

Film und politischer Modernismus.
Von der neomarxistischen Medientheorie
der Frankfurter Schule zum
Spätmarxismus Fredric Jamesons

BERND KIEFER

»Wer eine Sache verteidigt, die der Geist des Zeitalters als veraltet und überflüssig abtut, begibt sich in die ungünstigste Position.«

Theodor W. Adorno

Das Paradox von Marxismus und Moderne

»Die Modernität in der bürgerlichen Gesellschaft wird der Schatten der möglichen und verfehlten Revolution, wird deren Parodie sein.«

Henri Lefèbvre, Einführung in die Modernität

Kein Jahrhundert sah sich selbst so in Bewegung wie das 20. Jahrhundert, das »Zeitalter der Extreme« (Eric Hobsbawm), und kein Zeitalter hat sich historisch so sehr in Bezeichnungen und Begriffen von Bewegungen gedacht. So ist schon der Terminus *Modernismus*, der das 20. Jahrhundert als Paradigma der Selbstdefinition durchzieht, unendlich vielfältig. Wissenschaftlich-technische, ökonomische, soziale, kulturelle und politische Modernisierungsbewegungen verliefen höchst unterschiedlich, kaum synchron und oft gar widersprüchlich. Bewegungen wie die des ästhetischen Modernismus differenzierten sich gegen die anderen gesellschaftlichen Bewegungen, mit ihnen und durch sie aus und differenzierten sich dadurch in sich selbst: Alle zehn Jahre ein neuer *-ismus*, manchmal tatsächlich alle synchron – und alle mit bemerkenswert kurzer Halbwertszeit. Allein die Kunstgeschichte des Modernismus im 20. Jahrhundert ist ein Patchwork von Termini, das einzig von einem letzten Hegelianer zur Synthese gezwungen werden könnte.

Ähnlich verhält es sich mit den *Theorien des Modernismus*. Auch sie, die die Aktualität, das Hier und Jetzt zu erklären suchten, wurden von dieser Aktualität rapider Veränderung der Bewegungen mitgerissen. Eine dieser Theorien war der Marxismus; vielleicht war er sogar die letzte »Metaerzählung« (Jean-François Lyotard), die die immer flüchtige, immer transitorische Moderne erfassen wollte, indem sie Erkenntnis der Vergangenheit und Prognostik anzustrebender Zukunft in der kritischen Analyse der Gegenwart konvergieren ließ. Karl Marx und Friedrich Engels lebten und dachten im 19. Jahrhundert, und sie wussten bereits um die ungeheure Dynamik der kapitalistischen Moderne. Im *Manifest der kommunistischen Partei* (1848) heißt es:

»Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisiepoche vor allen früheren aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.«¹

Marx und Engels sprechen schon vom »Weltmarkt«, der die nationalen Ökonomien auflösen wird. Sie sprechen von der »Landkommunikation« und meinen den »Telegraphen«; sie kennen bereits die Fotografie, erwähnen sie aber nicht, und sprechen doch prognostisch-prophetisch davon, dass die kapitalistische Bourgeoisie sich »eine Welt nach ihrem eigenen Bilde«² schaffen wird. Als Lyotard 1979 den Marxismus, dem er einmal anhing, als Metaerzählung verabschiedete, tat er das auch im Hinblick auf die immensen Auswirkungen der Kommunikationstechnologien, die das Soziale im 20. Jahrhundert in einem Maße atomisierten, von dem sich Marx und Engels, nur den Telegrafen vor Augen, nicht im Geringsten eine Vorstellung machen konnten. Marx und Engels haben in der Tat mediale Kommunikation der Produktion von materiellen Gütern nach- und untergeordnet. Vom Boom der technischen Medien und ihrer Macht wurde der Marxismus im frühen 20. Jahrhundert dann so überrascht wie von der Revolution. Marx und Engels erwarteten sie für ihre Zeit. Sie kam viel später, nach ihrem Tod; sie kam 1917, und sie kam nicht da, wo Marx sie erhoffte, sondern im industriell rückständigen Russland *und* unter Bedingungen der technisch-medialen Moderne

1. Karl Marx/Friedrich Engels: »Manifest der kommunistischen Partei«, in: dies.: *Studienausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Iring Fetscher, Frankfurt/Main: Fischer 1966, Band 3, S. 59-87, hier S. 62.

2. Ebd., S. 63.

in Westeuropa. Auf dieses Paradoxon hat der französische Marxist Henri Lefèbvre 1956 in einem Brief an einen sowjetischen Genossen aufmerksam gemacht, in dem er seine Theorie der Modernität darlegt:

»Die Periode, von der ich spreche, beginnt in Frankreich mit dem 20. Jahrhundert, genauer: in der Zeit zwischen Jahrhundertanfang und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, gegen 1905. Was geschieht da? Die ersten modernen großen technischen Erfindungen – Elektrizität, Automobil, Flugzeug – finden Eingang in die industrielle und gesellschaftliche Praxis. Und es ist zugleich die Periode des Kinos, der durch das moderne Instrumentarium umgestalteten Werbung, der mechanischen Aufnahme von Stimme und Musik. Das Alltagsleben verändert sich also, spürbar und sichtbar. Das Aussehen der Städte, der Straßen und Häuser wandelt sich. Das Leben scheint sich gleichsam zu erweitern, die Horizonte scheinen sich aufzutun. Die Bilder, Symbole, Zeichen und Signale verbinden sich mit der sinnlichen Realität auf ungeahnte Weise und eröffnen ihr neue Dimensionen: Wirkliches und ›anderes‹ als das gewöhnliche Wirkliche vermischen sich. Aus diesem explosiven Gemisch gehen originelle Ideen über Malerei und Skulptur, über Musik und Sprache hervor. In der gleichen Zeit beobachten wir die Anfänge des Imperialismus und die internationalen Spannungen; die großen Kriege und die großen Klassenkämpfe kündigen sich an. 1905, das ist auch das Jahr der ersten Revolution in Rußland, der Generalprobe für die Oktoberrevolution.«³

Mit großer Eloquenz versucht Lefèbvre, dem Genossen im nachstalinistischen Moskau klar zu machen, dass der Marxismus von Marx, Lenin und Stalin diese Vielfalt von Modernitätsbewegung nicht wahrnahm oder wahrnehmen wollte, mehr noch, dass es der orthodox-marxistischen Theorie nie gelang, sich zu modernisieren: »Die Philosophie freilich«, so Lefèbvre, »war weit hinter ihrer Zeit zurück.«⁴ Nicht jedoch die revolutionäre Kunst des Films:

»Eisenstein war es, der den photographischen Realismus zu erschüttern vermochte, der den Reflex der Objekte nicht respektierte und die Bilder als Material für das Kunstwerk zu verwenden wußte; mittels der Montage traf er eine tiefere Realität als das Unmittelbare, indem er in den Bildern der Imagination, der Fiktion, der Emotion, dem Denken freies Spiel ließ.«⁵

Lefèbvres Intervention wurde noch 1956, im Moment der Entstalinisierung, als Affront wahrgenommen; der Brief blieb ohne Antwort. Es war nicht nur Lefèbvres Überzeugung, dass der orthodoxe Marxismus dem Modernismus nicht gewachsen war. Es war wohl vor allem sein Hinweis

3. Henri Lefèbvre: *Einführung in die Modernität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, hier S. 127.

4. Ebd., S. 128.

5. Ebd., S. 129.

auf die absolute Modernität von Sergej Eisensteins revolutionärer Filmkunst in den 1920er Jahren, die dem Denken das »freie Spiel« ließ, welches Stalins rigide Kunstpolitik des »sozialistischen Realismus« nur kurz duldete, der als Affront empfunden wurde.

Der Marxismus als eine im Kern aufklärerische Theorie der Emanzipation des Menschen aus den Fesseln des Kapitalismus hin zur Freiheit des vollen Humanismus hat sich von der historischen Paradoxie der Russischen Revolution und von den Konsequenzen der medialen Revolution, die um 1905 begann, nie mehr erholt. Predrag Vranicki, der undogmatische Historiker des Marxismus, sieht mit der Existenz des ersten sozialistischen Staates und mit dem Übergang von Lenin zu Stalin im Marxismus »verschiedene Konzeptionen, Intentionen und Interessen miteinander in Konflikt«⁶ geraten. Mit Stalin wird die marxistische Theorie in der UDSSR zur Staatsideologie und schließlich zur Legitimation eines Terrors, der die Moderne still stellen, wenn nicht revozieren will. Damit tritt im Marxismus eine Spaltung ein. Die Kernfrage ist die: Wie verhalte ich mich als Marxist zur Sowjetunion und zu den »real existierenden« sozialistischen Staaten? – Diese Frage bleibt der Zündpunkt aller Kontroversen innerhalb des Marxismus von 1917/18 bis zum Jahr 1989. In diesen sieben Jahrzehnten wurde der Marxismus vor allem im Westen Europas in einer immer pluralistischeren Kultur selbst plural, aber das Werk und das Leben vieler Marxisten ist von den 1920er bis zu den 1960er Jahren gezeichnet von der Spaltung. Paradigmatisch dafür stehen Georg Lukács und Ernst Bloch, mit deren Denken der *Neomarxismus* als Abkehr von der marxistischen Orthodoxie in seinen Anfängen zu datieren ist. In ihren Frühschriften überführen sie die ästhetischen Impulse der deutschen klassischen Kunst in ein politisches Programm zur Erneuerung der modernen Welt und assoziieren kulturellen Modernismus mit revolutionärem Pathos. Lukács' vormarxistische Ästhetik, entwickelt in den Büchern *Die Seele und die Formen* (1911) und *Theorie des Romans* (1916), nimmt die Spannung von Kunst und Leben zum Ausgangspunkt einer Diagnose der Moderne, in der die *Totalität* der *Erfahrung* des Lebens fragmentiert, zerrissen, in der die Lebensimmanenz des Sinns zerstört wird. Dem Subjekt sind Natur und Kultur völlig *fremd* geworden. In *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), der, wenn man so will, »Stiftungsurkunde« des *Neomarxismus*, synthetisiert Lukács Hegel, Marx und Max Weber zu einer revolutionären Gesellschaftstheorie, die den Prozess kapitalistischer Rationalisierung des gesamten Lebens nicht nur als *Entfremdung*, sondern als *Verdinglichung* begreift. Der im Verwertungsprozess des Kapitals eingesetzte Mensch, der Arbeiter, wird mitsamt seiner Klasse zum Ding unter

6. Predrag Vranicki: *Geschichte des Marxismus*, Band 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 485.

Dingen, und die gesellschaftliche Verdinglichungsstruktur der Warenproduktion und des Warenkonsums prägen sich der individuellen Erfahrung und dem Bewusstsein tief ein. Die Revolution wird dann gedacht als *Aufhebung der Verdinglichung des Lebens*. Was Georg Lukács als säkularen, profanen Akt versteht: die notwendige Revolution, das begreift Ernst Bloch in *Geist der Utopie* (1918), der zweiten ›Stiftungsurkunde‹ des *Neomarxismus*, als Akt der theologisch-messianischen *Parusie*: als Akt der Wendung aller falschen Vergangenheit ins positiv Zukünftige. Im Frühwerk von Lukács und Bloch finden sich zwischen 1918 und 1923, also in der historischen Phase, in der sich für Vranicki die *Marxismen* zu entwickeln beginnen, alle relevanten Termini des in der historischen Folge westlichen, also nicht in den Staatsapparaten des Sowjetsystems erstickenden Marxismus in einer erst binären, dann dialektischen Struktur: Totalität des Sinns lebendiger Erfahrung und Fragmentierung von Erfahrung, Erfahrung und Verdinglichung, Aufhebung der Verdinglichung – das markiert für sie den Modernismus im Übergang.⁷ Lukács hat sich – unter ungeheuerlichen Zwängen – in seinen weiteren Schriften zu einem Dogmatiker des ästhetischen und sozialistischen Realismus entwickelt und den Modernismus als dekadent verworfen; Bloch blieb – trotz seines Sinns für Kolportage und Kitsch – ein Klassizist. Für beide, die die Repressionen des Sozialismus am eigenen Leib spüren mussten, war der Kanon der Hochkultur von Literatur, Musik und Malerei der Fundus des Humanismus – und ein Refugium. Für sie lebte die wahre Revolution der Moderne als Versprechen im ästhetischen Potenzial der großen Kunstwerke der Vergangenheit: uneingelöst und unerlöst. Von solchen Versprechen ist heute nichts geblieben. Die historischen Folgen des Jahres 1989 gaben Lyotards Verabschiedung des Marxismus nach nur einem Jahrzehnt schon Recht. Mit der Moderne verschwand offenbar auch *der* Marxismus, der sich selbst als Theorie der Aufhebung ihrer Widersprüche verstand. Geblieben sind lediglich »Spielarten des Marxismus«⁸, also einzelne Theorieansätze und Strategien der Gesellschafts- und Kulturkritik. Mit ihnen arbeitet der amerikanische Komparatist Fredric Jameson bei seinem Projekt einer Theorie der Gegenwart, die die postmoderne Kultur als Kultur des Spätkapitalismus begreift und sie als solche kritisiert. Dabei geht Jameson von einer Einsicht aus, die erstmals in den 1930er und 1940er Jahren formuliert wurde von den neomarxistischen Vertretern der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. Sie findet sich aber

7. Bernd Kiefer: *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1994, S. 69ff.

8. Fredric Jameson: *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Hamburg, Berlin: Argumente 1991, S. 18.

schon in den frühen filmkritischen Arbeiten von Siegfried Kracauer: »Ästhetische Produktion ist integraler Bestandteil der allgemeinen Warenproduktion geworden«⁹, und Kultur expandiert »in alle Lebensbereiche«¹⁰. Für Jameson ist dies die primäre Signatur der Postmoderne im Wirtschaftssystem des Spätkapitalismus. Kultur ist vor allem »Bilderkultur«,¹¹ wie schon Lefèbvre betont. Doch wo Lefèbvre darin noch die in die Zukunft weisende Modernität schlechthin erkennt, die der orthodoxe Marxismus endlich zur Kenntnis nehmen müsse, da ist für Jameson die Bilderkultur der Postmoderne von katastrophischem Charakter. Wenn in der totalen Mediengesellschaft alles nur noch Bild ist, Zeichen, das einzig auf andere Zeichen verweist, dann bringt die Bilderkultur »praktisch jeden Glauben an eine bestimmbar Zukunft und ein kollektives Ziel zum Verschwinden.«¹² Stärker und – zugleich melancholischer – als in diesem Satz, lässt sich das gemeinsame Schicksal von Moderne und Marxismus nicht auf den Begriff bringen: Sie verschwinden beide. Dagegen bringt Jameson noch einmal die Spielarten des Marxismus zur Geltung, vor allem die der Kritischen Theorie. Im Jahr 1990 erschien sein Buch *Late Marxism*, 1991 deutsch als *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*. *Late Marxism*, das heißt für Jameson: »Besser spät als niemals!«¹³ Das motiviert einen Rückblick auf den Neomarxismus und seine Auseinandersetzung mit der Bilderkultur – also vor allem mit dem Medium Film.

Der Neomarxismus der Frankfurter Schule

»Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.«

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung

Neomarxismus: der Terminus bezeichnet zunächst eine Bewegung innerhalb der marxistischen Philosophie, die nach 1917/18 einsetzt und den entwickelten Kapitalismus des Westens als fortexistierend, aber permanent *krisisch* voraussetzt. *Neomarxismus* ist marxistische Theorie des *Spätkapitalismus* und unter Bedingungen des *Spätkapitalismus*, also des globalen imperialistischen Monopolkapitalismus, in dem dann diese Gesellschaftsformation sich durch Medienmacht »eine Welt nach ihrem

9. Fredric Jameson: »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45–102, hier S. 48.

10. Ebd., S. 93.

11. Ebd., S. 91.

12. Ebd.

13. F. Jameson: *Spätmarxismus* (Anm. 8), S. 18.

eigenen Bilde« (Marx/Engels) schafft. Dies trat, inspiriert von Lukács' Diagnose der Verdinglichung, zuerst den Theoretikern der Frankfurter Schule vor Augen. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Herbert Marcuse entwickelten von 1932 bis 1941 in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, die ab 1933 im Exil erschien, eine – bei allen Differenzen und Divergenzen – marxistische Theorie der Kultur im Spätkapitalismus. Sie setzt, als Theorie des Hier und Jetzt, am Gegebenen an: an einer Welt, die im Interesse ihrer Bestandserhaltung *durch* die Kultur die Persönlichkeitsstruktur, die Wünsche und Bedürfnisse der zu Beherrschenden so moduliert und manipuliert, dass die nur noch wollen, was ihnen ohnehin verordnet wird. Diese kulturelle Manipulationsstrategie ist die Struktur der technischen Massenmedien, die der Zeitungen, Zeitschriften, des Radios, des Films und des Fernsehens, also die Struktur der Massenkultur. Die Kritische Theorie der »Frankfurter Schule« ist vor allem *neomarxistische Ideologiekritik des Medienzeitalters*. Damit geht sie über Lukács und Bloch hinaus, die die technisch-medialen Bedingungen der Zeit allenfalls am Rande reflektieren. *Neomarxistische Ideologiekritik* meint:

»Alle Verhaltensweisen der Menschen, welche die wahre Natur der auf Gegensätze aufgebauten Gesellschaft verhüllen, sind ideologisch, und die Feststellung, ob philosophische, moralische, religiöse Glaubensakte, wissenschaftliche Theorien, Rechtssätze, kulturelle Institutionen diese Funktion ausüben, betrifft keineswegs den Charakter ihrer Urheber, sondern die objektive Rolle, die jene Akte in der Gesellschaft spielen.«¹⁴

Diesen ideologischen Schein gilt es kritisch zu durchdringen. Kritik geht nicht gegen Personen, die falsch oder schlecht denken, schreiben, filmen. Kritik geht gegen die objektive Tendenz, der sich eine individuelle Äußerung einfügt. Kritik gilt dem massenmedialen Diskurs und den industriellen Apparaten, die ihn massenwirksam generieren und distribuieren. So schreibt Adorno in seinem programmatischen Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932): »Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß ist ausschließlich die der Ware; ihr Wert der des Marktes.«¹⁵ Aufgabe der Ideologiekritik ist es zu differenzieren. Die populäre »leichte« Musik, »von der gegenwärtigen Gesellschaft geduldet, verachtet und benutzt gleich der Prostitution«, enthält dennoch »Elemente, die wohl Triebbefriedigungen der heutigen Gesellschaft darstellen, deren offiziellen Ansprüchen aber widerstreiten und damit

14. Max Horkheimer: »Bemerkungen über Wissenschaft und Krise«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1980), Reprint, S. 1-7, hier S. 5.

15. Theodor W. Adorno: »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1980), Reprint, S. 103-124, hier S. 103.

in gewissem Sinne die Gesellschaft transzendieren, der sie dienen.«¹⁶ Musik als Kunst, »ernste« Musik, obgleich ebenfalls zur Ware auf dem Markt geworden, ist kritisch zu entziffern als eine, deren »Chifferschrift des Leidens zur Veränderung aufruft. [...] Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie.«¹⁷ Die Kritische Theorie will noch in der Verdinglichungsstruktur, der alle Kultur im Kapitalismus als Ware auf dem Markt unterliegt, die Potenziale erkennen, die dem Kapitalismus entgegenstehen: Triebe, die im Getriebe der Gesellschaft, wie sie ist, nicht befriedigt werden können, und die Klage über das Leiden an dieser Gesellschaft. Was die Kritik dabei motiviert, ist das Interesse an unverstümmelter sinnlicher Erfahrung. Zwischen diesen beiden Polen – der Einsicht in die totale Manipulation und dem utopischen Beharren auf unverkürzter, unverstümmelter Erfahrung im Medienzeitalter – oszilliert der Neomarxismus der Frankfurter Schule bis zu Herbert Marcuse, der noch in den 1960er Jahren zur ›Großen Verweigerung‹ im Gesellschaftsgetriebe aufrief. Mit dem allmählichen Verblässen des Nimbus von 1968 nach 1989 hat auch der Neomarxismus, der in den Jahren zwischen 1960 und 1980 den politischen Modernismus weitgehend mitprägte, seinen Appeal verloren. Jetzt spricht auch Fredric Jameson gerade mit Blick auf Adorno vom »Spätmarxismus« in Zeiten der Postmoderne. Um zu begreifen, was das meint, ist – einmal mehr – eine Rekonstruktion an der Zeit.

Siegfried Kracauer: Ideologiekritik des Massenmediums Film

»Die Flucht der Bilder ist die Flucht vor der Revolution und dem Tod.«

Siegfried Kracauer, Die Angestellten

»Der Raum, den man Kracauer in der Frankfurter Schule eingerichtet hat, ist spärlich möbliert.«¹⁸ Siegfried Kracauer war ein Jugendfreund Adornos, gehörte aber nie dem engeren Kreis um die *Zeitschrift für Sozialforschung* an. Kracauer war auch nie Marxist. Er ist beeinflusst von Edmund Husserls Phänomenologie und Max Webers Soziologie, vor allem aber von Georg Simmels Philosophie des modernen Lebens, die nie »die Form einer historischen Analyse« annahm, sondern »einen Bericht der Erfahrungsweisen der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der Mo-

16. Ebd., S. 107.

17. Ebd., S. 105.

18. Gertrud Koch: *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius 1996, S. 8.

derne« darstellt.¹⁹ Diesen Bericht hat Kracauer als Philosoph und Soziologe in den 1920er Jahren gleichsam fortgeschrieben in einer Fülle von Essays, in denen er die Alltagswelt und die Massen- und Bilderkultur der Moderne nach den Modi befragt, durch die sie Erfahrung strukturieren, und er hat diese Modi als Ausdruck des Grundgehaltes der Epoche begriffen. Darin nähert er sich der ideologiekritischen Intention der Frankfurter Schule und hat deren Blick für die Massenkultur wohl auch gelenkt und geschärft. Im Zentrum von Kracauers Essayistik steht der Text *Das Ornament der Masse* (1927), der ein ästhetisches Phänomen der 1920er Jahre, die regelmäßige Formung von Dutzenden bis Tausenden von Körpern zu geometrischen Mustern auf Revuebühnen, in Stadien und auf der Kino-Leinwand – zu denken ist an Fritz Langs *Metropolis* (1927) –, zum Ausgangspunkt nimmt, um den »Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt«, zu analysieren.²⁰ Kracauer erkennt im Massenornament nicht allein den Modus der Entindividualisierung und das Verwerfen der Wucherungen organischer Formen, sondern vor allem den Durchgriff des kapitalistischen Produktionsprozesses auf die Kultur der Körper: »Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.«²¹ Was in den Fabriken und Großraumbüros sich als gleichförmig geregelter und koordinierter Ablauf der Arbeitsverrichtungen alltäglich vollzieht, die Formung der Arbeitenden zu effizienten Arbeitseinheiten, das greift auf die Bereiche durch, in denen die im Produktionsprozess Unterworfenen und Beherrschten sich frei wähnen: auf die Bereiche der populären Unterhaltung, in denen sie Zerstreuung suchen nach der Rast und Last des Tages. *Kult der Zerstreuung* (1926) ist eine Phänomenologie der Berliner Lichtspielhäuser als Kultstätten des Vergnügens, in denen die opulente Architektur der Gebäude und die Filme, die zu sehen sind, zu einem »Gesamtkunstwerk der Effekte«²² verschmelzen, in dem die »Erregungen der Sinne« so dicht aufeinander folgen, »daß nicht das schmalste Nachdenken sich zwischen sie einzwängen kann.«²³ Kracauers kritisches Verfahren nimmt die moderne Massenkultur dialektisch beim Wort. Der Masse soll Kultur das geben, was ihr im Arbeitsbetrieb vorenthalten wird: ein sinnvolles Ins-Werksetzen der Sinne, aber als *Zerstreuung der Sinne*, die hier, in den Palästen der Zerstreuung, als Lust erlebt wird. Gerade aber die Lust an und

19. David Frisby: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück: Daedalus 1989, S. 68.

20. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 50.

21. Ebd. S. 54.

22. Ebd., S. 312. (Hervorhebung im Text)

23. Ebd., S. 314.

in der Zerstreuung der Sinne spiegelt die Unordnung der Gesellschaft wider, die Sinn nicht mehr produzieren kann, sondern rational im Taylor-System der Arbeit Handgriff für Handgriff körperlich zerlegt, sinnlich und sinnhaft zerstreut. Im massenkulturellen Modus der Zerstreuung im Kino bedarf es »des Kittes der Sentimentalität«²⁴, um die Erfahrung der Kinozuschauer nicht bis zu der Erkenntnis durchdringen zu lassen, dass massenmediale Zerstreuung, für die man zahlt, dennoch zum Lohnsystem im Kapitalismus gehört, vor allem nicht zur Erkenntnis, »das alles platze unversehens eines Tages entzwei«²⁵, weil dem Kinozuschauer bewusst wird, dass »die zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke« seine »eigene Wirklichkeit« der Zerstückelung und Zerstreuung an den Tag bringt.²⁶ Als Kritiker der Massenkultur, vor allem als Filmkritiker, verfährt Kracauer ideologiekritisch. Filme üben eine

»außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen aus, die kein Filmkritiker, der diesen Namen verdient, unberücksichtigt lassen darf [...]. Die Aufgabe des zulänglichen Filmkritikers besteht nun meines Erachtens darin, jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen. Er wird zum Beispiel zu zeigen haben, was für ein Gesellschaftsbild die zahllosen Filme mitsetzen, in denen eine kleine Angestellte sich zu ungeahnten Höhen emporschwingt, oder irgendein großer Herr nicht nur reich ist, sondern auch voller Gemüt. Er wird ferner die Scheinwelt solcher und anderer Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und aufzudecken haben, inwiefern jene diese verfälscht. Kurzum, *der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker* denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.«²⁷

Gerade durch den »Kitt der Sentimentalität«, der starken Emotionalität des Gros der internationalen Filmproduktion, werden Filme zu »*Tagträumen der Gesellschaft*«, wie es in dem Essay *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* heißt.²⁸ Diese Tagträume erfüllen jedoch nicht die Wunschphantasien der Kinozuschauer, hier die der »kleinen Ladenmädchen«, die sich mit der Protagonistin auf der Leinwand einen Rolls-Royce-Besitzer als Ehegatten erträumen und ihn – mit ihr – auch krie-

24. Ebd., S. 315.

25. Ebd.

26. Ebd.

27. Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 9ff. (Hervorhebung von mir, B.K.)

28. S. Kracauer: *Das Ornament der Masse* (Anm. 21), S. 280. (Hervorhebung im Text)

gen. Das Kino ist für Kracauer eine Traum- und Wunschmaschine ganz anderer Art. Es wurde und wird oft übersehen – oder aufs Konto feuilletonistischer Ironie abgebucht –, dass Kracauers Analyse der Wirkungsmodi des Kinos nicht bei der Erkenntnis stehen bleibt, »Tippmamsells« würden sich »nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln«²⁹, weil ihrem Leben das ›wahre‹ Leben fehlt. Eine solche illusionäre Wunschbefriedigung wäre zu schnell und zu leicht als eben illusionäre einsehbar. Entscheidend ist Kracauers Satz: »Es mag in Wirklichkeit nicht leicht geschehen, daß ein Scheuermädchen einen Rolls-Royce-Besitzer heiratet; indessen, *ist es nicht der Traum der Rolls Royce-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen?*«³⁰ Der Tagtraum-Modus des Kinos ist also nicht der der Erfüllung unerfüllten gesellschaftlichen Lebens, denn bereits das *Leben im Kapitalismus* »ist eine Erfindung der Bemittelten, denen die Unbemittelten nach bestem Unvermögen nacheifern.«³¹ Kino ist nur ein Bereich, ein junger, ein neuer, der allgemeinen medialen Massenkultur, mit der der Kapitalismus das Leben – noch einmal seien Marx und Engels zitiert – nach seinem »eigenen Bilde formt«. Genau diese Formung, diese Modellierung des gesamten Lebens, der Wünsche, Begierden und Träume durch die Soziogenese der Individuen in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, spiegeln die Filme wider; freilich verzerrt, denn in ihnen träumen nicht die Beherrschten den Traum der Freiheit oder den, selbst Herrscher zu sein, weil dies alles in ihrer ›Natur‹ liegt. Sie träumen in den Kinos, den Palästen der Zerstreuung, den *Traum des Lebens*, der ihnen oktroyiert wurde: »Die Flucht der Bilder ist die Flucht vor der Revolution und dem Tod«, so Kracauer in seinem Buch *Die Angestellten* (1930).³² In diesem Satz ist der soziologische wie der anthropologische Impetus von Kracauers früher Kritik des Films als Kritik der Massenkultur zu greifen wie auch der seiner im amerikanischen Exil entstandenen filmhistorischen Arbeit *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) und der seiner *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960). Soziologisch meint das: Die kapitalistische Moderne, die sich in den Filmen des 20. Jahrhunderts einen »Spiegel der bestehenden Gesellschaft«³³ geschaffen hat, hat diesen Spiegel so konstruiert, dass »die Filme in ihrer Gesamtheit das herrschende System bestätigen«³⁴. Dabei können sie thematisch alles bie-

29. Ebd.

30. Ebd. (Hervorhebung von mir, B.K.)

31. Ebd., S. 285.

32. Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 99.

33. S. Kracauer: *Das Ornament der Masse* (Anm. 21), S. 279.

34. Ebd.

ten: »Einblicke in das Elend der Menschen«, »Erotik«, Krieg als »Absurdität«, »Bilder aus allen Ländern«, »Weichheit und Zärtlichkeit« als »Naturschutzparks für das Gemüt«, »ein Mädchen, das gut Charleston tanzt«, und einen »Jungen, der ebenso wenig versteht«; sie können sogar ängstigen. Sie können mit dem Leben spielen, das Leben als Spiel zeigen; sie können sogar den Tod kitzeln. Aber der Tod ist die Grenze, die Kracauer dem Film und der Massenkultur anthropologisch, und dann doch ganz ethisch und politisch zieht: »Der Tod, der die Macht der herrschenden Institutionen bestätigt, verhindert den Tod im Dienste ihrer Bekämpfung. Um diesen unmöglich zu machen, wird jener verherrlicht.«³⁵ Drei ungeheuerliche Sätze schießen in Kracauers früher Theorie des Films zusammen: Die beiden eben zitierten und der, die Flucht der Film-Bilder sei die Flucht vor der Revolution und dem Tod. Die enge Verbindung von Revolution und Tod, von Aufbegehren und Tod, gehört nicht dem neomarxistischen Denken an. Man kann sie vielleicht als anarchistischen Einschlag in Kracauers Theorie begreifen, oder, wenn man will, als Antizipation einer existenzialistisch-dezisionistischen Haltung. Wie auch immer: Kracauers Theorie des Films, die als essayistische Filmkritik beginnt, überführt das Modell der Ideologiekritik des Kinos als eines Ortes der Moderne, an dem Modernität technisch-medial vermittelt wird, ins *Modell einer Geschichte der Körper*, die sich rankt um Leben und Tod. Was Kracauer in *Die Angestellten* über bestimmte Berliner Bars der Weimarer Republik sagt, das betrifft direkt das Kino, die Macht der Projektion: »Die eigentliche Macht des Lichts aber ist seine Gegenwart. Es entfremdet die Masse ihres gewohnten Fleisches, es wirft ihr ein Kostüm über, das sie verwandelt. Durch seine geheimen Kräfte wird der Glanz Gehalt, die Zerstreuung Rausch.«³⁶ Man muss Kracauers Historiografie des Kinos der Weimarer Republik, die eine Geschichte der Bild gewordenen Mentalität der Deutschen in ihren Filmen zwischen 1918 und 1933 als eine der notwendigen Faszisierung beschreibt, also als determinierte Wirkungseinheit von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) und *Triumph des Willens* (1935), vielleicht neu lesen: jetzt unter dem Aspekt von Kracauers grundlegendem anthropologischen Vorbehalt gegen das Licht des Films, in dem das Leben immer so erscheint, wie es die Macht will: als Entfremdung des Körpers von sich selbst.

35. Ebd., S. 292.

36. S. Kracauer: *Die Angestellten* (Anm. 32), S. 98.

Walter Benjamin: Die Utopie des Films

»Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform.«

W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Der Philosoph und Literaturwissenschaftler Walter Benjamin gehört – wie Kracauer – nicht zum Kern der Frankfurter Schule. Er publizierte zwar in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, stand vor allem mit Adorno von 1928 bis zu seinem Freitod 1940 in intensivem Briefkontakt, doch vor allem dieser Briefwechsel belegt immer wieder die fundamentalen theoretischen Divergenzen zwischen dem dialektischen Neomarxismus Adornos und Benjamins materialistischer Theorie ästhetischer Erfahrung, wie der sie etwa in seinem Buch *Einbahnstraße* (1928) in direkter Konfrontation mit der modernen Erfahrungswirklichkeit und der modernen Medienrealität essayistisch-aphoristisch entwickelt hatte. Benjamins ästhetische Theorie zielt auf leibhafte Erfahrung und auf deren utopisches Potenzial noch in einer gesellschaftlichen Realität, die auf den Leib und seine Erfahrungen verdinglichend und entfremdend durchgreift. Genau dies war für Adorno nicht nachvollziehbar. In einem Brief vom 9. September 1936 moniert er eine »zu prompte [...] Hinnahme der Verdinglichung, soweit sie ein behavioristischer ›Test‹ für den Leib ist«³⁷, und wird grundsätzlich: »Und diese Differenz hat mich ins Zentrum unserer Diskussion geführt wie selten etwas. Denn alle Punkte, in denen ich, bei der prinzipiellsten und konkretesten Übereinstimmung sonst, von Ihnen differiere, ließen sich zusammenstellen unter dem Titel eines *anthropologischen Materialismus*, dem ich die Gefolgschaft nicht leisten kann. Es ist, als sei für sie das Maß der Konkretion der Leib des Menschen.«³⁸ In der Tat war für Benjamin das Konkreteste der sinnliche Leib, der wahrnehmende Leib, und am Schicksal, das ihm in der Moderne bereitet wird – für Benjamin ist es das des Verlustes von sinnlich-sinnhafter Erfahrung – maß er die Moderne und suchte noch im Ausdruck verstümmelter Erfahrung die Potenziale des Utopischen, die Potenziale einer revolutionären Rettung der Moderne. Benjamins ästhetische Theorie ist Theorie der sinnlichen Wahrnehmung.

»Nun hat die Moderne die Funktionen der Wahrnehmung fortschreitend technisch gestaltet und vergegenständlicht. Gestelle und Apparate dringen ins Wirkliche ein. [...] Wichtiger noch ist, daß wir die Wirklichkeit oft nur noch durch die Vermittlung von Apparaten (Mikroskop, Fernrohr, Fernsehen) wahrnehmen. [...] Deshalb muß eine wissenschaftliche

37. Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 193.

38. Ebd., S. 193. (Hervorhebung im Text)

Ästhetik, d.h. eben eine Lehre von der Wahrnehmung, heute als Medientheorie formuliert werden. Benjamins Medienästhetik zielt auf den Film«³⁹

als auf das technisch avancierteste Medium zur Reproduktion von Wirklichkeit. Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* entstand im Pariser Exil und erschien erstmals in französischer Übersetzung und in gekürzter Fassung 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung*. Benjamin schrieb eine zweite Fassung, und sein Originaltext wurde vollständig erst mit allen Vorstudien in den *Gesammelten Schriften* (1974ff.) zugänglich. Die Fassungen des Textes jedoch, die in Auswahlbänden in den 1950er und 1960er Jahren zugänglich wurden, haben Medientheorie und Medienwissenschaft seither wesentlich und nachhaltig beeinflusst, gerade weil Benjamin die sozialen Konsequenzen des Mediums Film nicht – wie Kracauer – an den Storys, Plots und der Dramaturgie des Industrieprodukts Film abliest, sondern an den Charakteristika des Mediums selbst.

»Seine Charakteristika hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparat, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. [...] Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine [...] Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt. [...] Indem der Film durch Großaufnahmen [...], durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelten mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weit verstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. [...] So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. [...] Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.«⁴⁰

Das Medium Film steigert für Benjamin durch den Blick der Kamera und durch die Arbeit der Montage die Apperzeption, die bewusste

39. Norbert Bolz/Willem van Reijen: *Walter Benjamin*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1991, S. 107.

40. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Vier Bände in mehreren Teilbänden, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, Band I. 2., S. 498ff.

Wahrnehmung der Realität, in der sich in der Moderne die Körper in der Masse befinden. Sie unterliegen den »Zwangsläufigkeiten« des industriellen Alltags, werden geformt und normiert in Fabriken und Büros wie in den Stätten des Vergnügens. Mit dem Bild der ›Kerkerwelt‹, die die Körper einschließt, erfasst Benjamin einen weit reichenden Zusammenhang von technischer und architektonischer Organisation im Kapitalismus: die rational-instrumentelle Organisation sämtlicher Lebensvollzüge zu einer politisch kontrollierbaren Einheit, die noch auf den einzelnen Körper durchgreift, um ihn zu funktionalisieren, also das, was bei Kracauer mit dem Massen-Ornament gemeint ist: die absolute Gleichschaltung der Körper im Raum zu einem Raum-Bild. Für Benjamin sprengt jedoch gerade der Film diese ›Kerkerwelt‹ mit dem »Dynamit der Zehntelsekunden« durch seine spezifisch technisch-ästhetische Konstruktion von Raum und Zeit; Film dekonstruiert gleichsam die soziale Architektonik der Zwangsläufigkeiten des Lebens und seiner Wahrnehmung nach einer Eigenlogik, die zwar der medialen Technik entspringt, aber einer Wahrnehmungsform korrespondiert, die historisch älter ist als das Medium Film: der Wahrnehmungsform des Großstädtlers seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. »Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.«⁴¹ Der Modus dieser Wahrnehmungsform sind »Chockwirkungen«⁴², denen der Körper, sein Wahrnehmungsapparat und das Bewusstsein permanent ausgesetzt sind. Wie die großstädtische Realität in der Diskontinuität ihres Geschehens und ihrer Signale dem Individuum zustößt, auf es anprallt und von ihm verarbeitet werden muss, so macht das Medium Film Tests auf die gesteigerte Geistesgegenwart der Zuschauer. Film ist für Benjamin die ästhetisch gesteigerte Form einer durch industrielle Technik längst affizierten und geprägten sinnlichen Wahrnehmung der modernen Realität, und dennoch sieht er im Medium Film ein utopisches, ein revolutionäres Potenzial am Werk. Dies erklärt sich dadurch, dass für Benjamin der Film im Schnittpunkt gesellschaftlicher Veränderungen steht, die die Funktion der Kunst generell verändern. Da ist vor allem die Tatsache, dass mit dem Film die technische Reproduktion einen Standard erreicht, der es ermöglicht, die ganze Welt als bewegte Bild-Welt einem Massenpublikum vor Augen zu stellen. Als Bilderwelt wird die Realität zum medialen Massenprodukt. Das ist für Benjamin Ausdruck »einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit

41. Ebd., S. 503, Anm. 29.

42. Ebd.

ist.«⁴³ Die Erschütterung der Tradition betrifft das, was Benjamin höchst kryptisch die »Aura« nennt. Aura meint das einmalige Hier und Jetzt, die unmittelbare räumlich-zeitliche Gegenwart eines Ereignisses oder eines Phänomens. Mit der beliebigen medialen Reproduktion und ihrer massenhaften Verbreitung tritt die ganze Welt potenziell ins Stadium einer universellen Ästhetisierung ein, und jedes Ding der Welt, egal wo es sich befindet, kann durch filmische Reproduktion einem Massenpublikum nahe gebracht werden. Damit verliert alles seine Aura. Film kann alles aus dem Zusammenhang reißen, in den es gehört oder in dem es erscheint, Film zerstückelt medial die historisch-soziale Ordnung der Dinge und der Körper und setzt sie neu zusammen. Mit der Aufnahme der Welt durch einen eigens eingestellten technischen Apparat und mit der Montage solcher Bilder mit anderen wird die Realität selbst künstlich, wird der »Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.«⁴⁴ In Benjamins teilweise poetisch-metaphorischer Rede kündigt sich etwa an, was über die Erschütterung der Tradition, die er in den 1930er Jahren wahrnahm, prognostisch weit hinausgeht und zugleich seine Hoffnung auf eine »Erneuerung der Menschheit« selbst relativiert. Wenn mit der technischen Struktur des Mediums Film seine Macht gegeben ist, die Wirklichkeit ins Bild und zum Bild zu zwingen, dann stellt sich trotz der Tatsache, dass dieses Medium den Zuschauern die Welt als Bild der »Trümmer« präsentieren kann, zwischen denen man »gelassen abenteuerliche Reisen« unternimmt, die Frage, wer die Apparatur, also auch die Filmindustrie dominiert. Benjamins Hoffnung, Film würde ein neues Bild der Welt für ein Massenpublikum so präsentieren, dass dieses Publikum nach dem Kinobesuch sinnfällige Tests auf *seine* soziale Wirklichkeit machen würde, also Tests auf die im Kino gesprengte »Kerkerwelt« normierter Wahrnehmung, weil normierter Lebensformen in der kapitalistischen Moderne, ist zutiefst bestimmt durch den von ihm geschätzten (und in seiner Wirkung wohl überschätzten) sowjetischen Revolutionsfilm Sergej Eisensteins. Die »Durchschnittsfilme«, von denen Kracauer spricht, hat Benjamin nie wahrgenommen.

Der Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist bedeutend in seiner eigenen Widersprüchlichkeit. Sie zeigt sich vor allem an dem Terminus, der mit dem der »Aura« zum meist zitierten der Benjamin'schen Medientheorie wurde: am Terminus der »Zerstreuung«. Zerstreuung meint eine Lebens- und Wahrnehmungsform in der kapitalistischen Moderne. Der moderne Mensch ist zerstreut, also herausgerissen aus traditionellen Zusammenhängen des

43. Ebd., S. 478.

44. Ebd., S. 495.

Lebens, die ihn einstmals stabilisierten; er ist leiblich/körperlich zerstreut in vielfache Funktionen, und er nimmt, den »Chockwirkungen« des großstädtischen Lebens ausgesetzt, nur zerstreut wahr. Eine solche »Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.«⁴⁵ Hier wird das, was Benjamin zuvor ›Spielraum‹ in der Rezeption von Film nannte, konkret, nämlich anthropologisch-materialistisch. Film ist das Medium, das die technisch-industriell geformte Wahrnehmung fragmentierter, zerstreuter Subjekte ästhetisch so steigert, dass diese Wahrnehmung in gesteigerter Geistesgegenwart der Zuschauer selbstreflexiv wird, sich also in der ›Übung‹ erkennt, erfasst und begreift. Diese Übung – und nichts weniger mutet Benjamin ihr zu – wäre Präludium der Revolution. Die hätte, ästhetisch angeleitet, zum Ziel, die zerstreuten, fragmentierten Leiber neu und besser zusammenzusetzen. Benjamin denkt das Medium Film zum einen ganz technisch: als Apparatur zur Reproduktion von Wirklichkeit, zum anderen ganz anthropologisch: als ein ›Übungsinstrument‹ zur Steigerung zerstreuter moderner Wahrnehmung bis zur Selbsterkenntnis der Determinanten ihrer Zerstreuung. Er kann – oder will – die beiden Gedanken jedoch nicht zur Synthese treiben, weil ihm historisch – 1935/36 – die politische Situation den Spielraum der Gedanken verengt. Er sieht, dass der Faschismus »folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens«⁴⁶ hinausläuft, die sich auch des Mediums Film bedient, um aus zerstreuten Subjekten die mythische Volksgemeinschaft zu formen. Benjamin kannte nicht Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935), den Film, der durch Inszenierung einer bereits für die Kameras inszenierten Realität und durch deren Gestaltung den Parteitag der NSDAP 1934 allererst Wirklichkeit werden ließ. Aber am Ende des *Kunstwerk*-Aufsatzes fällt Benjamin seiner Hoffnung auf eine Erneuerung des Menschen selbst ins Wort, indem er Marinetti zitiert, jenen Futuristen, der jetzt dem Faschismus Mussolinis huldigt. Was Benjamin vom Film erhoffte: gesteigerte Geistesgegenwart und damit eine leiblich-sinnliche Sensibilisierung der Zerstreuten, das geht unter in einer Ästhetik, die, wie Marinetti euphorisch verkündet, »die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert«⁴⁷. Es spricht für Benjamins immenses prognostisches Ingenium, seine Medientheorie des Films als eine der historischen Sinneswahrnehmung angelegt zu haben:

»Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise

45. Ebd., S. 505. (Hervorhebung im Text)

46. Ebd., S. 506.

47. Ebd., S. 507.

der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.«⁴⁸

Benjamin bringt erstmals Geschichte, sinnliche Wahrnehmung und Medien, also Technik, in einen Zusammenhang, der den menschlichen Leib und seine Sinne zum Fokus hat. Was er ahnte, aber nicht mehr theoretisch erfassen konnte, das ist die Tatsache, das sich bereits zu seiner Zeit die Zeiträume, innerhalb derer sich die Sinneswahrnehmung verändert, verkürzten. Benjamin dachte und schrieb zur Hochzeit der medialen Moderne, in der Fotografie, Film und Radio immense Auswirkungen auf die etablierten Künste Malerei, Literatur und Theater hatten und dort neue Formen des Ausdrucks inspirierten und neue Formen der Rezeption und der Wahrnehmung. Sie blieben dennoch Künste. Benjamin hatte die Ahnung, dass Film und Fernsehen (von dessen Anfängen er zumindest las), die durch und durch technischen Medien also, diesen Zustand nicht unberührt lassen würden. In einer Notiz zu seinem großen Essay *Der Erzähler* (1936) heißt es:

»Man kann all diese Dinge als ewig ansehen (Erzählen z.B.), man kann sie aber auch als durchaus zeitbedingt und problematisch, bedenklich ansehen. Ewiges im Erzählen. Aber wahrscheinlich ganz neue Formen. Fernsehen, Grammophon etc. machen all diese Dinge bedenklich. Quintessenz: So genau wolln wirs ja garnicht wissen. Warum nicht? Weil wir Furcht haben, begründete: daß das alles desavouiert wird: die Schilderung durch den Fernseher, die Worte des Helden durchs Grammophon [...]. Nun dann ist eben auch das Erzählen ein Unfug. Dann stirbt vielleicht, vorerst einmal [...] die ganze Aura von Trost, Weisheit, Feierlichkeit, mit welcher wir den Tod umgeben haben, ab? Tant mieux. Nicht weinen. Der Unsinn der kritischen Prognosen. Film statt Erzählung.«⁴⁹

Was Benjamin hier befürchtet und dann doch – ironisch? – distanziert, ist seine Einsicht, dass mit der technisch-medialen Reproduktion nicht allein die Aura des einmaligen Hier und Jetzt der Welt in seiner einmaligen Erfahrbarkeit des Hier und Jetzt der leiblichen Gegenwart und der Geistesgegenwart schwindet, sondern alles, was für ihn Kunst ausmacht: die »ganze Aura von Trost, Weisheit, Feierlichkeit, mit welcher wir den Tod umgeben haben«, das alles geht dahin, jede Authentizität der leiblich-sinnlichen Erfahrung, die Benjamin im mündlichen und schriftlichen Erzählen, also in oraler Tradition und in Literatur aufbewahrt, erinnert sieht. Benjamin argumentiert hier als Medientheoretiker drastisch im Rahmen einer materialistischen Anthropologie, deren Substrat spekulativ bleibt. Was Film und Fernsehen als die Medien der Mo-

48. Ebd., S. 478. (Hervorhebung im Text)

49. W. Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 40), Band II. 3., S. 1282.

derne in ihrer Zerstreuung von Raum und Zeit gar nicht leisten können, die sinnliche Vermittlung von Wissen, das nur im unmittelbaren, nicht zerstreuten Vernehmen oder im kontemplativen Akt des Lesens als authentisch erfahren werden kann, weil es offenbar unmittelbar körperlich internalisiert wird, in Erinnerung eingeht, das bezieht sich stets auf die erste und letzte Gewissheit der Existenz des Menschen in der materialistischen Anthropologie: auf den unausweichlichen und endgültigen Tod. Filmische Reproduktion, die Leben als Bild für immer und ewig gegenwärtig bewegt hält, entlastet von Erinnerung, depotenziert ihre Kraft und produziert in immer schnellerer Folge jenen Typus, den Benjamin schon in Charles Baudelaire als Prototyp ausmachte: »ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner.«⁵⁰ Benjamins anthropologischer Materialismus ist das produktive Fundament seiner Medientheorie des Films – und seine Grenze. Den auratischen Charakter der traditionellen Künste, dass sie nämlich Speicher, Archive leiblich-authentischer Spuren der Erinnerung sind, immer gegen den Tod, gegen das Vergessen arbeitend, Speicher die in der rezeptiven Reaktualisierung zu neuem Leben werden können, hier und jetzt – diesen Charakter sprach er dann doch dem Film ab.

Theodor W. Adorno: Massenkultur als Massenbetrug

»Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.«

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung

»Wo sich Filmtheorie auf Kritische Theorie bezieht, geschieht dies in der Regel über zwei Aufsätze, die sich diametral entgegenstehen: Benjamins ›Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ und eben das Kapitel über ›Kulturindustrie‹ der *Dialektik der Aufklärung*.«⁵¹ Man kann das »Kulturindustrie«-Kapitel in Theodor W. Adorno und Max Horkheimers 1947 erschienenem sozialphilosophischen Hauptwerk *Dialektik der Aufklärung* auch als direkte Antwort auf Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz verstehen – und als entschiedene Zurückweisung von Benjamins Versuch, in der Filmrezeption in der Zerstreuung noch den dialektischen Umschlag in die revolutionäre Sprengung der ›Kerkerwelt‹ wahrzunehmen. Schon Adornos erste Reaktion auf Benjamins Aufsatz war denkbar kritisch. In einem Brief vom 18. März 1936 schreibt Adorno: »Der zweiten Romantik muss ich in gewissem

50. Ebd., Band I. 2., S. 636.

51. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 16.

Umfang die Arbeit bezichtigen.«⁵² Benjamin traue dem proletarischen Kinopublikum »unvermittelt eine Leistung« zu, »die es nach Lenins Satz anders gar nicht zustande bringen kann als durch die Theorie der Intellektuellen als der dialektischen Subjekte [...]«⁵³. Film als massenkulturelles Phänomen ist für Adorno nie revolutionär, sondern durch und durch konservativ, ja regressiv: wie alle Massenkultur. Um dies Benjamin vor Augen zu stellen, verweist er gar auf ein persönliches Erlebnis: »Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zu brachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie *wenig* von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das Sie herausholen; vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil *aufgebaut* und dann ›abphotographiert‹ [...]«⁵⁴. Ähnlich infantil, ja in der Tat regressiv ist für Adorno denn auch das Verhalten des Kinopublikums: »Das Lachen der Kinobesucher ist [...] nichts weniger als gut und revolutionär, sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll.«⁵⁵ Was Adorno hier gegen Benjamin und gegen das Medium Film schon herausstellt, ist im Kapitel über »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug« dann – ohne jeden direkten Bezug auf Benjamins Text – zur Theorie entwickelt.

Die *Dialektik der Aufklärung*, gemeinsam verfasst von Adorno und Max Horkheimer, entstand im amerikanischen Exil in den frühen 1940er Jahren und wurde unter dem Eindruck des Nationalsozialismus, des Krieges und vor allem des Holocaust zu einer der düstersten und einflussreichsten kulturtheoretischen Schriften der Nachkriegszeit. Die Autoren wollen im Angesicht der Barbarei und inspiriert von Marx, Max Weber und Freud die gesamte europäische Kulturgeschichte als einen Prozess erweisen, in dem Aufklärung als Projekt der Befreiung des Menschen vom Naturzwang immer wieder in Naturverfallenheit zurückfällt, weil Rationalisierung in Gestalt von Naturwissenschaft, Technik und Industrie im ausschließlichen Interesse der Ausübung und Stabilisierung kapitalistischer Herrschaft zur neuen mythischen Macht wird: »Der Einzelne wird gegenüber den ökonomischen Mächten vollends annulliert«, und während er »vor dem Apparat verschwindet, den er bedient, wird er von diesem besser als je versorgt.«⁵⁶ Der ökonomische Apparat hat längst auch die Kultur integriert. Was die Autoren als Kulturindustrie begreifen, ist die industrielle Produktion und Distribu-

52. T.W. Adorno/W. Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940* (Anm. 37), S. 171.

53. Ebd., S. 170.

54. Ebd., S. 173. (Hervorhebung im Text)

55. Ebd., S. 171f.

56. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Sozialphilosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 4.

tion von massenkulturellen Gütern, die noch deren Konsum zwanghaft determiniert. Vor allem die technischen Medien »Film und Radio«, die Filmindustrie Hollywoods und das damals noch weit reichendste Massenmedium Hörfunk, werden in ihrer »Ideologie« als zutiefst regressiv bezeichnet: »[I]hrem eigentlichen Gehalt nach erschöpft sich die Ideologie in der Vergötzung des Daseienden und der Macht, von der die Technik kontrolliert wird.«⁵⁷ Ausnahmslos alle Produkte der Kulturindustrie unterstehen der »totalen Kapitalmacht«⁵⁸, die sie nicht allein um des Profits wegen herstellt, sondern so designt, dass sie sich ihrem ideologischen Gehalt nach alle ähneln. »Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch«⁵⁹ und erzwingt ideologisch bei den Konsumenten in der Zustimmung zur Macht ein identisches Bewusstsein. Alles Besondere wird nahtlos mit dem Allgemeinen verschweißt, und die »uner-sättliche [...] Uniformität«⁶⁰ der Kulturindustrie »bezeugt die herauf-ziehende der Politik«⁶¹. Dies wird, wohlgemerkt, mit Blick auf die Verhältnisse in den USA gesagt. In den Jahren des Exils stellten Horkheimer und Adorno in einer Reihe empirisch-sozialwissenschaftlicher Untersuchungen offenbar mit intellektuellem Schrecken fest, dass autoritäre, ja totalitäre Züge in der amerikanischen Demokratie keineswegs Randphänomene in hinterwäldlerischen Provinzen waren und dass der Massenkultur als einem der Agenten dieser Entwicklung besondere Bedeutung zukommt. Man hat geradezu von einem »Kulturschock« gesprochen, »der die deutschen Mandarine angesichts der amerikanischen Massenkultur befallen« und der zum »monolithischen Verständnis der Massenkultur« in der *Dialektik der Aufklärung* geführt habe.⁶² Mit dem Terminus »Mandarine«, der das elitäre Selbstbewusstsein und die Lebens- und Alltagsferne v.a. deutscher Gelehrter bezeichnet, ist zugleich impliziert, dass die Theorie der Kulturindustrie auch zeugt vom »schwierige[n] *Verhältnis* von Gebildeten zu dem weiten Feld von Warenförmigkeit der Kultur.«⁶³ Dies gilt vor allem für Theodor W. Adorno, in dem man wohl den alleinigen Autor des »Kulturindustrie«-Kapitels sehen muss.⁶⁴ Adorno reagierte idiosynkratisch auf die Massenkultur und stellte ihr Hochkultur unversöhnlich entgegen: »Kunstwerke sind

57. Ebd., S. 5.

58. Ebd., S. 108.

59. Ebd.

60. Ebd., S. 111.

61. Ebd., S. 110.

62. G. Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung* (Anm. 51), S. 54.

63. Heinz Steinert: *Kulturindustrie*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1998, S. 14. (Hervorhebung im Text)

64. Vgl. ebd., S. 38.

asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornografisch und prüde.«⁶⁵ Findet Kunst »Ausdruck für das Leiden«⁶⁶ in »der falschen Gesellschaft«⁶⁷, so ist Kulturindustrie »Vergnügungsindustrie«, die unablässig »Fun«⁶⁸ verordnet. Der entscheidende Punkt nun, der der Kulturindustrie die vollkommene Macht sichert, ist die Manipulation der Bedürfnisse des Konsumenten:

»Das Prinzip gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse.«⁶⁹

Adornos Analyse der manipulativen Struktur der Kulturindustrie gipfelt in der Einsicht, es sei gerade das Medium Film, dessen Illusionscharakter so benutzt werde, dass er die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität affiziert. In der Bilderkultur wird Film buchstäblich zum prägenden Medium der Realitätswahrnehmung:

»Die alte Erfahrung des Kinobesuches, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennengelernt. [...] *Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen.*«⁷⁰

Was sich 1956 in der Medientheorie von Günther Anders ausgesprochen findet als These, das Fernsehen mache die Welt zu einem »Phantom« aus Bildern und dieses Phantombild unterliege dann der Realitätswahrnehmung als »Matrize«⁷¹, was 1967 in Guy Debords Theorie der »Gesellschaft des Spektakels« als »gesellschaftliche Organisation

65. M. Horkheimer/T.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 56), S. 126.

66. Ebd., S. 117.

67. Ebd., S. 126.

68. Ebd.

69. Ebd., S. 127.

70. Ebd., S. 113. (Hervorhebung von mir, B.K.)

71. Vgl. Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Band 1: »Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution«, München: C.H. Beck 1994.

des Scheins«⁷² bezeichnet wird und was Jean Baudrillard seit dreißig Jahren das Simulationsprinzip nennt, das das Realitätsprinzip überwunden habe – das ist in der Theorie der Kulturindustrie von Adorno schon formuliert: Die technisch-mediale Bilderkultur als Massenkultur verkünstlicht, ästhetisiert die Realität, und nach den medialen *Images* der industriellen Bilderkultur modellieren die Konsumenten der Bilder ihr Leben, stets synchron mit den Anforderungen, die der Kapitalismus an sie stellt. In Adornos Theorie der Kulturindustrie ist eine Theorie des Mediums Film enthalten, die, anders als sein Vorwurf des anthropologischen Materialismus gegen Benjamin es erwarten lässt, selbst materialistisch anthropologisch argumentiert. Für Adorno vollzieht sich mit der Verkünstlichung der Realität, die der Film im Rahmen der Kulturindustrie betreibt, ein anthropologischer Wandel von epochalem Ausmaß: »die Abschaffung des Individuums«, weil ihm das Realitätsprinzip abhanden kommt. Dann wird in der kulturindustriellen Bildkultur die nach ihr sich zwangsweise formende Individualität »serienweise hergestellt«⁷³. Der Medienkonsument im Spätkapitalismus ist der Prototyp des geklonten Menschen.

Epilog. Fredric Jameson: Die Bilderkultur als condition postmoderne

»Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good.«

Fredric Jameson, Postmodernism ...

Fredric Jameson, Literatur- und Kulturtheoretiker, ist Marxist in Zeiten des Spätkapitalismus (den Terminus entlehnt er Ernest Mandel), in denen die Hoffnung auf Revolution nicht einmal mehr eine Illusion ist und in denen die Möglichkeiten der technisch-medialen Reproduzierbarkeit die Gegenwart selbst unrealisieren und unerfahrbar machen. Mit dem frühen Lukács hält Jameson dennoch fest an der zu denkenden Totalität der (post)modernen Gesellschaft und Kultur in ihren sozialen Widersprüchen, gibt aber die Ideen des proletarischen Klassenbewusstseins und des Klassenkampfes preis. Mit Adorno, dessen Werk er das Buch *Spätmarxismus* gewidmet hat, sieht er das philosophische Denken ins Stadium der »introspektive[n] oder reflektierende[n] Dialektik«⁷⁴ ein-

72. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Ed. Tiamat 1996, S. 167.

73. M. Horkheimer/T.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm 56), S. 139.

74. F. Jameson: *Spätmarxismus* (Anm. 8), S. 309.

treten. In der gegenwärtigen Situation, die Jameson als Postmoderne bezeichnet, ist ihm gerade Adornos mikrologisches Denken, das den ästhetischen Gebilden die Signatur der Zeit abliest, die Lektion für »das Aufspüren der abwesenden Gegenwart der Totalität in den Aporien des Bewußtseins oder seiner Hervorbringungen«⁷⁵.

Genau dies, das Aufspüren der Totalität des Spätkapitalismus in den Bewusstseinsformen, die er generiert, und in allen kulturellen Produkten dieses Bewusstseins, ist das Motiv von Jamesons Analyse der Postmoderne in seinem Aufsatz *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, der 1984 in der *New Left Review* erschien, in deutscher Übersetzung 1986, und dann als erster Text in Jamesons gleichnamigem Buch 1991. Jameson analysiert die Postmoderne hier als »Überbau«⁷⁶, als, wie es im Original genauer heißt: »internal and superstructural expression« der neuen amerikanischen Weltherrschaft, die sich politisch, technologisch, ökonomisch, militärisch und kulturell ausprägt. Damit geht Jameson über Lyotards frühe Affirmation der technologischen Postmoderne so hinaus wie über Habermas' Verteidigung der modernen Lebenswelten gegen deren postmodern-technokratische Durchrationalisierung. Anders als Lyotard und Habermas ist Jameson ein an Althusser geschulter Analytiker der Macht: des Drucks der Ökonomie, der längst auch die ästhetische Produktion zum integralen Bestandteil der Warenproduktion machte, und der Staatsapparate, die die Subjekte dezentrieren und fragmentieren. Was die Postmoderne zur Signatur der Zeit werden lässt, das ist die Dominanz der populären Kultur und der audiovisuellen Medien, kurz: die Ästhetisierung und Virtualisierung der sozialen Realität, die Bilderkultur, wobei Jameson sich der Simulations-Theorie von Jean Baudrillard weitgehend anschließt.

Lyotard entwarf seine Theorie des postmodern Erhabenen am Beispiel der Gemälde Barnett Newmans, und Habermas empfahl als Remedium gegen die Versuchungen der Postmoderne die Lektüre von Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. Jameson hingegen ist Marxist vor allem als *amerikanischer Marxist*. Hans Bertens nennt in seinem Buch *The Idea of the Postmodern*⁷⁷ das Kapitel über Jameson »Fredric Jameson: Fear and Loathing in Los Angeles«, um zu markieren, aus welcher Mentalität heraus der *Postmodernism*-Text entstanden sei, der Jamesons internationalen Ruhm begründete. Los Angeles, die Hyper-Stadt der Postmoderne – das von John Portman entworfene Bonaventure Hotel (1977) in L.A. wird von Jameson paradigmatisch als postmo-

75. Ebd., S. 310.

76. F. Jameson: »Postmoderne« (Anm. 9), S. 49.

77. Hans Bertens: *The Idea of the Postmodern. A History*, London, New York: Routledge 1995.

derner »Hyperraum« beschrieben, der es dem Körper unmöglich mache, sich zu lokalisieren – fordert auch eine Hyper-Theorie, die gleichsam nomadisierend durch die Theorie-Geschichte zieht.

Jameson konstruiert einen Hyper-Text aus Theorien, besser: aus Bruchstücken von Theorien (Ernest Mandel und Robert Venturi, Sartre, Heidegger, Derrida, Lacan, Baudrillard, Susan Sontag u.a.), und er behandelt eine Vielzahl von Themen und Gegenständen. Wie Colin MacCabe in seinem Vorwort zu Jamesons *The Geopolitical Aesthetic* anmerkt, hat Jamesons eigene Theorie einen universalistischen Zug: »nothing cultural is alien to him.«⁷⁸ Jameson schreibt, wie vor ihm nur Roland Barthes, über alles, über Literatur und Philosophie, über Architektur, Malerei, Film, Musik, aber auch über Politik und Ökonomie, und er wechselt beständig von einem Thema zu einem Gegenstand, von einem Gegenstand zu einem Thema. All das will er in einem Theoriegebäude zur Konvergenz treiben, in einem Hyper-Text, in dem der Marxismus als offenbar universell integrative Suprastruktur immer der Theorie-Sieger sein soll. Aber wie *politisch* ist dieser Hyper-Marxismus noch? Jameson kann jedes Phänomen der Postmoderne ideologiekritisch demaskieren: Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* in ihrer rein luxuriösen Oberflächlichkeit, die Filme *Chinatown*, *American Graffiti*, *Rumble Fish* und *Body Heat* in ihrem »Pastiche«-Charakter, der Geschichte verschwinden lässt, das Bonaventure Hotel als Maschine zur Verwandlung der körperlichen Wahrnehmung von Raum und Zeit – und insgesamt das postmoderne euphorische Subjekt als ein fragmentiertes, geschichtsloses und emotionsloses Subjekt. Aber als Kritiker der Postmoderne kann er »the end of the bourgeois ego«/das »Ende des bürgerlichen Ichs«⁷⁹, das sich im vollends medial gewordenen Spätkapitalismus ereignet, das aber doch auch der Marxismus einmal politisch herbeiführen wollte, nur mit Schmerzen sehen, denn mit dem bürgerlichen Ich verschwindet der physisch-psychische Seismograph für die Pathologien der Postmoderne und macht Platz für ein hysterisch-euphorisches Subjekt im permanenten Wandel.

Die politische Crux von Jamesons marxistischer Konstruktion der Postmoderne ist, dass er sie nicht mehr – wie immer auch dialektisch – vermitteln kann mit der »Geschichte der Klassengesellschaft«, die für ihn nach wie vor existiert, mit »Blut, Folter, Tod und Katastrophe« als der »Kehrseite der Kultur«⁸⁰. Der Satz ist übrigens das »Echo« von Benjamins Diktum: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« aus seinem *Eduard Fuchs*-Essay. Diese

78. Fredric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press 1992, S. IX.

79. F. Jameson: »Postmoderne« (Anm. 9), S. 60.

80. Ebd., S. 49.

Kehrseite der bürgerlich-kapitalistischen Kultur nahm, von Marx bis Joseph Conrad und bis Adorno, vor allem das bürgerliche Individuum wahr, und zwar noch in den *Formen* der literarischen und theoretischen Texte, die es hinterließ. Jameson ist ein brillanter Interpret dieser Kehrseite modernistischer Texte.⁸¹ Aber daran, dass die Welt, ob man sie nun modern oder postmodern nennt, von Blut, Folter, Tod und Katastrophe bestimmt wird, hat noch nie eine Theorie etwas geändert, vor allem dann nicht, wenn sie, wie die Jamesons, eigentlich konstatieren müsste, dass sie nach »dem Verschwinden des individuellen Subjekts«⁸² keinen politischen Adressaten mehr hat, an den sie sich wenden könnte.

»How to Map a Totality«, so heißt ein Unterkapitel in der »Conclusion« von Jamesons *Postmodernism*-Buch: Wie kann man die Moderne und Postmoderne historisieren und konzeptualisieren? Er gibt keine bündige Antwort, außer der Aufforderung »We have to name the system«⁸³. Dieser Slogan der amerikanischen Gegen-Kultur der 60er Jahre, so Jameson, sei in Zeiten der Postmoderne von neuer Relevanz. Jameson *erzählt*, trotz aller Multiperspektivik, *eine* Geschichte über Moderne und Postmoderne: die des kapitalistischen Systems, das längst in die Binnenstruktur der Subjekte eingedrungen ist. An das Vokabular dieser Geschichte kann man anschließen, um andere, um neue Geschichten darüber zu erzählen, wie es um das Subjekt, den Körper und seine Wahrnehmungen steht, wenn tatsächlich eingetreten sein sollte, was Marx und Engels Mitte des 19. Jahrhunderts diagnostizierten: dass der Kapitalismus global als »Empire« (Negri/Hardt) auftritt und alles sich nach seinem Bilde formt.

81. Vgl. Fredric Jameson: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

82. F. Jameson: »Postmoderne« (Anm. 9), S. 61.

83. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke Univ. Press 1991, S. 418.

