

Ware, Kunst, Autonomie. Ästhetik und Kulturindustrie bei Theodor W. Adorno

Marc Grimm

Gerade dann, wenn man von Theodor W. Adorno nichts weiß, weiß man doch mit Sicherheit eines: dass er trotz revolutionären Gestus' der Praxis sich verweigert hat. Insbesondere seine letzte Arbeit, die ‚Ästhetische Theorie‘, die 1970 aus seinem Nachlass herausgegeben wurde, dient diesem Vorwurf als Grundlage. Denn dass Adorno postmoderner Wolf im materialistischen Schafspelz gewesen ist, von gesellschaftlicher Veränderung nichts mehr wissen wollte und als „Apokalyptiker, Praxisflüchtling in Kunst, letztlich als prä-postmoderner Meister einer begriffsfeindlichen Empfindsamkeit“ (Ritsert 1996: 22) endete, scheinen Titel wie Sache, die in diesem Spätwerk verhandelt werden, zu bestätigen. Übersehen wird dabei nicht nur, dass die Beschäftigung mit Kunst integraler Bestandteil von Adornos Leben und Wirken seit jungen Jahren war, sondern vor allem auch, dass sein Werk sich nicht in politische, für gesellschaftliche Praxis relevante Arbeiten und unpolitische, also der Kunst verpflichtete Arbeiten trennen lässt. Wie Adorno in den kunsttheoretischen, den philosophischen und soziologischen Schriften seine Kritik an den gesellschaftlichen Identitätszwängen und deren Vermittlung durchs Subjekt entfaltet, so in der Ästhetischen Theorie. Sie behandelt die Frage, wie Kunst als zwischen Subjekt und Gesellschaft Vermittelnde und Vermittelte, als zugleich autonome und gesellschaftlich bestimmte der Emanzipation dient, ohne sich für diese einspannen zu lassen. Die darin entfaltete Kritik ist ohne Reflexion auf die Grundlagen Kritischer Theorie, die Kritik der Warenform, die Kritik des vorherrschenden Wahrheitsbegriffs – von denen Kritiker und Rezipienten nicht selten glauben, abstrahieren zu können – nicht zu verstehen. Im Folgenden soll entlang zentraler Begriffe und Motive die Ästhetische Theorie Adornos und dessen Kritik an der Kulturindustrie nachgezeichnet werden. Zudem werde ich auf die Problemkonstellation eingehen, vor der Adorno stand: was bedeutet eine Ästhetische Theorie vor dem Hintergrund des stattgefundenen Zivilisationsbruches Auschwitz? Adornos Kritik der Kulturindustrie wird in einem weiteren Schritt an einem besonders prominenten (und vielschichtigen) Beispiel einer Darstellung der Shoa herangezogen, um dieses auf Möglichkeiten der Reflexion und deren Grenzen genauer zu untersuchen: Gibt es der Kulturindustrie inhärente Grenzen, wenn es um die Darstellung des Nicht-

Darstellbaren geht? Der Film ‚Schindlers Liste‘ wird aus diesem Blickwinkel der älteren Kritischen Theorie eingehend analysiert.

1 Die Kulturindustrie und der Zwang zur Identifikation

Gegen die autonome Kunst haben Adorno und Horkheimer in der 1944 erstmals erschienenen ‚Dialektik der Aufklärung‘ die Kulturindustrie gestellt und damit den vormalig gebrauchten Begriff der Massenkultur¹ ersetzt, um das Missverständnis zu vermeiden, „dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst“ (Adorno 1977b: 337). Weniger auf die industrielle Produktion kultureller, geistiger Produkte zielte der Begriff, sondern auf den Identifikationszwang kulturindustrieller Güter (vgl. Adorno/ Horkheimer 2006: 128). Charaktere und ihre Umwelt müssen unabhängig vom Medium, handelt es nun um Radio, Comic, Roman, Spielfilm oder Gemälde, so beschaffen sein, dass sich für das Publikum Möglichkeiten bieten, sich mit diesen zu identifizieren. Sei es durch die Hautfarbe der Protagonisten, sei es durch Geschlecht und Mode, Charaktereigenschaften und soziale Stellung, sei es, dass Konflikte einer bestimmten Zielgruppe thematisiert werden. Die Identifikation ist der Rhetorik seit Aristoteles ein Mittel zur Sympathienlenkung (vgl. Stahlecker 1999: 8 ff). Identifikation ermöglicht die Anteilnahme am Schicksal der Protagonisten, ob diese Opfer oder Helden sind. Auch autonome Kunst kommt nicht ohne Identifikationsangebot aus. Was die Kulturindustrie hingegen ausmacht, ist, dass in und mit der Identifikation das gesellschaftliche Sein affirmiert und das erfahrene Leid anthropologisiert wird. Mehrheitlich verhandelt die Kulturindustrie gesellschaftliche Konflikte am Einzelfall. Gerade die Fixierung auf den Einzelfall ermöglicht das Happy-End, die Integration des Einzelnen in die Gesellschaft. Notwendig mit der Identifikation geht daher die Sinnstiftung einher. Soll ein Charakter zur Identifikation taugen, muss sein Handeln als durchgängig sinnvoll und damit auch der Kontext des Handelns als sinnvoll vorausgesetzt werden. Im Allgemeinen ist dies die bürgerliche Gesellschaft und deren gültige Normen und Werte, deren Verfasstheit nicht zur Disposition stehen. Im Gegenteil, die erfolgreiche Einfügung der Charaktere zeichnet gerade das Happy-End aus.

Um die Identifikation mit den kulturindustriellen Charakteren zu garantieren, müssen deren Protagonisten standardisiert sein. Nicht Subjekte treffen aufeinander, sondern Stereotype mit klischeehaften Charakterzügen. In Teenagerkomödien oder im Jugendroman ist dies meist der Außenseiter, der Loser, den

¹ Vgl. Adorno 1981: 299-335, erstmals: 1942.

keiner mag, der nichts kann und meist zu Beginn durch eine Brille zur Hässlichkeit entstellt ist. Der stereotype Held im Actionfilm oder Abenteuerroman hingegen ist ein gebrochener und nur scheinbar introvertierter Einzelgänger, der einen harten Schicksalsschlag erlitten, seinen Partner oder seine Frau verloren hat und möglicherweise an deren Tod mitschuldig war.

Diesen Stereotypen auf der Ebene der Personen korrespondiert eine standardisierte Abfolge von Handlungsversatzstücken, von „Assoziationsgleisen“ (Adorno/Horkheimer 2006: 145). So entdeckt der erwähnte Underdog sein Talent für Was-auch-immer, verdient sich auf diese Weise den Respekt seiner Umwelt und erobert seine heimliche Liebe, die nichts von ihm wissen wollte, als er noch ein Loser war. Der Actionheld hingegen kommt zuerst ganz unten an, steht kurz vor der Kündigung, bekommt einen neuen Auftrag und einen neuen Partner. Um der Dynamik des Plots zu genügen, muss der Partner einer Gruppe angehören, die der Held nicht mag und kann schwarz oder jung sein oder noch besser: eine Frau oder ein Hund. Im Laufe der Ermittlungen ist der Held mit seiner Vergangenheit konfrontiert, stellt fest, dass auch Frauen und Hunde Menschen sind, löst den Fall, überwindet sein hartes Schicksal. Mit Sicherheit aber hat er gelernt, mit seinen Problemen umzugehen und sich wieder in seinen Alltag zu integrieren, dessen Probleme als naturgegeben dadurch nochmals bestätigt werden.

Standardisiert werden neben den Personen, ihren Charaktereigenschaften, Handlungsoptionen und Zielen, die Produkte selbst. Kulturelle Produkte sind kategorisiert und schematisiert. „Die Ordnungsbegriffe, die sie [die Kulturindustrie – M.G.] einhämmert, sind allemal solche des status quo. [...] Der kategorische Imperativ der Kulturindustrie hat, zum Unterschied vom Kantischen, mit der Freiheit nichts mehr gemein. Er lautet: du sollst dich fügen, ohne Angabe wein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken“ (Adorno 1977b: 343). Adornos Kritik an der Totalität einer standardisierten und fetischisierten Warenwelt fußt elementar auf einer Grundlage, die in der Rezeption der Kulturindustrie-Thesen der älteren Kritischen Theorie im Allgemeinen ausgeblendet bleibt. So meint Gerhard Knapp, dass Adornos Forderung nach ästhetischer Verbindlichkeit eine Flucht aus der Gesellschaft impliziert, da diese „derzeit dem Subjekt nur außerhalb der Gesellschaft gegeben sein kann“ (Knapp 1980: 62). Knapp vermutet, Adornos „endgültige Antwort, die er nicht gegeben hat, hätte wohl lauten müssen: Glück kann nur in der Vereinzelung liegen, im Rückzug aus der Gesellschaft“ (ebd.). Ausgeblendet wird, dass die Kritik der Kulturindustrie zuallererst eine Kritik der Warenform ist.

Indem Kunst zur Ware wird, wird sie gleichzeitig aus ihrem Dasein als Auftragskunst befreit. Diese Befreiung der Kunst aus der Verfügbarkeit des Geldgebers und die Produktion der Ware für einen anonymen Markt war einerseits die

Voraussetzung für die Autonomie der Kunst. Als gesellschaftliche, über den Markt vermittelte Autonomie war sie andererseits immer auch schon Ideologie, weil der Künstler sich reproduzieren und seine Ware für den Verkauf zurichten musste. Weil der Künstler aber frei war vom Zwang, für unmittelbares Interesse zu produzieren, wie dies für die Auftragskunst kennzeichnend war, wahrte die Kunst ein Moment von Freiheit: Die Freiheit, im Rahmen der warenproduzierenden Gesellschaft Kunst zu schaffen, die selbst nicht unmittelbar den Zwecken der Gesellschaft unterworfen ist und daher nicht ohne Rest in dieser aufgehen muss.²

Adornos Kritik richtet sich also nicht undialektisch gegen die Warenförmigkeit der Kunst³ als solche, sondern die Kunstwerke „erstrebten den Profit nur mittelbar, durch ihr autonomes Wesen hindurch. Neu an der Kulturindustrie ist der unmittelbare und unverhüllte Primat der ihrerseits in ihren typischsten Produkten genau durchgerechneten Wirkung. Die Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte [...], wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt, mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden. [...] Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.“ (Adorno 1977b: 338; Hervor. i. O.). Diese umfassende Durchbildung der Ware durch die Kulturindustrie, die nicht nur das Produkt marktförmig zurichtet, sondern die Erzählstruktur und die Charaktere ihrer Einmaligkeit und Qualität beraubt und sie als austauschbare Assoziationsgleise und Typen identifiziert – in ähnlicher Weise, in der der Wert verschiedene Gebrauchswerte vergleichbar macht – stellt sicher, dass sich nichts in den Produkten den Rezeptionsgewohnheiten sperrt. Der qualitative Unterschied von autonomer Kunst und Kulturindustrie ist, dass die Kunst ihre Autonomie wahrte, indem sie für einen anonymen Markt spekulativ produzierte und dadurch der Ware zu ihrer Bestimmung, der Realisierung ihres Wertes, verhalf. In der Kulturindustrie hingegen wird das „Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde“ (ebd.) übertragen. Der Markt wird nicht als vermittelnde Instanz abgelöst, aber die Reibung zwischen Markt und Produktion wird verringert. Produziert wird unmittelbar nach dem Schema für konkrete Konsument/-innengruppen und deren von der Kulturindustrie geformten Bedürfnissen. Die Kategorisierung kulturindus-

² Vgl. auch Steinert 2002.

³ Hier, wie auch an Adornos Kritik am Engagement, lässt sich zeigen, dass Rüdiger Bubners Versuch, die verschwiegene Grundlagen der Ästhetik Adornos aufzudecken, scheitern muss, weil er Adornos dialektische Kritik als Darstellung unvermittelter Widersprüche begreift und damit schon auf der Ebene der Rezeption der Ästhetischen Theorie scheitert. So meint Bubner, dass „[d]er universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst [...] radikal gegeneinander“ (Bubner 1980: 122) stehen. Adornos beliebig gesetztes Dogma sei „[d]ie *Dopplung von Realität und Kunst*“, die „in *unvermittelter Opposition* verharren“ (ebd.: 123; Hervor. i. O.).

trieller Produkte hat mit ihrem Gehalt, der Technik, gar ihrem Wahrheitsgehalt nichts zu tun, „als dass sie der Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten dienen. Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert. [...] Jeder soll sich gleichsam spontan einem vorweg durch Indizien bestimmten ‚level‘ gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenproduktes greifen, die für seinen Typ fabriziert ist.“ (Adorno/ Horkheimer 2006: 131)⁴

2 Engagierte und Emanzipatorische Kunst

Den gängigen Einwand, dass die Kulturindustrie nur produziert, was der Kunde als König sehen, hören und lesen möchte, wies Adorno stets zurück: Kunden sind Objekte der Kulturindustrie, ihre Bedürfnisse Mittel zum Zweck. Dass die Bedürfnisse selbst gesellschaftlich vermittelte sind, wird nicht reflektiert, wenn der Kunde als Subjekt der Kulturindustrie behauptet wird. Nach der Logik der Kulturindustrie findet der Allgemeinwille nicht in der Erfahrung des Möglichen, sondern in der Reproduktion des Bestehenden seinen Ausdruck (vgl. Adorno 2003b: 232). Adornos Kritik verweist auf die Konstitutionsbedingungen der Produkte und damit auf die Frage nach deren Wahrheit. Als selbstreflexive Aufklärung ist der Kritischen Theorie ein Begriff von Wahrheit eigen, der über den des Positivismus hinausreicht. Während der Wahrheitsbegriff des Positivismus ein rein methodischer ist, der die möglichst störungs- und also subjektfreie Beschreibung eines Gegenstandes meint, bezeichnet der Wahrheitsbegriff in der Kritischen Theorie einerseits die immer sensorisch vermittelte und sprachlich kommunizierte Begriffsbestimmung, die sich weder in einen unvermittelten Realismus, noch in bloße Sprache auflösen lässt, denn „Dingsprache ist intentional auf etwas, das nicht nur in und durch Sprache denkbar ist“ (Ritsert 1996: 18). Zum anderen speist sich der Wahrheitsbegriff der Kritischen Theorie aus dem, was der Positivismus als normativ verwirft: der Verpflichtung auf die Emanzipation der Menschheit. So wie die Kunst auf die die Realität transzendierende Wahrheit verpflichtet ist, so ist der Kulturindustrie wesentlich, dass sie den Begriff der Wahrheit in sein Gegenteil verkehrt: In die bewusste Reproduktion der Realität. Wie das Kunstwerk vermittelt durch seine Warenform gleichzeitig autonom ist und für den Verkauf zugerichtet, wobei die umfassende Zurichtung

⁴ Adorno hat seine Kritik auf die US-Filmindustrie fokussiert, weil die Einheit von Produktion und Zirkulation, die totale Zurichtung der Produkte auf ihre Verwertbarkeit und die Degradierung freier Individuen zu Objekten zwar die Kulturindustrie im Allgemeinen kennzeichnet, aber an den Produkten der Filmindustrie diese Entwicklung in Reinform zu Tage trat, die für andere gesellschaftliche und kulturelle Bereiche erst noch zu erwarten war.

dazu treibt, die Reibung, die Spekulation auf den Erfolg, die Lücke zwischen dem Künstler und seiner Ware zu kassieren und damit auch die Autonomie, so verhält es sich mit der Wahrheit von Kunst. Das Kunstwerk ist gesellschaftlich bestimmt und autonom. An der Frage, wie Gesellschaft im Kunstwerk ihren Ausdruck findet, bestimmen sich nach Adorno die ästhetischen Kategorien. Die Kategorie der Wahrheit von Kunst bestimmt sich an der Frage, ob das Kunstwerk Herrschaft ins Verhältnis setzt zur objektiven Möglichkeit der Emanzipation, oder anders formuliert: Wie notwendige und überflüssige Herrschaft ins Verhältnis gesetzt sind. Wahr ist ein Kunstwerk der Gegenwart, wenn es fasst, dass die Produktivkräfte erlauben, die notwendige Herrschaft auf ein Minimum zu reduzieren, die Einlösung dieses Versprechens aber ferner liegt denn je. Die Bestimmung von Wahrheit im Rahmen ästhetischer Theorie ist also auf eine Theorie der Gesellschaft verwiesen und nur im Rahmen dieser überhaupt möglich, wenn Herrschaft als gesellschaftlich vermittelte bestimmt werden soll. Hier wird klar, dass Adorno gegen das marxistisch-leninistische Widerspiegelungstheorem, das Kultur einer scheinbar vorgängigen Basis gegenüberstellt, die Widersprüche der Kunst und deren Vermittlung entfaltet und nach den Möglichkeiten und Grenzen der Emanzipation befragt, ohne dem Ableitungs- und Unmittelbarkeitsdenken zu verfallen. Kunst objektiviert gesellschaftliche Herrschaft. Die Frage ist: Wie?

Kunstwerke – sofern sie wahr sind – wahren Distanz zu ihrem Gegenstand, „sie sind kein Abbild, sondern Realität sui generis“ (Liessmann 1995: 106). In der Spannung von Autonomie und Heteronomie objektivieren Kunstwerke Gesellschaft. Engagierte Kunst hingegen löst diese Dialektik der Kunstwerke einseitig auf. Sie streicht die Autonomie durch, will unmittelbar politisch sein und wird damit zu Gebrauchskunst, die das wirkende, agitierende Kunstwerk gegen den beeinflussten Rezipienten stellt (vgl. Grenz 1974: 183). In ihrer Ablehnung der Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst gleicht die konservative Kulturkritik der engagierten Kunst. Beiden ist die Selbstzweckhaftigkeit und Sinnlosigkeit autonomer Kunst ein Grauen (vgl. Adorno 1997: 289). Beugt die Kunst sich dem Zwang, unvermittelt Sinn zu produzieren und den Rezipienten etwas geben zu müssen, verzichtet sie auf ihre Autonomie, affiziert sie das Dasein, geht unvermittelt in den Rezeptionsgewohnheiten der Individuen auf, arbeitet mit Klischees und Typen, bewegt sich auf Assoziationsgleisen, ist der Konvention ausgeliefert, muss eindeutig sein und Entscheidungen anbieten. Durch die Integration ihrer Form in die Totalität der Kulturindustrie wird die engagierte Kunst austauschbar wie alle kulturindustriellen Produkte. Adorno sind Sartres Stücke ein Beispiel für die Anschlussfähigkeit engagierter Kunst an die Kulturindustrie:

„Die Komplexion von handfestem plot und ebenso handfester, destillierbarer Idee trug Sartre den großen Erfolg zu und machte ihn, ganz gewiß gegen seinen integren Willen, der Kulturindustrie akzeptabel. Die hohe Abstraktionsebene des Thesenstücks verleitete ihn dazu, einige seiner besten Arbeiten, den Film ‚Les jeux sont fait‘ oder das Drama ‚Les mains sales‘, in der politischen Prominenz spielen zu lassen und nicht nur unter den Opfern im Dunkeln: ganz ähnlich jedoch verwechselt die gängige, Sartre verhaßte Ideologie Taten und Leiden der Führer-Schnittmuster mit dem objektiven Zug der Geschichte. Mitgewoben wird an dem Schleier der Personalisierung, daß verfügende Menschen entscheiden, nicht die anonyme Maschinerie, und daß auf den sozialen Kommandohöhen noch Leben sei [...]. Sartres Ansatz verhindert ihn daran, die Hölle zu erkennen, gegen die er revoltiert.“ (ebd.: 292 f).

Adornos Kritik an Sartres Stücken ist deren konventionellen Formen geschuldet, die sie den kulturindustriellen Produkten ähnlich machen. Vor allem aber ist ihre Darstellung gesellschaftlicher Herrschaft falsch. Sartre erklärt die abstrakt vermittelte Herrschaft als Verschwörung Einzelner, obwohl es das Wesen warenproduzierender Gesellschaft ist, dass Herrschaft in ihr nicht personal, sondern abstrakt über Wert und Recht vermittelt ist. Dass Adorno in seiner Kritik gerade Brecht gegen die engagierte Kunst stellt, scheint auf den ersten Blick unverständlich.⁵ Jedoch ist Brecht zwar politisch, wo Adorno dessen Stücke als wahre Objektivationen von Gesellschaft beschreibt, aber nicht im Sinne dessen, was Adorno als engagierte Kunst kritisiert. Brecht wahrt durch die Verfremdung Distanz und Autonomie, lässt seine Protagonisten das Publikum ansprechen und schafft dadurch Distanz, die die zuvor angebotene Identifikation bricht. Im Gegensatz zu Sartre erkennt Brecht gesellschaftliche Herrschaft als vermittelt: „Die Menschen auf der Bühne schrumpfen sichtbar zusammen zu jenen Agenten sozialer Prozesse und Funktionen, die sie mittelbar, ohne es zu ahnen, in der Empirie sind“ (ebd.: 293). Während engagierte Kunst unmittelbar agitatorisch sein will, ist Brecht gerade durch die bewusste Produktion von Autonomie emanzipatorisch, indem er die Identifikation bricht, die Ohnmacht der repressiv vergesellschafteten Subjekte zu Bewusstsein bringt und die Individuen mit dieser Erfahrung auf sich selbst zurückwirft, ohne Entscheidungen zu erzwingen. „Jedes Engagement für die Welt muß gekündigt sein, damit der Idee eines engagierten Kunstwerks genügt werde“ (ebd.: 302). Die Idee engagierter Kunst, Individuen

⁵ Unverständlich, weil einerseits Brecht aus seinen politischen Ansichten keinen Hehl machte und andererseits Adorno ein scharfer Kritiker Brechts war. Hier aber zitiert Adorno Brecht als Beispiel für emanzipatorische Kunst, die nicht unmittelbar agitatorisch sein will. Zu bissigen Invektiven gegen Brecht vgl: „Zur rohen Weltanschauung, der der materialistischen Dialektik so verhasst war, daß diese lieber mit der Wissenschaft sich alliierte, wurde sie selbst in ihrem Niedergang als politisches Herrschaftsmittel. Sie widerstreitet dem, was Brecht selbstmörderisch ihr abverlangte, der Simplifizierung zu taktischen Zwecken.“ (Adorno 1973: 200)

für die ‚versöhnte Gesellschaft‘ zu begeistern, ist nicht durch die Reproduktion autoritärer Charakterstrukturen, durch eindeutige, vorhersehbare, realistische Kunst, die Identifikation und Entscheidung anbietet, zu leisten. Emanzipatorisch ist Kunst, indem sie die Erfahrung der Nicht-Identität mit der Gesellschaft ermöglicht und damit die Reflexion auf deren Identifikationszwänge. Das Bewusstsein der Differenz stärkt das Individuum im Konflikt mit der Gesellschaft. Kunst, die dies ermöglicht, ist emanzipatorisch vermittels dieser Erfahrung, während das engagierte Werk von außen dem Werk die richtige Tendenz anheften will (ebd.: 302). Adorno rettet die Idee engagierter Kunst, die Versöhnung von Individuum und Gesellschaft, gegen die engagierte Kunst, die unmittelbar agitatorisch sein will. Adornos Kritik negiert das Unmittelbarkeitsdenken engagierter Kunst und zeigt, wie autonome Kunst, die dieser Unmittelbarkeit sich entgegen stellt, „der Idee des engagierten Kunstwerkes“ (ebd.: 302), der Emanzipation, dienlich ist: Nicht als unmittelbare, sondern als Kunst, die ihre Dialektik von Gesellschaft und Autonomie nicht einseitig auflöst.

Festzuhalten ist, dass Adornos Kritik des Engagements sich nicht gegen Parteinahme richtet. Mitnichten ist der Kunst, wie Konrad Liessmann schreibt, „Parteinahme verwehrt, weder für das Leben, noch für ein Besseres“ (Liessmann 1995: 114). Kunst muss Partei ergreifen, will sie nicht die Realität bestätigen. Sie kann dies nur vermittels ihrer Autonomie, nicht unmittelbar. „Generell ist das Geblök gegen Tendenz und gegen Engagement gleich subaltern. Die ideologische Sorge, Kultur rein zu halten, gehorcht dem Wunsch, daß in der fetischisierten Kultur damit real alles beim Alten bleibt“ (Adorno 2003a: 367). Rein aber lässt Kultur sich nicht halten. Als Kunst um der Kunst willen vergeht sie ebenso wie als unmittelbar gesellschaftliche.

3 Individualität und Pseudoindividualität

Engagierte Kunst verwirft die Autonomie bewusst, um politisch zu sein, setzt dabei aber die Trennung von Individuum und Gesellschaft und proklamiert das Individuum als agitierbares. Ohne die Setzung des Individuums als von der Gesellschaft Verschiedenem hätte engagierte Kunst kein Objekt, das zu überzeugen wäre. Kulturindustrie hingegen hebt die Spaltung zwischen Individuum und Gesellschaft tendenziell auf. Der Schematisierung von Charakteren, Handlungen, den Produkten, korrespondiert die Verunmöglichung von Erfahrung, von autonomer Individuierung. Mit dem Siegeszug der Kulturindustrie formt sie Individuen zu Massen, zu den Konsumentengruppen, auf die ihre Produkte zugeschnitten sind. Bezeichnend ist, dass sie das Individuum just in dem Moment entdeckt,

in dem dessen gesellschaftliche Voraussetzungen schwinden.⁶ Die Individuen, die sie serienmäßig produziert, sind austauschbar und beliebig wie alle ihre Teile und Produkte: Pseudoidividuen, die in keinem Konflikt mit der Gesellschaft stehen und auch keinen einzugehen gedenken. Während Individuierung in Auseinandersetzung und Konflikten mit Kollektiven stattfindet, ist die Pseudoidividualität durch das Gegenteil bezeichnet: der Unterordnung unter (Jugend-) Kulturen, Szenen, politische oder kulturelle Kollektive.⁷ „Das Individuelle reduziert sich auf die Fähigkeit des Allgemeinen, das Zufällige so ohne Rest zu stempeln, daß es als dasselbe festgehalten werden kann“ (Adorno/Horkheimer 2006: 163). Die Kulturindustrie fördert „das Pathos des Verschiedenseins“ (Adorno 2003b: 164), indem sie den gesellschaftlichen Zwang als anthropologisch und damit naturhaft und anstrebenswert ausgibt. Im Namen der Individualität zelebriert die Kulturindustrie die Auflösung tradierter Milieubindungen und die Möglichkeit der scheinbar freien Gestaltung der eigenen Identität, ohne zu reflektieren, dass nicht der Zwang zur Identität verschwindet, sondern sich lediglich dessen Form ändert. Die Kulturindustrie reproduziert das Bestehende, weil sie den Rezeptionsgewohnheiten nicht zuwider laufen kann, wenn diese einmal etabliert sind. Entweder die kulturellen Gebilde tragen unmittelbar zur Unterhaltung bei, weil sie Identifikation mit den Mächtigen erlauben, oder sie weichen von den kulturindustriellen Mustern ab. In dieser Nicht-Identität ist das Moment der Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen aufgehoben, aber nicht unmittelbar. Das Nicht-Identische ist selbst Teil warenproduzierender Totalität, und daher nicht nur das Andere der Kulturindustrie. Denn das Nicht-Identische wird „durch Abweichung Rarität und abermals verkäuflich“ (Adorno 1977a: 18). Die Reflexion auf diese Vermittlung von Identität und Nicht-Identität rettet das Nicht-Identische gegen die Ideologie, die beide als unvermittelte Pole begreift und das Nicht-Identische schon qua seiner Abweichung von kulturindustriellen Mustern als Widerständiges wöhnt. Das Nicht-Identische aber verliert in seiner Abweichung von der Norm seine Warenform nicht. Erst die Reflexion darauf wahrt das Nicht-Identische als Widerständiges. In ihrer Konsequenz fördert die Kulturindustrie, ob nun unmittelbar oder vermittelt über das als unvermittelt gedachte Nicht-

⁶ „Da die Gesellschaft viele der Koordinierungsfunktionen übernimmt, die ehemals mit so vielen Schwierigkeiten im Menschen selbst ausgeübt wurden, scheint der Mensch immer besser in der Lage zu sein, mit einem geschrumpften Ich auszukommen und auf das hochentwickelte Innenleben zu verzichten, wie es einst für das Individuum kennzeichnend gewesen war. Genau deshalb wurde der Begriff des Individuums selbst zu einer romantischen Sehnsucht“ (Horkheimer 1985: 115).

⁷ Allerdings kann das Individuum auch, wo es sich einem Kollektiv unterordnet, nie völlig identisch mit diesem sein. Es wird mit dem Identitätszwang des Kollektivs konfrontiert und auf seine Nicht-Identität verwiesen. Wie und ob dies zu Bewusstsein gebracht und reflektiert und Subjektivität sich in der ständigen Wiederkehr von Autonomie und Anpassung bilden kann oder das Leid der Nicht-Identität verdrängt oder sublimiert wird, entscheidet das Individuum.

Identische, Anti-Aufklärung, weil sie die „Bildung autonomer, selbstständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen“ verhindert (Adorno 1977b: 345).

Die Kulturindustrie befördert die Neugier und den Anspruch, dass das Produkt dem Rezipienten etwas bieten müsse. Es soll unterhalten, ablenken, Lust befriedigen. Dieser Anspruchshaltung stellt Adorno die Objektivität des Kunstwerks entgegen. Nicht das Kunstwerk soll Möglichkeit der Identifikation, Lustgewinn oder Erlebnis anbieten, sondern es soll die Erfahrung dessen ermöglichen, was das Kunstwerk ist, ohne dies unmittelbar in der Frage der Nützlichkeit des Werkes aufzulösen und es so zum austauschbaren Mittel des Lustgewinns zu degradieren. Das setzt die „Selbstverneinung des Betrachtenden, seine Fähigkeit, auf das anzusprechen oder dessen gewahr zu werden, was die ästhetischen Objekte von sich aus sagen und verschweigen“ (Adorno 2003a: 514) voraus. Die Selbstverneinung nimmt dem Ich die Souveränität und das Anspruchsdenken, dem Objekt den Charakter des Mittels. In der Erfahrung tritt das Ich zurück und macht einer Erkenntnis Platz, die nicht das souveräne Erkennen eines Objekts ist. „Sie gehört dem Augenblick an, in dem der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet [...]. Er verliert den Boden unter den Füßen; die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaftig“ (Adorno 2003a: 363).

Kunst ist Speicher menschlichen Leidens. Wird dieses Leiden vermittelt durch das Werk zu Bewusstsein gebracht, dann auch die Körperlichkeit und Leidensfähigkeit des Individuums. Dass der Rezipient den Boden unter den Füßen verliert und Wahrheit ihm leibhaftig wird, ist also nicht metaphorisch gemeint. Der Erfahrungsbegriff vermittelt, was der Positivismus auseinander reißt: Körper und Geist, Ratio und Emotion. Dabei ist die „Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit [...] mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewusstsein“ (ebd.: 363). In der Selbstverneinung des Ichs macht das Subjekt die Erfahrung seiner eigenen Leidensfähigkeit und Beschränktheit, während die Kulturindustrie das Leid verhöhnt und das Individuum als omnipotent setzt. Erfahrung bestätigt hingegen nicht die Omnipotenz, sondern verweist auf Leid und damit auf die Nicht-Identität von Individuum und Gesellschaft (ebd.: 364).

Die Möglichkeit, durch das Kunstwerk Erfahrung zu machen, könnte als dessen Zweck bezeichnet werden. Adorno besteht einerseits auf der Zwecklosigkeit von Kunst. Zwecklos wurde sie erst, indem sie den unmittelbaren Zwecken des Mäzen entkam und den marktvermittelten Zwecken der bürgerlichen Gesellschaft unterworfen wurde. Indem sie ihre Autonomie wahrte, ging sie in den Zwecken nie gänzlich auf. Erst mit der Durchsetzung der Kulturindustrie, die geistige Gebilde auf ihr Dasein als Ware reduziert und in der diese nicht nur

auch Waren sind, sondern total auf die Erfordernisse des Marktes zugerichtet werden, wird Kunst tendenziell mit Gesellschaft identisch. Mit der Autonomie des Kunstwerks wird dessen Zwecklosigkeit kassiert, die so lang bestehen konnte, wie das zwecklose Werk am Markt seinen Käufer fand. Mit der unmittelbaren Durchbildung des Werkes für den Markt ist nichts mehr an den Werken, das dessen Zwecken sich entziehen würde. „Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist“ (Adorno/ Horkheimer 2006: 167). Gegen die Unterordnung der Werke unter die Zwecke des Marktes steht die Zweckfreiheit der Kunst, die die Erinnerung wahrt an einen Zustand, in dem das Prinzip der Nützlichkeit nicht auf einen irrationalen Zweck Anwendung findet. Adornos Kritik zielt dabei einerseits auf die Unterordnung der Werke unter die Zwecke des Marktes und deren immanente Durchbildung, die nichts zulässt, was nicht ohne Rest zu identifizieren ist. Andererseits gilt sie der Selbstreferentialität und Selbstzweckhaftigkeit geistiger Gebilde. Adornos ästhetische Theorie nimmt die Spannung von Autonomie und Gesellschaftlichkeit, von Zweckfreiheit und dem Zwang zur Realisierung des Wertes in sich auf. Das heißt, dass die Zweckfreiheit in der bürgerlichen Gesellschaft den Gedanken an die versöhnte Gesellschaft wahrt, Kunst also der Emanzipation nur insofern dienlich ist, wie sie „dem Dienst am Kunden [...] sich entzieht“ (Adorno 1977a: 17). Sie ist aber sowohl selbst in sich zweckhaft als auch auf äußere Zwecke gerichtet. Sie vermittelt die Abhängigkeit von den Zwecken der bürgerlichen Gesellschaft, denen sie in dieser nicht entkommt, mit der Selbstzweckhaftigkeit des Kunstwerks. Zweckhaft ist die Möglichkeit an Kunst, Erfahrungen zu machen, die die Bedingungen von Autonomie und Mündigkeit als Voraussetzung einer versöhnten Gesellschaft aufrechterhalten.

Verbunden mit ihrem Anspruch, Gesellschaft zu objektivieren, ist damit die wesentliche Aufgabe der Kunst, menschliches Leid erfahrbar zu machen. „Das Abbild von Leid verweist auf einen Zustand, in dem selbst solches Leid abgeschafft ist“ (Adorno 1986: 462). Die Konfrontation mit Leid verweist auf eigenes Leid, auf die Nicht-Identität der Menschen innerhalb ihrer repressiven Vergesellschaftung. Kunst soll Stimme des Leids sein und läuft dadurch Gefahr, mit der Darstellung des Leids – und sei sie noch so vermittelt – dem der Opfer zu spotten, weil die Kunstwerke das Leid der Opfer verarbeiten und der Welt zum Fraß vorwerfen, die die Opfer verschuldete (vgl. Adorno 1997: 300). Kunst muss Leid speichern, um wahre Objektivierung von gesellschaftlichen Zumutungen und Beschädigungen zu sein, darf dies aber nicht, um nicht das Leid der Sinnstiftung preiszugeben. Adorno kritisiert, was sich erst noch entwickeln sollte: das Shoa-Business, die Eingliederung von Auschwitz in die Kulturindustrie. „Noch der Laut der Verzweiflung entrichtet seinen Zoll an die verruchte Affirmation. Werke geringeren Ranges als jene obersten werden denn auch bereitwillig ge-

schluckt, ein Stück Aufarbeitung der Vergangenheit. Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar“ (Adorno 1997: 300 f). Kunst wahrt Leid, wo sie sich nicht als Mittel der Moral unterstellt, wo sie Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst und mit diesen das Leid vor Sinnstiftung und Rationalisierung schützt. Stellt die Kunst sich in den Dienst der Kulturindustrie, schlägt die Darstellung von Leid um. In der Kunst war Leid ein Hässliches und als solches Denunziation des Leids. In der Kulturindustrie wird Leid zum Teil eines Plots, dessen Darstellung nach Maßgabe der Dramaturgie verarbeitet wird. Aus der Erfahrung des Leidens wird der kulturindustrielle Effekt. Die Kulturindustrie muss das Leid der Individuen nicht verschweigen, um diese zu integrieren. Sie rationalisiert und ideologisiert es in der Erzählung vom Tellerwäscher, der zum Millionär aufsteigt, als Notwendigkeit auf dem Weg nach oben oder banalisiert es in Cartoons, mit denen die Individuen lernen, sich an das, was ihnen angetan wird, zu gewöhnen (vgl. Adorno 2006: 147). „Nicht sowohl wird im Film das Elend verschwiegen – man beschreibt es ja oft genug und mit Gusto – als daß die Zuhörer die Lehre empfangen, sich selber allerorten zu benehmen, als ob kein Elend wäre“ (Adorno 1981: 300). Die Kulturindustrie hat keinen Begriff von Wahrheit, der über das schlechte Ganze hinausweist und ist deshalb dazu verdammt, dieses abzubilden, es dadurch zu verdoppeln und zu bestätigen. Mit dem Verlust einer Wahrheit, in der Utopie als über das bloß Seiende hinaus ihren Platz hat, ist Kunst nur noch Ware. Sie wird wie jede Ware befragt nach ihrer Verkäuflichkeit und steht unter dem ständigen Zwang, ihre Existenz zu rechtfertigen.

„Zum Selbstverständnis wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht“ (Adorno 2003a: 9). Die Wahrheit von Kunst bestimmt sich an der Frage, wie Kunst Gesellschaft objektiviert und damit transzendiert und ob sie Gesellschaft der subjektiven Erfahrung überhaupt erst eröffnet. Damit ist gleichzeitig gesagt, dass ihr Wahrheitsgehalt sich weder an der Frage bestimmt, ob das Kunstwerk dem Betrachter Lustgewinn beschert, noch wie es mit dem Trieb- und Geistesleben des Künstlers steht. Adornos Ästhetik ist, wie er in Abgrenzung zu Freud und Kants Theorien der Ästhetik herausarbeitet, objektiver Natur (vgl. Adorno 2003a: 23 f). Nicht das Subjekt Künstler, sondern das Eigenleben des durch das Subjekt vermittelten Objekts, des Kunstwerkes, ist zentral. Zentral ist der Vorrang des Objekts Kunstwerk, auch was dessen Rezeption angeht: Bestimmungen und Kategorisierungen lassen sich nicht von außen an das Kunstwerk herantragen:

„Die alte Affinität von Betrachter und Betrachtetem wird auf den Kopf gestellt. [...] Der Konsument darf nach Belieben seine Regungen [...] auf das projizieren, was ihm vorgesetzt wird. Bis zur Phase totaler Verwaltung sollte das Subjekt, das ein Gebilde betrachtete, hörte, las, sich vergessen, sich gleichgültig werden, darin erlöschen. Die Identifikation, die es vollzog, war dem Ideal nach nicht die, dass es das Kunstwerk sich, sondern dass es sich dem Kunstwerk gleichmache. Darin bestand ästhetische Sublimierung; Hegel nannte solche Verhaltensweisen generell die Freiheit zum Objekt. Damit gerade erwies er dem Subjekt die Ehre, das in geistiger Erfahrung Subjekt wird durch seine Entäußerung, dem Gegenteil des spießbürgerlichen Verlangens, daß das Kunstwerk ihm etwas gebe.“ (Adorno 2003a: 33).

Die Identifikation, auf die Adorno hier rekurriert, ist wesentlich verschieden von der Identifikation, wie sie oben in Bezug auf die Kulturindustrie ausgeführt wurde. Während die Kulturindustrie Identifikation anbietet, um dadurch das Leid des Einzelnen zu rationalisieren und die Gesellschaft zu affirmieren, bricht die Ästhetik die Identifikation: sie lässt die Affirmation nicht zu, wirft das Subjekt auf sich selbst zurück und verunmöglicht das Gefühl des Aufgehens in der Identifikation. Nur durch diesen Bruch der unmittelbaren Identifikation kann das Kunstwerk Leid zu Bewusstsein bringen.

Noch in einem zweiten Punkt unterscheidet sich die Identifikation, von der Adorno spricht, von der kulturindustriellen: Die Kulturindustrie macht den Menschen zum Objekt, sie vermittelt Ordnungsbegriffe, Stereotypen, Klischees, Assoziationsgleise. Selbst das, was neu hinzu kommt, folgt den Ordnungsbegriffen und fügt sich in das Bestehende. Adornos Rede von der Identifikation hingegen meint Mimesis, die „Praxis des Subjekts, sich dem Eigensinn und den Einzelheiten des Gegen-Ständlichen zu überlassen“ (Ritsert 1996: 29). Mimesis bestimmt den Gegenstand vielfältig, vermittelt die Genese der Sache mit ihrer Beziehung zu dem, was in der Sache nicht aufgeht und zu ihrer Erscheinung. Werden Charaktere und Handlungen Allgemeinbegriffen und Ordnungsbegriffen subsumiert, so werden diese austauschbar. Kunst hat der Individualität von Charakteren, der Einmaligkeit von Handlungen Rechnung zu tragen. Mimesis tut dies, insofern sie an die Stelle der Klassifikation unter Allgemeinbegriffe, die immer abschneidet, was nicht unter die Allgemeinbegriffe fällt, die vielfältige Bestimmung setzt, und damit nicht ein allmächtiges Subjekt dem Objekt die Gewalt der Klassifikation zumutet. Vielmehr eröffnet sich die Möglichkeit, dass Erfahrung nicht nur durch das Subjekt, sondern notwendig auch durch das Objekt vermittelt ist (vgl. ebd.: 20). Mimesis verhilft so „dem Nichtidentischen zum Ausdruck [...], während der Ausdruck es immer doch identifiziert“ (Adorno 1973: 336). Es lässt sich einwenden, dass, seitdem die Kulturindustrie die Individuen zu Massen und Konsumentengruppen geformt hat, Charaktere und Handlungen ihre Einmaligkeit ganz real verloren haben, Mimesis gegenstandslos geworden ist. Gerade aber in

der bewussten Reflexion dieses realen Verlustes der Individualität verweist Mimesis auf das Nicht-Identische und konfrontiert das Individuum mit dem Zwang zur Identifizierung.

4 Zur Integration von Auschwitz in die Kulturindustrie

Es ist der Kulturindustrie wesentlich, dass sie jeden Gegenstand, jede menschliche Regung in ihr System integriert. Alles muss darstellbar sein und deshalb muss, wie oben schon ausgeführt, der Kontext der Handlung als sinnvoll vorausgesetzt werden. Wenn, wie in Adornos ästhetischer Theorie, Wahrheit nicht in das Auge des Betrachters gelegt wird, sondern ein Anspruch ist, mit dem alle geistigen Gebilde konfrontiert sind, dann ist die Frage der Wahrheit von Kunst eine nach der Vermittlung von Autonomie und Gesellschaft. Kunst ist gesellschaftlich vermittelt und vermittelt selbst zwischen Individuum und Gesellschaft. Objektiviert sie Gesellschaft, muss sie deren Genese, ihre Möglichkeiten und Grenzen in sich aufnehmen. Kunst nach Auschwitz kann daher nicht ohne den Zivilisationsbruch gedacht werden, denn „[w]enn Kunst das Wesen ergreifen muß, lässt sie sich ohne Beziehung zur Barbarei nicht denken“ (Claussen 1995a: 49).

Überrascht stellt Adorno nach seiner Rückkehr aus den USA fest, dass die Kultur in Deutschland lebendig ist, wo das Gegenteil zu erwarten gewesen wäre. Kultur galt im Nachkriegsdeutschland im Gegensatz zur Politik als unschuldig und war daher bestens als identitätsstiftendes Moment geeignet. 1946 schlug der Historiker Friedrich Meinecke „die Gründung von Goethegemeinden vor, die sich sonntäglich treffen sollten“ (Claussen 1995b: 15). Adorno war die Wiederentdeckung der Kultur verdächtig, weil sich „[n]iemand [...] an das Drängende, Brennende heran [traut], von dem in Wahrheit alle wissen“ (Adorno 1986: 457). Um ihre Unschuld zu wahren, musste der Bezug der Kultur zur Gesellschaft gekappt werden. Darin war der Umgang in der Bundesrepublik mit Kunst postnationalsozialistisch, war es schon dem nationalsozialistischen Deutschland eigen, „die einmal arrivierten Kulturprodukte der Vergangenheit ohne Ansehen des Gehalts“ (ebd.: 460) und ohne Frage, wie sich dieser historisch situiert, zu verherrlichen. Adorno verwies stets darauf, dass auch Kultur und Kulturkritik im Nationalsozialismus und seinen Nachfolgestaaten nicht jenseits der Gesellschaft zu verorten sind. Das berühmte-berüchtigte Diktum, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, muss unverstanden bleiben und als Verbot, nicht Kritik interpretiert werden, weil der Gedanke, dass Kultur nicht als Schatz bewahrt werden kann, sondern sich an der sich verändernden Realität ständig

aufs Neue zu beweisen hat, den Deutschen fremd geblieben ist (vgl. Claussen 1995a: 48).

So fremd wie der Umstand, dass Wahrheit einen Zeitkern hat, war auch die Vorstellung, dass der Zivilisationsbruch nicht nur den Gehalt vergangener Kunst berührt, sondern sich der Unmöglichkeit zu stellen hat, Auschwitz künstlerisch gerecht zu werden und doch das Leid nicht denjenigen als Quelle von Genuss vorzuwerfen, die dieses Leid verursacht hatten (vgl. Adorno 1997: 300). Allerdings war daran im Nachkriegsdeutschland erst einmal nicht zu denken, weil dort zwar der Krieg in Landserheftchen und Soldatenfilmen thematisiert wurde, die Deutschen aber von Auschwitz nichts wissen wollten. Noch 1956 legte die Bundesregierung gegen die Aufführung von Alain Resnais ‚Nacht und Nebel‘ beim Filmfestspiel in Cannes erfolgreich Einspruch ein mit der Begründung, dass „nach den Statuten des Festivals nur Filme gezeigt werden dürften, die nationale Gefühle eines anderen Volkes nicht verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Völker nicht beeinträchtigen“ (Darmstätter 1995: 120). Obwohl in ‚Nacht und Nebel‘ weder die Deutschen als Täter ins Zentrum gestellt, noch die Juden als Opfer benannt werden, wussten die Deutschen doch insgeheim recht genau, wer gemeint war und machten aus ihrer Identifikation mit dem Nationalsozialismus keinen Hehl (vgl. Darmstätter 1995: 121). Während ‚Nacht und Nebel‘ auf Ablehnung stieß, weil er den Nationalsozialismus überhaupt thematisierte, wurde die Fernsehserie ‚Holocaust‘ zum ersten, und ‚Schindlers Liste‘ zum zweiten Akt der kollektiven Aneignung der deutschen Geschichte zwischen 1933 und 1945. Sowohl die Serie ‚Holocaust‘ mit 20 Millionen Zuschauer/-innen als auch Steven Spielbergs Film über Oskar Schindler waren große Erfolge. Dass sie dies in Deutschland wurden, war nicht primär der so genannten Aufarbeitung der Vergangenheit – die, als die Serie Holocaust 1979 ausgestrahlt wurde, noch kaum begonnen hatte – geschuldet. Eher ist der Erfolg in der Integration von Auschwitz in die kulturindustrielle Totalität zu suchen. Was dies im Einzelnen bedeutet, soll im Folgenden am Beispiel von Schindlers Liste erläutert werden.

4.1 Untypische Deutsche

Schindlers Liste erzählt die Geschichte des Industriellen Oskar Schindler, der sich in Polen eine Emaillewarenfabrik aufbaut und durch seine guten Kontakte zur SS den Absatz seiner Produkte und den Bezug billiger jüdischer Arbeitskräfte sicherstellt. Im Laufe des Krieges ändert das NSDAP-Mitglied Schindler seine Einstellung und rettet durch seine guten Beziehungen und durch Bestechung 1100 seiner Arbeiter und Arbeiterinnen. Schindler, der als Frauenheld und abge-

brühter Geschäftsmann vorgestellt wird und sich zum Lebensretter und Kriegsgegner wandelt, wird der Lagerkommandant Arno Göth als Gegenpol gegenübergestellt. Göth und seine SS-Gefolgschaft sind sadistisch, brutal und korrupt. „Wenn Schindler den ‚guten‘ Deutschen repräsentiert, dann Göth den ‚bösen‘“ (Köhler 1995: 10), schreibt Margret Köhler in einer Arbeitshilfe, die die Bundeszentrale für politische Bildung für diesen Film anbietet. Wenn Schindler repräsentativ sein soll, fragt sich zunächst, für wen? Denn weder Schindler noch Göth repräsentieren Typen. Beide sind absolute Ausnahmefälle: Schindler, weil er gegen das Tun seiner Volksgenossen unter Einsatz seines Lebens 1100 Juden und Jüdinnen rettete und ihm dies zudem sein Vermögen kostete, Göth, weil er sadistisch und korrupt war. In Schindlers Liste sind die Ausnahmefälle Schindler und Göth aus dramaturgischen Gründen Gegenspieler. Vor dem Hintergrund kulturindustrieller Mechanismen, wie der Standardisierung von Typen, scheint verwunderlich zu sein, dass hier Ausnahmefälle aufeinander treffen. Die Frage ist demnach, wieso in einem kulturindustriellen Film über den Nationalsozialismus Ausnahmefälle, die den Typisierungen nicht entsprechen, als Protagonisten aufeinandertreffen? Den Nationalsozialismus, der die Abstraktion des Rechts und die damit verbundene bürgerliche Gleichheit abgeschafft und Menschen unmittelbar unterwarf – nicht vermittelt durch die Kulturindustrie –, zeichnet eine ganz reale Kategorisierung und Typisierung aus. Würden in Schindlers Liste prototypische Täterfiguren wie Adolf Eichmann oder Rudolf Höß aufeinander treffen, die ihre Arbeit mit dem Idealismus und der Affektlosigkeit verrichteten, wie es den Nationalsozialisten eigen war, gäbe es keinen Raum für eine Figur ‚Schindler‘ – er hätte selbst durch noch größere Anstrengung kaum etwas erreicht. Nicht zu vergessen ist auch, dass ein Film mit dem Bürokraten Eichmann als Bösewicht schlicht und einfach langweilig gewesen wäre (vgl. Geisel 1998: 120). Insoweit ist die Auswahl der Protagonisten aus Gründen kulturindustrieller Darstellung erforderlich, verhindert aber schon auf dieser Ebene die Darstellung der Dimension des Zivilisationsbruches, indem Ausnahmefälle zu Typen erklärt werden. Deutlicher wird die Problematik, wenn die Charakterisierung von Göth und dessen SS-Gefolgschaft als sadistisch und korrupt genauer betrachtet wird. Der Sadismus der Aufseher ist belegt und vielfach beschrieben, ist aber nicht die im Nationalsozialismus vorherrschende Form des Umgangs mit den Verfolgten. Die dem Nationalsozialismus wesentliche Abwesenheit von Affekten und die ordnungsgemäße Durchführung der Vernichtung, selbst wenn diese als Belastung und Zumutung erfahren wurde (vgl. Browning 1993: 223 ff; 241), bleibt im Film unerwähnt. Auch die Korruption ist dem Nationalsozialismus kaum als wesentliches Element zuzuschreiben, vielmehr der Idealismus, die innere Überzeugung, mit der die Deutschen zur Tat schritten. „In Holland etwa“ so Eike Geisel mit Bezug auf Philip Mechanicus Bericht ‚Im Depot. Tagebuch aus

Westerbork', „dessen jüdische Bewohner in der Regel besser gestellt waren als ihre ärmlichen Verwandten in Osteuropa, endete der Versuch, sich freizukaufen damit, dass sich die Nazis Diamanten, Gold und Devisen in Millionenhöhe aneigneten und danach die rund einhunderttausend holländischen Juden ordnungsgemäß umbrachten.“ (Geisel 1998: 109). Schindlers Liste verfehlt insofern wesentliche Elemente des Nationalsozialismus, weil er ihn auf Sadismus und Korruptierbarkeit verkürzt. Die Fokussierung auf eine für die bürgerliche Gesellschaft verwerfliche Korruptierbarkeit und den pathologischen Sadismus schränkt in der Folge die Reflexionsmöglichkeiten ein. Wenn die Täter pathologisch, triebhaft handeln und die Korruption, als Pathologie der bürgerlichen Gesellschaft, dem Nationalsozialismus wesentlich ist, dann wird die Reflexion auf das Verhalten der ‚ganz normalen Deutschen‘ bereits strukturell ausgeblendet. Die bürgerliche Gesellschaft und deren Rationalität werden als unvermittelter Gegensatz zum Nationalsozialismus präsentiert. In den Diskussion über Faschismus, die das Institut für Sozialforschung führte, stehen hingegen ebenso die Momente der Kontinuität und des Bruches im Mittelpunkt. (vgl. Dubiel/Söllner 1984). Die für diese Konsequenz notwendige Erkenntnis des Wesens des Nationalsozialismus und dessen Geburt aus der bürgerlichen Gesellschaft ist durch Schindlers Liste weder zu erfahren, noch ermöglicht er die Reflexion darauf.

4.2 Zur Darstellbarkeit des Grauens

Kulturindustrie standardisiert über ihre Produkte die Bedürfnisse der Menschen. Sie formt Menschen zu Massen und zwingt Ereignisse und Individuen in ihre Formen. Spielberg hatte massive Probleme, Schindlers Geschichte den kulturindustriellen Vorgaben entsprechend stringent zu erzählen. Mehrere Adaptionen der Romanvorlage verwarf er, weil „keine Lösung für eine glaubhafte Darstellung von Schindlers Persönlichkeitswandel [gefunden wurde]. Deswegen hielt er das Projekt für undurchführbar und legte es auf Eis“ (Stahlecker 1999: 18). Er löste das Problem, indem das jüdische Mädchen mit dem roten Mantel den Wandel Schindlers symbolisiert (vgl. ebd.: 19). Während die Darstellung des Wandels der Persönlichkeit von Schindler schwierig gewesen sein mag, ist die Einheit der Persönlichkeit der Opfer nicht darstellbar, schon gar nicht als stringente, kontinuierliche. Auschwitz steht für das Schlimmste, was Menschen Menschen antun können. Die Rede von der Entmenschlichung ist wörtlich zu nehmen: Die Opfer der Deutschen waren keine Menschen mehr. Wie die Lagerhaft die Persönlichkeit der Opfer verändert hat, wie diese nach Kriegsende mit ihren Erfahrungen umgegangen sind, können die Zuschauer nur erahnen. Wo die Realität der Opfer-Täter-Umkehr beginnt, die Täter sich zu Opfern Hitlers und der Alli-

ierten machten und keine Schuld noch Mitgefühl oder Reue zeigten, während die Opfer sich aufgrund ihres Überlebens schuldig fühlten, endet der Film. Weil diese Zeit überbrückt und an die Befreiung des Lagers unmittelbar die Schlusszene anschließt, in der Überlebende an Schindlers Grab Blumen niederlegen, scheinen die Opfer tatsächlich als Identische, wo die meisten nach der Inhaftierung, Deportation und steten Vernichtungsdrohung gebrochen waren und an nichts anschließen konnten, was Kontinuität und Identität ermöglicht hätte: Weder Besitz noch Familie, noch einen Ort, an den sie zurückkehren hätten können. Die Qualen der Lager waren in die Lebensgeschichte nicht zu integrieren, die Opfer waren traumatisiert. Dass Schindlers Liste die Lebensgeschichte der Verfolgten stringent erzählt und erzählen muss, ist nicht Spielbergs subjektiver Intention, sondern dem Zwang kulturindustrieller Mechanismen zur verständlichen Darstellung geschuldet. Spielberg Problem, den Einstellungswandel Schindlers glaubhaft darzustellen, ist ein Beispiel für den Zwang, Produkte auf die Erfordernisse der etablierten Rezeptionsgewohnheiten zuzuschneiden, selbst dort, wo der Gegenstand sich dieser Zurichtung sperrt. Letztlich bleibt dennoch die Frage, inwiefern ein auf die Erfordernisse der kulturindustriellen Darstellung verpflichtetes Produkt das Leiden der Opfer und den Bruch ihrer Identität erfahrbar machen kann.

Eine Möglichkeit könnte im Rückgriff auf Formen wie der Rückblende liegen, die die stringente Erzählung selbst in eine Gegenüberstellung der Zeit vor und nach dem erfahrenen Leid bricht. Durch die künstlerische Verarbeitung kann der Bruch der Identität der Opfer und ihr Dasein als von äußeren Umständen getriebene erfahrbar gemacht werden. Ihre Grenze findet die Verwendung nicht-stringenter Erzählweisen einerseits an den Rezeptionsgewohnheiten, für die sie anschlussfähig bleiben muss. Andererseits birgt die Verwendung filmischer Mittel stets die Gefahr, dass das Mittel, die Montage in den Vordergrund tritt und der Zweck nebensächlich bleibt. Begibt man sich, ausgehend von den Widersprüchen von Kunst und Kulturindustrie, innerhalb kulturindustrieller Artefakte auf die Suche nach Wahrheit, dann können sich Momente der Wahrheit selbst in jenen Produkten finden, die unmittelbar auf ein Zielpublikum zugeschnitten sind. Auch Kulturindustrie kann den Bruch der Identität der Opfer erfahrbar machen, indem sie durch ihre Durchbildung die Erfahrung – also die Vermittlung von Empathie und Wissen – des Bruches der Identität der Opfer und damit auch die Möglichkeit der Reflexion auf das Leiden der Opfer ermöglicht.

Der konventionellen Form der Nacherzählung von Schindlers Lebensgeschichte entspricht deren pädagogische Montage. Dass Spielbergs Wahl auf Schindler fiel, ist nicht nur dramaturgischen, sondern auch pädagogischen Überlegungen geschuldet. Denn ohne Schindler als positiven Gegenpol und Hoffnungsträger wäre das Publikum durch „die Grausamkeit des Holocaust [...] ab-

gestumpft [...]. Das Publikum würde sich sonst nach 20 Minuten Brutalitäten einfach abwenden“ (Spielberg 1995: 17). Spielberg formuliert damit recht genau den Punkt, dass die Darstellung der Grausamkeit den Anforderungen von Rezeptionsgewohnheiten geschuldet ist. Die Brutalität von Schindlers Liste nimmt deshalb behutsam zu. Der Film wird schrittweise brutaler, dadurch wird der Zuschauer an die Grausamkeiten herangeführt und an diese gewöhnt. Um das Publikum nicht zu überfordern, folgen auf brutale Szenen ruhige (vgl. Stahlecker 1999: 32). Die Kritik an der pädagogischen Montage von Schindlers Liste kann aber nicht sein, dass dieser das Grauen nicht realitätsgerecht darstellt. Wahr wird das Werk, indem es durch künstlerische Verarbeitung das Grauen der Erfahrung und der Empathie zugänglich macht, nicht durch dessen authentische Nachstellung. Die Darstellung des Grauens ist für sich weder wahr noch notwendig schockierend. Das Ausmaß des Grauens macht die Darstellung zum Problem. Die Shoa sperrt sich einer rationalen Darstellung, weil sie selbst Ausdruck der Liquidation von Rationalität ist. Ebenso sperrt sich die Vernichtung der unmittelbaren Darstellung.

Die Möglichkeit der künstlerischen Bearbeitung der Shoa liegt darin, durch die künstlerische Verarbeitung Wissen und Empathie zu vermitteln und auf diese Weise das Grauen erfahrbar zu machen. Die Wahrheit der Darstellung entscheidet sich dann einerseits daran, ob die Darstellung der Shoa, der Selbstzweckhaftigkeit des kollektiven Judenmordes und dessen bürokratischem Charakter, gerecht wird und andererseits an der Frage, ob sie die Reflexion auf die eigenen Emotionen ermöglicht. Ihre Grenze findet die Bearbeitung in der unmittelbaren Darstellung von Ermordung und Entmenschlichung. Die Unmittelbarkeit des Bildes hält das Grauen fest, anstatt die Reflexion darüber zu befördern, denn „Bilder töten die Imagination“ (Lanzmann 1994: 27). Das Bild ist unmittelbar greifbar und uneingeschränkt kommunizierbar. Die Shoa wird in die Kulturindustrie integriert, die „nichts als undarstellbar, d.h. unkommunizierbar, stehen lassen [kann]. Die Beherrschbarkeit der Welt soll gerade dadurch bewiesen werden, dass alles darstellbar ist“ (Claussen 1995b: 22). Die Reflexion auf die Grenzen der Darstellbarkeit wird versagt. Das Bild, das eindeutig fixiert, erspart dem Individuum den Aufwand, sich dem stattgefundenen Schrecken auszusetzen und ihn sich vorzustellen. Schindlers Liste reflektiert diese Grenze der Darstellbarkeit nicht und bebildert selbst noch die Opfer in der Gaskammer, die sich als Duschaum entpuppt. Gerade aber die Bebilderung hat Schindlers Liste erfolgreich gemacht. Das Grauen fügt sich in die Lebensgeschichte der Opfer, in die Story des Films, wird fassbar im Bild. Die Brutalität wird handhabbares Material und Gegenstand filmischer Montage. Die künstlerische Verarbeitung von Auschwitz hätte jedoch das begründete Tabu der Darstellung des Grauens zu reflektieren und in sich aufzunehmen.

Schindlers Liste gewöhnt den Zuschauer schrittweise an die Brutalität und bereitet ihn auf das Happy-End vor. In den letzten 80 Minuten wird kein Mord mehr begangen, alle Spannungsmomente werden positiv aufgelöst. „Durch diese Strategie wird die Anspannung des Zuschauers einerseits aufrechterhalten, weil er weiterhin mit Katastrophen rechnet, die jedoch nicht eintreten“ (Stahlecker 1999: 33). Schindlers dramatischer Zusammenbruch am Ende ermöglicht dem Zuschauer die Möglichkeit des Mitleidens. Allerdings wird durch diese Identifikation der Ausweg aus der (unentrinnbaren) Schuldfrage dahingehend geöffnet, dass der Zuschauer – „in dem Glauben, hinter dem Vorhang der Tränen würden alle gleich – sich imaginär zu den Opfern stiehlt, die sich unter ihren Erinnerungen winden“ (Kettner 2008: 32). Gleichzeitig ermöglicht Identifikation aber überhaupt erst das Mitleiden in dem Sinne, dass Empathie für die Opfer geschaffen wird, für die in Deutschland jahrzehntelang kaum eine Träne vergossen wurde. Wenn die Empathie zur Grundlage dafür wird, Israel zu delegitimieren, Täter und Opfer gleichsam als Opfer des Krieges zu bereden und die Shoa zum negativen Gründungsakt einer europäischen Nation zu machen und ihr auf diese Weise nachträglich doch noch Sinn zuzuschreiben, dann ist es Aufgabe ästhetischer Kritik, auf Wahrheit zu bestehen und mit der Denunziation der Instrumentalisierung der Empathie die Reflexion über das Wesen des Nationalsozialismus zu befördern. Empathie ist dann Moment von Erkenntnis, wenn sie die Reflexion auf die eigenen Emotionen und die Probleme der Identifikation mit den Opfern in sich aufnimmt. Als solche ist sie Bewusstsein des Leidens und dessen Sinnlosigkeit und damit Moment der Wahrheit.

Ästhetische Kritik im Anschluss an Adorno reflektiert, dass auch kulturindustrielle Produkte Momente von Wahrheit enthalten. Diese sind nachhaltig und nachdrücklich auf die ihnen innewohnenden Möglichkeit zur Reflexion zu befragen. Nicht die Darstellung des Grauens überhaupt ist zu kritisieren (vgl. Lanzmann 1994: 27), sondern die fiktionale Verarbeitung erst ermöglicht die Erkenntnis, die Dokumentationen qua ihrer Authentizität behaupten. Mit dem Verweis auf die Glaubwürdigkeit, die Authentizität von Bildern, versichern diese sich ihres eigenen Anspruchs, Abbild und damit unwiderlegbare Wirklichkeit zu sein. Ob sie aber wahr und nicht nur authentisch sind, entscheidet sich an deren Bearbeitung durch das Subjekt, an ihrem Gehalt, also an der Frage, ob die Bearbeitung dem Wesen des Gegenstands zur Sprache verhilft, und damit an jenen Kriterien, gegen die der Begriff der Authentizität blind ist. Denn Authentizität behauptet die Wahrheit der Realität gegen die Utopie. Während die künstlerische oder dokumentarische Bearbeitung immer Distanz zwischen die Realität und das Werk legt, behauptet das authentische Werk sich als unmittelbarer Zugriff auf die Realität.

Im Angesicht von Auschwitz und Adornos Imperativ, Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole, verbleibt der ästhetischen Kritik die Aufgabe, Kunst, im Speziellen die Werke, die sich der künstlerischen Verarbeitung von Auschwitz widmen, auf ihre Möglichkeiten zur Reflexion zu befragen, ihnen damit zur Sprache und der Wahrheit zu ihrem Recht zu verhelfen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1973): Negative Dialektik. Gesammelte Schriften 6. Frankfurt am Main.
- Ders. (1977a): Kulturkritik und Gesellschaft. In: Gesammelte Schriften 10.1. Frankfurt am Main. S. 11-30.
- Ders. (1977b): Résumé über Kulturindustrie. In: Gesammelte Schriften 10.1. Frankfurt am Main. S. 337-345.
- Ders. (1981): Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung). In: Gesammelte Schriften 3. Frankfurt am Main. S. 299-335.
- Ders. (1986): Die auferstandene Kultur. In: Gesammelte Schriften 20.2. Frankfurt am Main. S.453-464.
- Ders. (1997): Engagement, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“. Ein philosophisches Lesebuch. Frankfurt am Main. S.287-307.
- Ders. (2003a): Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7. Frankfurt am Main.
- Ders. (2003b): Minima Moralia. Gesammelte Schriften 4. Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (2006): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main.
- Browning, Christopher R. (1993): Ganz normale Männer, Hamburg.
- Bubner, Rüdiger (1980): Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: Lindner, Burkhard / Lüdke, Martin W. (Hg.): Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktionen der Moderne. Frankfurt am Main.
- Claussen, Detlev (1995a): Nach Auschwitz kein Gedicht? In: Schweppenhäuser, Gerhard / Wischke, Mirko (Hg.): Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno. Hamburg. S. 44-51.
- Claussen, Detlev (1995b): Die Banalisierung des Bösen. Über Auschwitz, Alltagsreligion und Gesellschaftstheorie. In: Werz, Michael (Hg.): Antisemitismus und Gesellschaft. Frankfurt am Main.
- Darmstädter, Tim (1995): Die Verwandlung der Barbarei in Kultur. Zur Rekonstruktion der nationalsozialistischen Verbrechen im historischen Gedächtnis. In: Werz, Michael (Hg.): Antisemitismus und Gesellschaft. Frankfurt am Main. S. 115-140.
- Dubiel, Helmut / Söllner, Alfons (Hg.) (1984): Wirtschaft, Recht und Staat im Nationalsozialismus. Analysen des Instituts für Sozialforschung 1939-1942. Frankfurt am Main.

- Geisel, Eike (1998): Triumph des guten Willens. Berlin.
- Grenz, Friedemann (1974): Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main.
- Horkheimer, Max (1985): Die Vernunft im Widerstreit mit sich selbst. In: Gesammelte Schriften 12. S. 105-118.
- Kettner, Fabian (2008): Sprecher der Toten. In: Prodomo. Heft 8. S. 27-36.
- Knapp, Gerhard P. (1980): Theodor W. Adorno. Berlin.
- Köhler, Margret (1995): Schindlers Liste. In: Bundeszentrale für politische Bildung (BpB): Arbeitshilfen für die politische Bildung zum Film Schindlers Liste. Bonn. S. 9-10.
- Lanzmann, Claude (1994): Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste. FAZ vom 05.03.1994. Nr. 54. S.27.
- Liessmann, Konrad Paul (1995): Zum Begriff der Distanz in der Ästhetischen Theorie. In: Schweppenhäuser, Gerhard / Wischke, Mirko (Hg.): Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno. Hamburg. S. 103-116.
- Ritsert, Jürgen (1996): Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik. Umriss der Dialektik in Adornos Spätwerk. Frankfurt am Main.
- Spielberg, Steven (1995): Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Spiegel-Interview mit Steven Spielberg. In: Bundeszentrale für politische Bildung (BpB): Arbeitshilfen für die politische Bildung zum Film Schindlers Liste. Bonn. S. 14-17.
- Stahlecker, Markus F. (1999): Steven Spielbergs Schindlers Liste. Eine Filmanalyse. Aachen.
- Steinert, Heinz (2002): Kulturindustrie. Münster.