



universität
wien

Masterarbeit / Master's Thesis

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Kunst und Kult im Zeitalter der Kulturindustrie

Ein Vergleich der kunstphilosophischen Thesen Walter Benjamins mit der kritischen Ästhetik

Theodor W. Adornos

verfasst von / submitted by

Daniel Gönitzer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the

degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the Student record sheet:

UA 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on the
Student record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Mag. Dr. Dr. Kurt Appel

Danksagung

Theodor W. Adorno spricht von der „Kälte der gesellschaftlichen Monade“¹. Die Isolation, in die die Individuen in der heutigen Gesellschaft getrieben werden, kann lediglich durch Kooperation und Kollektivität gebrochen werden. Deshalb möchte ich diese Gelegenheit nutzen, um mich bei einigen Menschen zu bedanken.

Allen voran bedanke ich mich bei meinen Eltern Ulrike und Ingo, die mir nicht nur durch finanzielle Unterstützung mein Studium ermöglicht haben, sondern auch stets Interesse daran gezeigt haben. Auch möchte ich mich bei meinen Brüdern Markus und Jakob bedanken, die stets rege Anteilnahme an meinem universitären Schaffen gezeigt haben.

Adorno spricht davon „die eigene Kälte nicht ertragen, aber auch nicht sie ändern [zu] können“². Es gibt in meinem Leben eine Vielzahl an Menschen, die mir dabei helfen diese der falschen Gesellschaft inhärente Kälte erträglich, sie womöglich sogar lauwarm zu machen. Viele dieser Menschen haben mich auch bei der Bewältigung meiner Masterarbeit unterstützt. Mein Dank gilt dabei vor allem Katharina, die mich seit Jahren in sämtlichen Lebenslagen stützt und die bereits hunderte Stunden meinem Geplapper über die alten Herren der Frankfurter Schule zugehört hat. Ganz besonderes bedanken möchte ich mich bei meiner langjährigen Genossin im Kampffeld der Philosophie Pauline (Lotti). Sie stand mir schon in meinen Grazer Studienjahren zur Seite und war/ist stets meine erste Ansprechpartnerin in sämtlichen philosophischen sowie universitätsbürokratischen Fragestellungen. Mein Dank gilt auch Greta Lippauer, die mit Lotti und mir viele Stunden auf der Bibliothek verbracht hat.

Völlig unvorstellbar wäre die Arbeit in dieser Form, ohne die harte Arbeit meines Lektor*innen Teams, bestehend aus Charlotte, Marlene und Thomas, die sich durch den Irrwald meiner miserablen Rechtschreibung, Interpunktion und Grammatik gekämpft haben.

Außerdem möchte ich mich bei all jenen bedanken, bei denen ich in Lesekreisen einiges an Wissen sammeln durfte, dass mir auf der Universität in dieser Form nicht zugänglich gewesen wäre. Dennoch gab es auch auf der Universität einige wichtige Personen, bei denen ich mich bedanken will: Bei meinem Betreuer Kurt Appel, der mit seiner zutiefst liebevollen und warmherzigen Art, dem bei Zeiten doch kalten, anonymisierten Universitätssystem seit Jahren etwas entgegensetzt und bei Christian Schulte, der mich in etwaigen Detailfragen gut beraten hat.

¹ Adorno, „Erziehung zur Mündigkeit“, S. 101.

² Ebd.

Kunst ist nur Durchgangsstadium der großen Werke. Sie sind etwas anderes gewesen (im Zustande ihres Werdens) und sie werden zu etwas anderem werden (im Zustande der Kritik).
Walter Benjamin, GS VI, S. 172.

Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon.
Theodor W. Adorno, GS 7, S. 203.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug	7
1.1 Stil	9
1.2 Reklame.....	12
1.3 Freizeit und das falsche Glück der Kulturindustrie.....	14
1.4 Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)	16
1.5 Résumé über Kulturindustrie	21
2. Adornos Ästhetische Theorie	24
2.1 Theorie des Kunstwerks	25
2.2 Die Monade	29
2.3 Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter	30
2.4 Die Autonomie der Kunst	34
3. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit	36
3.1 Die Aura	38
3.2 Der Verfall der Aura in der Photographie	43
3.3 Das Politische der Photographie	50
3.3.1 Die Beschriftung	53
3.3.2 Der Chock	54
3.3.3 Die Übung	58
3.4 Von der Photographie zum Film	59
3.5 Kult- und Ausstellungswert.....	61
3.6 Erste und zweite Technik	66
Exkurs zum Begriff der zweiten Natur	69
3.7 Schein und Spiel.....	72
3.8 Kapitalismus als Religion.....	78
3.9 Benjamin und Brecht.....	82
3.10 Politisierung und Ästhetisierung	86

4. Gemeinsamkeiten und Differenzen – Adorno und Benjamin	88
4.1 „les extrêmes me touchent“ - Adornos Brief aus London vom 18. März 1936	92
4.2 Dialektik des Scheins	96
4.3 Adornos Kritik an Benjamins Kunstwerkaufsatz im Brief an Horkheimer	99
4.4 Benjamins Einfluss auf Adorno	104
4.5 Dialektik der Technik.....	105
4.6 Benjamins Dialektik der Technisierten Kunst	106
Exkurs zum Begriff der Masse bei Benjamin	109
4.7 Adornos Dialektik der Kulturindustrie.....	110
4.8 Reinhardts Sommernachttraum als Beweis e contrario für Benjamins Theorie	112
5. Fazit	116
Literatur	118
Abstract (deutsch)	125
Abstract (english)	126

Einleitung

2019 jährt sich Theodor W. Adornos Tod zum 50. Mal. 2020 wird es 80 Jahre her sein, dass sich Walter Benjamin auf der Flucht vor dem Faschismus in Port Bou an der Grenze Frankreichs und Spaniens suizidierte. Bei den zwei Philosophen handelt es sich um zwei der meist gelesenen, diskutierten, kommentierten und auch rezipierten des 20. Jahrhunderts. Beide gelten heute, neben dem immensen Einfluss auf die akademisch-philosophische Welt, in gewisser Weise als Popfiguren. Die Anzahl an Zeitungsartikeln, Radiosendungen, Filmen oder anderen (pop-)kulturellen Stücken ist ebenso unüberschaubar wie die Zahl der wissenschaftlichen Artikel, Publikationen, Konferenzen, Tagungen, Seminare und Vorträge zu den Oeuvres der beiden Theoretiker. Neben teils bizarren (popkulturellen) Bezügen auf das Schaffen der beiden Philosophen wie etwa die im Juni 2018 in der Hamburger Staatsoper uraufgeführte Oper über Benjamin oder die Oi! Punk Band Oidorno, scheint auch die Forschung das Interesse an Adorno und Benjamin keineswegs zu verlieren. *Suhrkamp* ist seit 2008 dabei den aus 21 Bänden bestehenden Titel „Walter Benjamin Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe“ herauszugeben. Im Februar 2019 erschien „Band 11: Berliner Chronik / Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. Auch von Adorno erschien bei *Suhrkamp* diesen September ein neuer Band: „Nachgelassene Schriften. Abteilung V: Vorträge und Gespräche - Band 1: Vorträge 1949-1968“.

Es war Siegfried Kracauer, der in den 1920er Jahren Theodor W. Adorno mit Walter Benjamin bekannt machte. Kracauer kannte Adorno³ bereits seit 1919. Adorno war damals erst 16 Jahre alt und fand in Kracauer gewissermaßen seinen ersten Philosophielehrer. Das Verhältnis zwischen Adorno und Benjamin war anfangs von einer ähnlichen Dynamik geprägt. Benjamin war 11 Jahre älter als Adorno, der von Benjamin sehr beeindruckt war und zunächst die Rolle eines Schülers annahm.⁴

Während Benjamin zu Lebzeiten eine erfolgreiche Karriere sowohl als Wissenschaftler als auch als Autor verwehrt blieb, gelang es Adorno, gemeinsam mit Gershom Scholem, Benjamins

³ Adornos gebürtiger Name war Theodor Ludwig Wiesengrund. Den Namen Adorno, also den Namen seiner Mutter, verwendete er erst in der amerikanischen Emigration.

⁴ Vgl. Antonia Grunenberg, „Götterdämmerung – Aufstieg und Fall der deutschen Intelligenz 1900-1940. Walter Benjamin und seine Zeit“, S. 177. Adorno selbst schrieb: „[...] ich habe mich durchaus als den Nehmenden betrachtet.“ Siehe: Theodor W. Adorno, „Über Walter Benjamin“, S. 10.

Schriften nach dessen Tod einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁵ Adorno betrauerte Benjamins Tod zutiefst und sah es als seine auferlegte Pflicht, Benjamins Texte zu veröffentlichen.

„Als ich in New York im Herbst 1940 die Nachricht von seinem Tod empfing, hatte ich wirklich das Gefühl, als ob durch diesen Tod, der den Abschluß eines großen Werkes unterbrach, die Philosophie um das Beste gebracht worden wäre, was sie überhaupt hätte erhoffen können. Seit der Zeit habe ich es als eine sehr wesentliche Aufgabe betrachtet, nach meinem schwachen Teil alles zu tun, um das, was von seinem Werk vorhanden und gegenüber seiner Möglichkeit nur ein Fragment ist, so weit jedenfalls herzustellen, daß eine Ahnung von solchem Potential wieder erweckt wird.“⁶

Benjamin war für Adorno vom ersten Augenblick an einer der „bedeutendsten Menschen“⁷, die ihm je entgegengetreten sind. Für Adorno war Benjamin ein Zauberer, ein Hüter der Geheimnisse, in die der junge Wiesengrund langsam eingeführt wurde.

„Wenn ich das Äußere wiedergeben soll, so müsste ich sagen, dass Benjamin etwas von einem Zauberer hatte, aber in einem sehr unmetaphorischen, sehr wörtlichen Sinn. Man hätte ihn sich gut mit einem sehr hohen Hut und einer Art von Zauberstock vorstellen können.“⁸

Eine interessante Perspektive auf die Beziehung zwischen Benjamin und Adorno gibt auch der von Adorno verfasste Text *Charakteristik Walter Benjamins*. In diesem gibt Adorno Auskunft über Benjamins Denken:

„Benjamins Denken [...] war [...] Schenken aus dem Vollen; alles wollte es wiedergutmachen, was Anpassung und Selbsterhaltung an der Lust verbietet, in welcher Sinne und Geist sich verschränken“⁹

⁵ Vgl. Dazu sowie zur Rezeptionsgeschichte von Benjamins Werk insgesamt das Kapitel „Rezeptionsgeschichte“ von Thomas Küpper und Timo Skrandies, im „Benjamin Handbuch“ hrsg. von Burkhardt Lindner, S. 17 – 53.

⁶ Theodor W. Adorno, „Über Walter Benjamin“, S. 15.

⁷ A. a. O., S. 10 – 11.

⁸ A. a. O., S. 12.

⁹ Adorno, GS 10.1, S. 239.

Adorno charakterisiert Benjamin als einen Denker, der „die Grenze zwischen dem Literaten und dem Philosophen nicht respektiert“¹⁰. Ein Denker, der es vermochte, sich den ganz großen Fragen sowie den ganz kleinen Dingen, und bei Zeiten auch den großen Fragen über bzw. durch die kleinen Dinge, zu widmen.

„Ihn sprachen die versteinerten, erfrorenen oder obsoleten Bestandstücke der Kultur, alles an ihr, was der anheimelnden Lebendigkeit sich entäußerte, so an, wie den Sammler das Petrefakt oder die Pflanze im Herbarium. Kleine Glaskugeln, die eine Landschaft enthalten, auf die es schneit, wenn man sie schüttelt, zählten zu seinen Lieblingsutensilien.“¹¹

Diese Liebe zum Kleinen, gar zum Mikroskopischen, ist eine jener Qualitäten, die Benjamin zu einem im besten Sinne einzigartigen Denker machen. Neben den „Rätselbildern“, die Benjamins Philosophie bestimmen, gesellt sich seine eigentümliche Auffassung von Dialektik als „Dialektik im Stillstand“. Die Idee der Dialektik nimmt für Adorno infolge der Entwicklung von Benjamins Philosophie eine immer wichtigere Rolle ein.¹² Adorno beschreibt Benjamins Faszination für das Versteinerte, Erfrorene und Angehaltene. Diese Faszination Benjamins steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entwicklung seiner gegen die traditionelle, fortschrittsfixierte Dialektik gewandten Konzeption der „Dialektik im Stillstand“. Für Adorno ist der „Blick seiner Philosophie medusisch“¹³. Das heißt Benjamins philosophischer Blick, seine eigentümliche Art, sich einem Gegenstand zuzuwenden, friert diesen ein, versteinert ihn, gleich dem Blick der Medusa, dem mythologischen Ungeheuer mit dem Schlangenhaar. Rolf Tiedemann, ein Schüler Adornos, der als erster über Benjamin dissertierte und der in der Benjamin Rezeption eine umstrittene Rolle¹⁴ einnimmt, unterstreicht den Unterschied zwischen der Benjaminschen Dialektik und der von Karl Marx. Während in Marx' Dialektik „jede gewordene Form im Flusse der Bewegung“ aufgefasst wird, versucht Benjamins Dialektik eben diesen „Fluß der Bewegung anzuhalten, jedes Werden als Sein aufzufassen.“¹⁵ Schließlich steckt in Benjamins Dialektik im Stillstand ein revolutionäres, rettendes Moment: „Durch die

¹⁰ A. a. O., S. 242.

¹¹ A. a. O., S. 242 – 243.

¹² Adorno, GS 10, S. 243.

¹³ Ebd.

¹⁴Vgl. dazu das Kapitel „Rezeptionsgeschichte“ von Thomas Küpper und Timo Skrandies, im „Benjamin Handbuch“ hrsg. von Burkhardt Lindner, S. 17 – 53.

¹⁵ Rolf Tiedemann, „Dialektik im Stillstand“, S. 33.

Stillstellung der Dialektik wird den geschichtlichen ›Siegern‹ der Vertrag gekündigt und alles Pathos auf die Rettung der Unterdrückten gelegt.“¹⁶

Die Parteinahme für die Unterdrückten sowie die Suche nach dem Rettenden teilten Benjamin und Adorno. Dabei waren für sie die über die falsche Gesellschaft hinausweisenden Momente essentiell, die beide in der Kunst zu finden glaubten.¹⁷ Sie waren sich einig, dass dies nicht bedeutet, dass die Kunst im Sinne einer Gebrauchsanleitung die freie, klassenlose Gesellschaft beschreiben soll.

„Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.“¹⁸

Für Adorno soll Kunst allein durch ihre Gestalt die falsche Gesellschaft negieren und dadurch über sie hinausweisen. In gleicher Manier interessiert sich Benjamin für die Kunst, die das Alltägliche zum Gegenstand hat, und dabei das Gewohnte verfremden, zerstückeln und wieder neu zusammensetzen kann. Dieses Potential sah er beispielsweise in den Collagen des Dadaismus, in der surrealistischen Dichtung, im russischen Avantgarde- sowie im amerikanischen Grotteskfilm.¹⁹ Benjamin erkannte wie Adorno die Dialektik zwischen Mythos und Aufklärung und sah mit dem Aufkommen des Kapitalismus zugleich eine Renaissance der mythischen Kräfte: „Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte.“²⁰

Im Kapitalismus ist es nach Adorno und Horkheimer einerseits zu Neuem und Modernem, andererseits zu einer ewigen Wiederkehr des Immergleichen²¹ gekommen:

„Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fließt der Verlauf des Geschehens als immer nämlicher und immer neuester dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebenso Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr alles gleichen.“²²

¹⁶ A. a. O., S. 34.

¹⁷ Tiedemann weist auf den Zusammenhang zwischen Benjamins Dialektik und seiner Analyse der Kunst hin: „Wesentlich für die Theorie der Dialektik im Stillstand sind Elemente, auf die Benjamin in der Kunst stieß.“ Siehe: Rolf Tiedemann, „Dialektik im Stillstand“, S.110 – 111. Auf diesen Punkt werde ich im Kapitel über Benjamin und Brecht genauer eingehen.

¹⁸ Adorno, GS 11, S. 413.

¹⁹ Vgl. Benjamin, GS I, S. 462, sowie S. 494 – 503.

²⁰ Benjamin, GS V, S. 494.

²¹Vgl. Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 129.

²² Benjamin, GS V, S. 1023.

Benjamin ist der Ansicht, dass, wenn der „>Ausnahmestand< in dem wir leben, die Regel ist“, uns die Einsicht klar wird, dass es unsere Aufgabe ist, den „wirklichen Ausnahmestand“, also die befreite Gesellschaft, herbeizuführen.²³ Adorno bestimmt dahingehend „die Versöhnung des Mythos“ als „das Thema von Benjamins Philosophie.“²⁴

„Sein [Benjamins] Denken sträubt sich von Anbeginn gegen die Lüge, Mensch und Menschengestalt gründeten in sich selbst, und in ihnen entspränge ein Absolutes. Das Schneidende dieser Reaktionsweise lässt sich nicht verwechseln mit den neureligiösen Bewegungen, welche den Menschen in der Reflexion nochmals zu jener Kreatur machen wollen, zu der ihn die vollendete gesellschaftliche Abhängigkeit ohnehin degradiert. Er zielt nicht gegen den angeblich aufgeblähten Subjektivismus sondern gegen den Begriff des Subjektiven selber. Zwischen den Polen seiner Philosophie, Mythos und Versöhnung, zergeht das Subjekt. Dem medusischen Blick verwandelt der Mensch weithin sich zum Schauplatz objektiven Vollzugs. Darum verbreitet Benjamins Philosophie Schrecken kaum weniger, als sie Glück verspricht.“²⁵

In meiner Masterarbeit werde ich die Kunstphilosophien Adornos und Benjamins vergleichen und diese miteinander in Dialog setzen, um dadurch eine möglichst aussagekräftige Antwort auf die Frage nach dem kritischen Potential der Kunst im Kapitalismus zu geben.

Die Forschungsfrage meiner Masterarbeit lautet: *Was ist das revolutionäre/kritische Potential der Kunst im Kapitalismus aus Sicht der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Walter Benjamins?*

Um darauf eine möglichst umfassende und gehaltvolle Antwort geben zu können, möchte ich einen Überblick über die wichtigsten kunstphilosophischen Überlegungen der beiden Philosophen voranstellen.

Darüber hinaus soll diese Arbeit verdeutlichen, dass, obwohl die ästhetisch-kulturkritischen Schriften Benjamins und Adornos sowie deren Bewertungen der Kunst in der gängigen Rezeption häufig diametral gegenübergestellt werden, sich viele Übereinstimmungen und Parallelen zwischen den beiden Ansätzen finden lassen. Schlagwörter, die ein widersprüchliches Verständnis von Kunst erwarten lassen, sind etwa das Beharren Adornos auf der „Autonomie der Kunst“ entgegen Benjamins „Theorie der Zerstreuung“ durch die „neuen Medien“. Die Lektüre und Analyse des Briefwechsels zwischen Adorno und Benjamin, in dem

²³ Benjamin GS I, S. 697.

²⁴ Adorno, GS 10, S. 244.

²⁵ A. a. O., S. 245 – 246.

genau diese Thesen verhandelt werden, unterstreicht, dass beide Philosophen trotz verschiedener Perspektiven an einem gemeinsamen Projekt gearbeitet haben. Es wird deutlich, dass die Ideen Adornos und Benjamins vielmehr eine Ergänzung zueinander sind, anstatt sich zu widerlegen. Beiden geht es darum die Entwicklungen im Bereich der Kunst zu analysieren und zu zeigen, wie diese sich von ihren religiösen, kultischen Wurzeln befreit hat. Benjamin beschreibt dies als Zerstörung bzw. Verfall der Aura währenddessen Adorno von der dialektischen Eliminierung des Scheins spricht²⁶. Die Aufgabe der Kunst besteht für beide im Einlösen des Potentials über die falschen, herrschenden Verhältnisse hinauszudeuten. Wie genau die Kunst dieses Potential den beiden Theoretikern zufolge einlösen kann, möchte ich in meiner Masterarbeit darstellen.

Beginnen möchte ich mit der Kritik der Kulturindustrie Adornos aus dessen gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten Werk *Dialektik der Aufklärung*. Ergänzend dazu werde ich noch einige andere, weniger bekannte Texte Adornos, die sich mit der Analyse der Kunst und Kultur im Spätkapitalismus beschäftigen, hinzuziehen. Im nächsten Schritt werden unter Bezug auf andere Werke Adornos: *Ästhetische Theorie* (posthum 1970), *Kulturkritik und Gesellschaft* (1955), u.a. dessen Konzepte zur Kunst im Allgemeinen dargelegt. Dabei muss jedoch erwähnt werden, dass sich die Kritische Theorie – das gilt sowohl für Adorno als auch für Benjamin – prinzipiell gegen die Definition von Begriffen sperrt.²⁷ Dennoch versuche ich Adornos Vorstellungen zur Kunst und einige damit verbundene zentrale Begriffe zu erläutern. Anschließend möchte ich mich Benjamins Auseinandersetzung mit Kunst im Kapitalismus widmen. Vor allem Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und die damit verbundene Vorarbeit *Die kleine Geschichte der Photographie* (1931) werden dabei als Bezugsrahmen dienen. Bei meiner Analyse der Kunstphilosophie Benjamins soll der Fokus auf den Begriff der Aura und deren Zerfall, hervorgerufen durch die modernen Reproduktionsmöglichkeiten, liegen. Diesbezüglich wird das Begriffspaar vom Kult- und Ausstellungswert der Kunstwerke eine zentrale Rolle einnehmen und damit der Zusammenhang von Kunst, Religion und Kapitalismus. Um diese Verstrickungen zu verstehen, werde ich auch auf frühere Arbeiten Benjamins eingehen wie beispielsweise auf seinem fragmentarisch hinterlassenen und erst posthum publizierten Text *Kapitalismus als Religion* (1921). Im Zuge dessen soll ein weiterer wichtiger Begriff Benjamins, die Mimesis, erläutert werden. Dieser Begriff nimmt eine zentrale Schnittstelle

²⁶ Vgl. Wolfgang Bock, „Die Erwartung der Kunstwerke“, S. 15.

²⁷ Vgl. Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 138.

zwischen Benjamins früheren, in der Forschung oft als theologisch oder esoterisch bezeichneten Arbeiten, und seinen späten, materialistischen Texten ein. Anschließend an Benjamins Kunsttheorie werden Parallelen sowie Unterschiede zwischen Adorno und Benjamin im Detail besprochen, um die Forschungsfrage konkret zu beantworten. Dafür wird letztlich vor allem der Briefwechsel zwischen Adorno und Benjamin eine wichtige Quelle liefern.

1. Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug

Im folgenden Kapitel möchte ich den Abschnitt *Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug* aus der *Dialektik der Aufklärung*, den Adorno gemeinsam mit Max Horkheimer im amerikanischen Exil verfasst hat, analysieren. Roger Behrens charakterisiert dieses Kapitel als einen der bekanntesten Texte der Kritischen Theorie.²⁸ Dies spiegelt sich auch in der Flut an Interpretationen und Analysen in der Forschung wider. Zunächst möchte ich einen Überblick über das Kapitel aus der *Dialektik der Aufklärung* geben. Wenn wir uns mit der *Dialektik der Aufklärung* beschäftigen, müssen wir uns stets vor Augen führen, dass Adorno und Horkheimer das Werk mit dem Untertitel *Philosophische Fragmente* versehen haben. Der fragmentarische Charakter gilt insbesondere für den Abschnitt *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*. Behrens weist auch darauf hin, dass die Stellung des Kapitels innerhalb der *Dialektik der Aufklärung* berücksichtigt werden muss.²⁹ Der Abschnitt folgt auf den *Exkurs II: Juliet oder Aufklärung und Moral* und geht dem Abschnitt *Elemente des Antisemitismus. Grenzen der Aufklärung* voraus. Behrens folgert daraus, dass die „Kulturindustrie“ für Adorno und Horkheimer ein zentraler Teil der *Dialektik der Aufklärung* ist und nicht lediglich ein Randphänomen, das in einen Spezialbereich der Kulturkritik gehört.³⁰ Zudem muss die Analyse Adornos und Horkheimers im Kontext des amerikanischen Exils und „im Schatten des Terrors des Nationalsozialismus“³¹ gelesen werden. Diese geschichtliche sowie geographische Kontextualisierung ist für den Abschnitt über die „Kulturindustrie“ auch deshalb so relevant, da die meisten Beispiele, die besprochen werden, aus der amerikanischen

²⁸ Vgl. Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 132.

²⁹ Vgl. a. a. O., S. 132 – 133.

³⁰ Vgl. a. a. O., S. 133.

³¹ Vgl. Ebd.

Nachkriegsgesellschaft stammen. Magazine, Hollywoodkino, Radio, Werbung, usw. erlebten in den USA der 1940er und 50er Jahre eine Hochphase. Zugleich kennen Adorno und Horkheimer den sich damals entwickelnden Effekt der neuen Medien bzw. Kunstformen auf die Massen, nicht zuletzt durch die nationalsozialistische Propaganda-Maschinerie.

„Im Film, ebenso wie in den Magazinen, im Radio und – wie Adorno zuvor schon gezeigt hatte – im Jazz, manifestieren sich das neue Verhältnis von kapitalistischer Ökonomie und Kultur: Basis und Überbau, die Produktions- und die Reproduktionssphäre verschmelzen, die Künste werden in das Alltagsleben überführt, der Alltag in einer Massenkultur ästhetisiert. Aufklärung wird deshalb zum Betrug, weil gerade mit den technisch perfektionierten Mitteln der Aufklärung – der Informationstechnologie – die Masse um ihr Recht auf Aufklärung betrogen wird.“³²

Damit verweist Behrens bereits auf das zentrale Thema des Abschnitts, die Ökonomisierung und Kommodifizierung der Kunstwerke und der Kultur. Die Verschmelzung von Kapitalismus und Kultur befördere umso stärker den „Verblendungszusammenhang“; die Ideologie, die die unterdrückenden kapitalistischen Verhältnisse verschleierte. Kunstwerke werden zu Waren und definieren sich ausschließlich über ihren ökonomischen Wert und nicht mehr über ihren ästhetischen. Sehr deutlich ist dies für Adorno und Horkheimer in den Medien Film und Radio zu erkennen:

„Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, daß [sic!] sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen.“³³

Massenmedien wie Film und Radio sind jedoch nicht die einzigen Kulturgüter, die in der Kulturindustrie völlig zur Ware werden. Die gesamte Kunst- und Kultursphäre hat sich durch die kapitalistische Produktionsweise den Autoren zufolge verändert. Für Adorno und Horkheimer ist vor allem die Totalität mit der dies geschieht problematisch. „Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.“³⁴ Die kulturindustrielle Kunst wirkt sich sehr direkt auf ihre Konsument*innen aus. Adorno und Horkheimer sehen in der Anpassung an die

³² Ebd.

³³ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 129.

³⁴ A. a. O., S. 134.

Formen der Kulturindustrie, bspw. im Film, eine Gefahr. Ihnen zufolge kommt es zu einer Verkümmerng der Einbildungskraft und der Spontanität:

„Die Verkümmerng der Vorstellungskraft und Spontanität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert zu werden. Die Produkte selber, allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jenen Fähigkeiten.“³⁵

Für Adorno und Horkheimer werden die Fähigkeiten der Einbildungskraft und der Phantasie durch die phantastischsten Bilder, die in schockierender Geschwindigkeit auf die Leinwände projiziert werden, gelähmt und nach und nach abgebaut.

1.1 Stil

Ein zentraler Begriff in der Analyse der Kulturindustrie für Adorno und Horkheimer ist der „Stil“. Stil beschreibt das Charakteristische und das Individualitätsmerkmal durch das sich die verschiedenen Werke und Künstler*innen voneinander abgrenzen. Innerhalb der Kulturindustrie ist Stil jedoch „zugleich die Negation von Stil“.³⁶ Damit weisen Adorno und Horkheimer auf die fabrikmäßig, fordistisch-standardisierte Massenproduktion von Kulturgütern hin, was auch den Begriff der „Kulturindustrie“ letztendlich konstituiert. In diesem Sinne lässt sich wohl auch die Bezeichnung „Traumfabrik“ für die Filmstudios in Hollywood verstehen. Eine Eigenschaft des Nicht-Stils der Kulturindustrie ist die Abwesenheit von Neuem und die „Reproduktion des Immergleichen“³⁷. „Das neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluß des Neuen. Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle.“³⁸ Adorno und Horkheimer zitieren in diesem Zusammenhang auch Nietzsche, der von einem „System der Nicht-Kultur“ spricht, „der man selbst eine gewisse ›Einheit des Stils‹ zugestehen dürfte“. Diese Nicht-Kultur bezeichnet Nietzsche schließlich als „stilisierte Barbarei“.³⁹ Der Stil oder Nicht-Stil der Kulturindustrie führt durch sein repetitives Moment zu

³⁵A. a. O., S. 134.

³⁶A. a. O., S. 137.

³⁷A. a. O., S. 142.

³⁸Ebd.

³⁹ Adorno und Horkheimer zitieren Nietzsche in „Dialektik der Aufklärung“, S. 136.

einer Kultur, die alles mit Ähnlichkeit schlägt.⁴⁰ In ihrer Analyse des Stils der Kulturindustrie stellen Adorno und Horkheimer dieser eine „andere Kultur“ gegenüber. Zudem betonen die Philosophen, dass „[d]ie Vorstellung vom Stil als bloß ästhetische Gesetzmäßigkeit [...] eine romantische Rückphantasie [ist].“⁴¹

„Die großen Künstler waren niemals jene, die den Stil als Härte gegen den chaotischen Ausdruck von Leiden, als negative Wahrheit, in ihr Werk aufnahmen. Im Stil der Werke gewann der Ausdruck die Kraft, ohne die das Dasein ungehört zerfließt.“⁴²

Große Kunst zeichnet sich für Adorno und Horkheimer nicht etwa durch einen einzigartigen Stil aus, sondern vielmehr durch das „Mißtrauen gegen den Stil“.⁴³ Dieses Negieren des Stils findet sie bei Künstlern wie Mozart, Beethoven, Schönberg, Picasso, Beckett und Kafka sowie im polemischen Umgang mit der Unwahrheit des Stils der Expressionist*innen und Dadaist*innen. Doch selbst dieser gewitzte Umgang mit dem Stil wurde von der kapitalistischen Kulturindustrie einvernahmt.⁴⁴ Schließlich lässt sich Adornos und Horkheimers Beurteilung des Stils wohl am Bestem als dialektisch beschreiben:

„Auf keine andere Weise jedoch als in jener Auseinandersetzung mit der Tradition, die im Stil sich niederschlägt, findet Kunst Ausdruck für das Leid. Das Moment am Kunstwerk, durch das es über die Wirklichkeit hinausgeht, ist in der Tat vom Stil nicht abzulösen; doch es besteht nicht in der geleisteten Harmonie, der fragwürdigen Einheit von Form und Inhalt, Innen und Außen, Individuum und Gesellschaft, sondern in jenen Zügen, in denen die Diskrepanz erscheint, im notwendigen Scheitern der leidenschaftlichen Anstrengung zur Identität.“⁴⁵

Nur durch die Auseinandersetzung mit Stil, durch das Scheitern am Versuch einen eigenen Stil zu verwirklichen, lässt sich Adorno und Horkheimer zufolge adäquat Kunst schaffen. Gleichzeitig „[...] erweist sich Kulturindustrie, der unbeugsamste Stil von allen, als das Ziel eben des Liberalismus, dem der Mangel an Stil vorgeworfen wird.“⁴⁶ Damit wird die Kulturindustrie selbst zum Stil, der in letzter Instanz dazu dient, „[...] alle Zweige der geistigen

⁴⁰ Vgl. A. a. O., S. 129.

⁴¹ A. a. O., S. 138.

⁴² A. a. O., S. 138.

⁴³ A. a. O., S. 138.

⁴⁴ Vgl. A. a. O., S. 138.

⁴⁵ A. a. O., S. 139.

⁴⁶ Ebd.

Produktion in gleicher Weise dem einen Zweck [zu unterstellen...]“⁴⁷, der Anhäufung von Kapital. Damit ist die schwierige Situation beschrieben, in der sich Kunst und Kultur im Zeitalter des Spätkapitalismus befindet. Trotzdem sprechen sich Adorno und Horkheimer klar gegen eine nostalgische Rückbesinnung auf eine Zeit vor Film und Radio aus:

„[...] [D]ie Provinziellen, die gegen Kino und Radio zur ewigen Schönheit und zur Liebhaberbühne greifen, sind politisch schon dort, wo die Massenkultur die Ihren erst hintreibt.“⁴⁸

Die vorher beschriebene Totalität, mit der die Kulturindustrie alle Produkte der Kunst und der Kultur erfasst, lässt nicht zu, dass es auch eine Kunstproduktion außerhalb der Kulturindustrie geben kann. Trotzdem gibt es auch innerhalb dieser Totalität Möglichkeiten, durch die die Kunst der Vereinnahmung durch das Kapital trotzen kann. Adorno verortete diese Möglichkeiten vor allem in der Musik und der Literatur (insbesondere in der Lyrik). Auf die Möglichkeiten dieser Künste werde ich im Kapitel 2, wenn ich Adornos Ästhetik allgemein behandle, eingehen. Wichtig für Adorno und Horkheimer ist der Umstand, dass Kunstwerke nicht erst in Kulturindustrie zu Waren wurden. „Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch schon verneinen, daß sie ihrem eigenen Gesetz folgen, waren immer zugleich auch Waren.“⁴⁹ Doch in der Kulturindustrie erreicht die Warenhaftigkeit der Kunstwerke eine neue Qualität. Der ästhetische Wert verschwindet nahezu völlig, während der ökonomische Wert dominiert.

Adorno und Horkheimer sprechen von der Kultur auch als „paradoxe Ware“⁵⁰. Sie stehe so völlig unter dem Tauschgesetz, „daß sie nicht mehr getauscht wird, sie geht so blind im Gebrauch auf, daß man sie nicht mehr gebrauchen kann.“⁵¹ In der kapitalistischen Kulturindustrie verschmelze die Kultur schließlich mit der Reklame.⁵²

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ A. a. O., S. 156.

⁴⁹ A. a. O., S. 166.

⁵⁰ A. a. O., S. 170.

⁵¹ Ebd.

⁵² A. a. O., S. 171.

1.2 Reklame

Die Reklame (oder Werbung⁵³) nimmt für Adorno und Horkheimer eine zentrale Rolle innerhalb der Kulturindustrie ein. Sie bezeichnen diese als das „Lebenselixier“⁵⁴ der Kulturindustrie. Nirgends ist der Zusammenhang zwischen kapitalistischem Wirtschaften und Kunstproduktion so augenscheinlich wie bei der Reklame. Funktionierende Werbung wird zur notwendigen Voraussetzung, um mit der Konkurrenz mithalten zu können.

„Nur wer die exorbitanten Gebühren, welche die Reklameagenturen, allen voran das Radio selbst, erheben, laufend bezahlen kann, also wer schon dazu gehört oder auf Grund des Beschlusses von Bank- und Industriekapital kooptiert wird, darf überhaupt den Pseudomarkt als Verkäufer betreten.“⁵⁵

Ich möchte hier nicht auf die marxologischen Diskussionen bezüglich der Mehrwertproduktion von Werbung eingehen. Wichtig für meine Analyse ist lediglich der unmittelbare Zusammenhang zwischen Kapitalakkumulation und Kunstproduktion, der bei einer Analyse der Reklame deutlich wird. Dieser zeigt sich an der Negativ-Funktion der Werbung als Gatekeeper. Nur Artikel für die adäquat geworben wird, nehmen überhaupt erst an der Konkurrenz des Marktes teil. „Reklame ist heute ein negatives Prinzip, eine Sperrvorrichtung: alles, was nicht ihren Stempel an sich trägt, ist wirtschaftlich anrüchig.“⁵⁶

Darüber hinaus spielt die Reklame eine fundamentale Rolle in der Verbreitung der kapitalistischen Ideologie. „Im Krieg wird weiter Reklame gemacht für Waren, die schon nicht mehr lieferbar sind, bloß; um der Schaustellung der industriellen Macht willen.“⁵⁷ Die Funktion der Reklame ist mannigfaltig. Während sie primär dazu dient, Waren für die Konsument*innen sichtbar werden zu lassen, und gleichzeitig das Bedürfnis erzeugt, dass die beworbene Ware begehrenswert ist, enthält die Reklame eine weitere Funktion: Die Darstellung von Macht und Dominanz.

⁵³ Ich verwende in meiner Arbeit die Begriffe Werbung und Reklame synonym. Dieter Prokop analysiert in seinem Buch „Lexikon der Kulturindustrie“, die Genese des Begriffs »Werbung« und meint: „Ursprünglich hatte man in Deutschland von »Annoncen« oder »Reklame« gesprochen. Den emotionalen Begriff »Werbung« führte man in den 40er Jahren ein, als es darum ging, die Konzern-Interessen zu verschleiern, die hinter der jetzt intensivierten Reklame und Public Relations standen.“ Dieter Prokop, „Lexikon der Kulturindustrie“, S. 472.

⁵⁴ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 171.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 171.

⁵⁷ Ebd.

„[...] die Monumentalbauten der Größten, steingewordenen Reklame im Scheinwerferlicht, sind reklamefrei und stellen allenfalls noch auf den Zinnen, lapidar leuchtend, des Selbstlobs enthoben, die Initialen des Geschäfts zur Schau.“⁵⁸

Dieter Prokop argumentiert in seinem Nachschlagewerk zur Kulturindustrie *Lexikon der Kulturindustrie* dafür, dass Werbung heute nicht den Effekt hat, bei den Konsument*innen unbewusst irgendwelche Bedürfnisse zu erzeugen und sie damit zum Kauf der beworbenen Waren zu bringen. Vielmehr ist Prokop der Meinung, dass Werbung vor allem die oben bereits beschriebene Ausschlussfunktion befeuert sowie die Zurschaustellung von Wirtschaftsmacht⁵⁹.⁶⁰ Adorno und Horkheimer weisen darauf hin, dass in der Kulturindustrie Reklame zur Kunst schlechthin wird und verweisen in diesem Zusammenhang auf die NS-Propaganda Goebbels sowie auf das „l’art pour l’art“.⁶¹ Den Vergleich des „l’art pour l’art“ mit der NS-Propaganda finde ich durchaus passend, da die Funktion der Reklame, um die es Adorno und Horkheimer hier geht, in der „reine[n] Darstellung der gesellschaftlichen Macht“⁶² liegt. Egal ob Wirtschafts- oder gesellschaftliche Macht, eine Funktion der Reklame besteht offensichtlich in der Präsentation von Macht. Adorno und Horkheimer sprechen von der technischen sowie ökonomischen Verschmelzung von Reklame und Kulturindustrie.⁶³ Diese beobachten sie in der extremen Verschränkung von Kunst und Reklame beispielsweise in Amerikanischen Magazinen wie „Life“ und „Fortune“.⁶⁴ Alle Kunst wird in dem Sinn zur Reklame, dass sie Werbung für sich selbst macht, was gleichzeitig auch Werbung für alle gleichartigen Kunstwerke ist. „Jeder Film ist die Vorschau auf den nächsten [...] jede Großaufnahme der Filmschauspielerin [ist] zur Reklame für ihren Namen geworden, jeder Schlager zum plug seiner Melodie.“⁶⁵

Behrens beschreibt ähnlich, dass die kulturindustriellen Produkte bzw. „Kunstwerke“ nur noch Reklame für sich selbst sind und auf keinen außerhalb von ihnen liegenden Sinn mehr verweisen: „[I]hr Zweck ist es zu sagen, dass sie da und deshalb interessant und wichtig sind.“⁶⁶

⁵⁸ A. a. O., S.172.

⁵⁹Dieter Prokop, „Lexikon der Kulturindustrie“, S. 472.

⁶⁰ Vgl. Dieter Prokop, „Lexikon der Kulturindustrie“, S. 471 – 480.

⁶¹ Vgl. Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 172. „L’art pour l’art“ meint „die Kunst um der Kunst willen“ und bringt eine Geisteshaltung zum Ausdruck, der zufolge die Kunst sich selbst genügt und frei sein muss von jeglichem äußeren, politischen, oder gesellschaftlichen Zwecken.

⁶² Ebd.

⁶³ Vgl. A. a. O., S. 172 – 173.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 172.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Roger Behrens, „Adorno – ABC“, S. 192.

Eine weitere für die Kulturindustrie fundamentale Dimension ist neben der Reklame die Trennung von Arbeit und Freizeit.

1.3 Freizeit und das falsche Glück der Kulturindustrie

Die für die Kapitalverwertung wichtigste und unersetzlichste Ware ist die Ware Arbeitskraft. Die Zeit, die den Arbeiter*innen neben ihrer Lohnarbeit übrigbleibt, wird zur Freizeit. Unterhaltungsindustrie wird damit zum wirtschaftlichen Faktor im doppelten Sinn: Einerseits werden die Kunstwerke zur Ware, andererseits dienen diese Waren zur Reproduktion einer anderen Ware, der Ware Arbeitskraft. In diesem Zusammenhang ist auch die Formel: „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“⁶⁷ zu verstehen. Die Zerstreuung durch die Kulturindustrie sei notwendig, um danach wieder konzentriert arbeiten zu können. Diese Zerstreuung verfremde die Kunst, die unter richtigen Vorzeichen das Potential hätte, Genuss und Aufklärung zu bieten.

Die Kulturindustrie schaffe es, die unpersönlichen, gewaltförmigen Herrschaftsverhältnisse im Kapitalismus zu verwischen und unkenntlich zu machen. Der Schein der Gewaltfreiheit werde erzeugt, wobei gleichzeitig (auf subtile Art und Weise) mit Gewalt gedroht werde.

"Sofern die Trickfilme neben Gewöhnung der Sinne ans neue Tempo noch etwas leisten, hämmern sie die alte Weisheit in alle Hirne, dass die kontinuierliche Abreibung, die Brechung allen individuellen Widerstandes, die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft ist. Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen."⁶⁸

In diesem Zusammenhang analysieren Adorno und Horkheimer zwei Funktionen der Kulturindustrie. Einerseits fördert die Kulturindustrie eine Ich-Schwächung, also eine Schwächung jener Instanz, die für den Ausgleich zwischen Wunsch und Realität zuständig ist, andererseits verursacht die Kulturindustrie eine Verdrängung und verunmöglicht damit die Möglichkeit, sich eine andere Gesellschaft vorzustellen. Während die Kunst doch eigentlich auf die nicht eingelösten Glücksversprechen hinweisen und damit die bestehenden Verhältnisse kritisieren sollte, verklärt die Kulturindustrie die alltägliche Katastrophe zum Glück. Wie

⁶⁷ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 145.

⁶⁸ A. a. O., S. 162.

bereits im Faschismus erhebt die Kulturindustrie das Kollektiv über alles und das Individuum wird zum Nichts. Im Nationalsozialismus war die faschistische Propaganda, vor allem durch den Rundfunk, so omnipräsent, dass sie allein dadurch bereits der Frage nach ihrer Wahrheit enthoben wurde.

Die kritische Einschätzung der Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer darf nicht als eine platte Konsumkritik aus Sicht eines bürgerlichen Kulturkonservatismus verstanden werden. Stattdessen gehen Adorno und Horkheimer von einer gesellschaftlichen Totalität aus und entwickeln den Begriff der Kulturindustrie im Rahmen einer umfassenden Gesellschaftskritik. Der Abschnitt über die Kulturindustrie soll „die Regression der Aufklärung an der Ideologie, die in Film und Radio ihren maßgeblichen Ausdruck findet“⁶⁹ zeigen. Die Kritik und das Bedauern bezüglich des Verschwindens des „autonomen Kunstwerks“ darf nicht als bildungsbürgerlicher Elitismus missverstanden werden. Vielmehr geht es um die Einsicht, dass, ohne das autonome Kunstwerk auch die Möglichkeit des autonomen Handelns verschwindet. Bewusst verwendet Adorno nicht den Begriff der Massenkultur, da es ihm nicht darum geht die Massen per se zu verurteilen. Die kulturindustrielle „Kunst“ mit welcher Adorno und Horkheimer konfrontiert sind, ist keine spontan von den Massen selbst erzeugte Kultur und keine Form von moderner Volkskunst. Die kulturindustrielle Kunst ist nicht der kulturelle-künstlerische Ausdruck der Massen (des Volkes), sondern ganz im Gegenteil produziert die Kulturindustrie überhaupt erst die Massen. Interessant wird im Laufe der Arbeit der Vergleich dieses Punktes mit den Ideen Walter Benjamins, der in den Massen ein großes, emanzipatorisches Potential sieht. Diesen Vergleich werde ich erst in einem späteren Kapitel ausführen, doch ich möchte bereits hier darauf hinweisen, dass sowohl die Kritik der Kulturindustrie als auch die Thesen Walter Benjamins einen dialektischen, materialistischen Kern haben und allesamt Teil einer gesellschaftskritischen Analyse sind. In diesem Sinne muss der Abschnitt über die Kulturindustrie auch verstanden werden:

„Die Kritik der Kulturindustrie will also weder die hohe Kunst retten, noch will sie die niedere verbieten. Sie untersucht vielmehr, was mit dem Individuum und dessen Räumen zur Reflexion von gesellschaftlichen Zwängen, die die Kunst bildet, in der spätkapitalistischen Gesellschaft passiert.“⁷⁰

⁶⁹ A. a. O., S. 22.

⁷⁰ Karin Lederer, „Zum aktuellen Stand des Immergleichen“, S. 13.

Adorno, Horkheimer und die Kritische Theorie allgemein richten sich keineswegs generell gegen sogenannte „leichte, genießbare Kunst“ oder Amüsement, sie zeigen jedoch, dass wirkliche Unterhaltung in der bestehenden Gesellschaftsordnung nicht möglich ist. Das Programm der Kulturindustrie ist Massenbetrug und Anti-Aufklärung.

„Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird, wie Horkheimer und ich es nannten, Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen. Dies aber wären die Voraussetzungen einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten kann.“⁷¹

Dieses Zitat stammt aus dem Text *Résumé über Kulturindustrie*, auf den ich im folgenden Kapitel 1.5. eingehen werde. Davor möchte ich noch einige relevante Argumente aus einem anderen Text Adornos, *Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)*, herausarbeiten. Dieser Text kann gewissermaßen als der zweite Teil des Abschnittes über die Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* verstanden werden.

1.4 Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)

An dieser Stelle möchte ich noch einmal darauf hinweisen, dass *die Dialektik der Aufklärung* mit dem Untertitel *Philosophische Fragmente* veröffentlicht wurde. Der fragmentarische Charakter des Werks zeigt sich wohl am deutlichsten⁷² im Kapitel über die Kulturindustrie, das in der ersten Ausgabe in der es 1944 veröffentlicht wurde mit dem Wort „Fortsetzen“ endet.⁷³ Die Fortsetzung bildet dann gewissermaßen der „im Oktober 1942 abgeschlossene Text *Das*

⁷¹ Theodor W. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, in GS 10, S. 345.

⁷² „In der mimeographierten Ausgabe [der *Dialektik der Aufklärung*] heißt es dazu: „»Mehr noch als die anderen Abschnitte ist der über die Kulturindustrie fragmentarisch. Große Teile, längst ausgeführt bedürfen nur noch der letzten Redaktion.«“ Siehe: Editorische Nachwort in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 3 – „*Dialektik der Aufklärung*“, hrsg. von Rolf Tiedemann, S. 336.

⁷³ Das „Fortsetzen“ am Ende des Kulturindustrie-Kapitel wurde in der überarbeiteten Fassung von 1969 getilgt. Darüber hinaus findet sich der Text *Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)* nur als Anhang im Band 3 der bei Suhrkamp erschienen *Gesammelten Schriften in zwanzig Bänden*, nicht aber in der kanonisierten Fischer Ausgabe, mit der auch ich arbeite. Der 3. Band, der *Gesammelten Schriften* Adornos welcher auch die *Dialektik der Aufklärung* enthält, ist jedoch als einziger der 20 Bände nicht als Einzelband erhältlich. Dies könnte der Grund dafür sein, dass der Text *Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)* vielen Leser*innen unbekannt ist.

Schema der Massenkultur, untertitelt mit *Kulturindustrie (Fortsetzung)*.⁷⁴ Der wohl zentralste Punkt, den Adorno in diesem Text herausstreichen will, ist die Konfliktlosigkeit der kulturindustriellen Kunst. Zentral dabei ist der Verlust an Spannung und die ewige Wiederholung des Immergleichen.⁷⁵

An einer anderen Stelle spricht Adorno auch von „Standardisierung“, wobei er sich dabei insbesondere auf die sogenannte „popular music“ bezieht.⁷⁶ Diese Standardisierung und Normierung der Kunstwerke versuche die Kulturindustrie mit einer „Pseudoindividualität“ zu verschleiern.

„In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise. Es wird nur so weit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht. Von der genormten Improvisation im Jazz bis zur originellen Filmpersönlichkeit, der die Locke übers Auge hängen muß, damit man sie als solche erkennt, herrscht Pseudoindividualität.“⁷⁷

Wahre Individualität wird durch die Kulturindustrie verunmöglicht und alles und alle werden gleichartig. Zur Konflikt- und Spannungslosigkeit gesellt sich noch die Vorentschiedenheit der Kulturgüter. Allein das Genre des Films verrät uns seinen Ausgang. Das Happy End, das Schlussritual der kulturindustriellen Filme, bestätigt Adornos Aussage, dass „[j]edes Stück Massenkultur seiner Struktur nach so geschichtslos [ist], wie es die durchorganisierte Welt von morgen sich wünscht.“⁷⁸ Damit will die Kulturindustrie Konsument*innen schaffen, die unfähig sind, Konflikthafes zu sehen und darüber nachzudenken. Die Kulturindustrie verfährt einerseits konfliktlos, andererseits behandelt sie jedoch durchaus Konflikte, „dadurch unterwirft sie diese [Konflikte] dem Diktat des Konfliktlosen.“⁷⁹

Adorno meint, dass, selbst wenn ein kulturindustrielles Werk Konflikte behandelt, also diese zum Inhalt macht, es diese problematischer Weise auflöst. Adorno kritisiert hier die Form der kulturindustriellen Kunst, die alles glättet und keine Widersprüche oder antagonistische,

⁷⁴ Roger Behrens, „Kulturindustrie“, S. 11.

⁷⁵ Vgl. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 3 – „Dialektik der Aufklärung“, hrsg. von Rolf Tiedemann, S.307. (In Folge zitiert als Adorno GS 3) Dieser Ausgabe folgt der Ausgabe der *Dialektik der Aufklärung* von 1969, somit der letzten Ausgabe an der Adorno selbst noch beteiligt war.

⁷⁶ „The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization.“ Theodor W. Adorno, „On Popular Music“ in: *Zeitschrift für Sozialforschung* IX (1941), S. 17 – 18.

⁷⁷ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 163.

⁷⁸ Adorno, GS 3, S. 307 – 308.

⁷⁹A. a. O., S. 309.

spannungsreiche Momente zu lässt. Adorno verdeutlicht diesen Gedanken anhand eines Beispiels:

„Prototypisch ist die Schauspielerin, die noch in den schrecklichsten Gefahren, im tropischen Taifun und in der Gewalt des Mädchenhändlers, frisch gebadet, sorgfältig geschminkt und makellos frisiert einherschreitet. Sie wird so scharf, genau und unerbittlich photographiert, daß der Zauber, den ihr make-up ausüben soll, durch die Illusionslosigkeit sich erhöht, mit dem er als buchstäblich wahrer und unübertriebener den Zuschauer anspringt. Massenkultur ist ungeschminkte Schminke. Mehr als mit allem anderen assimiliert sie sich dem Reich der Zwecke durch den nüchternen Blick.“⁸⁰

Egal wie konflikthaft und spannungsreich die Inhalte sind – ob Menschenhandel, Sexismus, Rassismus, Gewalt oder Krieg – das Filter der Kulturindustrie überschminkt all diese Missstände, die sich in der Realität der falschen Gesellschaft wiederfinden lassen und ganz und gar nicht der Phantasie entspringen. Das Elend wird im Film nicht verschwiegen, sondern „oft genug und mit Gusto“⁸¹ beschrieben. Das Resultat dieser kulturindustriellen Verwertung von Leid und Elend ist jedoch nicht Empathie oder Aufklärung, sondern Apathie und Distanz. Die Konsument*innen der kulturindustriellen Kunst benehmen sich, als ob es in der wirklichen Welt kein Elend gäbe. „Als gehorsame Adepten werden sie, aller sentenziösen Humanität zum Trotz, immer härter, kälter, mitleidsloser.“⁸²

Der Konflikt den Adorno in der kulturindustriellen Massenkunst verloren sieht, ist ihm zufolge in der bürgerlichen Kunst, bspw. im Drama, in der Lyrik und in der Musik noch vorhanden.

„Die Liquidation des Konflikts in der Massenkultur ist aber keine bloße Willkür der Manipulation. Konflikt, Intrige und Durchführung, die Zentralstücke autonomer Dichtung und Musik, sind zugleich unabdingbar bürgerlich. Nicht umsonst hat das Drama seit der attischen Komödie seine Intriganten unter den Bürgern aufgesucht.“⁸³

Adornos Haltung zum autonomen Kunstwerk werde ich in einem späteren Kapitel thematisieren. An dieser Stelle ist relevant, wie diametral Adorno die bürgerliche-autonome Kunst der konfliktlosen Kulturindustrie entgegensetzt. In der Kulturindustrie kommt es

⁸⁰ A. a. O. S. 316 – 317.

⁸¹ A. a. O., S. 330.

⁸² Ebd.

⁸³ A. a. O., S. 314.

schließlich (im Gegensatz zur bürgerlichen-autonomen Kunst) zu einer falschen Versöhnung, die über die konflikthafte, negative Realität hinwegtäuschen will.

„So gerät die falsche Versöhnung, nämlich das Einziehen jeglicher negativen Gegeninstanz durchs allmächtige Dasein, die Abschaffung der Dissonanz durch die Totalität des Schlechten. Die Konfliktlosigkeit innerhalb der Kunstwerke bekräftigt, daß sie keinen Konflikt zum Leben draußen mehr austragen, weil das Leben die Konflikte selber in die tiefsten Höhlen des Leidens verbannt und mit mitleidslosem Druck unsichtbar hält. Die ästhetische Wahrheit war gebunden an den Ausdruck der Unwahrheit der bürgerlichen Gesellschaft. Eigentlich gibt es gerade nur so viel Kunst wie Kunst unmöglich ist kraft der Ordnung, die sie transzendiert.“⁸⁴

Für Adorno herrscht im Spätkapitalismus eine „Totalität des Schlechten“ vor, die sich von der bürgerlichen Gesellschaft möglicherweise dadurch unterscheidet, dass das Leid jetzt stärker individualisiert und damit verschlossen und unzugänglich ist. Die Totalität der Kulturindustrie besteht in der Wiederholung, das neue im Gegensatz zur vor-kulturindustriellen, bürgerlichen Kunst ist, „daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine einzige falsche Formel gebracht werden.“⁸⁵ In der *Dialektik der Aufklärung* meinen Adorno und Horkheimer, der Anspruch der Kunst sei stets auch Ideologie, weil sie „die realen Formen des Bestehenden Absolut [setzt], indem [das Kunstwerk] vorgibt, in ihren ästhetischen Derivaten die Erfüllung vorwegzunehmen.“⁸⁶ Die falsche Versöhnung zu der es in der Kulturindustrie kommt, zeigt sich für Adorno auch im „versöhnten Lachen“. Obwohl Adorno, wie ich bereits zeigen konnte, immer wieder auf die Konfliktlosigkeit der Kulturindustrie hinweist und diese der bürgerlichen-autonomen Kunst gegenüberstellt, ist sein Urteil keineswegs eindeutig. Er muss eingestehen, dass „[h]eute [...] mit dem äußersten Anwachsen der Spannung die Möglichkeit der Kunstwerke selber ganz fragwürdig geworden [ist].“⁸⁷ Für Adorno wird erst in der vollendeten Konfliktlosigkeit die Kunst „ganz und gar zu einer Abteilung der materiellen Produktion und damit vollends zu der Lüge, zu der sie stets schon ihr Scherflein beigetragen hat.“⁸⁸ Hier zweifelt er bereits den zuvor noch beschworenen Wahrheitsanspruch der bürgerlichen Kunst an. Doch noch interessanter wird es im nächsten Zitat, in dem Adorno dafür argumentiert, dass in der spätkapitalistischen

⁸⁴ A. a. O., S. 315-316.

⁸⁵ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 144.

⁸⁶ A. a. O., S. 138-139.

⁸⁷ Adorno, GS 3, S. 316.

⁸⁸ Ebd.

Gesellschaft die kulturindustrielle Kunst der Wahrheit womöglich doch näherstehe, als die traditionelle bürgerliche Kunst, die er immer wieder als Gegensatz zu dieser anführt.

„Zugleich aber kommt sie der Wahrheit wieder näher als was an traditioneller Kunst weiter gedeiht, insofern als jede Konservierung des individuellen Konflikts im Kunstwerk, und meist selbst die Einführung des sozialen, dem romantischen Schwindel dient, und die Welt als eine möglichen Konflikts noch vergoldet gegenüber der, in welcher die allmächtige Produktion jene Möglichkeit sichtbarer stets zu verdrängen beginnt. Es liegt an der feinsten Differenz, ob die Liquidation des ästhetischen Knotens, der Durchführung, des Konflikts die Liquidation des letzten Widerstands bedeutet oder das Medium von dessen geheimer Allgegenwart.“⁸⁹

Hier zeigt sich eine gedankliche Bewegung Adornos, die ich im vorherigen Kapitel bereits thematisiert habe. Adornos Beurteilung der Kunst kann nur als dialektisch begriffen werden. Obwohl er viele Momente in der bürgerlichen, autonomen Kunst sieht, die nun in der Kulturindustrie als verloren gelten, darf die Kunst nicht einfach zu diesen vergangenen Formen zurückkehren. Während die bürgerliche Kunst also noch eine utopische Funktion für Adorno hatte, geht diese im Spätkapitalismus verloren. Die Kulturindustrie gaukelt uns eine Utopie vor und verspricht uns Glück, betrügt uns aber letztendlich. Deshalb ist sie für Adorno und Horkheimer auch als Massenbetrug zu verstehen. Die Kulturindustrie verdeckt, indem sie nur auf Geschäft fokussiert ist, „jegliche Einsicht ins Negative der verwalteten Welt und damit die Idee einer menschenwürdigeren“⁹⁰, sie fesselt und verfinstert das Bewusstsein.⁹¹

Dennoch liegt genau in jener Falschheit der Kulturindustrie eine gewisse Chance. Dies macht Adorno in der Schlusspassage des hier diskutierten Text *Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)* deutlich. Die Kulturindustrie macht zwar „die Kultur zur totalen Lüge, aber ihre Unwahrheit bekennt die Wahrheit über den Unterbau, dem sie gleicht.“⁹² In diesem dialektischen Sinne kann er selbst noch der Reklame etwas abgewinnen:

„Die Transparente, die über die Städte ziehen und mit ihrem Licht das natürliche der Nacht überblenden, verkünden als Kometen die Naturkatastrophe der Gesellschaft, den Kältetod. Jedoch sie kommen nicht vom Himmel. Sie werden von der Erde dirigiert. Es

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Adorno GS 8, S. 455.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² Adorno GS 3, S. 335.

ist an den Menschen, ob sie sie auslöschen wollen und aus dem Angsttraum erwachen, der solange nur sich zu verwirklichen droht, wie die Menschen an ihn glauben.“⁹³

Die Reklame-Transparente sind nicht lediglich die gelungensten Transporteure der kulturindustriellen Ideologie, sie sind gleichzeitig die Boten der „Naturkatastrophe der Gesellschaft“⁹⁴. Mit dem richtigen Blick sagen sie in ihrer Falschheit etwas Wahres über die falsche Gesellschaft aus. Oder wie der französische Künstler und Philosoph Guy Debord es in seinem Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels*⁹⁵ formuliert: „In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“⁹⁶

1.5 Résumé über Kulturindustrie

In *Résumé über Kulturindustrie* reflektiert Adorno rückblickend seine Ausführungen zur Kulturindustrie und erklärt warum Horkheimer und er den Begriff „Kulturindustrie“ überhaupt eingeführt haben. Während in den Entwürfen von Adorno und Horkheimer noch von Massenkultur die Rede war, verwenden sie in der *Dialektik der Aufklärung* zum ersten Mal den Begriff „Kulturindustrie“. Diesen, so argumentiert Adorno, gebrauchen sie um klar zu machen, dass es sich bei der kulturindustriellen Kunst, nicht „um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt der Volkskultur“⁹⁷. Die Massen sind nicht primär, sondern lediglich sekundär für die Kulturindustrie, sie sind das einkalkulierte Anhängsel.⁹⁸ Die Kulturindustrie erfüllt nicht die Bedürfnisse der Massen, sondern sie schafft diese. Die Konsument*innen sind nicht das Subjekt, obwohl die Kulturindustrie uns dies glauben machen möchte, sondern ihr Objekt.⁹⁹ Das einzige, wonach sich die Kulturindustrie richtet, ist das Prinzip der Verwertung. Zugunsten dieses Prinzips

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Zwischen diesem Werk des französischen Situationisten und den Texten zur Kulturindustrie von Adorno gibt es unzählige Parallelen. Diese anzuführen würde den Rahmen meiner Arbeit sprengen. Es gibt bereits einige Literatur zu dieser Thematik, siehe bspw. Susanne Beer „Immanenz und Utopie - Zur Kulturkritik von Theodor W. Adorno und Guy Debord“ LIT 2012, „Spektakel - Kunst - Gesellschaft - Guy Debord und die Situationistische Internationale“ herausgegeben von Stephan Grigat / Johannes Grenzfurthner / Günther Friesinger, oder Anselm Jappe, „SIC TRANSIT GLORIA ARTIS Theorien über das Ende der Kunst bei Theodor W. Adorno und Guy Debord“ in *Krisis* 15.

⁹⁶ Guy Debord, „Gesellschaft des Spektakels“, §9, S. 4.

⁹⁷ Theodor W. Adorno, GS 10.1, S. 337.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Ebd.

schafft es die Kulturindustrie die „jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst zusammen“¹⁰⁰ zu zwingen. Die Aufhebung der Unterscheidung dieser zwei Bereiche geschieht „[z]u ihrer beider Schaden“¹⁰¹. Adorno gesteht, dass auch die Autonomie der Kunst nie rein herrschte, sondern „stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war“¹⁰². In der Kulturindustrie sind die Kunstwerke schließlich „nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.“¹⁰³ Jedoch ist der Zweck der Kulturindustrie nicht immer zwingend ein direktes Profitinteresse, sondern kann auch die Erzeugung und Verbreitung der damit einhergehenden Ideologie sein. „An den Mann gebracht wird allgemein unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.“¹⁰⁴

Dieses unkritische Einverständnis mit der bestehenden, falschen Gesellschaft ist der Kern der kulturindustriellen Ideologie. Sich mit den herrschenden Verhältnissen zufrieden zu geben, ist Adorno zufolge der „kategorische Imperativ der Kulturindustrie“: „[...] du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken.“¹⁰⁵

Die Kulturindustrie stellt eine falsche Ordnung her, die uns mit dem Bestehenden versöhnt, indem uns scheinbare Lösungen geboten werden, die über die gesellschaftlichen, realen Konflikte hinwegtäuschen. Die Kulturindustrie fungiert als Ordnungsfaktor, der den Menschen in einer „angeblich chaotischen Welt etwas wie Maßstäbe zur Orientierung“¹⁰⁶ gibt. Diese Ordnung und Orientierung sei bloßer Schein. So meint Adorno, die Konsument*innen der Kulturindustrie fallen nicht nur auf den „Schwindel herein“, vielmehr „wollen sie [...] einen Betrug, den sie selbst durchschauen“, aber sie „sperrten krampfhaft die Augen zu und bejahen in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie wissen“.¹⁰⁷ Dies tun sie, da sie uneingestanden ahnen, dass ihr Leben ihnen vollends unerträglich wird, sobald sie aufhören, sich an jene kulturindustriellen Befriedigungen zu klammern, die in Wahrheit gar keine sind.

Adorno resümiert schließlich auch über den Begriff Kulturindustrie selbst und mahnt dazu, diesen nicht allzu wörtlich zu nehmen, da er und Horkheimer sich mit Industrie stärker auf die

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² A. a. O., S. 338.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ A. a. O., S. 339.

¹⁰⁵ A. a. O., S. 343.

¹⁰⁶ A. a. O., S. 342.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

Standardisierung der Kulturwaren sowie die „Rationalisierung der Verbreitungstechniken“¹⁰⁸, nicht jedoch auf die Art des Produktionsvorgangs beziehen. Ordnung, Standardisierung, Wiederholung, Abhängigkeit, Hörigkeit und Ersatzbefriedigung sind wohl die zentralsten Begriffe die Adorno in diesem späten Text über die Kulturindustrie noch einmal betont.

„Die Ersatzbefriedigung, die die Kulturindustrie den Menschen bereitet, indem sie das Wohlgefühl erweckt, die Welt sei in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will, betrügt sie um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt. [...] Werden die Massen, zu Unrecht, von oben her als Massen geschmäht, so ist es nicht zum letzten die Kulturindustrie, die sie zu den Massen macht, die sie dann verachtet, und sie an der Emanzipation verhindert, zu der die Menschen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten.“¹⁰⁹

Adornos Theorie über die Kulturindustrie muss, wie Roger Behrens anmerkt, als Teil seiner „kritischen Theorie der Gesellschaft“¹¹⁰ gelesen werden. Adornos Analyse der Kulturindustrie „fundiert sich materialistisch, arbeitet historisch und begreift sich dialektisch.“¹¹¹ Behrens macht mit dieser sehr knappen, aber überaus akkuraten Beschreibung die drei wichtigsten Aspekte der Kritik der Kulturindustrie deutlich. Die materialistisch- marxistische Basis besteht darin, dass sich die Kulturindustrie selbst zwar nie wirklich zeigt, sie aber gleich der kapitalistischen Produktionsweise dennoch unser Leben bestimmt. Kulturindustrie ist ein System, das zwar gesellschaftlich hergestellt wird, sich aber trotzdem im Material, in Form von Kulturwaren, niederschlägt. Der Versuch von Adorno und Horkheimer das zu Benennen, was sich unserer unmittelbaren Anschauung entzieht, gleicht dem Versuch von Marx die Logik der kapitalistischen Produktionsweise sichtbar zu machen. Materialistisch an der Analyse der Kulturindustrie ist der ihr zugrunde liegende Ökonomismus des Kapitalismus. Jegliche Unterschiede, die sich in den konkreten kulturindustriellen Waren, den Kunstwerken, zeigen, lassen sich auf deren Gleiches, auf deren Bestimmung als Ware reduzieren. Dass die Kritik der Kulturindustrie historisch arbeitet, wie Behrens aufzeigt, ergibt sich aus dem Gegenstand. Die Kunstwerke sowie deren Formen ändern sich selbstverständlich über die Jahrzehnte, dennoch bin ich der Überzeugung, dass die Systemhaftigkeit, die Adorno und Horkheimer hinter der

¹⁰⁸ A. a. O., S. 339.

¹⁰⁹ A. a. O., S. 345.

¹¹⁰ Roger Behrens, „Kulturindustrie“, in „Testcard. Beiträge zur Popgeschichte #5 – Kulturindustrie – Kompaktes Wissen für den Dancefloor“, S. 83.

¹¹¹ Ebd.

kapitalistischen Kulturproduktion aufzeigen, auch heute noch adäquat ist. Auf die dritte Bestimmung Behrens, die Dialektik der Kulturindustrie, werde ich im Kapitel 4.7 genauer eingehen.

In diesem Kapitel habe ich gezeigt, dass Adornos Kritik der Kulturindustrie weit mehr ist als ein simpler Kulturpessimismus. Die Kritik Adornos ist für meine Arbeit von enormer Wichtigkeit, da sich darin viele Motive finden, die möglicherweise mit Benjamins Thesen aus dem Kunstwerk-Aufsatz in Widerspruch stehen. Um zu verstehen inwiefern sich Adorno und Benjamin ergänzen, aber auch unterscheiden, ist Adornos Kritik der modernen Medien unbedingt notwendig. Im folgenden Kapitel werde ich auf Adornos Ästhetik im Allgemeinen und auf einige Thesen aus seinem unveröffentlichten, kunstphilosophischen Hauptwerk, die *Ästhetische Theorie* eingehen. Dort finden sich völlig andere Überlegungen zur Kunst und Kultur, auch in einem viel klassischeren, philosophischen Stil formuliert. Dennoch ist es notwendig beide Seiten von Adornos kunstkritischen Überlegungen zu untersuchen, um seine dialektische Auffassung von Kunst besser fassen zu können. Darüber hinaus bin ich der Ansicht, dass beide Kapitel mit Benjamin parallel bzw. gegengelesen werden müssen, um schließlich zeigen zu können, wie viele Überschneidungen sich zwischen diesen beiden Denkern finden lassen.

2. Adornos Ästhetische Theorie

Die *Ästhetische Theorie* ist posthum 1970 aus Adornos Nachlass erschienen. Das Werk war Adornos letzte große Arbeit und kann, obwohl es nicht mehr vom Autor selbst fertiggestellt und herausgegeben worden ist, zu Adornos Hauptwerken gerechnet werden. Vor allem aufgrund der fehlenden formalen Struktur zeigt sich, dass das Werk nicht von Adorno selbst fertiggestellt wurde. Andererseits erzeugt diese Nicht-Struktur, die darin besteht, dass Adorno keine Kapitel, Überschriften oder Paragraphen angegeben hat, eine gewisse Egalität der behandelten Fragen, es gibt keine Priorisierung oder Hierarchie der Themen. In der *Ästhetischen Theorie* kulminieren Adornos Überlegungen zur Kunst und den Künsten. Einige wichtige Begriffe des Werks, die ich im Folgenden behandeln möchte, sind: „das Kunstwerk“,

„der Wahrheitsgehalt“, „der Rätselcharakter“, „die Autonomie der Kunst“ und „Kunst als Monade“.¹¹²

In der Einleitung habe ich bereits erwähnt, dass sich die Kritische Theorie prinzipiell gegen die Definition von Begriffen sperrt. Somit lässt sich keine knackige, positive Bestimmung für die oben genannten Begriffe oder gar für den Begriff „Kunst“ in Adornos Werk finden. Was Adorno uns jedoch anbietet, sind Bestimmungen „per negationem“. In diesem Sinne möchte ich bevor ich mich tiefer in die *Ästhetische Theorie* wage, eine programmatische Formulierung Adornos zur Kunst vorwegschicken: „Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“¹¹³

Adorno stimmt mit Benjamin darin überein, dass die Kunst in der Magie gründet. Ihre frühesten Formen waren kultische Ritualhandlungen, u.a. Tänze, Gesänge oder Malereien. Doch die Kunst kann sich von den reaktionären Aspekten der Magie, den naturbeherrschenden und instrumentellen Zwecken, befreien.

2.1 Theorie des Kunstwerks

Der erste Aspekt, den ich aus der *Ästhetischen Theorie* besprechen möchte, ist Adornos Verständnis vom Kunstwerk. In der *Philosophie der neuen Musik* hält Adorno in negativ-dialektischer Manier fest: „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“¹¹⁴ Diese paradoxe Rede über den Geltungsgrad von Kunstwerken verweist auf das Ende, das Absterben und die Liquidation der Kunst. Kunstwerke können Adorno zufolge nur dann adäquat erfahren werden, wenn diese Erfahrung lebendig ist. Lebendig kann die Erfahrung jedoch immer nur vom Objekt her sein. Diese Überlegung sieht Adorno in einem Gedicht von Stefan George umgesetzt:¹¹⁵

¹¹² Es gäbe noch etliche andere wichtige Begriffe in Adornos *Ästhetischen Theorie* die zum Gesamtverständnis von seinem Kunstverständnis beitragen, wie zum Beispiel: „das Nichtidentische“, „das Kraftfeld“, „das Naturschöne“, „das Erhabene“, „der Schein“, u.a., im Rahmen meiner Masterarbeit kann ich jedoch nicht explizit auf all diese Begriffe eingehen.

¹¹³ Adorno, GS 4, S. 254.

¹¹⁴ Adorno, GS 12, S. 37.

¹¹⁵ Vgl. Adorno, GS 7, S. 262.

Der Teppich¹¹⁶

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten..
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Was Adorno in der „Lebendigwerdung“ des Teppichs im Gedicht wiederfindet, interpretiere ich als das Prozessuale des Kunstwerks. Für Adorno sind Kunstwerke nicht starr oder statisch, sondern sie werden, wie der Teppich in Georges Gedicht, zu etwas „in sich Bewegten“¹¹⁷. Die Kunstwerke selbst besitzen eine innere Dynamik, die ihnen erlaubt von „Einem“ in ein „Anderes“ überzugehen. Die ästhetische Erfahrung, die die Konsument*innen von Kunst machen, vergleicht Adorno mit der sexuellen Erfahrung, insbesondere mit dem Orgasmus:

„Wenn irgendwo, dann ähnelt hier die ästhetische Erfahrung der sexuellen, und zwar deren Kulmination. Wie in dieser das geliebte Bild sich verändert, wie darin Erstarrung mit dem Lebendigen sich vereint, ist gleichsam das leibhafte Urbild ästhetischer Erfahrung.“¹¹⁸

Ähnlich wie das Individuum im sexuellen Akt sich ganz mit der anderen Person vereint, und damit als Individuum verschwindet, löst sich die Differenz zwischen den Kunstrezipient*innen

¹¹⁶ Stefan George, „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod.“ Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 5, S. 40.

¹¹⁷ Adorno, GS 7, S. 262.

¹¹⁸ A. a. O., S. 263.

und den Kunstwerken auf. Dazu müssen die Betrachter*innen der Kunst sich voll und ganz auf das Kunstwerk einlassen. Die Dynamik der Kunstwerke bezieht sich nicht lediglich auf die einzelnen Kunstwerke, sondern ebenso auf das Verhältnis der Kunstwerke zueinander. Das Verhältnis zwischen den Kunstwerken und den Rezipient*innen hängt bei Adorno wiederum eng mit seinem theoretischen Konzept des „Nichtidentischen“ zusammen:

„Der Prozeßcharakter der Kunstwerke konstituiert sich dadurch, daß sie als Artefakte, von Menschen Gemachtes von vornherein im ›einheimischen Reich des Geistes‹ ihren Ort haben, aber, um irgend identisch mit sich selbst zu werden, ihres Nichtidentischen, Heterogenen, nicht bereits Geformten bedürfen.“¹¹⁹

Adorno fasziniert an den Kunstwerken ihre Fähigkeit „unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente“¹²⁰ zu synthetisieren. Damit suchen die Kunstwerke prozessual „die Identität des Identischen und des Nichtidentischen“¹²¹. Für Adorno sind Kunstwerke in einem objektiven Sinn prozesshaft und damit „a priori polemisch“¹²². In diesem Sinne spricht Adorno auch davon, dass der „Idee eines konservativen Kunstwerks“¹²³ Widersinn anhafte. „Indem sie von der empirischen Welt, ihrem Anderen emphatisch sich trennen, bekunden sie, daß diese selbst anders werden soll [...]“¹²⁴

Der Inhalt der Kunstwerke ist dabei sekundär, da das Kunstwerk das Bestehende schon allein dadurch kritisiert, dass es sich von der empirischen Welt absetzt. Adorno grenzt das Kunstwerk vom Begriff des Artefakts ab, indem er es nicht einfach als etwas Gemachtes bestimmt: „Wer weiß, daß ein Kunstwerk ein Gemachtes ist, weiß keineswegs, daß es ein Kunstwerk ist.“¹²⁵ Wie bereits eingangs erwähnt, ist es nicht Adornos Ziel zu definieren was Kunst oder ein Kunstwerk ist. Festhalten lässt sich in diesem Zusammenhang jedoch: „Kunstwerke sind das Gemachte, das mehr wurde als nur gemacht.“¹²⁶ Adorno interessiert sich für das Interpretieren und Verstehen von Kunstwerken, wobei der Schlüssel zur Enträtselung der Werke nicht bspw. in der Psychologie, oder Biographie der Künstler*innen liegt. Durch Kritik, Interpretation und

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² A. a. O. S.264.

¹²³ Ebd.

¹²⁴Ebd. S. 264.

¹²⁵Ebd. S. 267.

¹²⁶Ebd. S. 267.

Beschäftigung mit den Werken können diese sich entfalten und damit überhaupt erst zu Kunstwerken in Adornos Sinn werden.

Ein wichtiger Begriff in der Geschichte der Ästhetik, der auch in der Analyse Benjamins eine fundamentale Rolle spielt, ist die „Authentizität“ von Kunstwerken. Adorno recurriert in seiner Analyse auf Kant und dessen berühmtes Beispiel mit der nachgeahmten Nachtigall aus der *Kritik der Urteilskraft*.¹²⁷ Kant beschäftigt sich mit dem Unterschied zwischen den Lauten der Nachtigall und der Nachahmung dieses Gesangs durch einen menschlichen Sänger.¹²⁸ Adorno grenzt sich von Kant ab und kritisiert diesen: „Die Betrachtung, die Kant daran anknüpft, substituiert die Kenntnis der Entstehung des Phänomens anstelle der Erfahrung dessen, was es ist.“¹²⁹ Für Kant macht es einen grundlegenden Unterschied wer singt, wobei der menschliche Sänger als bloßer Imitator kritisiert wird. Adorno entgegnet, dass bei einer perfekten Nachahmung durch den Sänger, wenn also kein Unterschied erkennbar wäre, dies „den Rekurs auf die Authentizität oder Nicht-Authentizität des Phänomens zur Gleichgültigkeit“¹³⁰ verurteile. Jedoch räumt Adorno ein, dass das Wissen der Kunst-Konsument*innen sehr wohl einen Einfluss auf deren ästhetische Erfahrungen hat. Einfach gesagt, es macht einen Unterschied für uns, wenn wir die Künstler*innen kennen und womöglich schon eine Beziehung zu ihren Werken aufgebaut haben. „Keine Kunst ist voraussetzungslos, und ihre Voraussetzungen lassen aus ihr so wenig sich eliminieren, wie sie aus ihnen als Notwendiges folgte.“¹³¹ In Bezug auf Kants Beispiel weist Adorno noch darauf hin, dass ein Artefakt notwendigerweise scheitert, sobald versucht wird, damit die Illusion des Natürlichen zu erwecken.

Für Adorno ist der Begriff des Kunstwerks vor allem an dessen Eigenschaften als Rätsel und an dessen Funktionslosigkeit gebunden. Adorno weiß, dass die Kunst und die Kunstwerke nicht von der Gesellschaft und den herrschenden Produktionsverhältnissen getrennt werden können, sondern dass auch die Kunstwerke stets Produkte gesellschaftlicher Arbeit und damit Waren sind.¹³² Adorno schätzt genau jene Kunstwerke, die nicht bloß Abbilder der Natur sind, sondern vielmehr eine Nachahmung, ein Ausdruck der unerhörten Stimme der Natur.

¹²⁷Ebd. S. 267.

¹²⁸Vgl. Kant KrdU § 42.

¹²⁹Adorno, GS 7, S. 267.

¹³⁰A. a. O., S.267 – 268.

¹³¹A. a. O., S. 268.

¹³² Vgl. Adorno, GS 7, S. 337.

2.2 Die Monade

Ein Begriff, den Adorno und Benjamin gleichermaßen im Zuge ihrer Analyse der Kunst verwenden, ist der Begriff „Monade“. Monade oder Monas stammt vom griechischen *monás* „Einheit“, „Einfachheit“ ab und wurde in der Philosophie Geschichte sehr unterschiedlich gebraucht.¹³³ Der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz hat diesen Begriff wohl am stärksten geprägt. Leibniz hat den Begriff der Monade in seiner *Monadologie* (1714) ausgearbeitet.¹³⁴ Bei Leibniz bezeichnet die Monade das, was selbst nach etlichen Zerlegungen, als unteilbar überbleibt. Sowohl Phänomene als auch Körper sind Aggregate von Monaden. Benjamins Denken ist in einem gewissen Sinn monadologisch, denn immer wieder geht es ihm darum „in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“¹³⁵. Andreas Padler zufolge ist der Begriff der Monade auch für Adornos Ästhetik besonders relevant:

„Für Adorno ist diese Bestimmung der Monade in ganz besonderer Weise relevant, da er durch sie die spezifische Relation zwischen der Einheit des Kunstwerks und den in ihr synthetisierten Einzelmomenten klären kann, ohne die Einheit des Kunstwerks in der begrifflichen Identifikation einer äußerlichen Subjektivität gründen zu lassen.“¹³⁶

Adorno greift also auf den Begriff der Monade zurück, um das Subjektive nicht außerhalb der Kunstwerke, sondern in ihnen zu erkennen. Jedes Werk ist Adorno zufolge mit Gesellschaft und Geschichte verflochten und weist dadurch über ihre monadischen Eigenschaften hinaus. Der monadische Charakter der Kunstwerke ist für Adorno „so wahr wie problematisch.“¹³⁷

„Die monadologische Konstitution der Kunstwerke an sich weist über sie hinaus. Wird sie verabsolutiert, so fällt die immanente Analyse der Ideologie als Beute zu, deren sie sich erwehrt, als sie in die Werke sich hineinbegeben wollte, anstatt Weltanschauung von ihnen abzuziehen.“¹³⁸

¹³³ Alois Halder, „Philosophisches Wörterbuch“, S.212 – 213.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Benjamin, Walter, GS V, S. 575.

¹³⁶ Andreas Pradler, „Das monadische Kunstwerk: Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund“, S. 131.

¹³⁷ Adorno, GS 7, S. 268.

¹³⁸ A. a. O., S. 269.

Aus dieser Gefahr folgend fordert Adorno eine kritisch-dialektische Betrachtungsweise von Kunstwerken.

„Die Wechselwirkung von Allgemeinem und Besonderem, die in den Kunstwerken bewußtlos sich zuträgt, und welche die Ästhetik zum Bewußtsein zu erheben hat, ist die wahre Nötigung einer dialektischen Ansicht von Kunst.“¹³⁹

Für Adorno gilt es, das Besondere und das Subjektive im Kunstwerk zu finden und damit Kontakt herzustellen. Dennoch fasst Adorno die Kunst als fremd zur Welt, doch genau in dieser Fremdheit muss sie wahrgenommen werden. Damit möchte ich zu den nächsten Begriffen, zum „Rätselcharakter“ und „Wahrheitsgehalt“, übergehen.

2.3 Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter

Adorno legt in seiner Betrachtung der Kunst einen besonderen Wert auf den Erkenntnischarakter. Dieser drückt sich ihm zufolge durch den Gehalt der Kunstwerke aus.¹⁴⁰ Dieser Gehalt eines Werkes wiederum – oder wie Adorno ihn auch nennt: „die Wahrheit“ – hat nichts mit dem Inhalt des Werks zu tun. Es wäre falsch anzunehmen, Adorno gehe es darum, ob ein Kunstwerk wahre Aussagen, im Sinne von richtigen oder falschen, treffe. Adornos Augenmerk liegt nicht darauf, ob die Kunst unterdrückende Verhältnisse kritisiert oder irgendwelche Utopien entwirft, die über die falsche Gesellschaft hinausweisen. Dies gilt auch für die Intentionen der Künstler*innen: Für Adorno ist es irrelevant wer ein Kunstwerk geschaffen hat, um zu urteilen, ob das Kunstwerk wahr ist. Roger Behrens zufolge hängt der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks für Adorno lediglich davon ab, „[...] wie der *Inhalt sich durch die ästhetische Form hindurch im Wahrheitsgehalt kristallisiert*.“¹⁴¹ Einerseits beschreibt Adorno Kunstwerke als Kristallisationen von Wahrheit, andererseits als Vexierbilder oder Rätsel:

¹³⁹ A. a. O., S. 270.

¹⁴⁰ Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 230.

¹⁴¹ Ebd.

„Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit gleichem Atemzug verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“¹⁴²

Das Rätselhafte ist für Adorno eine notwendige Eigenschaft aller Kunstwerke und damit der Kunst insgesamt. Doch während diese paradoxe Konstruktion zwischen Aussage der Werke und ihrer Eigenschaft des Verbergens, die Theorie der Kunst irritiert, ist diese Paradoxie für Adorno genau das Interessante an der Kunst. Die dialektische Eigenschaft der Kunstwerke etwas auszusagen und gleichzeitig etwas zu verbergen, verleitet dazu zu glauben, wir müssten das Rätsel lösen, um die Aussage vollständig verstehen zu können. Doch genau die Annahme, eine Interpretation solle die Rätsel auflösen, ist nach Adorno fatal. Vielmehr bestehe der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke genau darin, dass diese Rätsel nicht auflösbar sind. „Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie der Kunst.“¹⁴³ Genau diesem Anspruch will Adorno in der *Ästhetischen Theorie* gerecht werden. Dieser Anspruch verdeutlicht die Relevanz einer kritischen, philosophischen Beschäftigung mit Kunstwerken nach Adorno. „Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.“¹⁴⁴

Hier sehen wir erneut das Lebendige in der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken. Das Kunstwerk wird lebendig, dadurch, dass wir uns mit ihm beschäftigen. Es wird nicht nur angeschaut, es schaut zurück. Die Kunstwerke dürfen in dieser Beschäftigung jedoch nicht zerstückelt und auf ihre Teile reduziert werden. Eine solche Form der Analyse würde dem Werk Gewalt antun. Eine adäquate Beschäftigung mit Kunst in diesem Sinne heißt, die antagonistischen, sich widersprechenden Momente innerhalb eines Kunstwerks zu begreifen, und nicht seine einzelnen Teile auf deren Bedeutung hin zu prüfen. „Der Geist der Kunstwerke ist nicht was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt.“¹⁴⁵ Neben dem Rätselcharakter ist der Wahrheitsgehalt mit einer weiteren Eigenschaft der Kunstwerke eng verbunden: Der Geschichtlichkeit.

„Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, von dem ihr Rang schließlich abhängt, ist bis ins Innerste geschichtlich. Er verhält sich nicht relativ zur Geschichte derart, daß er, und damit der Rang der Kunstwerke, einfach mit der Zeit variierte. Wohl hat eine solche

¹⁴² Adorno, GS 7, S. 182.

¹⁴³ A. a. O. S. 185.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ A. a. O. S.247.

Variation statt: und Kunstwerke von Qualität etwa vermögen durch Geschichte sich zu entblättern. Dadurch indessen fallen Wahrheitsgehalt, Qualität nicht dem Historismus anheim. Geschichtlich wird der Wahrheitsgehalt dadurch, daß im Werk richtiges Bewußtsein sich objektiviert.“¹⁴⁶

Der Wahrheitsgehalt ist demnach zwar geschichtlich, fällt aber trotzdem nicht dem Historismus zu. Es ist nicht der geschichtliche Weltlauf der Wahr- oder Falschheit eines Kunstwerks bestimmt, sondern das Material¹⁴⁷ selbst. Mit dieser Fundierung des Wahrheitsgehalts im ästhetischen Material tut sich ein weiteres Mal eine gewisse Unstimmigkeit in Adornos Theorie auf. Einerseits plädiert er dafür, dass der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke mit ihrer Fähigkeit die falsche Gesellschaft zu kritisieren, zusammenhängt (wobei diese Kritik, nicht im Sinne von engagierter Kunst verstanden werden darf): „[W]ahr ist an den Kunstwerken, was sie als das gesellschaftliche Unwahre auszusprechen vermögen“.¹⁴⁸ Andererseits ist der Wahrheitsgehalt der Werke, dadurch, dass er an das ästhetische Material gebunden ist, ja gerade keine wertende Kategorie. Daher können auch reaktionäre bzw. ideologische Kunstwerke Wahrheitsgehalt für sich behaupten. „Noch in Kunstwerken jedoch, die bis ins Innerste mit Ideologie versetzt sind, vermag der Wahrheitsgehalt sich zu behaupten.“¹⁴⁹ Diese paradox erscheinende Bestimmung des Wahrheitsgehalts unterstreicht erneut, dass Adorno das Kunstwerk nicht als ein geschlossenes, starres Ding begreift, sondern vielmehr als etwas Prozesshaftes, Veränderbares. Kritik, Interpretation und Kommentar gehören für ihn zum Kunstwerk. Daher kann ein Kunstwerk für sich allein auch nicht als falsch abgestempelt werden. Es kommt immer darauf an, wie es interpretiert, kommentiert oder kritisiert wird.

„Es ist eine Schwelle des gesellschaftlichen Bewußtseins von Ästhetik gegen die Banausie, daß sie die gesellschaftliche Kritik am Ideologischen von Kunstwerken reflektiert, anstatt sie nachzubeten“¹⁵⁰

¹⁴⁶ A. a. O., S. 285.

¹⁴⁷ Material darf bei Adorno nicht im herkömmlichen Sinn verstanden werden, sondern meint „alle zur Verfügung stehenden Mittel und Bedingungen der Kunst, die Art und Weise, wie deren besonderer Charakter im Kunstwerk zur Geltung kommt.“ Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 231.

¹⁴⁸ Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 231.

¹⁴⁹ Adorno GS 7, S. 345.

¹⁵⁰ A. a. O. S. 346.

Diese Akzentuierung auf die Wirkung von Kunstwerken hängt wiederum eng mit ihrer Geschichtlichkeit zusammen. „[...] Kunstwerke von Qualität etwa vermögen durch Geschichte sich zu entblättern“¹⁵¹. Der Zusammenhang zwischen dem Wahrheitsgehalt der Werke und deren Geschichtlichkeit führt zum Begriff des Zeitkerns¹⁵², den Adorno in Rekurs auf Walter Benjamin übernimmt. Das Geschichtliche am Kunstwerk ist sozusagen sein Zeitkern. Dieser wiederum macht das Prozessuale des Werks aus. „Der Prozeßcharakter der Kunstwerke ist nichts anderes als ihr Zeitkern.“¹⁵³ Ein weiterer Begriff, der durch den Zusammenhang zwischen dem Wahrheitsgehalt und der Geschichtlichkeit des Kunstwerks von Relevanz ist, ist der des richtigen Bewusstseins: „Geschichtlich wird der Wahrheitsgehalt dadurch, daß im Werk richtiges Bewusstsein sich objektiviert.“¹⁵⁴ Richtiges Bewusstsein heißt für Adorno die „Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung“¹⁵⁵ denken zu können. Wobei dieses Denken sich auf die reale, antagonistische Welt beziehen muss. Auch das Bewusstsein muss, wie die Kunst, die widersprüchlichen Momente, die Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem, zwischen Individuellem und Objektivem, zwischen Universalität und Partikularität, aushalten.

„Was an den Kunstwerken knistert, ist der Laut der Reibung der antagonistischen Momente, die das Kunstwerk zusammenbringen trachtet, weil, wie in den Zeichen der Sprache, ihr Prozessuales in ihrer Objektivierung sich verschlüsselt.“¹⁵⁶

Adorno sieht in den gelungenen Kunstwerken das Potential die sich aneinander reibenden, unidentischen Momente zu versöhnen, und damit die Idee des Ganzen zu zeigen, ohne diese jedoch zu verwirklichen. Auch hier kommt es zu einem widersprüchlichen Moment: „Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen.“¹⁵⁷

Adorno hütet sich immer wieder davor der Kunst ein Potential zuzuschreiben, dem sie möglicherweise nicht gerecht werden kann. An einigen Stellen macht Adorno jedoch deutlich,

¹⁵¹ A. a. O., S. 285.

¹⁵² Dieser von Walter Benjamin geprägte Begriff schließt an eine Kritik des deutschen Schriftstellers Arnold Ruge an Hegel an. Ruge argumentiert, dass selbst Hegels Philosophie des absoluten Wissens historisch sei und notwendigerweise von der Zukunft überholt werde. Ruge war der Ansicht, dass sich nur in der Geschichte das Absolute offenbare. „Die Wahrheit ist selbst geschichtliche Bestimmtheit“ Peter Bürger zitiert Arnold Ruge in seinem Artikel: "Die Wahrheit ist selbst geschichtliche Bestimmtheit - Die Wirkmacht des Linkshegelianismus"

¹⁵³ Adorno, GS.7, S. 264.

¹⁵⁴ A. a. O., S. 285.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ A. a. O., S. 264.

¹⁵⁷ A. a. O., S. 9.

dass die Funktion der Kunst in der Gesellschaft eine einmalige und besondere ist. Gleichzeitig beschreibt er, wie ich im Kapitel über die Kulturindustrie bereits ausgeführt habe, die absolute Kommodifizierung der Kunst und das Auslöschen des emanzipatorischen Potentials dieser.

„[...] indem sie wird, was sie ist, kann sie nicht sein, was sie werden will. [...] Kunst führt heraus und doch nicht heraus, die Welt, die sie reflektiert, bleibt, was sie ist, weil sie von der Kunst bloß reflektiert wird.“¹⁵⁸

2.4 Die Autonomie der Kunst

Für Birgit Recki steht die Autonomie der Kunst im Zentrum von Adornos *Ästhetische Theorie*.¹⁵⁹ Solange ein Kunstwerk nur seinen eigenen, inneren Formgesetzen folgt, ist es für Adorno autonom. Die Funktionslosigkeit der Kunst ist mit ihrer Autonomie eng verknüpft. Kunst, die autonom ist, darf keine Funktion haben.¹⁶⁰ Gerade durch die Negation von Funktion kritisiert die autonome Kunst Adorno zufolge die falsche Gesellschaft:

„Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, statt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein.“¹⁶¹

Die Autonomie ist jedoch selbst ein Gewordenes und darf nicht fälschlicherweise als a priori aufgefasst werden.¹⁶² Genau dieses Spannungsverhältnis hat Adorno im Sinn, wenn er vom „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social“¹⁶³ spricht. Fait Social ist die Kunst, da sie gesellschaftlich erzeugt ist. Marxistisch ausgedrückt könnte man sagen, Kunstwerke sind „die Produkte gesellschaftlicher Arbeit“¹⁶⁴ und damit auch immer schon Waren. Die Autonomie auf der anderen Seite ist zwar auch gesellschaftlich, wurde jedoch „mühsam der Gesellschaft abgezwungen“¹⁶⁵. Anders ausgedrückt, die Kunst war nicht immer schon autonom.

¹⁵⁸ Ebd. S. 521.

¹⁵⁹ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 79.

¹⁶⁰ Eine Ausnahme für diese Bestimmung wäre für Adorno die „gesellschaftliche Funktion“, der „Funktionslosigkeit“ von Kunst. Vgl. Adorno GS 7, S. 336–337.

¹⁶¹ Adorno GS 7, S. 337.

¹⁶² Vgl. a. a. O., S. 34.

¹⁶³ A. a. O., S. 16.

¹⁶⁴ A. a. O., S. 337.

¹⁶⁵ A. a. O., S. 353.

Mit Autonomie im Bereich der Kunst ist bei Adorno, unter Rückbezug auf Kants Autonomiebegriff, „mehr gemeint als die vielfach synonym verwendeten Begriffe von Selbstständigkeit und Unabhängigkeit: Autonomie besteht darin, daß sich ein *Subjekt* das Gesetz (νόμος) seines Handelns selbst (αὐτός) gibt.“¹⁶⁶

Wie ich schon in den vorigen Kapiteln ausgeführt habe, ist für Adorno das Kunstwerk etwas Lebendiges, Prozessuales und Sprechendes – in Adornos Worten etwas „die Augen aufschlagendes“¹⁶⁷. Die Kunstwerke werden „selbst vorgestellt als menschliche Individuen.“¹⁶⁸

Für Recki besteht die Autonomie der Kunst bei Adorno vor allem darin, dass diese sich als „eigene unabhängige Sphäre mit eigenen Geltungsanspruch konstituiert“.¹⁶⁹ Durch dieses Erschaffen einer eigenen, autonomen Sphäre sind die Kunstwerke dazu im Stande, über die bestehenden Verhältnisse und die empirische Realität hinwegzuweisen. „Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzten eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre.“¹⁷⁰

Die Autonomie der Kunstwerke besteht also darin, befreit zu sein von den Grenzen der empirischen Realität. Dies ist nur ein Aspekt, an dem die zahlreichen Parallelen in Adornos und Benjamins Kunstphilosophie deutlich werden. Adornos Denken insgesamt, aber vor allem die *Ästhetische Theorie*, ist durchdrungen vom Denken Walter Benjamins wie ich im Folgenden ausführen möchte. Bevor ich jedoch auf Benjamins Einfluss auf Adorno sowie auf die Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten der beiden Theoretiker eingehe, werde ich im Kapitel 3 noch auf Benjamins Überlegungen zur Kunstphilosophie, insbesondere auf seine Ausführungen zur Photographie und zum Film, eingehen

¹⁶⁶ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 81 – 82.

¹⁶⁷ Adorno, GS 7, S. 104.

¹⁶⁸ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 83.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Adorno, GS 7, S. 10.

3. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

„Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem zukünftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird. Natürlich muß ich mir zunächst einmal dieses Teleskop selber bauen und bei dieser Bemühung habe ich nun als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden. Ich bin augenblicklich dabei, sie in einer kurzen programmatischen Schrift auseinanderzusetzen.“¹⁷¹

Diese Zeilen richtet Walter Benjamin 1935 in einem Brief an Werner Kraft.¹⁷² Die „kurze programmatische Schrift“¹⁷³ von der Benjamin in diesem Brief berichtet, ist sein weltberühmter Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Bevor ich auf den Inhalt des Aufsatzes zu sprechen komme, möchte ich ein paar Dinge vorausschicken. Wie viele andere Texte Benjamins liegt auch sein „Kunstwerkaufsatz“¹⁷⁴ in verschiedenen Fassungen vor.¹⁷⁵ Obwohl der Text eine durchaus überschaubare Seitenzahl hat, kulminieren darin viele von Benjamins grundlegenden Überlegungen. Anstatt These für These zu besprechen, möchte ich einige der wichtigsten Begriffe und Denkfiguren nachzeichnen, wobei ich auch auf andere Texte Benjamins verweisen werde.

Ausgehend von der Veränderung der technischen Möglichkeiten der Reproduktion untersucht Benjamin deren Auswirkungen auf die Kunst sowie auf unsere Wahrnehmung.

¹⁷¹ Walter Benjamin, „Gesammelte Briefe Band V 1935-1937“, S. 193.

¹⁷² Benjamin bezieht sich in seiner Verwendung des Begriffs „Blutnebel“ auf den Roman *Lesabéndio* des utopischen Dichters Paul Scheerbar. Diesen schätzte Benjamin sehr, unter anderem da er „sich für die Frage interessiert, was unsere Teleskope, unsere Flugzeuge und Lufraketen aus den ehemaligen Menschen für gänzlich neue sehens- und liebenswerte Geschöpfe machen“. Benjamin, GS II, S. 216. Vgl. weiters dazu: Wolfgang Bock, „Dialektik des Nebels. Zu den Motiven der Wolken und des Wetters bei Walter Benjamin“, insbesondere S. 53 – 55.

¹⁷³ Walter Benjamin, „Gesammelte Briefe Band V 1935-1937“, S. 193.

¹⁷⁴ In der Rezeption hat sich dieser Kurztitel für Benjamins Aufsatz durchgesetzt, obwohl Benjamin seinen Text nie so bezeichnet hat. In Briefen spricht Benjamin oft von seiner „Reproduktionsarbeit“. Vgl. Walter Benjamin Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe Band 16, S. 318.

¹⁷⁵ Der Aufsatz wurde in einer gekürzten, französischen Fassung, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in der „Zeitung für Sozialforschung“ 1936 erstveröffentlicht. Ein wichtiger Hinweis ist, dass der Text auf Französisch in einer redigierten Fassung in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ veröffentlicht wurde, aber zu Benjamins Lebzeiten nicht auf Deutsch. Es gab zwar zwei Publikationsversuche Benjamins, aber diese scheiterten. Darüber hinaus ist anzumerken, dass der Text einerseits von Benjamin selbst mehrmals umgearbeitet wurde, andererseits aber auch die Redaktion der „Zeitschrift für Sozialforschung“ des Frankfurter Instituts den Text für die Veröffentlichung bearbeitete. In meiner Masterarbeit beziehe ich mich primär auf die dritte Fassung (der Gesammelten Werke), da diese die letzte und von Benjamin selbst überarbeitete und autorisierte Fassung ist. In dem 2012 erschienenen Band 16 der Kritischen Gesamtausgabe wird diese Fassung als „Fünfte Fassung“ betitelt (Vgl. WuN 16, S. 207 – 256.). Diese Fassung wurde darüber hinaus auch als eigenständige Schrift veröffentlicht und ist dadurch wohl auch die bekannteste und am meisten rezipierte.

Hauptgegenstand ist dabei die Photographie und der Film. Benjamin war jedoch nicht der Erste und Einzige, der diesen eben beschriebenen Wandel in der Kunst sowie der Wahrnehmung thematisierte. Benjamins Text beginnt mit einem Zitat von Paul Valéry, den Benjamin sehr schätzte und auf den er sich immer wieder bezieht. Valéry erkennt wie Benjamin die fundamentalen Veränderungen, die moderne Techniken bzw. Kunstformen wie Film und Photographie mit sich brachten. So heißt es in den von Benjamin zitierten Zeilen: „Man muss sich darauf gefasst machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern [...]“¹⁷⁶, und dass diese schließlich auch den „Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art“¹⁷⁷ verändern werden.

Im Vorwort des „Kunstverkaufsatzes“ verortet sich Benjamin in einer marxistischen Denktradition und zieht eine Analogie zwischen den Bemühungen von Karl Marx und seinen eigenen. Benjamin greift dabei auf das bekannte Basis-Überbau-Schema zurück und meint, dass, nachdem Marx die Sphäre des Unterbaus – also die ökonomische Basis, die Produktionsbedingungen – analysiert hat, er sich nun der Analyse des Überbaus widmen möchte.¹⁷⁸

Staatsapparate wie Religion, Wissenschaft, Ideologien, Kunst und Kultur zählen im klassisch marxistischen Basis-Überbau-Modell zum Überbau. Die ökonomische Basis bestimmt den Überbau, wobei es auch umgekehrt zur Veränderung der Basis durch Impulse ausgehend vom Überbau kommen kann. Es handelt sich also um ein dialektisches Verhältnis. Benjamin sieht es als seine politische Pflicht über die Wirkung und Veränderung der Kunst im Spätkapitalismus zu schreiben, wie es auch die politische Pflicht von Marx war, über die Veränderung der Produktionsweise zu berichten.

„Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt. Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus

¹⁷⁶ Walter Benjamin, GS I, S. 474.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. a. a. O., S. 473.

vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.“¹⁷⁹

Genauso wie Marx, und später auch Adorno, wollte Benjamin keine Anleitung zur richtigen oder wahren Funktion von Kunst verfassen. Er wollte auch nicht über utopische Vorstellungen der Kunst nach der Revolution schwärmen. Stattdessen ging es Benjamin, wie auch Marx, um eine Beschreibung und Analyse der konkreten Verhältnisse im Kapitalismus.

„Es entsprechen diesen Anforderungen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen.“¹⁸⁰

Damit möchte ich in Benjamins Thesen einsteigen und mit einem seiner bekanntesten Begriffe beginnen.

3.1 Die Aura

Der erste und möglicherweise auch grundlegendste Begriff Benjamins, dem ich mich annähern möchte, ist der der „Aura“. Wie auch Adorno möchte Benjamin keine „definitivische Festlegungen“¹⁸¹ vorlegen. Birgit Recki weiß in ihrer Dissertation *Aura und Autonomie* auf die Problematik hin, die bei dem Versuch entsteht, den Begriff der Aura zu definieren: Anstatt durch eine genaue Definition bestimmbar zu sein, zeichnet sich Benjamins Aura-Begriff durch seinen „metaphorischen Charakter“¹⁸² und seine „Unbestimmtheit“¹⁸³ aus. Darüber hinaus ist Recki der Ansicht, dass Benjamin selbst den Begriff der Aura unterschiedlich bestimmt und verwendet, in einem Maße, dass die verschiedenen Verwendungen in einem „problematischen, ja selbst widersprüchlichen Verhältnis stehen.“¹⁸⁴

Der Begriff der „Aura“ wurde Ende des 19. Jahrhunderts bereits von Anhängern der esoterischen Bewegung verwendet. Diese beschrieben damit einen Energiekörper, dessen

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Sven Kramer, „Walter Benjamin“, S. 92.

¹⁸² Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 9.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

Ausstrahlung Menschen lichtkranzartig umgibt. Benjamin verwendet den Begriff der Aura bereits einige Male vor dem Kunstverkaufsatz in Texten wie bspw. in seinen mittlerweile prominenten, in den frühen 1930er Jahren verfassten *Protokolle zu Drogenversuchen*.¹⁸⁵ Dabei grenzt er sich dezidiert gegen den Gebrauch des Begriffs bei den Theosophen¹⁸⁶ ab. Benjamin spricht in diesen Zusammenhang polemisch von der

„[...] echte[n] Aura in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen. Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist.“¹⁸⁷

Besonders bemerkenswert ist hier die Bestimmung, dass die Aura an allen Dingen erscheint – worauf ich im späteren Verlauf der Arbeit zurückkommen werde. Des Weiteren hilft dieses Zitat den Leser*innen, sich den doch schwer fassbaren Begriff der Aura vorzustellen, da Benjamin hier mit Van Gogh ein bekanntes und zugängliches Beispiel gibt.

Etymologisch gesehen stammt der Begriff aus dem Griechischen, wurde aber ins Lateinische übernommen. Das griechische *Aúra/Aura* bezeichnet Luft oder Hauch. Durch die Übertragung ins Lateinische wurde der Begriff um die visuelle Komponente des Glanzes bzw. Lichtglanzes erweitert. In der griechischen Mythologie bezeichnet *Aura*, oder auch *Aure*, die Göttin der Morgenbrise. Der Begriff ist demnach eng mit Wind, Licht, Glanz und Hauch in Verbindung zu bringen.

Auch für Benjamin beschreibt die Aura eine die Kunstwerke umwehende Eigenschaft, deren Unnahbarkeit, deren Echtheit und Einmaligkeit. Doch wichtiger als die genaue Bestimmung des Begriffs, ist für Benjamin die These vom Verlust oder Verfall der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken. Durch die Möglichkeit der massenhaften

¹⁸⁵ Vgl. dazu Walter Benjamin GS VI S. 558 – 618.

¹⁸⁶ Meint alle mystisch-religiösen und spekulativ-naturphilosophischen Denkansätze.

¹⁸⁷ Walter Benjamin, GS VI, S. 588.

Reproduktion einzelner Exemplare verlieren die Kunstwerke ihre Einmaligkeit, Echtheit und Originalität: Sie verlieren ihre Aura.

Benjamins Kunstwerk-Text knüpft in vielen Überlegungen direkt an seine 1931 in der *Literarischen Welt* veröffentlichte *Kleine Geschichte der Photographie* an. Die wohl bekannteste Bestimmung der Aura taucht erstmals in diesem Text auf:

„Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst 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.“¹⁸⁸

Benjamin übernimmt diese Passagen mit geringfügigen Änderungen in seinen Aufsatz *das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. In der zweiten Fassung des Aufsatzes übernimmt er die Zeilen sogar wortwörtlich. In der dritten Fassung heißt es dann schließlich:

„Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“¹⁸⁹

Interessant diesbezüglich ist, dass der letzte Teil unverändert bleibt, während die Bestimmung der Aura als ein „sonderbares Gespinst von Raum und Zeit“ wegfällt. Die Raum-Zeit-Dimension bleibt jedoch. In allen Versionen behält Benjamin die Formulierung: „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.¹⁹⁰ Genau dieses Gefühl der Ferne, das auch mit einer gewissen Autorität des Werks verbunden ist – selbst wenn man direkt vor dem Kunstwerk

¹⁸⁸ Walter Benjamin, GS II, S. 378.

¹⁸⁹ Walter Benjamin, GS I, S. 479.

¹⁹⁰ Benjamin erläutert diese widersprüchlich wirkende Bestimmung der Aura selbst in einer Fußnote (7) in der zweiten Fassung des Aufsatzes: „Die Definition der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raumzeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag«. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“ Benjamin, GS I, S. 480.

steht, fühlt es sich fern an – macht einen wichtigen Aspekt der Aura aus. Recki merkt bezüglich Benjamins Raummetaphorik an, dass es sich bei seiner Bestimmung der Ferne um keinen tatsächlich messbaren Abstand zwischen zwei Orten, Dingen oder Gegenständen handelt.

„[...] [S]o dient die Raummetaphorik von Nähe und Ferne, wie sie hier in paradoxaler Verschränkung auftritt, dazu, die Erfahrung einer unaufhebbaren Distanz zu beschreiben. Was da zur Erscheinung kommt, mag ganz nah vor den Augen des Betrachters liegen, ohne doch die Qualität als Erscheinung der Ferne zu verlieren; es geht um den Gefühlswert der Distanz, um das Bewußtsein des Unerreichbaren.“¹⁹¹

Die Distanz, die Benjamin meint, kann demnach nicht überwunden werden. Man könnte das von Benjamin spezifisch an die Aura gebunden Gefühl der Ferne auch als Unnahbarkeit beschreiben. Diese Unnahbarkeit ist stark mit der Religion, dem Heiligen und dem Kult verknüpft, worauf ich in einem später Kapitel expliziter eingehen werde.

Neben die räumliche Bestimmung der Aura setzt Benjamin die zeitliche. Die Metaphorik der Zeit – oder der Zeitgebundenheit der Aura – schlägt sich in Begriffen wie Einzigartigkeit, Einmaligkeit und Echtheit nieder. Die Einmaligkeit eines Kunstwerks im „Hier und Jetzt“ erfahren: Das macht dessen Aura aus. Die zeitliche Dimension bspw. im Zweig-Berg-Beispiel meint, dass die Aura für Benjamin immer mit einem bestimmten, unwiederbringlichen, einmaligen Augenblick verknüpft ist. Für Recki ist die zeitliche Dimension des Benjaminschen Aura-Begriffs durch „Einmaligkeit und Dauer“¹⁹² bestimmt.

„Einmalig ist das Ereignis des ästhetischen Erlebens vorab durch die Lokalisierung im Kontinuum der Zeit, durch die es in seiner unwiederbringlichen Vergänglichkeit gerade keine Dauer haben kann. Doch wird der Augenblick der Erfüllung wie ein Stillstand erfahren. Als diskretes Moment aus dem Kontinuum herausgehoben, scheint der erfüllte Augenblick eine Aufhebung der Zeit zu sein; im Paradox der Einheit von Zeit und Ewigkeit gewinnt er so zugleich den Charakter der Dauer.“¹⁹³

Das kontemplative Versenken in ein Kunstwerk, ein andauernder Augenblick, sowie die zeitliche, geschichtliche Einmaligkeit dieser Erscheinung machen die zeitliche Komponente auratischer Kunst aus. Das dialektische Verhältnis von Einmaligkeit und Dauer, dass sich

¹⁹¹ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 16.

¹⁹² Walter Benjamin, GS II, S. 378.

¹⁹³ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 20.

Benjamin zufolge in der Erfahrung der Aura von Kunstwerken niederschlägt, wird im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zertrümmert. Doch nicht nur die zeitliche Komponente, sondern alle Elemente des Auratischen werden durch die technische Reproduzierbarkeit, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, aufgelöst.

Befremdlich wirkt an Benjamins Bestimmung der Aura das Natur-Beispiel. Warum empfiehlt es sich Benjamin zufolge, den Begriff der Aura anhand von natürlichen Gegenständen wie dem Zweig und dem Berg, zu illustrieren? Bereits in dem Zitat aus den „Haschisch-Protokollen“ betont Benjamin, dass die Aura an allen Dingen, und nicht nur an Kunstwerken, erscheint, somit auch an einem Berg oder einem Zweig. Der Zusammenhang zwischen einem einzigartigen Kunstwerk und einem einzigartigen Moment, in dem ein Zweig seinen Schatten auf uns wirft, ist zunächst trivial und bedürfte daher weiterer Füllung.

Ein weiterer Aspekt, den Benjamin mit seiner Bestimmung der Aura hervorhebt, ist die Komponente der Erfahrung. Benjamin spricht davon, die Aura des Zweiges und des Berges „einzuatmen“,¹⁹⁴ sie zu erfahren. Durch Benjamins Beispiel geht hervor, dass Aura für ihn nichts Festes, Dinghaftes, sondern vielmehr etwas Atmosphärisches und Flüchtliges ist: Ruhend wird die Aura im Beispiel eingeatmet, man könnte auch von einer kontemplativen Erfahrung sprechen. Genau diese Erfahrung der Aura ist für Benjamin fundamental, dabei ist es nebensächlich, was der Gegenstand ist. Ob es nun ein Kunstwerk oder ein Naturphänomen ist: Das Auratische liegt in der Fähigkeit des Menschen, das Betrachtete lebendig werden zu lassen. Benjamins Aura hängt also weniger vom Objekt der Betrachtung, als viel mehr von der Art und Weise der (ästhetischen) Erfahrung ab.

„Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen*.“¹⁹⁵

Wie bereits erwähnt, sind es nicht nur die Kunstwerke, die sich durch die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit verändern, sondern auch unsere Wahrnehmung. Genau diesen

¹⁹⁴ An dieser Stelle drängt sich erneut der Verweis auf die etymologische Herkunft des Begriffs auf, da das Einatmen der Aura voraussetzt, dass diese sich in einem gasförmigen, oder luftähnlichen Zustand befindet.

¹⁹⁵ Benjamin GS I, S. 646 - 647.

Aspekt der Aura hebt Recki hervor: „Mit der Aura ist nichts real Existierendes gemeint, sondern der Charakter ästhetischer Erfahrung angesprochen.“¹⁹⁶

3.2 Der Verfall der Aura in der Photographie

Benjamin kritisiert die kunst- und filmtheoretische Diskussion darüber, ob Photographie eine Kunst sei oder nicht, und kontrastiert dagegen, in Einklang mit Paul Valéry, dass durch die Erfindung der Photographie der Charakter der Kunst überhaupt sich verändert habe.

„Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung.“¹⁹⁷

Benjamin interessiert sich demnach nicht für die Frage, ob Photographie eine Kunst sei oder nicht, sondern sieht die Photographie als eine Technik. Photographie ist für Benjamin ein Instrument, das die menschliche Wahrnehmung grundlegend verändert. Beispiele für diese Veränderung der Wahrnehmung sind für Benjamin die Großaufnahme und die Zeitlupe:

„Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmuster zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, »die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.«¹⁹⁸

Neben Benjamin sah auch Siegfried Kracauer ein großes Potential in den neuen Techniken und Möglichkeiten der Filmkunst. Diese „benutzen Aufnahmen physischer Realität dazu, Bilder oder Bildkombinationen zu entwickeln, die von der herkömmlichen Vorstellung dieser Realität abweichen.“¹⁹⁹ Auch Kracauer richtet ein besonderes Augenmerk auf die Großaufnahme. Diese

¹⁹⁶ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 9.

¹⁹⁷ Walter Benjamin, GS I, S. 486.

¹⁹⁸ Walter Benjamin, GS I, S. 500.

¹⁹⁹ Siegfried Kracauer, „Theorie des Films“, S. 80.

„enthüllt neue und unerwartet Formationen der Materie; das Gewebe einer Haut erinnert an Luftaufnahmen, Augen verwandeln sich in Seen oder vulkanische Krater. Dergleichen Bilder erweitern unsere Umwelt in doppeltem Sinne: sie vergrößern sie buchstäblich; und eben dadurch sprengen sie das Gefängnis konventioneller Realität, Bezirke erschließend, die wir zuvor bestenfalls im Traum durchstreift haben.“²⁰⁰

Infolge der veränderten Wahrnehmung erhalten die Menschen einen Zugang zu Phänomenen, die ihnen zuvor verschlossen waren. Benjamin nennt dies – in Anlehnung an Sigmund Freuds Entdeckung des Triebhaft-Unbewussten – das Optisch-Unbewusste. Ähnlich der Psychoanalyse verhilft uns die Kamera, neue vorher unsichtbare Vorgänge zu erkennen. Darüber hinaus stehen Benjamins Überlegungen in unmittelbarer Beziehung mit den Pflanzenphotographien Karl Bloßfeldts. Benjamin hat über Bloßfeldts Werk *die Urformen der Kunst* (1928) eine Rezension mit dem Titel *Neues von Blumen* geschrieben. Darin heißt es:

„Wer diese Sammlung von Pflanzenphotos zustande brachte, kann mehr als Brot essen. Er hat in jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird, das Seine geleistet. Er hat bewiesen, wie recht der Pionier des neuen Lichtbilds, Moholy-Nagy hat, wenn er sagt: »Die Grenzen der Photographie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das Suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein.« Ob wir das Wachsen einer Pflanze mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen - in beiden Fällen zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf.“²⁰¹

Benjamins überschwängliches Lob für die Pflanzenphotographien Bloßfeldts geben Aufschluss darüber, welches Potential er in der doch relativ neuen Technik sah. Er spricht sogar davon, dass es sich um eine andere Natur handle, die zur Kamera spricht, als die, die zum menschlichen Auge spricht.²⁰²

²⁰⁰ Ebd. Kracauer verweist in diesen Zeilen auch auf Benjamins Kunstwerkaufsatz.

²⁰¹ Walter Benjamin, GS III, S. 151 –152. Dieses Zitat beweist eine gewisse theoretische Nähe zwischen Benjamin und dem Bauhauskünstler László Moholy-Nagy, den Benjamin auch persönlich aus Berlin kannte. Vgl. dazu: Wolfgang Bock, „Die Erwartung der Kunstwerke“, S. 93.

²⁰² Vgl. Walter Benjamin, GS I, S. 500.

Doch das erkenntnisbringende Potential der Photographie sahen nicht nur Nagy und Benjamin. Karl Nierendorf, der Herausgeber von Bloßfeldts Werk *die Urformen der Kunst*, nimmt die Idee des Optisch-Unbewussten gewissermaßen vorweg, wenn er im Vorwort davon spricht, dass die Technik „heute unsere Beziehung zur Natur enger als je gestaltet und uns mit Hilfe ihrer Apparate Einblick in Welten schafft, die bisher unseren Sinnen verschlossen waren.“²⁰³ Benjamin zufolge schafft es Bloßfeldt durch die Technik der Vergrößerung in seinen Aufnahmen „im Pflanzendasein einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen“²⁰⁴ zu erschließen.



Karl Bloßfeldt, *Papaya orientale, Orientalischer Mohn, Samenknospen fünffach vergrößert*, Datum der Aufnahme: zwischen 1915- 1925, aus; Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts - Band 2*, Köln 1998.

Werke wie die Bloßfeldts geben Benjamin zufolge der Photographie ihr großes Potential. Seine Bilder zerschlagen die bürgerlich-positivistische Distinktion zwischen Wissenschaft und Kunst:

²⁰³ Steiner zitiert aus Bloßfeldt „*Urformen der Kunst*“ 1928/1999, S. 69, in: Uwe Steiner, „Walter Benjamin“, S. 124.

²⁰⁴ Walter Benjamin, *GS III*, S. 152.

„Dieser Umstand hat, und das macht seine Hauptbedeutung aus, die Tendenz, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu befördern. In der Tat läßt sich von einem innerhalb einer bestimmten Situation sauber – wie ein Muskel an einem Körper – herauspräparierten Verhalten kaum mehr angeben, wodurch es stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit. Es wird eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinander fielen, als identisch erkennbar zu machen.“²⁰⁵

Dies ist ein weiterer Aspekt der Photographie, und später vor allem des Films, den Benjamin früh erkennt und hervorhebt.

Über diese Überlegungen hinaus untersucht Benjamin die neuen Facetten der Wahrnehmung, die durch Photographie und Film hervorgebracht wurden. Dies analysiert er vor allem im Bereich der veränderten Wahrnehmung von Kunst. Hier habe die kapitalistische Gesellschaft und die technologische Möglichkeit der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken einen qualitativen Wandel bewirkt: „Die kontemplative Zuwendung ist im Zeitalter des Hochkapitalismus nicht mehr möglich, vielmehr ist die Wahrnehmung gekennzeichnet durch Zerstreuung.“²⁰⁶

Diese „Theorie der Zerstreuung“, wie Adorno Benjamins wohlwollende Einschätzung dieser neuen Kunstrezeption nannte, bildet einen der grundlegenden Diskussionspunkte zwischen Benjamins und Adornos Überlegungen. Benjamin meint, dass es vor der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken noch möglich war, ein Kunstwerk bspw. ein Gemälde, kontemplativ²⁰⁷ zu betrachten und sich dabei eine subjektive Meinung zu bilden. Die Malerei,

²⁰⁵ Walter Benjamin, GS I, S. 499.

²⁰⁶ Liselotte Wiesenthal, „Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins“, S. 65.

²⁰⁷ Das Wort „Kontemplation“ hat eine äußerst interessante Etymologie und Begriffsgeschichte, die Benjamins Argumentation noch unterstreicht. Lateinisch „contemplari“ meint „beschauen“, bzw. „sein Augenmerk auf etwas richten“. Interessant ist dabei, dass sich das Wort „contemplari“ aus dem Präfix „con“, also „zusammen“ oder „mit“, und dem Substantiv „templum“ zusammensetzt. „Templum“ wiederum war ein römischer Fachbegriff des Auguralwesens. Die römischen Auguren waren Beamte deren Aufgabe es war, Vögel zu beobachten und aus deren Flugverhalten Vorhersagungen abzuleiten. „Templum“ hieß die Beobachtungshütte der Auguren, bezeichnet aber mitunter auch den Beobachtungsbereich, den der jeweilige Augur ins Blickfeld nahm. Ursprünglich bezeichnete „templum“ alle Gebäude durch den Einfluss des Augurenwesens verstärkte sich jedoch immer mehr die sakrale Bedeutung, wonach „templum“ vorrangig Kultbauten für bestimmte Götter bezeichnete. Aus diesem Begriff leitet sich schließlich auch das deutsche Wort „Tempel“ ab. In Religion und Mystik meint der Begriff „Kontemplation“ die „Versenkung in die Werke Gottes und in die Gottheit selbst“. Dieser etymologische Exkurs soll zur Veranschaulichung dafür dienen, wie tief die auratische Kunst und deren kontemplative, sich in die Kunstwerke vertiefende Betrachtungsweise mit dem Kult und dem Heiligen verwoben ist (vgl. „Kontemplation“, bereitgestellt durch das „Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache“).

im Unterschied zum Epos, zur Architektur und zum Film, kann darüber hinaus auch nicht Gegenstand einer „simultanen Kollektivrezeption“ werden:

„Es liegt ebenso, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption zu bilden, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos der Fall war, wie es heute für den Film zutrifft.“²⁰⁸

Zwar gibt es Benjamin zufolge vereinzelt Orte, an denen eine Kollektivrezeption von Malerei stattfindet, wie beispielsweise in Kirchen oder Klöstern, aber die Art und Weise der Rezeption fand dort dann nicht simultan, sondern hierarchisch statt. Ähnlich hierarchisch vermittelt ist die Darstellung von Kunst in Galerien und Salons. Diese sind von einer kleinen, elitären Clique kontrolliert und bestimmt.

Der Verlust der Aura ist für Benjamin eine der grundlegendsten Veränderungen im Bereich der Kunst ab dem 19. Jahrhundert. Um den Verfall der Aura nachvollziehen zu können, ist es notwendig, der Entwicklung der Kunst nachzugehen. Diese war Benjamin zufolge immer zutiefst religiös geprägt: Kunst war stets an Rituale, Traditionen oder Kulte gebunden. Auch trotz einer weitreichenden Säkularisierung wirkte der Kultwert der Kunstwerke weiterhin. Erst mit dem Aufkommen der Photographie kam es zu einer Emanzipation aus dem Traditionszusammenhang und dem kultisch-religiösen Kern der Kunst:

„[...] was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film.“²⁰⁹

²⁰⁸ Walter Benjamin, GS I, S. 460.

²⁰⁹ A. a. O., S. 477.

Benjamin zeigt in seiner Analyse der Photographie wie die Aura der Kunstwerke zunehmend verkümmert. In der frühen Phase der Photographie finden sich noch Elemente des Auratischen. Beispielhaft dafür ist die alte Porträtphotographie: „Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographie die Aura zum letzten Mal“.²¹⁰

Vor allem die zeitliche Dimension der Aura wirkt in dieser jungen Technik noch, da diese äußerst komplizierte und aufwendige Aufnahmeverfahren erforderte, um gelungene Porträtphotos herzustellen. Die Objektive hatten eine sehr niedrige Lichtempfindlichkeit, was wiederum lange Belichtungszeiten nach sich zog. Von den Photomodellen wurde also geduldiges und langes Stillhalten und Posieren gefordert:

„Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben, während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entscheidendsten Kontrast zu den Erscheinungen einer Momentaufnahme [...]. Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern; nicht nur die unvergleichlichen Gruppen, zu denen die Leute zusammentraten [...] – selbst die Falten, die ein Gewand auf diesen Bildern wirft, halten länger.“²¹¹

So wird deutlich, dass sowohl die zeitliche Komponente der Aura, die Dauer, als auch die räumliche, die Distanz, in dieser frühen Form der Photographie eine entscheidende Rolle spielen. Dabei ist die Dauer in einem doppelten Sinne von Bedeutung, da sie einerseits die Dauer der Aufnahmeverfahren, andererseits die Dauer der Wirkung der in diesen Bildern Eingefangenen meint. Ein weiterer Aspekt, der das Auratische ausmacht und der sich bei diesen Photographien finden lässt, ist die Einmaligkeit. Die Bilder waren oft teure Unikate, die im Familienbesitz von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Benjamin zufolge kam es erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer drastischen Veränderung der Photographie durch neue lichtstarke Objektive. Benjamin verknüpft die endgültige Befreiung der Photographie von der Aura vor allem mit Eugène Atget und bezeichnet dessen Aufnahmen als „Vorläufer der surrealistischen Photographie. [...] [E]r [Atget, Anm. D. G.] leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbezweifelbarste Verdienst der jüngsten Photographieschule ist.“²¹² Dabei weist Benjamin darauf hin, dass Atget selbst über seine

²¹⁰ A. a. O., S. 485.

²¹¹ Walter Benjamin, GS II, S. 373.

²¹² A. a. O., S. 378.

Bilder sagte, sie seien reine Dokumente: „[C]’est du document et rien d’autre.“²¹³ Von dieser Bestimmung ist Benjamin fasziniert und auch von dem Umstand, dass Atgets Photographien von einer Leere geprägt sind: „leer die Porte d’Arcueil an den fortifs, leer die Prunktreppen, leer die Höfe, leer die Cafèhausterrassen, leer, wie es sich gehört, die Place du Tertre. Sie sind nicht einsam sondern stimmunglos [...].“²¹⁴ Diese Bilder suchen nach Benjamin das „Verschollene und Verschlagene“²¹⁵ und wenden sich damit „gegen den exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen; sie saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff.“²¹⁶

Benjamin verweist allerdings darauf, dass es nicht die Photographie als solche war, die den Verfall der Aura mit sich brachte. Stattdessen verschwindet die Aura erst durch Werke wie die von Atget und dem damit einhergehenden Wandel der Wahrnehmung.

„Diese Wahrnehmung ist in ihrer raumzeitlichen Struktur der auratischen entgegengesetzt. An die Stelle des Zaubers der Ferne ist die nächste Nähe getreten, an die Stelle von Einmaligkeit und Dauer sind Flüchtigkeit und Wiederholung getreten.“²¹⁷

Der hier beschriebene Wandel ist schließlich die Ursache, die Benjamin für die Zerstörung der Aura bestimmt:

„Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“²¹⁸

Allerdings erkennt Benjamin in der Entwicklung der Kunst(technologien) nicht lediglich eine negativ zu bewertende Veränderung der Kunstwerke und ihrer Wahrnehmung, sondern zudem ein politisches Potential.

²¹³ Steiner zitiert Atget in „Walter Benjamin“, S. 125.

²¹⁴ Walter Benjamin, GS II, S. 379.

²¹⁵ A. a. O., S. 378.

²¹⁶ A. a. O., S. 378.

²¹⁷ vgl. Steiner, „Walter Benjamin“, S. 126.

²¹⁸ Walter Benjamin, GS II, S. 379.

3.3 Das Politische der Photographie

Die Photographien Atgets waren für Benjamin vor allem deswegen so interessant, weil er in ihnen eine „verborgene politische Bedeutung“ erkannte:

„Sehr mit Recht hat man von ihm [Eugène Atget] gesagt, daß er sie [seine Photographien] aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen.“²¹⁹

Die Unzugänglichkeit und Beunruhigung, die Atgets Bildern bei den Betrachter*innen hervorrufen und die Benjamin so an diesen schätzt, erinnert stark an das, was Adorno unter dem Rätselcharakter der Kunst versteht. Das Politische einer solchen Wirkung besteht darin, dass die Szenerien zum Nachzudenken zwingen: Warum sind die sonst von Menschenmassen gefüllten Straßen und Plätze von Paris auf Atgets Bildern leer?



Eugène Atget, *Befestigungsanlagen, Porte d' Arcueil*, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.

²¹⁹ Ebd. S. 148.



Eugène Atget, *Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Place du Tertre*, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.



Eugène Atget, *Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Rue de la Montagne – Sainte Geneviève*, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.



Eugène Atget, *Historische Stätten, Treppenhaus*, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.



Eugène Atget, *Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Cour du Dragon*, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.

Doch es ist nicht nur die rätselhafte, verstörende Wirkung, die die menschenleeren Plätze, Treppen und Höfe hervorrufen, die diese Photographien politisch interessant machen. Die politische Bedeutung, die Benjamin den Photographien zuschreibt, hängt mit drei Begriffen zusammen: der Beschriftung, dem „Chock“ und der Übung.

3.3.1 Die Beschriftung

Ohne die Beschriftung bliebe „alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken“²²⁰, konstatiert Benjamin. Dieser nannte Atget nicht ohne Grund einen „Vorläufer der surrealistischen Photographie“.²²¹ Die Surrealist*innen selbst erkannten dies ebenfalls und druckten drei von Atgets Photographien in der *Révolution surréaliste* ab.²²²

Benjamin zufolge unterstreicht besonders eines der abgedruckten Photos die Wichtigkeit der Beschriftung für das politische Potential der Photographie. Das Bild zeigt eine junge Frau vor einer Häuserfront und ist mit der Unterschrift „Versailles“ versehen. Zwar mag dies vorerst trivial erscheinen, da das Photo auch tatsächlich in Versailles aufgenommen worden ist, allerdings wird dabei nicht benannt, dass es sich bei dem Haus, vor dem die Frau steht, um ein Bordell handelt. Durch die Beschriftung setzen die Surrealist*innen die Aufnahme montageartig in einen neuen Kontext.

„Erst mithilfe der Beschriftung könne die Photographie ihre zeitgemäße und das heißt für Benjamin im wesentlichen: politische und soziale Aufgabe wahrnehmen. Wo die Photographie in der surrealistischen Montage die Grenze nicht überschreitet, die ihr der Skandal setzt, möchte Benjamin ihr das Feld der Politik öffnen.“²²³

Es ist exakt diese „De“/Kontextualisierung der Photographien aufgrund der Beschriftung, die dann in Folge deren „chokhafte“, politische Wirkung erzeugt.

²²⁰ Walter Benjamin, GS II, S. 385.

²²¹ A. a. O., S. 378.

²²² Vgl. Uwe Steiner, „Walter Benjamin“, S. 126.

²²³ Uwe Steiner, „Walter Benjamin“, S. 126.



Eugène Atget, *Versailles, maison close, Petite Place 1921*, aus: Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts - Band 2*, Köln 1998.

3.3.2 Der Chock

Beim Begriff des Chocks bezieht sich Benjamin erneut auf die Freudsche Psychoanalyse.²²⁴ Doch während bei Freud der Chock eine Gefahr für den menschlichen Reizschutz darstellt, ermöglicht er bei Benjamin neue Formen der Wahrnehmung. Denn in Folge der Schutzfunktion der menschlichen Psyche verhindert der Reizschutz das Bewusst-Werden von gesellschaftlichen Widersprüchen. Indem der Chock diesen Reizschutz durchbricht, ermöglicht er die Öffnung für eine neue Wahrnehmung.

Benjamin entwickelt seine Theorie des Chocks in seinem Text *Über einige Motive bei Baudelaire*, den er 1939 für die „Zeitschrift für Sozialforschung“ verfasst hat. Dieser Aufsatz

²²⁴ Vgl. Walter Benjamin, GS I, S. 613.

ist nur einer seiner Texte über Charles Baudelaire, dessen Dichtung Benjamin sehr schätzte und die einige seiner grundlegendsten Überlegungen inspirierte. Dort heißt es:

„Baudelaire hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt. Diesem Selbstzeugnis kommt große Bedeutung zu. Äußerungen mehrerer Zeitgenossen stützen es. Dem Schrecken preisgegeben, ist es Baudelaire nicht fremd, selber Schrecken hervorzurufen.“²²⁵

Der Chock ist für Benjamin also keineswegs erst mit den Kunstformen Photographie und Film in Erscheinung getreten. In Baudelaires Lyrik ist es vor allem die Großstadterfahrung, die durch Chockhaftigkeit geprägt ist. Das Leben in der Großstadt, in Baudelaires Fall Paris, war und ist durch ein erhöhtes Tempo geprägt – Benjamin spricht von einer „gesteigerten Lebensgefahr“²²⁶ – so provoziert bspw. der Straßenverkehr ständige Chockerlebnisse.

Neben Baudelaire schafften es auch die Dadaist*innen den Chock durch ihre Kunst zu erzeugen:

„Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden.“²²⁷

Ablenkung und Zerstreuung prägen die neue nicht-auratische, chockhafte Kunst. Dadaismus, Futurismus, Kubismus: All diese experimentellen künstlerischen Avantgarden nahmen diese Elemente des Films und der Photographie mittels Dekonstruktion, Montage, Geschwindigkeit und Ablenkung zwar schon vorweg,²²⁸ dennoch ist es erst der Film, der „die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus

²²⁵ A. a. O., S. 616.

²²⁶ A. a. O., S. 503.

²²⁷ A. a. O., S. 502.

²²⁸ Vgl. a. a. O., S. 503.

dieser Emballage befreit.“²²⁹ In der zu diesem Zitat dazugehörigen Fußnote fügt Benjamin dem hinzu:

„Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Choc-Wirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspringt tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im gesammelten Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.“²³⁰

Die Chockwirkung im Film beruht auf der ständigen und rasanten Veränderung der Bilder, die damit auch die Assoziationsabläufe der Betrachter*innen stets stört. Der Unterschied zwischen dem Chock, den die Dadaist*innen oder andere künstlerische Avantgarden erzeugen, und dem, den der Film hervorruft, sieht Benjamin darin, dass der Chock in der Dada-Kunst künstlich erzeugt wurde, während er der Filmtechnologie bereits intrinsisch inhärent ist: Den Dadaist*innen ging es darum:

„[...] die Feindseligkeit des Publikums hervorzulocken, es zu einer Reaktion zu zwingen und diese einer klassischen Konzeption des Kunstwerks anzulasten, die sie für ebenso hingällig wie antiquiert hielten. Der Chock wurde künstlich provoziert, während er beim Kino dem Medium innewohnt.“²³¹

Jean-Michel Palmier hat darauf hingewiesen, dass Benjamins Analyse des revolutionären Charakters des Chocks innerhalb des Kunstwerkaufsatzes widersprüchlich zu der reaktionären Wirkung des Chocks innerhalb des Baudelaire-Essays verstanden werden kann.²³² Und tatsächlich schreibt Benjamin in letzterem:

„So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Jean-Michel Palmier, „Walter Benjamin“, S. 1102.

²³² A. a. O., S. 1103.

am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.“²³³

Diese Darstellung des Chock-Erlebnisses stimmt in der Tat nicht mit der optimistischen Beschreibung im Kunstwerkaufsatz überein. Allerdings ist Benjamins Vorgehensweise nicht als eine Analyse nach vorheriger, festschreibender Definitionsarbeit zu verstehen, vielmehr ist diese Widersprüchlichkeit Produkt seiner dialektischen Methode, die eine permanente, mithin zuweilen widersprüchliche, Arbeit an und mit denselben Begriffen beinhaltet. Daher lässt sich die Vielfältigkeit des Begriffs sogar gegenteilig eher als Stärke, denn als Schwäche lesen. Abschließend zum Begriff des Chocks möchte ich noch erwähnen, dass für Benjamin Chock und Beschriftung ineinandergreifen müssen, um das Politische der Photographie bzw. des Films, hervorzurufen. Die Photographie sei genau dann politisch, wenn sie es schafft:

„[...] flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographischen Konstruktionen im Ungefähren stecken bleiben muß.“²³⁴

Obwohl Benjamin den avantgardistischen Experimenten mit der Photographie viel Potential zusprach²³⁵, erkannte er die Gefahr, dass „die Photographie zu einem bloßen technischen Mittel im Dienst der Reklame herabsinkt“.²³⁶ Jean-Michel Palmier ist der Ansicht, dass deswegen Benjamin nicht mehr daran glaubt, dass die Photographie als Kunst dazu in der Lage sein wird, die Wirklichkeit „abzuschminken“ und eine neue bessere Wirklichkeit zu konstruieren.²³⁷ Diese Einschätzung Benjamins bringt ihn wiederum näher an Adornos Urteile über die Kunst im Dienste der Kulturindustrie. Darauf werde ich in einem späteren Kapitel zurück kommen. Benjamins schwankende Einschätzung der Technologie des Films gegenüber wird innerhalb dieser Arbeit noch weiter thematisiert werden, allerdings möchte ich an dieser Stelle bereits vorweg erwähnen, dass es mit Benjamin – ebenso wenig wie mit Adorno – kaum möglich sein wird, die Filmkunst und ihre Wirkung ausschließlich reaktionär oder vollends revolutionär zu bewerten.

²³³ Walter Benjamin, GS I, S. 630 - 631.

²³⁴ Walter Benjamin, GS II, S. 385.

²³⁵ Benjamin schätzte bspw. die Photocollagen von John Heartfield sehr. Vgl. Walter Benjamin, GS II, S. 693.

²³⁶ Jean- Michel Palmier, „Walter Benjamin“, S. 1070.

²³⁷ Vgl. Jean- Michel Palmier, „Walter Benjamin“, S. 1070.

3.3.3 Die Übung

Der letzte Begriff, den ich in Zusammenhang mit Benjamins Überlegungen zur Photographie besprechen will, der jedoch stärker für den Film als für die Photographie gilt, ist der der Übung. Unter „Übung“ versteht Benjamin im Grunde genommen eine stete Wiederholung: Der Film/das Bild und dessen immer gleiche Muster erfordern von den Konsument*innen eine bestimmte Verhaltensweise, um mit den ständigen „Chocks“ umgehen zu können. Die auf der Leinwand vorbeihuschenden Bilder unterbrechen permanent die Überlegungen der Betrachtenden und zwingen diese die so erzeugte Chockwirkung durch eine „gesteigerte Geistesgegenwart“²³⁸ aufzufangen. Mittels einer ständigen Wiederholung dieses Vorgangs üben die Betrachter*innen einen Umgang mit diesen Störungen. Dieser Umgang steht in enger Verbindung mit der eigenen Realität, in der die Menschen ähnlichen Chockerfahrungen ausgesetzt sind. „Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren.“²³⁹

Indem sich die Konsument*innen wiederholt dem Chock beim Betrachten aussetzen, üben sie letztlich mit den Belastungen und Bedrohungen der Realität umzugehen. Das Potential von Film und Photographie, das Benjamin hierbei sieht, besteht in jener Übung und meint ein „Training“, um in der kapitalistischen Gesellschaft (besser) bestehen zu können. Die ständig wechselnden Kameraperspektiven entsprechen Benjamin zufolge der Schwierigkeit in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft einen Standpunkt einnehmen zu können:

„Die Dinge sind indessen viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt. Der heute wesenhafteste, der merkantile Blick ins Herz der Dinge heißt Reklame. Sie reißt den freien Spielraum der Betrachtung nieder und rückt die Dinge so gefährlich nah uns vor die Stirn, wie aus dem Kinorahmen ein Auto, riesig anwachsend, auf uns zu zittert. Und wie das Kino Möbel und Fassaden nicht in vollendeten Figuren einer kritischen Betrachtung vorführt, sondern allein ihre sture, sprunghafte Nähe sensationell ist, so kurbelt echte Reklame die Dinge heran und hat ein Tempo, das dem guten Film entspricht.“²⁴⁰

²³⁸ Vgl. Walter Benjamin, GS I, S. 503.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Walter Benjamin, GS IV, S.131 – 132.

Die durch die neuen technischen Möglichkeiten ausgelösten Veränderungen erfordern eine neue Art der Wahrnehmung, die dem Leben in dem kapitalistischen Alltag entspricht und erst „geübt“ werden muss. Der Film kann Benjamin zu Folge diese Aufgabe übernehmen.

3.4 Von der Photographie zum Film

Wie keine andere Kunstform ist der Film bestimmt von den Möglichkeiten der technischen Reproduktion, die sich im Film doppelt niederschlägt. Einerseits ist der Film aufgrund der extremen Produktionskosten dazu gezwungen massenhaft verbreitet und konsumiert zu werden, andererseits ist er selbst bereits eine Collage aus etlichen reproduzierbaren Einzelteilen. Konkret heißt das, dass jedes Bild, jede Szene und jeder Schnitt viele Male überarbeitet oder ausgetauscht werden kann. Die Szenen müssen auch nicht in einer bestimmten Reihenfolge gedreht werden, sondern können im Nachhinein im Schnitt beliebig aneinandergefügt werden. Neben dieser Technik der Montage interessiert Benjamin am Film die neue Form der Wahrnehmung, die durch Techniken wie dem Zeitraffer, die Zeitlupe oder die Großaufnahme ermöglicht wird.

Darüber hinaus besitzt Benjamin zufolge der Film wie auch das Radio durch seine vielfältige Reproduktion und seine Orts- und Zeitungebundenheit das Potential zur Demokratisierung:

„Kein noch so mittelmäßiges Orchester konnte an Gastspielreisen in Dörfer denken – im Radio spielen große Dirigenten für jedes Wirtshaus. Früher war, wenn es hoch kam, ab und zu die Vorstellung einer Schmiere zu sehen – im Kino sieht der Bauer so gut wie der Snob die Stars. Wenn auch dies alles nur schematisch zutrifft und sehr verschieden sich bewerten ließe – die Tatsache selbst ist unbedingt festzuhalten.“²⁴¹

Der Film hat unbestreitbar – und das wohl bis heute – die größte Reichweite unter allen Künsten. Das einzige Medium, das ansatzweise mit dem Film Schritt halten kann, wäre das Radio. Allein aufgrund dieser Tatsache erwecken diese Medien bei Benjamin Interesse. Im Passagenwerk schreibt er:

²⁴¹ Walter Benjamin, GS III, S. 159 – 160.

„Zur politischen Bedeutung des Films. Nie wäre der Sozialismus in die Welt getreten, hätte man die Arbeiterschaft nur einfach für eine bessere Ordnung der Dinge begeistern wollen. Daß es Marx verstand, sie für eine zu interessieren, in der sie es besser hätten und ihnen die als die gerechte zeigte machte die Gewalt und die Autorität der Bewegung aus. Mit der Kunst steht es aber genau so. Zu keinem, wenn auch noch so utopischen Zeitpunkte, wird man die Massen für eine höhere Kunst sondern immer nur für eine gewinnen, die ihnen näher ist. Und die Schwierigkeit, die besteht gerade darin, die so zu gestalten, daß man mit dem besten Gewissen behaupten könne, die sei eine höhere. Dies wird nun für fast nichts von dem gelingen, was die Avantgarde des Bürgertums propagiert.“²⁴²

Die Reichweite und ökonomische Zugänglichkeit der Filmkunst sind Eigenschaften, die für Benjamin eine zentrale Rolle spielen. Darüber hinaus ist der Film Benjamin zufolge in der Lage, die triste Alltagswelt zu „vergrößern“:

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“²⁴³

Ähnliche Zeilen schrieb Benjamin schon in seiner *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz*, in der er über Sergej Eisensteins Film PANZERKREUZER POTEMKIN schreibt:

„Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm eine neue Region des Bewußtseins. Er ist – um es mit einem Wort zu sagen – das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen. An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfaßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat dann diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen. [...] Weniger der dauernde Wandel der

²⁴² Walter Benjamin, GS V, S. 499.

²⁴³ Walter Benjamin, GS I, S. 461.

Bilder als der sprunghafte Wechsel des Standorts bewältigt ein Milieu, das jeder anderen Erschließung sich entzieht, und holt noch aus der Kleinbürgerwohnung die gleiche Schönheit heraus, die man an einem Alpha-Romeo bewundert. ²⁴⁴

In Anschluss an das utopische Potential des Films, der uns dank seinen technischen, ästhetischen Möglichkeiten aus der kalten und grauen Welt des Kapitalismus befreien kann,²⁴⁵ stellt Benjamin die Frage nach einer sinnvollen Filmhandlung, die seiner Meinung nach selten gelöst worden ist. Dahingegen hebt er die technologischen Möglichkeiten des Films hervor.²⁴⁶ Benjamin schätzte jedoch nicht nur die russischen Avantgarde-Filme, sondern war ebenso von den amerikanischen Grotteskfällen sowie den frühen Werken von Walt Disney begeistert:

„Die amerikanischen Grotteskfälle und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewußten. Ihr Vorgänger ist der Excentric gewesen. In den neuen Spielräumen, die durch den Film entstanden, ist er als erster zu Hause gewesen; ihr Trockenbewohner.“²⁴⁷

3.5 Kult- und Ausstellungswert

Durch die Möglichkeiten der technischen Reproduktion ist Benjamin zufolge nicht mehr der Ausdruck eines religiösen, kultischen Aspektes der Fokus der Kunst, sondern die Präsentation. So wird der Ausstellungswert – nicht mehr der Kultwert – der Zweck und die Motivation der Künstler*innen beim Herstellen eines Kunstwerks. Dieser Wechsel innerhalb der Kunst ist keineswegs allein mit der Säkularisierung zu erklären. Denn, während die Photographie die revolutionäre Funktion besitzt, die Fundierung des Kunstwerks von dem Kult und der Religion auf die Politik zu ändern, reagiert die Kunst mit der Lehre vom „l’art pour l’art“, die Benjamin als Theologie der Kunst bezeichnet. ²⁴⁸

²⁴⁴ Walter Benjamin, GS II, S. 552 – 553.

²⁴⁵ Dies bedeutet jedoch nicht, dass Benjamin der Meinung war, der Film solle uns mit Bildern einer idealen Fabelwelt versorgen. Auf diesen Aspekt werde ich später noch eingehen. Das befreiende Potential besteht gerade darin, dass im Film die tristen Alltagsräume in denen wir uns bewegen, die Büros, Bahnhöfe, Straßen und Zimmer in ein neues Licht gerückt werden.

²⁴⁶ Vgl. Walter Benjamin, GS II, S. 552 – 553.

²⁴⁷ Walter Benjamin, GS I, S. 462.

²⁴⁸ Vgl. a. a. O., S. 481.

Die technische – für Benjamin potentiell revolutionäre – Seite der Kunst tritt jedoch nicht erst mit dem Aufkommen der Photographie zu Tage. Die Kunst hatte Benjamin zufolge immer schon eine starke technische Komponente. Dies zeigt sich auch in der etymologischen Herkunft des Wortes „Kunst“, das sich vom altgriechischen „Techne“ herleitet, das in der griechischen Antike synonym für „Können“, für technische Fähigkeiten (vor allem im handwerklichen Sinne) oder für spezielles technisches Wissen stand. Benjamin hält jedoch fest, dass nicht erst durch Photographie und Film die praktische und technische Seite der Kunst zum Tragen kommt. Der Beleg dafür, dass Kunst eine praktische auf die Beherrschung der Natur abzielende Komponente besitzt, ist Benjamin zufolge die Magie. Diese ist einerseits eine mit dem Ritual verschmolzene, frühe Form der Technik, andererseits die Urform der Kunst.²⁴⁹

„Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienst der Magie stehen. Von diesen Gebilden ist einzig wichtig, daß sie vorhanden sind, nicht aber daß sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument, das er nur zufällig vor seinen Mitmenschen ausstellt; wichtig ist höchstens, daß es die Geister sehen. Der Kultwert als solcher drängt geradezu darauf hin, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Hohepriester 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.“²⁵⁰

Das Kunstwerk richtete sich also Benjamin zufolge zuvorderst an Geister oder Götter und wurde eben nicht geschaffen, um ausgestellt, hergezeigt und betrachtet zu werden, sondern wurde sogar oftmals verborgen gehalten oder infolge von Ritualen vernichtet. Gleichgültig ob rituelle Höhlenmalereien, Tänze, Musik oder kirchlich-religiöse Gemälde, Statuen oder Artefakte: All diese Formen der Kunst haben ihre Fundierung im Kultwert gemein. Benjamins Beispiele sprechen gewissermaßen für sich, denn diese Kunstwerke haben stets eine Funktion, die im Zusammenhang mit einer rituellen Handlung steht. Es ist nicht der Zweck kultischer Kunstwerke, dass diese von möglichst vielen Menschen gesehen werden. Gerade über die kultischen, rituellen Beispiele, die nicht im Zusammenhang mit einer institutionellen Religion stehen, ließe sich sagen, dass diese erst von außen und mit einem gewissen historischen Abstand als Kunst klassifiziert wurden und ursprünglich viel eher als Instrumente, oder Praktiken galten.

²⁴⁹ Vgl. Uwe Steiner, „Walter Benjamin“, S. 129.

²⁵⁰ Walter Benjamin, GS. I, S. 443.

Ein weiterer Begriff, der in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, ist der der Mimesis: „Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenstes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit andern Worten, vollendende Mimesis.“²⁵¹

Der Begriff der Mimesis kommt bei Benjamin vor allem in Verbindung mit seinen frühen sprachphilosophischen Texten vor, auf die ich hier kurz eingehe. In *Über das Mimetische Vermögen* heißt es dazu:

„Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten. Man braucht nur an die Mimikry zu denken. Die höchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch. Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die er besitzt, ist nichts als ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Vielleicht besitzt er keine höhere Funktion, die nicht entscheidend durch mimetisches Vermögen mitbedingt ist.“²⁵²

Mimesis war Benjamin zufolge ein notwendiges Mittel zur Naturbeherrschung. Der gewaltige Zwang bestand darin, dass der Mensch sich der Natur bemächtigen musste, aus ihr heraustreten musste, um zu überleben. Benjamin spricht zwar davon, dass der Kultwert und die Aura durch die neuen Formen/Medien der Kunst, Film, Radio und Photographie zwar verdrängt wird, es aber durchaus die Möglichkeit gibt, dass sie unter falschen Vorzeichen zurückkehren (wie dies Benjamin zufolge auch im „l'art pour l'art“ der Fall ist). Somit können Benjamins Thesen über die Kunst eher als Überlegungen hinsichtlich des Potentials der modernen Künste/Medien (Film, Photographie, Radio) verstanden werden, denn als deren reale Umsetzung. Nur wenn diese in einem emanzipatorisch-revolutionären Sinne eingesetzt werden, können sie ihre wahre Wirkung entfalten:

„Unter den gegebenen Bedingungen des expandierenden Kapitalismus aber gebe es ein Interesse an der Herausbildung einer „zweiten Aura“ als die verwesende des Starkults, die Benjamin mit dem Warenfetisch und den Entfremdungserscheinungen, die Karl Marx in diesem Zusammenhang beschreibt zusammendenkt.“²⁵³

Benjamin selbst macht dies im Kunstwerk-Aufsatz deutlich, wenn er schreibt:

²⁵¹ A. a. O., S. 1047. (Anmerkung)

²⁵² Walter Benjamin, GS II, S. 210.

²⁵³ Wolfgang Iser, „Die Erwartung der Kunstwerke“, S. 93.

„Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der »personality« außerhalb des Ateliers. Der vorn Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern. Wir bestreiten nicht, daß der heutige Film in besonderen Fällen darüber hinaus eine revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, ja an der Eigentumsordnung befördern kann. Aber darauf liegt der Schwerpunkt der gegenwärtigen Untersuchung ebenso wenig wie der Schwerpunkt der westeuropäischen Filmproduktion darauf liegt.“²⁵⁴

Dies ist wohl eine der wichtigsten Stellen Benjamins für meine Arbeit, da hier die scheinbare Differenz zu Adorno in einigen grundlegenden Punkten aufgehoben wird. Ich werde auf dieses Zitat später im Vergleich mit Adorno zurückkommen, wichtig in diesem Zusammenhang ist jedoch, dass für Benjamin die Befreiung der Kunst aus ihrem kultisch-religiösen Fundament zwar emanzipatorisch ist und sich dadurch neue Möglichkeiten auftun, es jedoch zu beachten gilt, dass diese Freiheit eine umkämpfte ist. Das bedeutet, dass die kultischen, reaktionären Fesseln der Kunst im Spätkapitalismus zwar in veränderter Form, aber dennoch mit ähnlicher Funktion wieder wirkmächtig werden.

Während der Kultwert anhand von Benjamins Ausführungen und Beispielen sehr deutlich bestimmt wird, gilt dies nicht für den Ausstellungswert. Benjamin meint, dass durch die technologischen Möglichkeiten der Reproduktion, die vormals quantitative Akzentsetzung zwischen Kult- und Ausstellungswert in eine qualitative Veränderung umschlägt:

„Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, 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, dessen uns bewußte, die "künstlerische«, man später gewissermaßen als eine rudimentäre erkennen wird. Soviel ist sicher, daß gegenwärtig der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis gibt.“²⁵⁵

²⁵⁴ Walter Benjamin, GS I, S. 492.

²⁵⁵ A. a. O., S. 444.

Dabei ist die Sichtbarkeit der Kunstwerke dasjenige, das deren Ausstellungswert kennzeichnet: „Während der Kultwert im engsten Sinne Unzugänglichkeit und Verborgtheit meint, meint der Ausstellungswert des Kunstwerks eine simultane Sichtbarkeit für viele.“²⁵⁶

Bei auf Kultwert fundierter Kunst war das Ausstellen der Kunstwerke, also das Zeigen und Sichtbarmachen der Kunstwerke, eher sekundär, während die auf den Ausstellungswert fokussierte Kunst, die vor allem durch die technische Reproduzierbarkeit gekennzeichnet ist, sich darüber definiert, dass sie massenhaft reproduziert, konsumiert und gezeigt wird. Diese Allgegenwärtigkeit und Verfügbarkeit der Kunst, also das genaue Gegenteil der Zeit- und Ortgebundenheit der auratischen Kunst, macht dessen Ausstellungswert aus.

Giorgio Agamben bestimmt den Benjaminschen Begriff des Ausstellungswerts wie folgt:

„Nichts könnte besser als dieser Begriff die neue Lebensbedingung der Gegenstände und sogar des menschlichen Körpers im Zeitalter des vollendeten Kapitalismus kennzeichnen. In dem Marxschen Gegensatz zwischen Gebrauchswert und Tauschwert schiebt sich der Ausstellungswert als ein dritter Begriff, der sich nicht auf die ersten zwei reduzieren läßt. Er ist kein Gebrauchswert, weil das, was ausgestellt ist, als solches der Sphäre des Gebrauchs entzogen ist; er ist kein Tauschwert, weil er in keiner Weise eine Arbeitskraft mißt.“²⁵⁷

Agamben definiert zwar nicht, was der Ausstellungswert ist, aber er bestimmt ex negativo, was er nicht ist, und verdeutlicht dabei die Nähe von Benjamins Terminologie zu Marx: In der marxschen Theorie zeichnet sich die Ware durch ihre Doppelform als Gebrauchs- und Tauschwert aus, in Benjamins Analyse ist das Kunstwerk, das natürlich auch Ware ist, durch dessen Pole Kult- und Ausstellungswert gekennzeichnet. Es wäre nun aber verkürzt zu meinen, dass der Ausstellungswert der Kunstwerke dessen Tauschwert sei. Agamben versucht den Ausstellungswert anhand des menschlichen Angesichts zu exemplifizieren:

„Es ist eine allgemein bekannte Erfahrung, daß das Gesicht einer Frau ausdruckslos wird, sobald sie merkt, daß sie angeschaut wird. Das Bewußtsein, einem Blick ausgesetzt zu sein, schafft also eine Leere und wirkt als gewaltiger Auflöser der Prozesse des Ausdrucks, die sonst das Gesicht beleben. Es ist die dreiste Gleichgültigkeit, die *Models* und *Pornostars* und die anderen Profis der Ausstellung vor allem anderen erlernen müssen: nichts anderes vorzeigen als das Vorzeigen (daß heißt

²⁵⁶ Burkhardt Lindner, „Benjamin Handbuch“, S. 240.

²⁵⁷ Giorgio Agamben, „Profanierungen“, S. 88 – 89.

ihre absolute Medienintegriertheit). Auf diese Weise belädt sich das Gesicht bis zum Platzen mit Ausstellungswert.“²⁵⁸

Für Benjamin ist der Wechsel vom Kult- zum Ausstellungswert zunächst befreiend, da die Kunst nun nicht mehr an Tradition und Religion gebunden ist. Was Agamben jedoch sehr treffend herausarbeitet, ist, dass dieses befreiende Moment gleichzeitig auch eine reaktionäre, unterdrückende Seite hat. Durch den Fokus auf den Ausstellungswert, geht den Kunstwerken Inhalt und Sinn verloren, da sie als absolutes Ziel nun ihre Ausstellbarkeit haben.²⁵⁹ Agamben streicht, wenn er von den Profis der Ausstellung spricht, eine gewisse Künstlichkeit heraus, im Sinne von gekünstelt, unecht, vorgetäuscht oder scheinhaft.

Der Begriff des Scheins taucht bei Benjamin selbst auf, stets im Zusammenhang mit dem Begriff des Spiels. Dieses Begriffspaar ist aufs engste verknüpft mit Benjamins Rede von der „ersten“ und „zweiten Technik“.

3.6 Erste und zweite Technik²⁶⁰

Die Ausübung kultischer Rituale und Praktiken, die im Nachhinein erst als Kunst bezeichnet wurde, diente vor allem dem Zweck der Naturbeherrschung. Die frühe Form der Naturbeherrschung nennt Benjamin „erste Technik“. Diese existiert Benjamin zufolge nur verschmolzen mit dem Ritual bspw. in Form von Tänzen und Opferhandlungen.²⁶¹ Benjamin grenzt die erste Technik von „der unsrigen“²⁶², der „zweiten Technik“ ab. Während die erste Technik den Menschen so sehr wie möglich einsetzt, tut dies die zweite so wenig wie möglich.²⁶³ Benjamin nennt hierfür das Beispiel des Menschenopfers als technische Großtat der ersten Technik. Als Beispiel für die zweite Technik führt Benjamin „fernlenkbare

²⁵⁸ A. a. O., S. 89.

²⁵⁹ Die Analyse des Ausstellungswert ist meiner Meinung nach ein Element der Benjaminschen Theorie, das an Aktualität sogar noch zugenommen hat: Der Drang sich auszustellen, ist heute in Zeiten der sozialen Medien, präsenter als jemals zuvor.

²⁶⁰ In diesem Kapitel werde ich mich vorrangig auf die in den Gesammelten Werken als „zweite Fassung“ bezeichnete Version des Kunstwerk-Aufsatzes beziehen, diese findet sich in den Gesammelten Werken VII S. 350 – 385. In der von Burkhardt Lindner herausgegebenen *Kritischen Gesamtausgabe Band 16* wird die Fassung auf die ich mich hier beziehe als „dritte Fassung“ bezeichnet und findet sich in den Seiten 96 – 164. Dieser Umstand resultiert daraus, dass die „erste Fassung“ in der *Kritischen Gesamtausgabe* in den Gesammelten Schriften nicht abgedruckt ist.

²⁶¹ Vgl. Walter Benjamin, GS VII, S. 359.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. ebd.

Flugzeuge“²⁶⁴ an, die „keine Bemannung“²⁶⁵ brauchen. Das „Motto“ der ersten Technik wäre somit „ein für allemal“²⁶⁶, wie bspw. im Opfertod, das der zweiten „einmal ist keinmal“²⁶⁷, wie in einem Experiment mit unzähligen Versuchsanordnungen.²⁶⁸

Diese Überlegungen zur ersten und zweiten Technik tauchen in der von Adorno und Horkheimer verfassten *Dialektik der Aufklärung* wieder auf, wenn diese über die verschiedenen Formen der Naturbeherrschung sprechen.²⁶⁹ Auch die folgenden Sätze Benjamins finden sich gewissermaßen bei Adorno und Horkheimer im Exkurs zu Odysseus wieder:

„Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel.“²⁷⁰

Wichtig für meine Analyse Benjamins ist an dieser Stelle aber weniger die Parallele zu Adorno und Horkheimer, sondern die Verknüpfung der zweiten Technik mit dem Spiel. „Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit“ treten Benjamin zufolge in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wobei die jeweilige Gewichtung immer variiert. Sowohl die erste als auch die zweite Technik ist engverbunden mit Kunst. Als Beispiele für die erste Technik führt Benjamin Rituale, Tänze und auch Schnitzereien an,²⁷¹ eine für die zweiten Technik angemessene Kunst sei vor allem der Film.²⁷² Einen Unterschied, den Benjamin zwischen der ersten und der zweiten Technik in diesem Zusammenhang herausstreicht, ist deren Grad der Naturbeherrschung: Die zweite Technik hat Naturbeherrschung nur auf „höchst anfechtbare Weise“²⁷³ als Ziel, und zwar vom Standpunkt der ersten Technik ausgehend.

„Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. Insbesondere gilt das vom Film.“²⁷⁴

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 6.

²⁷⁰ Walter Benjamin, GS VII, S. 359.

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² Vgl. ebd.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd.

Für Benjamin hat Kunst somit immer etwas mit Naturbeherrschung zu tun, doch seine Hoffnung hinsichtlich der neuen Formen der Kunst besteht darin, dass diese weniger die Natur unterwerfen sollen, sondern den Menschen einen adäquaten Umgang mit der Natur vorzeigen und lehren sollen. Indem der Film bspw. die Menschen an die zweite, vom Menschen geschaffenen Natur gewöhnt, können diese auf eine reflektierte Art und Weise mit dieser Natur umgehen.

Benjamin grenzt hier den Film vom Theater ab, denn erst im Film, vor allem durch die Technik des Schnitts, zeigt sich die von Benjamin beschriebene zweite Natur.

„Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Seine illusionäre Natur ist eine Natur zweiter Ordnung, sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer eigenen technischen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch die besonders eingestellte Kamera und ihrer Montierung mit andern Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.“²⁷⁵

Die Kamera ist viel besser dazu in der Lage die neue Wirklichkeit zu erkennen als das menschliche Auge. Dies macht Benjamin vor allem dann deutlich, wenn er vom „optisch Unbewussten“ spricht. Demnach ist die filmische Darstellung besser dazu geeignet, die immer schneller und komplexere Wirklichkeit, die zweite Natur, zu erkennen. Benjamin spricht im Zuge dessen vom „Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit“²⁷⁶ als „blaue Blume“²⁷⁷ im Land der Technik und beschreibt damit, dass die unmittelbar äußere Realität überhaupt keine äußere Anschauung mehr findet und dass die wahrnehmbare, die technologisierte, apparative Wirklichkeit nur noch vermittelt durch ein technisches Auge, also unter Mithilfe der zweiten Technik, erfahren bzw. wahrgenommen werden kann. Mit anderen Worten ausgedrückt: der technisierten, zweiten Natur ist nur die zweite Technik angemessen. Diese zweite, emanzipierte Technik ist befreit vom Kult und Ritual und damit fähig, die zweite Natur zu erfassen, die zwar

²⁷⁵ Walter Benjamin, GS I, S. 495., Hervorhebungen im Original.

²⁷⁶ A. a. O., S. 495.

²⁷⁷ Die blaue Blume ist ein Motiv aus der Romantik und steht für eine schwer zu erreichende Sehnsucht wie Liebe bzw. Ewigkeit; Charakteristika, die eher auf die auratische Kunst zutreffen. Benjamin verwendet den Begriff ironisch und richtet sich damit auch gegen reaktionären Kulturpessimismus und Technikfeindlichkeit.

eine von den Menschen selbst geschaffene Natur ist, die aber ähnlich wie die (erste, wirkliche) Natur ihre eigenen Bewegungsgesetze hat.

„Diese emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten. Und wieder stellt sich in dessen Dienst die Kunst. Insbesondere aber tut das der Film.“²⁷⁸

Die von den Menschen geschaffene, zweite Natur erfordert einen reflektierten Umgang, der erst gelernt werden muss. Die Kunst dient Benjamin zu Folge unter anderem als Mittel zur Übung und vor allem der Film kann diese Aufgabe meistern.

Exkurs zum Begriff der zweiten Natur

Der Begriff der zweiten Natur hat eine lange philosophiegeschichtliche Tradition, die ich hier in Kürze nachzeichnen werde, dabei werde ich mich auf die Linie Hegel-Lukács-Benjamin-Adorno beziehen. Auch wenn Hegel nicht der „Stifter“ des Begriffs ist, ist er doch der erste, der den Begriff der zweiten Natur in dem Sinne einführt, wie ihn später auch Lukács, Benjamin und Adorno verwenden. „Zweite Natur“ meint für Hegel von Menschen hergestellte Objekte, Institutionen und Verhältnisse, die als natürlich (also ewig und aus sich heraus entstanden) erscheinen. Diese zweite, von den Menschen gemachte Natur, ist aber nicht lediglich eine Glaubensangelegenheit, sondern sozial wirkende Realität. Bei Marx, der sich bekanntlich stark auf Hegel bezog, kommt zwar der Begriff „zweite Natur“ nicht wörtlich vor, jedoch weist er darauf hin, dass den Menschen die gemachte Welt der Waren und Dinge und die darin wirkenden gesellschaftlichen Verhältnisse als natürlich erscheinen. George Lukács knüpft an diese Überlegungen Marx' zum Fetisch, dem die Menschen im Kapitalismus erliegen, an, wenn er von der verdinglichten und entfremdeten Welt spricht. Die zweite Natur ist für Lukács eine Welt der Konventionen,

²⁷⁸ Walter Benjamin, GS I, S. 444.

„[...] eine Welt, deren Allgewalt nur das Innerste der Seele entzogen ist; die in unübersichtlicher Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist; deren strenge Gesetzmäßigkeit, sowohl im Werden wie im Sein, für das erkennende Subjekt notwendig evident wird, die aber bei all dieser Gesetzmäßigkeit sich weder als Sinn für das zielsuchende Subjekt noch in sinnlicher Unmittelbarkeit als Stoff für das handelnde darbietet. Sie ist eine zweite Natur; wie die erste.“²⁷⁹

Die zweite Natur ähnelt der ersten Natur Lukács zufolge dahingehend, dass auch dort Gesetzmäßigkeiten (wenn auch keine Naturgesetze) den Lauf der Dinge und der Menschen bestimmen. Ein Beispiel hierfür wäre der freiwillige Zwang unsere Arbeitskraft zu verkaufen, um überleben zu können. In seinem Werk *Geschichte und Klassenbewußtsein* spricht sich Lukács dafür aus, dass die Menschen sich von „dieser Knechtschaft unter der so entstandenen 'zweiten Natur' zu befreien“²⁸⁰ hätten.

Adorno setzt sich mit dem Begriff der zweiten Natur in einem Vortrag über *Die Idee der Naturgeschichte* intensiv auseinander und bezieht sich dabei auf Georg Lukács und Walter Benjamin. In diesem Vortrag sucht Adorno den starren Gegensatz, die „übliche Antithesis von Natur und Geschichte“²⁸¹, aufzuheben. Geschichte geht zwar auch aus Adornos Sicht ein in die „Schädelstätte“²⁸², dennoch kritisiert er Lukács dafür, dass bei diesem sich „das Historische als Gewesenes in Natur sich zurückverwandeln läßt.“²⁸³ Adorno kritisiert dabei vor allem das theologische Erwartungsmoment hinsichtlich einer Erweckung der Schädelstätte bei Lukács. Stattdessen bevorzugt er Benjamins Geschichtsauffassung. Bei Benjamin stellt sich Natur selber „als vergängliche Natur, als Geschichte [...] dar“.²⁸⁴ Adorno bevorzugt daher Benjamins Ansatz, in dem dieser den „tiefste[n] Punkt, in dem Geschichte und Natur konvergieren“²⁸⁵ in jenem „Moment der Vergänglichkeit“²⁸⁶ begreift. Natur enthüllt sich bei Benjamin selbst als Geschichte, da auch die Vorgänge der Natur, sich als etwas „Vergängliches“ zeigen: „Natur ist

²⁷⁹ Georg Lukács, „Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, S. 53 – 54.

²⁸⁰ Georg Lukács, „Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik“, S. 174.

²⁸¹ Theodor W. Adorno, GS 1, S. 357.

²⁸² Adorno nimmt auf den Begriff der Schädelstätte von Lukács Bezug und schreibt: „Unter dem radikalen naturgeschichtlichen Denken aber verwandelt sich alles Seiende in Trümmer und Bruchstücke, in eine solche Schädelstätte, in der die Bedeutung aufgefunden wird in der sich Natur und Geschichte verschränken [...].“ Theodor W. Adorno, GS 1, S. 360. Adorno zufolge ist es also die Aufgabe der Geschichtsphilosophie die Dialektik zwischen Natur und Geschichte zu durchschauen und in den Trümmern und Bruchstücken zu dem alles Seiende geworden ist zu wühlen.

²⁸³ A. a. O., S. 358.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd.

vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich.“²⁸⁷ Adorno nimmt diesen Gedanken Benjamins auf und kommt zu dem Schluss, dass es eigentlich gar keine absolut erste, reine Natur geben kann: „Eine reine Natur, also eine Natur, die nicht durch die Vermittlungsprozesse der Gesellschaft hindurchgegangen wäre, gibt es nicht.“²⁸⁸

Exkursende

Die potentiell emanzipatorische zweite Technik steht sich also Benjamin zufolge in der kapitalistischen Gesellschaft durch ihre falsche Verwendung als zweite Natur gegenüber. Dennoch ist Benjamin davon überzeugt, dass ein reflektierter, emanzipatorischer Umgang mit dieser zweiten Technik möglich ist. Dieser Umgang muss jedoch gelernt werden und zwar durch den Film:

„Der Film dient den Menschen in denjenigen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Der Umgang mit dieser Apparatur belehrt ihn zugleich, daß die Knechtung in ihrem Dienst erst dann der Befreiung durch sie Platz machen wird, wenn die Verfassung der Menschheit sich den neuen Produktivkräften angepaßt haben wird, welche die zweite Technik erschlossen hat.“²⁸⁹

Die zweite Technik soll laut Benjamin also eine Art Versöhnung mit der Natur ermöglichen, in der Natur nicht mehr allein als etwas anderes wahrgenommen wird, das gewaltvoll gebändigt und unterdrückt werden muss, sondern stattdessen ein spielerischer, weniger entfremdeter Umgang mit der Natur praktiziert wird. Darüber hinaus sah Benjamin das befreiende, utopische Potential der zweiten Technik darin, dass diese den Menschen von der Last und Mühe der Arbeit befreit.

Dieses Potential sah auch schon Marx, wenn er einerseits die kapitalistische Anwendung der Maschinerie kritisiert, andererseits aber deren emanzipatorisches Potential hervorhebt:

²⁸⁷ A. a. O., S. 359.

²⁸⁸ Theodor W. Adorno, "Ästhetik (1958/59)", S. 125.

²⁸⁹ Walter Benjamin, GS VII, S. 359 – 360.

„Die von der kapitalistischen Anwendung der Maschinerie untrennbaren Widersprüche und Antagonismen existieren nicht, weil sie nicht aus der Maschinerie selbst erwachsen, sondern aus ihrer kapitalistischen Anwendung! Da also die Maschinerie an sich betrachtet die Arbeitszeit verkürzt, während sie kapitalistisch angewandt den Arbeitstag verlängert, an sich die Arbeit erleichtert, kapitalistisch angewandt ihre Intensität steigert, an sich ein Sieg des Menschen über die Naturkraft ist, kapitalistisch angewandt den Menschen durch die Naturkraft unterjocht, an sich den Reichtum des Produzenten vermehrt, kapitalistisch angewandt ihn verpaupert usw.“²⁹⁰

Benjamin stellt sich also gut erkennbar in die Tradition von Marx, indem er zwar die entfremdende, ausbeuterische Wirkung der Technik im Kapitalismus hervorhebt, diese der kapitalistischen Gesellschaft geschuldeten Anwendung jedoch nicht als natürlich, sondern eben als gesellschaftlich begreift. Benjamins Begriffe und die Dichotomien, die diese dabei teilweise annehmen, müssen immer als dialektisch und fluide verstanden werden. Zusammenfassend können wir dennoch die Begriffe Kultwert, Aura und erste Technik, auf der für Benjamin alten Seite der Kunst ansiedeln, die es auch gewissermaßen zu überkommen oder zumindest zu aktualisieren gilt. Während Benjamin mit den Begriffen Ausstellungswert und zweite Technik eine gewissen Hoffnung auf Emanzipation verbindet.

3.7 Schein und Spiel

Der Begriff des Scheins reiht sich problemlos auf der auratischen, kultischen Seite der Kunst ein: „Die Bedeutung des schönen Scheins ist in dem Zeitalter der auratischen Wahrnehmung, das seinem Ende zugeht, begründet.“²⁹¹ In Anlehnung an Hegel bestimmt Benjamin den schönen Schein der Kunst, der sich beispielweise in Goethes Literatur finden lässt.

„Der schöne Schein als auratische Wirklichkeit erfüllt dagegen noch ganz und gar das goethesche Schaffen. Mignon, Ottilie und Helena haben an dieser Wirklichkeit teil. »Weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle« - das ist die Quintessenz der goetheschen wie der antiken Kunstanschauung. Ihr Verfall legt es doppelt nahe, den Blick auf ihren Ursprung

²⁹⁰ MEW 23., S. 465.

²⁹¹ Walter Benjamin, GS VII, S. 368.

zurückzulenken. Dieser liegt in der Mimesis als dem Urphänomen aller künstlerischen Betätigung.²⁹²

Auch die bereits ausführlich beschriebene Aura ist mit dem Schein teilweise ident.

An dieser Stelle lohnt sich eine erneute Betrachtung der Mimesis, die Benjamin zufolge der Ursprung sämtlicher künstlerischer Betätigung ist, gleichgültig ob auratisch oder nicht-auratisch. Mimesis bestimmt folglich beide Pole der Kunst, den des Scheins und den des Spiels, denn:

„[d]er Nachmachende macht, was er macht, nur scheinbar. Und zwar kennt das älteste Nachmachen nur eine einzige Materie, in der es bildet: das ist der Leib des Nachmachenden selber. Tanz und Sprache, Körper- und Lippengestus sind die frühesten Manifestationen der Mimesis. - Der Nachmachende macht seine Sache scheinbar. Man kann auch sagen: er spielt die Sache. Und damit stößt man auf die Polarität, die in der Mimesis waltet. In der Mimesis schlummern, eng ineinandergefaltet [sic] wie Keimblätter, beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel.“²⁹³

Sämtliche magische und kultische Rituale, also die Praktiken der ersten Technik, basieren folglich auf dem Schein. Das Spiel wiederum ist für Benjamin das „unerschöpfliche Reservoir aller experimentierenden Verfahrensweisen der zweiten Technik.“²⁹⁴ Auch Giorgio Agamben sieht im Spiel ein emanzipatorisches Moment. Das Spiel sei in der Lage die „Menschheit von der Sphäre des Heiligen“ zu befreien und abzulenken, ohne diese Sphäre jedoch ganz abzuschaffen.²⁹⁵ Agamben macht in seiner Analyse des Spiels zwei wichtige Punkte geltend. Einerseits sieht er ein großes emanzipatorisches Potential im Spiel und das obwohl er den Ursprung des Spiels im Kult und Ritual findet.

„Bekanntlich ist die Sphäre des Heiligen mit der Sphäre des Spiels eng verknüpft. Der größte Teil der Spiele, die wir kennen, stammt von uralten heiligen Zeremonien, von Ritualen und Praktiken der Weissagung, die einst im weite Sinn zur Sphäre des Religiösen gehörten. Der Ringelreihen war ursprünglich ein Hochzeitsmythos; das Ballspiel kommt von den Kämpfen der Götter um den Besitz der Sonne; die

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Walter Benjamin, GS VII, S. 360.

²⁹⁵ Vgl. Giorgio Agamben, „Profanierungen“, S. 73.

Glücksspiele stammen von Orakelpraktiken; der Kreisel und das Schachspiel waren Instrumente zur Weissagung.²⁹⁶

Auch Benjamin sah diese enge Verbindung zwischen den alten, ersten Spielzeugen und Spielen und dem Kult. Die ältesten Spielzeuge, für Benjamin: Ball, Reifen, Federrad und Drachen, waren bevor sie Spielzeug wurden kultische Geräte.²⁹⁷ Jedoch ist es Benjamin zufolge nicht das Spielzeug, das das Spiel des Kindes und dessen damit verbundene Phantasie bestimmt, sondern es verhält sich umgekehrt. Es spielt somit keine entscheidende Rolle, was der ursprüngliche Zweck des „Spielzeugs“ war, mit dem nun die Kinder spielen.

„Heute darf man vielleicht schon hoffen, den gründlichen Irrtum zu überwinden, der da vermeint, der Vorstellungsgehalt seines Spielzeugs bestimme das Spiel des Kindes, da es in Wahrheit eher sich umgekehrt verhält. Das Kind will etwas ziehen und wird Pferd, will mit Sand spielen und wird Bäcker, will sich verstecken und wird Räuber oder Gendarm. Vollends wissen wir von einigen uralten, alle Vorstellungsmasken verschmähenden Spiel- (doch einst vermutlich kultischen) Geräten: Ball, Reifen, Federrad, Drache - echten Spielsachen, »um so echter, je weniger sie dem Erwachsenen sagen«. Denn je ansprechender im gewöhnlichen' Sinne Spielsachen sind, um so weiter sind sie vom Spielgeräten entfernt; je schrankenloser in ihnen die Nachahmung sich bekundet, desto weiter führen sie vom lebendigen Spielen ab.²⁹⁸

So gründet auch das Spiel, wie die Kunst, auf der Mimesis. Das Kind *spielt* nämlich nicht einfach Pferd, Bäcker, oder Räuber, wie etwa ein*e Schauspieler*in das tut, sondern es *wird* Pferd, Bäcker oder Räuber.²⁹⁹ Der mimetische Aspekt im Spiel beschränkt sich somit nicht auf ein simples Nachspielen oder Nachahmen existierender Rollen. Das Kind erschließt sich damit einen neuen Bezug zur Welt. Diese Form der Mimesis hebt die Kategorien der klassischen Mimesis (Abbild und Repräsentation) zugunsten von Improvisation und Kreativität auf.³⁰⁰

²⁹⁶ Giorgio Agamben, „Profanierungen“, S. 72.

²⁹⁷ Walter Benjamin, GS II, S. 128.

²⁹⁸ Benjamin, GS III, S. 116.

²⁹⁹ Vgl. Benjamin, GS II, S. 210.

³⁰⁰ Siehe dazu: Meike Schmidt-Gleim and Stefano Marchesoni, "Kinderspiel und Revolution – Bemerkungen zum Begriff Mimesis bei Walter Benjamin" in: "Anthropology & Materialism A Journal of Social Research, 1/ 2013 Across the Fields". Diese fassen die Transformation von Mimesis unter folgenden Stichworten zusammen: „Performance statt ästhetischer Repräsentation, Ähnlichkeit statt Abbild, Spielraum statt Wiederholung, zweite Technik statt zweite Natur.“

Sowohl Benjamin als auch Giorgio Agamben sehen darin ein emanzipatorisches Potential, das der Art und Weise wie Kinder im Spiel die Dinge, mit denen sie spielen, von deren rationalen, zweckgerichteten Bestimmungen befreien und in etwas anderes verwandeln, entspringt.

„Die Kinder verwandeln, wenn sie mit irgendwelchem Gerümpel spielen, das ihnen unter die Finger gekommen ist, in Spielzeug auch, was der Sphäre der Wirtschaft, des Krieges, des Rechts und der anderen Aktivitäten angehört, die wir als ernsthaft zu betrachten gewohnt sind. Ein Auto, eine Schußwaffe, ein juristischer Vertrag verwandeln sich mit einem Schlag in ein Spielzeug.“³⁰¹

Es entsteht eine neue Dimension des Gebrauchs, die die gewohnte Verwendung übersteigt. Dieser transformatorische Akt erinnert an einen künstlerischen Schaffungsprozess. In dem Denkbild *Baustelle* aus der *Einbahnstraße* beschreibt Benjamin diesen gestalterischen Aspekt des kindlichen Spielens folgendermaßen:

„Pedantisch über Herstellung von Gegenständen - Anschauungsmitteln, Spielzeug oder Büchern - die sich für Kinder eignen sollen, zu grübeln, ist töricht. Seit der Aufklärung ist das eine der muffigsten Spekulationen der Pädagogen. Ihre Vergaffung in Psychologie hindert sie zu erkennen, daß die Erde voll von den unvergleichlichsten Gegenständen kindlicher Aufmerksamkeit und Übung ist. [...] Kinder nämlich sind auf besondere Weise geneigt, jedwede Arbeitsstätte aufzusuchen, wo sichtbar die Betätigung an Dingen vor sich geht. Sie fühlen sich unwiderstehlich vom Abfall angezogen, der beim Bauen, bei Garten oder Hausarbeit, beim Schneiden oder Tischlern entsteht. In Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein, zukehrt. In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst. Die Normen dieser kleinen Dingwelt müßte man im Auge haben, wenn man vorsätzlich für die Kinder schaffen will und es nicht vorzieht, eigene Tätigkeit mit alledem, was an ihr Requisite und Instrument ist, allein den Weg zu ihnen sich finden zu lassen.“³⁰²

³⁰¹ Benjamin, GS II, S. 210.

³⁰² Walter Benjamin, GS IV, S. 92 – 93.

Benjamin weist hier auf die Probleme hin, die beim Versuch, Spielzeug für Kinder zu produzieren, einhergehen können.

Benjamins Beobachtung bezüglich der Faszination von spielenden Kindern für Abfallprodukte rückt diese in die Nähe einer anderen Figur Benjamins: den Lumpensammler.³⁰³ Beide schaffen es Benjamin zufolge die Dinge, im Falle des Kindes die Spielzeuge, im Beispiel des Lumpensammlers die Sprache, zu aktualisieren, sie in neue Konstellationen zu versetzen und sie von ihren alten Bedeutungszusammenhängen ein Stück weit zu lösen. Künstler*in, Philosoph*in, spielendes Kind: Die mächtigste Waffe dieser Figuren ist ihre Phantasie. Diese ist jedoch bedroht, wie wir in den Ausführungen zur *Kulturindustrie* bereits sahen. Dort wird die „Verkümmerng der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten“³⁰⁴ bemerkt, was Agamben mit dem Verlust der Spielfähigkeit des modernen Menschen umschreibt:

„Daß der moderne Mensch nicht mehr zu spielen versteht, wird dadurch bewiesen, daß sich alte und neue Spiele schwindelerregend vervielfachen. Im Spiel, bei Tanz und Festen sucht er verzweifelt und beharrlich nach dem Gegenteil dessen, was er dort finden kann: nach Möglichkeit, wieder zu dem verlorenen Fest Zugang zu bekommen, nach der Rückkehr zum Heiligen und zu dessen Riten, und sei es auch nur in Gestalt der abgeschmackten Zeremonien der neuen Religion der Medienspektakel oder eines Tangos bei einem Tanzkurs in der Provinz. In diesem Sinn gehören die Fernsehspiele für die Massen zu einer neuen Liturgie und säkularisieren eine unbewußte religiöse Absicht. Das Spiel zu seiner rein profanen Berufung zurückzuführen ist eine politische Aufgabe.“³⁰⁵

Auch Benjamin kritisiert die „falsche Einfachheit des neuen Spielzeugs“, der die „echte Sehnsucht“ zugrunde liegt, „den Anschluß an die Primitive [Einfachheit, Anm. D. G.]

³⁰³ Benjamin entnimmt den Begriff, bzw. den Typus des Lumpensammlers von Charles Baudelaire. Dabei weist er auf die Ähnlichkeiten des Lumpensammlers mit dem Dichter bzw. Poeten hin, dieser sei durchdrungen von Zügen des Lumpensammlers (Vgl. Walter Benjamin GS I, S. 582.). An einer anderen Stelle verwendet Benjamin den Begriff, um in einer Rezension von *die Angestellten* Siegfried Kracauer zu charakterisieren Der letzte Absatz der Rezension lautet: „So steht von Rechts wegen dieser Autor am Schluß da: als ein Einzelner. Ein Mißvergnügter, kein Führer. Kein Gründer, ein Spielverderber. Und wollen wir ganz für sich uns in der Einsamkeit seines Gewerbes und Trachtens ihn vorstellen, so sehen wir: Einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprach fetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgebleichenen Kattune »Menschentum«, »Innerlichkeit«, »Vertiefung« spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen. Ein Lumpensammler, frühe - im Morgengrauen des Revolutionstages.“ Vgl. „Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar – Zu S. Kracauer „Die Angestellten““ Walter Benjamin, GS III, S. 225.

³⁰⁴ Adorno, Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 134.

³⁰⁵ Giorgio Agamben, „Profanierungen“, S. 74.

wiederzugewinnen“.³⁰⁶ In einem anderen Text merkt Benjamin jedoch an, dass die Vorstellungskraft der Kinder es allerdings vermag auch die reaktionärsten Spielzeuge zu transformieren:

„Aber es ist eines nicht zu vergessen: die nachhaltigste Korrektur des Spielzeugs vollziehen nie und nimmer die Erwachsenen, seien es Pädagogen, Fabrikanten, Literaten, sondern die Kinder selber im Spielen. Einmal verkramt, zerbrochen, repariert, wird auch die königlichste Puppe eine tüchtige proletarische Genossin in der kindlichen Spielkommune.“³⁰⁷

Dennoch lässt sich festhalten: Das Spiel und die Kunst sind umkämpfte Bereiche, die, mit Benjamin gesprochen, politisiert werden müssen.³⁰⁸ Wenngleich Benjamin das Spiel als ursprünglich kultisch, religiös und vor allem mimetisch charakterisiert, darf – hier treffen sich seine Überlegungen zum Spiel mit seiner Analyse der Kunst – nicht versucht werden, zu den kultischen Ursprüngen zurückzukehren, um der möglichen Entfremdung durch den Kapitalismus zu entkommen.

Auch Agamben gibt eine Einschränkung des emanzipatorischen Potentials des Spiels, wenn er auf dessen zeitliche Begrenztheit hinweist:

„[...] nach dem Spiel muß das normale Leben wieder seinen Lauf nehmen [...]. Und niemand weiß es besser als die Kinder, wie entsetzlich und unheimlich ein Spielzeug werden kann, wenn das Spiel, zu dem es gehörte, zu Ende ist. Das Instrument der Befreiung verwandelt sich in ein grobes Stück Holz, die Puppe, der das kleine Mädchen seine ganze Liebe geschenkt hat, in eine schändliche Wachsfigur, die ein böser Zauberer einfangen und verhexen kann, um sie gegen uns einzusetzen.“³⁰⁹

Dieser Zauberer ist jedoch kein böses Subjekt, das der Kapitalismus hervorbringt, sondern der kapitalistische Kult selbst. „Dieser böse Zauberer ist der Hohepriester der kapitalistischen Religion“³¹⁰.

³⁰⁶ Benjamin, GS II, S. 115.

³⁰⁷ Walter Benjamin, GS IV, S. 515.

³⁰⁸ Ich beziehe mich hier auf die berühmte Formulierung aus dem Nachwort des Kunstwerk-Aufsatzes, wo Benjamin die „Politisierung der Kunst“ durch den Kommunismus, als Antwort auf die „Ästhetisierung der Politik“, welche der Faschismus betreibt, fordert (Walter Benjamin, GS I, S. 508.). Ich werde auf diese Überlegung Benjamins im Kapitel zu Brecht und Benjamin noch genauer eingehen.

³⁰⁹ Giorgio Agamben, „Profanierungen“, S. 86.

³¹⁰ Ebd.

3.8 Kapitalismus als Religion

In diesem Kapitel möchte ich auf das unveröffentlichte Fragment Benjamins *Kapitalismus als Religion*³¹¹ eingehen. Die Entstehung des Textes wird auf Mitte 1921 geschätzt.³¹² Ich möchte in diesem Kapitel einige wichtige Gedanken Benjamins aus diesem Fragment zusammenfassen und diese anschließend diskutieren.

Im Laufe des Textes versucht Benjamin auf die Gemeinsamkeiten zwischen Kapitalismus und Religion hinzuweisen und bezieht sich dabei unter anderem auf Max Weber. Doch während dieser den Kapitalismus als eine Säkularisierung des protestantischen Glaubens sieht, meint Benjamin, der Kapitalismus habe sich „parasitär“³¹³ aus dem Christentum entwickelt: „Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt.“³¹⁴ Dabei analysiert Benjamin nicht die genauen Verstrickungen und Verbindungen zwischen Religion und Kapitalismus, sondern bestimmt den Kapitalismus selbst als eine Religion. Benjamin beginnt seinen Text mit dem Satz: „Im Kapitalismus ist eine Religion zu erblicken, d. h. der Kapitalismus dient essentiell der Befriedigung derselben Sorgen, Qualen, Unruhen, auf die ehemals die so genannten Religionen Antwort gaben.“³¹⁵ Um dies zu verdeutlichen, nennt Benjamin vier Strukturmerkmale des Kapitalismus als Religion.

Das erste Merkmal ist die Bestimmung des Kapitalismus als „reine Kultreligion, vielleicht die extremste, die es je gegeben hat. Es hat in ihm alles nur unmittelbar mit Beziehung auf den Kultus Bedeutung, er kennt keine spezielle Dogmatik, keine Theologie.“³¹⁶ Letzteres unterstreicht die Totalität der kapitalistischen Religion, da sie dadurch, und im Gegensatz zu anderen „Religionen“, nicht reformiert oder verändert werden kann. Stattdessen ist der Kapitalismus „situationselastisch“ und kann sich auch gegen ihn gerichtete subversive Praktiken und Kunstformen einverleiben. Er kann sich an jegliche Situation anpassen, er kennt keine Dogmatik. Es ist für die kapitalistische Religion unbedeutend, ob die Menschen an ihn glauben, da sie seinen Gesetzen ohnehin unterworfen sind. „Bedeutung“ hat nur, was sich auf

³¹¹ Walter Benjamin, GS VI, S. 100 – 104.

³¹² Eine genaue Beschreibung der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, sowie eine Einordnung in den Werkkontext und ein Überblick über die zu dem Fragment existierende Forschung findet sich im „Benjamin-Handbuch“ S. 167 – 169.

³¹³ Vgl. Walter Benjamin, GS VI, S. 102.

³¹⁴ A. a. O., S. 102.

³¹⁵ A. a. O., S. 100.

³¹⁶ Ebd.

die kapitalistische Religion bezieht, was bedeutet, dass in der kapitalistischen Religion alles dem ökonomischen Prinzip der Kapitalakkumulation untergeordnet ist.

Die zweite Bestimmung bezieht sich auf die permanente Dauer dieses Kultus. „Der Kapitalismus ist die Zelebrierung eines Kultes sans reve et sans merci. Es gibt da keinen »Wochentag« (,) keinen Tag der nicht Festtag in dem fürchterlichen Sinne der Entfaltung allen sakralen Pompes(,) der äußersten Anspannung des Verehrenden wäre.“³¹⁷ Der kapitalistische Kult ist Benjamin zufolge, ohne Gnade und Traum, er ist rücksichtslos und totalitär. Jeder Tag im Kapitalismus ist ein Feiertag, doch gefeiert wird nicht das Leben oder die Freiheit, sondern der Konsum. Der Feier- oder Festtag stellt eine Unterbrechung dar, die im Kapitalismus Benjamin zufolge dadurch verschwindet, da nun jeder Tag ein Festtag wird.

Das dritte Merkmal das Benjamin den kapitalistischen Kultus zurechnet, ist dessen Fokus auf Schuld, statt auf Erlösung oder Sühne.³¹⁸ Das Resultat der kapitalistischen Religion ist somit Benjamin zufolge ein „Weltzustand der Verzweiflung“³¹⁹. Eine derartige Religion ziele nicht mehr auf eine Reform des Seins, sondern auf dessen Zerstörung.³²⁰ Während andere Religionen den Menschen anbieten, sich von ihrer Schuld zu befreien, zu sühnen, ist für den Kapitalismus die Schuld konstitutiv:³²¹ Ohne Schulden kann es im Kapitalismus zu keiner Kapitalakkumulation kommen; die kapitalistischen Unternehmer*innen ebenso wie der Staat müssen sich verschulden. Einen Ausweg aus dieser universellen Schuld, die der Kapitalismus fordert, sieht Benjamin erst im Weltzustand der Verzweiflung.³²²

Das vierte Merkmal bezieht sich auf den „Gott“ des kapitalistischen Kultus. Dieser muss verheimlicht werden, „erst im Zenith seiner Verschuldung“³²³ darf er angesprochen werden. „Der Kultus wird vor einer ungeriffen Gottheit zelebriert, jede Vorstellung, jeder Gedanke an

³¹⁷ Ebd. Dieses repetitive Moment der kapitalistischen Religion erinnert an Adornos Charakterisierung der Kulturindustrie, in der es ebenfalls zu einer immergleichen Wiederholung kommt und wo das Entstehen von Neuen, also ein Ausbruch, verunmöglicht wird.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Walter Benjamin, GS VI, S. 101.

³²⁰ Vgl., Ebd.

³²¹ Vgl. dazu David Graeber „Schulden: Die ersten 5000 Jahre“. Graeber versucht in seiner historisch-anthropologischen Analyse einerseits zu zeigen, dass Handel überhaupt erst durch Kredit und Schulden begann, andererseits beschreibt er auch unsere jetzige Gesellschaft und meint, dass nahezu alle Aspekte unseres Lebens durchdrungen sind von Schulden und Verschuldung.

³²² Dieser Blick Benjamins auf die Geschichte „als untergehende und als zu rettende“ kann als messianisch bezeichnet werden. (Vgl. Roland Faber, „Messianische Zeit – Zu Walter Benjamins „mystischer Geschichtsauffassung“ in zeittheologischer Perspektive“ in „Münchener Theologische Zeitschrift“ Bd. 54 Nr. 1 (2003), S. 68 – 78.

³²³ Walter Benjamin, GS VI, S. 101.

sie verletzt das Geheimnis ihrer Reife.“³²⁴ Dieser heimliche Gott ist, laut Benjamin, das Kapital.³²⁵³²⁶

Ergänzend zu den vier Merkmalen weist Agamben auf einen zentralen Unterschied zwischen der christlichen und der kapitalistischen Religion hin. Die christlichen „Pilger“ waren Fremdlinge auf Erden, weil sie ihre wahre Heimat im Himmel wussten. Die Anhänger der kapitalistischen Religion haben überhaupt keine Heimat mehr.

„Wohin sie auch gehen, sie finden vervielfacht und bis zum Äußersten getrieben dieselbe Unmöglichkeit zu wohnen vor, die schon von ihren Wohnungen und ihren Städten her kennen, diese Unfähigkeit zu benutzen, die sie in ihren Supermärkten, ihren *Malls* und bei den Fernsehsendungen erlebt haben. Deshalb ist der Tourismus, insoweit er den Kultus und den Hochaltar der kapitalistischen Religion darstellt, heute auf der Welt die Leitkultur, die jährlich mehr als 650 Millionen Menschen in ihren Bann zieht.“³²⁷

Die zweite Bestimmung über die permanente Dauer des kapitalistischen Kultus, die ewige Wiederholung des immergleichen kapitalistischen Pompes, erinnert an Adornos Charakterisierung der Kulturindustrie. Beide heben das repetitive Moment hervor. Benjamin in der kapitalistischen Religion, Adorno in der Kulturindustrie, denn auch dort kommt es zu einer immergleichen Wiederholung, in der das Entstehen von Neuem, also ein Ausbruch, verunmöglicht wird. Wolfgang Palaver meint, dass der Dauersonntag der kapitalistischen Religion eine Form der Entfremdung darstellt, „die in einer Narkotisierung des Menschen durch die Unterhaltung besteht.“³²⁸ Palaver spannt einen Bogen von diesem frühen Fragment Benjamins zu dessen groß angelegter Passagenarbeit, in der sich Benjamin mit den großen Weltausstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigt:

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Benjamin wollte ebenfalls das Geld als eine Erscheinungsform des Kapitals analysieren. Im Fragment findet sich die Notiz: „Vergleich zwischen den Heiligenbildern verschiedener Religionen einerseits und den Banknoten verschiedener Staaten andererseits.“ Benjamin, GS VI, S. 10.

³²⁶ Diese Bestimmung Benjamins vom Geheimnischarakter des Kapitals erinnert an Marx Überlegungen zum Fetischcharakter der Ware. (Vgl. MEW 23, S. 85 – 99.) Im Kapitalismus kommt es zu allerlei Verkehrungen die Marx als Fetisch beschreibt (Warenfetisch, Geldfetisch, Kapitalfetisch). Eine genaue Analyse der Marxschen Fetischbegriff würde an dieser Stelle zu weit führen, wichtig ist hier nur der Hinweis, dass es im Kapitalismus zu Verschleierungen kommt und gesellschaftliche Verhältnisse dadurch wie natürliche erscheinen. Der wahre Charakter der kapitalistischen Produktionsweise wird so, wie Benjamin dies auch ausweist, mit allen Mitteln verheimlicht und unkenntlich gemacht.

³²⁷ Giorgio Agamben, „Profanierungen“, S. 83.

³²⁸ Wolfgang Palaver, „Kapitalismus als Religion“.

"Die Weltausstellungen [...] eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt. Er überläßt sich ihren Manipulationen, indem er seine Entfremdung von sich und den anderen genießt."³²⁹

Anschließend rückt Palaver Benjamin in die Nähe der Kritik der Kulturindustrie Adornos, wenn er schreibt:

„Was Benjamin hier vor fast siebzig Jahren andeutete, ist heute vielfach vorherrschende Wirklichkeit geworden. Mittels einer blühenden Vergnügungsindustrie, der Verwandlung der ganzen Welt in ein großes Disneyland, wird die Entfremdung des Menschen von sich und den anderen verschleiert. Im Dauergenuß einer ununterbrochenen Spaßgesellschaft droht die Frage nach der eigentlichen Bestimmung des Menschen zu verschwinden. Franz Kafka hat diese Form der Entfremdung durch Unterhaltung in seiner Erzählung Auf der Galerie literarisch verdichtet. Die Unterhaltungsindustrie konfrontiert uns mit keiner "lungenstichtigen Kunstreiterin" (Kafka 129; vgl. Schubert), gegen deren Schicksal wir protestieren würden, sondern gaukelt uns eine heile Glitzerwelt vor, die keinen Protest entstehen läßt. Auch uns geht es heute daher oft so wie dem Galeriebesucher in Kafkas Erzählung. Wenn er während des Schlußmarsches wie in einem schweren Traum versinkend sein Gesicht auf die Brüstung der Zirkusgalerie legt, "weint er, ohne es zu wissen".“³³⁰

Der zentrale Punkt, den ich aus den Wesensmerkmalen mit denen Benjamin Kapitalismus als Religion bestimmt, hervorheben möchte, ist der Kultcharakter des Kapitalismus. Die Entwicklung des Films sowie der anderen Reproduktionsmedien Photographie und Rundfunk hängen mit dem Kapitalismus eng zusammen und können und dürfen daher auch nicht unabhängig davon analysiert werden. Die Befreiung der Kunstwerke vom Kultcharakter ist jedoch keineswegs ein Verdienst des Kapitalismus, da dieser selbst noch vom Kult durchdrungen ist. Diese Komponente des Kultcharakters des Kapitalismus und in diesem Zusammenhang auch die Rolle der Kunst und Kultur wird im Vergleichskapitel zwischen Benjamin und Adorno noch eine wichtige Rolle spielen.

³²⁹ Walter Benjamin, GS V, S. 50 – 51.

³³⁰ Wolfgang Palaver, „Kapitalismus als Religion“.

3.9 Benjamin und Brecht

Es war die lettische Kommunistin und Theaterregisseurin Asja Lacis, die Benjamin, nachdem dieser sie darum gebeten hatte, mit Berthold Brecht bekannt machte. 1924 konnte Lacis Brecht überreden, Benjamin in Berlin zu treffen. Dieses erste Treffen war scheinbar enttäuschend, denn erst fünf Jahre später, im Juni 1929, schreibt Benjamin an Scholem, dass er nun die nähere Bekanntschaft mit Brecht gemacht habe.³³¹ Diese Bekanntschaft zwischen Benjamin und Brecht blieb in Benjamins Freund*innenkreis nicht unkommentiert. Adorno, Gretel Karplus, die eine von Benjamins engsten und wichtigsten Bezugspersonen war, Gershom Scholem und auch Ernst Bloch standen der Freundschaft eher skeptisch gegenüber. Benjamins Erklärung bezüglich seiner freundschaftlichen Beziehung³³² zu Brecht spiegelt sich am anschaulichsten in einem Brief an Gretel Karplus wieder:

„[...] Gerade Dir ist es ja keineswegs undeutlich, dass mein Leben so gut wie mein Denken sich in extremen Positionen bewegt. Die Weite, die es dergestalt behauptet, die Freiheit, Dinge und Gedanken, die als unvereinbar gelten, neben einander zu bewegen, erhält ihr Gesicht erst durch die Gefahr. Eine Gefahr, die im allgemeinen auch meinen Freunden nur in Gestalt jener »gefährlichen« Beziehungen augenfällig erscheint.“³³³

Hannah Arendt bezeichnet die Freundschaft zwischen Benjamin und Brecht als „einzigartig, weil in ihr der größte lebende deutsche Dichter mit dem bedeutendsten Kritiker der Zeit zusammentraf.“³³⁴ Brecht, der erst sehr spät von Benjamins Tod im August 1941 durch Günther Anders erfuhr, widmeten seinem Freund einige Gedichte:

„An Walter Benjamin der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte
Ermattungstaktik war's, was dir behagte
Am Schachtisch sitzend in des Birnbaum Schatten.

³³¹ Vgl. Erdmut Wizisla, „Benjamin und Brecht – Denken in Extremen“, S. 12.

³³² Anzumerken ist wohl auch, dass die Freundschaft zwischen Brecht und Benjamin werkgeschichtlich äußerst wichtig war, Brecht hat sich vehement dafür eingesetzt, dass der Kunstwerk-Aufsatz veröffentlicht wird. Vgl. dazu Erdmut Wizisla, „Benjamin und Brecht – Die Geschichte einer Freundschaft“ S.249-252. Darüber hinaus haben Brecht und Benjamin intensiv über den Text diskutiert und gemeinsam überarbeitet. „Die gemeinsame Überarbeitung, die zu einer Erweiterung des Textes um ein Viertel führte, nannte Benjamin „sehr fruchtbar“, sie habe, „ohne den Kern der Arbeit im geringsten anzutasten, zu mehreren bemerkenswerten Verbesserungen“ geführt. Es gab Differenzen und Schwierigkeiten, aber auch Verständigungen und Problemlösungen.“ - Erdmut Wizisla, „Benjamin und Brecht – Die Geschichte einer Freundschaft“ S. 88.

³³³ Walter Benjamin an Gretel Karplus in: „Benjamin Walter, Adorno Gretel, Briefwechsel 1930-1940“, S. 440.

³³⁴ Hannah Arendt, „Walter Benjamin Berthold Brecht. Zwei Essays“, S. 21.

Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten.³³⁵

Brecht schrieb noch drei weitere Gedichte, die den Tod Benjamins und seine Trauer darüber thematisieren.³³⁶ Die Gedichte markieren das gemeinsame Projekt: den Kampf gegen den Faschismus. Brechts Benjamin-Gedichte „leisten Widerstand gegen den Tod, der ein Triumph der Barbaren ist, indem sie die Erinnerung an den Ermordeten wachhalten“.³³⁷ Indem Brecht die Erinnerung an seinen Freund und Genossen künstlerisch festhält, handelt er auch ganz im Sinne Benjamins, der in der fünften These *Über den Begriff der Geschichte* meint:

„Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.“³³⁸

Eine der wohl wichtigsten inhaltlichen Parallelen zwischen Benjamin und Brecht ist die optimistische Haltung gegenüber den neuen Medien, Radio und Film. Benjamins Überlegungen diesbezüglich habe ich bereits ausgeführt, doch auch Brecht sah großes Potential in den neuen Techniken und meinte, dass diese „wie sonst kaum etwas zur Überwindung der alten untechnischen, antitechnischen, mit dem Religiösen verknüpften, ›ausstrahlenden‹ ›Kunst‹ verwendet werden.“³³⁹ Für Benjamin waren jedoch nicht nur die theoretischen Arbeiten Brechts interessant, auch dessen Literatur war für ihn ein gelungenes Beispiel moderner, nicht-auratischer Kunst.³⁴⁰ Dagegen war Brecht äußerst kritisch den Schriften Benjamins gegenüber, so schreibt er über den Kunstwerk-Aufsatz etwa: „alles mystik, bei einer haltung gegen mystik“ und attestiert Benjamin darüber hinaus eine „ziemlich grauenhafte Adaptierung der materialistischen Geschichtsauffassung“.³⁴¹

Kunst ist für Brecht eine experimentelle Form der Subversion des Bewusstseins, die den Rezipient*innen eine andere Form der diskursiven und praktischen Realitätsaneignung

³³⁵ Bertolt Brecht: „An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entlebte“, in: „Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band“, S. 828.

³³⁶ Vgl. Erdmut Wizisla, „Benjamin und Brecht – Die Geschichte einer Freundschaft“, S. 281 – 286.

³³⁷ A. a. O., S. 286.

³³⁸ Walter Benjamin, GS I, S. 695.

³³⁹ Erdmut Wizisla zitiert Brecht (GBA 21, S. 466.) in „Benjamin und Brecht“, S. 170.

³⁴⁰ Vgl. a. a. O., S. 170.

³⁴¹ Rolf Tiedermann zitiert Brecht in „Dialektik im Stillstand“, S. 48.

vermitteln soll,³⁴² worin eine inhaltliche Nähe zu Benjamin erkennbar wird. Einig waren sich Brecht und Benjamin auch darüber, dass die Kunst die Menschen aktivieren soll, das heißt, ihr Verhalten und nicht ihr Bewusstsein zu verändern – dies trifft beispielsweise auf die bereits besprochene Chockwirkung der modernen Kunst zu.

Doch nicht nur der Film kann eine solche Wirkung erzeugen:

„Das epische Theater seinerseits rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen im Bühnenbilde, die gestischen Konventionen der Spielenden heben die eine Situation von der andern ab. So entstehen überall Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme, seinem Nachdenken reserviert.“³⁴³

Das epische Theater konnte Benjamin zufolge den Zustand der Dialektik im Stillstand aufdecken,³⁴⁴ womit Benjamin keine „Stillstellung der Dialektik“ meint,

„sondern eine erst im Stillstand in Funktion tretende Dialektik. Dialektisch war für Benjamin das Hervortreten des ›Jetzt‹ in den Dingen [...] – also nicht ein Übergang oder Umschlag wie bei Adorno oder Hegel, sondern das Heraustreten aus der homogenen Zeit in die erfüllte Zeit, die Sprengung des geschichtlichen Kontinuums, des mit mythischer Unerbittlichkeit abrollenden, um entscheidende Dimensionen verkürzten Fortschritts.“³⁴⁵

Im Unterschied zu der dogmatisch-marxistischen Idee, der zufolge Revolution immer mit Fortschritt, Überwindung und Bewegung zusammenhängt, taucht bei Benjamin der Gedanke von Revolution als Unterbrechung, als Stillstellung, als Notbremse auf. Damit stellt er sich gegen die historisch-materialistische These vom Verlauf der Geschichte, an dessen Ende der Kommunismus steht.

³⁴² Vgl. Terry Eagleton, „Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism“, S. 84 – 85.

³⁴³ Walter Benjamin, GS II, S.515 – 516.

³⁴⁴ Vgl. Walter Benjamin, GS II, S. 530.

³⁴⁵ Rolf Wiggershaus, „Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung“, S. 231.

„Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“³⁴⁶

In der Revolution sieht Benjamin die Möglichkeit der Beschleunigung der für die Befreiung notwendigen Anpassung an die Apparatur. Auf diesen Aspekt bin ich bereits in Kapitel 3.6 ausführlich eingegangen.

„Es ist das Ziel der Revolutionen, diese Anpassung zu beschleunigen. Revolutionen sind Innervationen des Kollektivs: genauer Innervationsversuche des neuen, geschichtlich erstmaligen Kollektivs, das in der zweiten Technik seine Organe hat. Diese zweite Technik ist ein System, in welchem die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte die Voraussetzung für das Spiel mit den natürlichen darstellt. Wie nun ein Kind, wenn es greifen lernt, die Hand so gut nach dem Mond ausstreckt wie nach einem Ball, so faßt die Menschheit in ihren Innervationsversuchen neben den greifbaren solche Ziele ins Auge, welche vorerst utopisch sind. Denn es ist ja nicht nur die zweite Technik, die ihre Forderungen an die Gesellschaft in den Revolutionen anmeldet. Eben weil diese zweite Technik auf die zunehmende Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfron überhaupt hinaus will, sieht auf der anderen Seite das Individuum mit einem Mal seinen Spielraum unabsehbar erweitert.“³⁴⁷

In Brechts Theater sah Benjamin ein großes, politisch-revolutionäres Potential, denn dieses erzeugte eine Wirkung, die er sonst nur im Film und im Radio sieht: „Die Formen des epischen Theaters entsprechen den neuen technischen Formen, dem Kino sowie dem Rundfunk. Es steht auf der Höhe der Technik.“³⁴⁸ Brechts Theater arbeitet Benjamin zufolge mit chockhaften Momenten und einer Verfremdung gesellschaftlicher Zustände und bedient sich daher eines politisch-pädagogischen Gestus. Die Stücke zeigen das Abgespaltene und Besondere. Im Nachwort des Kunstwerk-Aufsatzes spricht Benjamin von der „Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt“, der der Kommunismus mit „der Politisierung der Kunst“ antwortet.³⁴⁹ Benjamin sieht diese „Polarisierung der Kunst“ in Brechts Theater umgesetzt, das sich vom gewöhnlichen politisch-engagierten Theater unterscheidet. Jenes „beförderte nur das Einrücken proletarischer Massen in eben die Position, die der Theaterapparat für die

³⁴⁶ Walter Benjamin, GS I, S. 1232.

³⁴⁷ Walter Benjamin, GS VII, S. 360.

³⁴⁸ Walter Benjamin, GS II, S. 524.

³⁴⁹ Walter Benjamin, GS I, S. 508.

bürgerlichen geschaffen hat.“³⁵⁰ Die Stücke Brechts wenden sich jedoch an diejenigen, die „ohne Grund nicht denken“, das heißt an die Massen.³⁵¹

Das emanzipatorische Potential, das Benjamin in der Kunst sieht, besteht in der von ihr betriebenen Entmythologisierung. Diese setzt dort ein, wo die Kunst „den Zerfall der Aura zu ihrer eigenen Sache mache, ihn planvoll von sich aus betreibe; und das sei im Surrealismus so gut wie im Film, vor allem jedoch in den Werken Brechts der Fall.“³⁵² Während es im Faschismus zu einer „Ästhetisierung der Politik“,³⁵³ also zu einer Wiederbelebung der auf Kult, Mythos und Religion bezogenen Kunst im Dienste der Politik kommt, bildet Brecht deren Widerpart, eine „auf Politik fundierte Kunstproduktion“.³⁵⁴ Den Massen, die das epische Theater adressieren soll, wird im Faschismus, wo es zur „Ästhetisierung des politischen Lebens“³⁵⁵ kommt, genauso wie den neuen Techniken, wie Film und Rundfunk, die eigentlich emanzipatorisch wirken könnten, Gewalt angetan.

„Der Vergewaltigung der Massen, die er [der Faschismus] im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung der Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.“³⁵⁶

3.10 Politisierung und Ästhetisierung

Die faschistische „Ästhetisierung des politischen Lebens“³⁵⁷ gipfelt im Krieg. Der Faschismus betrügt die Massen, indem er ihnen nicht zu ihrem Recht, der Veränderung der bestehenden Verhältnisse verhilft, sondern ihnen ganz im Gegenteil einen Ausdruck in deren Konservierung gibt. Die Ästhetisierung der Politik verursacht eine „Verschmelzung der ästhetischen Wirklichkeit mit der politischen Möglichkeit“ und ein „Auseinanderreißen der ästhetischen Möglichkeit mit der politischen Wirklichkeit“.³⁵⁸ Die bereits eingetretene Veränderung der Wahrnehmung durch Film und Photographie wird durch reaktionäre Politik instrumentalisiert. Das revolutionäre Potential, das das Ästhetische eigentlich entfachen könnte, wird in den

³⁵⁰ Walter Benjamin, GS II, S. 519.

³⁵¹ A. a. O., S. 522.

³⁵² Rolf Tiedemann, „Dialektik im Stillstand“, S. 59.

³⁵³ Walter Benjamin, GS I, S. 508.

³⁵⁴ A.a.O. S. 60.

³⁵⁵ Walter Benjamin, GS I, S. 506.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Roger Behrens, „Nach Großstadt und Geistesleben“, in „Kunst, Spektakel, Revolution Nr.3“, S. 135.

Bereich der Kunst verschoben, wo es schließlich auf die politische Wirklichkeit des Krieges trifft.

„»Fiat ars - pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung [...], vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“³⁵⁹

Der hohe Grad, den die Menschheit in ihrer Entfremdung bereits erreicht hat, zeigt sich in dem Genuss ihrer eigenen Vernichtung. Diesen reaktionären Tendenzen muss die Kunst sowie die Philosophie etwas entgegenhalten. Benjamin verfasste seinen Text während seiner Zeit im Exil im Jahr 1935, also in einer politisch höchst brisanten Zeit. In Deutschland vergrößerten die Nationalsozialisten gerade ihre Macht, während in der Sowjetunion Stalin die ersten Säuberungswellen vorbereitete. Benjamin wollte dem Vormarsch der reaktionären Kräfte etwas entgegenhalten, weshalb er einen kämpferisch-politischen Ton anschlägt.

Nun möchte ich noch abschließend auf die Bedeutung der von Benjamin beschworenen „Polarisierung der Kunst“ eingehen und dabei auch die Frage aufwerfen, wie diese emphatischen Forderung Benjamins heute aktualisiert werden muss. Burkhardt Lindner meint:

„[...] die Aufforderung zu einer »Polarisierung der Kunst« besagt erst einmal, daß ihr - marxistisch – bislang überhaupt noch nicht genüge getan wurde, weil die »reproduktionstheoretische« »Fundierung auf Politik« [...] bislang ausgeblieben war. Die Formel von der »Ästhetisierung der Politik« wird keineswegs nur auf den Faschismus bezogen. Auch die »Krise der Demokratien« gehorcht dieser Tendenz [...]“³⁶⁰

Für Roger Behrens muss die Politisierung der Kunst dreierlei bedeuten: Erstens muss es zu einer Konstitution einer neuen Kunst kommen, „die in völlig neuer Weise auf der Grundlage

³⁵⁹ Walter Benjamin, GS I, S. 508.

³⁶⁰ Burkhardt Lindner „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in Benjamin Handbuch (hrsg. von Burkhardt Lindner), S. 232.

technischer Reproduzierbarkeit konstituiert“³⁶¹ ist. Zweitens muss es zu einer „Aneignung bisheriger Kunst – vermittelt der Möglichkeiten technischer Reproduktion“³⁶² kommen und drittens muss die Politisierung der Kunst auch zu einer „Politisierung des Lebens“³⁶³ führen. Behrens ist darüber hinaus der Ansicht, dass es eine wirklich emanzipatorische Kunst zu der Zeit, in der Benjamin seinen Kunstwerk-Aufsatz schreibt, noch gar nicht gibt, diese müsste erst „aus den neuen Reproduktionstechniken erst entwickelt werden.“³⁶⁴ An die positiven Beispiele die Benjamin anführt, die künstlerischen Avantgarden, Dadaismus und Surrealismus, kann nicht einfach angeschlossen werden, es gehe eher darum sie sich kritisch anzueignen.³⁶⁵ Gelingen kann der Versuch einer Politisierung der Kunst nur, wenn die Trennung der Kunst und der Produktionssphäre aufgehoben wird und es zu einer „Politisierung des Lebens“ kommt. Dafür müssen auch die „Reproduktionsbedingungen, das heißt auch die Bedingungen unter denen sich die Arbeitskraft der Künstler*in reproduziert“,³⁶⁶ angegriffen werden. Anders ausgedrückt: „Die Revolution soll im Dienst der Kunst stehen – nicht umgekehrt.“³⁶⁷ Die „Politisierung der Kunst“ darf jedenfalls nicht zu einer Ent-Ästhetisierung der Kunst führen.³⁶⁸

4. Gemeinsamkeiten und Differenzen – Adorno und Benjamin

Roger Behrens zufolge ist das, was Adorno als Kulturindustrie beschreibt, „die demokratische Version dessen [...], was Walter Benjamin für den Faschismus als die »Ästhetisierung der Politik« bezeichnete“³⁶⁹. Ein interessanter Hinweis Behrens‘ ist auch, dass in Adornos

³⁶¹ Roger Behrens, „Die Ästhetik des Widerstands. Ästhetisierung der Politik und Politisierung der Kunst in Zeiten der Kulturindustrie. Anmerkungen zu Peter Weiss“, in „Der Widerspruch der Kunst“ hrsg. von Alex Körner/Julian Kuppe/Michael Schüßler, S. 288.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ A. a. O., S. 285.

³⁶⁵ Vgl. ebd. Diese kritische Aneignung vollzieht Behrens zufolge Peter Weiss mit seinem Werk „Ästhetik des Widerstands“.

³⁶⁶ Marianne Heinze „Revolution und ästhetisches Vermögen“, in „Arranca! #50 Herbst 2016“, S. 10 – 11.

³⁶⁷ A. a. O., S. 11.

³⁶⁸ Vgl. Georg Spoo, „Die emanzipatorische Kraft der Kunst“, a. a. O., S. 48.

³⁶⁹ Roger Behrens, „Die Ästhetik des Widerstands. Ästhetisierung der Politik und Politisierung der Kunst in Zeiten der Kulturindustrie. Anmerkungen zu Peter Weiss“, in „Der Widerspruch der Kunst“ hrsg. von Alex Körner, Julian Kuppe, Michael Schüßler, S. 286.

ästhetischem (unvollendetem) Hauptwerk, die *Ästhetische Theorie*, Benjamins Kunstwerk-Aufsatz nur an einer Stelle explizit erwähnt wird.

„Die einfache Antithese zwischen dem auratischen und dem massenreproduzierten Werk, die, um ihrer Drastik willen, die Dialektik beider Typen vernachlässigt, wird Beute einer Ansicht vom Kunstwerk, welche die Photographie zum Muster sich wählt und die nicht weniger barbarisch ist als die vom Künstler als Schöpfer; übrigens hat Benjamin ursprünglich in der »Kleinen Geschichte der Photographie« keineswegs jene Antithese so undialektisch verkündet wie fünf Jahre später in dem Reproduktionsaufsatz. Während dieser aus dem älteren die Definition der Aura wörtlich übernimmt, wird von der Photographie-Arbeit den frühen Photographien ihre Aura rühmend attestiert, die sie erst durch die Kritik an ihrer kommerziellen Ausschlachtung – durch Atget – verloren haben.“³⁷⁰

Was Adorno meint, wenn er vom Vernachlässigen der Dialektik des auratischen sowie des massenreproduzierten Werks spricht, wird erkennbar, wenn ich auf den Londoner Brief zum Kunstwerk-Aufsatz vom 18. März 1936 eingehen werde. Im Text heißt es weiter:

„Das dürfte dem Sachverhalt weit näher kommen als die Simplifizierung, die dann der Reproduktionsarbeit zu ihrer penetranten Beliebtheit verhalf. Durch die weiten Maschen jener der Abbildlichkeit zuneigenden Ansicht rutscht das kultischen Zusammenhängen seinerseits opponierende Moment dessen, wofür Benjamin den Begriff der Aura einführte, das fernrückende, gegen die ideologische Oberfläche des Daseins kritische. Das Verdikt über die Aura springt leicht über auf die qualitativ moderne, von der Logik der gewohnten Dinge sich entfernende Kunst und deckt dafür die Produkte der Massenkultur, denen der Profit eingegraben ist und dessen Spur sie noch in vorgeblich sozialistischen Ländern tragen.“³⁷¹

Adornos Kritik an Benjamins Auffassung der Aura wird im Folgenden einer der zentralen Punkte meiner Auseinandersetzung zwischen den beiden Denkern sein. Interessant ist darüber hinaus, dass Adornos Kritik an Benjamin kaum ohne einen Verweis auf Brecht auskommt. In der *Ästhetischen Theorie* schreibt Adorno:

³⁷⁰ Adorno, GS 7, S. 89.

³⁷¹ A. a. O., S. 89 – 90.

„Brecht hat tatsächlich die Musik des Songtypus über Atonalität und Zwölftontechnik gestellt, die ihm als romantisch expressiv verdächtig waren. Von solchen Positionen aus werden die sogenannten irrationalen Strömungen des Geistes umstandslos dem Faschismus zugeschlagen, ohne Organ für den Protest gegen die bürgerliche Verdinglichung, durch den sie stets noch provozieren. In Konkordanz mit der Politik des Ostblocks ist man blind für Aufklärung als Massenbetrug. Entzauberte Verfahrungsweisen, die an die Erscheinungen so sich heften, wie diese sich geben, schicken nur allzugut sich zu ihrer Verklärung.“³⁷²

Nach diesem Einschub zu Brechts musikalischer Fehleinschätzung, die den Song gegenüber der Zwölftonmusik bevorzugt, kommt Adorno erneut auf Benjamins undialektische Verwendung der Kategorien auratischer und massenreproduzierter-Kunst zu sprechen:

„Der Mangel von Benjamins groß konzipierter Reproduktionstheorie bleibt, daß ihre bipolaren Kategorien nicht gestatten, zwischen der Konzeption einer bis in ihre Grundsicht hinein entideologisierten Kunst und dem Mißbrauch ästhetischer Rationalität für Massenausbeutung und Massenbeherrschung zu unterscheiden; die Alternative wird kaum nur gestreift. Als einziges über den Kamerarationalismus hinausgehendes Moment benutzt Benjamin den Begriff der Montage, der seine Akme unterm Surrealismus hatte und im Film rasch gemildert ward. Montage aber schaltet mit Elementen der Wirklichkeit des unangefochten gesunden Menschenverstands, um ihnen eine veränderte Tendenz abzuwingen oder, in den gelungensten Fällen, ihre latente Sprache zu erwecken. Kraftlos jedoch ist sie insofern, als sie die Elemente selbst nicht aufsprengt. Gerade ihr wäre ein Rest von willfährigem Irrationalismus vorzuwerfen, Adaptation an das von außen dem Gebilde fertig gelieferte Material.“³⁷³

In diesen Zeilen aus der *Ästhetischen Theorie* Adornos ist bereits das grundsätzliche Problem Adornos mit Benjamins Überlegungen angedeutet. Adorno teilte nicht Benjamins Euphorie für und Vertrauen gegenüber der „Magie technischer Produktivkräfte“³⁷⁴. Adornos Kritik an Benjamin ist, dass dieser das autonome Kunstwerk „en bloc mit der vormals heteronomen, tatsächlich noch auf kultische Zwecke gerichteten Kunst als kultisch verabschiedet“³⁷⁵. Benjamin ist Adorno zufolge zu undifferenziert und undialektisch gegenüber dem autonomen

³⁷² A. a. O., S. 90.

³⁷³ A. a. O., S. 90 – 91.

³⁷⁴ Christoph Hesse, „Das drastische Medium“, in „(K)ein Ende der Kunst“ hrsg. von Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner, S. 110.

³⁷⁵ Ebd.

Kunstwerk: in diesem finde sich nämlich tatsächlich „das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit“³⁷⁶. Benjamin sei zu fixiert auf die fortschrittlichen, emanzipatorischen Aspekte des Films und übersehe so die andere Seite, die Seite der autonomen Kunst, die Seite des Scheins und des Kults. An einer späteren Stelle werde ich diese Kritik Adornos zurückspiegeln und zeigen, dass Adorno seinerseits den Film und der technischen Seite der Kunst zu wenig Aufmerksamkeit schenkte.

In der *Ästhetischen Theorie* formuliert Adorno eine Kritik der Benjaminschen Verwendung des Aura Begriffs:

„Das von Benjamin mit sehnsüchtiger Negation beschriebene Phänomen der Aura ist zum Schlechten geworden, wo es sich setzt und dadurch fingiert; wo Erzeugnisse, die nach Produktion und Reproduktion dem hic et nunc widerstreiten, auf den Schein eines solchen angelegt sind wie der kommerzielle Film. Das freilich beschädigt auch das individuell Produzierte, sobald es Aura konserviert, das Besondere zubereitet und der Ideologie beispringt, die sich gütlich tut an dem gut Individuierten, das es in der verwalteten Welt noch gebe.“³⁷⁷

Adorno verwirft Benjamins These vom Verfall der Aura und verknüpft mit dieser stattdessen eine Hoffnung, die für ihn den „bedrohten Stand der Subjektivität“³⁷⁸ repräsentiert. Recki zufolge stehe die Aura für Adorno für die ästhetische Einmaligkeit der Werke, die letztendlich auch das Qualitätskriterium großer Werke sei. Eine Gefahr sehe Adorno darüber hinaus in der Anfälligkeit der Theorie für ideologischen Missbrauch.³⁷⁹

Andererseits leiht sich die Theorie der Aura, undialektisch gehandhabt, zum Mißbrauch. Mit ihr läßt jene Entkünstung der Kunst zur Parole sich ummünzen, die im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks sich anbahnt. Nicht nur das Jetzt und Hier des Kunstwerks ist, nach Benjamins These, dessen Aura, sondern was immer daran über seine Gegebenheit hinausweist, sein Gehalt; man kann nicht ihn abschaffen und die Kunst wollen. Auch die entzauberten Werke sind mehr, als was an ihnen bloß der Fall ist.“³⁸⁰

³⁷⁶ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Theodor W. Adorno Walter Benjamin Briefwechsel 1928-1940“, S. 170.

³⁷⁷ Adorno, GS 7, S. 73.

³⁷⁸ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 74.

³⁷⁹ Vgl. Ebd.

³⁸⁰ Adorno, GS 7, S. 73.

Dieser Gefahr war sich Benjamin meiner Ansicht nach sehr wohl bewusst, wie dessen Kritik am Starkult verdeutlicht.³⁸¹ Mit der Abschaffung der Aura würde sich Adornos Ansicht nach auch der Gehalt der Kunstwerke auflösen und damit die Kunst überhaupt. Dies wäre jedoch nicht die „Entkunstung der Kunst“ wie sie sich Adorno wünscht, denn Adornos Forderung nach „Entkunstung“ führt nicht zur „Stufe ihrer Liquidation“, sondern ist „ein Faktor ihrer Dynamik“³⁸². Adorno hält an der Aura und der „großen Kunst“ fest, für ihn ist die Aura die „Spur des vergessenen menschlichen am Ding“³⁸³. Für Adorno ist die Aura-Metapher zentral, denn sie steht „für den Schein lebendiger Ganzheit“ und ist das „Symbol des utopischen Weltzustandes“, für den Adorno zufolge die Kunst werben muss. Die Aura ist der „eigentliche Gehalt der Kunst“, deren Aufgabe es ist „dem Bestehenden durch ein flüchtiges Gegen-Bild Widerstand zu leisten“.³⁸⁴ Adorno kritisierte Benjamin dafür, dass er seinen Fokus auf den Ausstellungswert der Kunst legte, von dem er sich große Veränderungen erhoffte. Adorno erblickt im Ausstellungswert lediglich ein „imago des Tauschprozesses“³⁸⁵.

4.1 „les extrêmes me touchent“ - Adornos Brief aus London vom 18. März 1936

„Les extremes me touchent, so gut wie Sie“³⁸⁶ schreibt Theodor W. Adorno in einem Brief aus London an Walter Benjamin. Gegenstand des langen Briefs ist Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dessen Typoskript er am 27.2.1936 aus Paris an Adorno schickt. Beide interessieren sich für die Extreme, in diesem Zusammenhang die Extreme in der Kunst. Benjamins Aufsatz beschäftigt sich mit dem Wandel der Kunst, der Kunstauffassung und der Wahrnehmung allgemein im Spätkapitalismus. Adorno mahnt Benjamin zur Vorsicht, dieser solle in seiner Euphorie für den Film nicht die andere Seite der Kunst vernachlässigen:

„[S]o wenig die Verdinglichung des Kinos ganz verloren ist, so wenig ist es die des großen Kunstwerks [...]. Beide tragen die Wundmale des Kapitalismus, beide enthalten

³⁸¹ Vgl. Walter Benjamin, GS I, S. 492.

³⁸² Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 75.

³⁸³ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 418.

³⁸⁴ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 77 – 78.

³⁸⁵ Adorno, GS 7, S. 73.

³⁸⁶ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, „Briefwechsel 1928-1940“, S. 171.

Elemente der Veränderung [...] beide sind die auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit, die doch aus ihnen nicht sich zusammenaddieren läßt: eine der anderen zu opfern wäre romantisch [...]“³⁸⁷.

Inwiefern Benjamin diese Hälften auseinanderreißt und ob er tatsächlich eine Seite der anderen opfert, bezweifle ich. In den folgenden Kapiteln werde ich zeigen, dass Adorno und Benjamin trotz ihrer anfänglichen Differenzen in Bezug auf die Einschätzung des Films ein gemeinsames Projekt verfolgen. Dieses bestehe Adorno zufolge in einer materialistischen Ästhetik, die sich die Entzauberung der Kunst und die Herstellung einer dialektischen Beziehung von Mythos und Geschichte zur Aufgabe macht.³⁸⁸ Eine zentrale Übereinstimmung dieser gemeinsamen Perspektive, die schließlich Kunst als ein Mittel zur Befreiung der Menschen begreift, findet sich im dialektischen, am Marxismus geschulten Blick auf die Technik und die technische Seite der Kunst.

Bevor ich zur Auseinandersetzung zwischen Adorno und Benjamin komme, möchte ich kurz zu deren Diskussionsverhalten anmerken, dass sie sich auf eine gewisse Härte in der gegenseitigen Kritik vorweg geeinigt hatten. Die im Brief angesprochene „alte Methode der immanenten Kritik“³⁸⁹ beruht auf einer innigen Freundschaft und auf Respekt, den sie sich entgegenbrachten und ermöglicht eine „ehrliche“³⁹⁰, sachliche Kritik, die immer im Interesse beider zu verstehen ist.

Roger Behrens verweist neben den Unterschieden zwischen Adorno und Benjamin auch auf deren Gemeinsamkeiten:

„Durchgesetzt hat sich heute die Auffassung, dass sich Adorno und Benjamin in ihrer Kritik der Massenkultur fundamental unterscheiden. Dem ist zu widersprechen: Die Unterschiede scheinen eher der Dialektik der Sache geschuldet zu sein.“³⁹¹

Hinzuzufügen wäre, dass es nicht nur an der Dialektik der Sache liegt, sondern gerade auch am Unterschied ihrer Dialektik³⁹². Nun möchte ich mich dem für die ästhetische Diskussion

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Vgl. A. a. O., S. 168 – 169.

³⁸⁹ A. a. O., S. 169.

³⁹⁰ Meiner Ansicht nach ist dies nur bedingt wahr, da Adorno in einem Brief an Horkheimer doch einen etwas andern Ton bezüglich der Schwächen des Kunstverkaufsatzes anschlügt, als gegenüber Benjamin. Vgl. Max Horkheimer, „Gesammelte Schriften Bd.15“, S. 498 – 500.

³⁹¹ Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 52.

³⁹² Siehe dazu Rolf Tiedemann, „Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins“.

zwischen Benjamin und Adorno wohl wichtigstem Dokument, Adornos Brief aus London vom 18. März 1936, widmen. Adorno zeigt sich in seinem Kommentar durchaus begeistert und versichert Benjamin volle Zustimmung zu dessen Ursprungsintention: „[...] der dialektischen Konstruktion des Verhältnisses von Mythos und Geschichte“ und „der dialektischen Selbstaflösung des Mythos“, die Benjamin als Entzauberung der Kunst anvisiert.³⁹³ Adorno stellt sich auf eine Ebene mit Benjamin, der durch seine Arbeit die Entzauberung und Liquidation der Kunst beschreibt. Dieses Projekt verfolgt auch Adorno. Dabei liegt auch bei ihm der Primat auf der Technik. Adorno spricht von einer gemeinsamen Basis und einer „Generallinie“³⁹⁴, die er und Benjamin verfolgen. Auch Benjamin war davon überzeugt mit Adorno ein gemeinsames Projekt vor Augen zu haben. Am 30.6.1936 schreibt er an Adorno, dass er „ungeheuer erfreut sei“ über die „tiefgehende und so spontane Kommunikation“ ihrer Gedanken³⁹⁵. Inhaltlich befürwortet Adorno, dass in Benjamins Text der „Begriff des Kunstwerks als Gebilde vom Symbol der Theologie so gut wie vom magischen Tabu abgeschieden“³⁹⁶ wird. Adorno problematisiert jedoch, dass Benjamin den Begriff der „magischen Aura auf das ›autonome Kunstwerk‹ umstandslos übertragen“ hat und diesem damit „in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion“³⁹⁷ zugewiesen hat. Darin sieht Adorno einen sehr sublimierten Rest „Brechtischer Motive“³⁹⁸. Adorno versucht das autonome Kunstwerk gegenüber Benjamin zu verteidigen: Dieses gehöre „nicht selber auf die mythische Seite“, da es „in sich dialektisch ist“ und sich in ihm das Magische mit dem Zeichen der Freiheit verschränkt.³⁹⁹

„Sie unterschätzen die Technizität der autonomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in runden Worten mein Haupteinwand. Er wäre aber zu realisieren nur als eine Dialektik zwischen den Extremen, die Sie von einander reißen.“⁴⁰⁰

³⁹³ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928 – 1940“, S. 168.

³⁹⁴ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin: A. a. O., S. 169.

³⁹⁵ Walter Benjamin an Theodor W. Adorno: A. a. O., S. 190.

³⁹⁶ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin: A. a. O., S. 169.

³⁹⁷ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin: Ebd.

³⁹⁸ Bezüglich der Konstellation Benjamin-Brecht-Adorno siehe Erdmut Wizisla, „Benjamin und Brecht - Denken in Extremen“ und Erdmut Wizisla, „Benjamin und Brecht: die Geschichte einer Freundschaft“.

³⁹⁹ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 170.

⁴⁰⁰ A. a. O., S. 173.

Diese Kritik Adornos, sein Haupteinwand gegen Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, möchte ich genauer untersuchen, da ich der Ansicht bin, dass sich Benjamin dieser Dialektik sehr wohl bewusst ist und diese auch in seinen Schriften explizit macht. Adorno geht meiner Meinung nach jedoch recht in der Annahme, dass die Gewichtung bei Benjamin etwas ungleich ist, und er im Kunstwerk-Aufsatz tatsächlich selten auf die gefährlichen und negativen Aspekte der modernen, „abhängigen“ Kunst eingeht. Dennoch gibt es Stellen die beweisen, dass es zwar verschiedene Seiten sind, von denen aus diese zwei Philosophen ihre „Scheinwerfer“⁴⁰¹ auf die Kunst richten, sie jedoch ein gemeinsames Projekt verfolgen. Behrens meint, dass

„Benjamin eine ähnliche Dialektik der Kultur [diagnostiziert] wie Adorno: Die Technik könne der Masse beim Kampf um die »Veränderung der Eigentumsverhältnisse« dienlich sein, und auf eine solche Veränderung hätte die Masse ohnehin ein Recht. Mit Blick auf den Nationalsozialismus schreibt Benjamin, dass die faschistische Kultur der Masse lediglich einen »Ausdruck in deren Konservierung« zu geben versuche: durch die »Ästhetisierung der Politik«. Von Adornos Kritik der Kulturindustrie ist das nicht weit entfernt.“⁴⁰²

Adorno kritisiert, dass Benjamin zwar das Spiel, also die Seite der modernen, technisierten Kunst, dialektisch fasst, den Schein, also die Seite der auratischen, autonomen Kunst, jedoch nicht.⁴⁰³

„Sie reden von Spiel und Schein als den Elementen der Kunst; nichts aber sagt mir, warum das Spiel dialektisch sein soll, der Schein aber - der Schein, den Sie an Ottilie gerettet haben, der es nun mit Mignon und Helena nicht gnädig ergeht - nicht ebensowohl.“⁴⁰⁴

Adorno bezieht sich mit seiner Aufzählung der Goetheschen Figuren (Ottilie aus *Die Wahlverwandtschaften*, Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Helena aus *Faust*. Der

⁴⁰¹ Das Bild der Scheinwerfer begegnet in einem Brief von Benjamin an Adorno vom 30. Juni 1936, vgl. Benjamin an Adorno, in: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin: Briefwechsel 1928-1940, A. a. O., S. 190. Im Fazit werde ich erneut auf dieses Bild verweisen.

⁴⁰² Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 52.

⁴⁰³ Fraglich bleibt, ob sich im Sinne Benjamins die Kunst überhaupt in diese einfache Dichotomie auratisch und nicht-auratisch aufteilen lässt. Dieser Ansicht ist auch Birgit Recki: „Man darf annehmen, daß es zu Benjamins Absichten auch gehörte, die damit aufbrechende Dichotomie ästhetischer Wertung gerade auszuschließen – scheint sich darin doch der Gegensatz von Herrschaft und Knechtschaft fortzusetzen, den die Denker im Umkreis der kritischen Theorie gerade aus der Welt schaffen wollen“ in Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 73.

⁴⁰⁴ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 170.

Tragödie zweiter Teil) auf ein Zitat Benjamins aus dem Kunstwerk-Aufsatz an, auf das ich im Kapitel 4.2 eingehen werden. Die Kategorien Spiel und Schein habe ich bereits im Kapitel 3.7 erläutert, nun werde ich versuchen, die Kritik Adornos an Benjamins Verwendung dieser Begriffe zu überprüfen.

4.2 Dialektik des Scheins

Als Urphänomen aller künstlerischen Betätigung nennt Benjamin die Mimesis.⁴⁰⁵ In dieser sieht er beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel, „eng ineinander gefaltet wie Keimblätter“⁴⁰⁶. Damit verdeutlicht Benjamin, dass er, wie Adorno, auch abseits von Film, Photographie und Radio, technische, nicht-auratische, der Seite des Spiels zugehörige Kunstwerke ausfindig macht. Beispiele dafür wären Kafka, Mallarme, der Dadaismus sowie der Surrealismus. Durch die technische Reproduzierbarkeit wird die Seite des Scheins, die Aura der Kunstwerke, zu Gunsten der Sphäre des Spiels zurückgedrängt. Diese taucht jedoch unter falschen Vorzeichen wieder auf, als fauliger Zauber, wie im Starkult, oder in der faschistischen Instrumentalisierung von Kunst, der „Ästhetisierung der Politik“⁴⁰⁷.

In Anlehnung an Hegel spricht Benjamin vom schönen Schein der Kunst, der sich beispielweise in Goethes Literatur finden lasse.

„Der schöne Schein als auratische Wirklichkeit erfüllt dagegen noch ganz und gar das goethesche Schaffen. Mignon, Ottilie und Helena haben an dieser Wirklichkeit teil. »Weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle« - das ist die Quintessenz der goetheschen wie der antiken Kunstanschauung. Ihr Verfall legt es doppelt nahe, den Blick auf ihren Ursprung zurückzulenken. Dieser liegt in der Mimesis als dem Urphänomen aller künstlerischen Betätigung.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Walter Benjamin, GS VII, S. 368.

⁴⁰⁷ Vgl. Walter Benjamin, GS VII, S. 382.

⁴⁰⁸ Walter Benjamin, GS VII, S. 368.

Adorno nimmt, wenn er im Londoner Brief auf Benjamins Rettung des Scheins hinweist, genau auf diese Stelle Bezug. Benjamin betont hier, dass es sich lohnt, den Blick auch auf die Seite des Scheins zu legen, gerade weil es im Faschismus zu einer falschen, reaktionären Vermischung von Schein und Spiel kommt. Stattdessen müsste die alte, auratische Kunst, die von den Nationalsozialisten häufig vereinnahmt und für ihre reaktionäre Politik verwendet worden ist – Goethe ist dafür ein sehr treffendes Beispiel – in neue Konstellationen gesetzt und aktualisiert werden.⁴⁰⁹ Burkhardt Lindner meint diesbezüglich und zu Benjamins Denken allgemein:

„Benjamin denkt in polaren Konstellationen, die sich anders als Hegels Dialektik der Negation und der Aufhebung nicht als Gegensatz zugunsten des Subjekt-Pols auflösen. Die zentralen Kategorien bilden sozusagen Ellipsen mit doppelten Brennpunkten (Polen). Das Gewicht der Pole zueinander verschiebt sich je nach historischer Konstellation, aber die Polbildung selbst bleibt dabei bestehen. Das erklärt auch die eigentümliche Resistenz der Abhandlung gegenüber allen Versuchen vorschneller interpretatorischer Vereindeutigung. Man mag im Namen Benjamins die Aura verabschieden wie man will, sie kehrt hinterrücks wieder; man mag ihre Wiederkehr gegen den Autor feiern, so stellt sich doch sofort ein beklommener Zweifel an ihrem Bestand ein. Und wenn man, [...] den Kunstwerkaufsatz als Totenglocke für die Kunst lesen will, so wird man feststellen müssen, daß niemals ein besseres Memento Mori für ihr Fortleben gehalten wurde.“⁴¹⁰

Fraglich bleibt, warum Adorno die Seite des Scheins so vehement verteidigt, und ob nicht vieles von der Kunst, die Adorno auf dieser Seite verortet – die Kunst, die er vor Benjamins Kritik retten will – nicht der Seite des Scheins zugeordnet werden dürfte. Meiner Ansicht nach können die für Adorno großen Künstler der Moderne – Kafka, Beckett oder die Vertreter der Zwölftonmusik der Wiener Schule – kaum der Sphäre des Scheins zugerechnet, oder gar als auratische Kunst bezeichnet werden.⁴¹¹ In der *Philosophie der neuen Musik* schreibt Adorno,

⁴⁰⁹ Ein praktisches Beispiel für diesen Anspruch Benjamins ist seine Briefsammlung *Deutsche Menschen*, die 1936 erschien und das Ziel hatte, dem Deutschland der Nationalsozialisten etwas entgegensetzen. Die Sammlung ist von Benjamin zusammengestellt und kommentiert und zeigt ein humanistisches, aufgeklärtes deutsches Bürgertum.

⁴¹⁰ Burkhardt Lindner, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Benjamin Handbuch S. 247 – 248.

⁴¹¹ Zumindest über Schönberg sagt dies Adorno selbst in aller Deutlichkeit: „Gewiß ist Schönbergs Musik *nicht* auratisch.“ (Hervorhebung im Original) siehe: Adorno an Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 173.

dass Schönbergs Musik „polemisch zum Spiel wie zum Schein“⁴¹² stehe und fügt hinzu, dass Musik „mit der Negation von Schein und Spiel [...] zur Erkenntnis [tendiere].“⁴¹³ Diese Tendenz der neuen Musik, die in der Liquidation der Kunst, des Scheins und des Spiels besteht, steht gewiss in Einklang mit Benjamins Intentionen. Anders verhält es sich mit der alten, bürgerlichen, vermeintlich autonomen Kunst, von Künstlern wie Beethoven, Mozart, Proust oder Goethe. Hier ist festzuhalten, dass Benjamin diese an keiner Stelle diskreditiert oder als unbrauchbar abtut. In Bezug auf Goethe macht er das auch deutlich, was Adorno wiederum schätzt.⁴¹⁴

Ich bin der Überzeugung, dass sowohl Adorno als auch Benjamin der Ansicht sind, dass der Versuch, Kunst im Stil Goethes oder Beethovens heute nachzuahmen, zum Scheitern verurteilt wäre. Benjamin analysiert in seinem Essay *Goethes Wahlverwandtschaften* den Schein ganz im Sinne Adornos. Er grenzt sich von der alten Bestimmung ab, dass Schönheit selbst Schein sei, meint jedoch: „[A]lles Schöne ist stets und wesentlich aber in unendlich verschiedenen Graden dem Schein verbunden.“⁴¹⁵ Für Benjamin ist nicht der Schein – die „Hülle für ein anderes“ – Schönheit, auch nicht das Verhüllte selbst, sondern erst die Kombination beider: „der Gegenstand in seiner Hülle“.⁴¹⁶ Die Aufgabe der Philosophie bzw. der Kunstkritik bestehe darum nicht im „Heben“ der Hülle, sondern in der „genauesten Erkenntnis als Hülle“, die dann schließlich „zur wahren Anschauung des Schönen“ führe.⁴¹⁷ Diese Anschauung bezeichnet Benjamin als „Anschauung des Schönen als Geheimnis. Niemals noch wurde ein wahres Kunstwerk erfaßt, denn wo es unausweichlich als Geheimnis sich darstellte.“⁴¹⁸

Das Kunstwerk als Geheimnis, als Rätsel zu verstehen, bestimmt gewissermaßen Adornos gesamte *Ästhetische Theorie*. Dass Benjamin, der ja sozusagen ein Experte des Scheins bzw. der scheinhaften Kunst ist, sich nun plötzlich auf die technische, den Schein eigentlich negierende Kunst fokussiert, muss Adorno überrascht und womöglich auch enttäuscht haben. Historisch ist dies aber durchaus nachzuvollziehen, denn es war das Programm des Faschismus die neue technische Kunst für dessen eigene Zwecke nutzbar zu machen. Dies sollte durch eine Wiederbelebung des Scheins auf allen Ebenen geschehen. Benjamin wollte diesem Programm etwas entgegensetzen. Benjamins Philosophie richtet sich stets gegen jede Dogmatik, gegen

⁴¹² Theodor W. Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, S. 45.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Vgl. Adorno an Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 170.

⁴¹⁵ Walter Benjamin, GS I, S. 194.

⁴¹⁶ A. a. O., S. 195.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd.

jedes normative, identifizierende Denken. Dies formuliert er in einem Brief an Scholem sehr treffend:

„[I]ch bin entschlossen, unter allen Umständen meine Sache zu tun, aber nicht unter jedem Umstand ist diese Sache die gleiche. Sie ist vielmehr eine Entsprechende. Und falschen Umständen richtig – d.i. mit »Richtigem« zu entsprechen, das ist mir nicht gegeben. Das ist auch, solange man als einzelner besteht und zu bestehen gesonnen ist, gar nicht wünschenswert.“⁴¹⁹

Benjamin kann sein aufklärerisches Projekt nur dann vorantreiben, wenn er sich den Umständen entsprechend immer wieder von Neuem und aus unterschiedlichen Richtungen den Objekten seiner Kritik und Analyse nähert. In dieser Selbstbeschreibung steckt eine weitere Parallele zu Adorno. Benjamins Bestimmung, dass es ihm nicht gegeben sei, „falschen Umständen mit Richtigen zu entsprechen“, legt sofort die Assoziation zu Adornos wohl berühmtestem Satz nahe: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“.⁴²⁰

4.3 Adornos Kritik an Benjamins Kunstwerkaufsatz im Brief an Horkheimer

Adorno berichtet Max Horkheimer über seine Eindrücke bezüglich Benjamins Kunstwerk-Aufsatz. Die Einschätzung Adornos, die er Horkheimer mitteilt, ist vor allem auch deswegen interessant, da Adorno gegenüber Horkheimer doch einen anderen Ton anschlägt, als in den Briefen an Benjamin. In Bezug auf die für Adorno gelungenen Stellen äußert er sich sehr ähnlich wie im Brief an Benjamin, er lobt „kunst-spezifischen Details“, „die Tendenz zur Rettung der Verdinglichung“, den „Exkurs gegen den Begriff der »Masse«“ sowie die „Entmythologisierung der Kunst“.⁴²¹ Diese Entmythologisierung bzw. wie es im Adorno Brief an Benjamin heißt „die Selbstaflösung des Mythos“⁴²², ist für Adorno der wichtigste Impuls in Benjamins Arbeit.

Adorno beschreibt die Entmythologisierung und die Gefahr, dass diese erneut in Mythos umschlagen würde in der *Negativen Dialektik*:

⁴¹⁹ Benjamin an Scholem, „Walter Benjamin: Briefe, Bd. 2“, S. 530 – 531.

⁴²⁰ Theodor W. Adorno, GS 4, S. 43.

⁴²¹ Theodor W. Adorno an Max Horkheimer vom 21. März 1936 in: Max Horkheimer, „Gesammelte Schriften“, Bd.15, S. 498.

⁴²² Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 170.

Schon die Platonische Ideenlehre, ein mächtiger Schritt zur Entmythologisierung, wiederholt den Mythos: sie verewigt die von der Natur auf den Menschen übergegangenen und von diesem praktizierten Herrschaftsverhältnisse als Wesenheiten. War Herrschaft über die Natur Bedingung und Stufe der Entmythologisierung, so hätte diese auf jene Herrschaft überzugreifen, soll sie nicht doch Opfer des Mythos werden.⁴²³

Entmythologisierung und Beherrschung der Natur waren zwar eine Bedingung für die Entstehung eines vernünftigen Menschen, doch diese müssen erneut reflektiert und wiederum entmythologisiert werden, um nicht selbst in Mythos umzuschlagen. Nun beklagt Adorno Horkheimer gegenüber, dass Benjamin in seinem Text die Entmythologisierung selbst mythologisiert und daraus eine „wahre Ontologie macht“.⁴²⁴ Für Adorno sind dies Fehleinschätzungen, die er auf eine Angst Benjamins zurückführt:

„Er [Benjamin] ist im Grunde über das mir gewiß sehr vertraute Stadium der Angst des bürgerlichen Künstlers vor der »Kunstfeindschaft« der Revolution nicht hinausgekommen. Er weiß aber zugleich, daß diese Haltung reaktionär ist. Und er hilft sich damit, daß er die Augen zukneift, sich Watte in die Ohren steckt und dazu mit Emphase alle die Dinge schreit, vor denen er sich fürchtet. Es ist eine inverse Tabuisierung: er mythisiert die Entmythologisierung, weil er sie anders nicht [er]tragen kann. Oder drastischer gesprochen, er schüttet erst das Kind mit dem Bade aus und betet dann die leere Wanne an, so wie man in dem Kinderspiel den Ofen anbetet.“⁴²⁵

Adorno ist der Ansicht, dass die Revolution die Angst und die Barbarei abschaffen soll. Zu fürchten sei nicht die Revolution, sondern das Bestehende.⁴²⁶ Adorno macht Horkheimer gegenüber Brecht verantwortlich für die fehlerhafte Analyse Benjamins. Dieser verleite Benjamin dazu: „auf das Proletariat wie auf einen blinden Weltgeist“ zu vertrauen und dessen Züge, die doch eigentlich von der „bürgerlichen Maschinerie produziert“ sind, hinzunehmen, anstatt sie im Sinne Adornos durch „Erkenntnis zu verändern“.⁴²⁷ Darauf folgt Adornos Haupteinwand, der uns bereits aus dem Brief an Benjamin bekannt ist:

⁴²³ Theodor W. Adorno, GS 6, S. 181.

⁴²⁴ Theodor W. Adorno an Max Horkheimer vom 21. März 1936 in: Max Horkheimer, „Gesammelte Schriften“, Bd.15, S. 498.

⁴²⁵ A. a. O., S. 498 – 499.

⁴²⁶ Vgl. a. a. O., S. 499.

⁴²⁷ Vgl. ebd.

„Er sieht auf der einen Seite viel zu wenig die fortschrittlichen, auf gute Rationalität und technische Bemächtigung abzielenden Intentionen der »autonomen« Kunst, bei der ihn alle Dialektik im Stich läßt und die er mit einer Promptheit und Bündigkeit liquidiert, die mir der Liquidationsmasse schädlich zu sein scheint. Auf der anderen Seite erfindet er im Bereich der technisierten kapitalistischen Kunst, dem des Kinos, das doch schließlich der entfremdeteste ist von allen, Theorien, die der gemeinsten kapitalistischen Praxis zur Ideologie dienen könnten (welch ein Unsinn etwa zu sagen, daß der Film die aura zerstöre – während gerade er sie dämonisch produziert. Sich dabei auf das böse »Filmkapital« zu berufen ist doch nur Geschwätz!).“⁴²⁸

Adorno weist darauf hin, dass er und Benjamin sich darüber einig sind, „daß die untersten Dinge durch und durch dialektisch sind“, fügt jedoch hinzu, dass es „ebensowohl eine Dialektik der obersten Produktionen“ bedürfte. Benjamin vergisst, Adorno zufolge, aufgrund seines „Masochismus“ dieses „dialektische Gegenstück“.⁴²⁹ Ein besonderer Dorn im Auge Adornos ist Benjamins „romantische Vorstellung von der Technik“⁴³⁰. Adornos trockenes Fazit lautet schließlich:

„Es hat wirklich etwas von einem wahnsinnig gewordenen Wandervogel und die Emanzipation von Brecht ist ihm längst nicht gelungen. Aber als Diskussionsbasis ist die Arbeit trotz allem sehr brauchbar und muß natürlich unbedingt publiziert werden.“⁴³¹

Die meisten Aspekte der Kritik Adornos an Benjamins Text sind uns bereits aus seinem Brief an Benjamin bekannt, neu ist jedoch der Erklärungsversuch Adornos für diese „Fehleinschätzungen“ Benjamins. Adorno unterstellt Benjamin die „Angst des bürgerlichen Künstlers vor der »Kunstfeindschaft« der Revolution“, wobei Adorno festhält, dass Benjamin angeblich selbst wüsste, dass diese Angst reaktionär wäre. Adorno zufolge ignoriere Benjamin jedoch dieses Wissen und wende sich so sogar noch stärker und emphatischer den Dingen zu, vor denen er sich doch eigentlich fürchte. Dies führt dazu, dass Benjamin die Entmythologisierung mythisiert, „weil er sie anders nicht [er]tragen kann“.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ A. a. O., S. 499 – 500.

Der Vorwurf Adornos, Benjamin leide an einer Angst vor der Kunstfeindlichkeit der Revolution, ist meiner Ansicht nach un schlüssig, da es Benjamin ist, der den Mut besitzt, sich die Kunstformen anzusehen, die von der bürgerlichen-Kunstauffassung verachtet oder nicht ernst genommen wurden. Dieser mutige Blick Benjamins in die technische, vom Kapital abhängige und von ihm hervorgebrachte Kunst, ist dabei alles andere als romantisierend und unreflektiert. Benjamins Ausführungen über das Filmkapital, die doch genau dieses kritische Bewusstsein bezüglich des Verhältnisses zwischen Kapitalismus und Filmproduktion auf den Punkt bringen, tut Adorno lapidar als „Geschwätz“ ab. Die von Adorno polemisch kritisierte Stelle lautet bei Benjamin wie folgt:

„Solange das Filmkapital den Ton angibt, [...] [sei] dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern.“⁴³²

Der Schwerpunkt der westeuropäischen Filmproduktion liegt Benjamin zufolge nicht auf einer revolutionären Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen und an der Eigentumsordnung. Durch das Filmkapital werden revolutionäre Chancen, die der Film eigentlich hätte, in gegenrevolutionäre verwandelt.⁴³³ Adornos Kritik ist hier tatsächlich völlig undifferenziert und ignoriert Benjamins Intention. Gleiches gilt für Adornos Kritik an Benjamins These von der Zerstörung der Aura durch den Film und der Gegenthese Adornos, dass der Film, ganz im Gegenteil, die Aura dämonisch produziere. Adorno zeigt hier meiner Meinung nach, wie wenig er von Benjamins Begriff der Aura sowie seiner Einschätzung vom Film verstanden hat. Die dämonische, vom Film produzierte Aura, sieht nämlich auch Benjamin und macht dies explizit, in dem er vom „Filmkapital geförderten Starkultus“ spricht. Dieser „konserviert nicht allein jenen Zauber der Persönlichkeit, welcher schon längst im fauligen Schimmer ihres Warencharakters besteht, sondern sein Komplement, der Kultus des Publikums, befördert zugleich die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht.“⁴³⁴

Adorno sieht also nicht die Einigkeit, die zwischen ihm und Benjamin in diesem Punkt besteht. Beide sehen die Aura, die vom Film produziert wird, doch Benjamin ist diesbezüglich differenzierter, indem er diese Aura als eine falsche, faulige, für den Faschismus brauchbare,

⁴³² Walter Benjamin, GS I, S. 492.

⁴³³ Vgl. Walter Benjamin, GS VII, S. 370.

⁴³⁴ Ebd.

beschreibt. Gerade weil der Film, das am stärksten entfremdete Medium ist, und damit der kapitalistischen Produktionsweise am nächsten, interessiert sich Benjamin für ihn. Keine Kunst hatte es auch nur ansatzweise geschafft, eine so dermaßen große Zahl an Menschen zu erreichen, wie der Film. Sich dieser Kunst nicht zu widmen, wäre wie Watte in die Ohren zu stopfen und die Augen zuzukneifen.⁴³⁵

Auf Adornos Kritik an Benjamins Kategorie des Filmkapitals werde ich im Kapitel 4.6 noch einmal eingehen, da diese Kritik eine der zentralen Meinungsverschiedenheiten zwischen Adorno und Benjamin begründet. Es gibt jedoch auch Stellen bei Adorno, die von einem sehr tiefen Verständnis der Thesen Benjamins zeugen und im Nachhinein einige Aspekte seiner Kritik aus den Briefen relativieren. So schreibt er in *Rèsumè über Kulturindustrie* genau jene Bestimmung Benjamins der falschen Aura im kapitalistischen Film betreffend:

„Nimmt man Benjamins Bestimmung des traditionellen Kunstwerks durch die Aura, die Gegenwart eines nicht Gegenwärtigen auf, dann ist die Kulturindustrie dadurch definiert, daß sie dem auratischen Prinzip nicht ein Anderes strikt entgegensetzt, sondern die verwesende Aura konserviert, als vernebelnden Dunstkreis. Dadurch überführt sie sich selbst unmittelbar ihres ideologischen Unwesens.“⁴³⁶

Benjamin formuliert bereits im Vorwort zum Kunstwerk-Aufsatz seine Intention, die darin besteht, neue Begriffe in die Kunsttheorie einzuführen. Diese sollen „für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar“ und zur „Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar“ sein.⁴³⁷ Adorno behält schließlich recht mit der Feststellung, dass Benjamins Text als Diskussionsbasis sehr brauchbar ist, viele seiner Ideen müssen aktualisiert und neu interpretiert werden.

⁴³⁵ Vgl. Max Horkheimer, „Gesammelte Schriften“, Bd.15, S. 498 – 499.

⁴³⁶ Theodor W. Adorno, GS 10.1, S. 340.

⁴³⁷ Max Horkheimer, „Gesammelte Schriften“, Bd.15, S. 473.

4.4 Benjamins Einfluss auf Adorno

Obwohl Adorno dies in seinen Texten nicht immer kenntlich macht, ist Benjamins Einfluss auf ihn enorm. Birgit Recki ist der Ansicht, dass Adornos Werk an vielen Stellen tatsächlich eine „begrifflich-systematische Aufarbeitung und Variation zentraler Motive des Benjaminschen Denkens“⁴³⁸ ist. Darüber hinaus seien Adornos Texte gelegentlich „sogar lediglich [...] eine Übersetzung literarisch-spontaner Topoi in einen schulmäßig strengeren Sprachgebrauch“.⁴³⁹ Sie fügt jedoch hinzu, dass Adornos Werk „nicht auf die Anstöße Walter Benjamins *reduziert* werden“ darf.⁴⁴⁰ Ihr zufolge verwirft Adorno in der *Ästhetischen Theorie* den von Benjamin diagnostizierten Verfall der Aura und verbindet stattdessen mit der Aura eine Hoffnung, da sie für ihn den „bedrohten Stand der Subjektivität“⁴⁴¹ repräsentiert. Gleichzeitig weist Recki darauf hin, dass es gerade die Begriffe Aura und Autonomie sind, die die tiefliegende Übereinstimmung zwischen Adorno und Benjamin im Umgang mit Kunst dokumentieren.⁴⁴² Die Begriffe haben zwar eine unterschiedliche Herkunft: Aura ist eher im Bereich der religiösen Erfahrung beheimatet, während Autonomie ein klassischer Begriff der Praktischen Philosophie ist. Dennoch betonen beide Begriffe „die Selbstgenügsamkeit und Unableitbarkeit der Kunst und bekunden zugleich die anthropomorphe Projektion auf die Kunstwerke, die für das Verständnis des ästhetischen Phänomens von grundlegender Bedeutung ist.“⁴⁴³ Recki setzt die Begriffe zwar nicht gleich, betont jedoch, dass beide dem Kunstwerk „auf unterschiedliche Weise Subjektivität“⁴⁴⁴ unterstellen. Benjamin spricht zwar davon, dass mit der Aura auch „der Schein der Autonomie“⁴⁴⁵ der Kunstwerke erlischt. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich Benjamin prinzipiell gegen die Idee einer autonomen bzw. authentischen Kunst richtet, wie sie Adorno vorschwebt und wie sie sich für diesen bei Künstlern wie Schönberg, Kafka, oder Beckett verwirklicht. Als Kontrast zu Reckis Ausführungen möchte ich auf Christoph Hesse verweisen, der konstatiert:

⁴³⁸ Birgit Recki, „Aura und Autonomie“, S. 219.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ A. a. O., S. 74.

⁴⁴² Vgl. a. a. O., S. 137.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ A. a. O., S. 138.

⁴⁴⁵ Benjamin, GS I, S. 486.

„Was Adorno seinerseits des öfteren als authentische Kunst bezeichnet, hat mit dem Begriff der Aura nichts zu tun; authentische Kunst steht nicht im Gegensatz zu Technik und auch nicht zur technischen Reproduzierbarkeit von Kunst.“⁴⁴⁶

Hesses Argumentation ist an dieser Stelle überzeugend, da sich in der *Ästhetischen Theorie* neben den von Recki hervorgehobenen Stellen, wo Adorno den Begriff der Aura romantisiert, auch Stellen finden, in denen Adorno die Technizität der Kunst hervorhebt.⁴⁴⁷ Meiner Ansicht nach sollte Adorno keinesfalls missverstanden und in eine kulturpessimistische, technikfeindliche und romantisch-klassizistische Ecke gerückt werden.⁴⁴⁸

„Retrospektiv ist Technik als Konstituens von Kunst auch für die Vergangenheit unvergleichlich viel schärfer zu erkennen, als Kulturideologie konzidiert, die das nach ihrer Sprache technische Zeitalter der Kunst als Nachfolge und Verfall eines ehemals menschlich Spontanen ausmalte.“⁴⁴⁹

Dieses Zitat zeigt, dass Adorno das Potential und die Auswirkungen der Technik und der neuen Formen der Kunst sehr wohl bewusst waren.

4.5 Dialektik der Technik

Sowohl Adorno als auch Benjamin thematisieren in ihren Schriften den unreflektierten Gebrauch der Technik und die naive Euphorie für den Fortschritt, die innerhalb der bestehenden Verhältnisse vor allem dem Zweck der Naturbeherrschung und in weiterer Folge der Akkumulation von Kapital dienen. Beide analysieren dahingehend die Verwendung der Technik im Krieg. Im Denkbild *Zum Planetarium* aus Benjamins *Einbahnstraße* kommt dies sehr deutlich zum Ausdruck.⁴⁵⁰ Auch in anderen Texten⁴⁵¹ thematisiert Benjamin, in nahezu

⁴⁴⁶ Christoph Hesse, „Das drastische Medium“ in: Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner (Hg.), (K)ein Ende der Kunst, S.107 – 127, hier S. 111.

⁴⁴⁷ Vgl. Adorno, GS 7, S. 95.

⁴⁴⁸ Adornos Auffassung der Kunst deckt sich hier mit seiner Idee von Befreiung prinzipiell. In der *Negativen Dialektik* schreibt er, dass „Freiheit nur durch den zivilisatorischen Zwang hindurch, nicht als retour à la nature real werden kann.“ Adorno, GS 6, S. 150.

⁴⁴⁹ Adorno, GS 7, S. 95.

⁴⁵⁰ Vgl. Walter Benjamin, GS IV S. 146 – 148.

⁴⁵¹ Ähnliche Stellen finden sich in Benjamins Kritik an einem von Ernst Jünger herausgegebenen Sammelband, siehe: Theorien des deutschen Faschismus, Walter Benjamin: GS II, S.238-250, sowie in der Kritik des Futurismus

prophetischer Weise, das entfremdete Verhältnis zwischen Mensch und Natur durch die falsche Anwendung von Technik. Ein eindrückliches Beispiel bietet dafür der Krieg. Benjamins Rede von den fernlenkbaren Flugzeugen ohne Besatzung⁴⁵² erhält in unseren Zeiten, in denen mit Raketen und Maschinengewehren bewaffnete Drohnen, gesteuert aus tausend Kilometern Entfernung, Menschenleben in Sekunden auslöschen, ungeheure Aktualität. Trotz der Schrecken, die durch den Einsatz immer neuerer, im Krieg eingesetzter Technologien zu Benjamins Lebzeiten bereits Realität waren, klammert sich Benjamin an die emanzipatorische Kraft der Technik und appelliert an künftige Generationen, dass für sie Technik möglicherweise nicht ausschließlich ein Fetisch des Untergangs sei, sondern ein Schlüssel zum Glück.⁴⁵³ Adorno, der in der *Dialektik der Aufklärung* die Menschheitsgeschichte als einen fortgehenden, wenn auch nicht notwendig-deterministischen, Prozess der Naturbeherrschung, eine Entwicklung von der „Steinschleuder zur Megabombe“⁴⁵⁴ beschreibt, verortet auch den Film im Kontext von Autos und Bomben: „Autos, Bomben und Film halten so lange das Ganze zusammen, bis ihr nivellierendes Element am Unrecht selbst, dem es diene, seine Kraft erweist.“⁴⁵⁵

4.6 Benjamins Dialektik der Technisierten Kunst

Adorno fordert von Benjamin eine „stärkere Dialektisierung der Gebrauchskunst in ihrer Negativität“⁴⁵⁶. Er gesteht Benjamin zwar zu, dass dieser die negativen Seiten der technischen Kunst „nicht verkannt“ habe, jedoch kritisiert er, dass in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz die negative Seite lediglich „durch relativ abstrakte Kategorien wie das ›Filmkapital‹ bezeichnet wird, ohne in sich selber, nämlich als immanente Irrationalität, zuende verfolgt zu werden.“⁴⁵⁷ Nun möchte ich erneut auf Benjamins Rede über das Filmkapital eingehen. Benjamin beschreibt das revolutionäre Potential, welches die Kontrolle der Filmschauspieler*innen durch

in der letzten These (bzw. im Nachwort, je nach Fassung) des Kunstwerkaufsatzes, vgl. Walter Benjamin, GS VII, S. 382 – 384.

⁴⁵² Walter Benjamin, GS VII, S. 359.

⁴⁵³ Vgl. Walter Benjamin, GS III, S. 250.

⁴⁵⁴ Theodor W. Adorno, GS 6, S. 314.

⁴⁵⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, S. 129.

⁴⁵⁶ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, „Briefwechsel 1928 –1940“, S. 173.

⁴⁵⁷ Ebd.

die Massen entfalten könnte. Doch dieses Potential sowie das politische Potential des Films überhaupt wird so lange auf sich warten lassen:

„[...] [B]is sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird. Denn durch das Filmkapital werden die revolutionären Chancen dieser Kontrolle in gegenrevolutionäre verwandelt. Der von ihm geförderte Starkultus konserviert nicht allein jenen Zauber der Persönlichkeit, welcher schon längst im fauligen Schimmer ihres Warencharakters besteht, sondern sein Komplement, der Kultus des Publikums, befördert zugleich die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht.“⁴⁵⁸

Warum für Adorno die Kategorie des Filmkapitals zu abstrakt ist, ist meiner Ansicht nach genauso unverständlich wie seine polemische Kritik aus dem Brief an Horkheimer. Denn Benjamin ist an dieser Stelle ausgesprochen konkret. Er beweist hier einen dialektisch-kritischer Blick auf den Film, der eben jene von Adorno in der *Ästhetischen Theorie* beschriebene Gefahr des Missbrauchs eines undialektischen Gebrauch des Aura-Begriffs mitberücksichtigt.⁴⁵⁹ Benjamin erläutert diese Gefahr als fauligen Schimmer und Zauber, als neue, falsche Aura. Er spricht ebenso vom Starkult und von der reaktionären Verwendung des Films durch den Faschismus. Eine weitere Stelle in Benjamins Text, die sein dialektisches Bewusstsein in Bezug auf Film und Technik deutlich macht, findet sich am Ende des Kunstwerk-Aufsatzes, wo er die „Ästhetisierung der Politik“⁴⁶⁰ im Faschismus beschreibt. Der Faschismus betrügt die Massen, indem er ihnen einen Ausdruck in der Konservierung der bestehenden Verhältnisse gibt,⁴⁶¹ statt ihnen zu ihrem Recht auf Veränderung dieser zu verhelfen. Ein Instrument, das der Faschismus dafür verwendet, ist der Film. Die bereits eingetretene Veränderung der Wahrnehmung durch Film und Photographie wird durch reaktionäre Politik instrumentalisiert. Das revolutionäre Potential, dass das Ästhetische eigentlich entfachen könnte, wird in den Bereich der Kunst verschoben, wo es schließlich umschlägt und auf die politische Wirklichkeit des Krieges trifft.

„»Fiat ars - pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti

⁴⁵⁸ Walter Benjamin, GS VII, S. 370.

⁴⁵⁹ Theodor W. Adorno, GS 7, S.73.

⁴⁶⁰ Walter Benjamin, GS VII, S. 382.

⁴⁶¹ Vgl. ebd.

bekannt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*⁴⁶²

Diese „Ästhetisierung der Politik“, die beispielsweise in den Filmen Leni Riefenstahls Realität wird, könnte auch mit dem Untertitel des Kulturindustrie-Kapitels „Aufklärung als Massenbetrug“ bezeichnet werden. Auch der Bogen, den Benjamin hier von Homer zum Faschismus spannt, findet sich in der *Dialektik der Aufklärung* wieder. Der erschreckend hohe Grad, den die Menschheit in ihrer Entfremdung bereits erreicht hat, zeigt sich dadurch, dass sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss erlebt. Diesen reaktionären Tendenzen muss die Kunst sowie die Philosophie etwas entgegenhalten und das einzige Medium, dem Benjamin die nötige Kraft und Reichweite zuschreibt, ist wiederum der Film. Dieser wird bei Benjamin zum umkämpften Terrain. Benjamins emphatisch-kämpferischer Ton im Kunstwerk-Aufsatz lässt sich mit einem Sprachbild erklären, welches Benjamin in einem Brief an Scholem am 17. April 1931 zeichnet:

„Gut, ich erreiche ein Extrem. Ein Schiffbrüchiger, der auf einem Wrack treibt, gefährdet sich noch mehr, indem er auf die Spitze des Mastbaums klettert, der schon zermürbt ist. Aber er hat die Chance, von dort zu seiner Rettung ein Signal zu geben.“⁴⁶³

Diese Selbstbeschreibung Benjamins ist meiner Meinung nach absolut akkurat. Der ständig flüchtende, getriebene, prekär lebende Benjamin, als Schiffsbrüchiger, der trotz der widrigen Umstände noch versucht seine Signale zu senden, wobei diese doch letztendlich weniger zum Zwecke seiner eigenen Rettung dienen sollen, sondern viel eher die Rettung aller Betroffenen. Die Rettung der Kunst, die Rettung der Revolution, die Rettung des Marxismus sowie die Rettung der Theologie, die Rettung der verlorenen, vergessenen und verworbenen Dinge, die Rettung der Toten und der Verlierer der Geschichte, das war Benjamins Programm. In diesem Sinn ist womöglich nicht (nur) Benjamin der Schiffsbrüchige, sondern die Kunst und sogar die vermeintlich aufgeklärte Gesellschaft selbst.

⁴⁶² Walter Benjamin, GS VII, S. 383 – 384.

⁴⁶³ Walter Benjamin an Gershom Scholem in: „Walter Benjamin: Briefe Band 2“, S. 532.

Exkurs zum Begriff der Masse bei Benjamin

Adorno hebt eine Stelle aus Benjamins Kunstwerk-Aufsatzes positiv hervor, in der dieser auf den Begriff der Masse zu sprechen kommt.

„Ich kann aber nicht schließen, ohne Ihnen zu sagen, daß die wenigen Sätze über die Desintegration des Proletariats als ›Masse‹ durch die Revolution zu dem tiefsten und mächtigsten an politischer Theorie zählen, das mir begegnet ist, seit ich Staat und Revolution las.“⁴⁶⁴

Die Stelle, auf die Adorno sich dabei bezieht, findet sich am Ende der These XII (in der zweiten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes) in der Fußnote, die dem letzten Satz dieser These angefügt ist. Die Fußnote ist gerade dem Satz angefügt, wo Benjamin vom Starkult und vom fauligen Schimmer, also der falschen, künstlichen Aura des Films und dessen Warencharakter spricht. Auf diesen Satz geht Adorno jedoch nicht ein, obwohl dieser ein Beweis für Benjamins kritisch, reflektiertes Verständnis vom Film unter kapitalistischen Verhältnissen ist. In der besagten Fußnote spricht Benjamin davon, dass die proletarische Masse nur von außen, aus Sicht der Herrschenden, als kompakte Masse wahrgenommen wird. Die proletarische Masse, die sich wehrt, die über ein proletarisches Klassenbewusstsein verfügt, ist Benjamin zufolge eine lockere, aufgelockert durch Solidarität.

„Sie hört auf, unter der Herrschaft bloßer Reaktionen zu stehen; sie geht zur Aktion über. Die Auflockerung der proletarischen Massen ist das Werk der Solidarität. In der Solidarität des proletarischen Klassenkampfes ist der tote, undialektische Gegensatz zwischen Individuum und Masse abgeschafft; er besteht nicht für den Genossen.“⁴⁶⁵

Die kompakte Masse, die Benjamin auch in der Beschreibung der Massenpsychologie von Le Bon findet, ist die des Kleinbürgertums. Benjamin bestimmt diese als reaktionär und empfänglich für die Ideologie des Faschismus, für Judenhass und Kriegsbegeisterung.

„[Der Faschismus] weiß: je kompakter die Massen sind, die er auf die Beine bringt, desto mehr Chance, daß die konterrevolutionären Instinkte des Kleinbürgertums ihre

⁴⁶⁴ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 175.

⁴⁶⁵ Walter Benjamin, GS VII, S. 370.

Reaktionen bestimmen. Das Proletariat andererseits aber bereitet eine Gesellschaft vor, in der weder die objektiven noch die subjektiven Bedingungen zur Formierung von Massen mehr vorhanden sein werden.“⁴⁶⁶

Der Film unter kapitalistischer Anwendung befördert Benjamin zufolge „die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht.“⁴⁶⁷ Dennoch gibt Benjamin den Film nicht auf, sondern plädiert für einen kritischen, emanzipatorischen Umgang mit der potentialreichen Technik. Befreit vom Kultus des Publikums, vom Starkult und von der falschen Aura, die durch dessen Warenförmigkeit erzeugt wird, kann der Film Benjamin zufolge ein Mittel zur Befreiung werden, der dann in letzter Instanz nicht wie die Kulturindustrie Massen formt, sondern diese auflockert und obsolet macht.

4.7 Adornos Dialektik der Kulturindustrie

Auch wenn Adorno in der Kritik Benjamins einen sehr klaren Standpunkt einnimmt, gibt es in seinem Werk Stellen, die eine gewisse Dialektik in Bezug auf die Einschätzung des Films nahelegen. Massenbetrug wird für Adorno und Horkheimer die Aufklärung in der Kulturindustrie vor allem dadurch, dass „gerade mit den technisch perfektionierten Mitteln der Aufklärung – der Informationstechnologie – die Masse um ihr Recht auf Aufklärung betrogen wird.“⁴⁶⁸ In dieser Erklärung von Roger Behrens steckt der Kern der dialektischen Betrachtungsweise Adornos bezüglich des Films. Denn auch Adorno sah das Potential, dass vor allem durch die technische Seite des Films freigesetzt wurde, und mahnte gegen eine romantische Rückbesinnung auf die alte, bürgerliche, vermeintlich reine Kultur. In seinen 1966 geschriebenen Filmtransparenten notiert Adorno:

„Will sie die Massen ergreifen, so gerät selbst die Ideologie der Kulturindustrie in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft, auf die sie es abgesehen hat. Sie enthält das

⁴⁶⁶ A. a. O., S. 371.

⁴⁶⁷ A. a. O., S. 370.

⁴⁶⁸ Roger Behrens, „Adorno-ABC“, S. 133.

Gegengift ihrer eigenen Lüge. Auf nichts anderes wäre zu ihrer Rettung zu verweisen⁴⁶⁹.

Adorno, ähnlich wie Benjamin, problematisiert nicht den Film an sich, sondern seine ideologische und reaktionäre Anwendung, wobei sich selbst in dieser, mit dem richtigen Blick noch etwas Rettendes, die falsche Gesellschaft entgiftendes finden lasse.

„Die kritische Einsicht in den Charakter der Kulturindustrie bedeutet keine romantische Glorifizierung der Vergangenheit. Nicht umsonst lebt die Massenkultur gerade vom Ausverkauf der individualistischen. Ihr ist nicht die alte individualistische Produktionsweise entgegenzustellen, und es ist nicht die Technik als solche für die Barbarei der Kulturindustrie verantwortlich zu machen. Aber die technischen Fortschritte, in denen die Kulturindustrie triumphiert, dürfen auch nicht abstrakt verherrlicht werden. [...] Die Möglichkeiten, welche die technische Apparatur für Kunst in der Zukunft bietet, sind unabsehbar, und noch im verkommensten Film sind Augenblicke, wo diese Möglichkeiten sichtbar aufblitzen. Aber das gleiche Prinzip, das diese Möglichkeiten entfesselt hat, fesselt sie zugleich an den Betrieb des big business. Die Auseinandersetzung mit Massenkultur muß es sich zur Aufgabe setzen, die Verschränkung beider Elemente, der ästhetischen Potentialitäten der Massenkunst in einer freien Gesellschaft und ihres ideologischen Charakters in der gegenwärtigen, sichtbar zu machen.⁴⁷⁰

Dieses Zitat stammt aus der *Komposition für den Film*. Diesen Text hat Adorno gemeinsam mit Hanns Eisler im amerikanischen Exil verfasst. Darin setzt sich Adorno auf eine sehr praktische und konkrete Weise mit dem Film und der Rolle der Komponist*innen in der Filmproduktion auseinander. In diesem Werk finden sich verblüffende Stellen, in denen Adorno eine Art subversive Praxisanleitung für Komponist*innen, die in der Filmbranche tätig sind, vorschlägt:

„Da der autonomen Kunst die ökonomische Basis, ja nachgerade selbst der Schlupfwinkel entzogen ist, so wäre es sentimental und kaltherzig zugleich, irgendeinem einen Vorwurf daraus zu machen, daß er bei der Gebrauchsmusik sein Unterkommen sucht. [...] Vielmehr sollte man versuchen, so viel Ungewohntes, der

⁴⁶⁹ Theodor W. Adorno, GS 10, S. 356.

⁴⁷⁰ Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, „Komposition für den Film“, S. 12 – 13.

herrschenden Praxis Widersprechendes einzuschmuggeln wie möglich, in der wie immer auch schwachen Hoffnung, es möchte damit eine neue Qualität der Gesamtproduktion sich vorbereiten.“⁴⁷¹

Christoph Hesse, dessen Texte für mich die wichtigsten Quellen bezüglich der Auseinandersetzung zwischen Benjamin und Adorno hinsichtlich des Films darstellen⁴⁷², weist darauf hin, dass Adorno in den späten 1940er Jahren im Rahmen einer Antisemitismusstudie des Instituts für Sozialforschung am Entwurf eines Drehbuchs mitarbeitete. Der geplante Dokumentarfilm, der leider nie verwirklicht wurde, trug den Arbeitstitel „Below the Surface“.⁴⁷³ Allein der Umstand, dass Adorno sich nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch mit dem Medium Film beschäftigte, zeugt von einer gewissen Hoffnung, die Adorno trotz aller Kritik mit dem Film verband.

Hesse weist in seinem Artikel *Das drastische Medium* darauf hin, dass Benjamin, wenn er vom Film als dem „derzeit wichtigsten Medium der Ästhetik sprach, nicht ein Filmkunstwerk im emphatischen Sinne des Wortes im Sinn, sondern den Film in seinem idealen Durchschnitt meinte, wie man es mit einem Ausdruck von Marx bezeichnen könnte.“⁴⁷⁴ Diese Bestimmung erscheint zentral, denn es ist nicht relevant nach einzelnen Filmen zu suchen, die Benjamins Theorie nun widerlegen oder beweisen; es geht Benjamin darum, den Film insgesamt, und dabei vor allem die Filmtechnik und dessen Auswirkungen auf die Gesellschaft und die Wahrnehmung der Menschen, zu untersuchen. Dennoch nimmt Adorno die Sichtung eines bestimmten, von Benjamin kritisierten Films zum Anlass, noch einmal ein paar Sätze bezüglich seiner Filmtheorie an ihn zu richten.

4.8 Reinhardts Sommernachtstraum als Beweis e contrario für Benjamins Theorie

Adorno versichert Benjamin seine Zustimmung zur These, dass durch den Film die Aura zerstört wird, es jedoch auch theoretische sowie praktische Bestrebungen gibt, den Film mit

⁴⁷¹ A. a. O., S. 59.

⁴⁷² Vgl. dazu Christoph Hesse: *Dynamit der Zehntelsekunden*, in: „Der Widerspruch der Kunst“, hrsg. von Alex Körner, Julian Kuppe, Michael Schüßler, Berlin 2016, S. 107 – 127 und Christoph Hesse: *Das drastische Medium*, in (K)ein Ende der Kunst, hrsg. von Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner, S. 105 – 119.

⁴⁷³ Vgl. dazu Christoph Hesse, „Dynamit der Zehntelsekunden“, S.115 – 116, sowie David Jenemann, „Adorno in America“, S. 105 – 149.

⁴⁷⁴ Christoph Hesse, „Das drastische Medium“, S. 112.

falschem, künstlichem Kultwert und Aura auszustatten. Adorno schreibt Benjamin, nachdem er den von Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz erwähnten Film EIN SOMMERNACHTSTRAUM (US 1935, Max Reinhardt) gesehen hat. Benjamin geht auf diesen Film dahingehend ein, dass Franz Werfel ihn auf diese reaktionäre Weise interpretiert habe. Adorno schreibt an Benjamin:

„Gestern sah ich Reinhardts Sommernachtstraum-Film, ein Greuelmärchen, das einen Beweis e contrario für Ihre Theorie und besonders die Werfelstelle darin liefert. Freilich einen sehr dialektischen Beweis: denn die Ambition des Films aufs Auratische führt selber unaufhaltsam zur Vernichtung der aura.“⁴⁷⁵

Ein argumentum e contrario⁴⁷⁶ ist ein Beweis aus dem Gegenteil heraus, ein Umkehr- oder Gegenschluss. Aus der Erfahrung des „Reinhardtschen Sommernachtstraum-Film“ zieht Adorno den Schluss, dass Benjamins Theorie wahr sei, weil das Gegenteil unwahr wäre. Was nun genau das Gegenteil der Benjaminschen Theorie sei und welchen Teilen von Benjamins Theorie Adorno nun zustimmt, ist unklar. Ob Adorno nun beispielsweise Benjamins Bestimmung kultischer, auratischer Kunst, als nicht mehr aktuell, d.h. nicht mehr den gesellschaftlichen Bedingungen entsprechend, zustimmt, ist fraglich. Die Stelle zu Werfel in Benjamins Kunstwerkaufsatz lautet:

„Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films [...] wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen [suchen]. Anlässlich der Reinhardtschen Verfilmung des Sommernachtstraums stellt Werfel fest, daß es unzweifelhaft die sterile Kopie der Außenwelt mit ihren Straßen, Interieurs, Bahnhöfen, Restaurants, Autos und Strandplätzen sei, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hätte. »Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt. Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.«⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, „Briefwechsel 1928-1940“, S. 180.

⁴⁷⁶ Laut dem *Metzler Lexikon Philosophie* meint ein argumentum e contrario „das kontradiktorische Urteil ist unwahr“, siehe Peter Prechtel, Franz-Peter Burkard: *Metzler Lexikon Philosophie*, S. 43. Bei Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis bezeichnet ein derartiges Argument „ein aus Erwägung des Gegenteils sich ergebender Schluß.“ Siehe: Friedrich Kirchner, Carl Michaëlis, „Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe“, S. 59.

⁴⁷⁷ Walter Benjamin, GS VII, S. 363.

Adorno stimmt Benjamin bezüglich der problematischen Interpretationen vieler reaktionärer Theoretiker zu, die versuchen in den Film kultische Elemente hineinzuzinterpretieren. Bereits im Londoner Brief hat er Benjamin für diese Stelle gelobt: „[D]er Schlag gegen Werfel hat mir helle Freude gemacht.“⁴⁷⁸ Benjamin problematisiert den Versuch den Film nur qua seiner ästhetischen und inhaltlichen Qualitäten zu bewerten. Die reaktionären Autoren, zu denen für Benjamin auch Werfel gehört, suchen die Bedeutung des Films im Sakralen und Übernatürlichen, wobei gerade der Film das revolutionäre Potential habe, die Kunst aus diesen kultischen Ketten zu befreien. In einer Rezension über PANZERKREUZER POTEMKIN (SU 1925, Sergei Eisenstein) meint Benjamin, der Film sei:

„das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen. An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfäßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat dann diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen.“⁴⁷⁹

Doch seien es nicht die übernatürlichen, fantasievollen Bilder, die das Potential des Films ausmachen. Ganz im Gegenteil heißt es bei Benjamin:

„[der Film] holt noch aus der Kleinbürgerwohnung die gleiche Schönheit heraus, die man an einem Alpha-Romeo bewundert. [...] Schwierigkeiten zeigen sich erst, wenn die »Handlung« ins Spiel tritt. [...] die wichtigen, elementaren Fortschritte der Kunst sind weder neuer Inhalt noch neue Form – die Revolution der Technik geht beiden voran.“⁴⁸⁰

Der Film schafft es also tatsächlich uns aus der sterilen Außenwelt zu befreien, doch dies schafft er nicht bloß durch die Darstellung fantastischer, übernatürlicher, ferner Welten, sondern durch eine neue Darstellung der alten, alltäglichen Räume. Er lehrt uns eine neue Art der Wahrnehmung und einen neuen Umgang mit der Realität, ohne diese einfach detailgetreu

⁴⁷⁸ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, „Briefwechsel 1928-1940“, S. 172.

⁴⁷⁹ Walter Benjamin, GS VII, S. 363.

⁴⁸⁰ Ebd.

abzubilden oder sie durch übernatürlich Fantasiebilder zu ersetzen. Diese übernatürlichen, feenhaften Bilder kann der Film in der kapitalistischen Gesellschaft nämlich gar nicht produzieren. Dies stellt auch Adorno unter Bedauern fest:

„Nicht darum sind die escape-Filme so abscheulich, weil sie der ausgelaugten Existenz den Rücken kehren, sondern weil sie es nicht energisch genug tun, weil sie gerade so ausgelaugt sind, weil sie die Befriedigung, die sie vortäuschen, zusammenfallen mit der Schmach der Realität, der Versagung. Die Träume haben keinen Traum.“⁴⁸¹

Benjamin sieht das Potential des Films dort, wo Adorno das Potential der Kunst im Allgemeinen, vor allem aber der Musik sieht: im „Primat der Technologie“⁴⁸². Adorno gesteht Benjamin gegenüber ein, dass er „nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen“ will. Auch der These Benjamins über das Verschwinden des Auratischen der Kunstwerke stimmt Adorno grundsätzlich zu. Jedoch merkt er an, dass dies „nicht nur durch die technische Reproduzierbarkeit“ bedingt sei, „sondern vor allem durch die Erfüllung des eigenen ›autonomen‹ Formgesetzes.“⁴⁸³ Der Beweis, den der Reinhardt Film mitsamt der reaktionären Interpretation Werfels liefert, sei ein „sehr dialektischer Beweis“⁴⁸⁴. Adorno stimmt zwar Benjamin, was den Verlust der Aura betrifft, zu, doch den Grund für diesen Verlust sieht er im Versuch den Film auratisch zu gestalten, während Benjamin die Reproduktionstechnik selbst dafür verantwortlich macht. Es kommt somit zwar zu einer Liquidation der Kunst, doch die Art und Weise wie es zu dieser kommt, ist für Adorno problematisch.⁴⁸⁵

Somit lässt sich bereits festhalten, dass es doch eher die positiven Seiten des Films (sowie die Hoffnung Adornos der auratischen, autonomen Kunst doch noch etwas abzugewinnen) sind, die den Dissens zwischen beiden Theoretikern begründen. Ein Diskurs, der sich jedoch nur auf die Unterschiede zwischen Adorno und Benjamin versteift, übersieht viele wichtige Facetten. So war es mein Ziel, einerseits zu zeigen, inwiefern Adornos Kritik an Benjamin verkürzt und nicht immer zutreffend ist, und andererseits, wie gut sich die kunsttheoretischen Ausführungen der beiden ergänzen, um den oft schwer erfassbaren Bereich der Kunst besser auszuleuchten.

⁴⁸¹ Theodor W. Adorno, GS 4, S. 230.

⁴⁸² Theodor W. Adorno an Walter Benjamin in: „Briefwechsel 1928-1940“, S. 168.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ A. a. O., S. 180.

⁴⁸⁵ „Man muß gestählte Nerven haben, um diese Art der Liquidation zu ertragen“, heißt es im selben Brief, siehe: Ebd. Dem könnte man ironisch entgegen, dass auch Adornos bevorzugte Liquidations-Kunst, die Zwölftonmusik, gewisse Nervenstärke erfordert.

5. Fazit

Bezüglich der Gefahren sowie der reaktionären Tendenzen des Films und der Filmtheorie gibt es ein klares Einverständnis zwischen Adorno und Benjamin; auch die These vom Verfall der Aura, wenn auch aus verschiedenen Ursachen, teilen sie. Gleichzeitig können diese Medien dafür verwendet werden, um Politik zu ästhetisieren und damit einen neuen Kult und eine neue Aura – „im fauligen Zauber ihres Warencharakters“⁴⁸⁶ – zu erzeugen, wie z.B. im Faschismus, im Stalinismus sowie in der Kulturindustrie des „demokratischen“ Amerikas. Richtig eingesetzt, können die vom Kapitalismus hervorgebrachten Medien diesen entzaubern und Mittel zur Überwindung der unterdrückenden Verhältnisse werden. Der Kapitalismus ist jedoch in der Lage das Potential dieser Techniken abzufangen, um sich selbst zu nähren. Film, Photographie und Rundfunk hängen zwar aufs Engste mit dem Kapitalismus zusammen, doch die Loslösung vom Kultcharakter der Kunstwerke ist keineswegs der kapitalistischen Produktionsweise zuzuschreiben, denn diese ist selbst noch durchdrungen von Kult.

Adorno war ein begeisterter Leser Benjamins und dessen Philosophie war von enormem Einfluss für ihn. Dennoch gibt es meiner Ansicht nach Stellen in Benjamins Texten, die Adorno missinterpretiert hat. Adornos Vorwurf, Benjamin fasse nur das Spiel, also die technische, unauratische Seite der Kunst als dialektisch (und selbst diese nicht dialektisch genug) auf, die Seite des Scheins jedoch gar nicht als dialektisch, konnte ich mit Bezug auf verschiedene Textstellen Benjamins widerlegen. Benjamins dialektische Auffassung der technischen Seite der Kunst, des Spiels, zeigt sich anhand seiner technikkritischen Stellen sowie in seiner Kritik am Starkult und der Ästhetisierung der Politik. Die Seite des Scheins wird zwar im Kunstwerk-Aufsatz womöglich tatsächlich etwas zu wenig dialektisiert, jedoch vollzieht Benjamin dies in vielen anderen Texten und selbst im Kunstwerk-Aufsatz finden sich vereinzelt Stelle dazu. Der Verlust der Aura ist auch für Benjamin ein bedauernswerter, jedoch gleichzeitig ein chancenreicher Umstand. Dass Benjamin beim autonomen Kunstwerk in seinem Aufsatz für Adorno nicht dialektisch genug ist, resultiert womöglich auch daraus, dass es Benjamin nicht aktuell und der Zeit entsprechend erscheint. Immerhin grenzt Benjamin die Aura vom falschen, fauligen Schein, der im kapitalistischen Kult künstlich erzeugt wird, ab. Benjamin selbst beschreibt die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen ihm und Adorno in einem Brief an ihn:

⁴⁸⁶ Walter Benjamin, GS I, S. 492.

„Ganz allgemein scheint mir, daß unsere Untersuchungen wie zwei Scheinwerfer, die von entgegengesetzten Seiten auf ein Objekt gerichtet werden, Umriß und Dimension der gegenwärtigen Kunst in durchaus neuer und sehr viel folgenreicher Weise erkennbar machen als das bisher erzielt wurde.“⁴⁸⁷

Dieser Einschätzung Benjamins kann ich viel abgewinnen, denn ich glaube, dass dieses Bild sehr adäquat die gemeinsame Linie Benjamins und Adornos trotz ihrer unterschiedlichen Perspektiven beschreibt. Meine Forschungsfrage: *Was ist das revolutionäre/kritische Potential der Kunst im Kapitalismus aus Sicht der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Walter Benjamins?* lässt sich trotz intensiver Beschäftigung mit den kunstphilosophischen Texten der beiden wohl nicht eindeutig beantworten. Eine deutliche Gemeinsamkeit, die sich für mich aus der Analyse der kunstphilosophischen Schriften Adornos und Benjamins ergab, ist das Beharren auf der Prozesshaftigkeit und Lebendigkeit der Kunst. Sowohl Adorno als auch Benjamin plädieren für eine lebendige Kunst. Kunstwerke müssen rezipiert, kommentiert, in neue Kontexte gesetzt, zerstört und wieder zusammengesetzt werden. Die Kunst, die nach Adorno und Benjamin legitim ist, darf nicht starr sein. In diesem Sinne sind sie sich auch einig, dass Kunst nicht Statthalter für Ideologie sein darf. Weder darf die Kunst oder die Künstler*innen wie Heilige verehrt und angebetet werden, noch darf sie sich blind für politische Zwecke gebrauchen lassen. Kunst beinhaltet jedenfalls für Adorno und Benjamin gleichermaßen das Potential zur Veränderung und Überwindung der falschen, kapitalistischen Gesellschaft. Da Kunst sich antagonistisch zur falschen Welt der Waren verhält, da sie „die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“ ist und „nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren“ ist, vermag die Kunst auf den Schimmer einer anderen Welt zu verweisen:⁴⁸⁸

„Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Zeit noch nicht gekommen ist.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Walter Benjamin an Theodor W. Adorno in: „Briefwechsel 1928 – 1940“, S. 190.

⁴⁸⁸ Adorno, GS 7, S. 19.

⁴⁸⁹ Benjamin, GS I, S. 462.

Literatur

Primärliteratur:

- Adorno Theodor W., *Ästhetik (1958/59)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.
- Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *Briefwechsel, 1927-1969*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Adorno Theodor W., Benjamin Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
- Adorno Theodor W., Kracauer Siegfried, *Briefwechsel – „Der Riß der Welt geht auch durch mich“ 1923-1966*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Adorno Theodor W. und Horkheimer Max, *Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969 (Erstausgabe 1944).
- Adorno Theodor W., *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2015.
- Adorno Theodor W., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Hg. von Rolf Tiedemann, Fischer, Frankfurt am Main:
 - *Band 3: Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* /gemeinsam verfasst mit Max Horkheimer, 1984.
 - *Band 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1980.
 - *Band 6: Negative Dialektik – Jargon der Eigentlichkeit*, 1970.
 - *Band 7: Ästhetische Theorie*, 1970.
 - *Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte. Anhang. 2 Bände*, 2003.
 - *Band 11: Noten zur Literatur*, 1974.
 - *Band 15: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*, 1976.
- Adorno Theodor W., *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.
- Adorno Theodor W., *On Popular Music* in: „Zeitschrift für Sozialforschung / Studies in Philosophy and Social Science“ Band IX 17, im Eigenverlag in New York City 1941.
- Adorno Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1958.
- Adorno Theodor W., *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968.
- Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. I–VII*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

- Benjamin Walter, Adorno Gretel, *Briefwechsel 1930-1940*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.
- Benjamin Walter, Scholem Gershom, *Briefwechsel 1933-1940*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.
- Benjamin Walter, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2013.
- Horkheimer Max, *Gesammelte Schriften, Bd.15: Briefwechsel 1913 - 1936* / hrsg. von Gunzelin Schmid Noerr, Fischer, Frankfurt a.M. 1995.

Sekundärliteratur:

- Agamben Giorgio, *Profanierungen*, Suhrkamp, Frankfurt 2005.
- Arendt Hannah, *Walter Benjamin Berthold Brecht. Zwei Essays*, Pieper München 1971.
- Baecker Dirk (Hg.), *Kapitalismus als Religion*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2003.
- Baraunstein Dirk (Hg.), Dittmann Sebastian (Hg.), Klasen Isabelle (Hg.), *Alles Falsch – Auf verlorenem Posten gegen die Kulturindustrie*, Verbrecher Verlag, Berlin 2012.
- Brecht Bertolt, *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.
- Behrens Roger, *Adorno-ABC*, Reclam, Leipzig 2003.
- Behrens Roger, *Pop Kultur Industrie – Zur Philosophie der populären Musik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.
- Beil Johannes Ulrich, Herberichs Cornelia, Sandl Marcus (HG.), *Aura und Auratisierung – Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Chronos, Zürich 2014.
- Bock Wolfgang, *Die Erwartung der Kunstwerke – Ästhetische Modelle bei Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und George Bataille*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013.
- Burkard Franz-Peter, Prechtl Peter: *Metzler Lexikon Philosophie*, Metzler, Stuttgart 2015.
- Eagolton Terry, *Ästhetik – die Geschichte ihrer Ideologie*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994.
- Eagelton Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London 1981.

- Erd R., Hoß D., Jacobi O., Noller P. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- George Stefan, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod.* " Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 5, Georg Bondi, Berlin 1932.
- Grunenberg Antonia, *Götterdämmerung – Aufstieg und Fall der deutschen Intelligenz 1900-1940. Walter Benjamin und seine Zeit*, Herder, Freiburg 2018.
- Halder Alois, *Philosophisches Wörterbuch*, Herder, Freiburg im Breisgau 2008.
- Jay Martin, *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923-1950*, Fischer, Frankfurt a.M. 1987.
- Jameson Fredric, *Spätmarxismus – Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Argument, Hamburg 1992.
- Jäger Lorenz, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*, Rowolth, Berlin 2017.
- Jenemann David, *Adorno in America*, University of Minnesota Press, Minnesota 2007.
- Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Meiner, Hamburg 2001 ursprünglich erschienen 1790.
- Kracauer Siegfried, *Theorie des Films*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985.
- Kramer Sven, *Walter Benjamin zur Einführung*, Junius, Hamburg 2004.
- Klein Richard, Kreuzer Johann, Müller-Doohm Stefan (Hg.), *Adorno Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, J.B.Metzler, Stuttgart Weimar 2011.
- Kambas Chryssoula, *Momentaufnahmen der europäischen Intelligenz – Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk*, Offizin, Hannover 2009.
- Kirchner Friedrich, Michaëlis Carl: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, Verlag der Dürr`schen Buchhandlung, Leipzig 1909.
- Lederer Karin (Hg.), *Zum aktuellen Stand des Immergleichen – Dialektik der Kulturindustrie – vom Tatort zur Matrix*, Verbrecher Verlag, Berlin 2008.
- Lindner Burkhardt (Hrsg.), *Benjamin Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, J.B.Metzler, Stuttgart Weimar 2011.
- Lukács Georg, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Cassirer, Berlin 1920.
- Lukács Georg: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Luchterhand, Darmstadt 1970.
- Marschall Brigitte, Schulte Christian, Vorwalder Sara, Wagner Florian (Hg.), *(K)ein Ende der Kunst – Kritische Theorie – Ästhetik – Gesellschaft*, Lit Verlag, Wien 2014.

- Marx Karl und Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie*, Bd. 3, Dietz, Berlin 1969 (Marx Engels Werke 3).
- Marx Karl, *Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie. Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Bd. 1, 4. erweiterte Auflage Aufl., Dietz Berlin 1975 (Marx Engels Werke 23).
- Niederauer Martin und Gerhard Schweppenhäuser (hrsg.), „*Kulturindustrie*“: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*, Springer, Wiesbaden 2018.
- Palmier Jean-Michel, *Walter Benjamin – Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein – Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.
- Pradler Andreas, *Das monadische Kunstwerk: Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.
- Prokop Dieter:
 - *Ästhetik der Kulturindustrie* in *Kulturanalysen* Bd. 11 hrsg. von Ulrike Prokop, Tectum, Marburg 2009.
 - *Mit Adorno gegen Adorno – Negative Dialektik der Kulturindustrie*, VSA, Hamburg 2003.
 - *Geschichte der Kulturindustrie*, Tredition, Hamburg 20017.
 - *Lexikon der Kulturindustrie*, Tredition, Hamburg 20017.
 - *Theorie der Kulturindustrie*, Tredition, Hamburg 20017.
- Recki Birgit, *Aura und Autonomie – Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1988.
- Steiner Uwe, *Walter Benjamin*, Metzler, Stuttgart Weimar 2004.
- Steinert Heinz, *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, VG Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1992.
- Steinert Heinz, *Kulturindustrie*, Westfälisches Dampfboot, Münster 4. Auflage 2018 (1. Auflage 1998).
- Stoessel Marleen, *Aura – Das vergessene Menschliche Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1983.
- Tiedemann Rolf, *Adorno und Benjamin noch einmal. Erinnerungen, Begleitworte, Polemiken*, Richard Boorberg Verlag, Frankfurt a.M. 2016. Suhrkamp, München 2011.
- Tiedemann Rolf, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2016. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973.

- Wiesenthal Liselotte, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Athenäum, Frankfurt am Main 1973.
- Winter Rainer, Zima Peter V. (Hg.), *Kritische Theorie Heute*, Transcript, Bielefeld 2007.
- Wizisla Erdmut, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- Wiggershaus, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung*, Hanser, München 1993.

Zeitschriften:

- Arranca! #50: Brot und Bilder – Die Sache mit der Kultur, Berlin 2016
- Aufklärung und Kritik 1/2013, Herausgeber und Verlag: Gesellschaft für kritische Philosophie (GKP), Nürnberg 2013.
- Exit! Nr. 9 Krise und Kritik in der Warengesellschaft, hrsg. von Verein für kritische Gesellschaftswissenschaften e.V., Horlemann Verlag, Berlin 2012.
- Kunst, Spektakel, Revolution Nr.3, hrsg. von Arbeitsgruppe Kunst und Politik, Katzenbergverlag, Hamburg 2013.
- Kunst, Spektakel, Revolution Nr.4, hrsg. von Arbeitsgruppe Kunst und Politik, Katzenbergverlag, Hamburg 2014.
- Kunst, Spektakel, Revolution Nr.5, hrsg. von Arbeitsgruppe Kunst und Politik, Katzenbergverlag, Hamburg 2016.
- Kunst, Spektakel, Revolution Nr.6, hrsg. von Arbeitsgruppe Kunst und Politik, Katzenbergverlag, Hamburg 2017.
- Testcard. Beiträge zur Popgeschichte #5 – *Kulturindustrie – Kompaktes Wissen für den Dancefloor*, hrsg. von Roger Behrens, Martin Büsser, Johannes Ullmaier und Jens Neumann, Testcard – Verlag, Mainz 1997.
- Testcard. Beiträge zur Popgeschichte #11 *Humor*, hrsg. von Roger Behrens, Martin Büsser, Johannes Ullmaier und Jens Neumann, Tine Plesch, Testcard – Verlag, Mainz 2002.

Internetquellen:

- Bürger Peter, *Die Wahrheit ist selbst geschichtliche Bestimmtheit - Die Wirkmacht des Linkshegelianismus*, Deutschlandfunk 17. 06. 2012, der Artikel ist verfügbar unter: http://www.deutschlandfunk.de/die-wahrheit-ist-selbst-geschichtliche-bestimmtheit.1184.de.html?dram:article_id=209200 [Zugriff: 19.11.2019]
- Eintrag zu „Kontemplation“ auf: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, der Eintrag ist verfügbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Kontemplation> [Zugriff: 19.11.2019]
- Faber Roland, *Messianische Zeit: zu Walter Benjamins "mystischer Geschichtsauffassung" in zeittheologischer Perspektive* in: Münchener Theologische Zeitschrift Bd. 54 Nr. 1/2003. Der Artikel ist online verfügbar unter: <https://mthz.uni-muenchen.de/MThZ/article/view/2003H1S68-78/3473> [Zugriff: 19.11.2019]
- Palaver Wolfgang, *Kapitalismus als Religion*, in: Quart Nr. 3+4 (2001) 18–25. Eine längere Version des Artikels ist online verfügbar unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/283.html> [Zugriff: 19.11.2019]
- Marchesoni Stefano und Schmidt-Gleim Meike, *Kinderspiel und Revolution*, in: „Anthropology & Materialism [Online], 1 | 2013“, Der Artikel ist online verfügbar unter: <http://journals.openedition.org/am/317> [Zugriff: 19.11.2019]

Bildnachweise:

- Abbildung 1: *Papaya orientale, Orientalischer Mohn, Samenknospen fünffach vergrößert*, Photographie von Karl Bloßfeldt, Datum der Aufnahme: zwischen 1915-1925, aus; Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts - Band 2*, Köln 1998.
- Abbildung 2: *Befestigungsanlagen, Porte d' Arcueil*, Photographie von Eugène Atget, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.
- Abbildung 3: *Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Place du Tertre*, Photographie von Eugène Atget, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.
- Abbildung 4: *Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Rue de la Montagne – Sainte Geneviève*, Photographie von Eugène Atget, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.

- Abbildung 5: *Historische Stätten, Treppenhaus*, Photographie von Eugène Atget, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.
- Abbildung 6: *Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Cour du Dragon*, Photographie von Eugène Atget, aus: „5.000 Meisterwerke der Fotografie“.
- Abbildung 7: *Versailles, maison close, Petite Place 1921*, Photographie von Eugène Atget, aus: Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts - Band 2*, Köln 1998.

Abstract (deutsch)

Ziel dieser Masterarbeit ist es, das emanzipatorische Potential der Kunst aus Sicht der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Walter Benjamins aufzuzeigen. Dafür sollen die Thesen Walter Benjamins zur Kunst im Zeitalter des Hochkapitalismus, insbesondere seine Ideen aus dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36), mit Theodor W. Adornos Analyse *Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug*, dem vierten Kapitel in der *Dialektik der Aufklärung* (1944), welches er zusammen mit Max Horkheimer geschrieben hat, verglichen werden.

Walter Benjamin beschäftigt sich intensiv mit dem Zusammenspiel von Religion und Kunst und den durch neue Medien wie Photographie und Film bedingten Wandel vom Kultwert der Kunstwerke zu ihrem Ausstellungswert. Dieser Wandel verschiebt die Fundierung der Kunst vom Kult zur Politik. In Adornos Analyse der Kunst im Kapitalismus ist ausnahmslos jedes künstlerische Produkt der Kulturindustrie eine Ware. Eine genauere Betrachtung von Adornos Texten zeigt, dass Benjamins Ansatz und Adornos Kritik sich nicht ausschließen, sondern sich ergänzen. Diese Hypothese meinerseits lässt sich vor allem durch eine genaue Lektüre des Briefwechsels zwischen Adorno und Benjamin bestätigen. Sowohl die alte, vermeintlich autonome, auratische Kunst als auch die moderne, technisch fundierte, nicht-auratische Kunst müssen dabei einer dialektisch-materialistischen Kritik unterzogen werden. Dabei zeige ich das gemeinsame Projekt Adornos und Benjamins, dass in einer materialistischen Ästhetik besteht, die sich die Entzauberung der Kunst zur Aufgabe macht und die in der Kunst eine Möglichkeit der Befreiung findet.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰Vgl. Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, „Briefwechsel 1928 – 1940“, S. 168 – 169.

Abstract (english)

In this master thesis dissertation I will compare Walter Benjamin's theses about art in times of late capitalism, especially his ideas from his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935/36) with Theodor W. Adorno's analysis of *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, the fourth chapter of his with Max Horkheimer written book *Dialectic of Enlightenment* (1944). This thesis aims to show the emancipatory potential of art from the perspective of the critical theory from Theodor W. Adorno and Walter Benjamin.

Walter Benjamin is concerned with the relation between religion and art as well as the change shift from the cult value of an artwork to its exhibition value. This change was caused by new forms of art, like photography and film and shifted foundation of art from cult to politics. In Adorno's analysis of art in late capitalism, every artwork - without exceptions - is a commodity. However, after detailed consideration of Adorno's texts. I will show that Benjamin's approach and Adorno's critique are not contradicting but complementing each other. This hypothesis will be proven after a close look into the correspondence between Adorno and Benjamin. The old, potentially autonomous, auratic art as well as the modern, technological grounded, non-auratic art need to be analyzed in a dialectical-materialistic sense. My analysis shows the mutual/common project of Adorno and Benjamin, which comprises a materialistic aesthetic that tries to demystify art and highlights one possibility for liberation in art.