

Kapitel 5: Eingrenzen, begrenzen, entgrenzen. Politik und Kritik

Von der Kommodifizierung der Kritik zur Rettung der Dinge

Aporetik, Ästhetik und Ambiguität bei Adorno, Benjamin und Barthes

1 Überschneidungen: Zur Aporetik von Kritik und Subversion

Zur Melancholie des Kulturanalytikers gehört die Einsicht, dass kritische, ja subversive Verfahren immer Kulturtechniken sind. Anders gesagt: Die Überschreitung gehört zur Kultur.¹ Über diesen Nexus können die philosophischen Entwürfe Theodor W. Adornos, Walter Benjamins und Roland Barthes' zusammengeführt werden, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Bei allen drei Denkern artikuliert sich, auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen Motivzusammenhängen, immer wieder diese Ironie. Aus ihr erwachsen Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten kultureller Fortentwicklung² sowie nach den Hoffnungen, die an kritische und subversive Verfahren³ zu richten sind. Im Falle der drei Autoren ergeben sich dabei insbesondere zwischen Kunst und Philosophie einige Überschneidungen, denn beide teilen eine gewisse Prekarität mit Blick auf ihre Wirksamkeitserwartungen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

1 Vgl. bspw. Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, Bd. 5. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, S. 245–412; Bataille, Georges: Der Begriff der Verausgabung. In: Ders.: Der Fluch der Ökonomie. Berlin 2020, S. 19–52; Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 2014.

2 ‚Fortentwicklung‘ bedeutet dabei nicht automatisch ‚Fortschritt‘.

3 Diese beiden Begriffe sind in ihrem Verhältnis zu reflektieren; vgl. die Abschnitte 5 und 6 der vorliegenden Abhandlung.

Diese Prekarität beruht, so meine These, auf der Ambiguität des Ästhetischen. In Zeiten der politischen und moralischen Zusammenbrüche⁴ wird diese zur Hoffnungsträgerin für kulturelle Transformation. Zugleich aber wird diese Hoffnung dadurch konterkariert, dass die Subversivität ästhetischer Verfahren durch die Logik der Kommodifizierung verzerrt werden kann. So greift die Warenform ausgerechnet auf die kritische Intellektualität über: Die kritische Position verdinglicht sich zur Pose,⁵ die tagesaktuell eingenommen und aufgelöst werden kann. Der neuralgische Punkt besteht also in der von den drei Autoren geteilten Beobachtung, dass Kritik und subversive Verfahren selbst gemeinsame Sache mit dem gesellschaftlichen Status quo machen können, den sie eigentlich verändern wollen.

Adorno, Benjamin und Barthes unterhalten, entlang dieser Problemlinien, ein dialektisches Verhältnis zum Begriff der Kulturkritik und zu damit verbundenen Strategien der Subversion. So macht Benjamin auf das Problem aufmerksam, dass gedankliche Zusammenhänge der Revolutionstheorien wie auch die Revolutionierung der Ausdrucksformen durchaus Eingang in den kulturellen Mainstream finden können, dessen materielle Rahmenbedingungen aber davon völlig unbeeinflusst bleiben:

Wir stehen nämlich der Tatsache gegenüber, [...] daß der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen an revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klassen ernstlich in Frage zu stellen.⁶

4 Hierzu zählen die Erfahrungen der faschistischen Diktaturen und der Vernichtung der europäischen Juden wie auch, im Falle Barthes', die Kollaboration während des Vichy-Regimes, der Algerienkrieg und das Schweigen über Kolonialverbrechen.

5 Vgl. zum Begriff der Pose Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. 2. Aufl. Köln 2014, S. 138; ausführlicher zum Zusammenhang von Pose und Kommodifizierung Reichert, Melanie: Inflation. Ästhetische Intervention und die Kommodifizierung des Politischen. Hamburg 2024, S. 77. Vgl. zudem Draxler, Helmut: Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis. In: Transversal 03/2008. <https://transversal.at/transversal/0308/draxler/de> (07.07.2025); Hirsch, Michael: Logik der Unterscheidung. Zehn Thesen zu Kunst und Politik. Hamburg 2015.

6 Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.2. Frankfurt a. M. 1991, S. 683–701, hier S. 692.

Auch Adorno expliziert in seinem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* von 1949 den ökonomischen Zusammenhang der beschriebenen Aporie: Aufgabe der Kulturkritiker ist ursprünglich, „über den Markt geistiger Erzeugnisse“ zu „orientieren“. Genau deshalb lebt der Kulturkritiker in Symbiose, „indem er als bezahlter und geehrter Plagegeist der Kultur an dieser mitwirkt“ und „nur nach seinem marktmäßigen Erfolg bemessen“ wird.⁷

Darüber hinaus besitzt der Problemkomplex eine Komponente der sozialen Hegemonie, die Barthes später ‚marxisierend‘ an den Begriff der Bourgeoisie binden wird.⁸ Adorno formuliert diesen Zusammenhang folgendermaßen: „Das Vorrecht von Information und Stellung erlaubt ihnen, ihre Ansicht zu sagen, als wäre sie die Objektivität. Aber es ist einzig die Objektivität des herrschenden Geistes. Sie weben mit am Schleier.“⁹ Dieses Problem erkennt auch Barthes, der die Problemsystematik der Literatur- und Theaterkritik auf die Kulturkritik ausdehnt:

Die Kritik ist etwas anderes, als im Namen ‚wahrer‘ Prinzipien richtig zu sprechen. Es ergibt sich daraus, dass die Hauptsünde der Kritik nicht in der Ideologie liegt, sondern in dem Stillschweigen, dass man über diese bewahrt. [...] Wie kann man ernsthaft glauben, das Werk sei ein Objekt außerhalb der Psyche und der Geschichte dessen, der sich mit ihm auseinandersetzt [...].¹⁰

Er schildert außerdem ein strukturgeleiches Phänomen mit Blick auf das Theater der französischen Avantgarde:

[I]n einer bürgerlichen Gesellschaft zum Beispiel lehnt der Avantgarde-schriftsteller die bürgerlichen Werte ab, aber diese Ablehnung, die er zum Schauspiel erhebt, kann letzten Endes nur von der Bourgeoisie konsumiert werden – die Avantgarde ist, mag der Schein auch trügen, eine Familienangelegenheit.¹¹

7 Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1. Frankfurt a. M. 1977, S. 11–30, hier S. 12f.

8 Vgl. Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M. 1998, S. 128, 133ff.

9 Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 13.

10 Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 2006, S. 119.

11 Barthes, Roland: ‚Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.‘ *Schriften zum Theater*. Berlin 2001, S. 254.

Dabei nähert Barthes sich dem Problemkomplex der Kommodifizierung ästhetischer Subversion stärker kulturalistisch und verbindet sie überdies mit epistemologischen Aspekten kultureller Hegemonie. Im Folgenden wird die beschriebene Aporetik der Kulturkritik mit Blick auf die drei Autoren herausgearbeitet. Der Modus, in dem Kritik dem gesellschaftlichen Status quo verfällt, entspricht – so möchte ich zeigen – der Struktur der Kommodifizierung. Diese Einsicht deutet sich im Denken Adornos und Benjamins an, wird aber vor allem bei Barthes¹² im Zuge der 68er-Bewegung zum Gegenstand weiterer expliziter Reflexion. Aus dieser Aporetik ergeben sich für Benjamin, Adorno und Barthes Konsequenzen für den Stellenwert des Ästhetischen. Im Modus der Warenförmigkeit der Dinge ist es Teil der Hegemonie. Andererseits ermöglicht eben die Ästhetizität der Dinge, dass diese Hegemonie punktuell aufbrechen kann, wie gezeigt werden soll.

Es sei vorausgeschickt, dass die drei Autoren sich in ihren Systematiken nicht zur Deckung bringen lassen, da sie trotz der hier untersuchten Überschneidungen äußerst heterogen sind. Oftmals changieren die Begriffe – zum Beispiel der des ‚Mythos‘ – von einem zum anderen Autor, sodass keine sauberen thematischen Grenzziehungen möglich sind. Stattdessen zeige ich Begriffskonstellationen innerhalb eines von allen dreien geteilten systematischen Problemrahmens, die je nach Autor dann unterschiedlich aufscheinen. Zudem ist das Gesamtwerk jedes der drei Autoren enorm umfangreich. Aus Platzgründen werde ich mich also hier auf jene Texte beschränken müssen, in denen sich die Aporetik der Kulturkritik sowie die Anschlussfähigkeiten besonders pointiert zeigen.

2 Adorno: Kritik als Ticket

In der *Negativen Dialektik* attestiert Adorno der Philosophie, dass auch sie sich nicht von ihrer Verstrickung in die gesellschaftlichen Verhältnisse freimachen kann, die immer auch materielle, also Produktionsverhältnisse sind. Die Objektivitätserzählung der Philosophie muss genau genommen, in der Linie von Marx, als überschie-

12 Ausführlich zur Perspektive Barthes' vgl. Reichert, Melanie: Kultur in Stücken. Bielefeld 2020.

ßender bürgerlicher Subjektivismus aufgefasst werden, der sich als autonom entwirft und seine untilgbare Objektverfallenheit ausblendet.¹³

Der Philosophie „ist der Gedanke an den Vorrang des Objekts suspekt“,¹⁴ denn mit der Hinwendung zum Objekt werde der Gedanke der Autonomie herausgefordert, der für das philosophische Selbstverständnis seit Fichte konstitutiv sei. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von einer „fehlgeleiteten Opposition gegen das Bestehende“.¹⁵ Es geht ihm also vor allem um eine philosophische Haltungskorrektur und Blickverschiebung. In dem von Adorno kritisierten Denken kommt dem philosophischen Gestus der Relativierung der Dinghaftigkeit¹⁶ eine wichtige Rolle zu; er ist kritisch gemeint, dient aber letztlich der Verschleierung hegemonialer Produktionsinteressen: Das bürgerliche Bewusstsein behauptet im Grunde via Philosophie seine Vormachtstellung, indem es versichert, seinerseits „über der Vormacht der Waren“,¹⁷ also dem ökonomistischen Regime stehen zu können. So wird es unmöglich, seine spezifische Stellung innerhalb der Produktionsverhältnisse zum Thema zu machen, da augenscheinlich kein Zusammenhang zwischen seinem Bewusstsein und seinem Sein besteht – was Barthes mit dem Topos der „bürgerlichen Ent-Nennung“¹⁸ bezeichnen wird.

Insofern die Subjekte die sie umgebende Dingwelt nicht als gemachte durchschauen, ist die Dinghaftigkeit auch tatsächlich Schein. Aber die Kulturkritik, so Adorno, richtet ihr Augenmerk gerade nicht auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und die dementsprechend zu analysierende Struktur des Warenfetischs: „Worunter die Menschen leiden, darüber gleitet mittlerweile das Lamento über Verdinglichung eher hinweg, als es zu denunzieren.“¹⁹

So kommt es, dass Kapitalismus und Kapitalismuskritik durchaus gemeinsame Sache machen können. Im Fetischkapitel des

13 Vgl. Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 6. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1990, S. 7–412, hier S. 190f.

14 Ebd., S.190.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Die Bourgeoisie ist für Barthes die Klasse, die selber nicht klassifiziert – das heißt nicht politisch ‚benannt‘ und ökonomisch situiert – werden kann. Vgl. Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964, S. 124f.

19 Adorno, Negative Dialektik, S. 191.

Marx'schen *Kapitals* ist die Hermeneutik des Verdachts, die die bürgerliche Philosophie gegen die Dinghaftigkeit in Stellung bringt, bereits dialektisch gewendet:

[D]er Fetischcharakter der Ware ist nicht subjektiv-irrendem Bewußtsein angekreidet, sondern aus dem gesellschaftlichen Apriori objektiv deduziert, dem Tauschvorgang. In Marx bereits spricht die Differenz zwischen dem Vorrang des Objekts als einem kritisch Herzustellenden und seiner Fratze im Bestehenden, seiner Verzerrung durch den Warencharakter sich aus. Der Tausch hat als Vorgängiges reale Objektivität und ist zugleich objektiv unwahr [...].²⁰

Adorno unterstellt der zeitkritischen Philosophie also den Irrglauben, der Bindung ans Materielle überhaupt ledig zu sein, und damit zu verkennen, „wie sehr Kritik und Kultur zum Guten und schlechten verflochten sind“.²¹ Schlimmer noch: Sie wird zur Komplizin der Verhältnisse, indem sie sich der Warenform anschmiegt und selbst zur Modeerscheinung wird – wobei sie pikanterweise dem Marx des *Kapitals*, der entsprechende Analysen schon bereithalten würde, ausweichen:

Aber Verdinglichung selbst ist die Reflexionsform der falschen Objektivität; die Theorie um sie, eine Gestalt des Bewußtseins, zu zentrieren, macht dem herrschenden Bewußtsein und dem kollektiven Unbewußten die kritische Theorie idealistisch akzeptabel. Dem verdanken die frühen Schriften von Marx, im Gegensatz zum ‚Kapital‘, ihre augenblickliche Beliebtheit.²²

Für unseren Zusammenhang ist entscheidend, dass Adorno das ‚Dinghafte‘ als fundamental ambivalent entwirft. In ihm sind nämlich die inkommensurable Ambiguität des ästhetischen Objekts und die Tilgung des Inkommensurablen durch die Logiken der Produktion zugleich aufbewahrt: „Im Dinghaften ist beides ineinander, das Unidentische des Objekts und die Unterwerfung der Menschen unter herrschende Produktionsverhältnisse.“²³ Wenn wir also mit Adorno – wie überdies mit Benjamin und Barthes – über die potenziell kritische Subversionskraft des Ästhetischen nachdenken, geht es also

20 Ebd., S. 190.

21 Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 15.

22 Adorno, *Negative Dialektik*, S. 191.

23 Ebd., S. 192.

nie darum, zu einer vorkulturellen ‚Authentizität‘ zurückzukehren. Dinge begegnen uns immer schillernd zwischen ästhetischer Widerständigkeit des Singulären und seiner kulturellen Überformung.²⁴

Mit Blick auf die Rolle und die Inhalte der philosophischen Kulturkritik kommen Adorno und Barthes Mitte der 1960er-Jahre zu ähnlichen Einsichten, denn auch Barthes reflektiert die große Beliebtheit seiner mythologischen Methode – die er als ‚kritische Semiotologie‘ konzipiert – ernüchtert als universitäre Modeerscheinung, worauf wir zurückkommen werden.

Das Problem der zeitgenössischen Kulturkritik liegt Adorno zufolge gerade darin, die ihr eigene Inkommensurabilität zu tilgen, indem sie von ihrem Zeitkern absieht und sich auf die Proklamation eines vermeintlich überzeitlichen Wertekanons zurückzieht, und zwar ironischerweise gegen die zunehmenden Kommodifizierungsbewegungen ihrer Zeit. Verewigung ist aber letzten Endes strukturell nichts anderes als Verdinglichung, sie macht Werte zu Waren:

Sobald sie selber zu Kulturgütern und deren abscheulicher philosophischer Rationalisierung, den sogenannten Kulturwerten, gerinnt, hat sie bereits gegen ihre *raison d'être* gefrevelt. In der Abdestillation solcher Werte, die nicht umsonst an die Sprache des Gütertauschs anklingen, ist sie dem Geheiß des Marktes zu Willen.²⁵

Die hier von Adorno geschilderte Haltung lässt sich mit Ralf Konersmann unter dem Begriff des possessiven Kulturverständnisses systematisieren.²⁶ Adorno radikalisiert seine Beschreibung dieser Haltung weiter mit Blick auf die Totalisierung der kapitalistischen

24 Adornos Kritik der Vorstellung des ‚Gegebenen‘ ist – gerade in ihren philosophiehistorischen Voraussetzungen – zu komplex, um hier in Gänze dargestellt werden zu können. Ich kann hier nur exemplarisch verweisen auf: Müller, Ulrich: Erkenntniskritik und Negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektiertheit. Frankfurt a. M. 1988, S. 136–140. Zu Adornos ontologiekritischer Kantexegese vgl. bspw. Kager, Reinhard: Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos. Frankfurt a. M. 1988. Für eine neuere kritische Abwägung der Grenzen der Adorno'schen Kritik am ‚Gegebenen‘ am Übergang zur Naturgeschichte, besonders auch im Spiegel neuer Materialismen, vgl. Pucciarelli, Daniel: Materialismus und Kritik. Konzept, Aussichten und Grenzen des Materialismus im Ausgang von der Negativen Dialektik Theodor W. Adornos. Würzburg 2019, S. 203–207.

25 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 15.

26 Konersmann, Ralf: Metaphern für Kultur. In: Ders.: Handbuch Kulturphilosophie. Stuttgart 2012, S. 429–436, hier S. 429f.

Kulturordnung: „Wenn die Kulturkritik bis hinauf zu Valéry es mit dem Konservativismus hält, so lässt sie insgeheim von einem Kulturbegriff sich leiten, der auf festen, von Konjunkturschwankungen unabhängigen Besitz in der Ära des Spätkapitalismus abzielt.“²⁷

Ich möchte diesen Gedanken mit dem Begriff des Ticketdenkens in der *Dialektik der Aufklärung* zusammenbringen. Mit diesem diagnostizieren Adorno und Horkheimer die zunehmende Warenförmigkeit des Politischen:

Das Ticketdenken, Produkt der Industrialisierung und ihrer Reklame, mißt den internationalen Beziehungen sich an. Ob ein Bürger das kommunistische oder das faschistische Ticket zieht, richtet sich bereits danach, ob er mehr von der roten Armee oder den Laboratorien des Westens sich imponieren läßt. Die Verdinglichung, kraft deren die einzig durch die Passivität der Massen ermöglichte Machtstruktur diesen selbst als eiserne Wirklichkeit entgegentritt, ist so dicht geworden, daß jede Spontaneität, ja die bloße Vorstellung vom wahren Sachverhalt notwendig zur verstiegenen Utopie, zum abwegigen Sektierertum geworden ist. [...] Ein Ticket wählen dagegen heißt die Anpassung an den zur Wirklichkeit versteinerten Schein vollziehen [...].²⁸

Wichtig für unseren Zusammenhang ist, dass diese Kompromittierung auch emanzipatorische Versuche erfassen kann, solange sie auf der Grundstruktur der instrumentellen Vernunft beruhen, die jegliche Erfahrung von Differenz und Inkommensurabilität tilgt: „Die Basis der Entwicklung, die zum Ticketdenken führt, ist ohnehin die universale Reduktion aller spezifischen Energie auf die eine, gleiche, abstrakte Arbeitsform vom Schlachtfeld bis zum Studio.“²⁹

Diese Inkommensurabilität zeichnet, so Adorno, letztlich auch die Kultur selbst aus. Kritik tritt nicht zu ihr hinzu, sondern „[w]ahr ist Kultur bloß als implizit kritische [...]“. ³⁰ Ich werde im Folgenden zeigen, inwiefern bei Adorno, aber auch bei Benjamin und Barthes die Inkommensurabilität der Kultur auf ihrer Ästhetizität aufbaut und wie sich vor diesem Hintergrund die Frage nach einer Neubestimmung des Verhältnisses von (philosophischer und künstlerischer) Kulturkritik zu Politik stellt.

27 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 15.

28 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. 15. Aufl. Frankfurt a. M. 2004, S. 214f.

29 Adorno/Horkheimer, *Dialektik*, S. 216f.

30 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 15.

3 Benjamin: Kritik zwischen spezialisierter Routine und Unterhaltung

Benjamin hat sich dem Zusammenwirken von Ästhetik, Kritik und Kommodifizierung intensiv gewidmet, und zwar nicht nur im *Passagen-Werk* oder bei seinen Überlegungen zum Verlust der „Aura“.³¹ Wie im Falle Barthes' lassen sich auch viele weitere kunsttheoretische Gedanken Benjamins entlang der bisher vorgezeichneten Linien kulturphilosophisch erweitern. In der engagierten Literatur, so diagnostiziert er im Jahr 1934, erfährt auch die etablierte Kulturkritik zunehmend ihre Verzahnung mit den wirtschaftlichen Verhältnissen. Dies zeitigt zwar einige Veränderungen, jedoch nur auf der Ebene der Innerlichkeit; man ist unfähig, das strukturelle Ausgreifen der ökonomistischen Logik auf die eigene Arbeit zu reflektieren:

Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, daß ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmäßig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken.³²

Auch für Benjamin spielt bei der Assimilierung der Kritik die Struktur der Verdinglichung eine entscheidende Rolle. Er beschreibt sie, ganz ähnlich wie Barthes und Adorno,³³ mit dem Begriff der Routine als einen Prozess der allmählichen Verhärtung. So können am Ende revolutionär gemeinte Strategien, etwa der Kunst,³⁴ das Bestehende stützen, statt es zu verändern:

Dies bleibt jedenfalls solange richtig, als er [der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat, M.R.] von Routiniers, und seien es

31 Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Frankfurt a. M. 1991, S. 471–508, hier S. 475–482.

32 Benjamin, Der Autor als Produzent, S. 689.

33 So ist die *Doxa*, die Barthes als „geläufige Meinung“ charakterisiert und die sich über die Mythen verfestigt, eine „schlechte Wiederholung“ – sie ist Tautologie, kennt also keine Abweichung. Vgl. Barthes, Roland: Über mich selbst. Berlin 2010, S. 81, sowie Barthes, Mythen, S. 143.

34 Benjamin spricht an dieser Stelle zunächst konkret von der Neuen Sachlichkeit in Fotografie und Literatur.

auch revolutionäre Routiniers, beliefert wird. Ich definiere aber den Routinier als den Mann, der grundsätzlich darauf verzichtet, den Produktionsapparat zugunsten des Sozialismus der herrschenden Klasse durch Verbesserungen zu entfremden. Und ich behaupte weiter, dass ein erheblicher Teil der sogenannten linken Literatur gar keine andere gesellschaftliche Funktion besaß[,] als der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen.³⁵

Obwohl sie über die Dinge hinweggeht, strebt die Routine keine Transgression an. Ihre Veränderungen sind – so hatte auch Adorno betont – rein formaler Natur, sie sind nur als ‚Effekte‘ ohne Inhalt präsent. Die Routine reduziert die möglicherweise widerständige singuläre Erfahrung zur bloßen, alltäglichen Selbstverständlichkeit. Sie schafft Ordnung, aber keine schöpferische Veränderung, etwa im Sinne konkreter Veränderungen der Logiken des ‚Produktionsapparats‘. Benjamin pointiert die ökonomische Dimension des Problems, indem er einen unbenannten Kritiker Erich Kästners zitiert:

Mit der Arbeiterbewegung hat diese linksradikale Intelligenz nichts zu tun. [...] Ihre Funktion ist politisch betrachtet nicht Parteien, sondern Cliques, literarisch betrachtet nicht Schulen, sondern Moden, ökonomisch betrachtet nicht Produzenten, sondern Agenten hervorzubringen.³⁶

Die literarische Kulturkritik ‚von links‘³⁷ verkommt also zur modischen Unterhaltung oder gar zum Spektakel, weil sie sich zu einer den Produktionsverhältnissen scheinbar enthobenen Position verhärtet hat. Statt zu fragen, wie das eigene Werk „zu“ den Produktionsverhältnissen steht, wäre nach Benjamin zu fragen, wie es „in“ ihnen steht.³⁸ Strukturell liegt diesen Phänomenen eine bestimmte Vorstellung von intellektuellem Aktivismus zugrunde, die Benjamin insbesondere in Kurt Hillers Konzept der Logokratie ausgearbeitet findet, die implizit aber auch in den Arbeiten etwa Alfred Döblins zu finden ist.

Kritik verschleierte hier ihre eigene ökonomische Situiertheit, insbesondere durch die Berufung auf das diffuse Konzept des „Geisti-

35 Benjamin, *Der Autor als Produzent*, hier S. 692.

36 Ebd., S. 695.

37 Vgl. ebd. S. 689: „Ich spreche [...] von der sogenannten linken Intelligenz und werde mich dabei auf die linksbürgerliche beschränken.“

38 Ebd., S. 686.

gen“, dessen Referenzwert lediglich „die undefinierbare Größe des gesunden Menschenverstandes“ ist.³⁹ Diese Analyse Benjamins lässt sich mit der Einsicht Barthes’ parallelisieren, dass auch Kulturkritik in den Korpus des Selbstverständlichen eingeeht werden kann. Dieser Korpus fußt auch nach Barthes stets auf der Instanz des ‚gesunden Menschenverstandes‘ – was ich im Folgenden noch weiter entfalten werde. Darüber hinaus verschleiert die aktivistische Kulturkritik auch die spezifischen strukturellen Begrenzungen, die sich aus ihrer Stellung im Produktionsprozess ergeben – hierauf werde ich im siebten Abschnitt der vorliegenden Untersuchung zurückkommen.

Literarische Kritik wird dergestalt eine bloße Markierung und wirkt „gegenrevolutionär“;⁴⁰ statt selbst ein schöpferisches, subversives Verfahren zu sein. Der Grund für die beschriebene Unfähigkeit liegt, so denke ich, darin, dass Kritik sich in eine soziale Währung verwandelt, die die reale wirtschaftliche Situation der Intelligenz sichert: „Die Verwandlung des politischen Kampfs aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand kontemplativen Behagens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel, ist für diese Literatur das Entscheidende.“⁴¹

Das Entscheidungselement des Politischen verwirklicht sich für Benjamin auf dem Feld der Künste im Bereich der Technik. So spricht er davon, dass „Kompetenzschranken [...] gebrochen“⁴² werden müssen. Dieses Prinzip findet er sowohl bei Bertolt Brecht als auch in den Fotomontagen von John Heartfield umgesetzt, die nicht lediglich auf Inhaltsebene Widerrede leisten, sondern Veränderungen auf der technisch-materiellen Ebene⁴³ durchführen. Hier bricht die bürgerliche Ordnung der Kanongrenzen, und Wahrnehmungsgrenzen werden erweitert.⁴⁴ Erst wenn die technisch materialisierte Differenz zum künstlerischen Prinzip wird, ist die Kunst revolutionär. Ich komme im letzten Schritt meiner Untersuchung auf die Frage zurück, was das für die gesellschaftspolitische Dimension heißen könnte.

39 Ebd., S. 690.

40 Ebd., S. 689.

41 Ebd., S. 695.

42 Ebd., S. 693.

43 Ebd., S. 691.

44 Ebd., S. 693.

4 Barthes: Kritik als Katechismus

Wie kaum ein anderer Philosoph des 20. Jahrhunderts hat Barthes die sozialen und ökonomischen Aporien seines eigenen Werks reflektiert. In den *Mythen des Alltags* entwickelt er mit der Mythologie ein Verfahren der Kritik der Alltagskultur. Dieses kritische Verfahren funktioniert über das analytische Offenlegen der Funktionsweisen des Selbstverständlichen. Die Entfremdung vom fraglos Hingenommenen wird hier zu einem philosophischen Verfahren. Der Einfluss des brechtschen Theaters, das Barthes als Theaterkritiker und -theoretiker rezipiert hat, ist kaum zu überschätzen – was ihn überdies mit Benjamin verbindet.⁴⁵

Der Zentralbegriff des Mythos bezeichnet eine dem Alltag unterliegende hegemoniale Erzählung, die diesen Alltag als Rahmen des Denk- und Sagbaren strukturiert. Es handelt sich beim Mythos um eine Aussage, die Kultur als Natur ausgibt. An diesem Punkt deckt sich der Barthes'sche Begriff des Mythos mit dem Begriff der Kulturindustrie in *Dialektik der Aufklärung*, denn hier wird

45 Catherine Coquio hat sich ausführlicher den systematischen Parallelen zwischen Barthes und Benjamin gewidmet. Sie behauptet, dass Barthes Benjamin nicht rezipiert habe. Vgl. Coquio, Catherine: Walter Benjamin et Roland Barthes. In: Garber, Klaus/Ludger Rehm (Hrsg.): *Global Benjamin: Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, Bd. 3. München 1999, S. 1147–1166. Kathrin Yacavone allerdings verweist auf einige verstreute Hinweise auf Benjamin im Werk Barthes'. Eine genauere historische Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte bleibt im deutschsprachigen Raum jedoch bisher ein Desiderat. Yacavone widmet sich in ihrer aufschlussreichen Studie Barthes' Rezeption von Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie*. Die Basis von Barthes' Auseinandersetzung mit Benjamins Text bildete eine Übersetzung im *Nouvel Observateur*; vgl. Yacavone, Kathrin: Die Photographien »zu ihrem Rechte kommen lassen«. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins »Kleiner Geschichte der Photographie«. *Benjamin-Studien*, Vol. 2 (2011), S. 15–32. Barthes selbst verfügte nur über rudimentäre Deutschkenntnisse; vgl. Samoyault, Tiphaine: *Les langues étrangères de Roland Barthes*. In: *Littera. Revue de langue et littérature françaises* 1 (2017), S. 5–13. Im Oktober 2025 soll außerdem ein Sammelband zu Barthes und Benjamin erscheinen, auf den ich hier vorsorglich hinweise, jedoch ohne ihn beurteilen zu können: Jaspers, Anke/Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.): *Walter Benjamin und Roland Barthes. Theoretische Komparatistik zwischen Kritischer Theorie und (Post-)Strukturalismus*. Göttingen 2025.

Kulturindustrie als „Paradoxie der in Natur travestierten Routine“⁴⁶ charakterisiert.⁴⁷

Die *doxa*, verstanden als geläufige Meinung, ist auch für Barthes ein wichtiges Element mythifizierender Aussagen. Ebenso ist auch bei ihm der ‚gesunde Menschenverstand‘ die epistemische Instanz, auf die sich mythische Aussagen berufen. Darüber hinaus operiert der Mythos mit dem Stereotyp, das nach Adorno und Horkheimer zum Kanon der Kulturindustrie zählt.⁴⁸ Er lässt das Inkommensurable kommensurabel erscheinen, da er Selbstverständlichkeiten stiftet, hinter denen man sich im Alltag verschanzen kann. Mit Benjamin wiederum könnte man formulieren: Der Mythos tilgt Differenz durch Routine, und zwar durch Wahrnehmungsroutine.

Der Mythologe nun, die Barthes'sche Figur des Kulturkritikers, ist ein spezieller Zeichen- und Bedeutungstheoretiker und der Gegenspieler des Mythos: Er entmachtet den Mythos, indem er aufzeigt, wie er funktioniert. Dabei ist er genau genommen ein Asozialer, denn er spricht nicht mit den Anderen, sondern nur über sie, er argumentiert nicht, sondern analysiert ihre Aussagen. Er kennt keinen Kontakt und damit keine dissensuelle Reibung.

Nun zeigt interessanterweise das historische Schicksal der Mythologie ihre systematischen Begrenzungen. Mythologie kann nämlich selbst zum Mythos, zur Selbstverständlichkeit, gar zur *doxa* erstarren. Dies geschieht über ihre Einhegung in den akademischen Kanon im Laufe der 1960er-Jahre: Die französische Studierendenbewegung wendet sich dem Analyseinstrumentarium der kritischen Semiotik zu. Diese Popularisierung treibt Barthes zu folgender ernüchterten Feststellung: „[D]ie Entmystifizierung (oder Entmythifizierung) ist selbst zu einem Diskurs, einem Korpus von Phrasen, einer katechetischen Aussage geworden [...]“.⁴⁹ Wenn kritische Verfahren Mode werden, verlieren sie ihre subversive Reibungskraft.

46 Adorno/Horkheimer, *Dialektik*, S. 136.

47 Allerdings geht der Mythosbegriff Barthes' nicht im Begriff der Kulturindustrie Adornos und Horkheimers auf, denn er bezeichnet damit eine fundamentale epistemische Operation, die strukturelle Ähnlichkeit mit der instrumentellen Vernunft aufweist und zugleich bereits das Verschleierungsmoment der kulturindustriellen Techniken – Werbung, Mode, Freizeit usw. – betont.

48 Adorno/Horkheimer, *Dialektik*, S. 144.

49 Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Kritische Essays IV. Frankfurt a. M. 2006, S. 74.

Noch vor Erscheinen der *Mythen des Alltags* hat Barthes in seinen Schriften zum Theater zudem auf die Dialektik künstlerischer Revolutionen hingewiesen und sie im Begriff des „Impfstoffs“⁵⁰ gefasst: „Man inokuliert der Tradition ein wenig Fortschritt, einen rein formalen übrigens, und schon ist die Tradition gegen den Fortschritt immun; einige Zeichen der Avantgarde reichen aus, um die wirkliche Avantgarde, die umfassende Revolution der Sprachen und Mythen, zu kastrieren.“⁵¹

Bleiben wir auf dem von Barthes mit dem Begriff ‚Katechismus‘ eröffneten metaphorischen Feld des christlich Religiösen, so lässt sich seine Beobachtung ökonomisch zuspitzen: Der Konsum vermeintlich kritischer Kunst dient als eine Art Ablasshandel. Man kauft die Transgression, um selber keine transgressiven Erfahrungen machen zu müssen: „Ich gebe dem Theater mein Geld, und dafür verlange ich gut sichtbare, nahezu berechenbare Leidenschaft.“⁵² Mit Adorno gesprochen handelt es sich hierbei um lediglich „formale [...] Negation“.⁵³ Im Theater ist diese für Barthes kommodifiziert.

Ich denke, dass man dieses frühere Urteil Barthes’ an seine Beobachtungen der 1960er-Jahre anschließen und die Probleme der künstlerischen Avantgarde auf die semiologische Kulturkritik als akademische Avantgarde übertragen kann. Wenn die kritische Semiologie ein, wie Barthes sagt, ‚Korpus von Phrasen‘ bzw. ein eigener Mythos wird, dann bedeutet das, dass Kritik sich selbst auf den ‚gesunden Menschenverstand‘ beruft. Vom Verlauf der Geschichte zum akademischen Genre zurechtgestutzt, bildet sie so mit der Zeit eigene Selbstverständlichkeiten und Fraglosigkeiten aus. Mit Benjamin lässt sich die Diagnose Barthes’ weiter radikalisieren. Lesen wir ihn dazu noch einmal mit Blick auf den literarischen Aktivismus:

Der Aktivismus hat es unternommen, die materialistische Dialektik durch die klassenmäßig undefinierbare Größe des gesunden Menschenverstandes zu ersetzen. [...] [D]as Prinzip dieser Kollektivbildung an sich ist ein Reaktionäres. Kein Wunder, dass die Wirkung dieses Kollektivs nie eine Revolutionäre sein konnte.⁵⁴

50 Barthes, Theater, S. 122–125.

51 Ebd., S. 182.

52 Ebd., S. 337.

53 Adorno, Negative Dialektik, S. 215.

54 Benjamin, Autor als Produzent, S. 690.

Analog dazu kann auch der akademische Aktivismus vom Schlag der kritischen Semiologie keine transgressive Leistung mehr vollbringen. Die Kollektivierung, die er in diesem Stadium – wie jeder Mythos – im Wesentlichen vollbringt, ist Selbstbestätigung der In-Group. Adorno äußert sich beißend über den – mit Barthes könnte man sagen: – Katechismus der engagierten Kunst:

In Deutschland läuft vielfach das Engagement auf Geblök hinaus, auf das, was alle sagen oder wenigstens latent alle gern hören möchten. Im Begriff des „message“, der Botschaft von Kunst selbst, auch der politisch radikalen, steckt schon das weltfreundliche Moment.⁵⁵

Bringt man diese Diagnosen mit den Analysen Barthes' zusammen, dann lässt sich festhalten: Es bildet sich, geschult am Verfahren der Mythologie, ein kritisches Kollektiv, das aber niemals revolutionär wirken kann, weil ihm Kritik zur Routine geworden ist und weil es seine eigenen Standpunkte als Selbstverständlichkeiten setzt.⁵⁶ Im Selbstverständlichen ist das Moment der semantischen Kommodifizierung inbegriffen: Es tilgt das Inkommensurable der Dinge und hält sie so epistemisch berechenbar.

5 Konsequenzen: Wiedererlangung der Erfahrung und schöpferische Kritik⁵⁷

„Es genügt also, dass die Ideologiekritik [...] sich wiederholt und besteht [...], um selbst zu einem ideologischen Gegenstand zu werden. Was tun? Eine Lösung ist möglich: die Ästhetik.“⁵⁸ Diese Aussage Barthes' kann als paradigmatisch für den Ansatz aller drei Autoren gesehen werden, mit den beschriebenen Widersprüchen umzugehen. Barthes geht es indes nicht darum, nun eine systematische

55 Adorno, Theodor W.: Engagement. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1996, S. 409–430, hier S. 429.

56 Barthes, Roland: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 176.

57 Die hier in Abschnitt 5 und 6 formulierten Gedanken zu Barthes finden sich ebenfalls in Reichert, Kultur in Stücken. Jedoch habe ich dabei die kulturphilosophische Systematik Barthes' im Kontext der Theatralitätskonzepte und der Künstlerästhetiken Bertolt Brechts und Antonin Artauds untersucht.

58 Barthes, Über mich selbst, S. 122f.

philosophische Ästhetik zu entwerfen. Stattdessen wird er, mit Benjamin gesprochen, zum Lumpensammler. Als ein solches Sammeln beschreibt Benjamin nämlich sein Verfahren im *Passagen-Werk*: „Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“⁵⁹

Benjamins Methode des „materialistische[n] Historismus“⁶⁰ besteht demgemäß darin, die eigene Zeit durch die konkreten Dinge zu analysieren, die man in ihr findet. Dorothee Kimmich fasst diesen Ansatz wie folgt zusammen: „[E]s kommt darauf an, den Dingen und den Wörtern ihre Beziehungen abzulauschen[,] und nicht, ihnen ein menschliches System zu unterlegen. Das können Sammler, zu denen natürlich auch Dichter, Photographen und Kinder gehören.“⁶¹ Auch Adorno wendet sich dem Ästhetischen zu, und zwar im bereits angesprochenen Philosophem des „Vorrangs des Objekts“.⁶² In seiner Studie *Der Essay als Form* macht er deutlich, dass der Essay gegen die Vorstellung revoltiert, das Kleine, Vergängliche sei der Philosophie unwürdig.⁶³

Barthes' spätere Texte wie *Die helle Kammer* oder *Fragmente einer Sprache der Liebe* richten ihr Augenmerk, ähnlichen Gedanken verpflichtet wie Benjamin und Adorno, auf die vergängliche Erscheinung. Er sammelt konkrete sinnliche Details in ihrem semantischen Überschuss, gleichsam die Lumpen der Philosophie.⁶⁴ Barthes hegt die Hoffnung, dass sich das Konkrete nie ganz durch semantische kulturelle Routinen wird vereinnahmen lassen: „Von dem Konkreten

59 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Bd. I (Gesammelte Schriften, Bd. V.1). 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2006, S. 574 [N 2,1].

60 Vgl. Blättler, Christine: Benjamins Phantasmagorie. Wahrnehmung am Leitfaden der Technik. Berlin 2021, S. 100 ff. Blättler verweist in diesem Zusammenhang auch auf das nicht zu unterschlagende wahrnehmungsstrukturierende Moment technischer Apparate.

61 Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Benjamin und die Welt der Dinge. In: Schöttker, Detlev (Hrsg.): *Schrift, Bilder, Denken*. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M. 2004, S. 156–167, hier S. 164.

62 Vgl. insbesondere Adorno, *Negative Dialektik*, S. 184 – 193.

63 Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. Frankfurt a. M. 1972, S. 8–33, hier S. 17.

64 Adorno/Horkheimer, *Dialektik*, S. 133.

wird angenommen, dass es dem Sinn widersteht“.⁶⁵ Mit der *Dialektik der Aufklärung* lässt sich die Hinwendung Barthes', aber auch Benjamins und Adornos selbst zum Ästhetischen sogar in die Tradition der Romantik einordnen, denn Adorno und Horkheimer interpretieren das Detail als Hoffnungsträger der Romantik, gerade weil es sich aufsässig den semantischen Zurichtungen entzieht.⁶⁶

Benjamin betont zudem den schöpferischen und performativen Aspekt des philosophischen Lumpensammelns: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“⁶⁷ Die Kunst des Sammlers besteht darin, aus dem Universum der durch die Kommodifizierung „versklavten und versklavenden Dinge“⁶⁸ Konstellationen herauszulesen. Zugleich charakterisiert Benjamin den Sammler damit als Arrangeur, insofern jede Lesebewegung Bedeutung stiftet und innerhalb der Poesie der Dinge Umgestaltungen vornimmt.⁶⁹

Bei Benjamin ist die Romantik eine explizite Referenz innerhalb des systematischen Komplexes der Kulturkritik: Im Kontext seines Romantikbuchs von 1920 arbeitet er heraus, dass Kritik nicht in Beurteilung aufgeht, sondern „der Terminus kritisch: objektiv produktiv, schöpferisch aus Besonnenheit“⁷⁰ bedeutet. Diese Beobach-

65 Barthes, *Über mich selbst*, S. 100.

66 Adorno/Horkheimer, *Dialektik*, S. 133. Zur romantischen Verwandtschaft von Barthes und Benjamin vgl. Nachbaur, Daniel: Die Poesiemaschine. Roland Barthes, Walter Benjamin und die deutsche Frühromantik. In: *Jahrbuch Komparatistik*. Bielefeld 2015, S. 91–122.

67 Benjamin, *Passagen-Werk*, S. 574 [N 2,1]. Zum Zusammenhang von Historiografie und Konstruktion vgl. Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit*. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt a. M. 1997, S. 226–229. Vgl. außerdem die Studien von Dieter Mersch und Gottfried Gabriel zum Zeigen als epistemischem Modus: Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*. Berlin 2010, S. 10f.; Gabriel, Gottfried: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart 1991, S. 10, 216.

68 Benjamin, Walter: *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. Frankfurt a. M. 1991, S. 295–310, hier S. 299.

69 Jean Baudrillard spricht im Anschluss an Benjamin davon, dass „die Sammlung [...] die tägliche Prosa der Gegenstände zu Dichtung“ macht, zit. nach Kimich, Nur was uns anschaut, S. 163.

70 Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3). Frankfurt a. M. 2008, S. 55. Zu Benjamins schöpferischem Kritikkonzept vgl. Salonia, Michele: *Walter Ben-*

tung bleibt auch für ihn selbst ein entscheidender Bezugspunkt, wie sich besonders auch in den Arbeiten zu Brecht zeigt.⁷¹ In der Figur Brechts treffen sich Benjamin und Barthes, und über diesen Nexus teilen sie einige entscheidende Gedanken. Dazu gehören die Widerständigkeit des Fragments, Montage, Verfremdung und eben auch die Idee einer schöpferischen Kritik – die über den Gedanken der Produktivität letztlich mit dem Begriff der Subversion zusammenfällt. Während die Mythologie Barthes' noch ganz vom Gedanken der „Durchkältung“⁷² getragen war, widmen sich Barthes' Texte der 1970er-Jahre Phänomenen des lustvollen Bedeutungs- und damit Verstehensentzugs. So beschreibt er, wie er ein Foto des jungen Tristan Tzara sieht, aber sich nur auf dessen schmutzige Fingernägel konzentrieren kann. In diesen Momenten ereignet sich ein dialektisches Flirren der Bedeutungsgrenze: Körper und Dinge entziehen sich ihrem semantischen Verwendungszusammenhang und werden, wenn auch stets nur punktuell, als eigenständige materielle Gebilde wahrnehmbar. Hier zeigt sich, so denke ich, dass Benjamins Kunst des Sammelns systematisch zwischen dem mythologischen und dem hedonistischen Barthes verortet werden kann: Die Sammelbewegung besteht nach Benjamin in einem „herausbrechen“ der Dinge aus ihrem Gebrauchswert.⁷³ Allerdings ist das Schlüsselmotiv für Benjamin nicht, wie bei Barthes, der kalte Blick des Mythologen. Es ist vielmehr der warme Blick des Kindes, das den Konnotationen spielerisch nachspürt.⁷⁴

Bei keinem der drei Autoren geht es darum, zu einer ‚Natürlichkeit‘ oder ‚Authentizität‘ zurückzufinden. Diese Einsicht bewahrt

Benjamins Theorie der Kritik. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 30 (2011), S. 62–67.

71 Vgl. etwa die beiden Brecht-Studien: Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.2. Frankfurt a. M. 1991, S. 519–531; Ders.: Was ist das epische Theater? In: ebd., S. 532–539.

72 Vgl. Brecht, Bertolt: Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1: 1933–1942. Frankfurt a. M. 1993, S. 153. Barthes führt die ethnologische Haltung mit der theatralen Haltung zusammen; vgl. Reichert, Kultur in Stücken, S. 85–91.

73 Kimmich, Nur was uns anschaut, S. 163.

74 Ebd.

Barthes in der Metapher der Kritik als einer Anamorphose auf.⁷⁵ Anamorphosen sind Gemälde, die ihr Motiv nur mithilfe von Spiegeln und aus einem bestimmten Blickwinkel heraus zu erkennen geben. Sie sind also Verzerrungen, die mithilfe einer weiteren Verzerrung in zweiter Instanz zurechtgerückt werden können. Das heißt, dass erstens die Position des Kritikers keine neutrale ist,⁷⁶ dass Kritik zweitens immer ein Eingriff ist – schon die Wahl des Analysegegenstandes ist ein solcher positionaler Eingriff – und dass uns drittens die Welt ohnehin immer nur in Verzerrung vorliegt, weshalb es fraglich wird, ob man überhaupt sinnvoll von so etwas wie „Ideologie“ sprechen kann.⁷⁷

Benjamin wird im *Passagen-Werk* der theatrale Metapher der „Phantasmagorie“ den Vorzug vor dem Begriff des Fetischs geben.⁷⁸ Hierin ist die Einsicht aufbewahrt, dass die „Ent- und Verzauberung“⁷⁹ der modernen Welt dialektisch ist, dass die uns umgebenden Dinge zugleich hegemonial und emanzipatorisch, verblendend und aufklärend wirken können und es trotz Verstrickung immer auch Momente des Wahrnehmungsbruchs⁸⁰ gibt. Ebenfalls vom Immanenzproblem ausgehend und passend dazu fordert Adorno dialektische Kritik:

Die Alternative, Kultur insgesamt von außen, unter dem Oberbegriff der Ideologie infrage zu stellen, oder sie mit den Normen zu konfrontieren, die sie selbst auskristallisierte, kann die kritische Theorie nicht anerkennen. Auf der Entscheidung immanent oder transzendent zu bestehen, ist ein Rückfall in die traditionelle Logik [...].⁸¹

Barthes' Ansatz liegt, so denke ich, auf dieser Linie. Indem er in seinen Essays und Textmontagen ästhetische Phänomene sammelt,

75 Barthes, Am Nullpunkt der Literatur, S. 221.

76 Auch Adorno schreibt: „Die Wahl eines ihrem Bann entzogenen Standpunkts ist so fiktiv wie nur je die Konstruktion abstrakter Utopien.“ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 26.

77 Vgl. hierzu ausführlich Schnädelbach, Herbert: Was ist Ideologie? In: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften 50 (1969), S. 71–92.

78 Vgl. hierzu ausführlich Blättler, Benjamins Phantasmagorie, S. 92–108.

79 Ebd.

80 Josette Féral charakterisiert Theatralität als „a cleft in the quotidian“. Féral, Josette: Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: SubStance 31, 2/3 (2002), S. 94–108, hier S. 98f.

81 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 25f., 29.

die ihn ‚etwas angehen‘, provoziert er das philosophische Establishment dadurch, dass er seine eigene kulturelle Versehrtheit zeigt. Der Philosoph tritt nicht als scharfsichtiger Analytiker auf, sondern als in die Welt verstrickter Liebhaber des Konkreten.

Von einer „Liebe zu den Dingen“, die die Verhärtungen der instrumentellen Vernunft wenigstens punktuell aufzuweichen vermag, spricht bereits Adorno während der 1960er-Jahre in der *Negativen Dialektik*. Auch für ihn bedeutet dies keine Rückkehr zu einer unversehrten Natur oder einem naiven Realismus. Stattdessen bringt Adorno in seiner kritischen Kant-Lektüre und in Abgrenzung zu einem radikalisierten Idealismus einen eigenen Begriff von sinnlicher Erfahrung ins Spiel. Hierbei handelt es sich um die Fähigkeit der Urteilsenthaltung, und zwar dergestalt, dass die Subsumtion unter Begriffe unterbrochen wird, „um sich dem Objekt, wie Adorno es ausdrückt, ‚so ohne Vorbehalt‘, in ‚angstloser Passivität‘ zu überlassen“.⁸² Aus dieser Fähigkeit leitet sich für Adorno eine Praxis her, sich dem Verunstalteten und Unverstandenen zuzuwenden:

Die Dinge verhärten sich als Bruchstücke dessen, was unterjocht ward; seine Errettung meint die Liebe zu den Dingen. Aus der Dialektik des Bestehenden ist nicht auszuschneiden, was das Bewußtsein als dinghaft fremd erfährt: negativ Zwang und Heteronomie, doch auch die verunstaltete Figur dessen, was zu lieben wäre und was zu lieben der Bann, die Endogamie des Bewußtseins nicht gestattet. [...] Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, daß es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen. Die unermüdliche Anklage von Verdinglichung sperrt sich jener Dialektik [...].⁸³

82 Kern, Andrea: Negative Dialektik. Begriff und Kategorien I: Wahrnehmung, Anschauung, Empfindung. In: Honneth, Axel/Menke, Christoph (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Negative Dialektik (Klassiker auslegen, 28). Berlin 2006, S. 49–69, hier S. 57. Zur dialektischen Bewegung zwischen „bewusst und unbegrifflich“ vgl. ebd. Hier gleicht Adornos Begriff der sinnlichen Erfahrung der epistemischen Einstellung der *jouissance*, die Barthes in *Die Lust am Text* beschreibt. Vgl. Barthes: Die Lust am Text. 13. Aufl. Frankfurt a. M. 2015, S. 77f. Im Übrigen charakterisiert Barthes die Lust als *Epoché*, also als Anhalten des Urteilens; vgl. ebd., S. 95f.

83 Adorno, Negative Dialektik, S. 192.

Entscheidend ist hierbei der letzte Satz: Die reine Klage über die Kommodifizierung muss fruchtlos bleiben. Es muss eine transgressive Leistung auf materieller Ebene vollzogen werden: „Dialektik ohne das Moment von dinghaft Festem“ wäre nicht möglich, ja sie verkäme zur „harmlosen Doktrin von Veränderung“.⁸⁴

Ich möchte diesen Gedanken Adornos an Benjamins Forderung nach technischen Veränderungen in den Künsten und Barthes' Kritik am ‚rein formalen‘ Fortschritt anschließen: Das ‚dinghaft Feste‘ bedeutet nicht nur, die Ambivalenz der gesellschaftlich zugerichteten Dinge anzuerkennen und sich vom Gedanken der Tabula rasa zu verabschieden. Ich verorte es darüber hinaus auf der Ebene der methodologischen Grenzübertritte der drei Autoren. Seien es die *Minima Moralia*, die *Passagen* oder *Die Fragmente einer Sprache der Liebe*, hier mischen sich die Schreibweisen, das Wissenschaftliche trifft auf das Literarische – paradigmatisch im Essay, den alle drei Autoren virtuos beherrschen.⁸⁵ Die drei Autoren eint, so fasse ich zusammen, dass sie den schöpferischen Aspekt der Kritik betonen, den sie von den kritischen Positionen und Verfahren ihrer Zeit unterschlagen sehen.

6 Systematische Implikationen: Kultur als ästhetisches System

Von der Betrachtung der Schreibverfahren her lässt sich, so denke ich, für Barthes, Benjamin und Adorno ein impliziter Kulturbegriff⁸⁶

84 Ebd., S.193. Konzeptionell aufgehoben sind diese Einsichten und ihre methodologischen Konsequenzen im – der Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels entlehnten – Begriff der *bestimmten Negation*.

85 Die Forschung hierzu ist insgesamt reichhaltig, wenngleich die Breite der Rezeption Barthes' in der deutschsprachigen Philosophie nicht mit der von Adorno und Benjamin zu vergleichen ist. Vgl. prominent Gabriel Zwischen Logik und Literatur; außerdem Gabriel, Gottfried/Schildknecht, Christiane (Hrsg.): *Literarische Formen der Philosophie*. Berlin 1990; Zima, Peter V.: *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg 2012.

86 Alle drei Autoren verwenden den Begriff *Kultur*, allerdings oszilliert er zwischen einer Unterscheidung im Sinne von Hochkultur und Massenkultur, Kultur als ‚Kunst‘ und Kultur in einem allgemeineren Sinne als Umgang mit der Welt. Ich richte meinen Blick besonders auf diese dritte Bedeutung von ‚Kultur‘.

konturieren. Mit diesem kann dann tiefer begründet werden, warum Verfahren der Kritik scheiternsanfällig im Sinne der geschilderten Aporien sind und warum bestimmte Hoffnungen auf die Interventionskraft von Philosophie und Künsten kritisch evaluiert werden müssen.

Getragen ist dieser implizite Kulturbegriff von der Vorstellung, dass Kultur – wie ihre Kritik – keine saubere Sache ist. Dementsprechend schreibt Adorno: „Wahr ist Kultur bloß als implizit kritische [...]. Kritik ist ein unabdingbares Element der in sich widerspruchsvollen Kultur, bei aller Unwahrheit doch wieder so wahr, wie die Kultur unwahr.“⁸⁷ Ich denke, dass diese Einsicht Adornos mit dem Gedanken der Ästhetizität verknüpft werden muss. Denn am Ästhetischen findet Kultur das fundamentale Element der Überschreitung, dass ihre Universalisierungstendenz – also die Tendenz ins Unwahre – beständig unterläuft und stört.⁸⁸ Daher ist das Ästhetische ein wesentlicher Manifestationsraum des Inkommensurablen. Mit Adorno, Benjamin und Barthes zeigt sich, dass Kultur vor allem als ästhetisches System aufzufassen ist, erst in zweiter Instanz ist sie etwas Intelligibles oder ein Wissenssystem.

Dies zeigt sich etwa in den Beschreibungen der Selbstzügelung des Odysseus in der *Dialektik der Aufklärung*: Er unterwirft sich immer wieder körperlichen und emotionalen Züchtigungen und schreibt damit ein bestimmtes Menschenbild in seinen Körper ein.⁸⁹

87 Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S.15. Über die reaktionäre Kulturkritik schreibt Adorno: „Nur als Neutralisierte und Verdinglichte lässt sie sich vergötzen. Der Fetischismus gravitiert zur Mythologie. Meist berauschen sich die Kulturkritiker an Idolen [...]“. Ebd., S. 17.

88 Vgl. Mersch, *Posthermeneutik*, S. 311–339; Reichert, *Kultur in Stücken*, S. 237–244.

89 Odysseus schlägt sich an die Brust, um sein vor Wut „ungebärdig“ pochendes Herz zu strafen; er lässt sich an den Mast des Schiffes binden, um den Sirenen zu widerstehen; und er unterdrückt auf dem Höhepunkt der Irrfahrt seine Gefühle für die Kameraden, um sie einem grausamen Tod durch Skylla und Charybdis auszuliefern. Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik*, S. 54–79. Er vollzieht die Verstümmelung an sich selbst und ist schließlich der „Verschlagen[e]“ selber, „dessen Physiognomie von den Schlägen geprägt ward, die er zur Selbsterhaltung gegen sich selbst führte“. Ebd., S. 63. Zu Adornos durch Schiller und Hegel informierte Kritik an der kantischen Moralphilosophie, die ein in sich gewaltvoll gespaltenes Subjekt hervorbringt, vgl. Menke, Christoph: *Modell 1: Freiheit. Zur Metakritik der praktischen Vernunft II. Kritik der „abstrakten*

Die Ästhetizität von Kultur verleiht ihr einen riskanten, prozesshaften Charakter, die implizite Kritikalität, von der Adorno spricht: Die Offenheit des Ästhetischen erlaubt ein stetiges „Neu-Interpretieren“⁹⁰ und Umdeuten. Zwar kann man versuchen, das aufsässige Detail⁹¹ zu tilgen, aber die ästhetisch-materielle Verfasstheit der uns umgebenden Welt, und sei sie auch noch so kulturindustriell zuge richtet, gibt immer Anlass zur Abschweifung:

Der Hausfrau gewährt das Dunkel des Kinos trotz der Filme, die sie weiter integrieren sollen, ein Asyl, wo sie ein paar Stunden unkontrolliert dabeisitzen kann, wie sie einmal, als es noch Wohnungen und Feierabend gab, zum Fenster hinausblickte. Die Beschäftigungslosen der großen Zentren finden Kühle im Sommer, Wärme im Winter an den Stätten der regulierten Temperatur.⁹²

Trotz der Zwänge der Kulturindustrie gewähren die Lichtverhältnisse des Kinosaals einen kurzen Moment des Entkommens. Die künstlich erzeugten Temperaturen stillen unbeabsichtigt die Bedürfnisse derer, für die eigentlich kein Platz vorgesehen ist, die bis zur Vernichtung verachtet werden. Hier vereitelt das Ästhetische, zumindest für einen Moment, die Logik der instrumentellen Vernunft. Die unberechenbare Ästhetizität des Kulturellen fundiert Benjamins Vorgehen im *Passagen-Werk*:

Wie nun der Schläfer aber – darin den Irren gleich – durch seinen Leib die makrokosmische Reise antritt und die Geräusche und Gefühle des eignen Innern, [...] Blutdruck, Bewegungen der Eingeweide, Herzschlag und Muskelempfinden in seinen unerhört geschärften innern Sinnen Wahn oder Traumbild [...] zeugen, so geht es auch dem träumenden Kollektivum, das in *Passagen* in sein Inneres sich vertieft. Ihm müssen wir darin nachgehen, um das XIX Jahrhundert in Mode und Reklame, Bauten und Politik als die Folge seiner Traumgesichte zu deuten.⁹³

Moralität“, In: Honneth, Axel/Menke, Christoph: Theodor W. Adorno. Negative Dialektik (Klassiker auslegen, 28). Berlin 2006, S. 151–168, hier bes. S. 153–156.

90 Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, S. 314.

91 Adorno/Horkheimer, Dialektik, S. 133. Zum Ereignis der Materialität vgl. ausführlich Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.

92 Adorno/Horkheimer, Dialektik, S. 147.

93 Benjamin, *Passagen-Werk*, S. 491f. [K 1,4].

Die Betrachtung richtet sich also auf Konstellationen, in denen sich kollektive Träume – die weder im Sinne prädikatenlogischer Aussagen transparent gemacht werden können noch in ihrem Auftauchen ganz berechenbar sind – niederschlagen. Die uns umgebenden Alltagserscheinungen sind also nicht das Ergebnis kalter Berechnung, sondern sie sind ‚erträumt‘; es sind – durchaus aufschlussreiche – Kristallisationen von Assoziationen, Wünschen, Lüsten, semantischen Verlegenheiten,⁹⁴ Affizierungen u. v. m. Es ist genau dieser ästhetische Unterstrom des Alltags, dem Barthes, beeinflusst von der Psychoanalyse etwa Jacques Lacans und Julia Kristevas, aber auch schon in den *Mythen* einigen Raum gegeben hat.⁹⁵ Kultur kann also weiter charakterisiert werden als oft kaum merkliches Knüpfen und Scheitern an Bedeutungen mit ungewissem Ausgang.

Ausgehend von ihrer Ästhetizität muss sie zudem als dynamisches Geschehen gefasst werden, in Abgrenzung zur Vorstellung eines Inventars überzeitlicher Dinge und Werte, die der Kommodifizierung unterworfen werden können.⁹⁶ Nur über eine solchermaßen falsch verstandene und exerzierte Kultur wird dann auch die gleichschaltende Rede von der ‚kulturellen Einheit‘ in der Kulturindustrie möglich: „Erst die industrialisierte, die konsequente Subsumtion ist diesem Begriff von Kultur ganz angemessen.“⁹⁷ Konsequenter subsumiert wird hier das sinnlich konkrete Einzelne in seiner potenziellen Widerständigkeit – aber immer nur vorläufig. Adorno schreibt über Kultur: „Ihr eigener Sinn aber ist die Suspension von Vergegenständlichung.“⁹⁸ Er deutet damit einen alternativen, positiveren Begriff

94 Vgl. etwa Gottfried Gabriel zur Ambivalenz der Katachrese: Gabriel, Zwischen Logik und Literatur.

95 Etwa in der Betrachtung des Beefsteaks, des Seifenschaums oder des Plastiks.

96 „Die Komplexität der Kulturkritik mit der Kultur liegt nicht in der bloßen Gesinnung des Kritikers. Vielmehr wird sie von seiner Beziehung zu dem erzwungen, wovon er handelt, indem er Kultur zu seinem Gegenstand macht, vergegenständlicht er sie nochmals. [...] In der Abdestillation solcher Werte, die nicht umsonst an die Sprache des Gütertauschs anklängen, ist sie dem Geheiß des Marktes zu Willen.“ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 15. Ralf Konersmann bezeichnet diese Angrenzung mit dem Begriffspaar prozessual/possessiv; vgl. Konersmann, Metaphern, S. 429–436. Das possessive Kulturverständnis neigt, so würde ich im Anschluss an die drei hier behandelten Autoren sagen, zu Kommodifizierung und chauvinistischer Hierarchisierung.

97 Adorno/Horkheimer, Dialektik, S. 139.

98 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 15.

von Kultur an, der über die Motive von Ungewissheit, Dynamik und Produktivität mit den Begriffen Kritik und Subversion verklammert ist. Die Betrachtung der Ästhetiken Benjamins und Barthes' erlaubt es, diesen alternativen Kulturbegriff weiter zu konturieren und ästhetisch zu fundieren: Das sinnlich Konkrete trägt die Suspension von Sinn – und damit das kritische Moment – in die kulturellen Erfahrungen ein.

7 Was darf ich hoffen? Philosophie, Kunst, Subversion

Die geschilderten philosophischen und literarischen Verfahren der drei Autoren verfolgen, dies wurde immer wieder deutlich, einen interventiven Anspruch. Sie basieren, so wurde gezeigt, auf einem ästhetischen Kulturbegriff.⁹⁹ Daraus ergeben sich allerdings spezifische Herausforderungen für Behauptungen und Annahmen einer kritischen Potenz ästhetisierender Verfahren zwischen Philosophie und Kunst. Ist die Differenz der ästhetischen Ambiguität überhaupt ein Verfahren, auf das man zuverlässig bauen kann? Und wenn ja: Was genau kann damit verändert werden?

Das Moment der subversiven Ungewissheit, welches das Ästhetische in die kulturellen Bedeutungsgefüge einträgt, kann nämlich zuletzt auch die Vorhaben kritisch-emanzipatorischer Praxis unterlaufen. Auch auf dem Feld der emanzipatorischen Theorie und Praxis kann es zu Missverständnissen, Gleichgültigkeit, Manipulationen und Umdeutungen kommen. Auch die Interventionsfähigkeit von Philosophie und Kunst sind von dieser untilgbaren Ungewissheit betroffen.

Erschwerend kommt hinzu, dass die Rezeption solcher Verfahren ganz entscheidend vom Vorverständnis abhängt: „Avantgarde ist [...] Familienangelegenheit“.¹⁰⁰ Es ist also fraglich, inwiefern über derartige Verfahren eine soziale Transgression möglich ist. Auch der Kulturkritiker ist situiert und daher vor Vermittlungsfragen gestellt: „Die Wahl eines ihrem [der Ideologie, M. R.] Bann entzogenen Standpunkts ist so fiktiv wie nur je die Konstruktion abstrakter Utopien“,¹⁰¹ schreibt Adorno. Und Barthes formuliert es in existenzialistischem

99 Zu diesem vgl. auch Mersch, *Posthermeneutik*, S. 339.

100 Barthes, *Theater*, S. 254.

101 Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 26.

Ton: „Es ist unmöglich, eine Nicht-Kultur zu praktizieren. Kultur ist ein Schicksal, zu dem wir verdammt sind.“¹⁰² Damit meint Barthes freilich nicht, dass eine bestimmte, als abgeschlossen imaginierte Kultur (z. B. die ‚französische Kultur‘) das Schicksal der Individuen sei. Barthes meint damit das unhintergehbare Involviertsein in kulturelle Bedeutungsprozesse. Diese Involviertheit betrifft auch die Kritik dieser Prozesse: Der Mensch ist ein bedeutungsschaffendes Wesen, kann sich diesem Prozess nicht entziehen und ist eben deshalb zur Übernahme poetischer Verantwortung aufgerufen.

Auf der gesellschaftlichen Ebene zeigt sich, dass eben niemals ganz absehbar ist, welche Konsequenzen kritisch-subversive Verfahren des Denkens und Handelns zeitigen werden – das betrifft selbst noch die wohlmeinendste Intervention. Im konkreten Bereich des Politischen etwa, das sehen wir aktuell, kann die Subversion von Selbstverständlichkeiten sehr wohl von progressiven wie auch von reaktionären Anliegen getragen sein. Es war Benjamin, der diese Aporie in einem eindrücklichen Bild festgehalten hat: Dieselbe Technik kann entweder Flüsse kanalisieren oder den „Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengräben“¹⁰³ leiten. Es bleibt stets zu klären, welche Selbstverständlichkeiten subvertiert werden sollen.

8 Gedanken zum Schluss: Ästhetizität und Politizität

Zeitgleich zu seiner Kritik der kommodifizierten Kulturkritik diagnostiziert Benjamin eine zunehmende Entpolitisierung: „Die Verwandlung des politischen Kampfs aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand kontemplativen Behagens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel ist für diese Literatur [die sogenannte engagierte Literatur, M. R.] das Kennzeichnende.“¹⁰⁴ Im Vergleich zu Adorno und Barthes bieten die Bemerkungen Benjamins zum Begriff der Politik stärkere Anhaltspunkt für eine systematische Kontrastierung von Politizität und Ästhetizität. Benjamin konturiert nicht nur das spezifische Subversionspotenzial des Ästhetischen, sondern er verweist darüber hinaus auch auf einen spezi-

102 Barthes, *Körnung der Stimme*, S. 169.

103 Benjamin, *Kunstwerk*, S. 508.

104 Benjamin, *Autor als Produzent*, S. 695.

fischen Charakter des Politischen, der die beiden Begriffe trotz zunehmender Politisierungstendenzen in den Künsten unterscheidbar hält. Ich möchte Benjamins Bestimmung des politischen Kampfes daher nun abschließend aufnehmen und die Frage stellen, wie sich die hier vorgestellte subversive Methodologie der drei Autoren, die philosophische und künstlerische Strategien verbindet, zu dieser Bestimmung verhält.

Im Schlusstück seines Kunstverkaufsatzes konstatiert Benjamin, der Faschismus arbeite mit einer „Ästhetisierung der Politik“ und der Kommunismus antworte mit einer „Politisierung der Kunst“.¹⁰⁵ Aus der oben entfalteten kulturphilosophischen Systematik heraus stellt sich aber nun die Frage, was von einer solchen Politisierung der Kunst überhaupt zu erwarten ist. Entscheidend ist, ob ästhetische Verfahren überhaupt im Sinne des ‚politischen Kampfs‘ als ‚Zwang zur Entscheidung‘ wirken können, da es sich bei ihnen gerade um Verfahren handelt, die Binarität auflösen, die also eher diffus sind und das Urteil suspendieren – gerade deshalb sind sie ja subversiv. Sie zeigen also vor allem, was das Politische *nicht* ist.¹⁰⁶

Politizität und Ästhetizität lassen sich zwar niemals ganz trennen, aber dennoch einander gegenüberstellen, und vielleicht ist es heute an der Zeit, genau dies noch einmal zu versuchen. Dafür spricht vor allem die inflationsmäßige Etikettierung von Alltagshandlungen, Wissenschaften, Philosophie und Künsten mit dem Begriff des Politischen.¹⁰⁷ Hierdurch wird dieser Begriff – ähnlich dem der Kritik – zum Mythos, der wiederum ökonomistisch eingehegt werden kann. So muss auch gefragt werden, wem man eigentlich das Spielfeld der institutionalisierten Politik – mit Benjamin: die Entscheidung – überlässt, wenn man sich für potenziell subversive, in ihrer Wirkung aber letztlich unberechenbare Ausdrucksformen entscheidet, mit denen sich überdies bestimmte Probleme, etwa Verteilungsfragen, allenfalls reflektieren, aber niemals entscheiden lassen. Auch hier

105 Benjamin, Kunstwerk, S. 508.

106 Abgesehen von diesem systematischen Zusammenhang verstärkt sich die Hoffnung auf die emanzipatorische Leistungsfähigkeit der beschriebenen textuellen Strategien, die Philosophie und Kunst verschmelzen, besonders vor dem Hintergrund der Krise und schließlich des Zusammenbruchs herkömmlicher politischer Institutionen. Adorno spricht 1962 gar von der „Verstelltheit wahrer Politik hier und heute“; Adorno, Schriften, Bd. 2, S. 430.

107 Vgl. zu dieser Diagnose Hirsch, Logik der Unterscheidung.

gilt: Die Wahl der Form verrät die Haltung. Die Methode allein sichert noch nicht humane Konsequenzen.

Dem Hinweis Benjamins folgend möchte ich dafür werben, Ästhetizität und Politizität philosophisch aufs Neue zu unterscheiden. Im Anschluss daran wäre nach Methodologien zu fragen, die imstande sein sollten, zweierlei zu leisten: Weder sollten sie Philosophie und Kunst derart politisieren, dass diese dadurch den Nützlichkeitslogiken moralistischer oder politischer Opportunität preisgegeben werden. Noch sollten derartige Methodologien die Politik ästhetisieren – auch nicht in Form der politischen Differenz. Mittlerweile zeigt sich nämlich, so denke ich, dass diesem Ansatz ein Mythos des Politischen¹⁰⁸ entwächst, der selbst ästhetisierend wirkt und der wie alle bürgerlichen Mythen geeignet ist, Veränderung qua Verewigung zu verhindern: Konkrete politische Institutionen und Strategien werden unter dem Etikett des Polizeilichen moralisch verdächtig, während das Etikett des Politischen erneut eine ontologische Sphäre fernab kultureller Zurichtungen imaginieren lässt. In der Praxis wird es so allzu leicht, sich konkreter politischer Verantwortung und den Zumutungen des – mit Benjamin gesprochen – Entscheidens und Aushandelns zu entledigen. Der Einsatz von Kritischer Theorie und Poststrukturalismus ist, dass ein nicht unbedeutender Teil ihrer Vertreter derartige ontisch-ontologische Unterscheidungen – letztlich alte Metaphysik – in essenzialismuskritischer Absicht suspendiert. Von hier aus wäre nach einer alternativen philosophischen Methode zu fragen, Politik als spezifisches Verfahren zu beschreiben.

Im Sinne der hier vorgestellten philosophisch-künstlerischen Verfahren und ihrer Aporien wäre zudem eine philosophische ‚Technikfolgenabschätzung‘ zu leisten, bei der dann freilich auch zu untersuchen wäre, in welchem Verhältnis die Kanonisierung von Kritischer Theorie und Poststrukturalismus zu deren jeweiligen Einsichten steht. Im Sinne dieser Traditionen ergeben sich dabei weitergehend Fragen nach Form und Methode des Theoretisierens, die weder in akademischen Routinen noch den Heilsversprechen vermeintlich neuer Positivismen aufzulösen wären.

108 Zur Kritik der politischen Differenz siehe insb. Hirsch, Michael: Der symbolische Primat des Politischen und seine Kritik. In: Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hrsg.): Das Politische und die Politik. Frankfurt a. M. 2010, S. 335–363. Zum gegenwärtigen Mythos des Politischen vgl. Reichert, Inflation, S. 68f.

Klassifikation als Grundproblem der Vernunft- und Gesellschaftskritik

Ein Gesprächsversuch zwischen Theodor W. Adorno und Pierre Bourdieu

1 Phänomen und Problem der Klassifikation: Zwei in Differenz geteilte Näherungen

Das Phänomen der Klassifikation begleitet das menschliche Denken von Anbeginn, das Problem der Klassifikation beruht dagegen auf einer sich erst mit der Zeit einstellenden philosophischen Reflexionsleistung.¹ Dass heute jenes Phänomen in seiner Brisanz erfasst und entlang seines im Kern dialektischen Charakters adressiert werden kann, ist maßgeblich der Kritischen Theorie und dem Neostukturalismus zu verdanken. Eine hervorragende Bedeutung kommt dabei den Vernunft- und Gesellschaftskritiken Theodor W. Adornos und Pierre Bourdieus zu.²

Lebensweltlich ist Klassifikation allgegenwärtig. Sie kommt zum fulminanten Ausdruck spätestens mit der durchschlagendsten aller Kindheitsfragen: „Was ist das?“ Die Form der Klassifikation ist negativ bereits der Frage inhärent. Nahezu jede Antwort schreibt sie fest. Festgeschrieben wird auch die Referenzentität, die mit dem Antwortmuster: „Das ist X“ durch kategoriale Subsumtion in ihrer Identität bestimmt wird. Vermittelt mit Bestimmung ist Unterschei-

1 Ich danke meinen sehr geschätzten Kolleg:innen an der Humboldt-Universität, den Mitherausgebern und den Gutachter:innen für ihre kritischen Anmerkungen zu früheren Versionen dieses Artikels sowie allen anderen, die dazu beigetragen haben, dass dieser, wie keiner, der Text eines Einzelnen ist.

2 Zum Neostukturalismus in Abgrenzung von der methodologisch fehlgeleiteten Bezeichnung des Poststrukturalismus vgl. Frank, Manfred: Was ist Neostukturalismus? 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2017.