

ePub^{WU} Institutional Repository

Ingo Albin Andruchowitz

Über den gesellschaftlichen Stellenwert von Kunst und Kultur. Zur Aktualität der Kunst- und kulturphilosophische Diskurse in der Zwischenkriegszeit

Paper

Original Citation:

Andruchowitz, Ingo Albin

(2011)

Über den gesellschaftlichen Stellenwert von Kunst und Kultur. Zur Aktualität der Kunst- und kulturphilosophische Diskurse in der Zwischenkriegszeit.

Creative Industries in Vienna: Development, Dynamics and Potentials, 4. WU Vienna University of Economics and Business, Vienna.

This version is available at: <https://epub.wu.ac.at/3456/>

Available in ePub^{WU}: March 2012

ePub^{WU}, the institutional repository of the WU Vienna University of Economics and Business, is provided by the University Library and the IT-Services. The aim is to enable open access to the scholarly output of the WU.

Working Papers Series:

Creative Industries in Vienna: Development, Dynamics and Potentials

Working Paper No. 4

**ÜBER DEN GESELLSCHAFTLICHEN STELLENWERT VON KUNST
UND KULTUR**

**Zur Aktualität der Kunst- und kulturphilosophische Diskurse in der
Zwischenkriegszeit**

Dr. Ingo Andruchowitz

November 2011

This working paper series presents research results of the WU-Research Focus:
Creative Industries in Vienna: Development, Dynamics and Potentials
Funded by the Wiener Wirtschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (WWTF)

The papers are available online under: <http://www.wu-wien.ac.at/inst/vw1/gee/workp.html>

Inhalt

Vorbemerkungen

Neue Intimität zwischen Kultur und Politik ? Zur Ambivalenz wohlfahrtstaatlicher Kunst- und Kulturpolitik

Das Scheitern der historischen Avantgarden unter den Bedingungen der Kulturindustrie? Kunst- und kulturhistorische Diskurse von der Zwischenkriegszeit bis zur Gegenwart

1. Die kunst- und kulturphilosophischen Arbeiten von Walter Benjamin: Massenreproduzierte „entkunstete“ Kunst und gesellschaftliche Emanzipation.

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Die Masse als das Ensemble des neuen Publikums und der historisch veränderten Rezeptionsweise: Kritik - Genuss – Zerstreung

Die Zeit der Erzählung ist abgelaufen: Information versus Erfahrung

Verlust der Tradition und positives Barbarentum

Der philosophische Diskurs der Romantik: Walter Benjamins Rezeption frühromantischer Denkformen

Surrealistische Ästhetik

Surrealistischer Erfahrungsmodus – surrealistischer Bildraum

2. Der kritische Begriff „Kulturindustrie“. Die Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno

Die Odysseuspassage: Allegorisierung des historischen Prozesses der Dialektik der Aufklärung

a) „Dialektik der Aufklärung“: Kritik an der „eindimensional“ gewordenen Kultur und Gesellschaft

Die erste Phase der Massenkulturkritik 1936-1942

Warencharakter und ästhetische Kritik

Fetischcharakter der Ware

Die Kulturindustriethese der Dialektik der Aufklärung

Zur ideologischen und disziplinierenden Funktion des massenkulturellen Apparats

Die massenmediale Reproduktion der Ideologie

Die autonome Kunst als wirkungsmächtiges Widerstandsmoment

3. Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie – eine kritische Theorie der modernen Kunst

Zum Verhältnis von Kunst und Ästhetik in der Spätmoderne

Kunst als Antithese zur empirischen Realität

Ästhetik der Negativität - Negative Dialektik in der Kunst

Doppelcharakter der Kunst. Autonomie und „fait social“

Konvergenz von Sinnlichkeit und Verstand

Zur Dialektik von Mimesis und Rationalität

Die Kunst als Retter des Scheins – Nur das Unwahre ist als solches wahr

4. Resümee und Zusammenfassung

Walter Benjamins optimistische Kulturinterpretation: Neue Massenmedien und gesellschaftliche Emanzipation

Walter Benjamins Überlegungen zu den modernen Wahrnehmungsformen und die postmoderne Entdifferenzierung des Ästhetischen

Kunstbegriff und Beurteilung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst

Gegen den verordneten Optimismus: Innehalten und Reflexion – zur Aktualität der ästhetischen Theorie von Theodor W. Adorno

Literatur

Vorbemerkungen

Neue Intimität zwischen Kultur und Politik? Zur Ambivalenz wohlfahrtstaatlicher Kunst- und Kulturpolitik.

Jürgen Habermas hatte bereits Anfang der 1990er Jahre eine neue Intimität zwischen Kultur und Politik konstatiert. Nach Habermas ist es das Wiedererwachen des Sinnbedürfnisses, das die politische Konkurrenz um die knappe Ressource Sinn verschärft und die Distanz zwischen Politik und Kultur verringert hat.¹ Die im Rahmen der UNESCO-Konvention geführten politischen Diskussionen zeigen jedoch deutlich darüber hinaus gehende Bestrebungen in Richtung einer politischen Instrumentalisierung und gesellschaftspolitischen Überfrachtung. So wird etwa der Erhalt der kulturellen Vielfalt als „Basis einer kritischen Öffentlichkeit“ deklariert und der freie Zugang zur Kultur als „wesentlicher Bestandteil von Demokratie und Emanzipation“ gesehen. Besonders deutlich wird die politische Indienstnahme und ideologische Überfrachtung von Kunst und Kultur in der im Juni 2003 veröffentlichten „Stellungnahme gegen die Kommerzialisierung der Kultur“ des Vorsitzenden des Kulturforums der SPD Wolfgang Thierse: „Mit großer Sorge verfolgen wir die Pläne im Rahmen der GATS-Verhandlungen, die Kunst und Kultur uneingeschränkt kommerziellen Interessen unterwerfen wollen. Für Sozialdemokraten ist Kultur mehr als ein Wirtschaftsfaktor. Kultur ist ein öffentliches Gut, das nicht dem globalen freien Wettbewerb ausgesetzt werden darf. [...] Kultur, Bildung und Medien sind als öffentliche Güter zentrale Elemente des europäischen Sozialmodells. [...] Kulturgüter, kulturelle und künstlerische Darbietungen sowie das bewährte System öffentlicher Kulturförderung wären bedroht, würden Kulturdienstleistungen nach denselben Regeln wie Autos oder Waschmaschinen angeboten und verkauft. [...] Der freie Zugang zur Kultur unabhängig von sozialen Schranken ist ein wesentlicher Bestandteil von Demokratie und Emanzipation. [...] Darüber hinaus muss kulturelle Vielfalt – national, regional, inter- und transnational – als Basis einer kritischen Öffentlichkeit erhalten bleiben. Kulturelle Räume für Auseinandersetzung, Debatten, Vernetzungen und für – nicht zuletzt – politisches Engagement zu erhalten und zu entwickeln, das ist staatliche und zivilgesellschaftliche Aufgabe [...]“²

¹ Jürgen Habermas: Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik, in: ders.: Die nachholende Revolution. Kleine Politische Schriften VII, Frankfurt/Main. 1990, 9.

² Wolfgang Thierse: Thierse warnt vor Kommerzialisierung der Kultur, SPD, Presse-Netz, 18.06.2003.

Unter diesen Vorzeichen wurde Kunst wieder zum Gravitationszentrum des geltenden Kulturbegriffs. Die Ansprüche, die von der Kultur an die Kunst gerichtet werden, wuchsen offenbar mit dem Unbehagen an der Kultur einer globalisierten Weltgesellschaft.³ „Kunst soll den Stress der Globalität lindern, sie soll gesellschaftlichen Sinn stiften und an rechter Stelle normative Eindeutigkeit herstellen.“⁴

In den wissenschaftlichen Debatten wird, in Auseinandersetzung mit dem historischen Autonomiediskurs und unter Hinweis auf die Dialektik von Funktionalität und Autonomie, auf die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz der politischen Instrumentalisierung von Kunst und Kultur hingewiesen. So hat etwa auch der Politologe Klaus von Beyme in seiner Studie „Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst“ zwischen „Stil“ als Formprinzip der Kunst und „Macht“ als Formprinzip der Politik unterschieden.⁵ Entscheidend für die Qualität von Kunst ist für Beyme, ob es ihr gelingt, im Spannungsfeld zu Politik (und Wirtschaft) ihre eigene Logik in Anschlag zu bringen. Nach Beyme ist das entscheidende Kriterium für eine erfolgreiche Kulturpolitik, ob es gelingt, unter den Bedingungen der Globalisierung die Eigenständigkeit derjenigen Subsysteme der Gesellschaft zu sichern, die gegenüber der Macht der großen Systeme, vor allem der Wirtschaft, Schutz brauchen.⁶

Gegenstand geschichtsphilosophischer Diskurse ist die Frage nach der spezifischen gesellschaftlichen Rolle von Kunst. Um politische Instrumentalisierung und vorschnelle interessen geleitete Schlüsse zu erkennen und zu verhindern, ist das Phänomen Kunst, in seinem geschichtlichen Gewordensein, seinen ideologischen Fundamenten sowie seiner Einbindung in Politik und Ökonomie zu reflektieren. Es sind Grundlagen zu erarbeiten, um ein differenziertes Bild über die wechselseitige Durchdringung der gesellschaftlichen Subsysteme Kunst, Kultur, Politik und Wirtschaft zu erlangen. Ein zentraler Punkt dieser geschichtsphilosophischen Analyse sollte die Frage nach den Auswirkungen der viel diskutierten Ökonomisierung von Kunst und Kultur sein. Zu klären ist, inwiefern Grundsätze des ökonomischen Diskurses auf die Subsysteme Kunst und Kultur übertragbar und somit rein marktwirtschaftliche Gesichtspunkte angemessen sind. Zu fragen ist, ob die Anerkennung der spezifischen Logik von Kunst und Kultur nicht nur den gesellschaftlichen Ansprüchen gerecht

³ Frederic Jameson/Masao Miyoshi [Eds.]: The Cultures of Globalization, Durham and London 1998.

⁴ Thomas E. Schmidt: Mit der Rasierklinge ins Auge. Kunst ist Schock, Schmerz, Verweigerung. Die Erwartungen des Staates, der sie fördert, kann sie nur enttäuschen. Sie dient nicht der Gesellschaft, sondern nur sich selbst, in: Die Zeit, Nr. 8, 12. 02. 2004.

⁵ Klaus von Beyme : Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt/Main 1998.

⁶ Vgl. Beyme: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, 31-43.

wird, sondern auch ökonomisch Sinn macht. Vor diesem Hintergrund kann auch auf die im postmodernen Sinne rhetorisch aufgeworfenen Fragen eingegangen werden: was ist so besonders an der Kunst, wodurch unterscheidet sie sich von allen anderen Weltzugängen, dass sie in den Rang einer eigenständigen Erfahrungsform erhoben werden soll, dass sie nicht auf ihre soziale Rolle und Funktion reduziert werden kann, also darauf, für ihre Besitzer ökonomisches und für Kenner symbolisches Kapital abzuwerfen, für Geselligkeit und Kommunikation prädestiniert zu sein und interessanten Gesprächsstoff für Events und Talkshows zu bieten.⁷

⁷ Vgl. Gerhard Gamm: Erscheinen. Punktum. Über die Kunst der Wahrnehmung und die Wahrnehmung der Kunst: Die „Ästhetik des Erscheinens“ von Martin Seel, in: Die Zeit, Nr. 43, 2000.

Kunst- und kulturphilosophische Diskurse über den gesellschaftlichen Stellenwert von Kunst und Kultur

„Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, nicht einmal ihr Existenzrecht [...] Ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe. Die Frage entzündet sich an dem, was sie einmal war.“

Theodor W. Adorno

Das Scheitern der historischen Avantgarden unter den Bedingungen der Kulturindustrie?

Wichtiger Impulsgeber für den aktuellen philosophischen Kunst- und Kulturdiskurs ist die These von Peter Bürger, dass die künstlerische Avantgarde an ihrem Vorhaben, die Kunst in die Lebenspraxis zu überführen, unter den Konditionen der Kulturindustrie gescheitert sei: „Die historischen Avantgarden haben die Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis gefordert in der Hoffnung, dadurch das Leben der Menschen radikal verändern zu können. Heute erleben wir in der universellen Ästhetisierung des Alltags die falsche Realisierung dieses Programms. Falsch darf sie nicht zuletzt deshalb heißen, weil die Ästhetisierung ein Mehr an Freiheit nur vortäuscht, in Wahrheit jedoch die Abhängigkeit aller von der Welt der Waren und des Konsums verstärkt. [...] Wo die Differenz zur Alltagswirklichkeit eingezogen, wo das gesamte gesellschaftliche Leben ästhetisiert wird, wird es immer schwieriger, wenn nicht gar unmöglich, noch ästhetische Erfahrungen zu machen, und dies, obwohl immer mehr Kunstwerke produziert und rezipiert werden. Wir hätten es also abermals mit einem Ende der Kunst zu tun. Abermals - weil Hegel in seiner *Ästhetik* vom Ende der Kunst gesprochen hat. Er meinte damit das Verschwinden des Bezugs zur Wahrheit. Als Wahrheitsfähig galt ihm in der Moderne einzig die Philosophie, nicht die Kunst, die dazu bestimmt war, als Reich der Formen, und d.h. der Subjektivität des Künstlers, fortzubestehen. Heute aber hätte die Ästhetisierung des Alltags die Möglichkeit einer zugleich subjektiv gesetzten und als

notwendig erfahrenen Form zunichte gemacht. Das Ende der Kunst ereignete sich als Veralltäglichsung des Ästhetischen, das damit seine Differenzqualität verlöre. ⁸

Die historischen Avantgarden wollten ihrer Gesellschaftstheorie folgend die Differenzierung der Kommunikationsmodelle aufheben und Kunst und Leben in einer modernen Zukunftsgesellschaft vereinen. Die Befreiung der Sinnlichkeit, die in der modernen Kunst lediglich als Versprechen präsent ist, sollte im alltäglichen Leben einer befreiten Gesellschaft verwirklicht werden. Die wahre Kunst war so gesehen, das wahre, das gesteigerte Leben. War erst die Existenz nicht mehr entfremdet, war auch eine eigene, autonome Sphäre der Kunst nicht mehr nötig.⁹

Peter Bürger sieht das Phänomen der Avantgarden nicht als historische Epoche, sondern als in Fragestellung der Institution Kunst an sich.¹⁰ In seiner Auseinandersetzung mit der Autonomiefrage schlägt er den weiten Bogen der Kunstkritik von Nietzsches Auffassung der „Ineinssetzung von Kunst und Leben“ über die kunst- und kulturkritischen Debatten der Zwischenkriegszeit bis hin zu den französischen Poststrukturalisten,¹¹ die die Möglichkeit eines epochalen Stils als liquidiert sehen und die Verfügbarkeit über die Kunstmittel vergangener Epochen zum Prinzip erhoben haben.¹² Wenn man sich an das vorgeblich Faktische hält, ist die Frage nach dem Ende der Avantgarde - so der Tenor von Peter Bürger - zu bejahen: „Haben sie [die Avantgarden] nicht ihren Gegner verloren, der ihren provokatorischen Gesten allererst Sinn gab? Hat das Brechen von Tabus sich nicht erschöpft? Sind nicht die Gesten der Dadaisten heute verfügbar wie alle Kunstmittel der Vergangenheit? Und ist schließlich die Forderung, die Kunst in Lebenspraxis zu überführen, nicht im Design verwirklicht?“¹³ In diesem Sinne leben Praktiken der historischen Avantgarden fort, jedoch

⁸ Peter Bürger: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt/Main 2001, 123.

⁹ Vgl. Gerhard Plumpe: Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme, in: Heinz Ludwig Arnold [Hg.]: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, München 2001 (Text und Kritik, Sonderband IX/01), 5f.

¹⁰ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974, 24f; dazu auch Gregor Schröder: „L'art est mort. Vive DADA“ Avantgarde, Anti-Kunst und die Tradition der Bilderstürme, Bielefeld 2005, 97.

¹¹ Wenn es etwas Gemeinsames im Denken von Foucault, Derrida und Lyotard gibt, dann besteht es darin, dass sie jener Entdifferenzierung der Sphären praktizieren, gegen die Habermas argumentiert. Habermas und die französischen Poststrukturalisten ziehen aus den Scheitern der mit der Studentenbewegung verbundenen Hoffnungen auf eine radikale gesellschaftliche Umwälzung entgegengesetzte Folgerungen. Habermas entwirft eine kritische Gesellschaftstheorie, die den Rahmen abgeben soll für eine Reformpolitik, die die „pathologischen Nebenfolgen“ des Modernisierungsprozesses in den Griff bekommt: dazu müssen radikale Positionen der älteren kritischen Theorie preisgegeben werden. Die französischen Philosophen ziehen sich gewissermaßen aus der Gesellschaftstheorie zurück, suchen aber das Destabilisierungsunterfangen der historischen Avantgardebewegungen in den Bereich der philosophischen Theorie hineinzutragen. Vgl. Christa und Peter Bürger [Hg.]: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/Main 1987, 114-116; dazu auch Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt/Main 1985, 246f.

¹² Bürger: Theorie der Avantgarde, 25-27.

¹³ Bürger: Altern der Moderne, 188f..

„als bloßes Verfahren, bei jenen, die ins Arsenal vergangener Gesten greifen, die ihres Sinnes beraubt, ins Ornamentale umschlagen; schließlich als verkehrte Realisierung der Forderung, Kunst und Leben zu vereinen, in der allgegenwärtigen Ästhetisierung des Alltags.“¹⁴ Die Zukunftsaussichten für eine gesellschaftlich relevante Kunst sieht Bürger pessimistisch: „Lässt sich schon über das Schicksal der Moderne kaum Gesichertes sagen, so ist es noch schwieriger, etwas über die Möglichkeit einer zukünftigen Avantgarde auszumachen, die nicht nur die Verfahren der historischen Aufnahme, sondern erneut von der Hoffnung getragen wäre, dass die Lebenspraxis der Menschen sich verändern ließe und die Kunst diese Veränderung zu initiieren vermöchte. Der Grund dafür liegt in der geringen prognostischen Kraft des Gedankens. Eine Avantgarde wird es nur dann geben, wenn die Konfliktpotentiale innerhalb der westlichen Gesellschaften ein Bewusstsein für die Unausweichlichkeiten radikaler gesellschaftlicher Veränderungen geschaffen haben werden. Dann und nur dann dürften erneut Bewegungen entstehen, die sich nicht mit der Hervorbringung von Kunstwerken zufrieden geben wollen. Solange dies nicht der Fall ist, solange wir uns abfinden mit dem Gedanken, dass die Zukunft zwar düster, die Gegenwart aber für die meisten immer noch recht angenehm ist, wird Avantgarde uns als Phänomen der Vergangenheit erscheinen [...]“¹⁵

Wichtigster historischer Bezugspunkt bei den zeitgenössischen philosophischen Debatten über die Thematik der „postmodernen“ Entdifferenzierung des Ästhetischen sind die kunst- und kulturtheoretischen Arbeiten von Walter Benjamin. Benjamins Überlegungen zu den modernen Wahrnehmungsformen in seinem „Kunstwerkaufsatz“¹⁶ waren bereits in den 1970er Jahren in Arbeiten französischer Kultur- und Medientheoretiker für die Analyse der Gegenwart aufgegriffen worden. So beruft sich vor allem Jean Baudrillard¹⁷ in seinem Buch

¹⁴ Bürger: Altern der Moderne, 189.

¹⁵ Bürger, Altern der Moderne, 192.

¹⁶ Walter Benjamin (1936/1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd.1.2, Frankfurt/Main 1980.

¹⁷ „Nichts verbindet sich mit seinem Namen [Jean Baudrillard] mehr als die Vorstellung von der ‚Postmoderne‘, der Zeit nach dem Ende der Zeiten und dem Abschied von der Geschichte. Die Rede von der Postmoderne war die suggestive Zauberformel der achtziger Jahre, und sie hat die Köpfe verhext wie kaum eine zweite. Postmoderne hieß für Baudrillard: Die Zivilisation hat ihren Siedepunkt überschritten, von nun an wird sie erkalten. Sie tritt auf der Stelle, und es wird viel passieren, aber nichts mehr geschehen. Die Ereignisse finden nicht mehr statt, und wenn, dann nur noch als Simulation auf dem Bildschirm. In der neuen Ära, der Ära der Nachgeschichte, gibt es weder Wahrheit noch Politik. Nietzsche, so Baudrillard, habe sich noch mit dem Tod Gottes herumgeschlagen; wir, die endgültig Modernen, aber hätten es mit dem Verschwinden der Geschichte und dem Ende der Politik zu tun. Die Achtundsechziger waren die letzte Zuckung im historischen Lauf der Dinge, danach begann die ‚Agonie des Realen‘, die ‚große Absorption‘, das elende Verschwinden.“ Thomas Assheuer: Der letzte Prophet. Zum Tod des französischen Soziologen und Kulturkritikers Jean Baudrillard, in: Die Zeit, 08.03.2007, Nr.11. <http://www.zeit.de/2007/11/Baudrillard-Nachruf>.

„Der symbolische Tausch und der Tod“ (1976/1982) auf das wahrnehmungsanalytische Potential des Kunstwerk-Aufsatzes. Benjamin habe hier „als erster die wesentlichen Konsequenzen“ jenes „Reproduktionsprinzips“ entwickelt, das er als „Simulation“ charakterisiert. Danach verweist die Darstellung in den Massenmedien nicht auf eine Realität, sondern sei bereits simulierte Realität. „Denn alle Formen“, so Baudrillard in wörtlicher Anlehnung an Benjamin, „ändern sich von dem Moment an, wo sie nicht mehr mechanisch reproduziert, sondern im Hinblick auf ihre Reproduzierbarkeit selbst konzipiert werden.“¹⁸

Im deutschsprachigen Raum diagnostizierte unter Berufung auf Jean Baudrillard der Kulturphilosoph Wolfgang Iser Anfang der 1990er Jahre, dass im Zeitalter der grenzenlosen technischen Reproduzierbarkeit die „auratische“ Präsenz des Hier und Jetzt in die Profanität des Überall und Immer sich verflüchtigt hat. Und er kommt zum Schluss, dass „die Realität selbst heute hyperrealistisch“ und diese „Hyperrealität“ der posthistorischen Welt mit „Ästhetizität“ gleich zu setzen ist,¹⁹ dass die Ästhetik in der Postmoderne die einzige der selbst ästhetisch gewordenen Welt adäquate Erkenntnisform sein kann: „Wir scheinen in einer Zeit zu leben, in der Nietzsches These vom Fiktionscharakter alles Wirklichen zunehmend plausibel wird. Das liegt daran, dass die Wirklichkeit selbst immer fiktionaler geworden ist. Um eine solche Wirklichkeit zu erfassen, bedarf es dann gerade eines ästhetischen Denkens. [...] Meine These lautet, dass ästhetisches Denken gegenwärtig das eigentlich realistische ist.“²⁰ Und Iser weiter: „Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht ‚realistisch‘ konstituiert. Wo diese Einsicht durchdringt – und das geschieht heute weithin – da legt die Ästhetik den Charakter einer speziellen Disziplin ab und wird zu einem generellen Verstehensmedium für die Wirklichkeit.“²¹

Für eine Entdifferenzierung des Ästhetischen plädiert schließlich auch Konrad Paul Liessmann.²² Nach Liessmann sind Fragen nach den Möglichkeiten einer radikalen ästhetischen Wahrheit oder einer politisch engagierten Kunst in den 1980er Jahren allmählich

¹⁸ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982 [zuerst franz. 1976], 88f.

¹⁹ „Kunst ist [...] überall, denn das Künstlerische steht im Zentrum der Realität. Die Kunst ist daher tot, nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil die Realität selbst – vollständig von einer Ästhetik geprägt, die von ihrer eigenen Strukturalität abhängt – mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.“ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 162.

²⁰ Wolfgang Iser: *Zur Aktualität ästhetischen Denkens*, in: Wolfgang Iser [Hg.]: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, 41-78, hier: 57; vgl. dazu auch Hetzel: *Ästhetische Welterschließung*, 47f.

²¹ Wolfgang Iser [Hg.]: *Ästhetisches Denken* (Vorwort), Stuttgart 1990, 7.

²² Konrad Paul Liessmann: *Reiz und Rührung. Über Ästhetische Empfindungen*, Wien 2003, 13.

aus dem allgemeinen Bewusstsein gerückt. Dafür sind andere Themen, wie die Vernetzung von Kunst und Markt, die Theorie und Praxis der neuen Medien und der Siegeszug einer globalen Popularkultur in den Vordergrund getreten. Die Diskursverlagerung war verbunden mit der sukzessiven Abkehr von einem traditionellen Kunstbegriff. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte nun nicht mehr das Kunstwerk, auch nicht der künstlerische Akt, sondern das weite Feld des Ästhetischen. Nicht mehr die Werke und Künstler stehen im Mittelpunkt solcher Überlegungen, sondern jene Wahrnehmungen und Erfahrungen, die man im Umgang mit Kunst, aber auch mit Dokumenten der Popularkultur und alltagsästhetischen Phänomenen machen kann. Was natürlich auch zurück auf die ästhetische Theoriebildung zurückschlägt.²³ Die Entgrenzungen und Ausweitungen des Kunstbegriffs auf der einen Seite und die Ästhetisierungen des Alltagslebens auf der anderen lassen es opportun erscheinen, Ästhetik als eine Disziplin zu entwerfen, in der Produkte der ehemaligen Hochkultur genauso ihren Platz finden, wie die Ikonen des Pop, Werbung, Design und die neuesten Kreationen virtueller Welten, ebenso thematisiert werden können wie Kino, Mode und die aktuellen Trends politische Inszenierungen.“²⁴

Der zeitgenössische philosophische wie kulturkritische Auseinandersetzung nimmt ihren Ausgangs- und Anknüpfungspunkt in den kulturkritischen Auseinandersetzungen der Zwischenkriegszeit.²⁵ Angesichts des technischen Fortschritts im Bereich der Medien kristallisierte sich bereits damals die Frage heraus, ob diese technischen Innovationen zur gesellschaftlichen Erneuerung und Emanzipation beitragen können, oder aber, ob sie den in der Aufklärung innewohnenden Tendenzen der Selbstzerstörung Vorschub leisten, d.h. dass das ursprünglich befreiende Moment der Aufklärung, nämlich die Vernunft, in Unterdrückung, also Unvernunft, umschlagen kann („Dialektik der Aufklärung“). Dieser kontroverse Diskurs zwischen den kulturpessimistischen Positionen der Dialektik der Aufklärung, vertreten durch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, und der kulturoptimistischen Interpretation von Walter Benjamin erscheint also für die Analyse der gegenwärtigen kulturellen Entwicklungen von ganz besonderem Interesse.

²³ Liessmann: Reiz und Rührung, 14f.

²⁴ Liessmann: Reiz und Rührung, 16.

²⁵ Vgl. Christian Schicha: Kritische Medientheorien, in: Stefan Weber [Hg.]: Theorien der Medien, Konstanz 2003, 108f.

1. Die kunst- und kulturphilosophischen Arbeiten von Walter Benjamin: Massenreproduzierte „entkunstete“ Kunst und gesellschaftliche Emanzipation

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Walter Benjamin hatte den neuen technischen Errungenschaften im Medienbereich eine gesellschaftspolitisch positive Rolle zugewiesen und die emanzipatorischen Möglichkeiten der neuen Massenmedien hervorgehoben. Seine späten kunst- und kulturphilosophischen Arbeiten wurden von zwei Hauptmotiven bestimmt: vom avantgardistischen Anspruch der Überführung von Kunst in Lebenspraxis und von der Analyse des historischen Verfalls der autonomen, von der Lebenspraxis abgehobenen Kunst. Diese beiden Motive kulminieren in Benjamins am stärksten rezipierte kunstphilosophische Arbeit, dem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.²⁶

Benjamins optimistische Beurteilung der gesellschaftspolitischen Chancen des Mediums „Film“, das er als „Organon“ einer erstmals kollektiv wirksamen, a priori kritischen Weltaneignung feiert und vor allen „klassischen“ Kunstformen auszeichnet, korrespondiert mit seiner Erfahrungstheorie, die er in der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus entwickelt hatte.²⁷ Der Film, der in den 1920er Jahren durch die Errichtung großer Kinos und neuer Kameratechnik das gesellschaftlich und künstlerisch bedeutendste Massenmedium geworden war, war für Benjamin in erster Linie ein Beleg des Wahrnehmungswandels.²⁸ „Der Film“, schreibt Benjamin, „ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen

²⁶ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesamte Schriften, I-2, Erste Fassung, 435-469; Dritte Fassung, 474-508.

²⁷ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: GS 2, 295-310

²⁸ Vgl. Detlev Schöttker: Benjamins Medienästhetik, in Walter Benjamin, Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker, Frankfurt/Main, 411-433; hier 423.

Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.“²⁹ Diese Auffassung des Films als neue Konstellation der Sinneswahrnehmung findet sich bereits in einem der frühen Beiträge Benjamins zum Film, in „Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz“: „[...] Daß jedem Kunstwerk, jeder Kunstepoche politische Tendenzen einwohnen, ist – da sie ja historische Gebilde des Bewusstseins sind – eine Binsenwahrheit. Wie aber tiefere Schichten von Gestein nur an Bruchstellen zutage treten, liegt auch die tiefe Formation ‚Tendenz‘ nur an den Bruchstellen der Kunstgeschichte (und der Werke) frei vor Augen. Die technischen Revolutionen – das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung, an denen die Tendenzen je und je, freiliegend sozusagen, zum Vorschein kommen. In jeder neuen technischen Revolution wird die Tendenz aus einem sehr verborgenen Element der Kunst wie von selber zum manifesten. Und damit wären wir denn endlich beim Film. Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm *eine neue Region des Bewusstseins*.“³⁰ Benjamins These lautet, die menschliche Sinneswahrnehmung ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt. Gesellschaftliche Umwälzungen bedingen Veränderungen in der Wahrnehmung: „Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem es erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weitragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.“³¹

²⁹ Benjamin, Kunstwerk-Aufsatz, GS 1, 505, Fußnote 29.

³⁰ Benjamin: Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz, in: GS 2, 751-755, hier 752.

³¹ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: GS1, 479.

Benjamins Ausführungen im Kunstwerk-Aufsatz sind jedoch nicht nur auf wahrnehmungspsychologische Überlegungen beschränkt. Es ging ihm auch um eine neue Deutung der bildenden Künste, deren Status sich seiner Meinung nach insgesamt verändert hat. Im engen Zusammenhang mit den Veränderungen der wahrgenommenen Welt und den daraus resultierenden Veränderungen des Wahrnehmungsvermögens in der Moderne, stehen für Benjamin nicht nur Wandlungen innerhalb einzelner künstlerischer Gattungen, sondern auch Verschiebungen im Gesamtspektrum der Kunst.³² Während traditionelle Gattungen wie Lyrik und Tafelbild im Schwinden begriffen sind, entstehen neue, dem gewandelten Erfahrungshorizont angepasste Kunstformen wie Film und Photographie. Die kontemplative Rezeption autonomer Kunst war nach Benjamin in einer Zeit eines durch die technischen Erneuerungen gewandelten Erfahrungshorizonts nicht mehr möglich. Avantgarde-Bewegungen und neue Medien galten ihm als Indiz jener Umwälzungen im Überbau, die den Veränderungen der Produktionsbedingungen der entwickelten kapitalistischen Produktionsweise entspricht.³³ Die Reproduktionsmedien Film und Photographie lassen sich, so Benjamins These, nicht als „neue Gattungen“ in die Institution Kunst integrieren, weil sie diese selbst grundlegend verändern. Die Reproduktionsmedien bilden für ihn das fortgeschrittenste Stadium in einem geschichtlichen Prozess ästhetischer Rationalisierung, einer Entzauberung der Kunst, die er als „Zertrümmerung der Aura“ beschreibt. Um das traditionelle vom technisch reproduzierbaren Kunstwerk zu unterscheiden, verwendet er den Begriff der „Aura“. Seine These lautet: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“³⁴ Bei der Definition greift Benjamin auf eine Formulierung aus der „Kleinen Geschichte der Photographie“ zurück: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“³⁵ Das Phänomen des Auratischen, das über die Kunst hinausgeht und die Naturerfahrung einschließt, wird also durch drei Merkmale charakterisiert: „Unnahbarkeit“,

³² Im Vorwort“ und im Einleitungskapitel betont Benjamin den grundsätzlichen Anspruch des Kunstwerk-Beitrages auf Erklärung des Kunst- und Wahrnehmungswandels. Vgl. Benjamin, Kunstwerk-Aufsatz, GS 1, 473-475.

³³ Vgl. Hetzel 1993, 252f.

³⁴ Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, GS 1, 477.

³⁵ Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: Benjamin, GS 2, 378.

„Einmaligkeit“ und Echtheit“.³⁶ Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem „parasitären Dasein am Ritual“: „Die ursprünglichste Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. Diese mag so vermittelt sein wie sie will: sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar.“³⁷

Um die sozialen Veränderungen der Kunstpräsentation zu charakterisieren, unterscheidet Benjamin zwischen dem Kultwert“ und dem „Ausstellungswert“: „Die Rezeption von Kunstwerken erfolgt mit verschiedenen Akzenten, unter denen sich zwei polare herausheben. Der eine dieser Akzente liegt auf dem Kultwert, der andere auf dem Ausstellungswert des Kunstwerkes. Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienste des Kults stehen. Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, dass sie vorhanden sind als dass sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument. Er stellt es zwar vor seinen Mitmenschen aus; vor allem aber ist es Geistern zugeeignet. Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu darauf hinzudrängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar. *Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.* Die Ausstellbarkeit einer Portraitbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im innern des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen. [...] Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maße gewachsen, dass die quantitative Verschiebung zwischen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht das auf seinem Kultwert lag,

³⁶ Vgl. Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, GS 1, 355-358.

³⁷ Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, in: GS1, 480f.

in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewusste, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag. So viel ist sicher, dass gegenwärtig die Photographie und weiter der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis geben. *In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.*“³⁸

Die neuen Reproduktionsmedien machten nicht nur die traditionelle Kunst zum Objekt massenhafter Vervielfältigung, sondern verlangten auch eine Produktionsweise, die auf Reproduzierbarkeit angelegt ist. Ein Vorgang der auch in die Rezeption eingeht: Während die Sinntotalität des auratischen Kunstwerks sich noch der kontemplativen Haltung eines individualisierten Betrachters erschloss, vollzieht sich die Rezeption des technisch reproduzierten Kunstwerks in kollektiver „Zerstreuung“. „Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“³⁹

Die Masse als das Ensemble des neuen Publikums und der historisch veränderten Rezeptionsweise: Kritik - Genuss – Zerstreuung

Der wichtigste Beitrag der Analyse, die Walter Benjamin der Photographie und dem Film gewidmet hat, ist, dass sie zeigt, wie Photographie und Film der Zerstörung der Aura des Kunstwerkes Vorschub geleistet haben und so den Weg für eine konstruktivistische, das heißt eine der kapitalistischen Realität gegenüber schonungslosen Darstellungsweise geebnet hat. Zur Klärung der Spannung von Aura und Auraverlust, zugespitzt auf den Unterschied von Malerei und Film, hat Benjamin den metaphorischen Vergleich von Magier und Chirurg ins

³⁸Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: GS1, 482-485.

³⁹Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: GS1, 505

Spiel gebracht. Der Maler verfährt wie der Magier, er erhält die „natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht“. Der Kameramann dagegen handelt wie der Chirurg, „er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr“, er dringt operativ in ihn ein.⁴⁰ Diese Reduktion der Distanz ist die Voraussetzung für den apparatfreien Blick, in dem Kritik und Genuss zugleich möglich sind.

Ein weiterer Aspekt betrifft die veränderte Rezeptionsweise des neuen Publikums, nämlich des Massenpublikums. Hier geht es um die Umstellung von visueller auf taktile Rezeption. Die schnelle Abfolge der Bilder im Film, die mit Hilfe des Schnitts beim Zuschauer einen Schockeffekt bewirkt, erlaubt nach Benjamin keine Kontemplation mehr. Der Zuschauer wird vielmehr jeden Augenblick durch das Bild wie durch ein Geschoss getroffen. Dieser Schockeffekt erfordert jene gesteigerte Geistesgegenwart, welche Kritik *und* Zerstreuung gemeinsam ermöglicht. Im Konzept des Schockeffekts laufen also die Fäden der Rezeptionsästhetik und des apparatfreien Blicks zusammen und verknüpfen sich im Thema der Masse als das Ensemble des neuen Publikums und der historisch veränderten Rezeptionsweise.⁴¹

Die Zeit der Erzählung ist abgelaufen: Information versus Erfahrung

⁴⁰ „Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr, Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramann ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammenfinden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für die heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensiven Durchdringung mit der Apparatur gewährt.*“ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: GS1, 495f.

⁴¹ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: GS1, 504f.

Für Benjamin ist die Zeit der „Erzählung“ und des „Erzählens“ und damit auch die Zeit der epischen Geschichtsschreibung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts abgelaufen: „Der Erzähler – so vertraut uns der Name klingt – ist uns [...] etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfernendes.“⁴² Die Bindekraft der Tradition habe in den industrialisierten Gesellschaften ihre Kraft verloren. Auch die Biographie des Menschen zerfalle unter den Bedingungen der Lohnarbeit zunehmend in diskontinuierliche, nicht mehr miteinander zu vermittelnde Einzelmomente. Die Rezeptionshaltung des modernen Menschen richte sich dementsprechend ganz auf Zerstreung und momenthafte Erlebnisse, nicht dagegen auf Kontinuität erfordernde Erfahrungen, wie sie der Erzähler vermittele. „Die Erfahrung ist im Kurs verfallen“⁴³ Die Expansion der Informationstechnologien bedingt das Ende des Erzählens.⁴⁴ Informationen unterscheiden sich von Erfahrungen dadurch, dass sie den direkten Bezug zum Leben des Einzelnen verloren hätten. Sie vermitteln uns nur noch momenthafte „Erlebnisse“, die keine Chance hätten, in unseren Erfahrungsschatz assimiliert und somit erzählt zu werden: „[...] beinahe nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinahe alles der Information zugute.“⁴⁵ Die Information unterscheidet sich von der Erzählung dadurch, dass sie den direkten Bezug zum Leben des Einzelnen verloren hat. Die Information unterscheidet sich von der Erzählung durch die Distanz zum Leben des Informierten und des Informierenden. Informationen erreichen die Menschen über Massenmedien: Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises.“⁴⁶ Informationen hätten keine Chance, in unser Leben einzugehen. Anders dagegen die Erzählungen, deren Quelle Erfahrungen seien, die von „Mund zu Mund“ gehen.⁴⁷

Das Ende der Erzählung gilt für Benjamin unter den Bedingungen der industrialisierten Welt als unwiderruflich. Benjamin plädiert für ein Anerkennen des Modernisierungsprozesses und weist auf die Chancen hin, welche die neuen Weltverhältnisse in sich bergen. Benjamin sieht keinen Weg, der den Rationalisierungsprozess umkehren könnte und fordert deshalb „Rationalität bis ans Ende“⁴⁸ - eine Formulierung, die zweideutig bleibt.

⁴² Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: GS 2, 438

⁴³ Ebd., 439

⁴⁴ Ebd., 439f.

⁴⁵ Ebd., 445.

⁴⁶ Ebd. 444.

⁴⁷ Ebd., 440.

⁴⁸ Benjamin, GS 2, 244.

Im Baudelaire-Essay⁴⁹ stellt Benjamin den Begriff „Erfahrung“ in unmittelbare Beziehung zum Begriff „Tradition“. In einer Zeit, in der die Kategorie „Erfahrung“ durch die Diskontinuität des Lebensganzen außer Kraft gesetzt worden ist, wäre auch die Rezeption von Kunstwerken unmöglich geworden, die in ein Traditionsgefüge eingebettet sind und daher Erfahrungen als Bedingung einer gelungenen Rezeption voraussetzen würden. Diesem Problem trage der Film Rechnung, dessen Rezeption so wenig Erfahrung verlange wie die Arbeit am Fließband. „Der Film ist von allen Formen der Kunst die, welche im Aufnehmenden verhältnismäßig am wenigsten Erfahrungen, verhältnismäßig am meisten Erlebnisse provoziert.“⁵⁰ Auratische Kunstwerke fordern und vermitteln demgegenüber am meisten Erlebnisse.

Verlust der Tradition und positives Barbarentum

Den Verlust der Tradition, der mit der Erfahrungsarmut einhergeht, hält Benjamin für unwiderruflich. Die Erfahrungsarmut „ist Armut nicht nur an privaten, sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuen Barbarentum. Barbarentum? In er Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen.“⁵¹

⁴⁹ Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: Gs 1, 604-690.

⁵⁰ Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: Gs 1, 632.

⁵¹ Benjamin: Erfahrung und Armut, in: GS 2, 213-219, hier 215. Der Gedanke einer barbarischen Erneuerung oder einer Erneuerung durch Rebarbarisierung war im deutschsprachigen Raum von Nietzsche forciert worden. Nach Nietzsche ist dieser Barbar eine Figur, die in der Reserve der Kultur schlummert. In der *Genealogie der Moral* von 1887 feiert Nietzsche die Kühnheit und den barbarischen Kern „vornehmer Rassen“. Wenn man die hoch zivilisierten Menschen nur ein wenig die Nase aus dem Käfig der Kultur stecken lässt, dann sind sie „nicht viel besser als losgelassene Raubtiere“. Nietzsche betrachtet den Krieg als zivilisatorische Erfrischung und Quelle der Dichtung. Im Krieg tasten sich die Vornehmen auf ihrer Doppelhelix an die vergessenen Stränge heran und lassen ihren archaischen Impulsen freien Lauf. (Zitiert nach: Manfred Schneider: Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München, Wien 1997, 22-28.) Das Barbarenmotiv von Nietzsche stößt in den Jugend und Reformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts auf große Resonanz. Die modernen Jugendkulturen setzten in Deutschland mit der Wandervogelbewegung ein. Der junge Benjamin war aktiv in der Jugendbewegung, und zwar in deren radikalstem Flügel. Vor 1914 übte Gustav Wyneken den stärksten Einfluss auf ihn aus. Benjamins Rolle war dort groß; zeitweise war er Vorsitzender der Berliner Freien Studentenschaft. „Man wird bei einem unwillkürlich, durchs erste Wort, das er schrieb, so unkonformistischen Denker wie Benjamin die Paradoxie nicht übersehen, dass er nicht zu den individualistischen Richtungen der damaligen

Das humanistische „Bildungsgut“ habe die Fühlung zum Erfahrungshorizont des modernen Menschen verloren und damit seine Legitimation verwirkt. Das positive Barbarentum, das Benjamin vorschwebt, eröffnet die Möglichkeit eines kulturellen Neubeginns:⁵² „Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten.“⁵³

Um der Krise der abendländischen Kultur zu entrinnen, sei ein Neubeginn nötig, eine radikale Revolte, die sich gegen den Humanismus zu richten habe. Als Beispiel eines solchen Neuanfangs führt Benjamin Descartes an, der zunächst einmal von der ganzen Philosophie nichts haben wollte als die eine einzige Gewissheit: „Ich denke, also bin ich“ und Einstein, „den plötzlich von der ganzen Welt der Physik gar nichts mehr interessierte, als eine einzige kleine Unstimmigkeiten zwischen den Gleichungen Newtons und den Erfahrungen der Astronomie“. Auch Künstler wie Kandinsky, Klee und Brecht sowie Architekten vom Schlage eines Adolf Loos würden ihren kulturellen Innovationen radikale Vernichtungsakte vorausgehen lassen: „Und dieses selbe Vonvornbeginnen hatten die Künstler im Auge, als sie

Moderne sondern zu den kollektivistischen tendierte. Wohl wird man sich vergegenwärtigen müssen, dass jener radikale Flügel der Jugendbewegung, im Gegensatz zur Majorität, die schon früh den Antisemitismus anhing, überwiegend aus jungen jüdischen Intellektuellen bestand. Darüber hinaus mochte das Leiden an einer Einsamkeit mitspielen, zu welcher Benjamin seine exzeptionelle und in anderen Rancune weckende Anlage verurteilte. Groß war seine Sehnsucht, in Gemeinschaften sich einzufügen, neuen Ordnungen, auch praktisch, zu dienen. Sein Drang dahin bereitete, formal, in seiner Jugend eine Richtung, die später sich politisierte.“

Kommentar zu „Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik, in: Benjamin, GS2, 824.

⁵² Das Verlangen nach Erneuerung durch Poesie und durch Politik ist ein Grundgedanke des 20. Jahrhunderts. So hat etwa zum Thema Barbaren Wassily Kandinsky in seinem Manifest zu einer neuen Ästhetik und Weltanschauung von 1911 „Über das Geistige in der Kunst“ die damalige Lage in biblischen Formeln beschrieben: „Wir stehen vor den Trümmern des babylonischen Turmes und am Rande der Apokalypse.“ In ihrer Irritation durch die moderne Welt verlangen die Künstler nach radikalen Lösungen. So notiert Paul Klee im Jahre 1902 in sein Tagebuch den Gedanken, dass Russland das zivilisierte Europa überwältigen werde wie die Germanen Rom überwältigt haben. Kandinsky wiederum sieht in den Indern die erneuerungsbereiten Barbaren. Die moderne Kunst ist ein aus Endzeitimaginationen hervorgegangenes Programm zur barbarischen Erneuerung. Benjamin sieht neue Barbaren bereits seit dem Ende des Ersten Weltkrieges als Künstler am Werk. Zu diesen Barbaren Künstlern zählt er unter anderem Paul Klee, Adolf Loos und Paul Scheerbart. Sie sind Exponenten einer Moderne, die alle Bezüge zur Tradition gekappt haben. Zitiert nach: Manfred Schneider: Barbaren zwischen Poesie und Politik. Erneuerungskonzepte im 20. Jahrhundert. Festspiel-Dialoge 2005. 3. August 2005.

⁵³ Benjamin: Erfahrung und Armut, in: GS 2, 215f.

sich an die Mathematiker hielten und die Welt wie die Kubisten aus stereometrischen Formen aufbauten, oder als sie wie Klee sich an Ingenieuren anlehnten. Denn Klees Figuren sind gleichsam auf dem Reißbrett entworfen und gehorchen, wie ein gutes Auto auch in der Karosserie vor allem den Notwendigkeiten des Motors, so im Ausdruck ihrer Mienen vor allem dem Innern. Dem Innern mehr als der Innerlichkeit: das macht sie barbarisch.“⁵⁴ Sie sind Exponenten einer Moderne, die alle Bezüge zur Tradition gekappt haben. Benjamins unerbittliche Künstler sind die Widergänger jener Barbaren, die Rom in Schutt und Asche legten. Die klassische Moderne betreibt das mit aller Konsequenz. Ihr Neues folgt einer Logik und einem Zwang der Überbietung. Daher reißt dieses Neue so unerbittlich das Alte um. Das Neue gesellt sich nicht einfach dem alten Neuen hinzu, sondern es ist bestrebt, das befreiende Neue, das souveräne Neue, das endgültig Neue zu sein.⁵⁵

Das bedeutendste Beispiel „positiven Barbarentums“ auf der politischen Seite stelle nach Ansicht Benjamins die sowjetische Oktoberrevolution dar. In der russischen Gepflogenheit, Kinder nach dem Revolutionsmonat und dem Fünfjahresplan zu benennen, in der jede Privatsphäre aufhebenden Glasarchitektur des Bauhauses und in der wohlthuenden Banalität der Micky-Maus-Filme sieht Benjamin „ein Stück des Menschheitserbes [...] dahingegeben“, dem er nicht nachtrauert.⁵⁶ „Auch die Russen geben ihren Kindern gerne ‚entmenschte‘ Namen: sie nennen sie Oktober nach dem Revolutionsmonat oder ‚Pjatiletka‘, nach dem Fünfjahresplan, oder ‚Awiachim‘ nach einer Gesellschaft für Luftfahrt. Keine technische Erneuerung der Sprache, sondern ihre Mobilisierung im Dienste des Kampfes oder der Arbeit; jedenfalls der Veränderung der Wirklichkeit, nicht ihrer Beschreibung. [...] Erfahrungsarmut: das muß man sich nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnen. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, dass etwas Anständiges dabei herauskommt. Sie sind auch nicht immer unwissend oder unerfahren. Oft kann man das Umgekehrte sagen: Sie haben das alles

⁵⁴ Ebd. 215f.

⁵⁵ Schneider: Barbaren zwischen Poesie und Politik.

⁵⁶ Benjamin: Erfahrung und Armut, in: GS 2, 219; Derrida wirft Benjamin vor, dass seine Forderung nach einer radikalen Zerstörung der überkommenden Kultur und einem radikalen Neubeginn strukturlogisch der „Endlösung“ vorarbeite. Auch der Faschismus wolle einen radikalen Einschnitt um eines Neubeginns willen. Aus der Sicht Derridas ist Benjamins Denken „zu messianisch-marxistisch oder archeo-eschatologisch gefärbt.“ Wenn man „an die Gaskammern und die Brennöfen denkt, lässt einen die Anspielung auf eine Vernichtung [...] erschauern.“ Jacques Derrida: Positionen, Graz, Wien 1986, 124.

‚gefressen‘, die ‚Kultur‘ und den ‚Menschen‘ und sie sind übersatt daran geworden und müde. [...] Das Dasein von Micky-Maus ist ein solcher Traum der heutigen Menschen. Dieses Dasein ist voller Wunder, die nicht nur die technischen überbieten, sondern sich über sie lustig machen. [...] Natur und Technik, Primitivität und Komfort sind hier vollkommen eins geworden und vor den Augen der Leute, die an den endlosen Komplikationen des Alltags müde geworden sind und denen der Zweck des Lebens nur als fernster Fluchtpunkt in einer unendlichen Perspektive von Mitteln auftaucht, erscheint erlösend ein Dasein, das in jeder Wendung auf die einfachste und zugleich komfortabelste Art sich selbst genügt, in dem ein Auto nicht schwerer wiegt als ein Strohhut und die Frucht am Baum so schnell sich rundet wie die Gondel eines Luftballons. Und nun wollen wir einmal Abstand halten, zurücktreten. Arm sind wir geworden. Ein Stück des Menschheitserbes nach dem anderen haben wir dahingegeben, oft um ein Hundertstel des Wertes im Leihhaus hinterlegen müssen, um die kleine Münze des ‚Aktuellen‘ dafür vorgestreckt zu bekommen. In der Tür steht die Wirtschaftskrise, hinter ihr ein Schatten, der kommende Krieg. Festhalten ist heut Sache der wenigen Mächtigen geworden, die weiß Gott nicht menschlicher sind als die vielen; meist barbarischer, aber nicht auf die gute Art. Die anderen aber haben sich einzurichten, neu und mit Wenigem. Sie halten es mit den Männern, die das von Grund auf Neue zu ihrer Sache gemacht und es auf Einsicht und Verzicht begründet haben. In deren Bauten, Bildern und Geschichten bereitet die Menschheit sich darauf vor, die Kultur, wenn es sein muß, zu überleben. Und was die Hauptsache ist, sie tut es lachend. Vielleicht klingt dieses Lachen hier und da barbarisch. Gut. Mag doch der Einzelne bisweilen ein wenig Menschlichkeit an jene Masse abgeben, die sie eines Tages ihm mit Zins und Zinseszinsen wiedergibt.“⁵⁷

Der philosophische Diskurs der Romantik: Walter Benjamins Rezeption frühromantischer Denkformen

Benjamins Philosophie der Kunst und Kunstkritik formiert sich zunächst in der Auseinandersetzung mit der Romantik. In seiner Dissertation „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ (1919/20) gelangt er in Auseinandersetzung mit der Romantik zu einem Kritikbegriff, der mit einigen wenigen Modifikationen auch für seine eigenen Arbeiten verbindlich wurde.⁵⁸ Benjamin bestimmt das Kunstwerk in Übereinstimmung mit den

⁵⁷ Benjamin: Erfahrung und Armut, in: GS 2, 216-219.

⁵⁸ Momme Brodersen: Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk, Bühl-Moos 1990, 114.

Vorstellungen der deutschen Frühromantik als „Reflexionsmedium“⁵⁹: Er zeigt, dass Athenaeum. Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel. Bd. I-III. Berlin 1798-1800 paradigmatisch für die Frühromantik behandelt, ein „absolut systematisches Denken“ ist und die gedankliche Herstellung einer „Unendlichkeit des Zusammenhangs“ bedeutet.⁶⁰

Geistesgeschichtlich betrachtet ist die Romantik eine vielfach in sich gebrochene Reaktion auf die das 18. Jahrhundert prägende Philosophie des Rationalismus und die daraus entstandenen aufklärerischen Bestrebungen. Die Bewegung der Romantik formierte sich gegen das rein rational gerichtete Denken der Aufklärung. Sie verschrieb sich der Empfindung und dem Mythos als Gegenwelt zur aufklärerischen Vernunft, ohne dabei auf dieselbe Einseitigkeit fixiert zu sein, mit der die Aufklärung das Rationale verabsolutierte. Die Romantik gibt letztendlich das Vernunftprinzip nicht auf. Sie überlässt sich nicht einfach ihrem Hang zum Empfindsamen und Mystischen, sondern unternimmt höchst theoretische Anstrengungen, um beides als Wert rational zu rechtfertigen.⁶¹ Im „Athenaeum“⁶² kritisieren die Romantiker mit rationalen Mitteln auf eine ausgesprochen theoretische Weise das Rationalistische. Diese Kritik erschöpft sich nicht in bloßer Theorie und abstrakter Negation, sondern ist ausgesprochen produktiv. Denn die Romantik argumentiert nicht so sehr gegen die aufklärerische Rationalität, als vielmehr für eine jenes Reich des Verstandes transzendierende romantische Gegenwelt. Alle Hoffnungen auf deren Verwirklichung setzt die Romantik in die Kunst, der sie trotz dieser Bestimmung als ein Refugium romantischer Innerlichkeit ein begriffliches Fundament von „Objektivität“ und „allgemeingültiger Wahrheit“ zu geben sucht. Die das gesamte Denken derart auf die Kunst konzentrierende romantische Rationalismuskritik ist im Kern nichts anderes als eine sich Wissenschaftlichkeit abverlangende Theorie der Kunst.⁶³

„Im frühromantischen Sinne ist der Mittelpunkt der Reflexion die Kunst, nicht das Ich.“⁶⁴ In der Romantik ist der Verstand nicht nur das lenkende Prinzip der Kunst. Vielmehr wird die

⁵⁹ Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: GS 1,11-122, hier 73.

⁶⁰ Vgl. Schöttker, Benjamins Medienästhetik, in: Benjamin: Medienästhetische Schriften, 420.

⁶¹ Vgl. Michael Lingner (1990): Kunst als Projekt der Aufklärung jenseits reiner Vernunft, 3-4.

⁶² Athenaeum. Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel. Bd. I-III. Berlin 1798-1800.

⁶³ Vgl. Michael Lingner (1990): Kunst als Projekt der Aufklärung jenseits reiner Vernunft, 5-6.

⁶⁴ Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: GS 1, 39.

Kunst überhaupt als ein „Reflexionsmedium“ begriffen, in dem das Denken dazu kommt, sich in einem potentiell unendlichen Prozess selbst zu denken und sich dabei selbst zu erkennen. Indem die Kunst beziehungsweise das einzelne Werk so zum Subjekt der Reflexion avanciert, also auch „Ich-freie-Reflexion“ möglich wird, wird die Kunst zum Organ der Aufklärung. Wenn sie selbst reflektierend wird, praktiziert sie nun ganz und gar das, was Kant als Aufklärung definiert hat: „Die Maxime, jederzeit selbst zu denken, (...) sich seiner eigenen Vernunft zu bedienen.“⁶⁵ Kunstwerke bilden privilegierte Instanzen einer „Reflexion der Reflexion“, die auf ein „absolutes Ich“ als Zentrum verzichten kann. Im Kunstwerk kommt für die Romantiker das Denken zu sich selbst, ohne auf einen dem Denken jenseitigen Standpunkt Bezug nehmen zu müssen. Benjamin definiert, nachdem er Kunstwerke als Verdichtungszentren von Reflexion bestimmt hat, „die Kunstkritik als die Reflexion im Medium Kunst“.⁶⁶

Für die Romantiker greift Kritik die dem Werk immanente Reflexion auf und potenziert sie. „Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums [...] Die Kunstkritik ist die Gegenstandserkenntnis in diesem Reflexionsmedium.“⁶⁷ „Die Erkenntnis im Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik. Für sie gelten alle diejenigen Gesetze, welche allgemein für die Gegenstandserkenntnis im Reflexionsmedium bestehen.“⁶⁸ Kritik wird in der Romantik zum Synonym für jede Art von Erkenntnis. So wie die Kunst als Medium bestimmt wird, in dem die Kritik „Produktiv“ und „Schöpferisch“ agiert, erscheint die Kritik ihrerseits auch als Medium der Kunst. Kunst und Kritik werden sich wechselseitig zu Medien. In Benjamins Kritikpraxis verliert die Kunstkritik den Charakter des Nachträglichen und Sekundären.⁶⁹

⁶⁵ Immanuel Kant: Was heißt: Sich im Denken orientieren? In: Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden. Hg. W. Weischedel. Darmstadt 1968. Bd. 5, 278

⁶⁶ Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: GS 1, 40.

⁶⁷ Ebd., 62.

⁶⁸ Ebd., 65.

⁶⁹ Eine vergleichbare Position schöpferischer Kritik wurde auch von Oskar Wilde formuliert. In seinem 1890 erschienenen Essay „Der Kritiker als Künstler“ verteidigt „Gilbert“ gegenüber „Ernest“ einen emphatischen Begriff von Kunstkritik: „Ohne Zweifel ist die Kritik selbst eine Kunst. Und genauso, wie die künstlerische Schöpfung die Arbeit des kritischen Geistes mit einschließt, und man kann wirklich nicht sagen, dass sie ohne ihn überhaupt existiert, so ist die Kritik schöpferisch in der höchsten Bedeutung des Wortes. [...] Ja, ich möchte die Kritik eine Schöpfung in der Schöpfung nennen [...], ich möchte behaupten, dass die Kritik, indem sie die

Surrealistische Ästhetik

Im spezifisch surrealistischen Blick auf die Dinge findet Benjamin ein heuristisches Instrument, das es ihm erlaubt, sein frühes aus der Frühromantik entwickeltes Kritik-Konzept auf neue Phänomenbereiche zu extrapolieren, auf die Dingwelt der Metropolen der Moderne.⁷⁰ Die Surrealisten verfolgen aus der Sicht Benjamins das Ziel, die destruktiv-konstruktive Logik des Ästhetischen aus ihrer Bindung an autonome Werke zu befreien, und sie unter Beibehaltung ihrer spezifischen Rationalität als kritisch-politisches Instrument zu nutzen. Benjamins Auseinandersetzung mit den Autoren des französischen Surrealismus ist ein zentraler Pfeiler seiner Erfahrungstheorie.⁷¹

Benjamin greift die avantgardistische „Selbstkritik der Kunst“ in der Moderne auf und stellt den Begriff des autonomen Kunstwerkes in Frage. Der Verzicht auf autonome Kunstwerke erscheint Benjamin als eine notwendige Konsequenz seiner Erfahrungstheorie. Die veränderten Horizonte von Wahrnehmung und Erfahrung in der Moderne machen für Benjamin die gelungene Rezeption „auratischer“ Kunst unmöglich. Die Konstitution der Totalität von Weltbild und Welterfahrung wird zunehmend durch die funktionale Zerrissenheit der Lebens- und Arbeitszusammenhänge erschwert. Zerrissenheit des Erfahrungszusammenhangs und Zerstretheit der Wahrnehmung verunmöglichen jede kontemplative Rezeption von Kunst in der modernen Großstadt. In der an jeder Stelle auf Signalwirkung bedachten, modernen Großstadt, in der jeder Mensch und jedes Ding zur

reinste Form des persönlichen Eindrucks darstellt, auf ihre Weise schöpferischer als eine Schöpfung ist, da sie sich am wenigsten auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Maßstab bezieht und in der Tat ihre eigene Ursache ist, und, wie die Griechen sagen würden, in sich selbst und für sich selbst ihr Ziel hat.“ Oscar Wilde (1890/1982): Der Kritiker als Künstler, in: Oscar Wilde: Sämtliche Werke in zehn Bänden, Hg. V. Norbert Kohl, Bd. 7. Essays II., Frankfurt/Main, 97f.

⁷⁰ Die Kunst der Romantik, die romantische Dichtung ist für Benjamin zu einem Anachronismus geworden: „Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume. Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht, muß verschlafen haben.“ Benjamin: Traumkitsch, in GS2, 620.

⁷¹ „Benjamins Erfahrung im Umgang mit Werken der Avantgarde ist es, die sowohl die Entwicklung der Kategorie [= Allegorie] als auch ihre Anwendung auf die Literatur des Barock ermöglicht – nicht umgekehrt.“ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main, 93.

Reklamefläche seiner selbst geworden ist, hat die Kunst ausgedient.⁷² Das ist die historische Erfahrung, die der surrealistischen Ästhetik zugrunde liegt. Dieser Kritik des Surrealismus an der Abgehobenheit autonomer Kunst von der Lebenspraxis schließt sich Benjamin an: „Was wir Kunst nannten liegt erst zwei Meter vom Körper entfernt.“⁷³ Kunst figuriert in dieser Äußerung als ein Vergangenes. Sie wird von den Surrealisten ersetzt durch einen ästhetischen Erfahrungsmodus, einen Blick auf die Dinge, der diese dem Körper nahe rückt und nicht wie in der autonomen Kunst entrückt. Dieser Erfahrungsmodus ähnelt dem des Traums. Der Traum der Surrealisten „eröffnet nicht mehr [wie in der Romantik] eine blaue Ferne. [...] Die Träume sind nun Richtweg ins Banale.“⁷⁴ Der Traum wird den Surrealisten zu einem kritischen Instrument, das sich dazu eignet, „ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustößen“ und „die Konturen des Banalen zu entziffern.“⁷⁵ Die kritische „Traumanalyse“ der Surrealisten ist „der Seele weniger als den Dingen auf der Spur“⁷⁶ und grenzt sich somit von der psychoanalytischen Analyse des Traums ab. Im Profanen und Banalen der großstädtischen Dingwelt entdecken die Surrealisten mittels ihrer spezifischen Traum-Optik Spuren einer erlösten Welt. Ihr Verfahren steht in der Tradition des „Lumpensammlers“, den bereits Baudelaire als Leitbild seiner dichterischen Tätigkeit betrachtet hat.⁷⁷ Für Benjamin sind auch

⁷² Robert Musil ironisiert die Unangemessenheit der auratischen Kunstwerke in der technisierten, auf Signalwirkung bedachten neuen „Reklamewelt“: „Warum greift ein in Erz gegossener Held nicht wenigstens zu dem anderswert längst überholten Mittel, mit dem Finger an eine Glasscheibe zu klopfen? Weshalb drehen sich die Finger einer Marmorgruppe nicht umeinander, wie es bessere Figuren in den Geschäftsauslagen tun, oder klappen wenigstens die Augen auf und zu? Das mindeste, was man verlangen müsste, um Aufmerksamkeit zu erregen, wären bewährte Aufschriften wie ‚Goethes Faust ist der beste!‘ oder ‚die dramatischen Ideen des bekannten Dichtes X sind die billigsten!‘. Leider wollen das die Bildhauer nicht. Sie verstehen, wie es scheint, nicht unser Zeitalter des Lärms und der Bewegung.“ Robert Musil: Denkmale, in: Gesammelte Werke II. Hg. v. Adolf Frisé, Reinbeck bei Hamburg 1978, 508.

⁷³ Benjamin: Traumkitsch, GS2, 622

⁷⁴ Ebd., 620.

⁷⁵ Ebd., 621

⁷⁶ Ebd., 621f.

⁷⁷ Den Lumpensammler stilisiert Baudelaire zum alter ego des Poeten. Der „Chiffonnier“ liest die Abfälle der Stadt auf, den allerletzten Rest, der aus dem Produktionsprozess herausgefallen ist und führt ihn diesem erneut zu. Durch diese Haltung wertet der Lumpensammler das Nutzlose auf. So wie der Müll, das schlechthin profane, durch den Lumpensammler eine Aufwertung erfährt, werden die Randfiguren der modernen Welt der Großstadt, Bettler, die Alten, die Invaliden und die Verfemten, die gewissermaßen als menschliche „Abfälle“ der Industrialisierung bezeichnet werden könnten, durch das lyrische Ich der „Fleurs du Mal“ Baudelaires valorisiert. Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du mal. Übersetzt v. Friedhelm Kemp, München 1986, 177; dazu auch Benjamin, Passagen-Werk, GS5, 441 und 442.

die Surrealisten „Lumpensammler“. Sie greifen abgelegte Dinge auf und setzen sie in außertägliche Konstellationen, in denen sich ihr Sach- von ihrem Wahrheitsgrad trennt.

Der Entwicklung des Surrealismus von Skandal und individueller Revolte zu Kommunismus und kollektiver Revolution schließt sich Benjamin als philosophischer Kritiker des Surrealismus an. Für die Surrealisten ist alle bisherige Kunst nur affirmativ, sie verzichten deshalb auf ihren Begriff zugunsten eines „sachlichen, profanen Kampfes um die Macht und Herrschaft“⁷⁸ In der Gestalt des Surrealisten wird die historisch überholte Gestalt des Künstlers in die des Revolutionärs transformiert. Dem linksbürgerlichen Festhalten an kulturellen Traditionen⁷⁹ setzt Benjamin den surrealistischen „Pessimismus auf der ganzen Linie“ entgegen, ein „Mißtrauen in das Geschick der Literatur, Mißtrauen in das Geschick der Freiheit, Mißtrauen in das Geschick der europäischen Menschheit.“⁸⁰

⁷⁸ „Kürzer und dialektischer gefasst aber heißt das: Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen „Dichterisches Leben“ bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb. [...] Denn es ist kein Zweifel, daß das heroische Stadium [...] beendet ist. Es gibt in solchen Bewegungen immer einen Augenblick, da die ursprüngliche Spannung des Geheimbundes im sachlichen, profanen Kampf um Macht und Herrschaft explodieren oder als öffentliche Manifestation zerfallen und sich transformieren muß. In dieser Transformationsphase steht augenblicklich der Surrealismus. [...]“ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin, GS 2, 296.

⁷⁹ „Das Charakteristische dieser ganzen linksbürgerlichen Position ist ihre unheilbare Verknüpfung von idealistischer Moral mit politischer Praxis. Nur im Kontrast gegen die hilflosen Kompromisse der „Gesinnung“ sind gewisse Kernstücke des Surrealismus, ja surrealistischen Tradition, zu verstehen.“ [...]“ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin, GS 2, 304.

⁸⁰ „Wo liegen die Voraussetzungen der Revolution? In der Änderung der Gesinnung oder der äußeren Verhältnisse? Das ist die Kardinalfrage, die das Verhältnis von Politik und Moral bestimmt und die keine Vertuschung zulässt. Der Surrealismus ist ihrer kommunistischen Beantwortung immer näher gekommen. Und das bedeutet: Pessimismus auf der ganzen Linie. Jawohl und durchaus. Misstrauen in das Geschick der Literatur, Misstrauen in das Geschick der Freiheit, Misstrauen in das Geschick der europäischen Menschheit, vor allem aber Misstrauen, Misstrauen und Misstrauen in alle Verständigung: zwischen den Klassen, zwischen den Völkern, zwischen den Einzelnen. [...] Den Pessimismus organisieren heißt nämlich nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen. Wenn es die doppelte Aufgabe der revolutionären Intelligenz ist, die intellektuelle Vorherrschaft“ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin, GS 2, 308.

Surrealistischer Erfahrungsmodus – surrealistischer Bildraum

Die spezifische Attraktivität des Surrealismus ist für Benjamin in der impliziten Theorie der „surrealistischen Erfahrung“ zu suchen. Was die Surrealisten der Revolution beizusteuern vermögen ist ihr spezifischer, der Benjaminischen „Kritik“ korrespondierender Modus des Erfahrungserwerbs. „Es ist hier nicht der Ort, die surrealistische Erfahrung in ihrer ganzen Bestimmtheit zu umreißen. Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Blöf, Fälschung wenn man so will, nur eben nicht Literatur handelt, weiß man damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen [...] die Rede ist.“⁸¹

Der Dreh des Surrealisten, der „die Dingwelt bewältigt“, bestehe in der „Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen.“⁸² Die surrealistische Erfahrung sei eine materialistische Erfahrung. Den „profan erleuchteten“ Surrealisten, die Liebe, Traum und Rausch als heuristische Kategorie instrumentalisieren,⁸³ wandle sich unter ihrem Blick die Dingwelt zu einem „Bildraum“. Die Stadt Paris selber werde ihnen zum Bild, zum Bild einer möglichen Revolution: „Kein Bild von De Chirico oder Max Ernst kann mit den scharfen Aufrissen ihrer inneren Forts sich messen, die erst erobert und besser besetzt sein müssen, um ihr Geschick und in ihrem Geschick, im Geschick ihrer Massen, das eigene zu meistern.“⁸⁴

Der Bildraum, den sich die Surrealisten erschlossen hätten, stelle die Summe der von ihnen gemachten, materialistisch inspirierten Erfahrungen dar. Der Bildraum werde zum Raum der Vermittlung zwischen revolutionärer Intelligenz und proletarischen Massen: „Den Pessimismus organisieren heißt nämlich nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr

⁸¹ Ebd., 297.

⁸² Ebd., 297.

⁸³ „Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn. Diese Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die fruchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten ließ. [...] Die wahre, schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung aber liegt nun wahrhaftig nicht bei den Rauschgiften. Sie liegt in einer *profanen Erleuchtung*, einer materialistischen, anthropologischen Inspiration, zu der Haschisch, Opium und was immer sonst die Vorschule abgeben können. (Aber eine gefährliche. Und die der Religionen ist strenger).“ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin, GS 2, 297.

⁸⁴ Ebd., 300f.

auszumessen. Wenn es die doppelte Aufgabe der revolutionären Intelligenz ist, die intellektuelle Vorherrschaft der Bourgeoisie zu stürzen und den Kontakt mit den proletarischen Massen zu gewinnen, so hat sie vor dem zweiten Teil dieser Aufgabe fast völlig versagt, weil sie nicht mehr kontemplativ [d.h. durch Produktion und Rezeption von autonomen Kunstwerken] zu bewältigen ist.“⁸⁵

Mit dem Bildraum stellten die Surrealisten den proletarischen Massen einen Wahrnehmungsapparat zur Verfügung, der es ihnen ermöglichte, die sie umgebende Dingwelt als „versklavende“ gleichzeitig aber auch als mit revolutionären Stimmungen geladene“ zu erkennen. Jener Bildraum, welchen sich die Surrealisten auf so gewagte Weise erschlossen hatten, erwies sich mehr und mehr mit der politischen Praxis identisch.⁸⁶ Der „Bildraum“ des Intellekts schlage dialektisch in den „Leibraum“ der Handlung um: „Erst wenn sich Leib- und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladungen werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert. Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen die seine heutige Order begriffen haben.“⁸⁷

Die hier postulierte Wandlung des Dichters in einen Spezialisten und Techniker des Bildraumes wurde für Benjamin in der nach-revolutionären Sowjetunion bereits verwirklicht. In der 1934 entstandenen Rede „Der Autor als Produzent“⁸⁸, werden die Begriffe Dichtung, Tradition und Geist völlig verabschiedet. „Denn der revolutionäre Kampf spielt sich nicht zwischen dem Kapitalismus und dem Geist, sondern zwischen dem Kapitalismus und dem Proletariat ab.“⁸⁹

Tradition, Geist und Kapitalismus seien in der Sowjetunion als zusammengehörig entlarvt und als solche überwunden worden. Der sowjetische Schriftsteller schaffe keine Werke mehr, sondern würde zum „operierenden Schriftsteller“, als dessen Archetypus Benjamin Sergej

⁸⁵ Ebd., 309.

⁸⁶ Benjamin: Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers, in: GS 2, 776-803, hier, 789.

⁸⁷ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin, GS 2, 310.

⁸⁸ Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, in: GS 2, 683-701.

⁸⁹ Benjamin, Autor als Produzent, in: GS 2, 701.

Tretjakow ausmacht.⁹⁰ Die Aufgaben des „operierenden Schriftstellers“ definiert Benjamin mit Tretjakow folgendermaßen: Einberufung von Massenmeetings, Sammlung von Geldern für die Anzahlung von Traktoren; Überredung von Einzelbauern zum Eintritt in die Kolchose; Inspektion von Lesesälen; Schaffung von Wandzeitungen und Leitung der Kolchose-Zeitung, Einführung von Radio und Wanderkinos usw.⁹¹ In der Sowjetunion sieht Benjamin einen gewaltigen Umschmelzungsprozess literarischer Formen im Gange, einen „Umschmelzungsprozess, indem viele Gegensätze, in welchen wir zu denken gewohnt waren, ihre Schlagkraft verlieren könnten.“⁹² Der wichtigste dieser Gegensätze sei die bürgerliche Unterscheidung zwischen Autor und Publikum.⁹³

Deren Verlauf folgen die Surrealisten nicht. In einer Gesellschaft, die Klassengesellschaft bleibt, halten sie am Kunstwerk fest, so dass Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ von einem „falschen Nachleben des Surrealismus“ sprechen konnte, welches sich in einem

⁹⁰ „Und wenn die materialistische Kritik an ein Werk heranging, so pflegte sie zu fragen, wie dies Werk zu den gesellschaftlichen Produktivverhältnissen der Epoche steht. Das ist eine wichtige Frage. Aber auch eine sehr schwierige. Ihre Beantwortung ist nicht immer unmissverständlich. Und ich möchte ihnen nun eine näher liegende Frage vorschlagen. [...] Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? Ist es mit ihnen einverstanden, ist es reaktionär oder strebt es ihre Umwälzung an, ist es revolutionär? – anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich eine andere Ihnen vorschlagen. Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung *zu* den Produktionsverhältnissen der Epoche? Möchte ich fragen: wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke. Mit dem Begriff der Technik habe ich denjenigen Begriff genannt, der die literarischen Produkte einer unmittelbaren gesellschaftlichen, damit einer materialistischen Analyse zugänglich macht. Zugleich stellt der Begriff der Technik den dialektischen Ansatzpunkt dar, von dem aus der unfruchtbare Gegensatz von Form und Inhalt zu überwinden ist. [...] Es ist gewiß in ihrem Sinne, wenn ich hier, nur scheinbar unvermittelt, in ganz konkrete literarische Verhältnisse hineinspringe. In russische. Ich möchte ihren Blick auf Sergej Tretjakow und auf den von ihm definierten und verkörperten Typ des „operierenden“ Schriftstellers lenken. Dieser operierende Schriftsteller gibt das handgreiflichste Beispiel für die funktionale Abhängigkeit, in der die richtige politische Tendenz und die fortschrittliche literarische Technik immer und unter allen Umständen stehen. [...] Tretjakow unterscheidet den operierenden Schriftsteller vom informierenden. Seine Mission ist nicht zu berichten, sondern zu kämpfen; nicht den Zuschauer zu spielen, sondern aktiv einzugreifen. [...]“ Benjamin: Der Autor als Produzent, in: GS 2, 685f.

⁹¹ Ebd., 686f.

⁹² Benjamin: Der Autor als Produzent, in: GS 2, 687f

⁹³ Ebd., 688.

„Salvador Dali“ ausdrückt, der zum „Society-Maler zweiter Potenz wurde.“⁹⁴ Den Status, den die Surrealisten in Benjamins übergreifender Konzeption einer kritischen Erfahrungstheorie einnimmt, ist nur der eines Wegweisers. Der Surrealismus bildet das Einbahnschild, nicht diese Straße selbst.

In seiner Anthologie „Vom Weltbürger zum Großbürger“⁹⁵ zitiert Benjamin Heinrich Heines „Lutezia, Berichte über Politik, Kunst und Volksleben“:

„Nur mit Abscheu und Grauen denke ich an die Epoche, wo die finsternen Bilderstürmer zur Herrschaft gelangen werden; mit ihren schwierigen Händen werden sie ohne Erbarmen die Marmorsäulen der Schönheit zerbrechen, die meinem Herzen so teuer sind. Sie werden all jenes phantastische Flitter und Spielwerk der Kunst zerstören, das der Dichter so sehr liebte [...] die Nachtigallen, diese unnützen Sänger, werden versagt werden, und ach, mein Buch der Lieder wird dem Gewürzkrämer dienen, um daraus Tüten zu drehen, in die er Kaffee oder Tabak schütten wird für die alten Weiber der Zukunft. Ach, ich sehe dies alles voraus, und ich werde von unsagbarer Trauer ergriffen, wenn ich an den Untergang denke, mit dem das siegreiche Proletariat meine Verse bedroht, die mit der ganzen alten romantischen Welt untergehen werden. Und dennoch, ich gestehe es freimütig, übt dieser Kommunismus, der allen meinen Interessen und Neigungen so feindselig ist, auf meine Seele einen Zauber aus, dessen ich mich nicht erwehren kann. [...]

Das schrieb Heinrich Heine im Vorwort zur französischen Ausgabe der „Lutezia“ wenige Monate bevor er 1856 am 17. Februar starb.⁹⁶

Dieses Zitat verweist auf die Ambivalenz in Benjamins eigener Haltung zur Autonomie der Kunst.

⁹⁴ Adorno: ÄT, 340.

⁹⁵ Benjamin: Vom Weltbürger zum Großbürger. Aus deutschen Schriften der Vergangenheit, in: GS 4, 815-862.

⁹⁶ Benjamin: Vom Weltbürger zum Großbürger, in: GS 4, 857f.

2. Der kritische Begriff „Kulturindustrie“. Die Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno

Die Odysseuspassage: Allegorisierung des historischen Prozesses der Dialektik der Aufklärung⁹⁷

„Maßnahmen, wie sie auf dem Schiff des Odysseus im Angesicht der Sirenen durchgeführt werden, sind die ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung“⁹⁸

Die Odysseuspassage kann als Schlüsselstelle des ganzen Buches „Dialektik der Aufklärung“, aber auch als Allegorie des tatsächlich stattfindenden historischen Prozesses der Dialektik der Aufklärung betrachtet werden. In der Odysseuspassage werden wie in einem Brennpunkt die Hauptthemen, das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Herrschaft und Mythos, Arbeit und Muße für den Kunstgenuss, von Tod und Leben, von Regression und Fortschritt, von List und Opfer, von autonomer Identität und Selbstvergessenheit konzentriert.⁹⁹

Bei Horkheimer und Adorno erfährt der Begriff „Aufklärung“ als geschichtliche Bewegung gegenüber der Kantischen Definition¹⁰⁰ eine Erweiterung. Sie verstehen „Aufklärung“ ähnlich wie Kant im umfassendsten Sinn als „Entzauberung der Welt“, als Prozess fortschreitenden Denkens, der „das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren

⁹⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno (1947): Exkurs I Odysseus oder Mythos der Aufklärung, in: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main, 1998, 61-99.

⁹⁸ Ebd., 61.

⁹⁹ Vgl. Willem van Reijen: Die authentische Kritik der Moderne, München 1994, 59f.

¹⁰⁰ Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Vgl. Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1784), in: Immanuel Kant: Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie. Hg. von Jürgen Zehbe, 2. erw. Aufl., Göttingen 1975, 55-61, hier. 55.

einzusetzen.“¹⁰¹ Im Gegensatz zu Kant erkennen sie aber in diesem Prozess das Moment der Selbstzerstörung, nämlich des „Rückfalls von Aufklärung in Mythologie“: „Wir heben keinen Zweifel [...].daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Doch glauben wir [...], daß der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich selbst auf, besiegelt es ihr eigenes Schicksal.“¹⁰² Die Geschichte der Aufklärung des Menschen ist demnach seine Befreiungsgeschichte von der Naturherrschaft und zugleich die Geschichte der Identitätsbildung. Die Befreiung und Identitätsbildung des Menschen hat sich nach Horkheimer und Adorno durch die gewaltsame Natur- und Selbstbeherrschung durchgesetzt, die die Zerstörung und Beherrschung der Natur innerhalb und außerhalb des Menschen zu Folge hatte.¹⁰³

Odysseus ist der allegorisierte moderne Mensch. Sein Blick ist für immer verdüstert, nachdem er die Totenwelt gesehen hat. Während die Homerische *Odyssee* es bei der Todesdrohung, die vom Gesang der Sirenen ausgeht, bewenden lässt, überfrachten Horkheimer und Adorno die Passage mit einer Vielzahl an katastrophalen Motiven. In der Gestalt des Odysseus und in den herangezogenen Interpretationen der Passage prallen alle Gegensätze der Moderne und ihres Selbstverständnisses unversöhnlich aufeinander. Paradigmatisch zeigen Horkheimer und Adorno an Odysseus, dass der moderne Mensch, keine einheitliche Beziehung zu den drei Zeitdimensionen haben kann. Gibt er sich der Lockung der Sirenen, der Verführung der Regression (Vergangenheit) hin, zahlt er dafür den Preis der Zukunft. Entscheidet er sich für die Zukunft und entrinnt den Sirenen, gibt die Zukunft sich als leerer Fortschritt unaufhaltsamer Machtentfaltung zu erkennen. „Vergangenes als Lebendiges zu erretten“ wäre nur in der Kunst, im erfüllten Augenblick, möglich, aber unter den herrschenden Bedingungen verzichtet diese darauf, Erkenntnis zu sein, bescheidet sich dazu, als Lust toleriert zu werden.¹⁰⁴

¹⁰¹ Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung („Begriff der Aufklärung“), 19.

¹⁰² Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung („Vorrede“), 14.

¹⁰³ Ebd., 19f.

¹⁰⁴ Horkheimer/ Adorno (1947): Exkurs I: Odysseus oder Mythos der Aufklärung, in: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main, 1998, 61-65.

Zeugnis von dieser „Dialektik der Aufklärung“ gibt bereits das griechische Epos in Gestalt von Homers „Odyssee“. In der Erzählung Homers über die Irrfahrten des griechischen Mythenhelden Odysseus nach dem Ende des Trojanischen Krieges und seine Heimkehr nach Ithaka erkennen Horkheimer und Adorno die Geschichte der Naturbeherrschung durch die menschliche Vernunft. Die Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus, des Königs von Ithaka, ist nach der Interpretation von Horkheimer und Adorno das Abenteuer des „gegenüber die Naturgewalt“ als mythischen Mächten „unendlich schwachen und im Selbstbewusstsein erst sich bildenden Selbst durch die Mythen“¹⁰⁵ und zugleich die „Leistung der ordnenden Vernunft, die den Mythos zerstört gerade vermöge der rationalen Ordnung, in der sie ihn spiegelt.“¹⁰⁶ In diesem Sinne deutet das Epos auf die Geburt des bürgerlichen Individuums, des im Sinne der Aufklärung Mündigen hin. Das bürgerliche Individuum als Aufgeklärter ist nicht mehr auf den Zaubertrug, sondern auf das Wissen angewiesen, „in dem seine Identität besteht und das ihm zu überleben ermöglicht.“¹⁰⁷ Dieser Fortschritt hat aber seine Kehrseite. Der Fortschritt bedeutet nichts anderes als die Vernichtung der inneren und äußeren Natur durch Vernunft und Wissen des Menschen: „Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht, denn die beherrschte, unterdrückte und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige, als dessen Funktion die Leistungen der Selbsterhaltung einzig sich bestimmen, eigentlich gerade das, was erhalten werden soll. Die Widervernunft des totalen Kapitalismus, dessen Technik, Bedürfnisse zu befriedigen, in ihrer vergegenständlichten, von Herrschaft determinierten Gestalt die Befriedigung der Bedürfnisse unmöglich macht und zur Ausrottung der Menschen treibt – diese Widervernunft ist prototypisch im Heros ausgebildet, der dem Opfer sich entzieht, indem er sich opfert.“¹⁰⁸

Nur dann, wenn Odysseus dem Gesang der Sirenen lauschen würde, könnte er der Gegenwart, der Erfahrung der Einheit von Kunst und Wissen, teilhaftig werden. Aber wir wissen, dass er gerade darauf, auf die Mimesis, um der Selbsterhaltung willen, verzichtet. Er hört zwar den Gesang der Sirenen und hört ihn doch nicht. Wenn er sich selbst nicht aufs Spiel setzt, hört er

¹⁰⁵ Horkheimer/Adorno: Exkurs I: Odysseus oder Mythos der Aufklärung, 64.

¹⁰⁶ Ebd., 61.

¹⁰⁷ Ebd., 65.

¹⁰⁸ Ebd., 73.

ja nicht, was er hören würde, wenn er es täte. Odysseus selbst entschließt sich dazu, sich den Konsequenzen des Hörens zu entziehen, und verliert damit jenes Selbst, das er zu erhalten gegolten hätte. Damit „richtet er sich selbst zu für Gehorsam, Arbeit und Herrschaft. Er ist, wie es heißt, „gleich Feind dem eigenen Tod und den eigenen Glück“. ¹⁰⁹

So trägt auch Odysseus, immer darauf aus, sich zu retten, als Prototyp des modernen Menschen den Kern seiner Selbstersetzung in sich. Der zur Selbsterhaltung erforderlichen Rationalität und Selbstdisziplinierung ist die Tendenz auf Selbstvernichtung immanent. Alles vertritt sein Gegenteil. Der Mensch ist auch nicht mehr er selbst, sondern vertritt sich bloß, in der Arbeit nicht weniger als im Kunstgenuss. Die Maßnahmen, wie sie auf dem Schiff des Odysseus [...] durchgeführt wurden“, machten die Arbeiter taub, den Herrn bewegungsunfähig. ¹¹⁰ Mit dem Bild des Odysseus, der seine Ohnmacht darin dokumentiert, dass er, an den Mast gefesselt, nur noch mit dem Kopf nicken kann, demonstrieren Horkheimer und Adorno die Ohnmacht des Intellektuellen. Und die Ohnmacht des Texters in ihrer Zeit. Das einzige, was sie vermochten, war das Abschicken einer Flaschenpost. ¹¹¹

2.1. „Dialektik der Aufklärung“: Kritik an der „eindimensional“ gewordenen Kultur und Gesellschaft

Der Aufsatz „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ ist integraler und zentraler Bestandteil der 1947 erstmals veröffentlichten Schrift „Dialektik der Aufklärung“. ¹¹² Die „Dialektik der Aufklärung“ ist eine radikal kritische Reflexion über Rationalitätsglauben und Fortschrittsoptimismus, eine Kritik an der „eindimensional“ gewordenen Kultur und Gesellschaft.

¹⁰⁹ Ebd., 79.

¹¹⁰ Ebd., 85.

¹¹¹ Ebd., 89.

¹¹² Max Horkheimer/Theodor W. Adorno (1947): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main, 1998.

Die Kritik an der Moderne wird als Kritik an den Defiziten der Vernunft formuliert. Horkheimer und Adorno apostrophieren den Prozess der Modernisierung als Selbstzerstörungsprozess der Aufklärung durch Verselbstständigung und Überbewertung des Zweck-Mittel-Denkens. Sie behaupten, dass „im gegenwärtigen Zusammenbruch der bürgerlichen Zivilisation nicht bloß der Betrieb, sondern der Sinn von Wissenschaft fraglich geworden ist“.¹¹³ Mit ihrem Angriff auf die positivistisch gewordene Wissenschaft und mit ihrer Kritik an der „eindimensional“ gewordenen Kultur und Gesellschaft weisen sie darauf hin, dass mit der für die Moderne typischen Ausdifferenzierung der Bereiche des Rechts (und der Moral), der Wissenschaft (und ihrer Anwendung) und der Kunst eine Verselbstständigung und Überbewertung des Zweckmäßigkeitendenkens einherging und die Zielsetzungen und Rechtfertigungen eines bloß auf Wirksamkeit und Profit abgestellten Denkens und Handelns obenan gestellt worden sind – und man inzwischen sagen könnte, dass sie „Verfassungsrang gewonnen haben“.¹¹⁴ Konkretisiert wird dies am Beispiel der Selbsterhaltung. Das Mittel dominiert inhaltlich und formal den Zweck, richtet sich geradezu gegen das Selbst, das erhalten werden sollte. Selbstbehauptung ist nicht nur Selbstverleugnung, sondern Selbstzerstörung: „[...] denn die beherrschte, unterdrückte, und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nicht anders als das Lebendige, [...] gerade das, was erhalten werden soll.“¹¹⁵ Das Selbst, das sich zugleich mit dieser Selbstzerstörung konstituiert, kann sich mit keinen Werten, die das Leben lebenswert machen, die dem Menschen Würde und Anmut verleihen, identifizieren. An die Stelle dieser Werte, tritt das Kalkül.¹¹⁶

Die Kulturindustriethese ist eine Variation der in der „Dialektik der Aufklärung“ zugrunde liegenden vernunftkritischen Argumentationsfigur. Unter dem Diktat der Zweckrationalität kippen für Horkheimer und Adorno nicht nur die Wissenschaft in Positivismus und die universalistische Moral in die universelle Selbstbehauptung der Individuen um, sondern auch die autonome Kunst in kulturindustrielle Produktion.¹¹⁷

¹¹³ Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, 5.

¹¹⁴ Ebd., 50.

¹¹⁵ Ebd., 71.

¹¹⁶ Ebd., 71f.

¹¹⁷ Jürgen Habermas: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt/Main 1988, 136f.

2.2. Die erste Phase der Massenkulturkritik 1936-1942

Warencharakter und ästhetische Kritik

Von ihrer ersten systematischen Annäherung an das neuartige Phänomen einer industriell produzierten Massenkultur in Adornos Jazzaufsatz von 1936/37 bis hin zur Ästhetischen Theorie (1942) steht die Kritische Theorie, wenn sie dieses Phänomen in ökonomischen Begriffen zu erklären versucht, unter dem Bann des zu ihrer Zeit vorherrschenden kapitalistischen Produktionsparadigmas. Die jeweiligen Einzelanalysen sind Variationen und Koppelungen der übergeordneten These: dass die Produktionsweise von Kulturgütern sich der fordistischen Massenproduktion nahezu restlos angeglichen habe.

Wie die Produktion von Waschmitteln und Autos, so ist auch die Produktion der „Kulturwaren“ für Adorno dadurch charakterisiert, dass sie ein Immergleiches in stets neuen Verpackungen zu verkaufen sucht. Der Markterfolg eines beliebigen massenkulturellen Produkts beruht für ihn daher nicht auf irgendeiner ihm innewohnenden ästhetischen Qualität, sondern ist Ausdruck der anarchischen Zufälligkeit des Marktes: „Welcher Schlager Erfolg haben wird und welcher nicht, das läßt mit apodiktischer Gewißheit so wenig sich voraussagen wie das Schicksal eines Wertpapiers.“¹¹⁸ Massenkulturelle Produktion stellt also in der ersten Phase der Ausbildung der Kulturindustriethese nicht anderes dar als einen Sonderfall konkurrenzkapitalistischer Warenproduktion, ihrer Verwertungsstrategien und der darauf antwortenden Irrationalität der Konsumenten: „Wie die Realität, in der ein Schlager erklingt, keine planvoll geordnete ist; wie Ort und Stunde mehr über das Schicksal eines Gebildes zu entscheiden vermögen als sein eigenes Verdienst, so ist planlos das Bewußtsein derer, die ihn rezipieren, und die Irrationalität vorab die der Hörer.“¹¹⁹ Die ästhetische Kritik an den standardisierten Produkten industrieller Massenkultur wird immer von einem Rekurs auf ihren Warencharakter begleitet, der diese Kritik gleichzeitig stützt und verdoppelt: „Die moderne Archaik des Jazz ist nichts anders als sein Warencharakter. Die urtümlichen Züge an ihm sind die warenhaften: die starre, gleichsam zeitlose Unbewegtheit in der Bewegung, die

¹¹⁸ Theodor W. Adorno (1937): Über Jazz, in: Ders.: Musikalische Schriften IV. Moments musicaux Impromptus (= Gesammelte Schriften XVII) Frankfurt/Main, 81.

¹¹⁹ Adorno: Über Jazz, 82.

maskenhafte Stereotype, das Ineins von wilder Erregtheit als dem Schein des Dynamischen und Unerbittlichkeit der Instanz, die über solche Erregtheit herrscht. Vor allem aber das Gesetz, das eines des Marktes so gut ist wie eines Mythen: er muss gleichzeitig stets dasselbe sein und stets das Neue vortäuschen.“¹²⁰

Den Erklärungsansatz der Standardisierungs- und Neutralisierungsprozesse in der Massenkultur von der Produktionsseite sucht Adorno durch eine sozialpsychologische Argumentation zu stützen und zu ergänzen. Unter dem Schlagwort der „Regression des Hörens“ versucht Adorno im Wege einer Analyse des Bewusstseins der Konsumenten den Prozess der Standardisierung massenkultureller Produkte zu erklären. Die Regression des Hörens wird letztendlich dafür verantwortlich gemacht, dass eine innovative oder gar subversive „Populärkunst“ genauso wenig Chancen auf dem Markt hat wie die neue Musik: „Es gibt tatsächlich einen neurotischen Mechanismus der Dummheit auch im Hören: die hochmütige ignorante Ablehnung alles Ungewohnten ist sein sicheres Kennzeichen. Die regredierte Hörer benehmen sich wie Kinder. Sie verlangen immer wieder und mit hartnäckiger Tücke nach der einen Speise, die man einmal vorgesetzt hat.“¹²¹ Die hier verwendete Wortwahl ist nicht zufällig. Wer sich wie ein Kind benimmt, ist unmündig im Sinne der Aufklärung. Die „regredierte Hörer“ sind in ästhetischer Hinsicht unmündig und diese Unmündigkeit ist – trotz des sie befördernden Reklameterrors des massenkulturellen Distributionsapparats¹²² – ein für Adorno in Anlehnung an Immanuel Kant selbstverschuldete, insofern dem Terror des Apparats keinerlei Widerstand seitens der Hörer entgegengesetzt wird.¹²³

Die Verschiebung der Argumentation auf die Analyse des regressiven Hörens ergibt ein auf den ersten Blick plausibles Modell einer negativen Wechselwirkung zwischen Produktion, Distribution und Hörerbewusstsein, die jede potentielle Abweichung von der Norm von

¹²⁰ Ebd., 84.

¹²¹ Theodor W. Adorno (1938): Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, 34.

¹²² Ebd., 30f.

¹²³ Richard Schwarz (2005): Von der Ökonomisierung der Kultur zur Produktion der Widerspiegelung. Anmerkungen zum Begriff der Kulturindustrie, in: episteme. Online-Magazin für eine Philosophie der Praxis. <http://www.episteme.de/htmls/Schwarz.html>.

vornherein unmöglich macht: die Vermarktungsstrategien der Produzenten bestimmen die regressive Nachfrage und die regressive Nachfrage bestimmt rückwirkend wiederum die Produktion.

Fetischcharakter der Ware

Adorno entlehnt aus der marxistischen Theorie¹²⁴ die Kategorie des „Fetischcharakters der Ware“, um das Verhältnis zwischen Produktion und Konsumentenbedürfnissen als ein regressives beschreiben zu können. Die Kategorie „Fetischcharakter der Ware“ war für Adorno der methodologische Schlüssel, um von der kapitalistischen Warenproduktion unmittelbar auf die ideologischen Formen, in denen die Menschen alltäglich ihre wirklichen Lebensbedingungen gleichzeitig erkennen und verkennen, schließen zu können: „Der Fetischcharakter der Ware ist keine Tatsache des Bewusstseins sondern dialektisch in dem eminenten Sinne, daß er Bewußtsein produziert.“¹²⁵ Adorno radikalisiert die marxistische Fetischkategorie, indem er diese über die Tauschpraxis hinaus auch auf die Konsumtion ausdehnt. Der Tauschwert, und nicht mehr der Gebrauchswert einer Ware, werde zum Gegenstand des Genusses: „Die Frau, die Geld zum Einkaufen hat, berauscht sich am Akt des Einkaufens“¹²⁶ und der Konzertbesucher bete „recht eigentlich [...] das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscaninikonzert ausgegeben hat.“¹²⁷

Mit der Kategorie des Fetischcharakters der Ware verschärft Adorno seine rationalistische Kritik an der Unmündigkeit der Konsumenten moderner Massenkultur. Über die These von der Verdrängung des „Gebrauchswerts“ kultureller Produkte (d.h. ihres Werkgehalts) durch ihren Tauschwert wird darüber hinaus auch die viel weiterreichendere These begründet, dass nicht nur die innovativen und subversiven Impulse des populären Kulturfeldes, sondern auch und gerade die der Produkte der Hochkultur im Zuge ihrer kapitalistischen Verwertung

¹²⁴ „Denn es gibt kein Problem dieser Entwicklungsstufe der Menschheit, [...] dessen Lösung nicht in der Lösung des Rätsels der Warenstruktur gesucht werden müßte.“ Georg Lukács (1923): Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats, in: Georg Lukács: Frühschriften, 2.Bd.: Geschichte und Klassenbewusstsein, Neuwied-Berlin 1968, 257)

¹²⁵ Brief an Walter Benjamin vom August 1938, Adorno/Benjamin 1994, 139.

¹²⁶ Adorno 1938/1956, 20.

¹²⁷ Ebd.: 19.

vollständig neutralisiert worden seien. Die Konsumtion des Tauschwertes dieser Produkte, oder anders gesagt, die Konsumtion ihres Prestigewerts, führe zur Indifferenz gegenüber den in den einzelnen Kunstwerken aufgespeicherten Erfahrungspotentialen: „Die Werke, die der Fetischisierung unterliegen und zu Kulturgütern werden, erfahren dadurch konstitutive Veränderungen. Sie werden depriviert. Der beziehungslose Konsum läßt sie zerfallen.“¹²⁸

Fetischisiert werde dabei auf der Seite der Konsumtion – und in Reaktion darauf auch auf der Seite der Produktion – der Erfolg derjenigen Produkte, den die Konsumenten durch ihre eigene regressive Praxis erst möglich gemacht hätten. Dieses allgemeine Verhältnis der Konsumenten zu den Kunstwerken führt, dem Dialektiker zufolge, zu zwei einander völlig entgegengesetzten Effekten. Einerseits zu Fetischisierung der „best sellers“ und damit zum Kultus des „Einfalls“, des Stars und des Instruments, die unausweichliche Folge ist die Potpourrisierung des klassischen Erbes und seine Angleichung an die musikalische Kindersprache der Schlager und des offiziellen Jazz.¹²⁹ Aber auch die Gegenreaktion darauf sei geprägt von Fetischisierung: das „offizielle Aufführungsideal“ fetischisiere seinerseits im Namen der Werktreue die eiserne Disziplin des Orchesterapparats und den Dirigenten als Führerfigur und nähere damit die traditionelle Hochkultur virtuell der faschistischen Disziplin an.¹³⁰ In der Praxis der Konsumenten herrsche die Zerstreuung, in der des offiziellen Kulturbetriebs das Kommando: in beiden werde die traditionelle Hochkultur als Widerstandspol gegen die herrschende Übung liquidiert.¹³¹

2. 3. Die Kulturindustriethese der Dialektik der Aufklärung

Zur ideologischen und disziplinierenden Funktion des massenkulturellen Apparats

Das Kulturindustriekapitel der Dialektik der Aufklärung ist spiegelbildlich zu dem Aufsatz „Über den Fetschcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ von Adorno aufgebaut: die ökonomische Argumentation tritt in den Hintergrund, während die Analyse des massenkulturellen Apparats als Übermächtigungsapparat das dominante Thema darstellt. Die

¹²⁸ Adorno 1938/1956, 22.

¹²⁹ Vgl. Adorno 1938/1956, 16-25.

¹³⁰ Vgl. Adorno 1938/1956, 26f.

¹³¹ Vgl. Adorno 1938/1956, 28f.

Kategorie des Warenfetisch wird zwar beibehalten, verliert jedoch ihren Anspruch, ein Universalschlüssel zu sein, und wird zu einer Chiffre für das regressive Verhältnis der Konsumenten zu den Kulturgütern: „Was man den Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter nennen könnte, wird durch den Tauschwert ersetzt, anstelle des Genusses tritt Dabeisein und Bescheidwissen, Prestigegewinn anstelle der Kennerschaft. [...] Der Gebrauchswert der Kunst, ihr Sein, gilt ihnen als Fetisch, und der Fetisch, ihre gesellschaftliche Schätzung, die sie als Rang der Kunstwerke verkennen, wird zu ihrem einzigen Gebrauchswert, der einzigen Qualität, die sie genießen.“¹³² An die Stelle der Kategorie des Warenfetisch tritt als zentrale heuristische Kategorie die der Herrschaft.¹³³

Übernommen wird im Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* die Konzeption der affirmativen Kultur als ideologischer und disziplinärer Herrschaftsapparat, wie sie von Herbert Marcuse in seinem Aufsatz „Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937)“ entwickelt worden war.¹³⁴ Aber mit zwei entscheidenden Erweiterungen: Zum einen besteht

¹³² Horkheimer/Adorno 1947/1998, 167.

¹³³ Vgl. Schwarz 2005, 11f.

¹³⁴ Wie beispielsweise die bürgerliche Philosophie oder der Protestantismus, so sei auch die bürgerliche Kultur geprägt von einem Widerspruch zwischen ihren emanzipatorischen und ihren herrschaftsstabilisierenden Dimensionen. Jedes der genannten Phänomene sei in ihrer ersten Phase, dem Kampf des Bürgertums gegen die Feudalherrschaft, Träger emanzipatorischer Ideen. Mit der Stabilisierung der bürgerlichen Herrschaft sind die emanzipatorischen Züge von den in diesen Phänomenen ebenfalls enthaltenen autoritären verdrängt worden, bis schließlich der Umschlagplatz erreicht wird, an dem nur noch autoritäre Züge übrigbleiben und zu einem integralen Element der faschistischen Herrschaft werde, die die bürgerliche beerbe. Das emanzipatorische Moment, den Einspruchscharakter gegen das „schlechte Dasein“, sieht Marcuse in der thematischen Tiefe der traditionellen Kunst: „Indem die große bürgerliche Kunst das Leid und die Trauer als ewige Weltkräfte gestaltet hat, hat sie die leichtfertige Resignation des Alltags immer wieder im Herzen der Menschen zerbrochen; indem sie die Schönheit der Menschen und Dinge und ein überirdisches Glück in den leuchtenden Farben dieser Welt gemalt hat, hat sie neben schlechten Trost und der falschen Weihe auch die wirkliche Sehnsucht in den Grund des bürgerlichen Lebens gesenkt.“ (Marcuse 1937/1968, 67) Auf der anderen Seite zeige aber die geschichtliche Entwicklung der bürgerlichen Kultur die Beschränktheit des emanzipatorischen Ideals auf, das mit der traditionellen Kunst verbunden war: „Das Ideal war freilich so konzipiert, daß weniger seine vorwärtstreibenden als seine retardierenden, weniger seine kritischen als seine rechtfertigenden Charaktere dominieren.“ (Marcuse 1937/1968, 71) Nicht die bestehende materielle Lebensordnung sollte nämlich durch dieses verbessert werden, sondern nur die einzelnen Individuen selbst und an ihnen eigentlich nur ihre Seele. Indem der bürgerliche Kulturapparat die Gleichheit der Menschen als realisierte proklamierte und ungeachtet der realen Klassenschranken die Individuen ideologische als Teilhaber an einer gemeinsamen Humanität anrief; indem er sie vom schlechten Dasein absehen ließ und ihre Glücksansprüche in die Scheinwelt der Kunst verlegte,

für Horkheimer und Adorno die Selbstaufhebung der affirmativen Kultur nicht einfach wie für Marcuse in der „Entkulturalisierung“ der Kultur und der Indienstnahme ihrer Disziplinarfunktion für das faschistische Projekt der totalen Mobilmachung. Sie besteht vielmehr in der Zusammenführung affirmativer Kultur mit dem populären Unterhaltungsfeld zur industriell gefertigten Massenkultur. Dabei werde nicht das bloße Amüsement an die Stelle der Erziehung gesetzt. Massenkultur sei im Gegenteil die unerbittliche Fortsetzung des Zivilisationsprozesses: „Tragisches Lichtspiel wird wirklich zur moralischen Besserungsanstalt. Die von der Existenz unterm Systemzwang demoralisierten Massen, die Zivilisation nur in krampfhaft eingeschliffenen Verhaltensweisen zeigen, durch die allenthalben Wut und Widerspenstigkeit durchscheint, sollen durch den Anblick des unerbittlichen Lebens und des vorbildlichen Benehmens der Betroffenen zur Ordnung verhalten werden. Zur Bändigung der revolutionären wie der barbarischen Instinkte hat Kultur seit je beigetragen. Die industrialisierte tut ein übriges. Die Bedingung, unter der man das unerbittliche Leben überhaupt fristen darf, wird von ihr eingeübt. [...] Man braucht nur der eigenen Nichtigkeit innezuwerden, nur die Niederlage zu unterschreiben, und schon gehört man dazu.“¹³⁵

Die Disziplinarfunktion der Kultur erreiche in der Massenkultur eine neue Qualität, in so ferne sie auch diejenigen erfasse, die in traditioneller Weise von dem Zugang zur affirmativen Kultur ausgeschlossen waren. Niemand könne sich dem massenkulturellen Erziehungsprozess entziehen. „Wer nicht ins Kino geht und lernt, so zu sprechen und zu gehen, wie das vom Monopol ersonnene Schema der Gesellschaft, dem sperrt das Monopol die Türen [...]“¹³⁶

neutralisiere er die subversiven Potentiale der klassischen Werke und machte sie zu einem Bestandteil der bürgerlichen Legitimationsideologie. Über diese Funktion der Produktion eines ideologischen Scheins hinaus habe die bürgerlich-affirmative Kultur eine noch wichtigere Rolle im bürgerlichen Herrschaftskonzept erfüllt: sie sei Erziehungs- und Disziplinarapparat gewesen. Ihre „große erzieherische Leistung“ in der bürgerlichen Epoche hat nach Marcuse darin bestanden, „das befreite Individuum, für das die neue Freiheit eine neue Form der Knechtschaft gebracht hatte, so zu disziplinieren, daß es die Unfreiheit des gesellschaftlichen Daseins ertrage. [...] Es gehörte eine jahrhundertlange Erziehung dazu, um jenen großen und alltäglich reproduzierten Schock erträglich zu machen: auf der einen Seite die dauernde Predigt von der unabdingbaren Freiheit, Größe und Würde der Person, von der Herrlichkeit und Autonomie der Vernunft, von der Güte der Humanität und der unterschiedslosen Menschenliebe und Gerechtigkeit – und auf der anderen Seite die allgemeine Erniedrigung des größten Teils der Menschheit [...]“ Marcuse 1937, 89f.

¹³⁵ Horkheimer/Adorno 1947/1998, 161f.

¹³⁶ Adorno 1942/1984, 330

Dass dieser Einübungsprozess praktisch reibungslos funktioniert, liegt für Horkheimer und Adorno aber nicht nur an der „terroristischen Übermacht“ der Herrschaftsapparaturen, mit denen die massenkulturelle eng verzahnt sei. Massenkultur produziere, so die eigentliche Aussage, eine neue Form der Ideologie, die im Gegensatz zu den bürgerlichen Legitimationserzählungen von den Betroffenen als Ideologie nicht mehr durchschaubar sei. Dieses Argument stellt nicht nur die zweite Erweiterung des Kulturkonzepts von Marcuse dar, sondern auch einen tendenziellen Bruch mit den Wahr/falsch-Dichotomien der traditionellen Ideologiekritik. Die neue Form der Ideologie besteht für Horkheimer und Adorno nämlich nicht mehr in einer „verzerrten“, sondern in einer geradezu „hyperrealistischen“ Abbildung der bestehenden Verhältnisse: „Die neue Ideologie hat die Welt als solches 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. Durch solche Übertragung wird das Dasein selber zum Surrogat von Sinn und Recht.“¹³⁷

Ideologisch ist also nicht das Abbildungsverfahren selber, sondern seine naturalisierenden Effekte: die Massenkultur bildet die Welt ab, wie sie ist – aber sie präsentiert sie als alternativlos. Ihr kategorischer Imperativ lautet nach Adorno: „Du sollst dich fügen, ohne Angab worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken.“¹³⁸ Auch der Rekurs auf ihre Herrschaft entlarvt die massenkulturelle Verdoppelung der Welt als ideologische. Im Gegensatz zum Fetischcharakter der Ware im Marxschen Sinne entsteht diese nicht aus der Alltagspraxis der Individuen. Im Ideologieaufsatz von 1954, der die ideologietheoretischen Befunde der Dialektik der Aufklärung zusammenfasst, bestimmt Adorno die neue Ideologie ausdrücklich als Ergebnis einer systematischen Manipulationspraxis. Das „falsche“ Bewusstsein in der modernen Massengesellschaft „ist nicht mehr objektiver Geist, auch in dem Sinne, daß es keineswegs blind, anonym aus dem gesellschaftlichen Prozeß sich kristallisiert, sondern wissenschaftlich auf die Gesellschaft zugeschnitten wird. Das geschieht mit den Erzeugnissen der Kulturindustrie, Film, Magazinen, Illustrierten Zeitungen, Radio, Bestseller-Literatur der verschiedensten Typen, unter denen die Roman-Biographien ihre besondere Rolle spielen, und nun in Amerika vor allem auch Fernsehen.“¹³⁹ Die Reformulierung der traditionellen Ideologieproblematik in den Begriffen von „Überhöher Verdoppelung“ und Manipulation

¹³⁷ Horkheimer/Adorno 1947/1998, 156f.

¹³⁸ Adorno 1963/1967, 67.

¹³⁹ Adorno 1954/1972, 474f.

soll dem weit verbreiteten Konformismus der Individuen in der modernen Massengesellschaft Rechnung tragen.¹⁴⁰

Die massenmediale Reproduktion der Ideologie

Von dieser vernunftkritischen Zuspitzung her betrachtet, kann die Kulturindustriethese anders bestimmt werden als in bisherigen Interpretationen. In dieser Perspektive steht in der zweiten Phase dieses Theorems nicht mehr die technische Reproduzierbarkeit der Kunst im eigentlichen Zentrum des Interesses, sondern die technische Reproduktion der Ideologie. Der Ausdruck „Kulturindustrie“ ist somit nicht einfach nur eine mehr oder weniger geglückte Umschreibung der ökonomischen und technischen Bedingungen moderner Kulturproduktion; er ist die begriffliche Verdichtung der These, dass in den modernen Massengesellschaften, den demokratischen wie den totalitären, die ideologische Reproduktion der Verhältnisse vorausplanend-industriell über Kino, Massenpresse und Radio organisiert werde. Es ist, kurz gesagt, das ideologietheoretische und herrschaftskritische Äquivalent zu dem neutraleren Begriff der „Massenmedien“¹⁴¹ Das Aufkommen des Fernsehens nach dem zweiten Weltkrieg schien diese These endgültig zu bestätigen. Im Ideologieaufsatz von 1954 gilt das Fernsehen neben dem Kino als das eigentliche Medium der neuen Ideologie und damit auch der regressiven Realitätsanpassung: „Die erfahrungslose Starrheit des in der Massengesellschaft vorherrschenden Denkens wird von dieser Ideologie womöglich noch verhärtet, während zugleich ein ausgespitzter Pseudorealismus, der in allem Äußerlichen das exakte Abbild der empirischen Wirklichkeit liefert, daran verhindert, das, was geboten wird, als ein bereits im Sinne der gesellschaftlichen Kontrolle Vorgeformtes zu durchschauen. Je entfremdeter den Menschen die fabrizierten Kulturgüter, desto mehr wird ihnen eingeredet, sie hätten es mit sich selbst und ihrer eigenen Welt zu tun. Was man auf den Fernsehschirmen erblickt, gleicht dem allzu Gewohnten, während doch die Konterbande von Parolen, wie der, daß alle Ausländer verdächtig oder daß Erfolg und Karriere das Höchste im Leben seien, als ein für allemal gegeben eingeschmuggelt wird.“¹⁴²

¹⁴⁰ Vgl. Adorno 1954/1972, 476.

¹⁴¹ Vgl. Adorno 1963/1967, 61.

¹⁴² Adorno 1954/1972, 476.

Die autonome Kunst als wirkungsmächtiges Widerstandsmoment

Mit dem Aufsatz „Neue Kunst und Massenkultur“ von 1941¹⁴³ hat Max Horkheimer die Frage nach der Möglichkeit von Widerstand gegenüber den autoritären Tendenzen in der demokratischen Massengesellschaft gestellt. Angesichts einer von allen emanzipatorischen Dimensionen gereinigten Aufklärung, die in Gestalt der Massenkultur endgültig in autoritäre Ideologie und Massenbetrug umgeschlagen sei, müsse sich antiautoritäres Denken mit derjenigen kritischen Instanz verschwistern, die nach der Integration von Marxismus, Psychoanalyse und Arbeiterbewegung in den Block der Herrschaft als einziges wirkungsmächtiges Widerstandsmoment noch übriggeblieben sei: der Instanz der „autonomen“ Kunst.

Diese ist für die Kritische Theorie in zweierlei Hinsicht von paradigmatischer Bedeutung: sie stellt nicht nur ein Modell für die Erhaltung „starker“ Subjektivität dar, sondern auch ein Modell für eine Erkenntnisform, die im Gegensatz zur instrumental verkürzten Vernunft nicht das Besondere zugunsten des Allgemeinen liquidiert: „Individualität besteht nicht in Idiosynkrasien und Schrullen, sondern in der Widerstandskraft der geistigen Fähigkeiten gegen die plastische Chirurgie des herrschenden Wirtschaftssystems, das alle Menschen auf eine einheitliche Norm zu bringen trachtet. Die Menschen sind eben dem Maß frei, sich in Kunstwerken wiederzuerkennen, wie sie der allgemeinen Nivellierung widerstanden haben. Individuelle Erfahrung, wie sie das Kunstwerk verkörpert, ist nicht weniger gültig als die organisierte, welche die Gesellschaft zur Naturbeherrschung einsetzt. Obgleich ihr Kriterium allein in ihr selbst liegt, ist Kunst nicht weniger Erkenntnis als die Wissenschaft.“¹⁴⁴

Das System der traditionellen Hochkultur hat indes als affirmative Kultur genau jene allgemeine Nivellierung und jene Schwächung des Subjekts befördert, die die Kritische Theorie zu bekämpfen sucht. Das Widerstandspotential der Kunst im allgemeinen könne daher nicht mehr von den traditionellen Werken, sondern nur noch von denen einer neuen Kunst realisiert werden, die sich jeglicher affirmativer Tendenz, jeglicher Innerlichkeit und

¹⁴³ Max Horkheimer, (1941/1968): Neue Kunst und Massenkultur, in: Max Horkheimer: Kritische Theorie. Eine Dokumentation. Hg. von Alfred Schmidt, Bd.2, Frankfurt/Main.

¹⁴⁴ Horkheimer (1941/1968): Neue Kunst und Massenkultur, 313f.

jeglicher Eskapismus genauso entledigt habe wie des verfehlten Rationalismus der Progressiven: „Die Trauer und das Grauen, die von solchen Werken ausgehen, sind nicht identisch mit den Gefühlen jener, die sich aus rationalen Gründen von der Wirklichkeit abwenden oder sich empören. Das Bewußtsein, welches hinter ihnen steht, sieht sich viel eher von der Gesellschaft, wie sie ist, abgeschnitten und zu grotesken, dissonanten Ausdrucksformen gezwungen. Indem diese ungastlichen Werke dem Individuum die Treue halten gegen die Infamie des Bestehenden, bewahren sie den authentischen Gehalt früherer großer Kunst, sind sie Raffaels Madonnen und Mozarts Opern tiefer verwandt als alles, was heute deren Harmonie nachleiert, zu einer Zeit, da die glückliche Gebärde zur Maske des Wahnsinns wurde und die traurige Geschichte des Wahnsinns zum einzigen Zeichen der Hoffnung.“¹⁴⁵

3. Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie – eine kritische Theorie der modernen Kunst

Adornos fragmentarisch gebliebene „Ästhetische Theorie“ (1970) ist wie die 1947 veröffentlichte Schrift „Dialektik der Aufklärung“ als geschichtsphilosophisches Korrektiv gegen die in der „Dialektik der Aufklärung“ thematisierten „Aporien der Moderne“ zu interpretieren. Die Ursache des Rückfalls von Aufklärung in Mythologie findet sich in der Aufklärung selbst, in dem immanenten Zwangscharakter der Aufklärung, dem niemand und nichts entfliehen kann.¹⁴⁶ In der Ästhetischen Theorie weist Adorno noch konkreter darauf hin, dass auch Kunst von dieser Paradoxie nicht frei bleiben kann.¹⁴⁷

„Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, nicht einmal ihr Existenzrecht“ So lautet der erste Satz von Adornos ästhetischer Theorie. Und weiter: *„Ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe.“*

¹⁴⁵ Horkheimer (1941/1968): Neue Kunst und Massenkultur, 318f.

¹⁴⁶ Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, 11.

¹⁴⁷ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, 1970/1973, 34-36.

*Die Frage entzündet sich an dem, was sie einmal war.*¹⁴⁸ Kunst wird von Adorno als historischer Prozess begriffen, der sich der Definition versperrt.¹⁴⁹ Kunst ist eingeordnet in ideologische, ökonomische, politische und konsumtive Zusammenhänge – mit entsprechenden Folgen für die Kunst selbst wie für die ästhetische Theorie. Im Reflektieren über Ideologie und Wahrheit, Katharsis und Kitsch, kulturelle Bedürfnisse und Engagement bringt Adorno diese kritisch zur Sprache.

Zum Verhältnis von Kunst und Ästhetik in der Spätmoderne

Die Kategorien haben in der Moderne ihr apriorisches Selbstverständnis verloren; sie werden erst dann von „der philosophischen Reflexion ergriffen, wenn sie nicht länger substantiell, nicht mehr unmittelbar gegenwärtig und fraglos sind.“¹⁵⁰ Einerseits stehen im Zeitalter der Spätmoderne traditionelle Ästhetik und moderne Kunst unversöhnlich zueinander – andererseits müssten Kunst wie Künstler an der Ästhetik die Kraft der Reflexion schulen: „Vom Begriff der philosophischen Ästhetik geht ein Ausdruck des Veralteten aus, ähnlich wie von dem System oder der Moral. [...] Kaum eine andere philosophische Disziplin ruht auf so ungesicherten Voraussetzungen wie die Ästhetik. Gleich einer Wetterfahne wird sie von jedem philosophischen, kulturellen, wissenschaftstheoretischen Windstoß herumgeworfen, wird bald metaphysisch betrieben und bald empirisch, bald normativ und bald deskriptiv, bald vom Künstler aus und bald vom Genießenden, sieht heute das Zentrum des Ästhetischen in der Kunst, für die das Naturschöne nur als Vorstufe zu deuten sei, und findet morgen im Kunstschönen nur ein Naturschönes aus zweiter Hand. [...] Der Grund für diesen Pluralismus ästhetischer Theorien, die vielfach nicht einmal vollständig durchgeführt sind, ist ein doppelter: er liegt einerseits in der prinzipiellen Schwierigkeit, ja, Unmöglichkeit, Kunst generell durch ein System ästhetischer Aussagen philosophischer Kategorien zu erschließen;

¹⁴⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, 1970/1973, 9 und 10.

¹⁴⁹ Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition.“ Ebd.: 11.

¹⁵⁰ Adorno: *Paralipomena*, in: *Ästhetische Theorie*, 439.

andererseits in der traditionellen Abhängigkeit von erkenntnistheoretischen Positionen, die jene zur Voraussetzung haben.¹⁵¹

Kunst als Antithese zur empirischen Realität

Ein allgemeiner Begriff von Kunst reicht nicht mehr an die Kunstwerke heran,¹⁵² die Gattungen „verfransen“ sich, der Kunstbegriff macht keinen Sinn als Oberbegriff der Gattungen sondern nur als Antithese zur empirischen Realität: „Die Krisis des reinen Kunstwerks nach den europäischen Katastrophen ist nicht zu schlichten durch den Ausbruch in eine außerkünstlerische Stofflichkeit, die mit moralischem Pathos übertönt, daß sie es sich leichter macht; die Linie des geringsten Widerstandes taugt am letzten zur Norm. Die Antinomie des Reinen und Unreinen in der Kunst ordnet dem Generellen sich ein, daß Kunst nicht der Oberbegriff ihrer Gattungen sei. Diese differieren ebenso wohl spezifisch, wie sie sich verfransen. [...] Gegenwärtig regt Kunst dort sich am lebendigsten, wo sie ihren Oberbegriff zersetzt. In solcher Zersetzung ist sie sich treu, Verletzung des mimetischen Tabus über den Unreinen als dem Hybriden.“¹⁵³ Die Frage nach den Merkmalen ihrer Bestimmung im historischen Kontext ist Gegenstand seiner Reflexionen.

Ästhetik der Negativität - Negative Dialektik in der Kunst -

Der Dialektische Charakter der Ästhetik Adornos zeigt sich schon in seinem Versuch des Verstehens von Kunst. Adorno charakterisiert Kunst als etwas, was „im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist“, „zu ihrem Anderen“ ist.¹⁵⁴ Die negative Dialektik zeigt sich auch im geschichtlichen Gewordenensein der Kunst. So verwandelt sich manches ursprünglich

¹⁵¹ Theodor W. Adorno (1970): Frühe Einleitung, in: Ästhetische Theorie, 493-533, hier 493.

¹⁵² „Wie wenig ein allgemeiner Begriff von Kunst an die Kunstwerke heranreicht, demonstrieren die Kunstwerke damit, daß [...] nur wenige den strengen Begriff erfüllen“, Adorno. Ästhetische Theorie, 271.

¹⁵³ Adorno: Ästhetische Theorie, 271.

¹⁵⁴ Adorno: Ästhetische Theorie, 12.

kultisches Gebilde im Laufe der Geschichte in Kunst, die es nicht gewesen ist – „manches was Kunst war, ist es nicht länger“; Kunst „spezifiziert sich an dem, wodurch sie von dem, sich scheidet, woraus sie wurde.“¹⁵⁵ Dementsprechend betont Adorno in seinen „Theorien über den Ursprung der Kunst“: „Versuche, Ästhetik aus dem Ursprung der Kunst als ihrem Wesen zu begründen, enttäuschen notwendig.“¹⁵⁶

Diesem Gewordenen der Kunst entspricht der Charakter ihrer Autonomie als des Gewordenen: „Ihre Autonomie ist ein Gewordenes, das ihren Begriff konstituiert, aber nicht a priori.“¹⁵⁷ Die Autonomie der Kunst konstruiert sich auch nur im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist, zur Heteronomie. Aus dieser negativen Dialektik der Autonomie der Kunst ergibt sich auch der „Doppelcharakter der Kunst als autonom und fait social“.¹⁵⁸ Beide Momente sind voneinander untrennbar verbunden.

Doppelcharakter der Kunst. Autonomie und „fait social“

Die Vereinbarung von Autonomie und gesellschaftlichen Charakter von Kunst ist zentraler Teil der Reflexionen von Adorno und seiner dialektischen Kunstauffassung. Adorno zufolge kritisiert Kunst Gesellschaft „durch ihr bloßes Dasein“, „durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft“ wird sie zum Gesellschaftlichen: „Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als gesellschaftlich nützlich sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse missbilligt wird“¹⁵⁹

¹⁵⁵ Ebd., 12

¹⁵⁶ Exkurs: Theorien über den Ursprung der Kunst, in: Adorno: Ästhetische Theorie, 480.

¹⁵⁷ Adorno: Ästhetische Theorie, 34.

¹⁵⁸ Ebd., 16.

¹⁵⁹ Adorno: Ästhetische Theorie, 335.

Konvergenz von Sinnlichkeit und Verstand

Adorno hatte sein „Modell mimetischer Rationalität“ in Auseinandersetzung mit dem in der Romantik sich herausbildenden Verhältnis zwischen Kunst und Verstand entwickelt. Die Absicht, der menschlichen Gemütstätigkeit einen Modus zu ermöglichen, welcher das vereint, was sonst als rational-begriffliches Denken vom sinnlich-ästhetischen Empfinden geschieden ist, bildet den Kern der romantischen Kunstkonzeption. Die romantische Idee einer sinnlich erweiterten Reflexion beziehungsweise einer reflexiv inspirierten Sinnlichkeit hat sich in der Kunst zu einer allein ihr eigenen, unvergleichlichen Erfahrungsform entwickelt. Diese besondere Bewusstseinsqualität hat Adorno im Blick, wenn er von der Kunst erhofft, dass sie - nach der gescheiterten aufklärerischen Mission der Philosophie - die Tradition der Aufklärung fort- und umschreibt. Darin ganz Romantiker fordert er, da „die Stunde naiver Kunst [...] dahin sei“, müsse Kunst „die Reflexion sich einverleiben und so weit treiben, daß sie nicht länger als ein ihr Äußerliches, Fremdes über ihr schwebt; das heißt heute Ästhetik.“¹⁶⁰ Mit dieser Definition reklamiert Adorno den Begriff des Ästhetischen für jene ganzheitliche Erfahrungsform, die die Romantik der Kunst einst eingeprägt hat. Die die Reflexion sich einverleibende Kunst ist nicht nur insofern aufklärerisch, als sie selbst denkt und sich ihrer eigenen Vernunft bedient. Insbesondere klärt sie auch den von der Philosophie des Rationalismus verabsolutierten Verstand über seine Grenzen auf. Darin besteht die „Dialektik der Aufklärung“, dass die Kunst unter den Vorzeichen des Antirationalismus ihre begriffliche, rationale Struktur entdeckt und entwickelt, aber mit dieser Expansion der Rationalität gerade deren Relativierung bewirkt.¹⁶¹

Zur Dialektik von Mimesis und Rationalität

Adorno unterstellt dem Kunstwerk eine immanente Dialektik von Mimesis und Rationalität. Mimesis versteht sich in der Adornoschen Ästhetik als „Rudiment der magischen Phase“ der Kunst. Seit der Emanzipation der Kunst von der kultischen Heteronomie wird das mimetische Moment von der Kunst verdrängt, was „mimetisches Tabu zu nennen ist.“¹⁶² Diese

¹⁶⁰ Adorno: Frühe Einleitung, in: Ästhetische Theorie, 508.

¹⁶¹ Vgl. Lingner. Kunst als Projekt der Aufklärung jenseits reiner Vernunft, 5.

¹⁶² Adorno: Ästhetische Theorie, 70.

Entwicklung der Rationalisierung der Kunst ist Adorno zufolge „die Gegenbewegung gegen die Mythen“, nämlich die Aufklärung der Kunst. In der das Prinzip der Rationalität herrscht, mit der Tendenz, die anderen Momente in sich zu integrieren. Die Paradoxie liegt darin, dass in der Kunst das, woraus sie besteht, desto mehr zerfällt, je rationaler und integrierter sie wird. „Der Weg zur Integration des Kunstwerkes, eins mit dessen Autonomie, ist der Tod der Momente im Ganzen.“¹⁶³ Anders gesagt: die Tendenz zur Rationalität, zur Objektivierung oder zur Verdinglichung in der Kunst entpuppt sich als ihr Todesprinzip.

Das mimetische Moment bleibt jedoch in der Kunst unintegriert, als das Partikulare, Unbestimmte, Nichtbegriffliche, also Nichtidentische. Dennoch ist ohne die mimetischen Impulse, keine Form möglich, welche die objektive Bestimmung der Kunst ist. Kunst mündet vermöge ihres subjektiv mimetischen Moments in ihre Objektivität. Das macht den der Kunst immanenten, dialektischen Prozess von Rationalität und Mimesis aus. Diese Dialektik der Kunst zeigt sich darin, dass Kunst als ein Mimetisches nur inmitten von Rationalität möglich ist und ihrer Mittel sich bedient. Als welterschließendes ist das Kunstwerk der begrifflichen Rationalität analog, als mimetisch welterschließendes ist es aber gleichzeitig begriffsfeindlich: „Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt. Ihre Absage an die magischen Praktiken, ihre Ahnen, involviert Teilhabe an Rationalität. Daß sie, ein Mimetisches, inmitten von Rationalität möglich ist und ihrer Mittel sich bedient, reagiert auf die schlechte Irrationalität der rationalen Welt als einer verwalteten. Denn der Zweck aller Rationalität, des Inbegriffs der naturbeherrschenden Mittel, wäre, was nicht wiederum Mittel ist, ein Nichtrationales also. Eben diese Irrationalität versteckt und verleugnet die kapitalistische Gesellschaft, und dagegen repräsentiert Kunst Wahrheit im doppelten Verstande; in dem, dass sie das von Rationalität verschüttete Bild ihres Zwecks festhält, und indem sie das Bestehende seiner Irrationalität: ihres Widersinns überführt. [...] Die Sentimentalität und Schwächlichkeit fast der gesamten Tradition ästhetischer Besinnung rührt daher, dass sie die der Kunst immanente Dialektik von Rationalität und Mimesis unterschlagen hat. [...] Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als ‚rational‘. [...] Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen; kein Vorrationales oder

¹⁶³ Ebd., 84.

Irrationales, wie es angesichts der Verflechtung jeglicher menschlicher Tätigkeit in die gesellschaftliche Totalität vorweg zur Unwahrheit verurteilt wäre.“¹⁶⁴

Im Gegensatz zur Kulturindustrie ist in der Kunst die Allgemeinheit der Rationalität als Moment gesetzt, aber das Moment der Rationalität in ihr ist der Grund dafür, dass die Mimesis in ihr nicht dem mimetischen Tabu unterliegt. Daher ist die Bedingung des Rätselcharakters der Kunst oder der Kunstwerke nicht in ihrer Irrationalität, sondern vielmehr in ihrer Rationalität zu finden.¹⁶⁵

Die Kunst als Retter des Scheins – Nur das Unwahre ist als solches wahr

Der Scheincharakter der Kunst ergibt sich aus der Gegenposition zur Empirie. In der „Ästhetischen Theorie“ spricht Adorno von der Notwendigkeit den Schein zu retten, den Schein des „Wahren“ zu retten, wird zur Aufgabe der Kunst: „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.“¹⁶⁶ Adorno geht es hierbei aber nicht mehr um die traditionelle philosophische Suche nach einer „letzten“ oder „ersten“ Wahrheit.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Adorno: Ästhetische Theorie, 86f.

¹⁶⁵ Adorno. Ästhetische Theorie, 182.

¹⁶⁶ Adorno: Ästhetische Theorie, 193.

¹⁶⁷ Die Suche nach der Wahrheit galt lange in der Geschichte der Philosophie als selbstverständlich. Es war G.W.F. Hegel der die Entfaltung der Wahrheit mit der Kunst verband: „Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. [...] Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit seiner Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart. [...]“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1835/1985): Ästhetik. 2.Bd. Hg. von Friedrich Bassenge, Berlin) Es ist Nietzsche, der mit dieser Tradition der Philosophie bricht, mit dieser Tradition einer bestimmten Metaphysik. Bei Nietzsche wird die „Wahrheit“ in Frage gestellt. In „Jenseits von Gut und Böse“ schreibt er: „Das Problem vom Werte der Wahrheit trat vor uns hin [...]. Ist der Schein weniger Wert als die Wahrheit? Oder sollte gar [...] dem Scheine, dem Willen zur Täuschung, dem Eigennutz und der Begierde ein für alles Leben höherer und grundsätzlicher Wert zugeschrieben werden. Nietzsche ergreift Partei für den Schein. Die Veränderung, das Werden, der Wechsel ist für Nietzsche ein Beweis für Scheinbarkeit, ein Indiz, dass da etwas ist, was uns in die Irre führt. Die „Wahrheit selbst wird zum Irrlicht.“ Zitiert nach: Klaus Peter Müller: Adornos Ästhetische Paradoxie. Warum nach Adorno die Kunst den ‚Schein des Wahren‘ retten soll, in:

Nach Adorno bezieht sich die zentrale Aufgabe der Kunst auf das Verhältnis von Machen und Nicht-Gemachten, auf das Problem eines Übergangs. In diesem Sinne geht es in der Kunst um die Darstellung eines Nicht-Könnens. Ihre Aufgabe beinhaltet eine Paradoxie. Unter dem Stichwort „Wahrheit als Schein des Scheinlosen“ schreibt Adorno in der ästhetischen Theorie: „Die Metaphysik von Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie `bloß gesetzt` ist, wahr sein könne. In Rede steht dabei nicht das vorhandene Kunstwerk unmittelbar sondern sein Gehalt. Die Frage nach der Wahrheit eines Gemachten ist aber keine andere als die nach dem Schein und nach seiner Errettung als des Scheins vom Wahren. Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein. Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.“¹⁶⁸ Unmögliches soll möglich sein, das ist die ästhetische Paradoxie: „[...] wie kann Machen ein nicht Gemachtes erscheinen lassen; wie kann, was dem eigenen Begriff nach nicht wahr ist, doch wahr sein. Denkbar ist das nur vom Gehalt als einem vom Schein Verschiedenen; aber kein Kunstwerk hat den Gehalt anders als durch den Schein, in dessen eigener Gestalt. Darum wäre das Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins, und das emphatische Recht der Kunst, die Legitimation ihrer Wahrheit, hängt von jener Rettung ab.[...]“¹⁶⁹

Das Besondere an Adornos Denken ist, dass er die Frage nach der Wahrheit zu einer Frage der Wahrheit der Kunst macht. Die Kunst wird zu einer Bastion für den Anspruch auf Wahrheit, nicht jedoch der Wahrheit: „Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teil hätte an dem Unwahren außer ihm, dem des Weltalters. Ästhetik die nicht in der Perspektive auf Wahrheit sich bewegt, erschläft vor ihrer Aufgabe; meist ist sie kulinarisch. Weil Kunstwerken das Moment von Wahrheit wesentlich ist, partizipieren sie an Erkenntnis und damit das legitime Verhältnis zu ihnen. [...] Die Erkenntnis der Kunstwerke folgt eigener erkennender Beschaffenheit: sie sind die Weise von Erkenntnis, welche nicht Erkennen von Objekt ist. Solche Paradoxie ist auch die der künstlerischen Erfahrung. Ihr Medium ist die Selbstverständlichkeit des Unverständlichen. [...] Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist

Sic et Non – Forum for Philosophy and Culture (2001) –

<http://www.cogito.de/sicetnon/artikel/historie/paradoxie.htm>

¹⁶⁸ Adorno: Ästhetische Theorie, 198.

¹⁶⁹ Adorno: Ästhetische Theorie, 164.

nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, weg zu erklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.“¹⁷⁰

Nach Adorno ist die Voraussetzung für die Konvergenz von Sinnlichkeit und Verstand gegeben, wenn sich das Denken in der Kunst weder inhaltlich noch formal ihm eigentlich fremden Zwecken unterwirft. Denn dann kommt es einerseits zu einer Steigerung seiner Rationalität, weil es freier der eigenen logischen Form und zugleich der inneren Logik seines Inhalts zu folgen im Stande ist. Es kann aber auch rational über das Rationale hinausgelangen, wenn sein Gang und sein Ende nicht mehr von außen bestimmt werden, sondern es sich eigengesetzlich so weit entwickelt, bis es sich konkret als begrenzt erfährt, d.h. nicht mehr nur intellektuell, sondern auch sinnlich bewusst wird. Unter diesen Voraussetzungen erscheint die Verteidigung des Autonomiestatus folgerichtig: Die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis garantiert den Spielraum innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden vorstellbar werden.

¹⁷⁰ Adorno: frühe Einleitung, in: Ästhetische Theorie, 515f.

Resümee und Zusammenfassung

Im Schlagschatten der kritischen Debatten über die zunehmende Ökonomisierung von Kunst und Kultur im Rahmen der UNESCO Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt wurde in den philosophischen Diskursen die Opportunität der „postmodernen“ Entgrenzung des Ästhetischen in Frage gestellt und die These der „falschen Aufhebung der Kunst“ durch die Kulturindustrie zum Thema gemacht. In Anknüpfung an die historische Kontroverse zwischen Walter Benjamin und Theodor W. Adorno thematisieren die aktuellen philosophischen Diskurse die Spannungsfelder zwischen kulturindustrieller Produktion und gesellschaftlicher Emanzipation, Massenkultur und Hochkultur, ästhetischer Autonomie und politischem Engagement, Warenlogik und Spaßkultur, System Kunst und System Massenkultur.

Walter Benjamins optimistische Kulturinterpretation: Neue Massenmedien und gesellschaftliche Emanzipation.

Walter Benjamin hatte den neuen technischen Errungenschaften im Medienbereich eine gesellschaftspolitisch positive Rolle zugewiesen und die emanzipatorischen Möglichkeiten der neuen Massenmedien hervorgehoben. Seine späten kunst- und kulturphilosophischen Arbeiten wurden von zwei Hauptmotiven bestimmt: vom avantgardistischen Anspruch der Überführung von Kunst in Lebenspraxis und von der Analyse des historischen Verfalls der autonomen, von der Lebenspraxis abgehobenen Kunst. Diese beiden Motive kulminieren in Benjamins am stärksten rezipierten kunstphilosophischer Arbeit, dem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.¹⁷¹

Benjamins optimistische Beurteilung der gesellschaftspolitischen Chancen des Mediums „Film“ korrespondiert mit seiner Erfahrungstheorie, die er in der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus entwickelt hatte. Der Film war für Benjamin in erster Linie ein Beleg des

¹⁷¹ Walter Benjamin (1936/1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd.1.2, Frankfurt/Main 1980..

Wahrnehmungswandels.¹⁷² Die kontemplative Rezeption autonomer Kunst war nach Benjamin in einer Zeit eines durch die technischen Erneuerungen gewandelten Erfahrungshorizonts nicht mehr möglich. Avantgarde-Bewegungen und neue Medien galten ihm als Indiz jener Umwälzungen im Überbau, die den Veränderungen der Produktionsbedingungen in einer entwickelten kapitalistischen Produktionsweise entspricht.¹⁷³

Benjamins Reflexionen sind jedoch nicht nur auf wahrnehmungspsychologische Überlegungen beschränkt. Es ging ihm auch um eine neue Deutung der bildenden Künste, deren Status sich seiner Meinung nach insgesamt verändert hat. Während traditionelle Gattungen wie Lyrik und Tafelbild im Schwinden begriffen waren, entstanden neue, dem gewandelten Erfahrungshorizont angepasste Kunstformen wie Film und Photographie. Die Reproduktionsmedien Film und Photographie lassen sich, so Benjamins These, nicht als „neue Gattungen“ in die Institution Kunst integrieren, weil sie diese selbst grundlegend verändern. Die Reproduktionsmedien bilden für ihn das fortgeschrittenste Stadium in einem geschichtlichen Prozess ästhetischer Rationalisierung, einer Entzauberung der Kunst, die er als „Zertrümmerung der Aura“ beschreibt.¹⁷⁴

Nach Benjamin hat die Tradition in den industrialisierten Gesellschaften ihre Bindekraft verloren. Die Biographie des Menschen zerfalle unter den Bedingungen der Lohnarbeit zunehmend in diskontinuierliche, nicht mehr miteinander zu vermittelnde Einzelmomente. Die Rezeptionshaltung des modernen Menschen richte sich daher ganz auf Zerstreuung und momenthafte Erlebnisse, nicht dagegen auf Kontinuität erfordernde Erfahrungen.¹⁷⁵

Durch seine Beschäftigung mit dem Surrealismus und ihrer Ästhetik, im spezifisch surrealistischen Blick auf die Dinge, findet Benjamin ein heuristisches Instrument, das es ihm erlaubt, sein aus der Frühromantik entwickeltes Kritik-Konzept auf neue Phänomenbereiche zu extrapolieren, auf die Dingwelt der Metropolen der Moderne. Die Surrealisten verfolgen aus der Sicht Benjamins das Ziel, die destruktiv-konstruktive Logik des Ästhetischen aus ihrer Bindung an autonome Werke zu befreien, und sie unter Beibehaltung ihrer spezifischen

¹⁷² Vgl. Detlev Schöttker: Benjamins Medienästhetik, in Walter Benjamin, Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker, Frankfurt/Main, 423.

¹⁷³ Vgl. Hetzel 1993, 252f.

¹⁷⁴ Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, in: GS 1, 477.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, in: GS 1,219

Rationalität als kritisch-politisches Instrument zu nutzen. Benjamins Auseinandersetzung mit den Autoren des französischen Surrealismus ist ein zentraler Pfeiler seiner Erfahrungs- und Wahrnehmungstheorie.¹⁷⁶

Walter Benjamin hatte in seinem Kunstwerk-Aufsatz sein Hauptaugenmerk auf die Produktionsseite der Kunst gelegt. Die künstlerische Produktion war zu Beginn des 20. Jahrhunderts als weiterer Produktionszweig in die kapitalistische Massenproduktion integriert worden. Benjamin verfolgt die historische Entwicklung der Produktion und analysiert die Auswirkungen der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken auf Wahrnehmung und Publikum und legt so den gesellschaftlichen Stellenwert der Kunst im historischen Moment seiner technischen Reproduzierbarkeit dar. Er beschreibt die gegenseitige Verschränkung von Massenproduktion und künstlerischer Produktion und interpretiert dies als historischen Moment, in dem die ideologische Trennung von Basis und Überbau sich auflöst. Dem entsprechend sieht er die gesellschaftlichen Auswirkungen der neuen technischen Möglichkeiten im Kunstbereich positiv, da er Chancen zur gesellschaftlichen Emanzipation der Massen ortet. Indem nun die Kultur, insbesondere der Film als neues Massenmedium, auf die Massen zugreift, hofft er darauf, dass die Massen „zurückgreifen“.¹⁷⁷

Walter Benjamins Überlegungen zu den modernen Wahrnehmungsformen und die postmoderne Entdifferenzierung des Ästhetischen

Walter Benjamins Überlegungen zu den modernen Wahrnehmungsformen wurden in den 1970er Jahren in Arbeiten französischer Kultur- und Medientheoretiker für die Analyse der Gegenwart aufgegriffen. So beruft sich vor allem Jean Baudrillard in seinem Buch „Der symbolische Tausch und der Tod“ (1976/1982) auf das wahrnehmensanalytische Potential des Kunstwerk-Aufsatzes. Benjamin habe hier „als erster die wesentlichen Konsequenzen“ jenes „Reproduktionsprinzips“ entwickelt, das er als „Simulation“ charakterisiert. Danach verweist die Darstellung in den Massenmedien nicht auf eine Realität, sondern sei bereits simulierte Realität. „Denn alle Formen“, so Baudrillard in wörtlicher Anlehnung an Benjamin, „ändern

¹⁷⁶ Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main, 93.

¹⁷⁷ Vgl. Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, in: GS 1, 435-469.

sich von dem Moment an, wo sie nicht mehr mechanisch reproduziert, sondern im Hinblick auf ihre Reproduzierbarkeit selbst konzipiert werden.“¹⁷⁸

Im deutschsprachigen Raum sieht Anfang der 1990er Jahre der Kulturphilosoph Wolfgang Iser unter Berufung auf Jean Baudrillard im Zeitalter der grenzenlosen technischen Reproduzierbarkeit die auratische Präsenz des Hier und Jetzt in die Profanität des Überall und Immer sich verflüchtigen. Er kommt zum Schluss, dass „die Realität selbst heute hyperrealistisch“ und diese „Hyperrealität“ der posthistorischen Welt mit „Ästhetizität“ gleichzusetzen ist,¹⁷⁹ dass die Ästhetik in der Postmoderne die einzige adäquate Erkenntnisform in der selbst ästhetisch gewordenen Welt sein kann: „Wir scheinen in einer Zeit zu leben, in der Nietzsches These vom Fiktionscharakter alles Wirklichen zunehmend plausibel wird. Das liegt daran, daß die Wirklichkeit selbst immer fiktionaler geworden ist. Um eine solche Wirklichkeit zu erfassen, bedarf es dann gerade eines ästhetischen Denkens. [...] Meine These lautet, daß ästhetisches Denken gegenwärtig das eigentlich realistische ist.“¹⁸⁰ Und Iser weiter: „Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht ‚realistisch‘ konstituiert. Wo diese Einsicht durchdringt – und das geschieht heute weithin – da legt die Ästhetik den Charakter einer speziellen Disziplin ab und wird zu einem generellen Verstehensmedium für die Wirklichkeit.“¹⁸¹

¹⁷⁸ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982 [zuerst franz. 1976], 88f; dazu auch: Thomas Assheuer: *Der letzte Prophet. Zum Tod des französischen Soziologen und Kulturkritikers Jean Baudrillard*, in: *Die Zeit*, 08.03.2007, Nr.11. <http://www.zeit.de/2007/11/Baudrillard-Nachruf>.

¹⁷⁹ „Kunst ist [...] überall, denn das Künstlerische steht im Zentrum der Realität. Die Kunst ist daher tot, nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil die Realität selbst – vollständig von einer Ästhetik geprägt, die von ihrer eigenen Strukturalität abhängt – mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.“ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 162.

¹⁸⁰ Wolfgang Iser: *Zur Aktualität ästhetischen Denkens*, in: Wolfgang Iser [Hg.]: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, 41-78, hier: 57; vgl. dazu auch Hetzel: *Ästhetische Welterschließung*, 47f.

¹⁸¹ Wolfgang Iser [Hg.]: *Ästhetisches Denken (Vorwort)*, Stuttgart 1990, 7.

Kunstbegriff und Beurteilung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst

Grundlegend für die Beurteilung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst ist die Frage nach dem Kunstbegriff. Aufgerollt wird das Thema Kunstbegriff in den aktuellen Debatten am Beispiel der unterschiedlichen Positionen von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno.¹⁸² Die Auseinandersetzung um die moderne Kunst hat sich im 20. Jahrhundert in zwei großen Strömungen entfaltet: in einer um das Einzelwerk zentrierten Moderne und in einer werkfeindlichen Avantgarde, die darauf abzielte, die Potentiale der Kunst für eine Revolutionierung des Alltags zu nutzen.¹⁸³

Benjamin zählte in der ersten Jahrhunderthälfte zu den wichtigsten Theoretikern der Avantgarde. Als einer der ersten hat er die epochemachende Bedeutung des Surrealismus erkannt und die Entwicklung des russischen Konstruktivismus aufmerksam verfolgt.

¹⁸² Vgl. Albrecht Wellmer: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Albrecht Wellmer [Hg.]: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt/Main 1985; ders.: Adorno, die Moderne und das Erhabene, in: Wolfgang Iser, Christine Pries [Hg.]: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991; Martin Seel: Plädoyer für die zweite Moderne, in: Harry Kunneman/Hent de Vries (Hg.): Die Aktualität der 'Dialektik der Aufklärung'. Zwischen Moderne und Postmoderne, Frankfurt/Main, 1989, 36-66; ders.: Kunst, Wahrheit, Welterschließung, in: Franz Koppe [Hg.]: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt/Main 1991; ders.: Ästhetik und Aisthesis, in: Karlheinz Lüdeking, Birgit Recki, Lambert Wiesing (Hg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997, 17-38; ders.: Ästhetik des Erscheinens, München 2004; ders.: Adornos Philosophie der Kontemplation, Frankfurt/Main 2004; Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974; ders.: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt/Main 2001; ders.: Was zerstreut wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung. Aufklärung jenseits ästhetischer Autonomie und politischem Engagement: Der neue Kunstbegriff der Documenta 11, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.07.2002, Nr. 162, 33; Christoph Menke: Umriss einer Ästhetik der Negativität, in: Franz Koppe [Hg.]: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt/Main 1991, 191-216; ders.: Die Reflexion im Ästhetischen, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 46 (2001), Heft 2, 161-174; ders.: Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zu Genese und Dialektik der Ästhetik, in: Andrea Kern, Ruth Sonderegger [Hg.] (2002): Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik, Frankfurt/Main 2002, 19 – 48; Anselm Jappe: Sic transit gloria artis. Theorien über das Ende der Kunst bei Theodor W. Adorno und Guy Debord, in: Krisis 15, 2006.http://www.balxix.de/a-jappe_cic-transit-gloria_krisis15.html

¹⁸³ Vgl. Peter Bürger: Was zerstreut wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung. Aufklärung jenseits ästhetischer Autonomie und politischem Engagement: Der neue Kunstbegriff der Documenta 11, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.07.2002, Nr. 162, 33; dazu auch Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974; ders.: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt/Main 2001.

Benjamin bezeichnete den Surrealismus, der sich in den 1920er Jahren in Paris als Kunstbewegung formiert hatte, als „die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.“¹⁸⁴ Der Aufbruch zur surrealistischen Bewegung entzündete sich an der Krise der bürgerlichen Ideale, der Krise des humanistischen Freiheitsbegriffs. Die Kunst sollte ihrer Todesstarre entrissen, ins Leben gebracht und selbst zur Lebenspraxis verwandelt werden.¹⁸⁵ Die Surrealisten verfolgten aus der Sicht Benjamins das Ziel, die destruktiv-konstruktive Logik des Ästhetischen aus ihrer Bindung an autonome Werke zu befreien, und sie unter Beibehaltung ihrer spezifischen Rationalität als kritisch-politisches Instrument zu nutzen.¹⁸⁶ Um der Krise der abendländischen Kultur zu entrinnen, forderte auch Benjamin einen kulturellen wie politischen Neubeginn, eine radikale Revolte, eine Art von neuem Barbarentum. In der sowjetischen Oktoberrevolution sah er das neue Barbarentum bereits verwirklicht. Der damit verbundenen Zerstörung der überkommenen bürgerlichen Tradition trauere er – so sagt er zumindest – nicht nach.¹⁸⁷

Adorno hatte Benjamins Avantgardismus einer scharfen Kritik unterzogen. Nach Adorno war die Voraussetzung eines kulturellen Neubeginns keineswegs an die Negierung der Tradition gebunden, wie es Benjamin in Anlehnung an die Surrealisten forderte. Adorno war gegen eine völlige Eliminierung von bürgerlichen Werten und Überlieferungen, in denen sich auch die ersten und letzten Fragen des Menschen widerspiegeln. Adornos Position war nicht die Negierung der Tradition, vielmehr sah er die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit ihr. Die Definition des Doppelcharakters der Kunst als autonom und *fait sociale* steht mit dieser Haltung in unmittelbarem Zusammenhang. Durch Aneignung, also auch durch Kritik der Tradition, bleibt man an sie gebunden und erkennt in ihr ein vorgängiges Wahrheitsmoment, um das Gewesene in Form kritischer Reflexionen „verwandelnd aufzubewahren“: „Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait sociale* teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit. In solcher Relation zur Empirie

¹⁸⁴ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin: GS 2, 295-301.

¹⁸⁵ Vgl. Roger Behrens: Der Surrealismus im letzten Jahrhundert- Kunst, Politik und Erotik einer bürgerlichen Revolte, in: UTOPIE kreativ, H. 147, 01/2003, 64.; Heribert Becker [Hg.]: Es brennt! Politische Pamphlete der Surrealisten, Hamburg 1998.

¹⁸⁶ Vgl. Benjamin: Der Surrealismus, in: GS 2, 295-301; vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974, 219.

¹⁸⁷ Vgl. Benjamin: Erfahrung und Armut, in: GS 2, 215f.

erretten sie, neutralisiert, was einmal die Menschen buchstäblich und ungeschieden am Dasein erfuhren, und was aus diesem der Geist vertrieb. An Aufklärung partizipieren sie, weil sie nicht lügen: die Buchstäblichkeit dessen, was aus ihnen spricht, nicht vortäuschen. Real aber sind sie als Antworten auf die Fragegestalt des von außen ihnen Zukommenden. Ihre eigene Spannung ist triftig im Verhältnis zu der draußen. Die Grundschichten der Erfahrung, welche die Kunst motivieren, sind der gegenständlichen Welt, vor der sie zurückzucken, verwandt. Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschub gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft.“¹⁸⁸

Aber vor allem war es die politische Praxis der Surrealisten, die Adorno ablehnte. Angesichts der faschistischen Ästhetisierung der Politik hatte Adorno die Problematik einer politischen Vereinnahmung der Kunst nur allzu deutlich erkannt. Benjamin glaubte der faschistischen Ästhetisierung der Politik eine kommunistische Politisierung der Ästhetik entgegen setzen zu können, ohne auch nur die mindeste Andeutung zu machen, worin denn der Unterschied zwischen den beiden Formeln bestehen könnte. Sowohl im Begriff der Ästhetisierung wie in jenem der Politisierung steckt ja der Vorwurf, das Formgesetz der Kunst, das das Werk zu einem Ganzen macht, werde verletzt und damit die künstlerische Geltung letztlich verfehlt. Adorno hingegen plädierte angesichts der Ästhetisierung der Politik durch die Nationalsozialisten für die Rückkehr zu einer autonomieästhetisch fundierten modernen Kunst. In seiner Ästhetischen Theorie fordert er als Zentrum der Ästhetik die Rettung des Scheins¹⁸⁹ und vollzieht damit eine Rückkehr zur - auf die idealistische Ästhetik zurückgehende - Kategorie des Werkes.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Adorno: Ästhetische Theorie, 16.

¹⁸⁹ „Die Metaphysik von Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie, `bloß gesetzt` ist, wahr sein könne. In Rede steht dabei nicht das vorhandene Kunstwerk unmittelbar sondern sein Gehalt. Die Frage nach der Wahrheit eines Gemachten ist aber keine andere als die nach dem Schein und nach seiner Errettung als des Scheins vom Wahren. Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein. Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.“ Adorno: Ästhetische Theorie, 198.

¹⁹⁰ Vgl. Peter Bürger: Was zerstreut wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung. Aufklärung jenseits ästhetischer Autonomie und politischem Engagement: Der neue Kunstbegriff der Documenta 11, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.07.2002, Nr. 162, 33. Vgl. dazu auch Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974; ders: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt/Main 2001.

Gegen den verordneten Optimismus: Innehalten und Reflexion -- zur Aktualität der ästhetischen Theorie von Theodor W. Adorno

Zehn Jahre nach seinem Tod waren Adornos philosophische Gedanken außerhalb des universitären Sektors kaum mehr aufzufinden. Ihre Wirkungsgeschichte brach Anfang der 1980er Jahre plötzlich ab. Der Siegeszug der analytischen pragmatischen Philosophie und die Abkühlung der philosophischen Wahrheitsfragen hatten Adornos „große Erzählungen“, wie „Aufklärung schlägt um in Mythos“ oder „Die Naturbeherrschung ist die Quelle allen Übels“, an den Rand gedrängt. Es war offensichtlich eine Befreiung, sich von Adornos Philosophie zu befreien, und es war ein Leichtes, auch das Schwierige abzuschütteln.¹⁹¹

Adornos ästhetische Paradoxie, seine negative Dialektik, wurde auch in den Fragen der Ästhetik durch die Philosophie des Neo-Pragmatismus und dem Poststrukturalismus ersetzt. Für den philosophischen Pragmatismus und der Sprachphilosophie ist das, was sich nicht positiv bestimmen lässt, bedeutungslos. So lehnt Wittgenstein in seiner Sprachphilosophie die platonische Idee, dass Wahrheit die Übereinstimmung von Sprache und Wirklichkeit ist, ab. Die Bedeutung eines Wortes ergibt sich aus dem Gebrauch der Sprache. Die Sprache ist nach dem Verständnis von Wittgenstein kein Spiegel, sondern ein Werkzeugkasten. Die Frage „Was ist eigentlich ein Wort“ ist nach ihm analog der Frage „Was ist eine Schachfigur?“¹⁹² Eine ähnliche Position nimmt aus pragmatischen Gründen Richard Rorty ein. Nach ihm gibt es keine Wahrheit, die außerhalb von Sätzen existiert. Die Idee einer nicht-menschlichen Sprache mit Sinn zu erfüllen, ist daher abzulehnen. Wahrheiten werden so eher „gemacht“ als „gefunden“.¹⁹³ Die analytisch-pragmatische Philosophie wendet sich also grundsätzlich gegen jede Form einer „Korrespondenztheorie der Wahrheit.“¹⁹⁴

¹⁹¹ Thomas Assheuer: Der wahre Konservative. Seine Negativität hat viele erschreckt. Mit Adorno ließ sich kein Staat machen. Heute überzeugt seine Kritik am verordneten Optimismus, in: Die Zeit, 03.11.2005.

http://www.laostagebuch.net/03_1105.html

¹⁹² Ludwig Wittgenstein : Philosophische Untersuchungen, in: Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicum, Frankfurt/Main 1995, 298.

¹⁹³ Vgl. Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt/Main 1997, 24.

¹⁹⁴ Ebd., 11.

Die Unmöglichkeit das „An-Sich“ der Dinge zu erkennen, hieß für Adorno nicht, dass es auch ohne Bedeutung sei. Hinter dieser Auffassung stand die Intention, dass die Welt nicht auf begrifflich Fassbares reduziert werden soll. Adorno hat an der Kulturindustrie nicht allein die politische Manipulation beklagt, die ferngesteuerte Erzeugung der Massenloyalität. Adorno kritisierte die kapitalistische „bürgerliche Gesellschaft“, nicht nur weil sie das Verhältnis der Menschen dem Tauschprinzip unterwirft. Er kritisiert sie auch und vor allem, weil sie einen schier unmenschlichen „Druck der Anpassung“ ausübt, dass das Denken auf das begrifflich Fixierbare begrenzt wird und dadurch verhindert wird, dass sich dem Einzelnen ein metaphysisches Bewusstsein, ein Bewusstsein von den „letzten Dingen“ eröffnet.

Es ist daher Aufgabe der Kritik, im Wege der Ästhetik, auf diese Begrenzung aufmerksam zu machen. Nach Adorno ist die zentrale Aufgabe der Kunst auf das Verhältnis von Machen und Nicht-Gemachten, auf das Problem eines Übergangs hinzuweisen. In diesem Sinne geht es in der Kunst um die Darstellung eines Nicht-Könnens. Ihre Aufgabe beinhaltet eine Paradoxie: "Die Metaphysik von Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie 'bloß gesetzt' ist, wahr sein könne. [...] Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist."¹⁹⁵

Unmögliches soll möglich sein, das ist die ästhetische Paradoxie: "Wie kann Machen ein nicht Gemachtes erscheinen lassen; wie kann, was dem eigenen Begriff nach nicht wahr ist, doch wahr sein. Denkbar ist das nur vom Gehalt als einem vom Schein Verschiedenen; aber kein Kunstwerk hat den Gehalt anders als durch den Schein, in dessen eigener Gestalt."¹⁹⁶

Adorno folgert daraus, dass das Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins ist. Die Darstellung eines Nicht-Könnens als Aufgabe der Kunst wird zum Ausdruck einer Grenzerfahrung der Erkenntnis, des Wissens. Kunst wird so selbst zu einem Moment der Erkenntnis.

Angesichts der zunehmenden Ästhetisierung aller gesellschaftlichen Bereiche einschließlich der Politik rückte die Autonomieästhetik, die autonome Kunst als möglicher Referenzpunkt einer anderen, besonderen Erfahrung ins Zentrum gesellschaftskritischen Interesses. Adorno,

¹⁹⁵ Adorno: Ästhetische Theorie, 198.

¹⁹⁶ Ebd., 164.

der in seiner dialektischen Ästhetik die einzige Möglichkeit sieht, widerspruchsvolle Zusammenhänge von Wahrheit und Ideologie, Versprechen und Lüge, Affirmation und Autonomie der Kunst zu begreifen und in der Ästhetik nicht die Aufgabe sieht den Widerspruch zu beseitigen, sondern ihn auf sich zu nehmen und ihn zu reflektieren.¹⁹⁷

Das Besondere an Adornos Denken ist, dass er die Frage nach der Wahrheit zu einer Frage der Wahrheit der Kunst macht. Die Kunst wird zu einer Bastion für den Anspruch auf Wahrheit, nicht jedoch *der* Wahrheit: „Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teil hätte an dem Unwahren außer ihm, dem des Weltalters. Ästhetik die nicht in der Perspektive auf Wahrheit sich bewegt, erschläft vor ihrer Aufgabe; meist ist sie kulinarisch. Weil Kunstwerken das Moment von Wahrheit wesentlich ist, partizipieren sie an Erkenntnis und damit das legitime Verhältnis zu ihnen. [...] Die Erkenntnis der Kunstwerke folgt eigener erkennender Beschaffenheit: sie sind die Weise von Erkenntnis, welche nicht Erkennen von Objekt ist. Solche Paradoxie ist auch die der künstlerischen Erfahrung. Ihr Medium ist die Selbstverständlichkeit des Unverständlichen. [...] Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, weg zu erklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.“¹⁹⁸

Verstehbar ist diese Auffassung wohl nur im Rahmen einer 'Negativen Dialektik', die auf ein Besonderes, Nichtidentisches hinzielt. Danach ist dieses Besondere auch dann von Bedeutung, wenn es sich nicht positiv bestimmen lässt. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks kann kein Gemachtes sein, und das bestimmt seinen Begriff der Wahrheit, an dem er festhalten möchte. Ihm geht es um die Rettung einer Idee, auf der Bühne der Kunst. „Die“ Wahrheit ist hier abgetreten, nun tritt der „Schein der Wahrheit“ auf, auf Brettern die „eine“ Welt bedeuten sollen. Ohne diesen Schein wäre nach ihm das Besondere verloren. Mit

¹⁹⁷ „Während der Versuch von Ästhetik heute die Kritik ihrer allgemeinen Prinzipien und Normen als bindend voraussetzt, muß er notwendig selbst im Medium des Allgemeinen sich halten. Den Widerspruch wegzuschaffen steht nicht bei der Ästhetik. Sie muß ihn auf sich nehmen und reflektieren, dem theoretischen Bedürfnis folgend, das Kunst im Zeitalter ihrer Reflektion kategorisch anmeldet.“ Theodor W. Adorno: (1970): Paralipomena, in: Adorno: Ästhetische Theorie, 392.

¹⁹⁸ Adorno: frühe Einleitung, in. Ästhetische Theorie, 515f.

dem Schein der Wahrheit, den die Kunst retten soll ist die Idee einer Übereinstimmung von Sprache und Welt verbunden.

Adornos Ästhetik lässt sich nicht von der Kapitalismuskritik trennen. Nach Adorno zeigt sich erst unter den Bedingungen der Moderne, was von der Metaphysik übrig geblieben ist. Adorno sieht das Schicksal der Gesellschaft am seidenen Faden ihrer symbolischen Differenziertheit, dem Reichtum der Kunst, Überlieferung und Sprache hängen. Alles andere wäre leere Freiheit – die autistische Moderne hockt in der selbst errichteten Höhle und bestaunt die Bilder, die sie sich selbst an die Wand malt. Adornos Ideal des gelingenden Lebens mündet in die subjektive Erfahrung von Freiheit – und gleichzeitig ist das, was er als Gelingen beschreibt, an die Zurücknahme eben dieser Freiheit gebunden, an Kontemplation und Gewähren lassen. „Den Widerspruch wegschaffen steht nicht bei der Ästhetik. Sie muss ihn auf sich nehmen und reflektieren.“¹⁹⁹ Adornos Imperative heißen: Innehalten und Reflexion.²⁰⁰

¹⁹⁹ Adorno: Ästhetische Theorie, 392.

²⁰⁰ Assheuer: Der wahre Konservative, 6.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1997): Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde., Frankfurt/Main.

Adorno, Theodor W. (1937/1982): Über Jazz, in: Theodor W. Adorno: Musikalische Schriften IV. Moments musicaux Impromptus (= Gesammelte Schriften XVII), Frankfurt/Main.

Adorno, Theodor W. (1938/1956): Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: Theodor W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen.

Adorno, Theodor W. (1942/1984): Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung), in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd.3: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main, 299-335.

Adorno, Theodor W. (1942/1984): Gesammelte Schriften Bd. 3: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main.

Adorno, Theodor W. (1944/1998): Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd.3: Dialektik der Aufklärung, Darmstadt, 141-192.

Adorno, Theodor W. (1950/1984): Theorie der neuen Musik, in: Theodor W. Adorno: Musikalische Schriften Bd. 5 (Gesammelte Schriften, Bd. 18), Frankfurt/Main, 55-176.

Adorno, Theodor W. (1951/1989): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/Main.

Adorno, Theodor W. (1959/1998): Theorie der Halbbildung, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd.8: Soziologische Schriften I., Darmstadt 1998, 93-121.

Adorno, Theodor W. (1954/1972): Beitrag zur Ideologienlehre, in: Theodor W. Adorno: Soziologische Schriften Bd. 1 (=Gesammelte Schriften Bd. 8), Frankfurt/Main, 457-477.

Adorno, Theodor W. (1966/1975): Negative Dialektik, Frankfurt/Main.

Adorno, Theodor W. (1967a/1997): Résumé über Kulturindustrie, in: Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, Frankfurt/Main, 337-345.

- Adorno**, Theodor W. (1967b/1997): Die Kunst und die Künste, in: Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, Frankfurt/Main, 432-454.
- Adorno**, Theodor W. (1968): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Reinbeck.
- Adorno**, Theodor W. (1970a): Ästhetische Theorie. Hg. von Grete Adorno und Rolf Tiedemann, in Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/Main.
- Adorno**, Theodor W. (1970b): Über Walter Benjamin, Frankfurt/Main.
- Adorno**, Theodor W. (1971): Soziologische Schriften, Frankfurt/Main.
- Adorno**, Theodor W. (1973): Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68, Zürich.
- Adorno**, Theodor W., **Benjamin**, Walter (1994): Briefwechsel 1928-1940, Frankfurt/Main.
- Adorno**, Theodor W.; **Simpson**, George (1941/1973): On Popular Music, in: Dieter Prokop [Hg.] Kritische Kommunikationsforschung. Aus der Zeitschrift für Sozialforschung, München, 66-77.
- Albrecht**, Clemens [Hg.] (2004): Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden, Würzburg.
- Althusser**, Lois (1970/1977): Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg und Berlin (West).
- Alexander**, Jeffrey C. (1988): «The new theoretical movement», in: Neil J. Smelser (Ed.): Handbook for Sociology, Beverly Hills, 77-101.
- Arnold**, Heinz Ludwig [Hg.] (2001): Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, München (Text und Kritik, Sonderband IX/01).
- Athenaeum**. (1798-1800) Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel. Bd. I-III. Berlin.
- Asholt**, Wolfgang/**Fähnders**, Walter (1996): Projekt Avantgarde, in: Wolfgnag Asholt, Walter Fähnders [Hg.]: Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt.
- Asholt**, Wolfgang/**Fähnders**, Walter (2000): Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung, Amsterdam.

Assheuer, Thomas (2005): Der wahre Konservative. Seine Negativität hat viele erschreckt. Mit Adorno ließ sich kein Staat machen. Heute überzeugt seine Kritik am verordneten Optimismus. http://www.laostagebuch.net/03_1105.html

Assheuer, Thomas (2007): Der letzte Prophet. Zum Tod des französischen Soziologen und Kulturkritiker Jean Baudrillard, in: Die Zeit, 08.03.2007, Nr.11. <http://www.zeit.de/2007/11/ baudrillard-Nachruf>

Balázs, Béla: (1924): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien.

Baudelaire, Charles (1977): Verlorener Heiligenschein, in: Ders.: Die Tänzerin Fanfarlo und der Spleen von Paris. Prosadichtungen. Übers. Von Walther Kühler, Zürich, 196-197.

Baudelaire, Charles (1986): Die Blumen des Bösen/Les Fleures du Mal. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt v. Friedrich Kemp, München.

Baudelaire, Charles (1990): Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, intime Tagebücher. Hg. v. Henry Schuhmann, Leipzig.

Baudrillard, Jean (1976/1982): Der symbolische Tausch und der Tod, München.

Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf den Weg in eine andere Moderne, Frankfurt/Main.

Becker, Heribert [Hg.] (1998): Es brennt! Politische Pamphlete der Surrealisten, Hamburg.

Behler, Ernst/**Hörisch** Jochen [Hg.] (1987): Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn.

Behrens, Roger (2002): Kritische Theorie, Hamburg.

Behrens, Roger Behrens (2003): Der Surrealismus im letzten Jahrhundert- Kunst, Politik und Erotik einer bürgerlichen Revolte, in: UTOPIE kreativ, H. 147, 01/2003, 63-66.

http://www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/147_behrens.pdf

Behrens, Roger (2004): Zur Kritischen Theorie der Popkultur. Im Interview mit Roger Behrens. <http://www.beatpunk.org>

Behrens, Roger (2006): Schwierigkeiten einer Philosophie der Popkultur. Arroganz und Ignoranz zwischen Kulturphilosophie und Massenkultur, die keine mehr ist. Noch ein Versuch einer begrifflichen Annäherung. http://www.streifzuege.org/str_04-31_behrens_pophultur.html

Bendixen, Peter (1997): Kultur jenseits ökonomischer Kalküle. Das ambivalente Verhältnis zwischen Kultur und Wirtschaft, in: Blum, Ulrich; Müller Stefan; Vogt, Matthias Th. (Hg.): Kultur und Wirtschaft in Dresden, Leipzig.

Bendixen, Peter (2001): Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, 2., erw. Aufl., Wiesbaden.

Benjamin, Walter (1972-1989/1991): Gesammelte Schriften, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. [in 14 Teilbänden], Frankfurt/Main 1972-1989. [Text- und seitenidentischer Nachdruck Frankfurt/Main 1991].

Benjamin, Walter (1934/1969): Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Hg. von Rolf. Tiedemann, Frankfurt/Main.

Benjamin, Walter (1936/1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main.

Benjamin, Walter (1936/1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd.1.2, Frankfurt/Main.

Benjamin, Walter (1977): Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1, Frankfurt/Main.

Benjamin, Walter (2002): Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker, Frankfurt/Main.

Benn; Gottfried (1980): Soll die Dichtung das Leben bessern?, in: Ders.: Das Hauptwerk, 2.Bd., Frankfurt/Main.

Berman, Russel A. (1987): Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie, in: Peter Bürger, Christa Bürger [Hg.] (1987): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/Main.

Beuys, Joseph (1986), in: Volker Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys, Stuttgart.

Beyme, Klaus von (1998): Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt/Main.

Beyme, Klaus von (2002): Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie, in: Festspielfdialoge 2002. http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2002/d_03_klaus_v_beyme.pdf

Beyme, Klaus von (2005): Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München.

Böhme, Gernot (1995): Atmosphären, Frankfurt/Main.

Böhme, Gernot (2001): Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München.

Bohrer, Karl Heinz (1989): Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne, Frankfurt/Main.

Bourdieu, Pierre (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/Main.

Bourdieu, Pierre (1979/1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt/Main.

Bourdieu, Pierre (1985): Sozialer Raum und Klassen, Frankfurt/Main.

Bourdieu, Pierre (1993): Soziologische Fragen. Aus dem Französischen von Hella Beister und Bernd Schwibs, Frankfurt/Main.

Bourdieu, Pierre (1992/1999a): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main.

Bourdieu, Pierre (1999b): Die Überlebenschancen der Kultur. Grosse Werke konnten nur entstehen, weil sich deren Schöpfer von der reinen Profitlogik abkoppelten. >Gedanken zur Macht von Markt und Medien und zum Widerstand der Kultur., in: Tages Anzeiger, 08.12.99. <http://www.homme-moderne.org./societe/socio/bourdieu/varia/chasurcD.html>

Brecht, Berthold (1966): Schriften zur Literatur und Kunst, 2 Bde., Berlin und Weimar.

Brecht, Bertold (1992): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Ders.. Werke, Bd. 21, Berlin und Frankfurt/Main.

Brodersen, Momme (1990): Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk, Bühl-Moos.

Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas [Hg.] (2000): Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt/Main.

Bruder, Klaus-Jürgen (1996): Dekonstruktion psychologischer Subjektvorstellungen in der Krise der Moderne: Herausforderung der Postmoderne, in: Journal für Psychologie 4, 1995, 1/1996, 27-38.

Brunkhorst, Hauke (1985): Romantik und Kulturkritik. Zerstörung der dialektischen Vernunft? In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Hg. von Karl Heinz Bohrer, Jg. 1985, Heft 435.

Bruns, Olaf (2006): Neue UNESCO-Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt. „Exception culturelle“ als Völkerrecht, in: EUROPOLITAN, Ausgabe 39, 1.2.2006.
http://www.europolitan.de/cms/?archiv_ausgabe=47&tid=2&aid

Bublitz, Hannelore (2005): In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur, Bielefeld.

Buck-Morss, Susan (2000): Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West, Cambridge.

Burger, Rudolf (2005): Kultur ist keine Kunst, in: Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Bildende Kunst, Abteilung Philosophie. <http://www.1.uni-ak.ac.at/philosophie/philosophie-1.php>

Bürger, Peter (1973): Benjamins „rettende Kritik“. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik, in: Germanisch-Römische Monatsschrift, NF 23, 1973, 198-210.

Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main.

Bürger, Peter (1983): Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/Main.

Bürger, Peter (1996): Der französische Surrealismus, Frankfurt/Main.

Bürger, Peter (2000): Ursprung des postmodernen Denkens, Weilerswist.

Bürger, Peter (2001): Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt/Main.

- Bürger, Peter** (2002): Was zerstreud wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung. Aufklärung jenseits ästhetischer Autonomie und politischem Engagement: Der neue Kunstbegriff der Documenta 11, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.07.2002, Nr. 162, 33.
- Bürger, Peter** (2004): Die Freudlosigkeit der Spaßkultur. Zu einigen Tendenzen der Gegenwartskunst, in: Günter Seubold, Patrik Baum [Hg.]: Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur, Bonn, 91-106
- Bürger, Christa und Peter** [Hg.] (1987): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/Main.
- Debord, Guy** (1967/1978): Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg.
- Deleuze, Gilles** (1986): Foucault, Frankfurt/Main.
- Deleuze, Gilles** (1992): Differenz und Wiederholung, München.
- Derrida, Jacques** (1985): Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie, Graz, Wien.
- Derrida, Jacques** (1986): Positionen, Graz, Wien.
- Derrida, Jacques** (1987): Die Schrift und die Differenz. Übers. Von Rudolphe Gasché, Frankfurt/Main.
- Dewey, John** (1995): Kunst als Erfahrung, Frankfurt/Main.
- Dörner, Andreas** (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung, Konstanz.
- Dörner, Andreas** (2001): Politainment, Frankfurt/Main.
- Eco, Umberto** (1962/1977): Das offene Kunstwerk, Frankfurt/Main.
- Eco, Umberto** (1964/1986): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt/Main. 1986.
- Eco, Umberto** (1987): Für eine semiologische Guerilla, in: Umberto Eco [Hg.]: Über Gott und die Welt, München.
- Ehrlicher, Hanno** (2001): „Die Kunst der Zerstörung“. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin.

Engelmann, Peter [Hg.] (1990): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart.

Enzensberger, Hans Magnus (1970/1974): Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Hans Magnus Enzensberger: Palaver. Politische Überlegungen 1967-1973, Frankfurt/Main, 91-129.

Europäisches Kulturportal (2005): Verhandlungen der UNESCO zur kulturellen Vielfalt.
http://ec.europa.eu/culture/portal/action/diversity/unesco_de.htm

Festherstone, Frederic (1991): Consumer culture and postmodernism, London.

Figal, Günther (1977): Th. W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur, Bonn.

Fischer, Joachim (2004): Bürgerliche Gesellschaft. Zur Soziologie der Gegenwartsgesellschaft, in: Clemens Albrecht [Hg.] (2004): Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden, Würzburg.

Fischer-Lichte, Erika (2003): Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Joachim Küppers, Christoph Menke [Hg.]: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1969): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1971): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1974a): Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1974b): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1977a): Sexualität und Wahrheit, Bd.1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1977b): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (1984a): Das Subjekt und die Macht, in: Hubert Dreyfus/Paul Rabinow, Michel Foucault [Hg.]: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Frankfurt/Main, 241-261.

Foucault, Michel (1984b): Zur Genealogie der Ethik, in: Hubert Dreyfus/Paul Rabinow, Michel Foucault [Hg.]: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Frankfurt/Main, 265-292.

Foucault, Michel (1986): Sexualität und Wahrheit, Bd.2: Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (2000a): Die Gouvernementalität, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann,/Thomas Lemke [Hg.] (2000): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt/Main, 41-67.

Foucault, Michel (2000b): Staatsphobie, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann,/Thomas Lemke [Hg.] (2000): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt/Main, 68-71.

Foucault, Michel (2004a): Geschichte der Gouvernementalität I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977-1978, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (2004b): Geschichte der Gouvernementalität II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-1979, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (2005): Analytik der Macht, Frankfurt/Main.

Foucault, Michel (2007): Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Hg. von Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Martin Saar, Frankfurt/M.

Franck, Georg (1998): Ökonomie der Aufmerksamkeit – Ein Entwurf, München.

Frank, Manfred (1983): Was ist Neo-Strukturalismus ?, Frankfurt/Main.

Frank, Manfred (1986): Die Unhintergebarkeit von Individualität, Frankfurt/Main.

Frank, Manfred; **Raulet**, Gerard; **Reijen**, Willem v. [Hg.] (1988): Die Frage nach dem Subjekt, Frankfurt/Main.

Fraser, Nancy (1994): Foucault über die moderne Macht: Empirische Einsichten und normative Unklarheiten, in: Dies.: Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht, Frankfurt/Main, 31-55.

- Fraser**, Nancy (2003): Von der Disziplin zur Flexibilisierung? Foucault im Spiegel der Globalisierung, in: Axel Honneth/Martin Saar [Hg.]: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption, Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, Frankfurt/Main, 239-258.
- Friedman**, Jonathan (1994): Cultural Identity and Global Process, London.
- Früchtl**, Josef (1986): Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg.
- Fuchs**, Max (1998a): Kultur Macht Politik. Studien zur Bildung und Kultur der Moderne, Remscheid.
- Fuchs**, Max (1998b): Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe, Wiesbaden.
- Fuchs**, Max (2000): Bildung, Kunst, Gesellschaft. Beiträge zur Theorie der kulturellen Bildung, Remscheid.
- Fuchs**, Max (2002): Kunst, Kultur, Ökonomie und Politik in Zeiten der Globalisierung. Aktuelle Theorien und ihre Bedeutung für die Kulturpolitik – Eine Skizze, Remscheid.
- Fuchs**, Max (2005): Autonomie der Kunst. Systematische und historische Anmerkungen zu einem schwierigen Begriff, in: Deutscher Kulturrat 2005. <http://www.kulturrat.de/druckansicht.php?detail=134>
- Gamm**, Gerhard (2000): Erscheinen. Punktum. Über die Kunst der Wahrnehmung und die Wahrnehmung der Kunst: Die „Ästhetik des Erscheinens“ von Martin Seel, in: Die Zeit, Nr. 43, 2000. http://www.zeit.de/archiv/2000/43/200043_st-seel.xml
- Geertz**, Clifford (1993): The Interpretation of Cultures. Selected Essays, London.
- Gehlen**, Arnold (1960/1986): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/Main.
- Glaser**, Hermann (2005): Der Nutzen ist das große Idol der Zeit. Aktuelle Tendenzen der Ökonomisierung der Kultur aus dem Blickwinkel Friedrich Schillers, in: politik und kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Mai- Juni.
- Gnam**, Andrea (1999): Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk, München.
- Goodman**, Nelson (1998): Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/Main.

Grigat, Stephan/Grenzfurthner, Johannes/Friesinger, Günther [Hg.] (2006): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale, Berlin.

Habermas, Jürgen (1962): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt.

Habermas, Jürgen (1972): Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, In: Siegfried Unseld [Hg.]: Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (1973): Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. 2. Bd.: Zur Kritik der funktionalen Vernunft, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (1983): Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung, in: Bohrer Karl Heinz [Hg.] Mythos und Moderne, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (1988): Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (1990): Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik, in: Ders.: Die nachholende Revolution. Kleine Politische Schriften VII, Frankfurt/Main.

Habermas, Jürgen (2001): Kommunikatives Handeln und transzendentalisierte Vernunft, Stuttgart.

Haug, Wolfgang Fritz (1971): Kritik der Warenästhetik, Frankfurt/Main.

Hauser, Arnold (1983): Soziologie der Kunst, München.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1802/1955): Die bürgerliche Gesellschaft, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts, Hamburg.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835/1985): Ästhetik. Hg. von Friedrich Bassenge, Berlin.

Heidegger, Martin (1986): Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart.

Hein, Helmut (2005): Gegengift. Das Ende der Kunst, in: nmz (neue musikzeitung) 54. Jg., Juni 2005. <http://nmz.de/nmz/2005/06/gegengift.shtml>

Heinrichs, Werner (1997): Kulturpolitik und Kulturfinanzierung: Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung, München.

Hepp Andreas/**Winter**, Rainer [Hg.] (1997): Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse, Opladen.

Hetzl, Andreas (1993): Ästhetische Welterschließung bei Oswald Spengler und Walter Benjamin, in: Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz. http://www.sicetnon.org/content/pdf/aesthetische_welterschliessung_hetzl.pdf

Hirsch, Andreas (2001): Was ist mit den Institutionen der Kunst los? Vorläufige Anmerkungen zum Stand der Dinge. <http://www.aec.at/festival2001/texte/hirsch-d.html>

Hörisch, Jochen (1980): Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts, in: Burkhardt Lindner/W. Martin Lüdke [Hg.]: Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne, Frankfurt/Main, 397-414.

Horkheimer, Max (1941/1968): Neue Kunst und Massenkultur, in: Ders.: Kritische Theorie. Eine Dokumentation. Hg. Von Alfred Schmidt, Bd.2, Frankfurt/Main.

Horkheimer, Max (1942/1970): Vernunft und Selbsterhaltung, Frankfurt/Main.

Horkheimer, Max; **Adorno**, Theodor W. (1947/1998): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main.

Hrachovec, Herbert (2000): Kino, Kunst und Massenkultur, 10. Februar 2000. http://cinetext.philo.at/magazine/kino_kunst/kino_kunst.pdf

Humboldt, Wilhelm von (1968): Gesammelte Schriften. Hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Photomechanischer Nachdruck, Berlin.

Hüther, Jürgen (2001): Sergej Michailovic Tretjakov (1892 – 1939), in: merz (medien + erziehung): Jugendschutz und Medienpolitik 05/2001, 327-330.

Isreal, Joachim (1972): Der Begriff Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchungen von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart, Reinbeck bei Hamburg.

James, Williams (1994): Der Pragmatismus, Hamburg.

Jameson, Frederic (1992): Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism, London.

Jameson, Frederic/**Miyoshi**, Masao (1998) [Eds.]: The Cultures of Globalization, Durham and London.

Jappe, Anselm (2006): Sic transit gloria artis. Theorien über das Ende der Kunst bei Theodor W. Adorno und Guy Debord, in: Krisis 15. http://www.balzix.de/a-jappe_cic-transit-gloria_krisis15.html

Jauß, Hans Robert (1991): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main.

Joch, Markus; **Wolf**, Christian Wolf [Hg.] (2005): Text und Feld. Literaturwissenschaftliche Praxis im Zeichen Bourdieus, Tübingen.

Kant: (1784/1975): Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1784), in: Immanuel Kant: Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie. Hg. von Jürgen Zehbe, 2. erw. Aufl., Göttingen.

Kant, Immanuel (1801/1968): Was heißt: Sich im Denken orientieren? In: Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden. 5. Bd.. Hg. W. Weischedel, Darmstadt.

Kant, Immanuel (1803/2000): Über die Pädagogik, in: ders.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2, Werksausgabe Bd. XII, Frankfurt/Main.

Kausch, Michael (1988): Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien, Frankfurt/Main.

Klee, Paul (1964): Das bildnerische Denken, Basel, Stuttgart.

Kondylis, Panyotis (1991): Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne, Weinheim.

Koopmann, Martin; **Brunkhorst**, Ulla (2005): Die UNESCO-Konvention zur Kulturellen Vielfalt. Akteure, Motive, Konflikte, in: Politik, Dokumente 1/2005.

Koppe, Franz [Hg.] (1991): Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt/Main.

Koslowski, Peter (1989): Wirtschaft als Kultur. Wirtschaftskultur und Wirtschaftsethik in der Postmoderne, Wien.

Kracht, Klaus Große (2006): „Gouvernementalität“ – Michel Foucault und die Geschichte des 20. Jahrhunderts, in: Zeithistorische Forschungen/studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 3, Heft 2 (2006). <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Ggracht-2-2006>

Kramer, Sven (2003): Walter Benjamin zur Einführung, Hamburg.

Kriese, Konstanze (2005): ROCK NRITUAL. Der Starkult als Kommunikationsstereotyp moderner Musikkulturen, in: PopScriptum 2 – Musikindustrie, 94-120 (Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin). <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02060.htm>

Knoche, Stefan (2000): Benjamin – Heidegger. Über Gewalt. Die Politisierung der Kunst, Wien.

Kübler, Hans-Dieter (2000): Über die kulturelle Aufwertung der Medien, in: merz. medien + erziehung. zeitschrift für medienpädagogik, 06/2000. http://www.jff.de/merz/detail.php?beitrag_id=1620

Kühne, Lothar (1981): Gegenstand und Raum, Dresden.

Küpper, Joachim, **Menke**, Christopp [Hg] (2003): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main.

Lash, Scott (1998): Wir leben im Zeitalter der globalen Kulturindustrie, in: Die Zeit, 10/1998. <http://zeus.zeit.de/text/archiv/1998/10/thema.txt.19980226.xml>

Lemke, Robert (2005): Der Mensch als Untertan. Zum Begriff der Subjektivierung bei Michel Foucault, in: Tabula Rasa. Jenenser Zeitschrift für kritisches Denken, Nr. 23, Oktober 2005. <http://www.tabvlarasa.de/23/lembke.php>

Lemke, Thomas (1977): Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität, Frankfurt/Main.

Lemke, Thomas (2001): Max Weber, Norbert Elias und Michel Foucault über Macht und Subjektivierung, in: Berliner Journal für Soziologie 1/2001, 77-95.

Liessmann, Konrad Paul (1999): Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Stuttgart.

Liessmann, Konrad Paul (2002): Kitsch oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist, Wien.

Liessmann, Konrad Paul (2003): Reiz und Rührung. Über Ästhetische Empfindungen, Wien.

Liessmann, Konrad Paul [Hg.] (1999): Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese, Wien (=Philosophicum Lech, Bd. 2).

Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin [Hg.] (1980): Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne, Frankfurt/Main.

Lingner, Michael (1990): Kunst als Projekt der Aufklärung jenseits reiner Vernunft.

<http://www.ask23>Lingner>:

Lukács, Georg (1923/1968): Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats, in: Ders., Frühschriften Bd.2: Geschichte und Klassenbewusstsein, Neuwied-Berlin, 257-397.

Lukács, Georg (1958): Wider dem missverstandenen Realismus; Hamburg.

Lyotard, Jean-Francois (1985): Immaterialität und Postmoderne, Berlin.

Lyotard, Jean-Francois (1986a): Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Übers. v. Otto Pfersmann, Graz, Wien.

Lyotard, Jean-Francois (1986b): Grundlagenkrise, in: Neue Hefte für Philosophie 26/1986, 1-33.

Lyotard, Jean-Francois (1987): Der Widerstreit. Übers. v. Joseph Vogl, München.

Lyotard, Jean-Francois (1989): Das Erhabene und die Avantgarde, in: Das Inhumane, Wien

Maase, Kaspar (1997): Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt/Main.

Makropoulos, Michael (1997): Modernität und Kontingenz, München.

Marcuse, Herbert (1937/1968): Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Ders.: Kultur und Gesellschaft, Bd.1, Frankfurt/Main.

Marcuse, Herbert (1967/1980): Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967, Frankfurt/Main.

Marcuse, Herbert (1977): Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München und Wien.

Major, Claudia; **Mildner**, Stormy (2004): Auf dem Weg nach Doha. Deutschland und Frankreich müssen zum Gelingen der WTO-Runde beitragen, Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik (DGAP) <http://www.weltpolitik.net/print/1634.html>

Mayer, Hans (1938): Bemerkungen zu einer kritischen Musiktheorie (I), in: R. Klein; C.-S. Mahnkopf [Hg.] Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt/Main, 369-399.

Menke, Christoph (1988): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt/Main.

Menke, Christoph (1991): Umrisse einer Ästhetik der Negativität, in: Franz Koppe [Hg.]: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt/Main, 191-216.

Menke, Christoph (2001): Die Reflexion im Ästhetischen, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 46 (2001), Heft 2, 161-174.

Menke, Christoph (2002): Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zu Genese und Dialektik der Ästhetik, in: Andrea Kern, Ruth Sonderegger [Hg.] (2002): Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik, Frankfurt/Main, 19-48.

Menke, Christoph (2003): Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Axel Honneth/Martin Saar [Hg.]: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption, Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, Frankfurt/Main, 283-299.

Menke, Christoph (2005): Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt/Main.

Meninghaus, Wienfried (1987): Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt/Main.

Metze-Mangold, Verena (2005): Gefährlicher Wettbewerb, Weltmarkt, Medien und Kultur, Deutscher Journalistinnenbund: Sicherheit ist nicht. Vortrag an der Jahrestagung am 26. 06. 2005. http://www.journalistinnen.de/aktuell/jahrestagung2005/gefaehrlicher_markt_metze_mangold.pdf

Michel, Eva Maria (2003): Die Bedeutung der “World Trade Organisation” (WTO) und des “General Agreement on Trade in Services” (GATS) für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, Institut für Rundfunkökonomie an der Universität zu Köln, Arbeitspapier Nr. 170, Köln.

Müller, Klaus Peter (2001): Adornos Ästhetische Paradoxie. Warum nach Adorno die Kunst den ‘Schein des Wahren` retten soll, in: Sic et Non –Forum for Philosophy and Cultur (2001). <http://www.cogito.de/sicetnon/artikel/historie/paradoxie.htm>

Musil, Robert (1978): Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg.

Musner, Lutz (2001): Die Intellektuellen und die Massenphobie, in:sinn-haft, Nr.11 – Zur Masse!, 11/2001. http://sinn-haft.action.at/nr_11/nr11_musner_intellektuelle_massen_phobie.html

Nagl-Docekal, Herta; **Vetter**, Helmuth. [Hg.] (1987): Tod des Subjekts?, Wien, München.

Neumann, Thomas (1968): Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers (= Soziologische Gegenwartsfragen, N. F. Heft 27), Stuttgart.

Nietzsche, Friedrich (1988): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15. Einzelbänden. Hg. V. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München.

Opielka, Michael (2003): Kunst und Kultur im Wohlfahrtsstaat, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12-2003, 21-27.

Oy, Gottfried (1999): Neue Medien: Comeback des Paradigmas Interaktivität, in: Olga Droussou, Kurt van Haaren, Detlev Hensche [Hg.]: Machtfragen der Informationsgesellschaft, Marburg, 71-78.

Oy, Gottfried (2000): Wir müssen reden. Kommunikation und Macht – ein gar nicht so ungleiches Paar, in: [kommunikation@gesellschaft](http://www.rz.uni-frankfurt.de/fb03/K.G/B4_2000_Oy.pdf), Jg. 1, 2000, Beitrag 4, 1f. http://www.rz.uni-frankfurt.de/fb03/K.G/B4_2000_Oy.pdf

Paetzold, Heinz (2001): F.E. Walthers Kunstkonzeption in kulturphilosophischer Perspektive. http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/kulturphilosophische_perspekti.html

Parsons, Talcott (1961): Theories of society. Foundations of modern sociological theories, New York.

Peirce, Charles S. (1991): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus, Frankfurt/Main.

Peter, Klaus (1987): Friedrich Schlegel und Adorno. Die Dialektik der Aufklärung in der Romantik und heute, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch [Hg.]: Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn, 219-235.

Plumpe, Gerhard (2001): Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme, in: Heinz Ludwig Arnold [Hg.]: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, München 2001 (Text und Kritik, Sonderband IX/01).

Pochat, Götz (1986): Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln.

Ponge, Francis (1982): Das Notizbuch vom Kiefernwald, Frankfurt/Main.

Prokop, Dieter [Hg.] (1985): Medienforschung. 3. Bd.: Analysen, Kritiken, Ästhetik, Frankfurt/Main.

Prokop, Dieter (2000): Der Medien-Kapitalismus. Das Lexikon der neuen kritischen Medienforschung, Hamburg.

Prokop, Dieter (2001): Der Kampf um die Medien. Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung, Hamburg.

Raunig, Gerald (1999): Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung, Wien.

Raunig, Gerald (2000): Großeltern der Interventionskunst, oder Intervention in die Form. Rewriting Walter Benjamin's „Der Autor als Produzent“, in: eipcp (evropski institut za progresivnu kulturnu politiku), 12, 2000. <http://eipcp.net/transversal/0601/raunig/de>

Raunig, Gerald (2003): Kunst und Revolution im langen 20. Jahrhundert, Wien.

Reijen, Willem van (1994): Die authentische Kritik der Moderne, München.

Reitz, Tilman (2003): Die Sorge um sich und niemand anderen. Foucault als Vordenker neoliberaler Vergesellschaftung, in: Das Argument Nr. 249, Berlin, 82-97.

Revelli, Marco (1997): Vom „Fordismus“ zum „Toyotismus“. Das kapitalistische Wirtschafts- und Sozialmodell im Übergang, Hamburg.

Riegler, Johanna (2000): Aktuelle Debatten zum Kulturbegriff. Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Reihe A: Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse, Wittgenstein 2000.

Ritter, Joachim (1971): Ästhetik, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter, 1.Bd., Basel und Stuttgart, 555-580.

Rodenberg, Hans-Peter (1983): Subversive Phantasie. Untersuchungen zur Lyrik der amerikanischen Gegenkultur 1960-1975, Gießen.

Rorty, Richard (1997): Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt/Main.

Rüb, Matthias (1990): Das Subjekt und sein Anders. Zur Konzeption von Subjektivität beim frühen Foucault, in: Eva Erdmann/Rainer Forst/Axel Honneth [Hg.]: Ethos der Moderne, Frankfurt/Main.

Schäfer, Thomas (1995): Reflektierte Vernunft. Michel Foucaults Projekt einer antiautoritären Macht- und Wahrheitskritik, Frankfurt/Main.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1800/1957): System des transzendentalen Idealismus, Hamburg.

Schicha, Christian (2003): Kritische Medientheorien, in: Stefan Weber [Hg.]: Theorien der Medien, Konstanz 2003, 108-131.

Schiller, Friedrich (1967): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, hg. v. Wolfhart Henckmann, München (=Studientexte 1).

Schmid, Wilhelm (1992): Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault, Frankfurt/Main.

Schmidt, Thomas E. (2004): Mit der Rasierklinge ins Auge. Kunst ist Schock, Schmerz, Verweigerung. Die Erwartungen des Staates, der sie fördert, kann sie nur enttäuschen. Sie dient nicht der Gesellschaft, sondern nur sich selbst, in: Die Zeit, Nr. 8, 12. 02. 2004.

http://www.zeit.de/2004/08/Kunst_Kultur

Schneider, Manfred (1997): Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München, Wien.

Schneider, Manfred (2005): Barbaren zwischen Poesie und Politik. Erneuerungskonzepte im 20. Jahrhundert, 3. August 2005. Festspiel-Dialoge 2005. http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2005/dia03_schneider.pdf

Schneider, Norbert (1996): Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Stuttgart.

Schneider, Ulrich Johannes (2004): Michel Foucault, Darmstadt.

Schöttker, Detlev (1999): Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins, Frankfurt/Main.

Schöttker, Detlev (2002): Benjamins Medienästhetik, in: Walter Benjamin, Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker, Frankfurt/Main, 411-433.

Schröer, Gregor (2005): „L'art est mort. Vive DADA“ Avantgarde, Anti-Kunst und die Tradition der Bilderstürme, Bielefeld.

Schwarz, Richard (2005): Von der Ökonomisierung der Kultur zur Produktion der Widerspiegelung. Anmerkungen zum Begriff der Kulturindustrie, in: episteme. Online-Magazin für eine Philosophie der Praxis. <http://www.episteme.de/htmls/Schwarz.html>.

Schweppenhäuser, Gerhard (1996): Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg.

Schweppenhäuser, Gerhard (2005): Kulturindustrie, Populismus und das Populäre. Der Forschungsbegriff in der Kritischen Theorie und in den Cultural Studies. Vortrag auf der Tagung der Gesellschaft für Designtheorie und -forschung in Mannheim, 28. Januar 2005. <http://www.dgtf.de/fileadmin/ForschRechResearch/doku/002schweppenhaeserVotr.PDF>

Schweppenhäuser, Gerhard (2005): Experten des Populären, in: Zeitschrift für KulturAustausch, Nr. 3, 4/2005. <http://cms.ifa.de/index.php?id=2184&L=>

Seel, Martin (1985): Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt/Main.

Seel, Martin (1989): Plädoyer für die zweite Moderne, in: Harry Kunneman /Hent de Vries (Hg.): Die Aktualität der 'Dialektik der Aufklärung'. Zwischen Moderne und Postmoderne, Frankfurt/Main, 36-66

Seel, Martin (1991): Kunst, Wahrheit, Welterschließung, in: Franz Koppe [Hg.]: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt/Main.

Seel, Martin (1997): Ästhetik und Aisthetik, in: Karlheinz Lüdeking, Birgit Recki, Lambert Wiesing (Hg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München, 17-38.

Seel, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens, München.

Seel, Martin (2004): Adornos Philosophie der Kontemplation, Frankfurt/Main.

Sennewald, Jens Emil (2004): Zwischen Markt und Museum. Die „Exception culturelle“ in Frankreich, in: Friedrich-Ebert-Stiftung, Frankreich-Info, 2/2004.

Serota, Nicholas (1996): Experience or Interpretation – The Dilemma of Museum of Modern Art, London.

Seubold, Günter, Baum, Patrick [Hg.] (2004): Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur, Bonn.

Seubold, Günter (2004): Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Kritik der Kulturindustrie, in: Günter Seubold, Patrik Baum [Hg.]: Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur, Bonn, 17-40.

Singer, Otto (2003): Die Förderung von Kunst und Kultur. Grundlagen und Formen der Kulturförderung und -finanzierung unter Berücksichtigung des internationalen Kontextes, Berlin (=Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages).

Sloterdijk, Peter (2000): Die Verachtung der Massen, Frankfurt/Main.

Speth, Rudolf (1991): Wahrheit und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins, Würzburg.

Steinert, Heinz (1989): Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung, Wien.

Steinert, Heinz (1992): Die Entdeckung der Kulturindustrie – oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien.

Thierse, Wolfgang (2003a): Grundwerte für eine gerechte Weltordnung. Eine Denkschrift der Grundwertekommission der SPD zur internationalen Politik, Frankfurt/Main.

Thierse, Wolfgang (2003b): Thierse warnt vor Kommerzialisierung der Kultur, SPD, Presse-Netz, 18.06.2003. <http://www.newscontent.de/archiv/00000637.html>

Tretjakov, Sergej (1970): Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Reinbek bei Hamburg.

Ullrich, Carsten G. (2003): Wohlfahrtsstaat und Wohlfahrtskultur. Zu den Perspektiven kultur- und wissenssoziologischer Sozialpolitikforschung, Mannheim (Arbeitspapiere – Mannheimer Zentrum für Europäische Sozialforschung; 67).

Ullrich, Wolfgang (2003): Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, Berlin.

UNESCO (2002): Allgemeine Erklärung zur Kulturellen Vielfalt (verabschiedet am 2. 11. 2001 in Paris). Dokumentiert in UNESCO heute, Ausgabe 1-2/2002. http://www.unesco.de/pdf/deklaration_kulturelle_vielfalt.pdf

UNESCO (2006): Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, in: Deutsche UNESCO-Kommission 2006.

http://www.unesco.de/c_arbeitsgebiete/kulturelle_vielfalt.htm

http://www.unesco.de/c_bibliothek/konvention_vielfalt.pdf

Unsel, Siegfried [Hg.] (1972): Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/Main.

Valéry, Paul (1995): Der Unendlichkeitsfaktor in der Ästhetik, in: Ders.: Werke, 6. Bd., Frankfurt/Main.

Vietta, Silvio (1983): Frühromantik und Aufklärung, in: Silvio Vietta [Hg.]: Die literarische Frühromantik, Göttingen, 7-84.

Vogel, Peter (1997): Ökonomische Denkformen und pädagogischer Diskurs, in: Heinz-Hermann Krüger, Jan H. Olbertz [Hg.]: Bildung zwischen Staat und Markt, Opladen (Schriften der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft (DGfE).

Hauptdokumentationsband zum 15. Kongreß der Dgfe an der Martin-Luther-Universität in Halle-Wittenberg 1996), 351-366.

Volosinov, Valentin N. (1975): Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt/Main, Berlin, Wien.

Van den Berg, Hubert (1999): Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin, Heidelberg.

Von Beyme, Klaus (1998): Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Verhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt/Main.

Von Beyme, Klaus (2002): Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie (Festspiel-Dialoge 2002). http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2002/d_03_klaus_v_beyme.pdf

Waschkuhn, Arno (2000): Kritische Theorie. Politikbegriffe und Grundprinzipien der Frankfurter Schule, München.

Weber, Stefan [Hg.] (2003): Theorien der Medien, Konstanz.

Wellmer, Albrecht (1985a): Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt/Main.

Wellmer, Albrecht (1985b): Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Albrecht Wellmer [Hg.]: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt/Main.

Wellmer, Albrecht (1991): Adorno, die Moderne und das Erhabene, in: Wolfgang Welsch, Christine Pries [Hg.]: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim.

Welsch, Wolfgang [Hg.] (1990a): Ästhetisches Denken, Stuttgart.

Welsch, Wolfgang (1990b): Zur Aktualität des ästhetischen Denkens, in: Wolfgang Welsch [Hg.]: Ästhetisches Denken, Stuttgart, 41-78.

Welsch, Wolfgang (1994): Unsere postmoderne Moderne, in: Wolfgang Welsch [Hg.]: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernen Diskussion, Berlin.

Welsch, Wolfgang (1995): Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft, Frankfurt/Main.

Welsch, Wolfgang/**Pries**, Christine [Hg.] (1991): Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim.

Wiesing, Lambert [Hg.] (2002): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen, Frankfurt/Main.

Wiggershaus, Rolf (1986): Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung, München.

Wilde, Oscar (1890/1982): Der Kritiker als Künstler, in: Oscar Wilde: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Hg. V. Norbert Kohl, Frankfurt/Main, 69-148.

Willnauer, Franz (2000): Ein heikler Balanceakt zwischen Kunst und Kommerz – Gedanken zur Rolle von Musikfestivals in unserer Zeit, in: Musikforum, Nr.93, 65-67.

Wischenbart, Rüdiger (2005): Kultur ist ein Markt voller Widersprüche, in: Culture – Media – Identity. http://www.wischenbart.com/01_culture-media-identity/01_culture-Artikel/01_Kultur

Wischenbart, Rüdiger (2005): Buhlen um ein launisches Publikum. Email an Kulturpolitiker über Kultur als globale Schlüsselindustrie und als lokale Nischenveranstaltung, in: Culture – Media – Identity. http://www.wischenbart.com/02_articles-projects/02-allgem-artikel/Linz_Publishing

Witte, Bernd (1976): Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen an seinem Frühwerk, Stuttgart.

Witte, Bernd (1985): Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt, Reinbek bei Hamburg.

Wittgenstein, (1995): Philosophische Untersuchungen, in: Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicum, Frankfurt/Main.

Zima, Peter V. (1997): Moderne –Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literature, Tübingen, Basel.

Zima, Peter V. (2000): Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen, Basel.

Zitzmann, Marc (2003): Kunst contra Handel. Zum Konzept der französischen „Exception culturelle“. Neue Zürcher Zeitung, 8. September 2003. <http://www.nzz.ch/2003/09/08/fe/page-arcicle8T88W.html>

Zitzmann, Marc (2005): Ausnahme wird zur Regel für (fast) alle. Unesco-Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt. Neue Zürcher Zeitung, 22. Oktober 2005. <http://www.nzz.ch/2005/10/22/fe/articleD9482.html>