

Adornos STRATEGIE DES ÜBERWINTERS

TETSUO KOGAWA

ADORNOS "STRATEGIE DES ÜBERWINTERNS"

粉川哲夫

TETSUO KOGAWA

ADORNOS „STRATEGIE DES ÜBERWINTERNS“

Übersetzt von Ferdinand Klüsener

**„Alle Kultur nach Auschwitz, samt
der dringlichen Kritik daran, ist
Müll. Indem sie sich restaurierte
nach dem, was in ihrer Landschaft
ohne Widerstand sich zutrug, ist
sie gänzlich zu der Ideologie
geworden, die sie potentiell war
[...].“¹ – T.W. Adorno**

Trotz ihres enormen Bekanntheitsgrades ist Adornos Bemerkung unklar. Was heißt hier „Müll“? Ist es eine Metapher für Ideologie? Er würde eine solch billige Metapher nicht verwenden. Wie Adorno und Horkheimer schon früher argumentiert hatten: „Die [...] Entwicklung zur totalen Integration“ brachte eine Kulturindustrie als Mechanismus der

¹ Theodor W. Adorno, Negative Dialektik (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 357.

totalitären Verwaltung hervor.² In der Ära des voll ausgeprägten Kapitalismus wurden kulturelle Institutionen und Massenmedien von multinationalen Konzernen und lokalen oder nationalen Regierungen übernommen, die sie großzügig subventionieren. Heute sind kulturelle Kontrolle und Verwaltung viel wichtiger als wirtschaftliche Aktivitäten. Tatsächlich können wirtschaftliche Aktivitäten erst dann effektiv funktionieren, wenn ihnen kulturelle Anstrengungen vorausgehen.

Die Zerstörung der Kultur als autonome Sphäre war kein plötzlicher Unfall des Nationalsozialismus, sondern das Ergebnis grundlegender Tendenzen in der bürgerlichen Gesellschaft, die selbst ihrer eigenen Literatur lange Zeit feindlich gegenüberstand. „Die Behauptung, daß Hitler die deutsche Kultur zerstört habe, ist nicht als ein Reklametrick derer, die sie [...] wieder aufbauen wollen [...]. Was Hitler an Kunst und Gedanken ausgerottet hat, führte längst zuvor die abgespaltene und apokryphe Existenz, deren letzte Schlupfwinkel der Faschismus ausfegte. Wer nicht mittat, mußte schon Jahre vorm Ausbruch des Dritten Reichs in die innere Emigration.“ Einige

² Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, „Zur Neuausgabe“, in Dialektik der Aufklärung (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994), 5.

dieser „inneren“ Emigranten versuchten, die integrative Kraft der Kulturindustrie abzubauen, obwohl sie auf die Literatur, die Künste und die Geisteswissenschaften beschränkt blieben und nicht auf die Politik übergriffen. In der Literatur bedeuteten diese Versuche den Ausbruch der Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts und die damit einhergehende Ablehnung der grundlegenden Kategorien der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts. Diese Revolution veränderte, so Jens, das grundlegende Verhältnis zwischen Autor, Figur und Sprache radikal. „Erst 1901 trennen sich ‚damals‘ und ‚jetzt‘, das ‚Ich‘ verliert, vor dem Zugriff des ‚Ist‘, seine Macht, das Objekt entzieht sich dem Subjekt, der Gegenstand bestimmt die Person und beraubt den Autor seiner ‚Schöpfer‘-Funktion, die Realität scheint nicht mehr mit der gewohnten Sprache zu bannen, die Einheit zerfällt.“³

Die wahre Bedeutung dieser Revolution wurde bis zum Ende der 1950er Jahre nicht verstanden, als neue Interpretationen der Psychoanalyse von Freud, der Linguistik von de Saussure und der Phänomenologie von Husserl explizite und implizite Beziehungen zwischen ihren eigenen theoretischen Innovationen und den zeitgenössischen

³ Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte: Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert (Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1998), 112.

experimentellen Kunstwerken (Expressionismus, Surrealismus, Formalismus, russische Avantgarde, das Theater von Meyerhold und Brecht) aufdeckten. Eines der paradigmatischsten Probleme betrifft den Leser. Das Verhältnis zwischen Leser und literarischem Werk hat sich in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts radikal verändert. Die zeitgenössische Theorie erkannte an, dass jedes literarische Werk erst dann vollendet ist, wenn der Leser es liest, im Gegensatz zu der traditionellen Annahme, dass die Rezeption der Vision des Autors während des kreativen Prozesses entsprechen sollte. Weit davon entfernt, den Leser als Subjekt zu emanzipieren, ordnete diese frühere Position den Leser dem Autor unter. Kafka andererseits zerstörte die psychologische und autoritäre Situation, indem er vom Leser verlangte, eine völlig andere Haltung gegenüber seinem Werk einzunehmen. In der Anfangspassage von Kafkas Amerika lesen wir von einer Freiheitsstatue mit einem „Schwert“ in der Hand. Der aufmerksame Leser wird bemerken, dass die eigentliche Fackel von Kafka bewusst durch ein Schwert ersetzt worden ist. Hier kommt nicht nur Kafkas Humor zum Tragen, sondern auch der Hinweis, dass der Erzähler keineswegs naiv, sondern zugleich gerissen, schelmisch und unzuverlässig ist. Der Leser kann sich nicht völlig auf den Erzähler verlassen, wie es im konventionellen Roman der Fall war. Bei der Lektüre

von Kafkas Werk kann der Leser nicht passiv bleiben, d. h. er darf nicht versuchen herauszufinden, was Kafka wirklich meint, sondern muss sich aktiv an der Rekonstruktion der „unvollständigen“ Geschichte beteiligen.⁴ Dieser Ansatz wurde bisher nur selten auf Kafkas Werk angewandt, weil er der immer noch vorherrschenden existentialistischen Interpretation von Kafka widerspricht.⁵

Diese Verlagerung der sprachlichen Erfahrung vom Autor auf den Leser setzt voraus, dass der Leser den autoritären Versuch des Autors, dem Leser eine „Botschaft“ zu vermitteln, einklammern kann; umgekehrt muss der Autor die endgültige Bedeutung des Werks dem Leser überlassen. Dies hat tiefgreifende Folgen für die Kommunikation zwischen Autor und Leser und für die Wahrheit eines literarischen Werks. Könnte nicht alles zur Fabrikation des Lesers werden? Wäre die Sprache eine unmittelbare Repräsentation des Autors, wären

⁴ Wolfgang Iser, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München: Fink, 1994); sein Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (München: W. Fink, 1976) entwickelt überzeugend eine leserorientierte Literatur.

⁵ Vgl. mein „Kafka vulgär lesen“ und „Von der psychologischen zur sozialen Geste“. Dort habe ich versucht, die existentialistische Interpretation von Kafka zu überschreiben. Beide Artikelsindjetztin meinem Buch **主体の転換** (Changing the Subject) (Tokyo: Mirai-sha, 1978).

diese Zweifel angebracht, aber die Sprache, um die es hier geht, wird durch technische Mittel vermittelt, nämlich durch die langue, oder besser gesagt, die écriture, und nicht durch die speech oder voice (wie bei Derrida). Heute ist Arbeit (nicht nur literarische Arbeit von Autoren, sondern auch Arbeit im Allgemeinen) vollständig durch den Mechanismus des Produktionsmarktes vermittelt, und der Arbeiter (nicht nur der Autor als Schaffer von Werken, sondern jeder Arbeiter) ist von seiner Arbeit entfremdet. Die zeitgenössische Arbeit hat nichts mit dem spezifischen Charakter des Arbeiters zu tun: Der Arbeiter entscheidet nicht über den Wert der Arbeit. Es ist also der Nutzer, Arrangeur und Mittler der Arbeit, der über ihren Wert entscheidet.⁶ Folglich stellt die Verlagerung des Subjekts der Sprache auf den Leser einen Widerstand gegen diese Situation dar, in der der gesamte Wert der Arbeit von Administratoren festgelegt wird, so wie die Bedeutung einer

⁶ Diese Situation invalidiert die Marx'sche Analyse der Ware nicht, verlangt aber die Extraterritorialisierung der marxistischen Ökonomie. Zuden Versuchen, die Implikationen der Marxschen Analyse in Richtung eines kulturellen Ansatzes zu entwickeln, siehe Jean Baudrillard, Das System der Dinge (Frankfurt am Main: Campus, 2007) ; und Jean Baudrillard, Pour une critique de l'économie politique du signe (Paris: Gallimard, 1976) . Siehe auch Dean MacCannell, The tourist: a new theory of the leisure class, 2013. Aufl. (Berkeley: University of California Press, 2013).

literarischen Arbeit von den Verlegern, Werbern und Rezensenten und nicht von den einzelnen Lesern bestimmt wird.

Saussures Betrachtung der Sprache als System von Zeichen und der Linguistik als Wissenschaft vom Leben linguistischer Zeichen in der Gesellschaft nahm die heutige Sprachsituation vorweg. Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ersetzt Konzept und Klangbild, da nach Saussure die Bindung zwischen Signifikant und Signifikat arbiträr ist. „Ob man Bezeichnetes oder Bezeichnendes nimmt, die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären, sondern nur begriffliche und lautliche Verschiedenheiten, die sich aus dem System ergeben. Was ein Zeichen an Vorstellung oder Lautmaterial enthält, ist weniger wichtig als das, was in Gestalt der anderen Zeichen um dieses herum gelagert ist. Der Beweis dafür ist, daß der Wert eines Gliedes verändert werden kann, ohne daß sein Sinn oder seine Laute in Mitleidenschaft gezogen würden, einzig und allein durch den Umstand, daß irgendein benachbartes Glied eine Umgestaltung erfahren hat [...].“⁷ Folglich werden alle sprachlichen Werte vom Nutzer der Zeichen

⁷ Ferdinand De Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft:, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, o. J., 143-44.

(dem Publikum) bestimmt, das die Zeichen innerhalb eines bestimmten intersubjektiven Kontextes in Beziehung setzt. Dieser Kontext kann als soziokultureller Code oder System bezeichnet werden. Und Gesetz, Brauch, Prinzip, Modus, Öffentlichkeit, Ordnung, Regulierung und Rationalität können alle durch diesen Code oder dieses System ersetzt werden.

Somit wirft die Semiotik ein Licht auf die gegenwärtige Situation der Sprache: ein und dasselbe Zeichen kann sich sowohl als künstlerische Arbeit als auch als Werbung manifestieren. Die Bedeutung des Zeichens hängt ganz von dem Code ab, auf den das Zeichen verweist.

Grob gesagt kann man drei Arten von Codes unterscheiden: den majoritären (oder populären) Code, den minderen (oder anderen) Code und den Massencode. Der majoritäre Code gehört zur Majorität, wie der Brauch, und ist ursprünglich das spontane Erbe eines Volkes. Der minoritäre Code ist eine Alternative zum majoritären Code. Der Massencode schließlich ist charakteristisch für die moderne kulturelle Verwaltung von Massenkommunikation und Kulturindustrie. Heute sind der majoritäre Code und der Massencode kaum noch voneinander zu unterscheiden, während ehedem minoritäre Codes marginalisiert wurden, wie im Fall von vestigialen Volkstraditionen, wo sie mit der Massenkultur konfrontiert sind. So war zum

Beispiel das jiddische Theater trotz der Ausbreitung des Kinos in den 1920er Jahren immer noch eine majoritäre kulturelle Einrichtung für die jüdische Bevölkerung von New York. Neben der Massenkultur adressierte das unterhaltungsorientierte jiddische Theater die Majorität der Subkultur, während das künstlerische oder politische jiddische Theater (Yiddish Art Theater und die ARTEF) für die intellektuelle Minorität von Bedeutung war.⁸ Im Zuge des Übergangs zu einer vollständig verwalteten Kultur ist die Funktion des unterhaltungsorientierten jiddischen Theaters vollständig durch Fernsehen, Film und Broadway ersetzt worden. Das jiddische Theater in New York ist, trotz seines jüngsten unerheblichen Revivals, marginal isoliert und ist keine Alternative zur Massenkultur mehr. Daher gibt es im Gegensatz zur semiotischen Vorstellung von einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Codes, nur zwei Möglichkeiten: Massencode oder marginaler Code. Das ist das Limit der Semiotik, deren radikales Potenzial überschätzt worden zu sein scheint.

Benjamin hat versucht, die emanzipatorische Möglichkeit der Verschiebung zwischen Codes zu beschreiben, insbesondere in seiner Ausarbeitung der Methode des Zitats als Antwort auf die Situation

⁸ Siehe David S. Lifson, *The Yiddish Theatre in America* (New York: T. Yoseloff, 1965).

der dominanten Kultur. Für Benjamin verschiebt das Zitat den vorherrschenden und konventionellen Code in einen neuen. So war seine Lieblingsform der Kritik, wie er in seinem Brief zugibt, dass „das Geschriebene fast ganz aus Zitaten besteht. Die tollste Mosaiktechnik, die man sich denken kann [...].“⁹

Im weitesten Sinne ist die Technik des Zitats nicht auf Benjamin beschränkt, sondern findet sich bei fast allen radikalen Künstlern und Theoretikern des ersten Viertels des zwanzigsten Jahrhunderts. Kafka schuf seine neue literarische Form, indem er die Form des jiddischen Theaters „zitierte“,¹⁰ während die Karikaturen von Karl Kraus auf Zitaten beruhen, um nicht von James Joyce und Marcel Proust zu sprechen. Auch im epischen Theater hat das Zitat eine entscheidende Funktion. „Bei der ersten Aufführung der Mutter sollte die Bühne“, wie Brecht schrieb, „keine wirkliche Örtlichkeit vortäuschen: sie nahm sozusagen selber Stellung zu den Vorgängen; sie zitierte, erzählte, bereitete vor

⁹ Walter Benjamin, Briefe 1, hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 366.

¹⁰ Siehe die Arbeit von Evelyn Torton Beck, *Kafka and the Yiddish theater: its impact on his work* (Madison: University of Wisconsin Press, 1971).

und erinnerte.“¹¹ Victor Shklovskijs kritische Technik der Parodie ist eine Art Zitat, und Sergei Eisensteins Filmtechnik der Montage hängt, wie er selbst zugibt, von seinem synthetischen Verständnis des Zitats ab.¹²

Diese Ähnlichkeiten sind nicht aus persönlicher Kollaboration hervorgegangen. Die Methode des Zitierens ist vielmehr als Reaktion auf die kapitalistische Rationalisierung und ihre kulturellen Folgen entwickelt worden. Im Zeitalter der mechanischen Vervielfältigung ist die Sprache der Literatur immer obsolet, es sei denn, sie wird ständig mit einem neuen Code in Verbindung gebracht, das heißt, sie wird zitiert. In einem Brief an Gershom Scholem vergleicht Benjamin seine Methode daher mit einer „Verwertung“ von „Abfällen“: „die

¹¹ Bertolt Brecht, „Anmerkungen zu ‚Die Mutter‘“, in Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 4, hg. von Werner Hecht u. a. (Berlin, Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag, 2000), 115.

¹² Im Hinblick darauf, wie die „Montage“ über die Bedeutung des Films entscheidet, erzählt Bela Balazs die ironische Geschichte, dass Eisensteins „revolutionäres“ Kino, Panzerkreuzer Potemkin, von einem skandinavischen Verleiher in ein antirevolutionäres Kino umgewandelt wurde, indem er nur eine Szene verschob – „an dem Bildmaterial gar nichts geändert, nicht einmal neue Titel hineingesetzt.“ Béla Balázs, Der Geist des Films (Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp, 1930), 48.

philosophische Verwertung des Surrealismus – und damit seine Aufhebung – [...] wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam festzuhalten.“¹³

Benjamins Verwendung des Terminus Abfälle (scraps) erinnert uns an Adornos Müll (garbage). Offensichtlich weisen Benjamins Abfälle und Adornos Müll auf eine verdinglichte Situation hin, in der die Sprache (die Essenz der Kultur) zu einem arbiträren Zeichen wird. Adornos Müll impliziert die Unmöglichkeit der Rettung, während Benjamins Abfälle eine Strategie zu suggerieren scheinen. Für Benjamin können Abfälle, die als Zeichen für alte ästhetische Werte obsolet sind, immer noch einen neuen Wert darstellen, wenn sie mit einem neuen Code in Verbindung gebracht werden, d.h. wenn sie in die Hände einer neu organisierten sozialen Gruppe fallen. So vergleicht er die Fotomontage von John Heartfield und das Bild von Renger-Patsch: Ersterer verwandelte die Werbefotografie in ein politisches Instrument, während es Letzterer gelang „auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand

¹³ Walter Benjamin, Briefe 2, hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 685.

des Genusses zu machen.“¹⁴ Benjamin argumentiert, dass die kulturelle Situation nur dann radikal verändert werden kann, wenn ein alternativer sozialer Kontext, d. h. eine neue Kollektivität, entsteht. Nur, wenn die massenorientierte kapitalistische Kollektivität in die Kollektivität eines klassenbewussten Proletariats umschlägt. Daher konfrontierte er „die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt“, mit der kommunistischen Politisierung der Kunst, darin künstlerische Aktivitäten mit der Arbeiterbewegung verbindend.¹⁵ Adorno teilt Benjamins Optimismus nirgendwo. Die neuen technischen Mittel bieten kaum die Möglichkeit einer neuen und aktiven kollektiven Rezeption von Kultur. Vielmehr zerstört die kapitalistische Kulturindustrie nicht nur die traditionelle Gemeinschaft, sondern auch die Grundlage fast aller authentischen Kollektivität: das kollektive Gedächtnis oder die unbewusste Kollektivität. Spontane Kollektivität ist zunehmend unmöglich und wird durch die artifizielle Organisation des

¹⁴ Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent“, in Gesammelte Schriften II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 693.

¹⁵ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 44.

Unterhaltungssektors und der bürokratischen Verwaltung ersetzt: selbst religiöse Rituale und traditionelle Feste sind keine Ausnahme.¹⁶

In einer offenkundigen Erwiderung auf Benjamins These betonte Adorno in seinem Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, indem er auf die Haltung des musikhörenden Publikums verweist, dass „[d]ie neue Phase des musikalischen Bewußtseins der Massen [...] durch Genußfeindschaft im Genuß [definiert wird, d. Verf.]. Es ähnelt sich den Verhaltensweisen an, mit denen auf Sport reagiert wird oder auf Reklame.“ Zeitgenössische Kultur ist trotz ihrer scheinbaren Diversität im Wesentlichen an den herrschenden Code gekettet. Wenn ein Publikum ein kulturelles Werk entgegennimmt (welches vor der Assozierung mit dem Rezipierenden eigentlich frei von jedem Code sein sollte), hat es hinsichtlich des Codes, zu welchem es in Relation gesetzt werden soll, kaum eine Wahl, in der Abstimmung mit den Interessen seiner Mitglieder.¹⁷ In diesem Sinne argumentiert Adorno, dass „[b]ei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelnden Betrieb bleibt das Brot, mit dem Kulturindustrie die Menschen

¹⁶ D. Gross, „Culture and Negativity: Notes Toward a Theory of the Carnival“, *Telos* 1978, Nr. 36 (1. Juli 1978): 127–32.

¹⁷ Zum semiologischen Ansatz in diesem Punkt vergleiche die in Anmerkung 6 erwähnten Arbeiten von Jean Baudrillard.

speist, der Stein der Stereotypie.“¹⁸ Darum ist „[a]lle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, [...] Müll.“ Gleichzeitig ist sich Adorno völlig darüber im Klaren, dass unabhängig davon, wie sehr sich die Kultur verdinglicht, sie nicht völlig verdinglicht ist. Sogar im Kontext der extremen Verdinglichung überlebt das Subjekt, das sich der Entfremdung bewusst ist, und diese kritische Aktivität ist die letzte Barrikade des Subjekts.

Daher ist Adornos Aussage über Kultur als Müll keine epistemologische Definition von Kultur, sondern eine strategisch kritische Geste im Kontext der Kulturindustrie. Sein „pessimistischer“ und völlig negativer Ton reflektiert diese Strategie. Er ist nicht pessimistisch, aber er performt diese pessimistische Geste. Die philosophische Grundlage dieser Performance wird in Negativen Dialektik dargelegt: „In Erkenntnistheorie resultiert daraus unausweichlich die falsche Konsequenz, Objekt sei Subjekt. Traditionelle Philosophie wähnt, das Unähnliche zu erkennen, indem sie es sich ähnlich macht, während sie damit eigentlich nur sich selbst erkennt. Idee einer veränderten wäre es, des Ähnlichen innezuwerden, indem sie es als das ihr Unähnliche bestimmt.“¹⁹ Dies impliziert jedoch

¹⁸ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994), 181.

¹⁹ Adorno, Negative Dialektik, 151.

nicht, dass er sich so verhält, als ob er negativ wäre. Er versucht, in dem Maße völlig negativ zu sein, in dem das kritische Subjekt im Wesentlichen negativ ist. Wenn die Verdinglichung die Grundtendenz der Kultur konstituiert, ist die einzige mögliche Antwort angesichts der gegenwärtig eingeschränkten Situation weder die Suche nach einer Alternative noch eine objektive Beschreibung des Status quo, sondern eine strategische Überbetonung des negativen Elements dieses Trends.²⁰ Entsprechend findet Adorno in Kafka eines der erfolgreichsten Beispiele dieser Strategie. Adorno schreibt in Prismen: „Wie vor Jahrtausenden wird von Kafka Rettung gesucht bei der Einverleibung der Kraft des Gegners. Der Bann von Verdinglichung soll gebrochen werden, indem das Subjekt sich selbst verdinglicht. Was ihm widerfährt, soll es vollziehen [...]. Die Versenkung in den Innenraum der Individuation, die in solcher Selbstbesinnung sich vollendet, stößt aufs Prinzip der Individuation, jenes sich selbst Setzen, das die Philosophie sanktionierte, den mythischen Trotz. Wiedergutmachung wird gesucht, indem das Subjekt ihn fahren lässt. Kafka verherrlicht nicht die Welt durch Unterordnung, er widerstrebt ihr durch Gewaltlosigkeit. Vor dieser

²⁰ Diese strategische Geste, die Überbetonung, mag aufs engste mit Brechts „Verfremdungseffekt“ verwandt sein, sofern diese Theatertechnik nicht dogmatisch aufgefasst wird.

muß die Macht sich als das bekennen, was sie ist, und darauf allein baut er. Dem eigenen Spiegelbild soll der Mythos erliegen.“

Ein gängiger Satz über Adorno lautet, dass Adornos „kritische Theorie keine soziale Gruppe anspricht und auch kein in die Praxis übertragbares Sozialisationsmodell liefern kann.“²¹ Aber wie wir bereits gezeigt haben, war seine „Strategie der Überwinterung“ durch eine soziokulturelle Situation in einer Übergangszeit bedingt, die durch den Umsturz traditioneller Vorstellungen gekennzeichnet war: „Theorie“, „Praxis“, „Individualität“, „Kollektivität“, „Sprache“ und sogar „Konzept“, die alle einer radikalen Neuinterpretation harren - die Methode der Interpretation selbst muss grundlegend revidiert werden. Da die fortgeschrittene Massenkommunikation und die Bürokratie die bürgerliche Individualität und die organische Kollektivität lähmen, kann Adornos emanzipatorische Strategie nicht auf irgendeine Art von konventioneller Praxis zählen.²² Obwohl

²¹ Axel Honneth, „Von Adorno zu Habermas: zum Gestaltwandel kritischer Gesellschaftstheorie“, in Sozialforschung als Kritik: zum sozialwissenschaftlichen Potential der kritischen Theorie, hg. von Wolfgang Bonß und Axel Honneth (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 111.

²² Wie auch immer, können einige bestehende Praktiken Adornos negative Dialektik implizit antizipieren? Alan Wolfe

**Habermas Adorno kritisiert, wenn er schreibt:
„Interessanterweise lässt sich Adornos These mit
Beispielen aus Literatur und Musik belegen, soweit
diese von Reproduktionstechniken abhängig**

schlägt eine Strategie „to fulfill democratic dreams“ vor – Horten, so wie er es von James O’Connor entlehnt. Weder Wolfe noch O’Connor beabsichtigen, ihre theoretischen Wurzeln direkt auf Adorno zurückzuführen, aber ihre Strategie scheint eine Affinität zu Adornos „Strategie des Winterschlafs“ zu haben. „Horten ist ein erster Schritt in Richtung einer nicht-entfremdeten Politik, eine negative Weigerung, entfremdete Macht über sich ausüben zu lassen.“ „Es gibt verschiedene Grade des politischen Hortens Einfache Apathie gegenüber dem organisierten politischen Prozess ist einer davon.“ „Diejenigen, die sich in genossenschaftlichen Unternehmen engagieren – wie z. B. Lebensmittelkooperativen in der Nachbarschaft, Kindertagesstätten und anderen sozialen Aktivitäten – horten in gewissem Sinne einen Teil ihrer Macht vor dem Staat, selbst wenn ihr ausdrückliches Motiv ein nichtpolitisches ist. Das Gleiche gilt für diejenigen, die sich in ländliche Gebiete zurückziehen, um ihren Lebensunterhalt so weit wie möglich selbst zu produzieren. Auch wenn solche Aktivitäten der ‚Gegenkultur‘ an sich keine direkte Bedrohung für die bestehende Ordnung darstellen, so sind sie doch eine Form des Hortens, da sie sich der Definition des bestehenden politischen Systems entziehen, was die produktiven ‚Pflichten‘ der Bürgerschaft ausmacht. Wenn Arbeiter streiken, horten sie ihre Arbeitskraft für sich selbst; eine wichtige Strategie für politischen Wandel wäre ein ‚Bürgerstreik‘, bei dem die Menschen sich weigern, an den organisierten Ritualen teilzunehmen, die in der spätkapitalistischen Gesellschaft unter dem Namen Politik firmieren.“ (Übers. d. Autor) The limits of legitimacy (New York: Free Press, 1977), 343-44.

bleiben, die einsame Lektüre und kontemplatives Hören, also den Königsweg bürgerlicher Individuierung vorschreiben“²³ ist Adorno nicht auf den bürgerlichen Individualismus angewiesen, sondern nutzt ihn nur, um sowohl den konventionellen Individualismus als auch den Kollektivismus zu überwinden. In diesem Sinne hält er die Erscheinung einer neuen Individualität und Kollektivität aufrecht, die ihrerseits nie getrennt werden. Seine Vorliebe für anspruchsvolle Literatur und Musik ist nicht zufällig, sondern insofern vorzuziehen, als die Leserschaft hier sowohl zu individualistisch für die bürgerliche Individuation als auch zu spontan für die bestehende Kollektivität ist. Ja, eine besonders bewusste, „individualistische“ Leserschaft könnte eine neue Kollektivität öffnen, während die Individuen der verwalteten Welt selbst so tief in die massenkollektiven Netzwerke integriert sind, dass ihre flüchtigen Lesemuster die bestehende Massenkollektivität ständig nur bestätigen. In diesem Sinne war Habermas zu optimistisch, als er argumentierte: „Für die kollektiv rezipierten Künste – Architektur, Theater, Malerei – zeichnet hingegen ebenso wie für die Gebrauchsliteratur und -musik, die von den elektronischen Medien abhängig

²³ Jürgen Habermas, „Bewusstmachende oder rettende Kritik – Die Aktualität Walter Benjamins“, in Kultur und Kritik (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 321.

geworden ist, eine Entwicklung ab, die über bloße Kulturindustrie hinausweist und Benjamins Hoffnung auf eine verallgemeinerte profane Erleuchtung nicht *a fortiori* entkräftet“²⁴ Unglücklicherweise hat sich seit 1972, als Habermas diese Hypothese aufstellte, herausgestellt, dass eine solche „Entwicklung“ der „Künste“ zumindest im nordamerikanischen Kontext nicht über die Kulturindustrie hinausweist, und der soziokulturelle Kontext der Bundesrepublik Deutschland ist nicht viel anders. Trotz Habermas Voraussage, kann sich Benjamins Hoffnung nicht erfüllen, wenn ihr nicht Adornos Strategie vorausgeht.

²⁴ Habermas, 321.

TURBOBUCH #1

**Auflage: 40 Stück
EISENBAHNSTRASZE
Elisabethstraße 17
04177 Leipzig**

ferdinand@anderer-kunstverein.eu

