

# Die immanente Kritik der Medienkultur

## Zur Aktualität von Walter Benjamins Ansatz<sup>1</sup>

---

OLIVIER VOIROL

Viele Beobachter der heutigen Gesellschaften behaupten, die zeitgenössische Kultur sei eine Medienkultur: Was klassischerweise unter dem Begriff „Kultur“ verstanden wurde, wird heute auf die Ausprägung der Medien und Kommunikationstechnologien angewandt. Die Medienkultur ist daher die Kultur, die durch die zahlreichen Aktivitäten in verschiedenen Medien entsteht. Es existieren unterschiedliche Ansätze zur Analyse dieser Kultur. Viele von ihnen untersuchen, inwiefern die Aktivität der Subjekte heute eine größere Rolle spielt im Produktions- und Rezeptionsprozess. Oder sie zeigen, wie in Fernsehsendungen „normale Menschen“ in den Produktionsprozess „partizipativ“ eingebettet werden. Innerhalb dieser Tendenzen gibt es aber auch *kritische* Ansätze. Es wird zum Beispiel gezeigt, inwieweit Medienstrukturen sich in die klassischen ökonomischen Strukturen der Kulturindustrie integrieren, die die klassischen Prozesse der Medien widerspiegeln (Einfluss von Marx). Oder es wird gezeigt, dass die Akteure zwar aktiv teilnehmen und so neue Räume der Transparenz eröffnen, aber dass dadurch neue Machtverhältnisse und Überwachungsmechanismen entstehen (Einfluss von Foucault). Andere Untersuchungen wiederum prüfen, inwiefern solche Praktiken ein neues Feld von sozialen Positionen, symbolischer Herrschaft und Machtverhältnissen eröffnen.

---

1 Für die sprachliche Überarbeitung und hilfreiche Kommentare zum Text danke ich Maximilian Geßl.

Solche kritischen Perspektiven sind wichtige Beiträge zur Analyse der heutigen Medienkultur. Sie reichen aber nicht aus: Sie sind nicht in der Lage, das kritische Potential auszuschöpfen. Ich bin der Meinung, dass eine Perspektive der immanenten Kritik hier heute fehlt. Um eine solche Perspektive zu skizzieren, möchte ich auf den Benjaminschen Ansatz der immanenten Kritik literarischer Texte zurückkommen. Ich werde die zentralen Ideen von Benjamin darstellen und diskutieren – diese Idee der immanenten Kritik –, die Adorno in seiner Konzeption der Kulturkritik stark beeinflusst haben (von Adorno selbst wird hier aber nicht die Rede sein). In einem zweiten Schritt werde ich versuchen herauszuarbeiten, worin die Benjaminsche Konzeption immanenter Kritik literarischer Texte uns bei einem Ansatz der immanenten Kritik der Medienkultur behilflich sein kann.

## I. IMMANENTE KRITIK BEI BENJAMIN

In seinem Buch *Der Begriff der Kunstkritik der deutschen Romantik* (1920) entwickelt Benjamin seine ersten Überlegungen zur immanenten Kritik. In diesem Buch versucht er einen Begriff des Kunstkritikers „wiederzufinden“, der in seinen Augen von der seit Kant vorherrschenden Idee einer Kritik als Urteil verdrängt wurde. Im klassischen Sinne der Aufklärung ist Kritik ein Urteil: Sie bestimmt Regeln und Kriterien um Tatsachen zu „wiegen“, um sie einzuschätzen, ihr „Gewicht“ zu bestimmen und schließlich ein Urteil auszusprechen. Die klassische Kritik versucht also erstens, eine Tatsache einer Norm gegenüberzustellen, um deren Übereinstimmung (oder eben fehlende Übereinstimmung) auszusprechen, um ihre Legitimität oder ihre Berechtigung anzuzeigen; sie setzt Werte (das Gute, Gerechtigkeit, Wahrheit) und Kriterien voraus, im Namen derer die Tatsache bewertet, das heißt auf ihren eigentlichen Wert geschätzt wird. Zweitens, diese Art von Kritik lässt eine Tatsache vor einem Gericht erscheinen, um danach über diese Tatsache zu urteilen. Dadurch stimmen Kritik und Urteil überein – und verschwimmen sogar ineinander. Für die urteilende Kritik ist die Frage „Mit welchem Recht?“ *die* zentrale Frage. Drittens erlässt diese urteilende Kritik gewissermaßen Gesetze: Sie stellt jemanden oder etwas vor Gericht, um dann recht oder unrecht zu geben. Weil sie im kritischen

Verstand verankert ist, will sie „objektiv“ sein – auch wenn für sie Subjektivität erforderlich ist.

Im Unterschied zu dieser Art von Kritik als Urteil ist dennoch, Benjamin zufolge, auch *eine andere Konzeption der Kritik* entstanden. Dieser Kritikbegriff, der in der deutschen Romantik eine Rolle gespielt hat, ist aber inzwischen verschwunden und in Vergessenheit geraten. Benjamins Ziel in *Der Begriff der Kunstkritik der deutschen Romantik* lautet, diesen Begriff von Kritik wieder zu beleben und zu „retten“. Diese andere und romantische Konzeption von Kritik beruft sich nämlich nicht auf „externe“ Urteilkriterien, nach denen eine Tatsache oder ein Werk beurteilt werden soll. Kritik ist hier kein Urteil eines Gerichts: Sie geht vielmehr auf immanente Weise vor. Sie beginnt erst *mit* dem Werk und nicht *vor* dem Verhältnis mit dem Werk. Die Kritik geht wie eine Reflexion vor, aber diese hält am Maßstab der Beurteilung nicht fest. Die Reflexion ist „die Grundlage einer völlig anderen, nicht beurteilend eingestellten Art von Kritik, deren Schwergewicht nicht in der Einschätzung des einzelnen Werkes, sondern in der Darstellung seiner Relationen zu allen übrigen Werken und endlich zu der Idee der Kunst liegt“ (Benjamin 1972a: 77-78). Ob ein Kunstwerk ein Werk von großer Bedeutung ist, erfährt man nämlich nicht, wenn man Kriterien von außen in einer urteilenden Haltung heranträgt; man erfährt es nur, wenn ein Reflexionsprozess sich in das aktive Verhältnis der Kritiker zu diesem Werk „einklinkt“. Die Kritik soll das Werk nicht mit bestimmten Kriterien von außen konfrontieren, sondern genau an dieser aktiven Konfrontation mit dem Werk ansetzen - deshalb ist sie keine urteilende, sondern eine *immanente* Kritik.

Die immanente Kritik eines Kunstwerkes ist also das Verhältnis, das sich in Gang setzt, wenn der Kritiker aktiv versucht, dieses Werk zu betrachten: Nur in dieser Geste kann sich der wahre „Keim“ dieses Werkes ausbreiten. Dadurch wird das kritische Urteil völlig dem Prozess genauerer Reflexion – als Rückblick des Werkes auf den getragenen Blick – unterworfen. Wenn das Werk auf diese Geste gar nicht „antwortet“ oder reagiert, hört dieser Prozess automatisch auf; bei genauerem Hinsehen ist das Werk einfach ungeeignet und erweist sich als wertlos. In der Geste der Betrachtung, im Verhältnis zum Werk wird dies entschieden, und nicht davor: In dieser Weise ist die Kritik immanent. Sie geht dieser Geste nicht voraus, sondern konstituiert sich erst im Prozess. Wenn dieser Prozess nicht stattfindet, dann ist die immanente Kritik ungeeignet. Der Wert des Werkes

hängt davon ab, ob es seine immanente Kritik überhaupt ermöglicht oder nicht: Wenn ein Werk immanent kritisierbar ist, ist es ein (wertvolles) Kunstwerk (mit anderen Worten, erlaubt es eine Kritik, diejenige der Kunst, der Idee der Kunst). „Die Beurteilung eines Werkes (muss) niemals eine explizite, sondern stets eine im Faktum seiner romantischer Kritik (d. h. seiner Reflexion) impliziert sein. Denn der Wert des Werkes hängt einzig und allein davon ab, ob es seine immanente Kritik überhaupt möglich macht oder nicht. Ist diese möglich, liegt also im Werke eine Reflexion vor, welche sich entfalten, absolutieren und im Medium der Kunst auflösen lässt, so ist es ein Kunstwerk“ (Benjamin 1972a: 78-79).

Wenn ein Werk nicht immanent kritisierbar ist, ist es kein Kunstwerk: „Ist ein Werk kritisierbar, so ist es ein Kunstwerk, andernfalls ist es keines“ (Benjamin 1972a: 79). „Die bloße Kritisierbarkeit eines Werkes stellt das positive Werturteil über dasselbe dar“ (ebd.: 79). Das, was schlecht ist, lässt sich einfach nicht kritisieren: Das, was miserabel ist, verdient die Stille. Deswegen sagt Benjamin, dass „in dem Grundsatz von der Unkritisierbarkeit des Schlechten [...] eine der charakteristischen Ausprägungen der romantischen Konzeption der Kunst und ihrer Kritik vor[liegt]“ (ebd.: 79). Aber „dieses Urteil kann nicht durch eine gesonderte Untersuchung, vielmehr allein durch das Faktum der Kritik selbst gefällt werden, weil es gar keinen anderen Maßstab, kein Kriterium für das Vorhandensein einer Reflexion gibt, als die Möglichkeit ihrer fruchtbaren Entfaltung, die Kritik heißt“ (ebd.: 79).

„Kritik, welche für die heutige Auffassung das Subjektivste ist, war für die Romantiker das Regulative aller Subjektivität, Zufälligkeit und Willkür im Entstehen des Werkes. Während sie sich nach heutigen Begriffen aus der sachlichen Erkenntnis und der Wertung des Werkes zusammensetzt, ist das Auszeichnende des romantischen Kunstbegriffs, eine besondere subjektive Einschätzung des Werkes im Geschmacksurteil nicht zu kennen. Die Wertung ist der sachlichen Untersuchung und Erkenntnis des Werkes immanent. Nicht der Kritiker fällt über dieses das Urteil, sondern die Kunst selbst, indem sie entweder im Medium der Kritik das Werk in sich aufnimmt oder es von sich abweist und eben dadurch unter alle Kritik schätzt. Die Kritik sollte mit dem, was sie behandelt, die Auslese unter den Werken herstellen“ (ebd.: 80).

## Offenbarung und Zerstörung

Benjamin restituierte auf diese Weise eine Einschätzungsform der Werke in der romantischen Kunstkritik, die auf Maßstäbe der Beurteilung verzichtet. „Kritik ist also, ganz im Gegensatz zur heutigen Auffassung ihres Wesens, in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits, seine Auflösung im Absoluten“ (ebd.: 78). Für Benjamin hat die Kunstkritik nichts mit Beurteilung zu tun; sie ist Offenbarung des Absoluten der Kunst, des „Wahrheitsgehalts“ eines Werkes. Solche Kritik ist daher in einem Werk selbst verankert und nicht äußerlich oder überragend. Sie entsteht aus dem Gehalt des Werkes selbst, aus seiner Immanenz, und aus dem Verhältnis, das wir mit ihr aktivieren. Die Kritik hat also mehr mit einer Geste zu tun, einer Bewegung, als mit der Aktivität eines Richters, sie ist im Werk verankert und entsteht nur im Verhältnis mit der Immanenz des Werkes zur Welt.

Die Kritik ist aktive Konfrontation mit dem Werk; sie ist sogar mehr, sie ist *Zerstörung*. „Die Kritik opfert um des einen Zusammenhanges willen das Werk gänzlich“ (Benjamin 1972a: 86). Und diese Zerstörung ist also „die Zerstörung der Form, die Aufgabe der objektiven Instanz in der Kunst, der Kritik“ (ebd.: 85), und nicht „eine subjektive Velleität des Autors darzustellen“ (ebd.: 85). Diese Geste „entwerkt“ das Werk, sie streicht, sie gräbt, sie vernichtet, um seinen Wahrheitsgehalt zu erschließen; sie lässt auf diese Weise ein anderes Werk entstehen. Daher ist die Kritik eine Zerstörung und gleichzeitig eine Rettung – eine Rettung der Vergangenheit. Die Kritik ist dieses „brennende und ruhige Feuer“, das das Innere eines Werks „verbrennt und verzehrt“, und, im selben Moment wo sie es vernichtet, „für immer rettet“. Die Kritik hat als Ziel, den „Wahrheitsgehalt“ des Werkes zu erschließen: Das zeigt Benjamin in seinem nächsten großen Text über immanente Kritik.

## Kommentar und Kritik

Die Frage des Wahrheitsgehalts steht im Zentrum von Benjamins zweitem wichtigen Text zur immanenten Kritik, seinem literaturkritischen Werk *Goethes Wahlverwandtschaften*. Bernd Witte schreibt dazu: „[D]ie Arbeit über Goethes *Wahlverwandtschaften* führt in paradigmatischer Weise die

Ansprüche vor, die Benjamin für seine These über Kritik formuliert hatte: er bestimmt in einer neuen Weise sein Objekt für die Aktualität und sucht auf den Ort der Wahrheit“ (Witte 1985: 60). In diesem Text erklärt Benjamin sein Ziel schon auf den ersten Seiten. Er unterscheidet zwischen *Kommentar* und *Kritik* und erklärt, dass es sich für ihn nicht darum handelt, ein Kommentar, sondern eine Kritik anzubieten. Der Kommentator nimmt eine Beschreibung des Textes vor, er hält an seinen bedeutenden Elementen fest, die die Besonderheiten der historischen Epoche des Textes bezeugen. Im Unterschied zum Kommentator versucht der Kritiker den *Wahrheitsgehalt* des Textes zu erreichen, und gibt sich mit seinem spezifischen Sachgehalt nicht zufrieden. Der Kommentator bleibt daher auf der Oberfläche des Sachgehalts, das aus verschiedenen Elementen einer Epoche besteht, die sich in das Werk einschreiben – d. h. was sich von einer Epoche dem Werk einprägt und was erst viel später, in einer anderen Epoche, wieder auftauchen kann. Was sich in einem Werk einprägt, erwacht womöglich in darauffolgenden Epoche, in einer späteren Zeit – nur diese Distanz erlaubt uns den Sachgehalt als solchen zu erkennen. Nur dann, wenn die Sachelemente einer Epoche, die seinerzeit ein Werk ermöglicht haben, verschwunden sind, wird sein Wahrheitsgehalt erschlossen. Erst dann kann es für die „Ewigkeit“ überleben.

Im Analyseprozess des Sachgehalts erschließt sich der Wahrheitsgehalt des Werks. Er erscheint aber nur *durch* den Sachgehalt, im Laufe seiner progressiven Offenbarung: Man muss den Sachgehalt also bis zum Schluss im Blick haben. Anders gesagt, der Sachgehalt schafft die Möglichkeit der Offenbarung des Wahrheitsgehalts. Dieser Prozess wird von unterschiedlichen Kommentaren zum Werk begleitet – die nicht überflüssig sind, weil sie das Feld der nächsten Kritik vorbereiten. Die Kritik kann den noch begrabenen Wahrheitsgehalt aufblitzen lassen, der der Wahrheitsgehalt des Sachgehaltes ist. Benjamin beharrt jedoch darauf, dass sich der Wahrheitsgehalt nicht einfach ableiten lässt: Wahrheit ist nicht das Ergebnis eines deduktiven Verfahrens, sondern *Erfahrung* – Kant hat sich Benjamin zufolge an diesem Punkt geirrt. Der Wahrheitsgehalt kann also niemals einfach aus dem Sachgehalt abgeleitet werden, ebenso wenig wie er als bloßes Material ausgebeutet werden kann. Er lässt sich nur durch einen Akt der Erfahrung erreichen. Die wahre Erkenntnis – der göttliche Name, die adamsche Sprache – wird dadurch nur in einer nicht-deduktiven Weise erreicht, d. h. in der Erfahrung.

## Sachgehalt als Entstellung

Bei Benjamin erscheint der Sachgehalt als eine *Entstellung* der Wahrheit: Er verbirgt den Wahrheitsgehalt. Er ist eine Codierung, der die ursprüngliche Realität bedeckt und sie so auf verfälschte und zusammengesetzte Weise wiederholt. Die Wahrheit bewohnt die Sache, aber sie wird verdeckt und entstellt. Benjamin schrieb seinen Essay über Goethes *Wahlverwandtschaften* gegen die dominante Interpretation des Romans, dessen Wahrheitsgehalt verdeckt wurde.<sup>2</sup> Der Wahrheitsgehalt eines Romans lässt sich nie in bloßen Aussagen völlig niederschreiben. Der Kritiker erfährt nur dann den Wahrheitsgehalt des Werkes, wenn er in der Lage ist, verstehen zu können, was der Autor selbst nicht erschließen konnte. Der Sachgehalt soll also gewissermaßen gegen ihn selbst umgedreht werden, um diese Wahrheit zu erreichen – solcher Umschwung erklärt daher den zerstörerischen Charakter der Kritik. Benjamin beharrt auf dem Vorrang des Textes über die Biographie des Autors (siehe Benjamin 1972b: 155-156). Er schließt eine Erklärung des literarischen Textes durch äußere Tatsachen aus und versucht stets, „gegen den abstrakten Begriff, die Wesenheit der Sache geltend zu machen, die in der poetischen Form sich erfahren lässt“ (Witte 1985: 63).

Es ist in einem viel späteren Text, dass Benjamin die Aufgabe des Kritikers systematisch (in dreizehn Thesen) beschreibt: „Die Technik des Kritikers in den dreizehn Thesen“ in *Einbahnstraße* (Benjamin 1972c: 108-109). In diesem Text bestimmt er weniger die Aufgabe der Kritik als diejenige des Kritikers. Ich fasse hier seinen Vorschlag in drei Punkten zusammen. Erstens behauptet Benjamin, dass der Kritiker ein „Strategie im Literaturkampf“ sei (ebd.: 108). Diese Idee kann in zwei Richtungen verstanden werden: als Strategie der Auslese der wichtigsten Texte oder Dokumente oder als Strategie des Verfahrens der Kritik. In der ersten Lesart sagt Benjamin, dass die Kritik Strategie im „Literaturkampf“ ist. Die Literatur ist hier weniger als eine Menge von Texten zu interpretieren denn als eine soziale Auseinandersetzung; als Rezeptionskontext, dessen Fragen nicht mehr

---

2 Der Wahrheitsgehalt in Goethes *Wahlverwandtschaften* bewert sich auf die Idee, dass eine doppelte Beziehung unter zwei Paaren die soziale Ordnung der Heirat beschädigt; wobei diese soziale Ordnung schließlich gewinnt in Goethes Roman.

bloß ästhetisch sind, sondern moralischer und politischer Natur. Deswegen ist der Kritiker ein Strategie: Er versucht entweder eine Option zu verteidigen oder andere Optionen zu bekämpfen. Er ist nie neutral und unparteiisch; er interessiert sich für die Orientierung der Kunst.

In der zweiten Lesart verweist der Kritiker als Strategie auf das Verfahren der Kritik: Es handelt sich nicht darum, das Werk von einem äußeren Standpunkt zu „interpretieren“, sondern einzutreten, es zu zerlegen, es „abzubauen“, indem man ins Spiel eintritt und mitspielt. Es handelt sich nicht darum, in einer äußeren Perspektive zu verharren, sondern sich völlig im Werk zu „engagieren“. Die Kritik kann das „Spiel“ des Textes nur durchdringen, wenn sie noch spielerischer ist, das heißt listiger, strategischer, abartiger auch, als der Text. Der Kritiker ist immer einen Schritt voraus gegenüber dem, was er kritisiert: Er ist schneller, er verdoppelt ihn, er lacht über ihn. Der Kritiker ist also doppeldeutig und allgegenwärtig: Er demaskiert die Zweideutigkeiten der Spieler, ihre Masken und ihren Zauber, weil er doppeldeutiger ist als sie. Er begleitet die Spieler, folgt ihnen, und versucht gleichzeitig sie zu überholen und ihnen voranzugehen.

Das Verfahren der Kritik hat also mehr mit *mimetischem Verhalten* als mit Exegese zu tun: Es handelt sich darum, das Werk mimetisch nachzuahmen und es gegen sich selbst zurückzuwenden. Die Kritik hält gewissermaßen einen Spiegel vor das Werk, in dem es widergespiegelt wird, eine Widerspiegelung aber, die die Form einer Antwort besitzt und die das Werk nicht unverändert lässt. Als mimetische Strategie ist die Kritik gleichzeitig nah und fern, das Identische und das Äußere, sie ist doppeldeutig und allgegenwärtig. Die Kritik ist doppeldeutig, weil sie immer dieses Doppelspiel spielt: Man weiß niemals, ob man mit dem Pantomimenspieler oder dem Nachgeahmten zu tun hat. Und dennoch kommt eben in dieser Geste die Hoffnung eines Wahrheitsgehalts unter.

## **Kritik heißt non-konformistische Stellungnahme**

In der zweiten These behauptet Benjamin: „Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen“ und in der dritten: „Der Kritiker hat mit dem Deuter von vergangenen Kunstepochen nichts zu tun“ (ebd.: 108). Kritik ist also keine bestimmte Form von Deutung, sondern vor allem eine Parteinahme, sie hat nichts zu tun mit der Kunstgeschichte oder der Literaturgeschichte. „Die Sache [...] um welche der Kampf geht“, soll Wert haben:

Benjamin führt hier ein Kriterium der Moral ein – und nicht des Rechts. Die Aufgabe des Kritikers besteht darin, die Werke zu schützen, die geschützt zu sein verdienen, besonders diejenigen, die riskieren, verkannt oder verachtet zu werden; er soll die falschen Werte zerstören, die sie in den Schatten stellen. Daher die folgende These: „Die Kritik ist eine moralische Sache“ (ebd.: 108). Der Kritiker handelt moralisch, sobald es ihm gelingt, die „wahren Werte“, die Trägerinnen neuer künstlerischer Möglichkeiten und neuer sozialer Auseinandersetzungen zu erkennen, aber auch jene Werke, die solche Risiken keinesfalls eingehen. Benjamin entwickelt eine Konzeption der Parteilichkeit und des Engagements für einen ästhetischen Gegenstand oder ein Werk: Er wettet auf das Gelingen oder den Misserfolg eines Werkes. Er verteidigt also Parteilichkeit und Stellungnahme.

Der Kritiker ist nicht für den Ruhm bestimmt und schreibt nicht für ein Publikum. Für den Kritiker muss das Publikum „stets Unrecht erhalten“ aber muss „sich doch immer durch den Kritiker vertreten fühlen“ (Benjamin 1972c: 109). Er kümmert sich nicht darum, wenn er gegen den Konformismus des Publikums stößt und sich am Rande des etablierten Geschmacks aufhält – „Kunstbegeisterung ist dem Kritiker fremd“, sagt Benjamin (ebd.: 109). Die Nachwelt ist für die Kritik nicht wichtig, weil sie „vergibt oder rühmt“ (ebd.: 108), aber der Kritiker „richtet im Angesicht des Autors“. Der Kritiker fürchtet keine Polemik, weil er Respekt vor dem Werk hat. Die Kritik heißt deshalb auch Polemik; d. h. „ein Buch in wenigen Sätzen vernichten“ (Benjamin 1928: 35). Aber der Kritiker tut dies nicht, um gewisse Werte zu befördern oder zu bestreiten: Seine Aufgabe besteht darin, mit dem Finger zu zeigen und anzuklagen. Und die Wirkungen, die er herbeiführt, heißen Umstellung, Umleitung, Situationsumkehrung. Seine Parteinahme ist Misstrauen, Zorn, Hass, er vollzieht notwendige Destruktion mit seinem „zerstörerischen Charakter“, der „überall Wege sieht“ und „Wege fortschafft“ (Raulet 1997). Weit davon entfernt, Kriterien am Gegenstand anzuwenden, formt der Kritiker diesen Gegenstand bis an dessen Grenzen gelangend um, sodass die Möglichkeiten seiner Wahrheit sich zu entfalten vermögen. Er veranlasst, dass sich das Kunstwerk selbst kritisiert, sich auflöst und sich zerlegt, wie „unter der Wirkung der Säure oder des Feuers“. In dieser Zerstörungsgeste erschließt sich sein Wahrheitsgehalt. Benjamin sagt: „Die echte Kritik geht nicht gegen ihren Gegenstand; sie ist wie eine Chemikalie, die, wenn sie eine andere angreift,

zerlegt sie sie um ihre tiefe Natur zu enthüllen“ (zitiert bei Proust 1998: 51). Die Kritik, sagt Benjamin, ist „dieses gleichzeitig brennende und ruhige Feuer, das ein Werk brennt und verzehrt, und im selben Moment wo er es vernichtet, es auf immer rettet“.

Eine schlechte Kritik ist diejenige, die ein neues und bahnbrechendes Werk auf den etablierten Geschmack der Epoche bringt, und dadurch die Funktion der Kunst verrät: unsere Blicke, Beurteilungen und Kriterien zu erschüttern und zu verändern. Die Werke sollen oft *gegen* das Publikum geschützt oder verteidigt werden; die neuen Werke werden anfangs selten ohne Widerstände rezipiert. Ein Werk muss somit oft durch eine Verteidigung seines Interesses gefordert werden: Das ist die Aufgabe des Kritikers, der bestimmt, ob das kritisierte Werk als großes Werk gewürdigt werden soll oder ob es sich um ein bloßes Dokument oder eine verpasste Erfahrung handelt.

## II. IMMANENTE KRITIK DER MEDIENKULTUR

Inwiefern könnte dieser Ansatz der immanenten Kritik für eine immanente Kritik der aktuellen Medienkultur hilfreich sein? Wir müssen zugeben, dass uns nicht die gleichen Phänomene wie Benjamin vor Augen stehen. Er interessierte sich für die literarische Tradition, vor allem für die Romane des frühen 19. Jahrhunderts. Es sind Werke aus der Kunstsphäre, die eine „Idee der Kunst“ mit sich tragen. Benjamin entwickelt seine Konzeption der immanenten Kritik, um die Möglichkeit dieser „Idee der Kunst“ zu verwirklichen. Als immanente soll die Kritik den Wahrheitsgehalt aufdecken, der mit dieser Idee der Kunst verbunden ist. Wenn es darum geht, die etablierten Urteilskriterien und Konventionen zu überwinden, zu durchbrechen, dann deshalb, weil solche normativen Kriterien uns von der Immanenz fern halten. Die Kritik soll gleichzeitig zerstören und offenbaren, weil diese Normen und Konventionen Hürden auf dem Weg zu Wahrheit und Erfahrung sind.

Kann man sich aber auf eine solche Benjaminsche Kritik beziehen, wenn es sich um bloße Produkte der Medienkultur handelt? Das scheint auf den ersten Blick schwer zu sein, weil Produkte der Medienkultur nicht wie Kunstwerke durch die Form bearbeitet werden. Goethes Roman, auf den

Benjamin seine Analyse stützt, ist ein großes Werk: seine Form, seine bemerkenswerten ästhetischen Qualitäten; es ist der ideale Gegenstand für immanente Kritik. Ein literarisches Kunstwerk basiert auf (a) einer spezifischen Arbeit der Sprache, die ihm eine Form verleiht; (b) ihm gelingt es auf verschlüsselte und indirekte Weise seine Epoche auszudrücken und schließlich (c) geht das Werk von der Verständlichkeit aus, um sich jenseits seiner sinnlichen Verankerung abzuzeichnen – was seine Deutung dann verpflichtet. Im Gegenteil dazu sind die Produkte der Medienkultur (a) direkte Inhalte ohne ästhetische Form; (b) sie sind im Zeitgeschehen gefesselt und kondensieren nicht den Sinn ihrer Epoche und (c) sie sind uns ohne spezifische Deutungsanstrengung verständlich.

Um diesen Punkt zu klären, ist uns eine andere Unterscheidung von Benjamin wichtig. In *Einbahnstraße* unterscheidet Benjamin zwischen *Werk* und *Dokument*. Er spricht hier unterschiedliche Aspekte auf ziemlich chaotische Weise an – ich versuche hier, drei Unterschiede zwischen Werk und Dokument zu systematisieren: nach ihren (a) Zusammenstellungsprozessen, (b) nach ihrer internen Struktur oder ihrem formellen Charakter und (c) nach ihrer Adressierungsweise.

Das Subjekt des Werkes ist ein Künstler, das Subjekt des Dokuments ein Primitiver, sagt Benjamin. Der Primitive „äußert sich in Dokumenten“, während der Künstler ein Werk zusammenstellt (Benjamin 1972c: 107). Wenn das Werk vollendet ist, erwirbt es einen Gehalt, der ihm Tiefe verleiht, während das Dokument nie dieser Arbeit formeller Ausarbeitung unterzogen wird – „ins Dokument sind Formen nur versprengt“. Infolgedessen ist das Werk gleichzeitig Stoff und Überholen des Stoffs im Gehalt. Das Dokument bleibt Stoff, dieser herrscht völlig vor.

„Im Kunstwerk ist das Formgesetz zentral“ (ebd.: 108); die Form ist Gesetz weil sie das Ganze der Elemente organisiert; „Inhalt und Form sind im Kunstwerk eins: Gehalt.“ (ebd.: 107). Der Stoff ist daher im Kunstwerk untergeordnet. Er ist aber allgegenwärtig im Dokument: „in Dokumenten (...) herrscht durchaus der Stoff“, weil es an einer Form fehlt – oder sie sich „nur versprengt“ vorfindet. In Dokumenten ist die Form nur Zusatz, sie ist nicht strukturierend. Durch seinen formellen Zusammenhang ist das Kunstwerk synthetisch, es ist in seiner Lektüre unerschöpflich; durch seine Gesamtzusammenstellung ist alles signifikant. Im Gegenteil dazu stellt das Dokument keine Synthese dar, sondern eine chaotische Vielzahl, die eine Analyse fordert – auf Grund seiner undeutlichen Struktur muss es analysiert

werden. Das Dokument (Traum, Fetisch, Gegenstände) erlaubt nur eine zweite, anthropologische oder psychologische Erkenntnis, aus der sich eine interessante – aber nicht künstlerische – Lehre ziehen lässt. Schließlich steht ein Dokument zu anderen Dokumenten nah, es ist undifferenziert; im Unterschied dazu, steht ein Kunstwerk den anderen Kunstwerken fern; es ist getrennt von diesen, individualisiert. Seine formelle Vollendung verbietet, daraus ergänzende Informationen zu isolieren. Die Kunstwerke haben keinen genauen Verweispunkt in der Realität, sie bilden eine Welt, die besonders und in sich selbst geschlossen ist. Im Gegenteil dazu kommunizieren die Dokumente untereinander auf der Basis des Stoffes, weil die Vermittlung des Stoffes keine Unterscheidung zwischen ihnen errichtet: Sie kommunizieren durch die Informationen, die sie erbringen.

„Gehalt ist das Erprobte“: Das Werk ergibt sich aus einer bildenden Arbeit des Künstlers; der Zusammenhang seiner Sprache ist das Ergebnis der Probe seiner Verwirklichung. Dagegen ist der Stoff des Dokuments „das Geträumte“, ihm fehlt die formelle Ausarbeitung. Der Traum im unbearbeiteten Zustand ist kein Kunstwerk, sondern aufschlussreicher Stoff, das Dokument eines Geisteszustandes, der unfähig ist, zwischen Werk und Beweis zu unterscheiden. Daher appelliert dieser „erlebte“ Charakter des Werks an einen „wiederholten Anblick“ (Benjamin 1972c: 108): Er verstärkt das Werk in dieser wiederholten Prüfung. Dagegen verursacht ein Dokument keine Bewältigung, sondern eine Überraschung. Die Wirkung, die es ausübt, hängt von einem oberflächlichen Eindruck ab; seine Formlosigkeit und Untiefe erfordern kein gründliches Lesen. Das Werk hat im Unterschied dazu einen offensiven Charakter, es ist „im Angriff“, weil sein Gehalt sich in der Probe seiner Verwirklichung herausgebildet hat; während das Dokument defensiven und ausweichenden Charakters ist, weil „der primitive Mensch“ sich hinter Stoffen „verschanzte“ hat (ebd.: 108).

## **Eine immanente Kritik der »Dokumente« der Medienkultur**

Die Produkte der Medienkultur sind also Dokumente und nicht Werke. Wie kann man daher eine immanente Kritik der Medienkultur betrachten, wenn

zwei zentrale Punkte des Benjaminschen Arguments nicht erfüllt sind?<sup>3</sup> Welche Folgen hat diese Idee einer immanenten Kritik, wenn man die Produkte der gegenwärtigen Medienkultur betrachtet? Ich möchte kurz exemplarisch drei Punkte erwähnen. Erstens lädt die Idee der immanenten Kritik dazu ein, uns von der Beurteilung zu distanzieren, um uns den Produkten der Medienkultur gegenüberstellen, in ihr Spiel einzugreifen, uns Strategien anzueignen, und schließlich um sie gegen sie selbst zu wenden. Es handelt sich darum zu zeigen, dass die Versprechungen, die sie ausstrahlen, nicht realisiert werden. Diese Kritik wird nicht von außen geübt, sondern mittels Regeln, die von solchen Produkten selbst aufgestellt werden. Es handelt sich nicht darum, eine „äußerliche“ Norm anzuwenden, die z.B. über den „guten“ oder „schlechten“ Charakter dieser Produkte entscheidet, sondern eine Kritik aus ihrem eigenen Universum zu führen – auch wenn man letzteres als absurd betrachtet.

Zweitens sind die Produkte der Medienkultur vorübergehende Dokumente, die ihrem „Stoff“ unterworfen sind. Sie sind unmittelbar von ihrer Epoche geprägt; wenn man diese Produkte betrachtet, sind sie uns sofort verständlich, weil ihre Sinnuniversen uns vertraut sind. Ihr „Sachgehalt“ muss jedoch in einer aktiven Konfrontation mit diesen Produkten erschlossen werden, sodass wir belegen können, was sie ihrer Epoche verdanken und was sie uns über diese Epoche tatsächlich erzählen. Die Beschreibung des „Sachgehalts“ ist eine erste Suche und erfordert einen Beschreibungsprozess.

Drittens bleibt die Unterscheidung zwischen „Wahrheitsgehalt“ und „Sachgehalt“ ebenfalls relevant. Der „Wahrheitsgehalt“ erweist sich schrittweise, wenn man sich mit dem „Sachgehalt“ von Texten kontinuierlich konfrontiert. Kann man aber aus den Produkten der Medienkultur einen „Wahrheitsgehalt“ erfahren? Benjamin folgend, gehe ich davon aus, dass der „Wahrheitsgehalt“ immer in kodierter Weise im „Sachgehalt“ gebunden bleibt – der eine kann sich von dem anderen niemals lösen. Die Analyse des „Sachgehalts“ erlaubt es daher schrittweise zur Erfahrung des „Wahrheitsgehalts“ zu gelangen. Es ist möglich, den „Wahrheitsgehalt“ unter dem kodierten Stoff des Dokumentes wiederzufinden – aber er erscheint erstmal

---

3 Wenn man jedoch den späten Benjamin, denjenigen des Passagen-Werks und der Baudelaire-Schriften betrachtet, wird klar, dass er seine immanente Kritik auch am Dokument anwendet.

nur in einer entstellten und umgekehrten Weise. Die Aufgabe der Kritik besteht darin, es erneut umzustürzen und zu zeigen, dass sich ein „Wahrheitsgehalt“ unter der dicken und „schmutzigen“ Schicht des „Sachgehalts“ der medienkulturellen Produkte versteckt. Dieser Wahrheitsgehalt verweist auf Erwartungen und Hoffnungen zurück, deren Äußerungen im „Sachgehalt“ nur verformt erscheinen.

Wenn man das Beispiel gegenwärtiger Fernsehsendungen von Casting-Shows betrachtet, ist festzustellen, dass an erster Stelle die Konkurrenz zwischen den Kandidaten sowie die Bewertungsdispositive und Ausschlussprozesse auffallen (Voirol und Schendzielorz 2014). Die Kandidaten werden ständig unterschiedlichen Bewährungsproben unterworfen, sie müssen ihre Fähigkeiten ständig beweisen: das Spektakel der Konkurrenz und der Ausschließung im neoliberalen Kapitalismus, der soziale „Stoff“ der Epoche. Die Wünsche, die Erwartungen, die Bedürfnisse werden in solchen Sendungen in die Form egoistischer Interessen und Konkurrenzmechanismen „übersetzt“. Hinter diesem „Sachgehalt“ verstecken sich dennoch nicht realisierte Erwartungen, Hoffnungen, Bedürfnisse, die in Dokumenten der Medienkultur in einer „kodierten“ und entstellten Form „begraben“ bleiben.

Die Aufgabe der Medienkritiker besteht deshalb darin, sie zu erschließen, die „Kodierungen“ und Umleitungen, die solche Sendungen vollziehen. Und es handelt sich darum, zu zeigen, wie sie sich an diese frustrierten Erwartungen anlehnen, um sie auszunutzen, indem sie sie verzerren und entstellen. Das ist dennoch eine Basis, auf der solche Sendungen aufbauen und eben Erfolg haben. Wenn die Welt, die sie uns dadurch bieten, nur diejenige der bloßen Konkurrenz, des Konflikts, der Bewertung, wäre, wäre sie schlicht unerträglich – was sie auch ist. Es handelt sich darum, diese tiefere Ebene des „Wahrheitsgehalts“ zu erschließen: unter der kodierten Ebene des „Sachgehalts“ die Erwartung auszugraben, wahrgenommen und wertgeschätzt zu werden, und einen Selbstbezug und einen Bezug zu den Anderen in einer „post-traditionellen“ Gesellschaft aufzuzeigen, in der von nun an der Wert der Praktiken und der Identitäten nur von gegenseitigen und sozialen Einschätzungsformen abhängt. Das ist der „Wahrheitsinhalt“ dieser Sendungen. Die von der Medienkultur vollzogene Verformung dieser Erwartungen zu erschließen, besitzt ein Transformationspotential: Dadurch beweist und zeigt man, dass die gegenwärtige Organisation aktueller

Medienkultur die Verwirklichung dieser Hoffnungen unmöglich gemacht hat – und daher einer grundlegenden Änderung bedarf.

## LITERATUR

- Benjamin, Walter (1972a): „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“. In: *Gesammelte Schriften*. Band I-1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7-122.
- Benjamin, Walter (1972b): „Goethes Wahlverwandschaften“. In: *Gesammelte Schriften*. Band I-1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 123-201.
- Benjamin, Walter (1972c): „Einbahnstraße“. In: *Gesammelte Schriften*. Band IV-2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 83-128.
- Gilloch, Graeme (2002): *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge: Polity Press.
- Kleiner, Barbara (1980): *Sprache und Entfremdung: die Proust-Übersetzung Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*, Bonn, Bouvier.
- Proust, Françoise (1998): „La tâche du critique“. In: Gérard Rault und Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin, Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, Bern: Peter Lang, S. 37-53.
- Rault, Gérard (1997): *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris: Aubier Montaigne.
- Rochlitz, Rainer (1986): „Walter Benjamin et la critique“. In: *Critique*, Nr. 475, S. 1182-1197.
- Salonia, Michele (2011): *Walter Benjamins Theorie der Kritik*, Oldenbourg Akademieverlag.
- Schulte, Christian (2005): *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz: UVK.
- Voirol, Olivier und Schendzielorz, Cornelia (2014): „Gehaltloser Erfolg. Die Bewertungskultur der Ungewissheit in Castingshows: Das Beispiel der Fernsehsendung *Deutschland sucht den Superstar*“. In: Denis Hänzli, Hildegard Matthies, Dagmar Simon (Hrsg.), *Leviathan*, Sonderband zum Thema, „Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung“, 29, S. 160-175.
- Witte, Bernd (1985): *Walter Benjamin mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Berlin: Rowohlt.

