

Über die frühe Ästhetik der Frankfurter Schule

Senji Yoshimochi

Einleitung

In diesem Aufsatz handelt es sich um die frühe Ästhetik von Adorno, Benjamin und Marcuse. I) Adornos Aufsatz wird im Zusammenhang mit dem Begriff „Fetischcharakter“ analysiert, wobei die Dialektik von Gesellschaft und Kunst klar erscheinen soll. II) Im Gegensatz zum Adornoschen Denken wird Benjamins Aufsatz, besonders neue Formung der Kunst in der Massenkultur behandelt. III) Als ein Repräsentant der Ideologiekritik wird Marcuses Aufsatz mit der Einführung des Begriffs „affirmativ“ analysiert. Im Ganzen soll das gesamte Bild der Frankfurter Schule sich umreißen.

I. Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.¹⁾

a) Der Begriff vom Fetischcharakter der Ware.

Marx erklärt die Menschenverhältnisse in der bürgerlichen Gesellschaft durch die Analyse der Ware, und erläutert sie in einem auch von Adorno zitierten Satz:

„Das Geheimnisvolle der Warenform besteht einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer

ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen.“²⁾

Das Produkt als das natürliche vom Menschen veräußerte wird ausgetauscht, und die Austauschbarkeit mehrerer Produkte beruht auf der gesellschaftlichen Form der Arbeit, der Bestimmung der Wertgröße durch die Arbeitszeit. Aber der Austauschende kann nicht verstehen, daß die Wertgrößen unabhängig von Willen, Vorwissen und Tun der Austauschenden wechseln. Daß der gesellschaftliche Charakter der Arbeit dem Produzenten gegenständlich und fremd erscheint — das ist die psychologische Folge davon, daß die gesellschaftliche Bewegung der Waren selbst für die Austauschenden die Form einer Bewegung von Sachen nimmt, unter deren Kontrolle sie stehen. Denn das Bewußtsein der in den privaten Produktionsverhältnissen einer Warengesellschaft eingebundenen Menschen bleibt determiniert von ihrem materiellen Sein. Diesen mythischen Charakter der Ware, die für die Produzenten als das religionsähnlich personifizierte Eigending feindlich und schicksalhaft erscheint, nennen wir den Fetischcharakter. Adorno wendet diesen Begriff an, um die gegenwärtige Form der Musik zu analysieren, und seine Analyse „verfährt insofern materialistisch, als sie vom veränderten Stand der gesellschaftlichen Bedingungen musikalischer Produktion ausgeht und die Reaktionsweisen der Menschen auf diesem Hintergrund interpretiert.“³⁾

b) „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.“

1) Funktionswandel der Musik — Adorno verfolgt in der Musikgeschichte den Funktionswandel. Er betont das der Musik immanente geschichtliche und gesellschaftliche Wesen und die formalistische Geschlossenheit der Musik. Nach Adorno verfallen Reiz, Subjektivität und Profanität, die alten Widersacher der dinghaften Entfremdung gerade dieser, die Ideen der Klassik als der ideale Träger der bürgerlichen Gesellschaft wie Humanität oder

Freiheit haben mit der Entwicklung der Warengesellschaft die Funktion verloren.

2) Verfall der Musik als Verfall des Individuums — In der Gesellschaft, wo die Musik als Ware produziert wird, trennt die Musik von der Geschlossenheit der Form sich, und verliert das kritische Element, und zeigt nur „das kulinarisch Wohlgefällige, das unmittelbar, für sich konsumiert werden will.“⁴⁾ Dieser Verfall der Musik trifft mit dem des Individuums zusammen. „Die Liquidierung des Individuums ist die eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands.“⁵⁾, die für Adorno konkret als Massenkultur sich zeigt. Er glaubt nicht an die Kritikkraft der Masse, „deren Anforderungen den Standards nachgebildet sind.“⁶⁾

3) Fetischcharakter — Adorno nennt das Hören der Musik, die für Konsum produziert wird, das Warenhören, dessen Begriff sich auf Fetischcharakter bezieht. Aus dem Gedanken, daß das musikalische Leben der Gegenwart durch Warenform beherrscht werde, definiert er den Fetischcharakter in der Musik:

„Setzt die Ware sich aus Tauschwert und Gebrauchswert zusammen, so wird der reine Gebrauchswert durch den reinen Tauschwert ersetzt, der gerade als Tauschwert die Funktion des Gebrauchswerts trügend übernimmt. In diesem quid pro quo (Verwechslung) konstituiert sich der spezifische Fetischcharakter der Musik.“⁷⁾

Adorno erwähnt als Beispiel einen Konsumenten, der das für eine Karte zum ToskaninKonzert ausgegebene Geld anbetet. Dieser kann nur in der Form der Karte den Erfolg bekommen, den er verdinglichen und als objektive Norm übernehmen kann. Hier liegt die Perversion der gegenwärtigen Musik.

4) die Regression des Hörens — Dem sozialen Funktionswandel der Musik entspricht der sadomasochistische Charakter des Hörens, der nach Adorno „der Verhaltensweise des Gefangenen

entspreche,⁷⁾ der seine Zelle liebt, weil nichts anderes zu lieben ihm gelassen werde.“⁸⁾ Und dann die Regression des Hörens, das bedeutet eine psychologische Verhaltensweise des Hörers, der nur standardmäßig die Musik akzeptiert. Das ist „das Hören Regredierter, auf infantiler Stufe Festgehaltener. Die hörenden Subjekte offenbaren den Haß dessen, der eigentlich das andere ahnt, aber es fortschiebt, um ungeschoren leben zu können, und der darum am liebsten die mahnende Möglichkeit ausrotten möchte.“⁹⁾ Aus dieser Regression kann man verstehen, warum das auffälligste Merkmal der Massenkultur die stereotype Wiederholung des Gleichen ist.

5) Negativität — Wo will Adorno vor dieser Situation die Möglichkeit? Er antwortet: „Positives liegt beschlossen allein nur in der Negativität.“¹⁰⁾ D. h. in der Negativität des Bestehenden. Z. B. die Verführungskraft des Reizes, der in der bürgerlichen Gesellschaft die einmalige Negativität verloren hat, „überlebt dort bloß, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert.“¹¹⁾ Oder Askese, die das Mittel der Herrscher, die Beherrschten die Wünscherfüllung versagen zu lassen, war, kann gerade Siegel der avancierter Kunst sein in der bürgerlichen Gesellschaft, wo die Kunst selbst leicht konsumierbar sein will. Also paradoxerweise, „wo der Schein des Genusses fehlt, wird seiner Möglichkeit die Treue gehalten.“¹²⁾ Als ein Schüler von Alban Berg schätzt Adorno Schönbergs atonale Musik hoch. Denn „der Schrecken, den Schönberg und Webern verbreiten, rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, daß man sie nur allzu richtig versteht. Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren.“¹³⁾ Extrem gesagt, muß die Kunst Leiden, Angst und Schrecken, die Adorno gerade die Wirklichkeit selbst zu

bedeuten scheinen, behandeln, und stellt die Chiffre des Leidens dar. Wenn das Leiden aus der Menschheit verschwände, würde die Kunst auch verschwinden oder unnötig sein.

c) Adorno und Lukács¹⁴⁾ — Vergleichen wir kurz Lukács mit Adorno, um Adornos Ästhetik in den geschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Indem Lukács auf dem sozialistischen Realismus beruht, und die Veränderung der Gesellschaft betont, lehnt Adorno die Engagement-Kunst überhaupt ab. Denn die bedeutet nach Adorno Fetischisierung und Instrumentalisierung der Vernunft, und nur in der Form der avantgardistischen Kunst, die sich der bestehenden Kunstform widersetzt, kann die Negativität erscheinen, die die Wirklichkeit kritisieren kann. Während Lukács' Ästhetik hegelische Inhaltsästhetik ist, und auf der Proportionalität und Identität von Gutem und Schönem beruht, ist Adornos Ästhetik die Formästhetik, nach der die Geschichtlichkeit auch in der subtilen Veränderung der Kunstform ausgeprägt wird, und die Kunst nach der der Kunst immanenten Geschichte die Kritik ausüben kann. Also, Adorno schätzt Kafka, Proust und Beckett hoch ein, die Lukács als Dekadenz ablehnt. Nachher wird die Absurdität Becketts in „Ästhetische Theorie“ zum Schlüsselbegriff gesteigert. Man soll besonders Adornos Gedanken bemerken, daß die Wahrheit in Diskrepanz und Abgrund liegen könne.¹⁵⁾

Auch hier wird Adornos elitärer Gedanke gezeigt, und besonders die Massenkultur wird von Adorno verurteilt, die Benjamin positiv erfassen will.

II. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.¹⁶⁾

Folgend dem Gedanken Valéry's, große technische Neuerung verändere den Begriff der Kunst, verfolgt Benjamin in den Zeiträumen die Veränderung der Kunst. Das Kunstwerk hatte „das Hier und Jetzt des Kunstwerkes — sein einmaliges Dasein am

Orte, an dem es sich befindet.“¹⁷⁾ Dieser Begriff determiniert den Begriff Echtheit, dessen gesamter Bereich sich der technischen Reproduzierbarkeit entzieht. Die ersetzt einmaliges Vorkommen des Originals durch massenweises Vorkommen. Dies hängt mit der Veränderung der Sinneswahrnehmung des Menschen zusammen, und Benjamin erklärt diesen Prozeß mit der Einführung des Begriffs Aura: „Aura — einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹⁸⁾ Diese Definition stellt die Formulierung des Kults oder Rituals in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung dar, die natürlicherweise auf das Hier und Jetzt des Kunstwerkes sich bezieht. Der Verfall der Aura fällt mit dem Erscheinen der Masse als eines soziologischen Begriffs und der Entwicklung der technischen Reproduzierbarkeit zusammen. Und Benjamin will diesen Verfall der Aura positiv erfassen, denn „die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes emanzipiert dieses zum erstenmal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.“¹⁹⁾ Der Begriff Echtheit versagt für die Produktion des Kunstwerkes, und die Kunst ersetzt ihre Fundierung auf Ritual durch die auf Politik, ihren Akzent auf Kultwert durch den auf Ausstellungswert. Mit der Emanzipation der Kunstwerke aus dem kultischen Fundament „erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie.“²⁰⁾

Nach der Erläuterung über den begrifflichen Prozeß wendet Benjamin sich an den Film als neue Kunst. „Es ist eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“²¹⁾ Nach Benjamin ist es der Dadaismus, der für die Filmkunst die Nachfrage gezeugt hat. Was die Dadaisten zum Ziel hatten, ist die rücksichtslose Vernichtung der Aura, indem sie mit den Mitteln der Produktion den Kunstwerken das Brandmal einer Reproduktion aufdrückten. Während die Rezeption der auraischen Kunstwerke Versenkung und Kontemplation ist, zielt

das unauraische auf die Ablenkung ab. Um diesen Prozeß positiv zu schätzen, muß man die Masse, die in der Ablenkung rezipiert, positiv schätzen. Benjamin nennt die Masse „eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht.“²²⁾ Hier vergleicht er die Rezeption des Films von Masse mit der der Architektur. Die ist taktil und zugleich optisch, d.h. die Architektur kann als Gebrauchswert taktil rezipiert werden, und zugleich als Kunstwerk optisch. Aus der Erkenntnis, daß die gegenwärtig der Menschheit auferlegten Aufgaben durch die klassische kontemplative Kunstform nicht aufgelöst werden können, betont Benjamin die taktile Kunstform. „Die Kunst wird deren schwerste und wichtigste Aufgabe da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann,“²³⁾ d.h. im Film, dessen Rezeption „die Rezeption in der Zerstreung“ ist, und in dem das Publikum „ein Examinator, doch ein zerstreuter“ ist.²⁴⁾ Und die Aufgabe liegt im Kampf gegen „die Ästhetisierung der Politik“ des Fascismus, dem „der Kommunismus mit der Politisierung der Kunst antwortet.“²⁵⁾

Obwohl Benjamin sicher war, in diesem Aufsatz „als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden zu haben,“²⁶⁾ kritisiert Adorno: „der Fetischcharakter der Ware ist keine Tatsache des Bewußtseins, sondern dialektisch im eminenten Sinne, daß er Bewußtsein produziert.“²⁷⁾ Dieser Unterschied kommt aus dem des Gesichtspunkts. Die Masse, die Benjamin für eine Matrix, die die reproduzierten Kunstwerken subjektiv und kritisch rezipieren kann, hält, ist nach Adorno das durch die Warenform total manipulierte, passive Wesen. Also, Adorno betont, daß nur die Kunst, der die Masse sich nicht nähern kann, Autonomie tragen kann. In diesem Punkt wird der Konservatismus Adornos oft kritisiert. Aber man muß bedenken, daß Autonomie bei Adorno den Widerstand des Subjekts gegen die Verwaltungsgesellschaft bedeutet, nicht irgendein autori-

täres Dogma.

Indem Benjamin die Politisierung der Kunst behauptet, lehnt Adorno die Instrumentalisierung der Kunst überhaupt ab. Wenn man auch Benjamins andere Schriften beobachtet, scheint diese Meinung der Politisierung merkwürdig, die deutlich von Brecht beeinflußt wird. Benjamin versucht die Synthese von Aufklärung und Mystik im Bild vom buckligen Zwerg Theologie, der die Puppe Historischen Materialismus in Dienst nehmen soll.²⁸⁾ Nach Habermas wird diese Absicht nicht eingelöst, „weil die Theologie in ihm sich nicht dazu verstehen konnte, die messianische Theorie der Erfahrung für den Historischen Materialismus dienstbar zu machen.“²⁹⁾ Hat dieser Widerspruch von Praxis und Theorie Benjamin in Brecht ein Ideal der Synthese nicht sehen lassen?

III. Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur.³⁰⁾

Marcuse hat in seiner frühen Stufe eine Integration von phänomenologisch-existentialistischen Denkmotiven Heideggers mit dem Historischen Materialismus versucht. In diesem Aufsatz analysiert er die der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur, die er affirmative Kultur nennt. Die affirmative Kultur gehört der intellektuellen Kultur, die der materiellen gegenübersteht, und ihr Reich ist das der ästhetischen und moralischen Identität, die den kapitalistischen Alltag verdeckt. Sie löst die geistig-seelische Welt als einen selbständigen Weltbereich ab, und betont die idealistische Welt. Die affirmative Kultur ist wesentlich verschieden von der Welt der Tatsachen des alltäglichen Kampfes um das Dasein, soll von jedem Individuum von innen her realisiert werden. Weil sie ein Reich scheinbarer Einheit und scheinbarer Freiheit aufbaut, worin die antagonistischen Daseinsverhältnisse eingespannt und befriedigt werden sollen, spielt sie ideologisch die Rolle, die bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen zu bejahen.

Aber es gibt den Doppelcharakter der Kunst. Indem die Kunst die ideologische Funktion, das bestehende Elend zu verdecken, hat, stellt sie auch die Sehnsucht der Menschen nach dem Glück dar, und damit transzendiert die bestehende Welt. Dieser Doppelcharakter ist nichts anderes als der Widerspruch der bürgerlichen Gesellschaft. „Die Einstreuung des kulturellen Glücks in das Unglück, die Beseelung der Sinnlichkeit mildert die Armseligkeit und Krankhaftigkeit solchen Lebens zu einer gesunden Arbeitsfähigkeit.“³¹⁾ Und der Versuch, eine nicht affirmative Kultur zu begründen, kann nur in der Aufhebung der affirmativen Kultur bestehen, nicht in derer Veränderung.

Die Theorie der Frankfurter Schule, d.h. die Kritische Theorie richtet sich nur auf die Kritik des Bestehenden. „Indem die Kritische Theorie nichts verspricht und keinen Erfolg zeigt, bleibt sie negativ. Damit will sie jenen die Treue halten, die ohne Hoffnung ihr Leben der Großen Weigerung hingegeben haben und hingeben.“³²⁾ Die grundlegende Denkmethode der kritischen Theorie ist Dialektik, nach der alle Phänomene im philosophischen Sinne auch antithetische Motive enthalten, d.h. die Negativität bei Adorno und Transzendenz bei Marcuse. Indem Adorno in der intensiven Verfolgung der Negativität eine Utopie als die Negation der Negation suggeriert, versucht Marcuse später in der starken Orientierung an die Praxis die Transzendenz aus der antagonischen Gesellschaft zu retten.

IV. Schluß

Das Gebiet der Frankfurter Schule ist enorm groß und schließt ein 3 große gemeinsame Arbeiten „Studien über Autorität und Familie“ (1936), „Anti-Semitism within American labor“ (1945), „Authoritarian Personality“ (1949), Adornos Musiktheorie (er hat die soziologische Analyse der Musik fixiert), Benjamins theologisch-literarische Schriften, Habermas usw. Dieser Aufsatz sollte

die Einleitung bilden. Anders als bei der etwas raschen Rezeption der kritischen Theorie in der Studentenrevolte (Adorno: „als ich mein theoretisches Modell entwickelte, konnte ich nicht ahnen, daß man versuchen würde, es mit Molotow-Cocktails zu verwirklichen.“⁴³³)) scheint es mir, jetzt die Kritische Theorie in der Geistesgeschichte fixieren und kritisch rezipieren zu können. Die Entwicklung aus diesen frühen Werken zu „Dialektik der Aufklärung“ von Adorno und Horkheimer, wo die europäische Vernunft überhaupt kritisiert wird, und Auschwitz als das logische Resultat der europäischen Zivilisation gesehen wird, läßt gerade das Schicksal des Denkens in jener Zeit ahnen. Die von ihnen behaupteten Denkmodelle wie „Verwaltungsgesellschaft“ haben die Aktualität nicht verloren. Kurz möchte ich einige Orientierung des künftigen Studiums anführen.

- a) kunsttheoretisch — Adornosche Autonomie-Theorie, die die Manipulation und die Warenform verweigern will, würde schließlich zum absoluten Schweigen führen, wie es bei Celan und Beckett der Fall ist. Wie ist es möglich, die Kunsttheorie, die Benjaminische taktile Rezeption einschließt, aufzubauen, ohne die Adornosche Autonomie der Kunst zu verlieren?
- b) geistesgeschichtlich — Die Rezeption und Wirkung der Kritischen Theorie im Exil in USA und nachher in der BRD.
- c) Judentum — Fast alle Mitglieder der Frankfurter Schule sind Juden, von denen Benjamin und Erich Fromm intensiv mit der jüdischen Mystik sich beschäftigten. Nach Habermas soll die Weigerung, die Utopie zu zeigen, aus der jüdischen Mystik stammen. Der geistige Zusammenhang der Kritischen Theorie mit dem Judentum soll noch erforscht werden, besonders beim Fall von Gershom Scholem und Walter Benjamin.

Über die frühe Ästhetik der Frankfurter Schule (Yoshimochi)

Dieser Aufsatz ist eine Wiedergabe meines Referats, das am 6. Dezember 1980 bei Tokai-Dokbun-Gakkai in Nagoya gehalten wurde.

— Anmerkungen —

- 1) Adorno, Theodor W.: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Gesammelte Schriften. Frankfurt / Main (Suhrkamp) 1973, Bd. 14 (im folgenden zitiert als: Adorno 14), S. 14-50.
- 2) s. Adorno 14, S. 24.
- 3) Schmidt, Alfred: Die Zeitschrift für Sozialforschung — Geschichte und gegenwärtige Bedeutung. In: Zeitschrift für Sozialforschung — Jahrgang 1. 1932. dtv. reprint. München 1980, S. 44.
- 4) Adorno 14, S. 18.
- 5) Adorno 14, S. 21.
- 6) Adorno 14, S. 21.
- 7) Adorno 14, S. 25.
- 8) Adorno 14, S. 26.
- 9) Adorno 14, S. 34.
- 10) Adorno 14, S. 48.
- 11) Adorno 14, S. 18.
- 12) Adorno 14, S. 19.
- 13) Adorno 14, S. 50.
- 14) Vgl. Raddaz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring. In Merkur I/1977, S. 28-44.
- 15) Die Warenästhetik wird von Haug entwickelt. s. Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt / Main (edition suhrkamp 513) 1971.
- 16) Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (zweite Fassung). In: Gesammelte Schriften Bd. I. 2 (im folgenden zitiert als: Benjamin I) Frankfurt / Main (Suhrkamp) 1974, S. 471-508.
- 17) Benjamin I, S. 475.
- 18) Benjamin I, S. 479.
- 19) Benjamin I, S. 481.
- 20) Benjamin I, S. 486.
- 21) Benjamin I, S. 500.
- 22) Benjamin I, S. 503.
- 23) Benjamin I, S. 505.
- 24) Benjamin I, S. 505.
- 25) Benjamin I, S. 508.
- 26) Benjamin, Walter: Brief an Werner Kraft von 28.10.1935. In: Breife II. Frankfurt / Main (edition suhrkamp 930) 1978, S. 699.
- 27) Adorno, Theodor W.: Brief an Benjamin von 2.8.1935. a. a. O. S. 672.

- 28) s. Benjamin I: Über den Begriff der Geschichte. S. 693.
- 29) Habermas, Jürgen: Bewußtmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt / Main (Suhrkamp) 1972, S. 207.
- 30) Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Kultur und Gesellschaft I. (edition suhrkamp 101) Frankfurt / Main. 1975, S. 56-101.
- 31) Marcuse, a. a. O. S. 90.
- 32) Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch (übers.: A. Schmidt) Darmstadt, Neuwied. (Luchterhand), 1979, S. 268.
- 33) s. Jay, Martin: Dialektische Phantasie. (übers.: W. Köhler) Frankfurt / Main (S. Fischer) 1976, S. 325.