



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Halbbildung und die Rezeption von Kunst

Verfasserin:

Ulrike Maria Hufnagl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl: A 297 295 502
Studienrichtung: Pädagogik / Sonder- und Heilpädagogik
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Alfred Schirlbauer

Danksagung:

Mein Dank gilt Herrn Univ. Prof. Dr. Alfred Schirlbauer, sowohl für die Betreuung der vorliegenden Diplomarbeit, für seine Geduld und sein Verständnis, als auch für seine interessanten Vorlesungen, die mich zu dieser Arbeit inspiriert haben.

Insbesondere möchte ich meinen lieben Eltern danken, Klemens, Marcus, Simone-Iris, Andrea, Monsieur Tomak und nicht zuletzt meinen Großvätern, die mir meine Augen und Ohren für die Kunst geöffnet haben.

Inhaltsverzeichnis

Einleitende Bemerkungen	5
1. Zur Genese von Halbbildung	7
1.1 Adorno – der kritische Theoretiker	7
1.2 Das Misslingen der Kultur	10
1.3 Bildung – eine Ausstattung zum Verhalten in der Welt	12
1.4 Halbbildung und Unbildung – die verunglückte Identifikation mit Bildung	20
1.5 Die Attitüde des Halbgebildeten	26
1.6 Unterdrückte Natur und Barbarei	30
1.7 Naivität - Zeugnis der Lückenhaftigkeit der Vergesellschaftung	33
2. Halbbildung und Kulturindustrie	36
2.1 Konformismus und Profitinteresse	36
2.2 Kultur als paradoxe Ware	45
2.3 Verdummung und Amüsement	51
2.4 Verblendung und Schein	57
3. Das ästhetische Urteil	65
3.1 Adäquate und inadäquate Rezeption von Kunst nach Adorno	65
3.2 Interesselosigkeit und Begierde – über den reinen und den barbarischen Geschmack	77
3.3 Die Nobilitierung des schlechten Geschmacks	88
4. Literaturverzeichnis und Anhang	93
4.1 Verwendete Literatur	93
4.2 Kurzzusammenfassung	97
4.3 Originalitätserklärung	98
4.4 Lebenslauf	99

„Oh wie Einem nunmehr der Genuss zuwider ist, der grobe dumpfe braune Genuss, wie ihn sonst die Geniessenden, unsre „Gebildeten“, unsre Reichen und Regierenden verstehen! Wie boshaft wir nunmehr dem grossen Jahrmarkts-Bumbum zuhören, mit dem sich der „gebildete Mensch“ und Grossstädter heute durch Kunst, Buch und Musik zu „geistigen Genüssen“, unter Mithilfe geistiger Getränke, nothzüchtigen lässt! Wie uns jetzt der Theater-Schrei der Leidenschaft in den Ohren weh thut, wie unsrem Geschmacke der ganze romantische Aufruhr und Sinnen-Wirrwarr, den der gebildete Pöbel liebt, sammt seinen Aspirationen nach dem Erhabenen, Gehobenen, Verschrobenern fremd geworden ist! [...] Heute gilt es uns als eine Sache der Schicklichkeit, dass man nicht Alles nackt sehn, nicht bei Allem dabei sein, nicht Alles verstehen und „wissen“ wolle.“

Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft

Einleitende Bemerkungen

Der Tanz am Kulturparkett war schon immer ein Tummelplatz der Elite, der Reichen, der Gebildeten und jener Menschen, die mit einem vermeintlich exquisiten Geschmack gesegnet sind. Statuszuweisungen – positive wie negative – erfolgen nicht selten im Zuge des ästhetischen Diskurses. Wer dazugehören will, muss bestehen, Kompetenzen vorweisen können und überdies bestimmte Geschmacksvorlieben teilen. Der Kunstgeschmack ist ein wesentliches Distinktionsmerkmal, durch das sich Menschen von anderen demonstrativ unterscheiden wollen. Wer wo dazu gehört, wird insbesondere durch seinen ästhetischen Geschmack entschieden. Der Tauschwert einer Operaufführung, einer Ausstellungseröffnung oder einer Lyrik-Lesung ist das Dabeisein, das Bescheidwissen und der Prestigegewinn.

Der ästhetische Diskurs bildet ein Instrument zur Darstellung dessen, was Theodor W. Adorno als den kollektiven Narzissmus¹ unserer Zeit konstatierte: das Phänomen der Halbbildung.

In ihrem Fassettenreichtum unterstützt die moderne Kulturindustrie strukturell diese Problematik und macht sie ubiquitär. Die objektive Konsequenz aus den inneren ökonomischen Mechanismen der Kulturindustrie zeigt auf der subjektiven Seite jenen Habitus des Halbgebildeten, der sich in der Attitüde „des Verfügens, Mitredens, als Fachmann sich Gebärdens, Dazugehörens“² definiert.

Eine Darstellung der gesellschaftlichen Gegebenheiten, insbesondere des ausdifferenzierten Netzes der Kulturindustrie, ist erforderlich, weil die Ursachen der Halbbildung nicht ausschließlich in den Unzulänglichkeiten des Erziehungssystems und der Erziehungsmethoden zu finden sind. Den Symptomen der Halbbildung auf der Spur, wird in der Arbeit auch jene Haltung der Pädagogik aufgezeigt, welche Halbbildung begünstigt.

¹ Adorno, Horkheimer, Sociologica II, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, Band 10., S. 186

² ebd.

Die dabei gewählte Herangehensweise orientiert sich vorrangig an Theodor W. Adornos Arbeiten zu den Themen Halbbildung, Kultur-industrie und Ästhetik. Die Geschmacksanalysen beziehen sich weiters auf Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“ - jenem Werk, das einige der entscheidenden Überlegungen und Bestimmungen enthält, die den ästhetischen Diskurs bis heute befruchten – und auf Pierre Bourdieus „Die feinen Unterschiede“ - eine empirisch-kulturosoziologische Arbeit, die den Geschmack als soziologisch- und bildungsbedingt konstatiert und das Geschmacksurteil als die höchste Observanz des Unterscheidungs-vermögens tituliert.

Die Sprache der Kunst ist eine eigene. Sie zu verstehen bedarf weit mehr als das In-sich-Hineinhören und Fühlen, sie in ein Dogmengerüst zu drängen und dabei vermeintliches Wissen zu präsentieren. Es wird der Frage nachgegangen, welchen Sinn in einer vom Prinzip der Nützlichkeit geprägten Gesellschaft dasjenige hat, was immer schon die *Conditio sine qua non* autonomer Kunst ausmachte: die Zweckfreiheit.

Die kritischen Eigenschaften der Kunst – interesselos, autonom, rätselhaft - stehen dem Habitus des Halbgebildeten – zweckorientiert, affirmativ, informiert – gegenüber und stoßen im Kunstdiskurs wie zwei Billardkugeln aneinander.

Der Rätselcharakter der Kunst fordert zur Kritik der Halbbildung heraus, welche eine Differenz zwischen der Sprache des Kunstwerks selbst und der praktischen Kommunikation ignoriert. Kunst fügt sich keiner Hierarchie, keinem Zweck und keiner repressiven Logik. Im Sinne ihrer Zweckfreiheit sei festgehalten, dass sie nicht dazu geschaffen ist, Bedürfnisse zu erfüllen; vielmehr muss sie ihnen wie ein Stachel entgegenwirken.

1. Zur Genese von Halbbildung

1.1. Adorno – der kritische Theoretiker

Dass der seinerzeit noch wenig bekannte, nach Kalifornien emigrierte Theodor W. Adorno, dem bereits weltberühmten Autor Thomas Mann bei der Niederschrift des „Doktor Faustus“ als Ratgeber zur Seite gestanden hat, blieb nicht lange verborgen. Es war Thomas Mann selbst, der Adornos Anteil an dem Roman in der 1949 erschienenen „Entstehung des Doktor Faustus“ publik gemacht hat. „Aufgewachsen in einer ganz und gar theoretischen (auch politischen) und künstlerischen, vor allem von musikalischem Interesse beherrschten Atmosphäre“³, schreibt Mann über ihn. Diese Atmosphäre war zweifellos sehr prägend für Adorno, den Philosophen, Soziologen, Musikwissenschaftler, Kulturkritiker und Gesellschaftstheoretiker. 1903 wird er in Frankfurt als Sohn des Weinhändlers Oskar Wiesengrund und der Opernsängerin Maria Calvelli-Adorno geboren. Er gilt als frühreif und musikalisch hochbegabt, schon als Knabe liest er Kants „Kritik der reinen Vernunft“.

Nach langen Überlegungen, ob er Musiker oder Philosoph werden sollte, konzentrierte er sich schließlich doch auf die Philosophie und habilitierte 1931 als Privatdozent an der Frankfurter Universität.⁴ Schon zu dieser Zeit verbanden ihn gemeinsame theoretische Interessen mit dem Direktor des Institutes für Sozialforschung, Max Horkheimer, der seit den dreißiger Jahren danach strebte,

„einen Begriff von Ideologiekritik zu entwickeln, der an die aufklärerischen Ideen der Emanzipation, Autonomie und Müdigkeit anknüpft und gleichzeitig, [...] erklären kann, warum die Menschen aus scheinbar freien Stücken die neue alte Herrschaft anerkennen.“⁵

³ Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 7, zit. nach Thomas Mann: *Die Entstehung des Dr. Faustus. Roman eines Romans.*-Frankfurt am Main: 1981, S. 708f.

⁴ vgl. Liessmann, *Die großen Philosophen und ihre Probleme*, S. 172

⁵ Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 24

Das Institut betrieb die kritische Theorie der Gesellschaft und zielte darauf ab, Mündigkeit und Autonomie einschränkende Bedingungen aufzuzeigen, was zur Aufhebung von Unterdrückung führen soll. Als Aufklärungswissenschaft sieht es ihre Rolle in der Entlarvung der Ideologien und in der Aufhebung des gesellschaftlichen Unrechts. In diesem Rahmen arbeitete Adorno neben Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Erich Fromm und anderen „an einer interdisziplinär angelegten ideologiekritischen Theorie des gesamtgesellschaftlichen Verlaufs. Er untersuchte den gesellschaftlichen Gehalt der Musik, um Aufschluss über den Doppelcharakter von Kunstwerken zu gewinnen, die er zugleich als autonome Gebilde und gesellschaftlich bestimmte Produkte begriff.“⁶

Nach der Machtergreifung Hitlers emigrierte Adorno nach England, dann in die USA, wohin sich auch das Institut für Sozialforschung zurückgezogen hat. Durch das Leben in Amerika machte er ganz spezifische Erfahrungen:

„In Amerika wurde ich von kulturgläubiger Naivität befreit, erwarb die Fähigkeit, Kultur von außen zu sehen. Um das zu verdeutlichen: mir war, trotz aller Gesellschaftskritik und allem Bewusstsein von der Vormacht der Ökonomie, von Haus aus die absolute Relevanz des Geistes selbstverständlich. Dass diese Selbstverständlichkeit nicht schlechterdings galt, darüber wurde ich in Amerika belehrt, wo kein stillschweigender Respekt vor allem Geistigen herrscht, wie in Mittel- und Westeuropa weit über die so genannte Bildungsschicht hinaus; die Abwesenheit dieses Respekts veranlasst den Geist zu kritischer Selbstbestimmung.“⁷

Und noch etwas lernte er in Amerika kennen:“ Ein Potential realer Humanität“⁸, die er im alten Europa kaum vorfand.

„Die politische Form von Demokratie ist den Menschen unendlich viel näher. Dem amerikanischen Leben eignet, trotz der vielbe-

⁶ a.a.O., S. 10

⁷ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften 10/2, S. 734

⁸ a.a.O., S. 735

klagen Hast, ein Moment von Friedlichkeit, Gutartigkeit und Großzügigkeit, das von der aufgestauten Bosheit und dem aufgestauten Neid, wie er in den Jahren 1933 bis 1945 in Deutschland explodierte, aufs äußerste sich abhebt.“⁹

Dennoch indizierte er, dass Amerika nicht vor der Gefahr eines Umkippens zu totalitären Herrschaftsformen gefeit sei. Solch eine Gefahr sieht Adorno in der modernen Gesellschaft überhaupt. Aber in Amerika sei wahrscheinlich die Resistenzkraft gegen faschistische Strömungen größer als in irgendeinem europäischen Land.¹⁰

Während seines Amerikaaufenthalts beobachtete er die dort schon konsequente Vermarktung von Kunst durch die von ihm so genannte Kulturindustrie, welcher er zutiefst skeptisch gegenüberstand. Er beteiligte sich an zahlreichen Forschungsprojekten über Antisemitismus, Faschismus und Musiksoziologie. In den USA entstanden auch „die Dialektik der Aufklärung“, die er gemeinsam mit Max Horkheimer verfasste, „Minima Moralia“ und die „Philosophie der neuen Musik“. 1949 kehrte Adorno nach Deutschland zurück, wurde Professor für Philosophie und Musiksoziologie an der Universität Frankfurt und leitete zusammen mit Horkheimer das 1950 neu gegründete Institut für Sozialforschung. In den letzten Jahren konzentrierte er sich auf die Ausarbeitung seines philosophischen Hauptwerks, der Negativen Dialektik (1966). Im Sommer 1969 starb Adorno überraschend während eines Urlaubsaufenthaltes in der Schweiz an einem Herzinfarkt. Die Ästhetische Theorie, sein kunstphilosophisches Hauptwerk, konnte nur mehr posthum erscheinen.¹¹ Den typisch Intellektuellen verkörperte Adorno nie. Natürlich konnte und wollte er Kritik üben, wusste aber gleichzeitig auch, „wie der Intellektuelle es macht, macht er es falsch.“¹² Selbstironisch überschreibt er jenen Absatz über den Intellektuellen in den „Minima Moralia“ mit „Hänschen klein“.

⁹ ebd.

¹⁰ vgl. ebd.

¹¹ vgl. Liessmann, Die großen Philosophen und ihre Probleme, S. 172f.

¹² Adorno, Minima Moralia, S. 150

„Der Intellektuelle, und gar der philosophisch gerichtete, ist von der materiellen Praxis abgeschnitten: der Ekel vor ihr treibt ihn zur Befassung mit den sogenannten geistigen Dingen. Aber die materielle Praxis ist nicht nur die Voraussetzung seiner eigenen Existenz, sondern liegt auch auf dem Grunde der Welt, mit deren Kritik seine Arbeit zusammenfällt. Weiß er nichts von der Basis, so zielt er ins Leere. Er steht vor der Wahl, sich zu informieren oder dem Verhassten den Rücken zu kehren. Informiert er sich, so tut er sich Gewalt an, denkt gegen seine Impulse und ist obendrein in Gefahr, selber so gemein zu werden, wie das, womit er sich abgibt, denn die Ökonomie duldet keinen Spaß, und wer sie auch nur verstehen will, muss ökonomisch denken.“¹³

Hier wird deutlich, dass Adorno eine Intellektualität vertritt, die sich nicht a priori der Praxis unterwirft. Er beharrte auf der Autonomie des Denkens. Wenngleich ein Denken, das sich nicht unmittelbar verwerten lässt, zur Zeit nicht hoch im Kurs steht, wusste Adorno, dass es gerade die gesellschaftlich „unnütze“ Arbeit der Intellektuellen sei, von der es abhängt, „ob eine von Nützlichkeit emanzipierte Gesellschaft gelingt“.¹⁴

1. 2. Das Misslingen der Kultur

Das Erleben der Hitlerdiktatur und die Erfahrungen des jüdischen Exils in Amerika bringen Adorno zur radikal kritischen Infragestellung von Kultur, Bildung und Erziehung:

„Die Forderung, dass Auschwitz nicht noch einmal sei, ist das allererste an Erziehung“¹⁵ und:

„Alle Kultur nach Auschwitz ist [...] Müll.“¹⁶

¹³ ebd.

¹⁴ a.a.O., S. 151

¹⁵ Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*, S. 88

¹⁶ Adorno, *Negative Dialektik*, S. 357

Nur allzu gerne wird der Gedanke verdrängt, „dass der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei kein Betriebsunfall der Geschichte war, der irgendeinem dämonischen Individuum oder einem verruchten Volksgeist anzulasten sei [...], sondern die Konsequenz einer sich selbst überlassenen, instrumentell verkürzten Vernünftigkeit.“¹⁷

„Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“,¹⁸ denn Kultur habe Schuld am Rückfall in die Barbarei. Deshalb sei gegenüber allen anderen Erziehungspostulaten eine Erziehung wesentlich, die selber gegen die Barbarei gehe.¹⁹ Dass Kultur misslang, wurde in Auschwitz deutlich, denn ein Prinzip, welches in ihr immanent angelegt ist, wurde verabsolutiert: Herrschaft über die Natur²⁰, die immer die Herrschaft des Menschen über den Menschen zu ihrer Voraussetzung und Folge hat. „Das Fatale besteht für Adorno allerdings darin, dass ohne solche Herrschaft Zivilisation und Kultur nicht möglich gewesen wäre und wohl auch nicht möglich ist.“²¹ Eine Alternative in vorzivilisierten, ländlichen Lebensformen zu suchen, wäre für ihn indiskutabel. Nur in der modernen, großen Stadt sah er die Möglichkeit zur Entfaltung von kritischem und freiem Denken. Dies konnte nur durch ein Mehr an Denken und durch angestrengte Reflexion geschehen. Daran, ob die Rationalität, „durch ihre abstrakte Begrifflichkeit gezwungen, alles Besondere, Individuelle, Einmalige zu vernachlässigen, überhaupt dazu taugen könne, die Arbeit an der Versöhnung zwischen den Menschen und zwischen Menschen und Natur aufzunehmen“, zweifelt Adorno. „Es schien ihm fraglich, ob selbst die Vorbedingung solcher Versöhnung, das Begreifen existierender Inhumanität, einer distanzierten und abstrakten Vernunft gelingen könne.“ Eine, vielleicht die letzte Möglichkeit, das Defizit der reinen Vernunft auszugleichen, sah Adorno in der Kunst. Die begriffslose Erkenntnis, die durch Kunstwerke gewonnen wird, ist imstande, genau jene Momente von Besonderheit und Subjektivität zu retten, die dem begrifflichen Denken entgleiten.²²

¹⁷ Liessmann, Die großen Philosophen und ihre Probleme, S. 175

¹⁸ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10/1, S. 30

¹⁹ vgl. Adorno, Erziehung zur Mündigkeit, S. 88

²⁰ vgl. Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 139

²¹ Liessmann, Die großen Philosophen und ihre Probleme, S. 176

²² ebd.

1. 3. Bildung – eine Ausstattung zum Verhalten in der Welt

Erziehungs- und Bildungstheorien waren, ohne den gesellschaftlichen Gesamtprozess zu berücksichtigen, für Adorno undenkbar. Gerade der Faschismus konnte sich auf das durch den Erziehungsprozess hervorgebrachte „autoritäre Syndrom“ stützen²³, das Adorno so eindringlich in seinen Studien zum autoritären Charakter indizierte. Die Menschen seien sich noch nicht bewusst geworden über die Rohheit, die selber im Prinzip der Erziehung und Vergesellschaftung liegt. Adorno kritisiert das, was die Verwirklichung des humanen Gattungswesens verhindert. Er wollte „die Identität der Gesellschaft, ihr Wesen, begreifen und zugleich als Identitätszwang, als Unwesen, der Kritik unterziehen, um zu zeigen, dass zwangsfreie Identität auf Seiten der Gesellschaft wie auf Seiten der Individuen etwas ist, das überhaupt erst zu verwirklichen wäre.“²⁴

Das allgemeine Gesetz des Bestehenden sei der Zwang, eigene Vorteile im Kampf aller gegen alle wahrzunehmen. Dazu werde Bildung instrumentalisiert. Die kritische Theorie geht davon aus, dass die Menschen sich als Monaden²⁵, als isolierte Konkurrenten, gegenüberstehen. Die Gesellschaft nötigt zum Partikularismus, zur Verfolgung des eigenen Interesses, unter den Bedingungen der Selektion und Konkurrenz. Dies führt zur Verhärtung und zur Kälte der Menschen untereinander. Für Adorno hat Bildung jedoch immer damit zu tun, sich aktiv, als geistiger Mensch für eine humane Einrichtung der Welt einzusetzen.²⁶

„Dies Erziehungsbild der Härte, an das viele glauben mögen, ohne darüber nachzudenken, ist durch und durch verkehrt. [...] Das gepriesene Hart-Sein, zu dem da erzogen werden soll, bedeutet Gleichgültigkeit gegen den Schmerz schlechthin. Dabei wird

²³ vgl. Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 34

²⁴ Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 73

²⁵ Adorno, Erziehung zur Mündigkeit, S. 106

²⁶ vgl. Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 34

zwischen dem eigenen und dem anderen gar nicht einmal so sehr fest unterschieden.“²⁷

Der Bildungsbegriff Adornos ist eng an Namen wie Herder, Schiller, Humboldt oder Schleiermacher gebunden. Die klassische Epoche, von Lessing bis Humboldt verstand unter dem Bildungsbegriff die Idee der Humanitätsverwirklichung als verpflichtende Idee der Allgemeinheit. Vor allem in Humboldts Bildungstheorie steht das „freie, sich selbst bestimmende Individuum“²⁸ im Zentrum. Durch kein Allgemeines oder Allgemeingültiges, „das ihr maß- und richtungweisend voraus- oder zugrunde liegen soll“²⁹, darf sich die Individualität unterwerfen lassen.

„Im Mittelpunkt aller besonderen Arten der Tätigkeit nämlich steht der Mensch, der ohne alle, auf irgend etwas Einzelnes gerichtete Absicht, nur die Kräfte seiner Natur stärken und erhöhen, seinem Wesen Wert und Dauer verschaffen will.“³⁰

Wenn jedes einzelne Individuum in sich gebildet sei, müsse das Zusammenwirken aller Individuen eine substantielle Bildung des Ganzen ermöglichen. Es wurde davon ausgegangen, dass Bildung einen besseren Menschen entstehen lasse. Bildung „galt stillschweigend als Bedingung einer autonomen Gesellschaft: je heller die Einzelnen desto erhellter das Ganze.“³¹ Adorno sah sehr wohl die Verdienste der traditionell-humanistischen Bildungsideale, war aber gleichzeitig bestrebt „die ganze Dialektik des Prozesses zu begreifen.“³² Nicht selten verschiebt sich die Beziehung des Menschen zu anderen und zum Ganzen, auf sich selbst und artet in Hochmut, Arroganz, Ich-Zentrierung und Narzissmus³³ aus. Bildung alleine ist

²⁷ Adorno, Erziehung zur Mündigkeit, S. 101

²⁸ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 78

²⁹ Fischer/Löwisch, Philosophen als Pädagogen, S. 186

³⁰ Humboldt, Theorie der Bildung des Menschen. In: Werke, Bd.1, S. 235

³¹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 97

³² Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 78

³³ vgl. ebd.

kein Garant für eine funktionierende Gesellschaft³⁴ und „taugt nicht zur Kompensation verlorener Utopien.“³⁵

„Nicht darf an die Wunde gerührt werden, dass Bildung allein die vernünftige Gesellschaft nicht garantiert. Man verbeißt sich in die von Anbeginn trügende Hoffnung, jene könne von sich aus den Menschen geben, was die Realität ihnen versagt.“³⁶

Humboldt schwebte die Idee einer Art Harmonie zwischen dem gesellschaftlich funktionierenden und dem in sich ausgebildeten Menschen vor. Bildung sei „die Verknüpfung unseres Ichs mit der Welt zu der allgemeinsten, regsten und freisten Wechselwirkung“. Der Mensch ist als aktives Wesen danach bestrebt, „den Kreis seiner Erkenntnis und seiner Wirksamkeit zu erweitern“ und „so viel Welt als möglich zu ergreifen und so eng, als er nur kann, mit sich zu verbinden.“ Das bedeutet, die Dinge nach schlüssigen und konsistenten Kriterien so miteinander zu verknüpfen, dass sie einen fundierten und revidierten Zusammenhang ergeben. „In seiner Endabsicht betrachtet ist sein Denken immer nur ein Versuch seines Geistes, vor sich selbst verständlich, sein Handeln ein Versuch seines Willens, in sich frei und unabhängig zu werden.“³⁷

Unverkennbar werden hier Selbsterkenntnis und Freiheit als Bildungsziele verfolgt.³⁸ Im Zentrum des humanistischen Bildungskonzepts stand der Mensch mit seinen individuellen Begabungen und Talenten. Durch die rege Auseinandersetzung mit der Welt, durch die Entfaltung und Formung von Körper, Geist und Seele sollte der Mensch zu einer autonomen, selbstbewussten Persönlichkeit heranreifen und sich als Teilnehmer an Gemeinwesen und Kultur begreifen. Bildung galt „als einzige Möglichkeit,

³⁴ „[...] nicht zuletzt die Karrieren von Wissenschaftlern aller Disziplinen in totalitären Systemen oder im militärisch-industriellen Komplex rezenter Großmächte geben darüber Auskunft“ (Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 145)

³⁵ a.a.O., S. 51

³⁶ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 98

³⁷ Humboldt, Theorie der Bildung des Menschen. In: Werke, Bd.1, S. 235f.

³⁸ vgl. Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 56

den Menschen aus der Barbarei in die Zivilisation, aus der Unmündigkeit in die Autonomie zu leiten.“³⁹

In Zeiten, wo bildungspolitische Entscheidungen durch das „Schielen auf Ranglisten“⁴⁰ motiviert sind, scheint die humanistische Bildung – „und eine andere gibt es nicht“⁴¹ – in Vergessenheit geraten zu sein.

„Der reformpädagogisch inspirierten Verachtung des Wissens und der Bildung, die sich v.a. als Humanisierung der Schule und des Lernens ausgab, weicht heute einer neuen, nämlich der ökonomisch-utilitaristischen. Während die Neoreformpädagogik der Achtziger und Neunziger Bildung und Wissen gegen die Kindlichkeit des Kindes, sein Leben und seine lebendigen Interessen, seine Bedürfnisse und Erfahrungen ausspielte, spielt das anhebende 21. Jahrhundert Wissen und Bildung gegen die Erfordernisse der Ökonomie aus.“⁴²

Bildung ist zu einem „diffusen Begriff“⁴³ geworden und orientiert sich nicht mehr an den „Möglichkeiten und Grenzen des Individuums“, sondern an „externen Faktoren, wie Markt, Beschäftigungsfähigkeit (*employability*), Standortqualität und technologischer Entwicklung.“⁴⁴ Noch in einer Zeit vor „Power Point“ und „Clickable Knowledge Maps“⁴⁵ konstatierte Adorno, dass Bildung „als unpraktische Umständlichkeit und eitle Widerspenstigkeit, dem Fortkommen bereits im Wege“⁴⁶ steht. Heute wissen Wissensmanager und

³⁹ a.a.O., S. 54

⁴⁰ a.a.O., S. 74

„Ob Schulreformen initiiert, pädagogische Programme propagiert oder Eliteuniversitäten und Exzellenzzentren gefordert werden – das Argument ist immer das gleiche: Der Platz auf einer Rangliste muss verbessert werden. Nicht einmal ein diffuser Bildungsbegriff, schon gar nicht ein gesellschaftspolitisches Konzept von Bildung zeichnet sich hinter gegenwärtiger Bildungspolitik ab, sondern diese lässt sich auf einen einzigen Satz reduzieren: Wo stehen wir? [...] Am signifikantesten wurde das Ersetzen des Denkens durch das Abzählen einer Rangliste wohl am Beispiel von PISA (Programme for International Student Assessment).“ (a.a.O., S. 74f.)

⁴¹ a.a.O., S. 57

⁴² Schirlbauer, Die Moralpredigt. Destruktive Beiträge zur Pädagogik und Bildungspolitik, S. 194

⁴³ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 54

⁴⁴ a.a.O., S. 72f.

⁴⁵ a.a.O., S. 152

⁴⁶ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 101

Konsorten Umständlichkeiten und Widerspenstigkeiten aus dem Weg zu räumen, in dem sie Wissen abstrahieren und „in Form hirngerechter Dokumente“⁴⁷ in Umlauf bringen.

„Visualisierung ist das Zauberwort, und Clickable Knowledge Maps sind der Inbegriff des gemanagten Wissens. Wie Wissen heute präsentiert wird, kann auch als Hinweis für die zunehmende Verachtung des Wissens gelesen werden. Die Unsitte, die nicht nur bei Präsentationen in Unternehmen, sondern zunehmend auch bei wissenschaftlichen Symposien und an Universitäten zu beobachten ist, einfache Sätze, schwülstige Begriffe über Power-Point zu projizieren und diese dann einfach abzulesen, stellt eine Verachtung der Zuhörerschaft dar und einen vollkommenen Verlust dessen, was man einst Vortragskultur nannte. [...] Dort, wo alles glitzert und funkelt, Videobeamer, Screens und Laptops die Szene beherrschen, multimedial agiert und künstlerisch interveniert wird, ist es tatsächlich besser, nicht mehr zuzuhören. [...] Es gibt Präsentationsformen – und die hirngerechten Dokumente gehören dazu –, die Denken nahezu unmöglich machen. Formuliert werden nur mehr Überschriften und Parolen, alle Möglichkeiten, Sätzen eine logische und damit argumentierende Struktur zu verleihen, werden gekappt. Dennoch sind die Protagonisten solcher Shows überzeugt davon, es handle sich um Wissen und seine Vermittlung.“⁴⁸

„Das Verbreitete verändert durch seine Verbreitung vielfach eben jenen Sinn, den zu verbreiten man sich rühmt.“⁴⁹

Der Mensch unterliegt mehr und mehr einer blinden Anpassung an die Diktate des Zeitgeistes. Er soll lebenslang lernen, teamfähig, flexibel, kooperativ, kommunikativ, mobil und konkurrenzfähig sein. „Nicht um Bildung geht es, sondern um Wissen, das wie ein Rohstoff produziert, gehandelt,

⁴⁷ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 152

⁴⁸ a.a.O., S. 152f.

⁴⁹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 111

gekauft, gemanagt und entsorgt werden soll.“⁵⁰ Wissen muss entrümpelt werden, denn Ballast hält auf und beeinträchtigt die Flexibilität und Mobilität.⁵¹ Der dadurch erhoffte Handlungsspielraum schlägt allerdings ins Gegenteil um.⁵²

„Der flexible Mensch, der lebenslang lernbereit, seine kognitiven Fähigkeiten den sich rasch wandelnden Märkten zur Disposition stellt, ist nicht einmal mehr eine Karikatur des humanistisch Gebildeten, wie ihn Wilhelm von Humboldt in seiner knappen Theorie der Bildung des Menschen skizziert hatte, sondern dessen krasses Gegenteil.“⁵³

„Nur nicht mit dem eigenen Kopf denken – das scheint das geheime Programm von Ausbildung heute zu sein.“⁵⁴

Die Bildungszeiten selber sollen verkürzt und Bildung nur mehr funktionale Ausbildung werden. „Niederschwellige Grundbildung hat zudem die nützliche Eigenschaft, die Individuen bescheiden zu stimmen und allfällige Ansprüche zu reduzieren.“⁵⁵ Die „Ressource“ Wissen soll verwertbar und nützlich, teilbar, importierbar und exportierbar sein.⁵⁶ Dabei wäre gerade die „Freiheit vom Diktat der sturen und kargen Nützlichkeit“⁵⁷ die Vision von Bildung.

Gegen das „Sich-fügen“⁵⁸ verspürte Adorno bereits von Kindheit an tiefstes Misstrauen. Natürlich wäre eine Erziehung ohnmächtig und ideologisch,

⁵⁰ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 53

⁵¹ vgl. Schirlbauer, Die Moralpredigt. Destruktive Beiträge zur Pädagogik und Bildungspolitik, S. 194f.

⁵² „Gerne spricht man von der Beseitigung des veralteten Wissens, vom Löschen der Datenspeicher und vom Abwerfen unnötigen Wissensballasts. Mit anderen Worten: Die Wissensgesellschaft behandelt ihr vermeintlich höchstes Gut so, als wäre es der letzte Dreck.“ (Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 144)

⁵³ a.a.O., S. 8

⁵⁴ a.a.O., S. 72

⁵⁵ Schirlbauer, Die Moralpredigt. Destruktive Beiträge zur Pädagogik und Bildungspolitik, S. 194f.

⁵⁶ vgl. Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 151

⁵⁷ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 98

⁵⁸ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 138

wenn sie das Anpassungsziel ignorieren würde und die Menschen nicht darauf vorbereitet, sich in der Welt zurechtzufinden. „Sie ist aber genauso fragwürdig, wenn sie dabei stehen bleibt und nichts anderes als „well adjusted people“ produziert.“⁵⁹

Erziehung muss Anpassung und Widerstand in sich vereinen.

„Anpassung darf nicht zum Verlust der Individualität in einem gleichmachenden Konformismus führen. [...] Erziehung durchs Elternhaus, soweit sie bewusst ist, durch die Schule, durch die Universität hätte in diesem Augenblick des allgegenwärtigen Konformismus vorweg eher die Aufgabe, Widerstand zu kräftigen, als Anpassung zu verstärken.“⁶⁰

Doch gerade die Pädagogik, die sich als Anwalt von Bildung zu verstehen hätte, unterwirft sich den Diktaten des Zeitgeistes, suspendiert Bildung, gibt diese zu schnell preis und arbeitet an ihrer Zerstörung. „Indem sie sich mit dem Druck gesellschaftlicher Entwicklungen geradezu identifiziert, forciert sie Anpassung und deformiert Bildung zur Unbildung.“⁶¹

Das gesteht sich die Pädagogik allerdings nicht ein, vielmehr versucht sie Anpassung, Teamfähigkeit, Flexibilität und Kommunikationsbereitschaft als wahres Menschentum zu deklarieren und suspendiert dadurch „jene Individualität, die einmal Adressat und Akteur von Bildung gewesen war.“⁶² Zweifelsohne ist das Humboldtsche Persönlichkeitsideal jeglicher Anpassungs-ideologie entgegenzustellen.⁶³

Dass gerade dort, wo Bildung thematisch ist, wo man sich darum bemühen sollte, der Begriff der Bildung sabotiert wird, hält Adorno für besonders bedenklich und „für die pädagogische Sphäre insgesamt charakteristisch“.⁶⁴

⁵⁹ Adorno, Erziehung zur Mündigkeit, S. 115

⁶⁰ ebd.

⁶¹ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 153

⁶² Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 71

⁶³ vgl. Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 140

⁶⁴ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 136

Unter dem Anpassungsdruck wird der Mensch völlig von der Gesellschaft, in der er zu funktionieren hat, geformt. „Freiheit und Humanität“ haben durch das gesellschaftliche Zwangssystem „ihre Strahlkraft verloren.“⁶⁵

Obwohl die Gesellschaft Bildung bewusst zu installieren versucht, neigen diese Bemühungen dazu, ihre reale Gestalt in der Praxis zu vernichten. Isolierte pädagogische Reflexionen und Veränderungen reichen nicht aus um zu erkennen, was real innerhalb der Gesellschaft geschieht. Um zu verstehen, „warum der sogenannten humanistischen Bildung heute kaum mehr Platz eingeräumt wird“, muss der „Zusammenhang von Gesellschaftsstruktur und Bildungsideologie“⁶⁶ verstanden werden.

„Isolierte pädagogische Reformen alleine, wie unumgänglich auch immer, helfen nicht. Zuweilen mögen sie, im Nachlass des geistigen Anspruchs an die zu Erziehenden, auch in argloser Unbekümmertheit gegenüber der Macht der außerpädagogischen Realität über jene, eher die Krise verstärken.“⁶⁷

„Die Wirklichkeit, auf die sich die Pädagogik immerzu berufe und zu einer Art „heiligem Tier“ erhebe, werde gerade von ihr nicht gekannt.“⁶⁸

Adorno ging es primär um die Frage nach der richtigen Einrichtung der Gesellschaft, um das Erkennen und Erforschen der realen Lebenszusammenhänge. „Bildung, Humanität und die Erfahrung der Realität sind für Adorno eng miteinander verschränkt.“⁶⁹ Ohne den Zusammenhang und einer Auseinandersetzung mit der realen Gesellschaft ist Bildung nicht möglich, schon gar nicht „ohne die Mühe des Denkens.“⁷⁰

⁶⁵ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 109

⁶⁶ Schirlbauer, Die Moralpredigt. Destruktive Beiträge zur Pädagogik und Bildungspolitik, S. 188

⁶⁷ Adorno: Theorie der Halbbildung, S. 93 (In isolierten Reflexionen „bleibt die Kategorie der Bildung selbst, ebenso wie jeweils wirksame, systemimmanente Teilmomente innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen, vorgegeben; sie bewegen sich im Rahmen von Zusammenhängen, die selber erst zu durchdringen wären.“ ebd.)

⁶⁸ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 138

⁶⁹ a.a.O., S. 140

⁷⁰ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 31

1.4. Halbbildung und Unbildung – die verunglückte Identifikation mit Bildung

Die Krise, wie Adorno sie 1959 konstatierte, ist der Verfall der Bildung. Bildung sei heute zur sozialisierten, universalen Halbbildung, zur „herrschenden Form des gegenwärtigen Bewusstseins“⁷¹ geworden. Dies führt Adorno nicht auf ihre eigene Geschichte oder etwa die der Pädagogik zurück, sondern leitet Halbbildung aus den Bewegungs-gesetzen der Gesellschaft ab. Sie gehe nach „Genesis und Sinn nicht der Bildung voran, sondern folgt auf sie.“⁷² Die Kritik einer Bildung als Halbbildung setzt nämlich einen Bildungsbegriff voraus, von dessen Standpunkt aus eine ihm nicht entsprechende Bildung überhaupt als unzugänglich bewertet werden kann.

Adorno möchte mit dem Begriff der Halbbildung nicht alle Menschen und Schichten unterschiedslos subsumieren, „sondern eine Tendenz konstruieren, die Physiognomik eines Geistes entwerfen.“⁷³

Halbbildung entbehre einer gesellschaftlich-geschichtlichen Dichte, da in ihr bloß „die wahrhaft verdinglichten Sachgehalte von Bildung auf Kosten ihres Wahrheitsgehalts und ihrer lebendigen Beziehung zu lebendigen Subjekten überdauern.“⁷⁴ Ein derartiges, von den Wurzeln der Dinge abgeschnittenes Bewusstsein liefert inmitten einer überaus komplexen Lebenswelt funktional jene „Schemata zur Bewältigung der Realität, welche an diese zwar nicht heranreichen, aber die Angst vorm Unbegriffenen kompensieren.“⁷⁵

Adorno wusste, dass Bildung im Subjekt nicht zu denken ist, ohne die außerschulischen, gesellschaftlichen Kulturgüter und Erscheinungen zu betrachten, an denen sich Bildung vollziehen kann, denn Bildung ist „Kultur nach der Seite ihrer subjektiven Zueignung.“⁷⁶ Kultur selber hat Doppelcharakter und steht in einem Spannungsfeld. Einerseits ist sie Geisteskultur, andererseits Kultur als reale Lebensgestaltung. Bildung, auf ihrer Höhe, enthält beide Momente in sich.

⁷¹ Adorno: Theorie der Halbbildung, S. 94

⁷² a.a.O., S. 93

⁷³ a.a.O., S. 102

⁷⁴ a.a.O., S. 103

⁷⁵ a.a.O., S. 117

⁷⁶ a.a.O., S. 94

„Kultur ist „einzig das, was vermöge der Integrität der eigenen geistigen Gestalt sich realisiert und nur vermittelt, durch diese Integrität hindurch, in die Gesellschaft zurückwirkt, nicht durch unmittelbare Anpassung.“⁷⁷

Halbbildung entsteht, wenn der Doppelcharakter der Kultur verloren geht und für Kultur, „in immer schrofferem Gegensatz zur Praxis“⁷⁸ einzig Geisteskultur gilt. Kultur kann als „bloße Kultur“ den „gesellschaftlichen Antagonismus“ nicht heilen.⁷⁹ Kulturgüter an sich können nicht den besseren Menschen ausmachen. Vor allem ist die Glorifizierung von Kulturgütern und Bildung an ihnen sinnlos, wenn sie ohne humanitären Gehalt sind und nicht auf die Lebenspraxis bezogen werden. „Humanität und Humanismus“ waren für Adorno „wichtige Bezugspunkte, Fluchtpunkte für ein richtiges Leben in einer richtigen Gesellschaft.“⁸⁰

„Wenn Max Frisch bemerkte, dass Menschen, die zuweilen mit Passion und Verständnis an den sogenannten Kulturgütern partizipierten, unangefochten der Mordpraxis des Nationalsozialismus sich verschreiben konnten, so ist das nicht nur ein Index gespaltenen Bewusstseins, sondern straft objektiv den Gehalt jener Kulturgüter, Humanität und alles, was ihr innewohnt, Lügen, wofern sie nichts sind als Kulturgüter. Ihr Sinn kann nicht getrennt werden von der Einrichtung der menschlichen Dinge. Bildung, welche davon absieht, sich selbst setzt und verabsolutiert, ist schon Halbbildung geworden.“⁸¹

Der kunstsinnige, als besonders gebildet geltende Wirtschaftsmanager, der in seinem Betrieb - trotz Millionengewinn - Tausende Arbeiter entlässt, sie durch Maschinen ersetzt und sich in seiner Freizeit Bertolt Brechts Dreigroschenoper

⁷⁷a.a.O., S. 121

⁷⁸ a.a.O., S. 94

⁷⁹ a.a.O., S. 96

⁸⁰ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 140

⁸¹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 94f.

anschaut und van Goghs Exzentrik bewundert, ist Zeugnis dieser Verdinglichung der Kulturgüter, deren Sinn nicht mehr erfahren und deren Gehalt nicht mehr auf die Lebenspraxis bezogen wird. Viel über Kunst zu wissen, sie zu partizipieren und sich in ihrem Glanzlicht zu sonnen, sagt über den moralischen Status eines Menschen, über dessen Idee von Humanität, Menschlichkeit und Menschenwürde nichts aus.

Umgekehrt hat Kultur, wo sie sich einseitig als Anpassung an die praktischen Anforderungen der Gesellschaft verstand, die Menschen dazu verhalten, sich aneinander abzuschleifen.⁸²

„Die ganz angepasste Gesellschaft [...] prämiert das survival of the fittest. – Erstartet das Kraftfeld, das Bildung hieß, zu fixierten Kategorien, sei es Geist oder Natur, Souveränität oder Anpassung, so gerät jede einzelne dieser isolierten Kategorien in Widerspruch zu dem von ihr Gemeinten und gibt sich her zur Ideologie, befördert die Rückbildung.“⁸³

Schon immer ging mit dem Bildungsbegriff das Bedürfnis einher, sich von den anderen abzugrenzen, die dessen nicht teilhaft waren, vom Pöbel und gemeinen Volk. Es ging darum - mit Bourdieu gesprochen - einen „feinen Unterschied“⁸⁴ zu machen. Kunst und Kulturkonsum eignen sich – ganz unabhängig vom Willen und Wissen der Beteiligten – besonders gut zur Distinktion, weil die Rezeption von Kunst in engem Zusammenhang mit der sozialen Herkunft, mit Erziehung und Bildung steht. Kunst, Musik, Literatur und Philosophie waren die Herzstücke der bürgerlich humanistischen Bildung. „Dem Bildungsbürgertum galt Bildung nicht so sehr als Voraussetzung für ökonomischen Erfolg, denn als ein Wert an sich.“ Die Affinität zur Kunst spiegelte sich in der Errichtung von Opern- und Konzerthäusern, Museumstempel, Nationaltheatern, Bibliotheken und nicht zuletzt in der von privaten Kunstsammlungen wider. Einerseits sollte sich diese Kultur, der gehobene Kunstgenuss, auf eine exklusive Gesellschaftsschicht beschrän-

⁸² vgl., a.a.O., S. 95

⁸³ a.a.O., S. 96

⁸⁴ vgl. Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.

ken, gleichzeitig aber als Maßstab für die Kultur eines Landes überhaupt gelten.⁸⁵

„Das hat einen Bildungsbegriff befördert, dem wir die Tradierung von klassischen Kunstwerken verdanken, ohne die sich die ästhetische Moderne nicht hätte entfalten können. Das hat aber auch zu jener von Nietzsche verhöhnten Karikatur des Bildungsbürgers geführt, der sich über den Rest der Welt erhaben fühlt, weil er seine Klassiker als Zitatenschatz betrachtet, den sinnentstellend zu plündern er keine Gelegenheit auslassen kann.“⁸⁶

Das Bildungsbürgertum gab der bürgerlichen Gesellschaft eine „mehr oder weniger verbindliche Kultur“ vor, „die zum Maßstab erstrebenswerter Bildung überhaupt geworden war.“⁸⁷ Doch sowohl das Bildungsbürgertum, als eigener Stand, als auch deren Ideale - nicht zuletzt Bildung als Wert an sich - sind mittlerweile verschwunden. „Die Kollision der modernen Mediengesellschaft mit den Idealen und Normen des Bildungsbürgertums“ haben Adornos Begriff der „Halbbildung“ hervorgebracht. Zwar beschwört der Halbgebildete rhetorisch partiell noch die humanistischen Bildungsideale, doch „tatsächlich werden sie durch eine Vergegenständlichung der Bildung in der Realität konterkariert.“ Bildung verkommt zu einem Potpourri von Kulturgütern, „die wohl erworben und konsumiert, jedoch nicht mehr angeeignet werden können.“⁸⁸

Der Halbgebildete benutzt Kunst als Mittel der Integration in eine gesellschaftlich höhere Schicht. Für ihn ist Kunst hauptsächlich eines: Anlass zur Präsentation von Kompetenzen, die in Wahrheit keine sind. Durch angelernte Wissensbrocken wird Bildungsgut präsentiert.

„Das Halbverstandene und Halberfahrene ist nicht die Vorstufe der Bildung sondern ihr Todfeind. Bildungselemente, die ins Bewusstsein

⁸⁵ vgl. Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 66

⁸⁶ ebd.

⁸⁷ a.a.O., S. 67

⁸⁸ a.a.O., S. 67f.

geraten, ohne in dessen Kontinuität eingeschmolzen zu werden, verwandeln sich in böse Giftstoffe. [...] Unassimilierte Bildungselemente verstärken jene Verdinglichung des Bewusstseins, vor der Bildung bewahren soll.“⁸⁹

Das Nicht-mehr-Weiterfragen und die Neigung, bei Teilerkenntnissen aus Bequemlichkeit stehen zu bleiben, entspricht der Haltung des Halbgebildeten. Im Gedächtnis gespeicherte Informationspartikel sind noch kein Wissen. Ohne das Erkennen von Zusammenhängen und ohne grundlegendes Verstehen bleibt die Information äußerlich. Werden die Bildungsinhalte nicht mit dem im Bewusstsein bereits Vorhandenen verbunden, erstarren sie. Gerade das sollte aber durch Bildung verhindert werden.

„Bildung ist dem Geist nichts Äußerliches, sondern das Medium, in dem er sich überhaupt erst realisieren kann. Geist ist, was sich bildet, und nur was sich bildet, kann Geist genannt werden.“⁹⁰

Sehr eitel wäre „die Einbildung, irgend jemand – und damit meint man immer sich selbst – wäre von der Tendenz zur sozialisierten Halbbildung ausgenommen.“⁹¹

Bildung hat „keine andere Möglichkeit des Überlebens als die kritische Selbstreflexion auf Halbbildung.“⁹² Die „pädagogische Korrektur“ von Halbbildung erweist sich als äußerst schwer. Wichtig ist es daher, bereits in frühen Entwicklungsstadien ihre „Verhärtungen“ zu lösen und „kritische Besinnung“ zu stärken.⁹³

Ohne Zweifel sind die Anzeichen von Halbbildung, wie Adorno sie konstatierte, noch omnipräsent.

„Wer in den Jahren der Bildungsreformen seit den sechziger Jahren sozialisiert wurde, wuchs in diesem Konzept auf, ohne Chance ihm

⁸⁹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 111f.

⁹⁰ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 59

⁹¹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 120

⁹² a.a.O., S. 121

⁹³ a.a.O., S. 119

zu entgehen. Denn die bildungspolitischen Ansätze dieser Jahre, gleichgültig von welcher Fraktion sie vorgetragen wurden, fühlten sich der Idee von Halbbildung verpflichtet, auch wenn sie diese selten beim Namen nannten.“⁹⁴

Adorno schrieb seine „Theorie der Halbbildung“ aus dem Blickwinkel heraus, dass die humanistische Bildung, wenn sie zum Bestreben jener wird, denen die dafür nötigen Bedingungen - nicht zuletzt die Muße – fehlt, zur Halbbildung herabsinken muss.

„Die Entmenschlichung durch den kapitalistischen Produktionsprozess verweigerte den Arbeitenden alle Voraussetzungen zur Bildung, vorab Muße. Versuche zur pädagogischen Abhilfe missrieten zur Karikatur.“⁹⁵

Unter den momentanen Gegebenheiten – der Abwesenheit eines „sozial verbindlichen Bildungsbegriffs“ – radikalisiert sich Adornos Konzept „und nimmt doch eine andere Wendung“. Es kommt zu Karikaturen anderer Art, nämlich zu „Erscheinungsformen der Unbildung“, über die auch der „Euphemismus Wissensgesellschaft“ nicht hinwegtäuschen kann.⁹⁶

Diese Erscheinungsformen spiegeln sich nicht in der Abwesenheit von Wissen, in einem Mangel an kognitiven Fähigkeiten oder gar in Dummheit, sondern durchaus in einem „intensiven Umgang mit Wissen“, allerdings „jenseits jeder Idee von Bildung“⁹⁷ wider.

„Unbildung meint [...], dass die Idee von Bildung in jeder Hinsicht aufgehört hat, eine normative oder regulative Funktion zu erfüllen. Sie ist schlicht verschwunden. Der entfremdete Geist, der bei Adorno noch in den zu Bildungsgütern herabgesunkenen Versatz-

⁹⁴Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 69

⁹⁵ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 99

⁹⁶ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 9ff

⁹⁷ a.a.O., S.10

stücken einstiger Bildungsansprüche sich umtrieb, ist in akklamierte Geisteslosigkeit umgeschlagen.“⁹⁸

1.5. Die Attitüde des Halbgebildeten

Als die alten Klassenverhältnisse – Kaiser, König, Edelmann, Bürger, Bauer, Bettelmann – zu bröckeln begonnen hatten, musste ein neues Selektionsmodell eingeführt werden: die Selektion durch Leistung. Was früher der Adelstitel war, ist heute der Bildungstitel. Er fungiert als „Grundvoraussetzung für den Zutritt zum Universum der legitimen Kultur.“⁹⁹ Bildung privilegiert und ist heutzutage ein Medium des sozialen Aufstiegs geworden. Dessen bewusst, verspricht sich der Halbgebildete durch seinen Bildungstitel „Zutritt oder die Zugehörigkeit zur kulturellen Bourgeoisie.“¹⁰⁰ Nicht selten hat der Träger eines Titels das Gefühl, ein Wesen höherer Ordnung zu sein, der den Wissensbesitz scheinbar inkorporiert hat. Der Titel berechtigt sie zu sein, was sie sind: eine übergeordnete Essenz, die sich von den schlichten, über kein „Adelsprädikat“ verfügenden „Bildungsplebejern“ abhebt.¹⁰¹ Die vermeintliche Bildung kann durchaus zur Verhärtung des Einzelnen, zur Selbstgefälligkeit, zur Arroganz und Privilegienbewusstsein – letztendlich zu einer rauerer, unbequemerer Welt - beitragen.

Hat sich der Halbgebildete in eine Gruppe von Eliten katapultiert, bemüht sich sein verdinglichtes Bewusstsein im Habitus um Merkmale, die ihn als dazugehörig erkennen lassen.

„Die Bildungsidee ist dazu prädestiniert, weil sie – ähnlich wie der Rassenwahn – vom Individuum bloß ein Minimum verlangt, damit es die Gratifikation des kollektiven Narzissmus gewinne; es genügt

⁹⁸ a.a.O., S. 70

⁹⁹ Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, S. 56

¹⁰⁰ Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, S. 51

¹⁰¹ a.a.O., S. 49

schon der Besuch einer höheren Schule, gelegentlich bereits die Einbildung, aus guter Familie zu stammen.“¹⁰²

Gerne gebärdet sich der Halbgebildete als Fachmann und ist bestrebt, möglichst viele Informationen aufzunehmen um mitreden zu können, dazuzugehören und im Wettbewerb der „Wissensgesellschaft“ zu bestehen. Das von vielen Pädagogen gerühmte Wettbewerbsprinzip, hält Adorno für ein der humanen Erziehung entgegengesetztes Prinzip. Der Wettbewerb stellt für sich ein Prinzip zur Barbarei dar.¹⁰³ Die Vorstellung, er sei für die Lernbereitschaft etwas ungemein Förderliches, ist „eines jener Mythologeme, von denen unser Erziehungssystem nach wie vor voll ist.“¹⁰⁴

„Wichtig wäre es daher, „dass man den Menschen abgewöhnt, die Ellbogen zu gebrauchen. Und der Gebrauch von Ellbogen ist ohne Fragen ein Ausdruck von Barbarei.“¹⁰⁵

Das Bescheidwissen, das Kennen aktueller Daten und Fakten, wird zum Beweis der Realitätssucht und innerhalb des gesellschaftlichen Integrationszwanges zum Zeichen von Bildung. Das Wissen von „Gedächtnisakrobaten“ und „wandelnde Lexika“¹⁰⁶ ist gemeinhin äußerlich, isoliert und zusammenhangslos.

Der Geist der Kulturindustrie ist auf die ländlichen Gegenden übergeschwappt und hat die „Autorität der Bibel“, die „an der traditionellen Religion haftende Vorstellungswelt“ abgelöst. „Die Autonomie“ hingegen „hat keine Zeit gehabt sich zu formieren. [...] Die Massen werden durch zahllose Kanäle mit Bildungsgütern beliefert.“ Dies gelingt, indem die Bildungsinhalte an ein Massenpublikum angepasst werden. Die Verbreitung von Bildung bedeutet aber auch gleichzeitig ihre Verdünnung, da die Bildungsgüter „dem Bewusstsein derer angepasst werden, die vom

¹⁰² Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 114f.

¹⁰³ vgl. Adorno, Erziehung zur Mündigkeit, S. 132

¹⁰⁴ a.a.O., S. 133

¹⁰⁵ ebd.

¹⁰⁶ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 31

Bildungsprivileg ausgesperrt waren und die zu verändern erst Bildung wäre.“¹⁰⁷

„Wie, das wissen sie nicht?“, ist der Gestus des Halbgebildeten, für den die Kenntnis der Neuigkeit der eigentliche Bildungskanon ist. Er „sieht auf Informationen sich verwiesen, wo seine Erfahrung nicht hinreicht, und der Apparat trainiert ihn dazu, bei der Strafe von Prestigeverlust als informiert sich hervorzutun und der umständlichen Erfahrung sich zu entschlagen.“¹⁰⁸

„Erfahrung, die Kontinuität des Bewusstseins, in der das Nichtgegenwärtige dauert, in der Übung und Assoziation im je Einzelnen Tradition stiften, wird ersetzt durch die punktuelle, unverbundene, auswechselbare und ephemere Informiertheit, der schon anzumerken ist, dass sie im nächsten Augenblick durch andere Informationen weggewischt wird.“¹⁰⁹

Der Halbgebildete bevorzugt Wissen gegenüber Erfahrung, hat eine „Schwäche zur Zeit“ und „zur Erinnerung“ und rühmt sich „seines schlechten Gedächtnisses, stolz auf seine Vielbeschäftigtheit und Überlastung.“¹¹⁰ Gerne opfert er daher die Betrachtung eines Werkes dem Reden über das Werk, „nach Art jener Cineasten, die alles Erdenkliche über einen Film wissen, ohne ihn je gesehen zu haben.“¹¹¹ Eine andere Variante ist es, das schulische Arbeitsverhalten hingebungsvoll bis zur Karikatur zu imitieren, wie etwa die im Filmvorspann erwähnten Namen fein säuberlich in Zettelkästen zu speichern. Mitunter werden sogar „Reden ausgearbeitet, die mit jedem Akt von Kunstgenuss, der seinen Namen zu Recht verdient, notwendig einherzugehen haben.“¹¹² Natürlich in einem entsprechenden Fachjargon.

¹⁰⁷ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 99f.

¹⁰⁸ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 320

¹⁰⁹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 115

¹¹⁰ a.a.O., S.116

¹¹¹ Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, S. 122

¹¹² a.a.O., S. 55f. („Vornehmlich in Kreisen des gebildeten Kleinbürgertums stößt man auf jene „Filmbesessenen“, deren Kenntnis von Schauspielern und Regisseuren weit über ihren konkreten Besuch der entsprechenden Filme hinausreicht.“ a.a.O., S. 56)

„Die Sprache des Angebers ist geradezu die Ontologie von Halbbildung.“¹¹³

Elitär sich empfindend, tendiert der Halbgebildete dazu, die Sprache des gemeinen Volks zu verachten. Um sich abzugrenzen, eignet er sich eine besondere Sprache an, die jedoch nicht dem Inhalt zugute kommt, sondern sich durch Deformation auszeichnet. Halbbildung tendiert zum „Wortfetischismus“¹¹⁴, ist „geistig präventios und barbarisch anti-intellektuell“¹¹⁵.

„Die bestialischen Witze über Emporkömmlinge, welche Fremdwörter verwechseln, sind darum so zählebig, weil sie mit dem Ausdruck jenes Mechanismus alle die, welche darüber lachen, im Glauben bestärken, die Identifikation wäre ihnen geglückt. Ihr Misslingen ist aber so unvermeidlich wie der Versuch dazu. Denn die einmal erreichte Aufklärung, die wie sehr auch unbewusst in alle Individuen der durchkapitalisierten Länder wirksame Vorstellung, sie seien Freie, sich selbst bestimmende, die sich nichts vorzumachen brauchen, nötigt sie dazu, sich wenigstens so zu verhalten, als wären sie es wirklich. Das scheint ihnen nicht anders möglich als im Zeichen dessen, was ihnen als Geist begegnet, der objektiv zerfallenen Bildung.“¹¹⁶

¹¹³ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 115

¹¹⁴ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 19

¹¹⁵ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 118

¹¹⁶ a.a.O., S. 103

1.6. Unterdrückte Natur und Barbarei

Unbewusst weiß das halbgebildete Bewusstsein von ihrer eigenen Deformation und dort, wo fast gar nichts mehr verstanden wird, muss es um so unbeirrter postuliert werden: „Darum ist Halbbildung gereizt und böse; das allseitige Bescheidwissen immer zugleich ein Besserwissen-Wollen.“ Sie ist „die Sphäre des Ressentiments schlechthin“.¹¹⁷ Adorno konstatierte das destruktive Potential der Halbbildung, das unter der Oberfläche des herrschenden Konformismus schlummert.

„Während sie fetischistisch die Kulturgüter als Besitz beschlagnahmt, steht sie immerzu auf dem Sprung sie zu zerschlagen.“¹¹⁸

Durch den Anpassungsdruck wird der Mensch völlig von der Gesellschaft geformt und nichts an ungeformter Natur ist ihm mehr zu eigen. Adorno wendet sich dagegen, Bildung als Umformung der ungeformten, primitiven Natur des Menschen zu begreifen.

„Der darin sich zeigende Herrschaftsanspruch über die bedrohliche und befremdliche Natur drinnen und draußen, ihre Degradierung zu bloßem Material, die Sucht, keinen Flecken unbekannter Natur im menschlichen Bereich übrig zu lassen, schlage aber ins Gegenteil zurück.“¹¹⁹

Gewaltsam zurückgedrängte Triebe verschwinden nicht einfach, sondern zeigen sich in einer anderer Form wieder, proportional zum anwachsenden Druck, häufig in zerstörerischer. Adorno war danach bestrebt, den „Lebensprozess in seiner Totalität“¹²⁰ zu begreifen. In seinen Analysen schaffte er eine Verbindung zwischen gesellschaftlichen und psychologischen Aspekten.

¹¹⁷ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 116

¹¹⁸ a.a.O.

¹¹⁹ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 74

¹²⁰ Adorno, Die revidierte Psychoanalyse. Soziologische Schriften I, S. 20

„Dass Freud den Mythos von der organischen Struktur der Psyche zerstört hat, zählt zu seinen größten Verdiensten. Er hat dadurch vom Wesen der gesellschaftlichen Verstümmelung mehr erkannt, als irgendein direkter Parallelismus von Charakter und sozialen Einflüssen es könnten.“¹²¹

Frustrationen, die durch Repression entstehen, werden in der Erziehung offensichtlich. Der Mangel an Bestätigung, Aufmerksamkeit, Liebe, Respekt und Zuwendung, den viele in ihrer Kindheit erfahren mussten, entsteht oft nicht aus Bössartigkeit der Eltern und Leitpersonen, sondern durch sozial vererbte Unterdrückung. Wir lernen sehr früh, uns erwartungsgemäß zu verhalten, anderen dadurch zu gefallen und unsere Umgebung bestmöglich zu kontrollieren. In der Kontrolle steckt der Versuch, gefährliche Energien zu beherrschen und Beschämungen zu kompensieren. Diejenigen, die äußerlich am besten zu funktionieren scheinen, tragen oft die tiefsten Beschämungswunden mit sich herum. Menschen, die sich ständig kontrollieren und ihre Triebe unterdrücken müssen, verhärten und können dazu neigen, die ihrer eigenen Natur angetane Gewalt und Disziplinierung auch auf andere anzuwenden.¹²²

Eine Form der Kontrolle ist die Tyrannei. Besonders bei einem Menschen, der durch Bildung innerhalb der hierarchisch organisierten Gesellschaft Macht erlangt hat, kann diese Art der Kontrolle fatale Auswirkungen haben. Indem er die gesellschaftlichen Mechanismen für sich instrumentalisiert, kann er die ihm anvertrauten Menschen mit großer Rohheit tyrannisieren und kontrollieren. Bildung kann eingesetzt werden, um andere Menschen effektiv und strategisch klug auszunutzen. Wenn sie zum Instrument der Machtausübung wird, „frevelt sie an sich selbst.“ Adornos Idee einer Bildung ist jene, die einen Zustand „der Menschheit ohne Status und Übervorteilung postuliert“.¹²³

¹²¹ a.a.O., S. 25

¹²² „denn die Schwäche reizt denjenigen, der den schmerzlichen Prozess der Zivilisation als Prozess der Triebunterdrückung nie ganz vollziehen konnte und unter Aufbietung aller psychischen Kräfte seine Ängste verleugnen und Stärke zeigen muss, obwohl er abhängig ist.“ (Müller-Doohm: Die Soziologie Theodor W. Adornos, S. 109)

¹²³ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 97

„Soweit in der Bildungsidee zweckhafte Momente mitklingen, sollten sie ihr zufolge allenfalls die Einzelnen dazu befähigen, in einer vernünftigen Gesellschaft als vernünftige, in einer freien Gesellschaft als freie sich zu bewähren, und eben das soll, nach liberalistischem Modell, dann am besten gelingen, wenn jeder für sich selber gebildet ist.“¹²⁴

Das Schreckbild Adornos ist der apolitische Akademiker, der den Zweck seines Studiums hauptsächlich darin sieht, sein materielles Fortkommen zu sichern – und jener, der sich von den öffentlichen Dingen zurückzieht und sich hauptsächlich auf sein geistiges Interesse beschränkt. Die Bildungsaufgabe der Universität sieht Adorno in der Förderung des politischen Bewusstseins, in der Unterstützung von Selbstreflexion und kritischem Selbstbewusstsein. Politisch aufgeklärtes Bewusstsein hängt zutiefst mit geistiger Autonomie zusammen, die herzustellen der allein legitime Sinn jeglicher Bildung ist.¹²⁵

„Ob die zukünftigen Akademiker sich gegen Propaganda und Zwang wehren, wird nicht zuletzt davon abhängen, ob es uns, den Universitäten, gelingt, in ihnen selbst etwas von jenem Geist zu erzeugen, der bei der Anpassung sich nicht beruhigt. Erziehung zur Demokratie auf den Hochschulen könnte nichts anderes sein als Kräftigung des kritischen Selbstbewusstseins.“¹²⁶

¹²⁴ a.a.O., S. 98

¹²⁵ Paffrath, Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos, S. 84f.

¹²⁶ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft II, Gesammelte Schriften 20.1, S. 338

1. 7. Naivität – Zeugnis der Lückenhaftigkeit der Vergesellschaftung

Adorno war der Ansicht, dass der Ungebildete dem Gebildeten näher steht, als dies der Halbgebildete tut. In der Naivität steckt für ihn die Möglichkeit zur Bildung.

„Unbildung als bloße Naivität, bloßes Nichtwissen, gestattet ein unmittelbares Verhältnis zu den Objekten und konnte zum kritischen Bewusstsein gesteigert werden kraft ihres Potentials von Skepsis, Witz und Ironie – Eigenschaften, die im nicht ganz Domestizierten gedeihen. Der Halbbildung will das nicht glücken.“¹²⁷

Naivität wird gerne denunziatorisch als Arglosigkeit belächelt und gilt gemeinhin als gefährlich, da ausnutzbar. Dem Naiven wird Lebenserfahrung und Urteilsfähigkeit abgesprochen. In diesem Verständnis ist der Bedeutungsgehalt von Adornos Naivitätsbegriff angelegt. Offenheit, Begeisterungsfähigkeit, Unbefangenheit sind die von Adorno gerühmten Attribute, die jener Naive besitzt, der dem Zwang, sich selbst als wissend darzustellen, nicht unterliegt oder ihm bewusst widersteht. Im Gegensatz zum Halbgebildeten, seiner abgeklärten und leidenschaftslosen Nüchternheit, seinem Immer-schon-Bescheidwissen, seinem Hochmut und seiner auf Konkurrenzdenken beruhenden Ellbogenmoral, ist der Naive wahrhaftig, geradlinig, ehrlich und aufgeschlossen. Das permanente Sich-Beweisen und Sich-Vermarkten gehört bereits zur Standardqualifikation des wettbewerbsorientierten Oberstufenschülers. Der Naive, akzeptiert man Adornos Begriff als Erfahrungs-fähigkeit, ist weit entfernt von der Attitüde, sich selbst zum Objekt des Wunsches nach gesellschaftlicher Anerkennung, Integriertheit und Selbstvermarktung zu machen, wie es der Halbgebildete zu tun pflegt. Somit wird er zum Zeugnis der „Lückenhaftigkeit der Vergesellschaftung“¹²⁸, die Bildung möglich macht. Als jemand, der sich nicht dem Identifikationszwang mit dem objektiven Geist beugen musste,

¹²⁷ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 104f.

¹²⁸ a.a.O., S. 106

hat der Naive „Schutz vorm Andrängen der Außenwelt“¹²⁹ genossen. Er wurde als Subjekt verschont, nicht zuletzt behütet vom ökonomischen Leben und dessen Verwertungszwang. Naivität als Eigenschaft bedeutet Unmittelbarkeit und Bildungsfähigkeit, die den Widerstand gegenüber gesellschaftlicher, totalitärer Vereinnahmung gar nicht erst aufbringen muss, da es die Gesellschaft nicht als Zwang erlebt hat. Die für Bildung wichtige Unmittelbarkeit veranschaulicht Adorno an einem Beispiel:

„Der vorkünstlerisch Reagierende, der Stellen aus einer Musik liebt, ohne auf die Form zu achten, vielleicht ohne sie zu bemerken, nimmt etwas wahr, was von ästhetischer Bildung im Grunde ausgetrieben wird und gleichwohl ihr essentiell bleibt. Wer kein Organ für schöne Stellen hat [...] ist dem Kunstwerk so fremd wie der zur Erfahrung von Einheit Unfähige. Gleichwohl empfangen jene Details ihre Leuchtkraft nur vermöge des Ganzen.“¹³⁰

In der Rezeption von Kunst ist Unbefangenheit geradezu eine Notwendigkeit.

„Unnaivität der Kunst gegenüber, als Reflexion, bedarf freilich der Naivität in anderem Betracht. [...] Naivität zur Kunst ist ein Ferment der Verblendung; wer ihr ganz ermangelt, ist erst recht borniert, befangen in dem ihm Aufgenötigten.“¹³¹

Der Naive ist dem Neuen, dem Unbekanntem, gegenüber offen. Gerade darin liegt die Fähigkeit zur Erfahrung. Erfahrung wäre keine, könnte sie sich nicht an Vergangenes erinnern und nicht entsprechend Zukünftiges erwarten. Dann gäbe es keine Erfahrung und demnach auch keine Bildung, sondern eine unorganisierte Folge einzelner Erlebnisse – eine Ansammlung von unverbundenen Fakten, „etwa so, wie im Schnellzug jene Fahrgäste reden, die bei jedem vorbeifließenden Ort die Kugellager- oder Zementfabrik oder die neue Kaserne nennen, bereit, jede ungefragte Frage

¹²⁹ ebd.

¹³⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 279f.

¹³¹ a.a.O., S. 401

konsequenzlos zu beantworten.“¹³² Der in diesem Bild ausgedrückte Gestus des Halbgebildeten weist auf seine schnelle Auffassungsgabe hin, mit der er - durch die Schnelligkeit im Denken und prompte Antwortbereitschaft seinen Gehorsam beweisend – Fragen wie in einer Quizshow beantwortet, jedoch ohne historisches und humanitäres Bewusstsein, den Cleveren spielt. Im Gehorsam gegenüber dem Abverlangtem steht die Halbbildung dem Konformismus nahe. Unter dem gesellschaftlich geltenden Gesetz der Konkurrenz gilt für ihn: „Nach oben buckeln, nach unten treten“. So wendet er seine Kritik statt auf die Herrschaft und Macht auf den Konkurrenten an, als „pure [...] Schlauheit, die sich nichts vormachen lässt und den Kontrahenten drankriegt.“ In der schamlosen Aufdeckung der Unfähigkeit des Anderen offenbart sich der antihumane Gestus des Halbgebildeten. Bildung und Kritik wird instrumentell im Kampf innerhalb gesellschaftlich universell geltender Selektion eingesetzt um Karriere zu machen. Die Verinnerlichung und Bejahung der gesellschaftlichen Hierarchie gehört zu seiner Vorstellung von Gesellschaft, ebenso wie der Wunsch zu einer Elite zu gehören, wenn er sich durch professionelle Qualifikation als zugehörig erweisen kann. Ohne Reflexion auf sich selbst bemüht er sich, den Anforderungen der Gesellschaft zu entsprechen. Nicht die bewusstseinsbildende Kraft der Bildung, sondern ihr Tauschwert ist für ihn relevant. Bildung schrumpft so „auf die Kennmarke gesellschaftlicher Immanenz und Integriertheit.“ Ganz verlierend in der Identifikation mit dem objektiven Geist, praktiziert der Halbgebildete „Selbsterhaltung ohne Selbst“.¹³³

¹³² Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 115f.

¹³³ a.a.O., S.115

2. Halbbildung und Kulturindustrie

2.1. Konformismus und Profitinteresse

Der Begriff „Kulturindustrie“ dürfte zum ersten Mal in dem Buch „Dialektik der Aufklärung“ - von Adorno und Horkheimer 1947 in Amsterdam veröffentlicht - zu lesen gewesen sein. Bewusst ist hier nicht von Massenkultur die Rede, „um von vornherein die Deutung auszuschalten, [...] dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handle, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. Von einer solchen unterscheidet sich Kulturindustrie aufs Äußerste.“¹³⁴

Adorno bezeichnet das globale und zugleich ausdifferenzierte Netzwerk der Kulturvermittlung in der gegenwärtigen Gesellschaft als Kulturindustrie, angefangen von den Medien der Massen= kommunikation, Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk, Musikindustrie, Film und Fernsehen über diverse Einrichtungen des Hobby- und des Unterhaltungswesens bis hin zu den Institutionen der Kulturverbreitung wie Museen, Theater, Event, diverse Festivals und der Buchmarkt. All diese, zum System der Kulturindustrie zusammengefügte Institutionen und Sparten, sind für den Prozess der Wirklichkeitskonstruktion, für die soziale Integration der Subjekte und für ihre Bewusstseinsbildung, d.h. für ihr Bild von der Realität verantwortlich.¹³⁵ Adorno betont, dass der „Ausdruck Industrie [...] nicht wörtlich zu nehmen“ ist. „Er bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst [...] und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken, nicht aber streng auf den Produktions= vorgang.“¹³⁶ Entsprechend dazu ist „die Rezeption der Erzeugnisse der Kulturindustrie [...] durch vorgeformte, standardisierte Wahrnehmungs= schemata geprägt.“¹³⁷

„Das Wesen der Kulturindustrie ist das „Immergleiche.“¹³⁸

¹³⁴ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 337

¹³⁵ Müller-Doohm, Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung, S. 199f.

¹³⁶ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 339

¹³⁷ Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 150

¹³⁸ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 339

„Kultur schlägt heute alles mit Ähnlichkeit.“¹³⁹

„Was an der Kulturindustrie als Fortschritt auftritt, das unablässig Neue, das sie offeriert, bleibt die Umkleidung eines Immergleichen; überall verhüllt die Abwechslung ein Skelett, an dem so wenig sich ändert wie am Profitmotiv selber, seit es über die Kultur Vorherrschaft gewann.“¹⁴⁰

Das Immergleiche erscheint als ständiger Wechsel vermeintlich neuester Produkte. Die kulturindustrielle Ware ist immer schnelleren Zirkulationen unterworfen, denn im Sinne des Profitinteresses gilt es, stets up to date zu sein. Um eine möglichst große Chance auf breiten Absatz zu haben, wird die Ware den Rezeptionsgewohnheiten der Konsumenten angepasst. Könner der Branche verstehen es, effektsicher zu produzieren und dem eingeübten Wahrnehmungsmuster der Konsumenten zu folgen, ohne dabei monoton zu wirken. „Die Balance zwischen dem Schein des Neuen und der Sicherheit des Bewährten ist Bewährungsprobe der Kulturindustrie.“¹⁴¹ Die Menschen werden durchleuchtet und quantifiziert, um ihre geheimen Bedürfnisse herauszufinden und sie ihnen via Medien zu kredenzen.

„Emphatische Differenzierungen wie die von A- und B-Filmen oder von Geschichten in Magazinen verschiedener Preislagen gehen nicht sowohl aus der Sache hervor, 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. Die Belieferung des Publikums mit einer Hierarchie von Serienqualitäten dient nur der lückenlosen Quantifizierung. Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten „level“ gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist. Die Konsumenten werden als statistisches Material

¹³⁹ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 141

¹⁴⁰ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 339

¹⁴¹ Schweppenhäuser, S. 151

*auf der Landkarte der Forschungsstellen [...] in Einkommensgruppen,
in rote, grüne und blaue aufgeteilt.“¹⁴²*

Ausnahmslos jedes Individuum wird von dem sich schicht- und milieuspezifisch ausdifferenziertem Netz kulturindustrieller Institutionen erfasst. Die Standardisierungen und Serienproduktionen werden deshalb so widerstandslos akzeptiert, weil sie ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen sind. Der soziale Habitus der Menschen formt sich entsprechend diesen Standardisierungen und Typisierungen, welche die Kulturindustrie massenhaft herstellen. Dies geschieht durch Manipulation und Weckung von Verlangen. Die geistigen Bedürfnisse der Konsumenten passen sich den materiellen der Hersteller an. Es ist tatsächlich ein „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“¹⁴³ Die Menschen sollen sich dem Profitinteresse der Hersteller entsprechend verhalten und jene angebotenen Dinge kaufen, die für ihren katalogisierten Typ bestimmt ist. Der affirmative Charakter von Halbbildung schlägt sich in den Produktionsbedingungen des gegenwärtigen Kulturmarktes nieder. Die Produkte werden mehr oder minder planvoll hergestellt und richten sich „nach dem Prinzip ihrer Verwertung, nicht nach dem eigenen Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung. Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde“ und „lebt gleichsam parasitär von der außerkünstlerischen Technik materieller Güterherstellung, [...] aber ohne Rücksicht aufs Formgesetz ästhetischer Autonomie.“¹⁴⁴ Mittels einem „Prozess permanenter Inszenierung und Reinszenierung von Kultur“, setzt sich die Kulturindustrie selbst in Szene.¹⁴⁵ Aus eigener Kraft schafft sie keine Kultur, vielmehr beschränkt sie sich darauf „Altgewohntes zu einer neuen Qualität“¹⁴⁶ zusammenzufügen. Der Dienst am Kunden ist in Wahrheit die Dienstverpflichtung der Konsumenten für ein System der Produktion und des Tausches von Waren.

¹⁴² Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 144

¹⁴³ a.a.O., S. 142

¹⁴⁴ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 338f

¹⁴⁵ Müller-Doohm, Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung, S. 208

¹⁴⁶ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 337

„Der Kunde ist nicht, wie die Kulturindustrie glauben machen möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt.“¹⁴⁷

„Während heute in der materiellen Produktion der Mechanismus von Angebot und Nachfrage sich zersetzt, wirkt er im Überbau als Kontrolle zugunsten der Herrschenden. Die Konsumenten sind die Arbeiter und Angestellten, die Farmer und Kleinbürger. Die kapitalistische Produktion hält sie mit Leib und Seele so eingeschlossen, dass sie dem, was ihnen geboten wird, widerstandslos verfallen.“¹⁴⁸

Es entsteht eine Art „zwangloser Zwang“.¹⁴⁹ Das beinahe unerschöpfliche Angebot der kulturindustriellen Warenvielfalt ist eine „gesellschaftliche Gegebenheit.“¹⁵⁰ Sie stößt ebenso auf Akzeptanz wie etwa der Prozess der Rezeption des aktuellen Hollywood-Blockbusters, der allabendlichen Quizshow, oder der Besuch spektakulärer Seefestspiele auf Freiwilligkeit beruhen. Der Konsument wird von der Kulturindustrie mit dem bedient, was er will, was er versteht, was ihn nicht verwirrt, mit eingängigen Melodien, einfach gestrickten Krimis und Filmen, bei denen man von Anfang an weiß, wer am Ende lachen wird. Die Kulturindustrie erzielt Anpassungsbereitschaft und sorgt, trotz kleiner Abweichungen, für ein affirmatives Bewusstsein, das sich mit dem Bestehenden einverstanden erklärt. „Diese prinzipielle Zustimmung zur Einrichtung der Welt herzustellen, [...] ist für Adorno die soziale Hauptfunktion der Kulturindustrie“¹⁵¹

„Die Ordnungsbegriffe, die sie einhämmert, sind allemal solche des status quo. [...] Der kategorische Imperativ der Kulturindustrie [...] lautet: du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und

¹⁴⁷ ebd.

¹⁴⁸ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 155

¹⁴⁹ Müller-Doohm, Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung, S. 207

¹⁵⁰ a.a.O., S. 208

¹⁵¹ ebd.

Allgegenwart, alle ohnehin denken. Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindustrie anstelle von Bewusstsein [...].“¹⁵²

Der gesellschaftliche Nutzen, der einstens für das Denken gefordert wurde, ist durch den ökonomischen verdrängt worden, dem alles sich unterzuordnen hat. Die Kulturindustrie liefert, was die Wirtschaft verlangt: „Gehorsam gegen die gesellschaftliche Hierarchie“¹⁵³, Erfolg um jeden Preis und kontrollierbare Konzepte, um die Massen „bei der Stange zu halten“¹⁵⁴. Kunst wird domestiziert, harmlos und berechnend, um eine neue Harmonie herzustellen, eine prekäre Balance zwischen Wirtschaft, Politik und Kunst. Adorno weiß um die große Wichtigkeit der Kulturindustrie für die Bildung des Bewusstseins. Er warnt davor sie zu unterschätzen, ihren Einfluss zu ignorieren und sich vor ihrem Monopol zu ducken. „Lästige Fragen nach ihrer Qualität, nach Wahrheit oder Unwahrheit, nach dem ästhetischen Rang“¹⁵⁵ sollen nicht unterdrückt werden. Die Sabotage von Bildung führt er nicht zuletzt auf die Kulturindustrie zurück.

„Der Gesamteffekt der Kultur ist der einer Antiaufklärung; in ihr wird Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewusstseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbstständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen.“¹⁵⁶

War das Ziel der Aufklärung im 18. Jahrhundert die Herstellung einer Gesellschaft von Freien und Gleichen, so wird – damals wie heute – in der Kulturindustrie Aufklärung benutzt, um die Wirkung ihrer Produkte zu planen. Ideen, die früher energiegeladen versucht haben, Humanität und Freiheit zu verwirklichen, seien verfallen. Wenn der Widerspruch zwischen schlechter Wirklichkeit und geistigen Ideen des „Äthers“¹⁵⁷ nicht mehr empfunden wird,

¹⁵² Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 343

¹⁵³ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S.152

¹⁵⁴ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 100

¹⁵⁵ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 341

¹⁵⁶ a.a.O., S. 345

¹⁵⁷ Adorno, Theorie der Halbbildung, 1996, S. 106

führe dies schnurstracks zur Halbbildung. 1959 war Adorno der Ansicht, dass Bildungsgüter ihrem Wahrheitsgehalt nach „zerbröckelt“ seien.¹⁵⁸ Kulturindustrielle Produkte sind Indizien dieses Verfalls. Der technische Fortschritt, der die massenhafte Verbreitung von Kulturellem ermöglichte, habe keineswegs dazu beigetragen, das Bewusstsein der Menschen qualitativ jenem anzunähern. Dialektisch betrachtet enthält der Fortschritt eine Zweideutigkeit.¹⁵⁹

„Halbbildung siedelt parasitär im cultural lag sich an. Dass Technik und höherer Lebensstandard ohne weiteres der Bildung dadurch zugute kommen, dass alle von Kulturellem erreicht werden, ist pseudodemokratische Verkäuferideologie.“¹⁶⁰

„Die Naturverfallenheit der Menschen heute ist vom gesellschaftlichen Fortschritt nicht abzulösen. Die Steigerung der wirtschaftlichen Produktivität, die einerseits die Bedingung für eine gerechtere Welt herstellt, verleiht andererseits dem technischen Apparat und den sozialen Gruppen, die über ihn verfügen, eine unmäßige Überlegenheit über den Rest der Bevölkerung. Der Einzelne wird gegenüber den ökonomischen Mächten vollends annulliert. Dabei treiben diese die Gewalt der Gesellschaft über die Natur auf nie geahnte Höhe. [...] Im ungerechten Zustand steigt die Ohnmacht und Lenkbarkeit der Masse mit der ihr zugeteilten Gütermenge.“¹⁶¹

Die expansive, massenmäßige Verbreitung von Bildungsgütern kommt der Bildung, als Verwirklichung von kritischem Selbstbewusstsein und geistiger Autonomie, nicht zugute:

¹⁵⁸ a.a.O., S. 109

¹⁵⁹ Vgl. a.a.O., S.111: „Nur eine geradlinige und ungebrochene Vorstellung von geistigem Fortschritt gleitet über den qualitativen Gehalt der zur Halbbildung sozialisierten Bildung unbekümmert hinweg.“

¹⁶⁰ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 110

¹⁶¹ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 14f.

„Frisch-fröhliche Verbreitung von Bildung unter den herrschenden Bedingungen ist unmittelbar eins mit ihrer Vernichtung. [...] Denn das Verbreitete verändert durch seine Verbreitung vielfach eben jenen Sinn, den zu verbreiten man sich rühmt.“¹⁶²

Durch das Diktat der Profitmaximierung existiert kein Kulturgut, das nicht von den Mechanismen der Produktion erfasst ist. Halbbildung sei deshalb so totalitär, da „der Einzelne von der durch die Allherrschaft des Tauschprinzips virtuell entqualifizierten Gesellschaft nichts an Formen und Strukturen empfängt, womit er, geschützt gleichsam, überhaupt sich identifizieren, woran er im wörtlichsten Verstand sich bilden könnte.“¹⁶³

Die Kulturindustrie speist die Konsumenten mit trivialen, oberflächlichen Produkten, deren einziger Sinn bald nur noch ihre Vermarktung und Absatzbarkeit ist. Sei es in den Telenovelas, den Hollywoodfilmen oder in den leicht einprägsamen Popsongs, überall werden fertige Klischees verwendet.

„Durchwegs ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft.“¹⁶⁴

Alles soll vertraut wirken und nichts irritieren. Der Schematismus der Produktion nimmt den Menschen das Denken ab, denn das Vergnügen soll keine Anstrengung kosten. Durch die Vorhersehbarkeit verkümmern Phantasie, Vorstellungskraft, Kreativität und Spontaneität.

„Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen. [...] Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden. Entwicklungen sollen möglichst aus der unmittelbar

¹⁶² Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 110f.

¹⁶³ a.a.O., S. 103f.

¹⁶⁴ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S.146

vorausgehenden Situation erfolgen, ja nicht aus der Idee des Ganzen.“¹⁶⁵

Film und Fernsehproduktionen sind so konzipiert,

„dass ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, dass sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will. [...] Die Gewalt der Industriegesellschaft wirkt in den Menschen ein für allemal. Die Produkte der Kulturindustrie können darauf rechnen, selbst im Zustand der Zerstreuung alert konsumiert zu werden.“¹⁶⁶

Immer das Profitmotiv im Hinterkopf, setzt die Kulturindustrie auf bewährte Wiederholungen, spektakuläre, aber oft inhaltslose Großevents der Superlative und auf kalte Quoten. Dem Publikum wird „leichte Kost“ serviert, ganz gleich ob Musik, Schauspiel oder Kunst.

„Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen. Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden.“¹⁶⁷

Die Werbestrategie besteht darin, dass sich jedes kulturindustrielle Produkt als ganz einzigartig und künstlerisch individuell präsentiert. Als Beispiel für diese „Pseudo-Individualisierung“ verweist Adorno hier auf Künstlerpersönlichkeiten, die von der Kulturindustrie vorab als Repräsentant eines Typus kreiert wurden, so wie es in das jeweilige Inszenierungsschema passt. Egal, ob es die Hollywoodschauspielerin oder der als meisterhaft beurteilte Pianist ist, die Kulturindustrie setzt ihre Stars gekonnt öffentlich in Szene. Sie ist allerdings

¹⁶⁵ a.a.O., S. 159

¹⁶⁶ a.a.O., S. 148

¹⁶⁷ a.a.O., S. 145

auch zynisch genug, das Fassadenhafte des äußeren Glanzes, beispielsweise der weltberühmten Hollywooddiva, preiszugeben.¹⁶⁸

„Prototypisch ist die Schauspielerin, die noch in den schrecklichsten Gefahren, im tropischen Taifun und in der Gewalt des Mädchenhändlers, frisch gebadet, sorgfältig geschminkt und makellos frisiert, einherschreitet. Sie wird so scharf, genau und unerbittlich photographiert, dass der Zauber, den ihr Make-up ausüben soll, durch die Illusionslosigkeit sich erhöht, mit dem er buchstäblich wahrer und übertriebener den Zuschauer anspringt. Massenkultur ist ungeschminkte Schminke.“¹⁶⁹

Die Kulturindustrie inszeniert den Schein von Makellosigkeit. Alle Menschen scheinen zwar frei zu sein, sich zu vergnügen und sich individuell zu verhalten, doch diese Freiheit ist bedingt, denn sie erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum „Immergleichen“.¹⁷⁰

„Die Kulturindustrie hat den Menschen als Gattungswesen hämisch verwirklicht. Jeder ist nur noch, wodurch er jeden anderen ersetzen kann: fungibel, ein Exemplar. Er selbst, als Individuum, ist das absolut Ersetzbare, das reine Nichts, und eben das bekommt er zu spüren, wenn er mit der Zeit der Ähnlichkeit verlustig geht.“¹⁷¹

Wie stark uns die Kulturwaren bereits vereinnahmt haben und wie sehr selbst die intimsten Reaktionen der Menschen verdinglicht sind, formuliert Adorno sehr treffend: „Personality bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen.“¹⁷²

¹⁶⁸ vgl.: Müller–Doohm, Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung, S. 210

¹⁶⁹ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 316f.

¹⁷⁰ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10.1, S. 339

¹⁷¹ Adorno, Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, S. 168

¹⁷² a.a.O., S. 191

2.2. Kultur als paradoxe Ware

Wenn Adorno Halbbildung als den „vom Fetischcharakter der Ware ergriffenen Geist“¹⁷³ definiert, so indiziert er damit folgendes Problem:

“Die perennierende Statusgesellschaft saugt die Reste von Bildung auf und verwandelt sie in Embleme des Status. Das war der bürgerlichen Bildung nie fremd. Sie hat von jeher sich dazu erniedrigt, ihre sogenannten Träger, früher jene, die Latein konnten, vom Volk zu trennen, so wie es noch Schopenhauer in aller Naivität aussprach. Nur konnten hinter den Mauern ihres Privilegs auch die humanen Kräfte sich regen, die, auf die Praxis zurückgewandt, einen privileglosen Zustand verhiessen.“¹⁷⁴

Bildung ist zum bloßen „inventarisierenden Bewusstsein“¹⁷⁵ geworden und „reduziert [...] sich auf die Kennmarke gesellschaftlicher Immanenzen und Integriertheit.“¹⁷⁶ Sie selbst hat Eigenschaften der Ware angenommen. Genauso verhält es sich mit der Kunst. Millionen von Bildungsphilistern dient sie lediglich dazu „sich selbst sozialen Status zu verschaffen“¹⁷⁷. Kunst verliert immer mehr ihren ideellen Gehalt und wird zum imagesteigernden Dekor.

Längst hat auch die Wirtschaft das Phänomen „Imagesteigerung durch Kunst“ erkannt. Es ist ein Geben und ein Nehmen, wenn finanzstarke Unternehmen die Kunst- und Kulturszene fördern – und als Werbemittel nutzen. Die Industrie, die große Wirtschaft, liebt die Kunst, lässt sie jene doch wunderbar kultiviert erscheinen. Mit dem Trick, der Kunst unter die Arme zu greifen, wollen Firmen nicht nur helfen, sondern gleichzeitig (und vor allem) ihr Image aufpolieren. Schließlich ist es nicht die schlechteste Werbung, wenn man fürs Sponsoring etwa mit einer Tafel in der Eingangshalle des

¹⁷³ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 108

¹⁷⁴ ebd.

¹⁷⁵ Kappner, Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst, S. 211

¹⁷⁶ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 115

¹⁷⁷ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 395

Burgtheaters bedacht wird, oder wenn sogar ein Saal des Wiener Musikvereins den Namen des Sponsorkonzerns trägt.¹⁷⁸

Waren früher besonders spektakuläre karitative Projekte für die Ärmsten der Welt eine beliebte Marketingstrategie, so scheint es momentan sehr en vogue zu sein, sich für Kunst zu engagieren.

In einer Kultursonderbeilage der österreichischen Tageszeitung „Die Presse“ zieht der Präsident des Verwaltungsrates von Nestlé, Peter Brabeck Letmathe, interessante Parallelen. „Die Salzburger Festspiele, mit ihrem hervorragenden Ruf als größtes und bedeutendstes Festival der Welt, und Nestlé, der international führende Nahrungs-mittelproduzent, haben vieles gemeinsam. Besonders wichtig ist beiden die Verbindung von Tradition und Innovation, Kontinuität und Kreativität.“ Diese beachtlichen Gemeinsamkeiten werden durch die Parole „Nestlé and the Salzburg Festival – a Shared Passion for Quality“ bekräftigt.

Auch die Versicherungsgruppe UNIQA (be)nutzt die Salzburger Festspiele für internationale Businesskontakte. Dr. Konstantin Klien, Generaldirektor von UNIQA, spricht von „sehr guten Diensten“, welche die Salzburger Festspiele für „die Teambildung und das gegenseitige Verständnis leisten.“ Es sei kein Zufall, „dass gerade Arbeitsgespräche rund um die Festspiele sehr erfolgreich und effizient sind.“¹⁷⁹

Kunstsporing – modernes Mäzenatentum - ist mittlerweile ein weltweiter Trend in der Unternehmensphilosophie und gehört, so scheint es, zu einem gut ausgeklügelten Marketingplan. Jedes Jahr bekommen besonders spendierfreudige Unternehmen den ehrwürdigen österreichischen Kunstsporing-Preis „Maecenas“ verliehen. Doch die Harmonie zwischen Kunst, Wirtschaft und Politik, so schön sie auf den ersten Blick erscheinen mag, birgt Gefahren in sich. Längst ist Kunst in eine sinnliche Alternative zu Wertpapieren übergegangen. Die Ökonomisierung von Kunst kappt deren kritisches Potential. Kunst hat den Rückzug in den Kunstmarkt, in die Kunstereignisse, also Events, in all jene Bereiche, wo sie geschützt agieren

¹⁷⁸ So geschehen beim „Magna Auditorium“, dem Gläsernen Saal im Musikverein. Er trägt den Namen des Hauptsponsors, Frank Stronachs Magna Konzern. Die Namen anderer, privater Geldgeber, scheinen auf goldenen Tafeln in den Foyers des Musikvereins auf.

¹⁷⁹ „Kultur Spezial - Salzburger Festspiele“. Eine Sonderbeilage der „Presse“ Magazine in Kooperation mit den Salzburger Festspielen, 2008, S. 44f.

kann, angetreten. Adorno kritisierte und diagnostizierte als einer der ersten, dass Kunst eine kulturindustriell erzeugte Ware sei.¹⁸⁰

„Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger auch Waren, sondern sind es durch und durch.“¹⁸¹

Nach dem kollektiven Rückfall in ein voraufklärerisches Bewusstsein ist Kunst die tatsächlich letzte Bastion einer Infragestellung gegenwärtiger Verhältnisse. Sie fordert das Unmögliche heraus und ist der Stachel gegen jeden Dogmatismus, gegen unkritisches und unselbstständiges Denken. Kunst ist Irritation, Anspruch, Einspruch und Widerspruch in einem. Diese Aura der Konfrontation wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt.

„Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, in dem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal.“¹⁸²

All die Veränderungsideen und kritischen Impulse, die von der Kunst ausgehen, werden durch die Kulturindustrie möglichst klein gehalten. Durch das globale Netz der Kulturindustrie wird Kunst immer mehr zu einem Produkt des Marktes, dessen Wert sich daraus ergibt, wie oft es getauscht wird. Mit autonomer Kunst, deren Wert vor allem immanent ist, haben Kulturwaren wenig gemein. Werden die Waren kulturindustriellen Stils doch von vornherein hauptsächlich dazu produziert, getauscht zu werden und Profit zu erwirtschaften. Die authentische Kunst gilt der Kulturware als Kontrast. Kunst, die sich als Mittel zum Zweck (der Generierung von Kapital) hat abstempeln lassen, hat ihren autonomen Charakter verloren.

¹⁸⁰ vgl. Liessmann, Die großen Philosophen und ihre Probleme, S. 177

¹⁸¹ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 338

¹⁸² ebd.

Waren finden dann ihren Konsumenten, wenn dieser in ihnen einen Nutzen sieht – oder glaubt in ihnen einen Nutzen zu sehen. Das Streben aus der Situation des Künstlers oder des Apparats, der ihn umgibt, einen Abnehmer zu finden, führt zu einer Anpassung an den Abnehmer. Der Kunst den selben Rang wie der Wirtschaft zukommen zu lassen und ihr gleichzeitig uneingeschränktes Profitbewusstsein einzuräumen, führt zwangsläufig zur ihrer Demontage. Dadurch verliert die Kunst die Funktion des kritischen Moments der Gesellschaft und wird zu einem bloßen Integrativen. Gerade die autonome Kunst aber ist es, der zumindest die Möglichkeit innewohnt, uns vor jener Barbarei, der wir uns schrittweise hinwenden, zu schützen – oder uns zumindest von ihr verunsichern zu lassen.

„Eine Gesellschaft, die auf sich hält und nicht möchte, dass Kunst als eines ihrer kostbarsten und wohl auch identitätsstiftenden Güter ausschließlich der kapitalistischen Wirtschaft überantwortet wird, muss aktiv werden, um den Wert für sich und ihre Bürger sicherzustellen. Gewiss auch den materiellen Wert (wozu bräuchte man sonst Museen), aber vor allem jene immaterielle Wertschöpfung, die, auch wenn man sie nicht immer sofort versteht, jedenfalls auf lange Sicht gegeben ist.“¹⁸³

Es darf nicht vergessen werden, dass Kultur sich nicht durch die Endloswiederholung wichtiger Ereignisse und künstlerischer Schöpfungen entwickelt. Der eigentliche Nährboden für die Weiterentwicklung einer Kultur ist die Überschreitung des Status quo, ist die Weiterentwicklung durch Neues, möglicherweise nutzlos Erscheinendes und nicht unbedingt Erwünschtes. Durch die Konzentration von Wirtschaft und staatlicher Verwaltung, durch die Jagd auf Quoten und genaue Kalkulationen, die bis in die letzten Schlupfwinkel kultureller Bereiche vorzudringen drohen, wird es immer schwieriger sich auf Experimente einzulassen und geistige Autonomie zu entfalten. Ohne Eroberung von Neuland und Situationen, die nicht vertraut sind, erkrankt die Kultur, stirbt die Kunst.

¹⁸³ Wagner, Stoppt das Kulturgeschwätz, S.127

„Die Ausbreitung der Kulturindustrie ist ein negativ gewordener Indikator für das Gemeinsame der Kulturen, von dem im Hinblick auf die humanisierende Intention von Kulturen als ganzer die Rede war. Kulturindustrie ist für die Kritische Theorie die Fratze der Idee einer universalen Menschheitskultur, also die verhöhnende Karikatur des Programms der Aufklärung, die sie aber selbst hervorgebracht hat.“¹⁸⁴

Der Besitz von Kunstwerken wird zum Ausweis der ökonomischen Mächtigkeit in Szene gesetzt. Originalbilder von aufstrebenden nationalen Starlets, bis hin zu internationalen Topstars der Kunstszene, gelten als Wertanlage und vor allem als Statussymbole. Zentral ist nicht der humanitäre Gehalt des Kunstwerkes, sondern dessen Bedeutung innerhalb einer elitären, oftmals hippen Kunstkennerzene. „Die Objektivität des Kunstwerkes wird verfälscht durch Personalisierung.“¹⁸⁵ Der Halbgebildete betreibt Personenkult par excellence.

„Ein großer Dichter ist beinahe so gut wie ein großer Erfinder oder talent scout, solange nur die Geltung seines Œuvres vor dessen Lektüre schützt.“¹⁸⁶

Ihm geht es weniger um Wahrheit, sondern um den Besitz und den Status des verdinglichten Kulturgutes. Dadurch erhält er etwas von der narzistischen Gratifikation, zu den Erlesenen zu gehören, „im Geheimnis zu sein und mit anderen Erlesenen einig.“¹⁸⁷ Das Haben wird wichtiger als die bewusstseinsbildende Funktion.

Als „Explosion von Barbarei“, an der sich viel über die „diskrete mittlere Halbbildung“¹⁸⁸ lernen lässt, bezeichnet Adorno ein, damals in Amerika, weit

¹⁸⁴ Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 148f.

¹⁸⁵ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 113

¹⁸⁶ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 302

¹⁸⁷ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 117, „Die narzistische Gratifikation, im Geheimnis zu sein, mit anderen Erlesenen einig, befreit, sobald es über die nächsten Interessen hinausgeht, von der Realitätsprüfung, an welcher das Ich alten Stils, laut Freud, seine vornehmste Aufgabe hätte.“ (ebd.)

¹⁸⁸ a.a.O., S. 113

verbreitetes Buch, „Great Symphonies“ von Sigmund Spaeth¹⁸⁹. Dieses Buch operiert mit dem Rezept, dass den Hauptthemen berühmter Symphonien leicht einprägsame Texte unterlegt werden, um jenes Aha-Erlebnis zu garantieren, durch welches die Symphonien auf Anhieb erkannt werden.

„Es [„Great Symphonies“ von Sigmund Spaeth] ist hemmungslos auf ein halbgebildetes Bedürfnis zugeschnitten: das, dadurch sich als kultiviert auszuweisen, dass man die im Musikbetrieb ohnehin unausweichlichen Standardwerke der symphonischen Literatur sofort erkennen kann. Die Methode ist die, dass den symphonischen Hauptthemen, zuweilen auch nur einzelnen Motiven daraus, Sätze unterlegt werden, die sich darauf singen lassen und die nach Schlagerart die betreffenden musikalischen Phrasen einprägen. So wird das Hauptthema der Beethovenschen Fünften Symphonie gesungen auf die Worte: „I am your Fate, come let me in!“; das Hauptthema der Neunten Symphonie entzweigeschnitten, weil sein Anfang nicht singbar genug sei, und nur das anschließende Motiv betextet: „Stand! The mighty ninth is now at hand!“ [...] Die idiotischen Sätze, die da gesungen werden, haben mit dem Gehalt der Werke nichts zu tun, sondern saugen sich wie Blutegel an deren Erfolg fest, bündige Zeugnisse des Fetischismus der Halbbildung im Verhältnis zu ihren Gegenständen. [...] Schließlich aber – und das ist ein Aspekt, dem kaum ein milderer Name als satanisch gebührt – wird es Menschen, die einmal jene Themen mit den Greuelworten auswendig gelernt haben, schwer möglich sein, je wieder von den Worten sich zu befreien und die Musik überhaupt noch als das zu hören, was sie ist. Die als Kunstliebe getarnte kulturelle Information enthüllt sich als destruktiv.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ ebd., Sigmund Spaeth, Great Symphonies, How to Recognice and Remember Them, New York 1936

¹⁹⁰ a.a.O., S. 113f.

Dieser pädagogisch gemeinte Versuch ist wahrlich eine „Karikatur des Programms der Aufklärung“¹⁹¹, welcher geistige Autonomie zu verhindern scheint. Solche Formen der Vermittlung von Bildung, die zwar objektiv auf Kosten der Bildung gehen, erwecken dennoch auf Seiten der Rezipienten oft den Eindruck, an Bildung teil zu haben, Mit-dabei-zu-sein und Prestige zu genießen. Es geht nicht darum sich auf ein Kunstwerk einzulassen, sich inspirieren und irritieren zu lassen, sondern vielmehr wird das Kunstwerk - ganz im Sinne des Nützlichkeitsdenkens - Mittel zum Zweck, sich als kompetenter Kunstkenner zu inszenieren.

Adorno zufolge ist „Halbbildung das Resultat massenmedialer Verbreitung von Bildung als einem Gut, über das man verfügt, um Bescheid zu wissen, um informiert zu sein oder sich als kultiviert auszuweisen.“¹⁹²

2.3. Verdummung und Amusement

Die Kulturindustrie will ihre Konsumenten unterhalten, sie fit machen für den Arbeitsalltag und ihnen einen Fluchttort vor der harten Realität gewähren. Hier geht es nicht um Konfrontation mit Problemen, um Widerspruch oder um Irritation, sondern um Entspannung, Relaxen und Abschalten. Ganz bewusst betreibt die Kulturindustrie das organisierte Herstellen von Vergnügen, denn „Vergnügen heißt Einverstanden sein.“¹⁹³

„Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat. Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation.“¹⁹⁴

¹⁹¹ Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, S. 149

¹⁹² Müller-Doohm, Die Soziologie Theodor W. Adornos, S. 203f.

¹⁹³ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 167

¹⁹⁴ ebd.

Der scheinheilig proklamierte „Dienst am Kunden“ erweist sich als Sackgasse. Die augenblendenden Banalitäten, mit denen die Kulturindustrie ihre Kunden bedient, sind „zugeschnitten auf die mimetische Regression, aufs Manipulieren der verdrängten Nachahmungsimpulse.“¹⁹⁵ Die Regression behindert den Widerstand und fördert das Einverständnis in gegenwärtige Verhältnisse. Ziel, so scheint es, ist nicht der autonome, sondern der bejahende Mensch, der sich wohlwollend der Unterhaltung hingibt um zu vergessen, zu verdrängen und um (das Denken) abzuschalten, damit er nach dem Vergnügen wieder funktionstüchtig ist.

„Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozess ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein.“¹⁹⁶

Der eigentliche Sinn von Amusement ist die „Apologie der Gesellschaft. Vergnügen heißt Einverstanden sein.“ Dennoch ist es mit dem Einverstanden sein immer komplizierter geworden, darf doch der „Fortschritt der Verdummung“ nicht hinter dem „gleichzeitigen Fortschritt der Intelligenz“ zurückbleiben.¹⁹⁷

„Im Zeitalter der Statistik sind die Massen zu gewitzt, um sich mit dem Millionär auf der Leinwand zu identifizieren, und zu stumpfsinnig, um vom Gesetz der großen Zahl auch nur abzuschweifen. Die Ideologie versteckt sich in der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Nicht zu jedem soll das Glück einmal kommen, sondern zu dem, der das Los zieht, vielmehr zu dem, der von einer höheren Macht – meist der Vergnügungsindustrie selber, die unablässig auf der Suche vorgestellt wird – dazu designiert ist.“¹⁹⁸

¹⁹⁵ Adorno, *Minima Moralia*, S. 228f.

¹⁹⁶ Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 158

¹⁹⁷ a.a.O., S. 166f.

¹⁹⁸ a.a.O., S. 167

Castingshows á la Starmania, Deutschland sucht den Superstar und Germany's Next Topmodel boomen. Stars und Sternchen werden geboren und schnell wieder vergessen und fallen gelassen, wenn sie nicht den gewünschten wirtschaftlichen Erfolg bringen. Das Publikum fiebert mit und liebt den Wettbewerb, die Selektion und das „survival of the fittest“.¹⁹⁹ Hier wird auf eine spielerisch-vergnügeliche Art gezeigt, wie schnell man aufsteigen und prominent sein kann. Doch auch wenn die Möglichkeit besteht, selbst einer dieser Auserwählten zu sein, so ist die Aussicht doch eher gering, dass man sie am besten gleich abschreibt und sich lieber am Erfolg, oder aber auch hämisch am Misserfolg des neuen Stars freut, der man „ebenso gut selbst sein könnte und dennoch niemals selber ist.“²⁰⁰ Freude und Schadenfreude liegen hier sehr eng beieinander.

„Die Männchen und Weibchen, die man ins Haus geliefert bekommt, werden der unbewussten Perzeption zum Spielzeug. Manches davon mag dem Zuschauer Vergnügen bereiten: er empfindet sie als Eigentum, über das er verfügt, und fühlt sich ihnen überlegen.“²⁰¹

Genauso beliebte Formate sind Quizshows wie etwa „die Millionenshow“ oder „Wer wird Millionär“. Dem Kandidaten, der es nach verschiedenen Auswahlverfahren bis zu dem Fragestuhl geschafft hat, werden Fragen aus den unterschiedlichsten Wissensgebieten gestellt, die er mittels Multiple-choice-Verfahren beantworten soll. Auf der einen Seite geht es um viel Geld, auf der anderen Seite um Wissen, um punktuell, zusammenhangsloses Faktenwissen. „Genau in diesem Punkt demonstriert diese Show, kulturindustrielles Produkt par excellence, einiges davon, wie es um das Wissen in der Wissensgesellschaft bestellt ist.“²⁰² Manches weiß man tatsächlich, vieles wird aber nur geraten oder vermutet. Fragen betreffend den neuen Chihuahua eines Hollywood It-Girls haben die gleiche Bedeutsamkeit wie

¹⁹⁹ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 96

²⁰⁰ Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 168

²⁰¹ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft II, Gesammelte Schriften 10/2, S. 509

²⁰² Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 13

Fragen nach entscheidenden geschichtlichen Ereignissen. „Alles kann Bildung sein, aber Bildung ist längst nicht mehr alles.“²⁰³ Mehr noch als ein hohes Bildungsniveau braucht man in dieser Show Glück. Da weder Verständnisfragen noch komplexe Sachverhalte und Zusammenhänge gefragt werden, reicht es aus, von allem ein bisschen etwas zu wissen, dann fällt mitunter auch das Raten leichter. Das Aufklären und vor allem die Neugierde, was denn jetzt wohl die richtige Antwort sei, ist spannend und hält das Publikum vor dem Bildschirm. Irgendwie - egal ob gewusst, erraten oder durch verschiedene Joker erhascht - auf die richtige Antwort zu kommen, hebt das Selbstbewusstsein und versetzt einen in den Glauben, gebildet zu sein. Dass es bei wahrer Bildung aber um „angemessenes Verstehen“²⁰⁴ geht, darum, Kontexte herzustellen, wird gerne vergessen.

„Was in Adornos Theorie der Halbbildung noch als ein vergeblicher Aneignungsprozess von Bildung durch solche soziale Schichten, denen schlicht die materiellen Möglichkeiten dazu vorenthalten wurden, kritisch diagnostiziert wurde, mutiert in der Mediengesellschaft zu einem individuellen Glück, das einen rechtzeitig daran erinnert, wer ein bestimmtes Buch vielleicht geschrieben haben könnte.“²⁰⁵

Die Kulturindustrie trägt ganz wesentlich zum „Phänomen der Verdummung“²⁰⁶ bei. Grundsätzlich orientiert am Populären, sind die Produkte der Kulturindustrie genau auf das Publikum zugeschnitten.

„Scheinheilig beansprucht die Kulturindustrie, nach den Konsumenten sich zu richten und ihnen zu liefern, was sie sich wünschen. Aber während sie beflissen jeden Gedanken an ihre eigene Autonomie verpönt und ihre Opfer als Richter proklamiert, übertrifft ihre vertuschte Selbstherrlichkeit alle Exzesse der

²⁰³ a.a.O., S.15

²⁰⁴ a.a.O., S. 18

²⁰⁵ a.a.O., S. 18f.

²⁰⁶ Müller-Doohm: Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung, S. 203

autonomen Kunst. Nicht sowohl passt die Kulturindustrie sich den Reaktionen der Kunden an, als dass sie jene fingiert. Sie übt sie ihnen ein, indem sie sich benimmt, als wäre sie selber ein Kunde.[...]Der Tonfall eines jeden Films aber ist der der Hexe, die den Kleinen, die sie verzaubern oder fressen will, die Speise verabreicht mit dem schauerlichen Murmeln: „Gut Süppchen, schmeckt das Süppchen? Wohl soll dir´s bekommen, wohl bekommen.“²⁰⁷

Durch ihren Primitivismus fördert die Kulturindustrie keinesfalls die Ausdrucksfähigkeit der proletarischen Masse, sondern eher die Paralyse ihres Bewusstseins. Sie liefert bekömmliche Baybykost, indem alle Themen und Stoffe sprachlich und bildlich auf das Zielpublikum zugeschnitten sind. Anstatt die Kritik und Urteilsfähigkeit zu fördern und zu einer Bewusstseins-erweiterung beizutragen, macht der Kulturapparat „sie nochmals zu dem, was sie ohnehin sind, nur noch mehr so, als sie ohnehin sind.“²⁰⁸

„Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will.“²⁰⁹

Wobei mit „Vergnügen“ hier nicht das entfesselte Amüsement, „das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn“²¹⁰, gemeint ist. In Adornos Kritik der Kulturindustrie geht es grundsätzlich um etwas anderes als um eine Verurteilung minderwertiger Produkte der Kulturindustrie vom Standpunkt einer maßgebenden Ästhetik des Bildungsbürgertums. Eine Auflehnung gegen die Lüge der „gehobenen“ Kultur kann gar nicht stattfinden, weil das rebellisch revolutionäre Potential der „niedereren“ Formen domestiziert werde. Der zweckfreie Unsinn, der nicht im Dienste des Konformismus steht, sondern ganz im Gegenteil, der das durch und durch Eigene, das Individuelle herauskitzelt, kann die Kraft des Absurden nicht mehr frei entfalten.

²⁰⁷ Adorno: *Minima Moralia*, S. 228f.

²⁰⁸ Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, *Gesammelte Schriften* 10/2, S. 508

²⁰⁹ Adorno, Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 164

²¹⁰ e.b.d.

„Das reine Amusement [...] wird vom gängigen Amusement beschnitten: es wird durch das Surrogat eines zusammenhängenden Sinns gestört, den die Kulturindustrie ihren Protagonisten beizugeben sich versteift und zugleich augenzwinkernd als bloßen Vorwand fürs Erscheinen der Stars misshandelt.“²¹¹

Sowohl das enthemmte Amüsement, als auch die Kunst haben Berührungspunkte im Extremen. Amüsement, in seiner reinsten Form, „könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten.“ Durch die „Vergeistigung des Amüsement“ wird diese Chance jedoch boykottiert.

Der Betrug besteht nicht darin, dass die Kulturindustrie Amüsement darbietet, sondern dass sie profitorientiert und mit „kapitalistischer Vernunft“ die Alberei verdirbt.²¹²

„Ethik und Geschmack schneiden das ungehemmte Amusement als „naiv ab – Naivität gilt für so schlimm wie Intellektualismus - und beschränken selbst noch die technische Potentialität. Verderbt ist die Kulturindustrie, aber nicht als Sündenbabel sondern als Kathedrale des gehobenen Vergnügens. [...] Die Schlupfwinkel der seelenlosen Artistik, die gegen den gesellschaftlichen Mechanismus das Menschliche vertritt, werden unerbittlich von einer planenden Vernunft aufgestöbert, die alles nach Bedeutung und Wirkung sich auszuweisen zwingt. Sie lässt das Sinnlose darunter so radikal verschwinden wie oben den Sinn der Kunstwerke.“²¹³

Hochkultur ist längst nicht mehr der Gegensatz zur massenhaften Kulturindustrie, sondern ist immanent in ihr vorhanden. Kulturmanager herrschen unbeschränkt über Tief- wie Hochkultur. Beide werden massenhaft konsumiert, weil nicht mehr von ihren Inhalten die Rede ist, sondern von ihren Äußerlichkeiten. Die Medien können Inhalte nicht leiden, sie brauchen leicht

²¹¹ a.a.O., S. 164f.

²¹² ebd.

²¹³ a.a.O., S. 165

Verdauliches: Personen, Ereignisse, Anekdoten, Skandale. Von ihren Inhalten befreit, wird Hochkultur genau so leicht verdaulich wie Tiefkultur. So wird Hochkultur die gehobene Form der Verblödung.

2.4. Verblendung und Schein

Man hört Pop, Jazz, Easy Listening, wenn die Sonne lacht mitunter Reggae, schaut Reality- Casting – und Quizshows, isst mittags bei Mc Donalds, abends beim Italiener, trägt französisches Parfum in Singapur und kleidet sich nostalgisch in Miami und als Erkenntnis tritt auf, wonach die Quizshow fragt. Jeder pickt sich das heraus, was ihm entspricht, denn Auswahl gibt es genug im Durcheinander namens Welt, jener Bedürfnisbefriedigungsanstalt für alle Schichten. Die Kulturindustrie verabreicht Spaß²¹⁴, denn der Mensch hat Lust an der Unterhaltung, einer möglichst mühelosen, einfachen und unproblematischen. Das Leben an sich ist schon schwierig genug, daher soll in der Freizeit Entspannung und Vergnügen stattfinden. Für leicht Zugängliches findet sich leicht ein Publikum und viel Publikum bedeutet mehr Profit. Kultur ist „zu ihrem eigenen Widerspruch, zum geronnenen Inhalt des Bildungsprivilegs geworden; darum gliedert sie nun in den materiellen Produktionsprozess als dessen verwalteter Anhang sich ein.“²¹⁵

Die Nachfrage nach Events, Festivals und diversen Kulturveranstaltungen ist enorm, nicht zuletzt durch gezielte Werbung und ausgeklügeltes Marketing. Die Festspiele sprießen aus dem Boden, wie Pilze nach dem Regen. Irgendwie beruhigt es das Gewissen des Menschen, wenn er im Sommer zumindest eine Kulturveranstaltung besucht hat, denn schließlich will man kulturell etwas vorweisen können. Die Verpackung des Produkts ist entscheidend geworden – das tolle Feuerwerk, das Aufgebot an Prominenz, die herzhaften Käsebröte, der delikate Wein, das spektakuläre Feuerwerk, das imposante Bühnenbild. Das Kunstwerk als solches – wenn man es überhaupt noch so nennen kann - soll nicht stören. Es möge leicht

²¹⁴ vgl. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*. Gesammelte Schriften 10/1, S. 342

²¹⁵ Adorno, *Kultur und Verwaltung*, Gesammelte Schriften 8, S. 141

verständlich und angenehm sein, möglichst aber noch nie da gewesen. Das ist die allgemeingültige Gesamtdramaturgie der sommerlichen Festspiele. Der Rahmen wird immer festlicher und das Bild immer unwichtiger. Der Opernbesuch verkommt zum gesellschaftlichen Ereignis. Nicht selten wird kalkuliert, was das Auftreten an diesem oder jenem Event einem nützen könnte.

„Und wenn das Premierenpublikum der Salzburger Festspiele in die Arie der Violetta aus dem ersten Akt von Verdis La Traviata erbarmungslos hineinklatscht, weil es die Oper einfach nicht mehr kennt und kein Ohr mehr hat für eine musikalische Zäsur, dann muss dem letzten Adepten der bürgerlichen Kultur klar geworden sein, dass mit dieser eine Gestalt des Geistes alt geworden und zum Appetithappen für die mediengesättigte Seitenblickegesellschaft abgesunken ist.

Immerhin, die Kollision der modernen Mediengesellschaft mit den Idealen und Normen des Bildungsbürgertums hatte jenen Begriff der Halbbildung hervorgebracht [...]“²¹⁶

Das Publikum liebt naturgemäß den Status quo. Die Kulturindustrie erzeugt den Schein, dass alles beim Alten bleibt, das als Neues auftritt, denn Veränderung erzeugt Widerspruch. So wirkt sie mit an der „Abhängigkeit und Hörigkeit der Menschen.“²¹⁷ Die Prämisse für eine gut funktionierende Kulturindustrie ist eine unmündige Masse, welche - geblendet vom schillernden Schein - die Produkte arglos konsumiert. Der Konsument wird von der Industrie mit dem bedient, was er will, was er versteht. Zwischen Subjekt und Kulturindustrie besteht eine Wechselwirkung, ein Kreislauf, aus dem der Ausweg kaum zu bewältigen ist.

„Man wisse ja, was es mit all dem, mit Illustriertenromanen und Filmen von der Stange, mit zu Serien ausgewalzten Familien-

²¹⁶ Liessmann, Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft, S. 68

²¹⁷ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 345

Fernsehspielen und Schlagerparaden, mit Seelenberatungs- und Horoskopspalten auf sich hat. All das jedoch sei harmlos und überdies demokratisch, weil es der freilich erst angekurbelten Nachfrage gehorche.“²¹⁸

Das Triviale, das Banale und Populäre wird durch die Anerkennung verteidigt, die sie von der überwiegenden Mehrzahl der Menschen findet. Die Kulturindustrie erweckt wegen ihres allgemeinen Unterhaltungscharakters den Eindruck „zur Sphäre des rein Spielerischen zu gehören, von der jeder weiß, dass es hier um Ablenkung vom Ernst des Lebens, um Belustigung gehe.“²¹⁹

„Die Ersatzbefriedigung, die die Kulturindustrie den Menschen bereitet, indem sie das Wohlgefühl erweckt, die Welt sei in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will, betrügt sie um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt.“²²⁰

Adorno ging davon aus, dass der Scheincharakter der Kulturindustrie, die offensichtlichen Inszenierungspraktiken und Manipulationen, von vielen Menschen durchschaut werden. Das Bewusstsein der Konsumenten sei gespalten „zwischen dem vorschriftsmäßigen Spaß, den ihnen die Kulturindustrie verabreicht, und einem nicht einmal sehr verborgenen Zweifel an ihrer Segnung.“²²¹ Seine Überlegungen führen Adorno zur einer erschreckenden Annahme, nämlich, dass die Millionen Menschen, welche die auf sie zugeschnittene Massenkultur konsumieren, vom kulturindustriellen Betrieb betrogen werden wollen.

„Der Satz, die Welt wolle betrogen sein, ist wahrer geworden, als wohl je damit gemeint war. Nicht nur fallen die Menschen, wie man so sagt, auf Schwindel herein [...]; sie wollen bereits einen Betrug,

²¹⁸ a.a.O., S. 342

²¹⁹ Müller-Doohm: Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung, S. 211

²²⁰ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 345

²²¹ a.a.O., S. 342

den sie selbst durchschauen; sperren krampfhaft die Augen zu und bejahren in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie wissen, warum es fabriziert wird.“²²²

Adorno ahnte, warum die Menschen so krampfhaft bejahren und die Verblendung sogar goutieren.

„Uneingestanden ahnen sie, ihr Leben werde ihnen vollends unerträglich, sobald sie sich nicht länger an Befriedigungen klammern, die gar keine sind.“²²³

Unterhalb einer sehr dünnen ideologischen Schicht spüren die Menschen, dass sie vom Titelblatt jeder Hochglanzmagazine, von jeder Pophymne und gehyptem Showevent betrogen werden. Die Fähigkeit der Konsumenten, überhaupt etwas anderes zu wollen, als ihnen offeriert wird, schrumpft. Adorno kritisiert in diesem Zusammenhang die „Ichschwäche“²²⁴ der Menschen, die in allen Schichten, auch unter den Intellektuellen²²⁵ zu finden sei. Das schwache Ich ist nicht etwas, das im Menschen selbst liegt, sondern „von der gesellschaftlichen Gesamtverfassung hervorgebracht und vervielfacht“²²⁶ wird. Die Gesellschaft, „mit ihrer Zusammenballung von Macht“ befördere die Ich-Schwäche „ihrer ohnmächtigen Angehörigen.“²²⁷

„Nicht umsonst kann man in Amerika von zynischen Filmproduzierenden hören, ihre Streifen hätten auf das Niveau Elfjähriger Rücksicht zu nehmen. Indem sie das tun, möchten sie am liebsten die Erwachsenen zu Elfjährigen machen.“²²⁸

²²² ebd.

²²³ ebd.

²²⁴ Adorno, Vermischte Schriften 1, Gesammelte Schriften 20/1, S. 343

²²⁵ vgl. Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 342

²²⁶ Adorno, Vermischte Schriften 1, Gesammelte Schriften 20/1, S. 343

²²⁷ Adorno, Résumé über Kulturindustrie. Gesammelte Schriften 10/1, S. 344

²²⁷ Adorno, Vermischte Schriften 1, Gesammelte Schriften 20/1, S. 343

²²⁸ ebd.

Dass der Quoten wegen noch die menschenverachtendste Idee sendetauglich wird, ist ein gängiges Motiv der Kritik, damals wie heute.

Als Antwort auf die Frage, ob das Publikum überhaupt wollen kann, entgegnete Adorno:

„Je dichter das Netz der Vergesellschaftung geflochten und womöglich ihnen über den Kopf geworfen ist, desto weniger vermögen ihre Wünsche, Intentionen, Urteile ihm (dem Publikum) zu entschlüpfen. Gefahr ist, dass das Publikum, wenn man es animiert, seinen Willen kundzutun, womöglich noch mehr das will, was ihm ohnehin aufgezwungen wird. Damit das sich ändert, müsste erst die stillschweigende Identifikation mit dem übermächtigen Verfügbaren unterbrochen, müsste das schwache Ich gekräftigt werden, das es soviel bequemer hat, wenn es sich unterwirft [...] Das bis zum äußersten präparierte Publikum wollte, wenn man seinen Willen sich überließe, verblendet das Schlechte; mehr Schmeichelei für es selber und die eigene Nation, mehr Schwachsinn über Kaiserinnen, die sich als Film-schauspielerinnen verdingen, mehr von jenem Humor, bei dem einem das Weinen überfallen kann.“²²⁹

Die Menschen wollen eine schöne und heile Welt serviert bekommen, die all das zuschminkt, was trostlos, dunkel, unangenehm und fragwürdig ist. Es muss etwas geboten werden, „was das Vakuum des exproprierten Bewusstseins ausfüllt und vom offenbaren Geheimnis ablenkt“.²³⁰ Der Blick auf die realen Gesetze der Welt soll verblendet werden, weil er mitunter unerträglich ist und nicht zuletzt dem Genuss an der Erlebniswelt, am kulturellen Angebot, im Wege steht.

Düster fällt sein Urteil über die Kultur aus, die es nicht vermochte, ein Fundament für ein menschenwürdiges Leben zu gewähren.

²²⁹ Adorno, Vermischte Schriften 1, Gesammelte Schriften 20/1, S. 343

²³⁰ Adorno, Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 24

„Begrift man Kultur nachdrücklich genug als Entbarbarisierung der Menschen, die sie dem rohen Zustand enthebt, ohne ihn durch gewalttätige Unterdrückung erst recht zu perpetuieren, dann ist Kultur überhaupt misslungen. Sie hat es nicht vermocht, in die Menschen einzuwandern, solange ihnen die Voraussetzungen zu menschenwürdigem Dasein mangeln.“²³¹

Auschwitz war ein Rückfall in die Barbarei, und wenn die Bedingungen, die jenen Rückfall hervorbrachten, weiter bestehen, setzt sich die Barbarei fort. Zur Fähigkeit des Publikums etwas Richtiges zu wollen, rät Adorno in der ihm eigenen dialektischen Manier:

„Dazu müsste es erst gebracht werden, durch sich selbst und gegen sich selbst zugleich.“²³²

Der Einzelne hat die Möglichkeit der Unterwerfung und der totalen Bemächtigung zu widerstehen. Adorno wusste, dass nur autonome, bewusst urteilende Menschen imstande seien, eine demokratische Gesellschaft zu formen und dem Konformismus entgegenzuwirken. Denn der Mensch sei nicht nur Subjekt einer gesellschaftlichen Macht, sondern immer auch „Subjekt von Freiheit.“²³³ In der Erziehung sieht er die langfristige Bedingung für die Entbarbarisierung der Gesellschaft.

„Beschlagnahmt die Kulturindustrie schon die Kinder und Halbwüchsigen, um die Infantilisierung des Ganzen zu betreiben, so wäre dem im Unterricht, etwa im staatsbürgerlichen, entgegenzuarbeiten.“²³⁴

²³¹ Adorno, Kultur und Verwaltung, Gesammelte Schriften 8, S. 140f.

²³² Adorno, Vermischte Schriften 1, Gesammelte Schriften 20/1, S. 346

²³³ Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft II, Gesammelte Schriften 10/2, S. 508

²³⁴ Adorno, Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 24

Adorno war ein rigoroser Kritiker, dem oft vorgeworfen wurde, zu negativ und destruktiv zu denken. Er wusste aber, dass eine Kritik, die das Positive immer schon mitliefere, „von vornhinein gezähmt und um ihre Vehemenz gebracht“ sei.²³⁵

„Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“²³⁶

Mit diesem renommierten Zitat in den *Minima Moralia* war gemeint, dass es unter den gegebenen Bedingungen der modernen Gesellschaft, in jener Ersatzbefriedigungsanstalt, welche die Individuen einander angleicht, um sie austauschbar zu machen, für den Menschen keine Möglichkeit mehr gebe, richtig zu leben und zu handeln. Das heißt, nach seiner individuellen Entfaltungsmöglichkeit zu leben und moralisch korrekt zu handeln. „Das Paradoxe daran ist vielleicht, dass, auch wenn diese Einsicht stimmen sollte, sie nicht mehr weiter als störend empfunden wird.“²³⁷ Die Menschen durchschauen zwar oft den Schein und die Illusionen, welche ihnen die Kulturindustrie präsentiert, ihr Verhalten als Konsumenten bleibt davon allerdings unberührt.

Das Leben will vorerst einmal gelebt werden, „ob auch noch richtig, ist vielleicht zu viel verlangt.“²³⁸ Was Adorno damals von der Kulturindustrie wahrnehmen konnte, erscheint wie ein sanfter Prolog zu den entfaltenden Formen der weltweiten Unterhaltungsindustrie und Kommerzialisierung des Geistes heute. Inzwischen sind einige Jahrzehnte jugendlichen Hedonismus im Zeichen der Popkultur vergangen, die einiges umgekrempelt haben. Wir partizipieren die Selbsttäuschung mit offenen, ja sogar weit aufgerissenen Augen ziemlich lustvoll und genießen all den Schund, den die junge, dynamische Unterhaltungsindustrie allzeit bereitstellt. Kaum haben wir ein Produkt gekauft, gibt es etwas Neueres, Besseres, Tolleres am Markt. Gegen das affirmative Bewusstsein war Adorno stets allergisch. Sich mit dem Bestehenden einverstanden zu erklären, gehört längst zum guten Ton. Kein

²³⁵ Liessmann, *Die großen Philosophen und ihre Probleme*, S. 175

²³⁶ Adorno, *Minima Moralia*, *Gesammelte Schriften* 4, S. 43

²³⁷ Liessmann, *Die großen Philosophen und ihre Probleme*, S. 178

²³⁸ ebd.

Intellektueller von Rang verzichtet heute darauf, sich der Massenkultur von Zeit zu Zeit hinzugeben, abzuschalten und zu relaxen, sei es beim viel umworbenen Sommertheater oder beim neuen Hollywood-Blockbuster.

Selbst wenn wir heute in einem falschem Leben auch falsch leben, so sollten wir uns dennoch ab und zu von Adornos kritischen Gedanken irritieren lassen, nicht blind den Versuchungen und Verlockungen der Kulturindustrie erliegen, sondern sich darüber hinaus den Luxus leisten - letztlich den Mut haben - das Falsche auch falsch zu nennen, seinen „Widerwillen dagegen“ kundzutun, anstatt sich „übers Ohr hauen zu lassen“ und „den Dummen zu spielen.“²³⁹ Wir sollten keine Scheu haben vor einer gesunden Wut auf all den Müll, der Zeit raubt, dumm und taub macht.

²³⁹ Adorno, Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 24

3. Das ästhetische Urteil

3.1. Adäquate und inadäquate Rezeption von Kunst nach Adorno

Kunstwerke weisen über sich hinaus²⁴⁰ und machen, als ein kritisches Organ, gegen das Unwahre, Brüchige und Ideologische in der Gesellschaft aufmerksam.²⁴¹ Insbesondere in der modernen Kunst sah Adorno enormes Kritikpotential.

Ein Kunstwerk nur zu genießen und auf sich wirken zu lassen, war in Adornos Konzept Zeichen von „Banausie“. Der Rezipient soll nicht „was in ihm vorgeht, aufs Kunstwerk projizieren“, sondern muss sich umgekehrt, dem Werk, seiner Logik und seiner Disziplin bedingungslos „unterwerfen“.²⁴²

Kunstwerke stellen Objektivationen des Geistes dar, sind auf Wahrheit und auf Erkenntnis aus.²⁴³ Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes ist „kein unmittelbar zu Identifizierendes“²⁴⁴, nicht diskursiv, also nicht begrifflich, sondern drückt sich durch die Form aus, ist demnach „vermittelt in sich selbst“.²⁴⁵ Mit der subjektiven Idee, der Intention eines Künstlers, hat der Wahrheitsgehalt nichts zu tun, denn die Idee bleibt „gleichgültig wie man sie wendet, den Kunstwerken äußerlich und abstrakt.“²⁴⁶

In der spezifischen Art und Weise, wie ein Kunstwerk gemacht ist, tritt die Wahrheit hervor.

„Form widerlegt die Absicht vom Kunstwerk als einem Unmittelbaren. Ist sie das an den Kunstwerken, wodurch sie Kunstwerke werden, so kommt sie ihrer Vermitteltheit gleich, ihrem objektiven Reflektiertsein in sich.“²⁴⁷

²⁴⁰ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 409

²⁴¹ vgl. a.a.O., S. 402

²⁴² a.a.O., S. 409f.

²⁴³ vgl. a.a.O., S. 419 - 421

²⁴⁴ a.a.O., S. 195

²⁴⁵ ebd.

²⁴⁶ a.a.O., S. 194

²⁴⁷ a.a.O., S. 216

Ebenso wenig wie für ihn eine intuitive Kreation von Kunst existiert, gibt es auch keine intuitive adäquate Rezeption von Kunst – „emotionale Affektion ist für Adorno zu wenig.“²⁴⁸

Kunstwerke bieten sich dem Verständnis gleichermaßen an, wie sie sich ihm entziehen; sie ent schlagen sich der „diskursiven Antwort“ und liefern demnach auch keine rationalen Erkenntnisse.²⁴⁹

„Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables. Kunstwerke sind, durch die Freiheit des Subjekts in ihnen, weniger subjektiv als die diskursive Erkenntnis.“²⁵⁰

Kunstwerke sprechen ihre eigene Sprache. Was sich in ihnen durch die Form, die selbst zementierter Inhalt ist, ausdrückt, ist Ausdruck von Wahrheit und kann anders nicht gesagt werden, denn „könnte es anders gesagt werden, erübrigte sich das Kunstwerk.“²⁵¹ Sobald ein Künstler beginnt, sein Werk zu erklären, läuft er Gefahr sich zu blamieren, da das Kunstwerk durch sich das Nichtsagende ausdrückt. Adorno schreibt Kunstwerken einen Rätselcharakter zu.

„Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung.“²⁵²

Ein Rätsel verlangt nach seiner Lösung, gebe es diese allerdings, hat es ihre Bestimmung verloren. Entsprechend verhält es sich mit der Kunst.²⁵³

²⁴⁸ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 125

²⁴⁹ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 192

²⁵⁰ a.a.O., S. 191

²⁵¹ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst S. 125

²⁵² Adorno, Ästhetische Theorie, S. 191

²⁵³ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst S. 126

Die Werke „warten aber auf ihre Interpretation“ und wenden „sich an die deutende Vernunft.“²⁵⁴ Kunstwerke provozieren und bewegen uns zum Denken. Der Versuch, ein formulierbares Ende einer Interpretation zu finden, bleibt allerdings fruchtlos, da die Ratio und die Sprache immer einen Schritt hinter dem nachhinken, was sich uns durch den Sinn offenbart. Durch das Kunstwerk wird der Verstand angeregt, sich immer wieder aufs Neue mit ihm zu beschäftigen.

„Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel. [...] Er [der Rätselcharakter, d.V.] öffnet clownshaft; ist man in den Kunstwerken, vollzieht man sie mit, so macht er sich unsichtbar, tritt man heraus, bricht man den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so kehrt er wieder wie ein spirit.“²⁵⁵

„Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen.[...] Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“²⁵⁶

In der Distanz zu uns selbst, zu unseren Idealen – nicht aber zu unseren Sehnsüchten – liegt die Möglichkeit und Selbsterkenntnis, sind wir doch das, was wir noch nicht sind.

„Wer im Kunstwerk verschwindet, wird dadurch dispensiert von der Armseligkeit eines Lebens, das immer zu wenig ist.“²⁵⁷

In unserer heutigen, technoiden, schnelllebigen Zeit ist der Sinn von Dingen – auch von Kunstwerken – bald nur noch über Vermarktung, Kauf und die Logik ihrer Absetzbarkeit reguliert und unterliegt einer kurzsichtigen, letztlich

²⁵⁴ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 193

²⁵⁵ a.a.O., S. 182f.

²⁵⁶ a.a.O., S. 184

²⁵⁷ a.a.O., S. 28

blinden Zweckrationalität. Kunstinstitutionen haben zwar die Aufgabe mit der Masse kommunikativ verbunden zu sein, sobald sie jedoch - dem Profit zuliebe - mit jener mitschwimmen, unterwerfen sie sich dieser Zweckrationalität. Autonome Kunst fügt sich keiner Hierarchie, keinem Zwang oder sonstiger Logik. Das Museum sollte ein Platz des freien Denkens, eine Kathedrale des Unmöglichen und ein Raum der sinnlichen Erkenntnis sein. Einerseits ist das Museum ein Ort privater Muße, andererseits auch ein öffentlicher, der die Rolle des Kunstkenners fordert, in welcher der Besucher die Möglichkeit und/oder die Notwendigkeit sieht sich zu präsentieren. Oft haben Museumsbesucher Angst, in der Begegnung mit den Kunstobjekten nicht kompetent genug zu sein. Diese Angst wird verstärkt durch den Druck, bei einem bedeutenden Kunstwerk auch etwas Bedeutsames empfinden zu müssen. Empfindet man hingegen nichts, so wird das oft als persönlicher Mangel empfunden, der Zwang wird immer stärker und die herangezogenen Wissensbrocken immer größer, schließlich möchte das affirmative Bewusstsein der allgemeinen Meinung Ausdruck verleihen. Man gebärdet sich als Fachmann²⁵⁸ und sagt mitunter mehr zu einem Bild, als man eigentlich zu sagen hat. „Immense Schichten“ werden „ermutigt Bildung zu präbendieren, die sie nicht haben.“²⁵⁹

„Das Museum setzt nämlich eine pragmatische Rahmung, die dazu auffordert, Objekte ästhetisch wahrzunehmen [...] Die durch das Museum konstituierte Aura hat eine opaziserende Wirkung, sie liegt über den Werken wie ein abstrakter Firnis. [...] Kunstwerke [...] werden mit dem auratischen Zuspruch: „Sie sind es wert, als solche betrachtet zu werden“, tendenziell der Kritik enthoben. Hängen sie einmal im Museum, gelten sie eben als wert, als solche betrachtet zu werden.“²⁶⁰

²⁵⁸ vgl. Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 115

²⁵⁹ a.a.O., S. 110

²⁶⁰ Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. 35

Wenn man in New York ist, geht man ins Guggenheim-Museum oder ins Museum of Modern Art, in Paris ist der Louvre Pflicht, in Florenz sind die Uffizien unumgänglich, in Amsterdam natürlich das Van Gogh Museum, wenn möglich auch noch das Rembrandt-Haus und in London sollte man, wenn schon nicht in der National Gallery, dann zumindest in der Tate Gallery gewesen sein. Mit einem angestrengt interessierten Gesichtsausdruck wird durchs Museum stolziert - der Blick mehr auf die Informationsschildchen gerichtet als auf die Kunstobjekte - um anstandshalber dann bei jenen Werken zu verweilen, deren Erschaffer einem ein Begriff ist.

„Man sieht ein Bild anders, wenn man den Namen des Malers kennt.“²⁶¹

„Ganz selten übersteigt die Rezeptions-Zeit gegenüber einem Exponat die Dauer nur weniger Sekunden. Rezeptionszeiten von 2 Minuten und mehr sind sehr selten. Jedenfalls viel seltener als Besuchsverläufe, in denen bezogen auf den Ausstellungsraum ein Bild ausgelassen wird. Es wird also der Vollständigkeit die Intensität geopfert, in sich ein typisches Phänomen von Halbbildung.“²⁶²

Gerne wird der Ruf eines Kunstwerks in der kulturindustriellen Öffentlichkeit als oberstes Rezeptionskriterium herangezogen. „Auch ich habe die Kartoffelschäler von Van Gogh gesehen!“ Ob Kartoffelschäler, oder richtigerweise Kartoffeleesser, ist weiter nicht schlimm, denn aufgrund der eigenen „Vielbeschäftigkeit“ und „Überlastung“²⁶³ kann schon einmal die ein oder andere Betitelung verwechselt werden. Besonders eifrige Kunstgenießer sind mit Block und Stift ausgestattet um bedeutende Künstler zu notieren, damit später den Daheimgebliebenen eindrucksvoll und beispielreich vom Museumsbesuch berichtet werden kann. Was die

²⁶¹ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 268

²⁶² Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. XIII im Vorwort

²⁶³ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 116

öffentliche Meinung als große Kunst bezeichnet, wird so hingenommen, ungeachtet der Tatsache, ob man diese Meinung nun teilt oder nicht.

Der Halbgebildete hat „Angst vor dem Nicht-Begreifen dessen, was man laut kulturellem Programm begreifen müsste.“²⁶⁴

„Der Geist von Halbbildung“ ist „auf Konformismus vereidigt. Nicht nur sind ihr die Fermente der Kritik und der Opposition entzogen, [...] sondern die Bejahung und geistige Verdop-pelung dessen, was ohnehin ist, wird zu ihrem eigenen Gehalt und Rechtsausweis.“²⁶⁵

Rein formal, äußerlich, wird der Museumsbesucher durch autoritative, vorgegebene Selektion der Kunstobjekte bevormundet. Prägte früher das private Mäzenatentum in seiner Autonomie die Museumssammlungen, so wird heute jenes durch die musealen Sammlungen in ihrer kulturindustriellen Bedeutung beeinflusst. Der Marktwert eines Kunstwerks wird als Selektionskriterium für eine Museumssammlung herangezogen und die Aufnahme in eine Museumssammlung bestimmt wiederum den Marktwert.²⁶⁶

Wer der Meinung ist, dass ein populäres Kunstwerk, welches für die Allgemeinheit unzählige Male in den Medien ausführlich interpretiert und analysiert wurde, nun plausibel, greifbar und gänzlich durchschaut sei, irrt.

„Alle Kunst bleibt dessen Seismogramm. Für ihr Rätsel fehlt der Schlüssel wie zu den Schriften mancher untergegangener Völker.“²⁶⁷

„Allgemein gilt, dass die von Tradition und öffentlicher Meinung als verstanden approbierten unter ihrer galvanischen Schicht sich in sich zurückziehen und vollends unverständlich werden; die manifest

²⁶⁴ Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. 318

²⁶⁵ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 115

²⁶⁶ vgl. Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. 36f.

²⁶⁷ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 193

unverständlichen, die ihren Rätsel-charakter unterstreichen, sind potentiell noch die verständlichsten.“²⁶⁸

Ein Kunstwerk soll – im besten Falle – die Menschen zum Staunen bringen. Diese lebendige Erfahrung, dieses Staunen, mag dem halbgebildeten Bewusstsein nicht gelingen, weil es, anstatt sich emphatisch auf das Werk einzulassen, verkrampft damit beschäftigt ist es in Kategorien einzuteilen. Der Halbgebildete benutzt sein „Bildungswissen, indem er ihm die konkreten Gestalten subsumiert“ und dabei genauso barbarisch verfährt „wie Prokrustes mit den Wanderern.“²⁶⁹ So moduliert sich der Halbgebildete alles Mittelbare ins Unmittelbare.²⁷⁰

„Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen.“²⁷¹

Um nicht als unwissend deklariert zu werden, bekundet der Halbgebildete laufend sein Bildungswissen. Zu jedem Kunstwerk hat er etwas zu sagen, meist jedoch völlig zusammenhangslos und ohne grundlegendes Verstehen. Kunst wird zur Hilfskraft für die prätentiose Selbstdarstellung benutzt²⁷² und folglich einem Zweck subsumiert. Jede Ausstellungseröffnung, Theater- oder Opernpremiere ist Anlass zur Imagepflege und Proklamation von Kunst-

²⁶⁸ a.a.O., S. 186

²⁶⁹ Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. 15

Prokrustes war ein Riese aus der griechischen Mythologie. Der alt-griechische Geschichtsschreiber Diodor (1. Jhdt. v. Chr.) berichtet über Prokrustes, dass er Reisenden ein Bett anbot. War der Wanderer groß, gab er ihm ein kleines Bett und hackte ihm die Füße ab, damit er hineinpasste. War er eher klein, gab er ihm ein großes Bett, zog ihn in die Länge und reckte ihm die Glieder auseinander, indem er sie auf einem Amboss streckte. Der Name Prokrustes bedeutet übersetzt der Strecker. Als *Prokrustesbett* bezeichnet man sprichwörtlich eine Form oder ein Schema, in die etwas gezwungen wird, das dort eigentlich nicht hineinpasst.

²⁷⁰ vgl. Kappner, Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst, S. 247

²⁷¹ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 191

²⁷² vgl. Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. 317f.

beflissenheit. Adorno trat dagegen auf, dass Kunst zum „billigen Erfüllungsgehilfen“²⁷³ politischer, sozialer und moralischer Ambitionen degradiert wird.

„Indem das Kunstwerk ganz dem Bedürfnis sich angleicht, betrügt es die Menschen vorweg um eben die Befreiung vom Prinzip der Nützlichkeit, die es leisten soll. Was man den Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter nennen könnte, wird durch den Tauschwert ersetzt, an Stelle des Genusses tritt Dabeisein und Bescheidwissen, Prestigegewinn an Stelle der Kennerschaft.“²⁷⁴

Gerade in der Rezeption von Kunst ist der Halbgebildete ob seines vermeintlichen Wissens „gegenüber dem Ungebildeten nicht im Vorteil sondern Nachteil [...], da dieser quasi naturwüchsig zu einem unvoreingenommenen Blick auf die Sache, sich ihr vorbehaltlos überlassend, in der Lage ist, womit er eine Voraussetzung zur angemessenen intuitiv abkürzenden Rezeption erfüllt.“²⁷⁵

„Wer bloß verständnisvoll in der Kunst sich bewegt, macht sie zu einem Selbstverständlichen, und das ist sie am letzten. Sucht einer dem Regenbogen ganz nachzukommen, so verschwindet dieser.“²⁷⁶

Auf die Frage „Wozu das alles“, sei Kunst zu einem hilflosen Verstummen verurteilt.²⁷⁷ Adorno zitiert in dem Zusammenhang Kants „Oxymoron“²⁷⁸ vom „Zweck der Zwecklosigkeit“, welcher sich in der „ästhetischen Idee“ veranschaulichen lässt:

²⁷³ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 123

²⁷⁴ Adorno, Dialektik der Aufklärung, S. 187f.

²⁷⁵ Loer, Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst, S. 15

²⁷⁶ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 185, vgl. auch 2. 7. Naivität – Zeugnis der Lückenhaftigkeit der Vergesellschaftung

²⁷⁷ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 183

²⁷⁸ a.a.O., S. 428

„Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke ,d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreichen und verständlich machen kann.“²⁷⁹

Kunst „gewinnt durch die Gestaltung ihres emphatisch Sinnlosen Sinn.“²⁸⁰ In ihrer Hilflosigkeit, ihrer Nutzlosigkeit, liegt aber auch ihre Möglichkeit: da sie allen Zwecken gegenüber frei ist, wird Kunst zu einer kritischen Instanz.²⁸¹ Sie übt „Kritik an der praktischen Setzung von Zwecken“ und „ergreift Partei für die unterdrückte Natur.“²⁸² Ihr „Lustmoment“ sei ihr „Einspruch gegen den universellen Warencharakter.“²⁸³ Autonome Kunst ist Konfrontation, Einspruch, Anspruch und Widerspruch in einem. In ihrer kritischen Substanz ist Kunst die Kenntnis und Erkenntnis des Nichtbekannten, Nicht-Seienden, die Beziehung zum Unbekannten.

Adornos Begriff von Kunstverständnis ist ein sehr komplexer und nur wahre Fachleute können ihm gerecht werden. Sein Kunstverständnis beginnt dort, „wo andere ihr Kunst-, Musik- oder Literaturstudium beenden: bei der Fähigkeit, die Struktur, den Aufbau, die Konstruktion eines Werks im Kontext der Historizität der Gattung bis ins Detail nachvollziehen zu können.“²⁸⁴ Experten, die meinen, ein Werk durch seine Entstehungsgeschichte entschlüsselt zu haben, sind keine.

„Die Verwechslung des Kunstwerks mit seiner Genese, so als wäre das Werden der Generalschlüssel des Gewordenen, verursacht wesentlich die Kunstfremdheit der Kunst-wissenschaften.“²⁸⁵

²⁷⁹ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 250

²⁸⁰ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 192

²⁸¹ vgl. Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 126

²⁸² Adorno, Ästhetische Theorie, S. 428

²⁸³ a.a.O., S. 28

²⁸⁴ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 126

²⁸⁵ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 267

Präzise kunstwissenschaftliche Analysen sind aber nur eine Schicht des Interpretationsvorgangs. „Eine zweite Schicht wäre das Verstehen der Intension des Werks“²⁸⁶ Mit Intention ist nicht das Bestreben des Künstlers gemeint, sondern die Anforderung, die ein Werk an sich selbst zu stellen scheint. Durch die „Analyse der Struktur lässt sich eine objektive Intention ablesen.“²⁸⁷ Ebenso wenig darf die Intention mit dem Wahrheitsgehalt verwechselt werden. Dieser kann erst durch die sinnliche Erfahrung der Geistigkeit des Werks erschlossen werden.

„Verstehen hat zu seiner Idee, dass man durch die volle Erfahrung des Kunstwerks hindurch seines Gehalts als eines Geistigen innewerde. [...] Verstanden werden Kunstwerke erst, wo ihre Erfahrung die Alternative von wahr und unwahr erreicht oder, als deren Vorstufe, die von richtig und falsch.“²⁸⁸

Produktion und Rezeption stehen immer in Korrelation zueinander. Nietzsche entwickelte die Erkenntnis, „dass auch das Gewordene wahr sein kann.“ Adorno stellte seine Ansicht auf den Kopf und behauptet: „Wahrheit ist einzig als Gewordenes.“²⁸⁹ Ein Kunstwerk ist „kein Sein sondern ein Werden“²⁹⁰, das sich erst im Prozess des Verstehens, der freilich nie ganz abgeschlossen werden kann, realisiert. Der Wahrheitsgehalt sei einzig durch „philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.“²⁹¹ Ob ein Werk wahr oder unwahr ist, offenbart sich nicht zuletzt in der Anwendung des Materials, in der künstlerischen Verfahrensweise. Die Logik der Technik sei „der Weg in die ästhetische Wahrheit.“²⁹² Ein ästhetisch gelungenes Werk ist auch das philosophisch-gesellschaftlich Wahre.²⁹³

²⁸⁶ a.a.O., S.151

²⁸⁷ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 127

²⁸⁸ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 515

²⁸⁹ a.a.O., S. 12

²⁹⁰ a.a.O., S. 263

²⁹¹ a.a.O., S. 193

²⁹² a.a.O., S. 420

²⁹³ vgl., Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 127-130

„Große Kunstwerke können nicht lügen, [...] unwahr sind nur die misslungenen.“²⁹⁴

Adorno war der Ansicht, dass in der Auseinandersetzung mit dem Material eine Logik des ästhetischen Fortschritts innewohnt. Die Gelungenheit eines Kunstwerks sei folglich nach ihrem Platz innerhalb dieses Fortschritts zu konstatieren. Heute gibt es keinen ästhetisch obligatorischen Fortschritt mehr, dem Künstler steht eine Vielzahl an Materialien und ästhetischen Verfahrensweisen zur Verfügung, weshalb auch die Idee einer „kunst-immanenten Logik des Fortschritts“²⁹⁵ als Beurteilungskriterium für Kunst ausgeschieden ist.

Eine andere Feststellung Adornos war, dass Kunst in der Anwendung ihrer Materialien immer extremer werden müsse, „da die ästhetischen Errungenschaften immer schneller durch die massenhafte Reproduktion und Vermarktung entwertet werden.“²⁹⁶ Um den Verblendungs-zusammenhang, den die kapitalistische Kulturindustrie über das Bewusstsein der Konsumenten legt, zu durchbrechen, bedarf es einer kritischen, radikalen Kunst. Die Menschen sind durch die Mechanismen der kulturindustriellen Gesellschaft so abgestumpft, dass sie nur mehr durch exzessive Reize zu erreichen sind.²⁹⁷

„Die adäquate Haltung von Kunst wäre die mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen.“²⁹⁸

„Das verdinglichte Bewusstsein, das mit der Integration der hochindustriellen Gesellschaft in ihren Mitgliedern sich integriert, ist unfähig zur Rezeption des Wesentlichen. [...] Künstlerisch zu erreichen sind die Menschen überhaupt nur noch durch den Schock, der dem einen Schlag erteilt, was die pseudo-

²⁹⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 196

²⁹⁵ Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, S. 134

²⁹⁶ a.a.O., S. 131

²⁹⁷ vgl. Liessmann, *Reiz und Rührung*, S. 178

²⁹⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 475

*wissenschaftliche Ideologie Kommunikation nennt; Kunst ihrerseits ist integer einzig, wo sie bei der Kommunikation nicht mitspielt.*²⁹⁹

Nicht das Werk selbst, sondern das im Werk Dargestellte berührt und erschüttert das moralische Normsystem, das Weltverständnis und die ästhetischen Wahrnehmungsgewohnheiten. Der Ausnahmezustand des Schocks macht fassungslos, das äußere und innere Gleichgewicht gerät außer Kontrolle und man ist zu keiner selbstreflektierenden Distanzierung im Stande. Während Kunstkenner um die schockierende Wirkung der Kunst wissen, ja sogar damit rechnen, schockiert zu werden und genau deswegen aber nicht mehr provoziert werden können, lassen sich die sogenannten Banausen sehr wohl erschüttern. Wenn eine Handlung, die an sich nichts Besonderes ist, wie etwa das Abschlachten eines Stieres, aus dem Kontext gerissen, in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt und als Kunst deklariert wird, so ist ein reaktionäres Publikum schockiert. Der Kunstkenner aber weiß, dass die Grenze zwischen Leben und Kunst permanent durchbrochen werden kann – das setzt allerdings die Existenz einer solchen Grenze voraus. Der Banause versteift sich auf die genaue Trennung zwischen Leben und Kunst und bestätigt durch seine Empörung über schockierende Kunstwerke, dass diese Grenze besteht. Mit Kunst zu schockieren wird allerdings immer schwieriger, vor allem der Kunstkenner ist schockierenden Kunstwerken gegenüber bereits so abgebrüht, dass man ihn kaum noch damit berühren kann.³⁰⁰

„Der vermeintliche Kunstkenner aber reagiert auf die schockierende Vorstellung offensichtlich unsensibel; er ist durch die Kunst nicht mehr zu erreichen, sein Herz und seine Sinne sind versteinert. Er applaudiert in der Hoffnung, dass sich schockierte Banausen einfinden mögen, über die er durch seinen Applaus als Kunstsinniger und Vertreter des Fortschritts triumphieren kann.“³⁰¹

²⁹⁹ a.a.O., S. 476

³⁰⁰ vgl. Liessmann, Reiz und Rührung, S. 179- 184

³⁰¹ a.a.O., S. 183

Somit wird eines ganz deutlich: Der Kunstgeschmack ist ein wesentliches Distinktionsmerkmal, wodurch sich Menschen von anderen demonstrativ unterscheiden oder aber sich einer bestimmten Gruppierung zugesellen wollen.

3.2. Interesselosigkeit und Begierde - über den reinen und den barbarischen Geschmack

Geschmäcker sind bekanntlich verschieden und über Geschmack lässt sich nicht streiten. Sind wir in Geschmacksfragen wirklich so tolerant?

Warum sind wir schon irritiert, wenn uns nahestehende Menschen, die Kunstwerke, die wir selber bewundern, nicht goutieren? Wenn wir ein Urteil über Kunst abgeben, begnügen wir uns nicht einfach damit, dieses Urteil ausgesprochen zu haben, denn das wäre nichts anderes als die Formulierung unseres individuellen Geschmacksempfindens ohne jegliches Echo. Warum geben wir unserer subjektiven Wahrnehmung eine objektive Form, in dem wir etwa behaupten: „Das ist ein grandioses Gemälde!“

Diese Fragen sind nicht neu, sie standen am Beginn der Entwicklung der modernen Ästhetik, die mit Immanuel Kant eingesetzt hat. Seine 1790 erschienene „Kritik der Urteilskraft“ befruchtet den ästhetischen Diskurs bis heute. Kant hat sich mit einem komplexen Begriff der ästhetischen Erfahrung beschäftigt, nicht ausschließlich mit dem Begriff des Kunstwerks. Ursprung dieser Erfahrung ist das Subjekt mit seinem Wahrnehmungsvermögen. Anhand seiner Überlegungen und Analysen hat Kant versucht „den Bereich des Ästhetischen als einen tatsächlich autonomen zu konstruieren, in dem keine anderen Zwecke walten als die des Ästhetischen selbst.“ Das heißt, das Schöne und die Kunst hat ihren Zweck an sich selbst. „Eine Fremdbestimmung des Ästhetischen“ weist Kant „mit Nachdruck zurück.“³⁰²

*„Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes
oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen,*

³⁰² Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 17

*ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.*³⁰³

Das ästhetische Geschmacksurteil soll sich also ohne alles Interesse ausdrücken. Sämtliche Emotionen, Bedürfnisse und Affekte, die ein Kunstwerk, ein Gegenstand oder ein Stück Natur in uns auslösen, sabotieren ein autonomes, ästhetisches Urteil, weil sie das betrachtende Subjekt zu sehr auf seine Gemütsregungen verweisen.³⁰⁴

*„Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit. [...] Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.“*³⁰⁵

Natürlich geben wir uns nur dann mit Kunst ab, wenn sie für uns nicht belanglos ist. Ist jedoch ausschließlich das Vergnügen Grund der Kunstauseinandersetzung, so ist das allemal Ausdruck von „Banausie“.³⁰⁶ Je mehr jemand von Kunstwerken versteht, desto weniger vergnügt und ergötzt er sich an ihnen, desto mehr hingegen bewundert und bestaunt er diese.

*„Keine nackte griechische Plastik war ein pin-up“*³⁰⁷

Das Verhältnis zur Kunst möge „keines von Einverleibung, sondern umgekehrt“ ein Verschwinden in der Sache sein.³⁰⁸ Das Kunstwerk soll nicht zum Surrogat für ein nüchternes, karges Leben degradiert werden, denn dann würde man es einem Zweck unterwerfen. Indem man das Kunstwerk als Ware in Besitz nimmt und um dessen Verlust fürchtet, wird es zwangsläufig in die Kategorie der Genussmittel eingeordnet.

³⁰³ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 124

³⁰⁴ vgl. Liessmann, Reiz und Rührung. Über Ästhetische Empfindungen, S. 37f.

³⁰⁵ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 138

³⁰⁶ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 28

³⁰⁷ ebd.

³⁰⁸ a.a.O., S. 27

„Heute abend Neunte Symphonie gehört, soundso viel Vergnügen gehabt; und solcher Schwachsinn hat mittlerweile als gesunder Menschenverstand sich eingerichtet. Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser. Verdinglichtes Bewusstsein ruft als Ersatz dessen, was es den Menschen an sinnlich Unmittelbarem vorenthält. [...] Das falsche Verhältnis zur Kunst ist der Angst ums Eigentum verschwistet. Der fetischistischen Vorstellung vom Kunstwerk als einem Besitz, der sich haben lässt und durch Reflexion zerstört werden könne, entspricht streng die von dem im psychologischen Haushalt verwertbaren Gut.“³⁰⁹

Lässt man sich von seinen „Erregungen oder Gereiztheiten der Sinne und Bewegungen des Gemüts“³¹⁰ leiten, kann kein ästhetisches Urteil gefällt werden, weil der Verstand und die Sinne getrübt sind. Interesselos besagt nicht, dass uns das Objekt der ästhetischen Anschauung gleichgültig ist. Vielmehr hat Kant diesen Terminus „ex negativo von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Interesse“ abgeleitet, das soviel bedeutete wie Gewinn, Nutzen und Vorteil.“³¹¹ Das ästhetisch Schöne gefällt uns ohne unsere Begierden oder Interessen zu erregen.

„Schön ist, was ohne Begriffe als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“³¹²

„Kant als erster hat die seitdem unverlorene Erkenntnis erreicht, dass ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sei, hat Kunst der gierigen Banausie entrissen, die sie stets wieder abtastet und abschmeckt.“³¹³

³⁰⁹ ebd.

³¹⁰ Liessmann, Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, S. 38

³¹¹ Schweppenhäuser, Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, S. 23

³¹² Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 130

³¹³ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 23

Wohlgefallen ist nicht mit Entzückung, Genuss, Vergnügen oder Lust zu definieren, ebenso wenig wie ästhetisches Missfallen mit Ekel, Unlust oder Abscheu gleichzusetzen ist. „Wohlgefallen und Missfallen sind Ausdrucksformen eines reinen Geschmacks, dem es darum geht“ die ästhetischen Anschauungsobjekte, seien es nun Kunstwerke, seltene Pflanzen oder alte Möbelstücke, „rein ihrer sinnlichen Erscheinungsform nach zu erfahren.“³¹⁴

„Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. Die Bahn zu ihr führt durch Interesselosigkeit hindurch.“³¹⁵

Kunstwerke sind als jene Objekte zu charakterisieren, die ausschließlich dazu erschaffen wurden, um interesseloses Wohlgefallen in uns hervorzurufen. Sie sollen nicht durch die Hintertür der Erregungen und Empfindungen in uns eindringen. Wer Kunstwerke nur als eine ästhetische Alternative zu Aktien betrachtet, oder sie an ihrer Notwendigkeit misst, „prolongiert insgeheim das Tauschprinzip, die Spießbürgersorge, was er dafür bekomme.“³¹⁶ Kunst ist jener Bereich, in dem sich Freiheit verwirklichen kann, denn die reine Freiheit existiert nur dort, wo es keine moralischen, politischen, sozialen oder andere Forderungen und Verpflichtungen gibt. Da die „Notwendigkeit von Kunst, wenn es denn durchaus so sein soll, wo es ums Reich der Freiheit geht, ihre Nicht-Notwendigkeit ist“³¹⁷, provoziert sie geradezu ein ästhetisches Urteil. Natürlich reizen uns Farben in der Malerei und rühren uns gewisse Tonfolgen in der Musik und sind durchaus ein Beweggrund zur Hinwendung zu einem Werk der schönen Künste. Ein rein ästhetisches Geschmacksurteil wird dadurch aber sabotiert, weil die Sinne mit einem Gefühl der Lust und des Begehrens reagieren und so keine Distanz und Interesselosigkeit mehr möglich ist. Um unsere Beachtung zu erlangen, muss uns ein Kunstwerk freilich in irgendeiner Art und Weise bewegen. Genau hier liegt das Punktum saliens:

³¹⁴ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 18

³¹⁵ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 26

³¹⁶ a.a.O., S. 373

³¹⁷ ebd.

„Kants Versuch, die Künste strikt in jene zu trennen, die auf Erregung von Empfindungen abzielen, und in jene, die um ihrer selbst willen gefallen wollen, trifft einerseits den Kern der Sache und demonstriert doch, dass die Pointe der ästhetischen Begegnung nicht in der Trennung, sondern im Übergang zwischen reinem und empfindungsgeleitetem Geschmacksurteil liegt. Denn ein Kunstwerk oder ein Stück Natur, das uns in keiner Weise berührt, wird als Kandidat für eine ästhetische Aufmerksamkeit kaum in Frage kommen, dort aber, wo wir nur mit unseren Empfindungen reagieren können oder reagieren wollen, werden wir schwerlich ästhetische Urteile fällen.“³¹⁸

Sobald wir ein Geschmacksurteil fällen – dieses oder jenes ist schön oder grässlich – und dieses Urteil mit dem Anspruch auf Allgemeinheit versehen, verlassen wir den Bereich der Subjektivität, ohne sich jedoch wirklich von diesem Bereich lösen zu können. Wenn man also einen Gegenstand für schön befindet, so urteilt man nicht bloß für sich, sondern mutet anderen dasselbe Wohlgefallen zu, man verkündet die Schönheit als Spezifikum dieses Objekts. Die „innere Folgerichtigkeit und Stimmigkeit“ des Gegenstandes rechtfertigt „unser Urteil und den Anspruch auf Zustimmung zu diesem Urteil“.³¹⁹

„Kant stand eine subjektiv vermittelte, doch objektive Ästhetik vor Augen.“³²⁰

Das heißt, die Objektivität ist aus dem Subjekt begründet, wird aber nicht durch diese ersetzt. Ohne Zweifel, das erweckt einen paradoxen Eindruck. Das ästhetische Geschmacksurteil ist kein logisch begründbares, sondern „beruht einzig und allein auf dem Empfindungsvermögen des Subjekts und erwartet dennoch Zustimmung, [...] will also nicht beliebig sein, sondern verbindlich.“ Kant hat damit „eine grundlegende Disposition des modernen

³¹⁸ Liessmann, Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, S. 40

³¹⁹ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 20

³²⁰ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 245

Kunstdiskurses getroffen.“³²¹ Wenn wir nach einem Theaterstück, einem Konzert oder während einer Ausstellung ein Urteil fällen, wollen wir Bestätigung erlangen und sind enttäuscht, wenn diese Bestätigung ausbleibt.

Warum aber maßen wir uns überhaupt an, Geschmacksurteile fällen zu können? Kant war der Annahme, dass es eine idealistische Norm des Schönen gibt, zu der sich alle Menschen verbunden fühlen. Das Prinzip, welches „nur durch Gefühl“ und dennoch „allgemeingültig“ definiert, „was gefalle oder missfalle“, nennt Kant den „Gemeinsinn“.³²² Dass die Werke von Mozart, Vermeer oder Michelangelo als schön gelten, ist unumstritten. Interessant wird es, wenn etwa in Galerien Urteile über kontroverse Arbeiten junger Talente gefällt werden. Sobald nämlich unterschiedliche Geschmacksurteile aufeinanderprallen, entsteht ein Disput, ein subtiler Kampf. Die Waffe dieses Kampfes - so könnte man sagen - ist die Eloquenz, geht es doch darum seine „Gegner“ rhetorisch davon zu überzeugen, warum der eigene Geschmack der gute, ja sogar der bessere ist. Das macht den besonderen Reiz des ästhetischen Diskurses aus: die eigenen Präferenzen gegen andere zu behaupten oder aber mit anderen zu teilen. Kant hat vom Menschen wohl zu gut gedacht, denn von allen soll der eigene Geschmack freilich nicht goutiert werden, geht es doch darum sich innerhalb der Gesellschaft zu positionieren. Mitunter ignorieren Künstler – die schon immer eine besondere Rolle in der Gesellschaft verbucht haben - den ästhetischen Diskurs völlig, mit der plausiblen Erklärung: „Ihr diskutiert über Kunst, ich mache sie!“ Zweifelsohne geht es bei dieser Aussage um die Abgrenzung und Bekräftigung der eigenen gesellschaftlichen Sonderstellung.

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu konstatierte Ende der 70er Jahre in seinem Hauptwerk „Die feinen Unterschiede“, dass der Mensch – überspitzt formuliert – ein Stil-Sklave seiner sozialen Herkunft, seiner Klasse sei. Der soziale Lebenslauf, die gesamte kollektive Geschichte der Familie, fließt in den Habitus, in das Gesamterscheinungsbild einer Person, deren

³²¹ Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, S. 19

³²² Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 157

Aussehen, Verhaltensmuster, Einstellungen und nicht zuletzt in deren Geschmacksvorlieben, mit ein. Die kulturellen Praktiken, etwa der Besuch einer Ausstellung oder eines Festivals, sowie die kulturellen Präferenzen, beispielsweise für eine bestimmte Musikrichtung oder Literatur „erweisen ihren engen Zusammenhang primär mit dem Ausbildungsgrad, sekundär mit der sozialen Herkunft.“ Demzufolge schlägt unter der Prämisse eines „gleichwertigen Bildungskapitals“ bei der Erklärung bestimmter Geschmacksvorlieben „das Gewicht der sozialen Herkunft“ stärker durch.³²³ Die legitime Kunst war für Bourdieu das geeignetste Instrument um klassenspezifisch Distinktionsmerkmale aufzuzeigen.

„Von allen Produkten, die der Wahl der Konsumenten unterliegen, sind die legitimen Kunstwerke die am stärksten klassifizierenden und Klasse verleihenden, weil sie nicht nur in ihrer Gesamtheit distinktiven, will heißen Unterschied und Anderssein betonenden, Charakter tragen, sondern kraft des Spiels der Teilungen und Unterteilungen in Gattungen, Epochen, Stilrichtungen, Autoren, Komponisten, etc. eine endlose Reihe von distinguos zu erzeugen gestatten.“³²⁴

Die „Distanz zur Notwendigkeit“³²⁵ steht der „Sphäre des Notwendigen“³²⁶ gegenüber, wie der reine Geschmack dem barbarischen. Wie bereits erläutert, ist das autonome Kunstwerk allen Zwecken gegenüber frei und verkörpert in ihrer Zweckfreiheit eine kritische Instanz der Gesellschaft. Der barbarische Rezipient hat eine Erwartung an das Kunstwerk, er will sich in den Werken wiederfinden und sich amüsieren.

³²³ Bourdieu, die feinen Unterschiede, S. 34

³²⁴ a.a.O., S. 36

³²⁵ a.a.O., S. 100

³²⁶ a.a.O., S. 103

„Banausen sind solche, deren Verhältnis zu Kunstwerken davon beherrscht wird, ob und in welchem Maß sie sich etwa anstelle der Personen setzen können, die da vorkommen.“³²⁷

„Formexperimente und genuin ästhetische Effekte“ werden nur dann akzeptiert, „wenn diese sich in Vergessenheit bringen und die Wahrnehmung des Gehalts des Werkes nicht behindern.“³²⁸

*„Ich mag dieses zerschnittene Zeug überhaupt nicht, einmal sieht man einen Kopf, dann mal eine Nase, dann wieder ein Bein. Man sieht einen Sänger, der lang ist, drei Meter lang, dann gibts zwei Meter breite Arme, finden Sie das ulkig? Also ich finde das nicht gut, das ist blöd, ich seh da keinen Sinn, die Dinge zu verzerren.“
(Bäckersfrau, Grenoble)³²⁹*

In der Irritation, Verunsicherung und Verstörung, die das eine oder andere Kunstwerk hervorruft und „die sich bis zu Panik und Auflehnung steigern kann“³³⁰, drückt sich eine Demütigung aus, ein Unterlegenheitsgefühl, gegenüber denjenigen, welche fähig sind die Mission der Werke zu begreifen.³³¹ Das Nicht-Eingeweihtsein in die Spielereien der legitimen Kultur spüren die „kleinen Leute“ „manchmal sehr genau“.³³²

Das halbgebildete Bewusstsein will dazugehören, akzeptiert kein Unterlegenheitsgefühl und wehrt derartige Verwirrungen ab, indem es das Gehirn nach Wissenspartikel durchsucht und jene, meist ohne auf Zusammenhänge zu achten, bloßlegt. Über legitime Kunst etwas sagen zu können, zeugt schließlich von Intelligenz und gutem Geschmack und diese beiden wiederum verschaffen einen Zutritt in höhere Sphären. Dass es dabei allerdings auch auf das, WAS gesagt wird, ankommt und es im Zweifelsfalle

³²⁷ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 514

³²⁸ Bourdieu, die feinen Unterschiede, S. 65

³²⁹ a.a.O., S. 66

³³⁰ a.a.O., S. 65

³³¹ a.a.O., S. 66f.

³³² a.a.O., S. 65

besser ist, zu schweigen und das Kunstwerk in seiner eigenen Sprache sprechen zu lassen, wird gerne ignoriert.

Der reine Geschmack setzt eine Distanz zur Welt voraus und wird „nicht von den Interessen und Nöten des Alltags beherrscht.“³³³ Während der barbarische Geschmack ein Kunstwerk nach Personen, Inhalten und spannenden Handlungen abtastet, versinkt der reine Blick in die Einzigartigkeit des Werks und verlagert seine Aufmerksamkeit auf die Form, das Material und die spezifisch künstlerische Technik.

„Distanziertheit, Interesselosigkeit, Gleichgültigkeit – ästhetische Theorie hat derart oft verkündet, sie allein ermöglichen, das Kunstwerk als das zu erkennen, was es wahrhaft sei, nämlich autonom, selbstständig, dass am Ende in Vergessenheit gerät, dass sie tatsächlich bedeuten: sich nicht einzulassen, distanziert und gleichgültig zu bleiben, die Weigerung also „sich einzubringen“, (etwas) ernstzu-nehmen.“³³⁴

Bourdieu tituliert den Geschmack als „die Gestalt des amor fati schlechthin.“ Wir lieben genau das, was wir uns – intellektuell und finanziell – erlauben können. Freilich dient diese Liebe dem Selbstschutz und ist ein unreflektiertes Einverständnis mit den eigenen Gegebenheiten.³³⁵

„Der Geschmack ist amor fati, Wahl des Schicksals, freilich eine unfreiwillige Wahl, durch Lebensumstände geschaffen, die alles außer der Entscheidung für den „Notwendigkeits-Geschmack“ als pure Träumerei ausschließen.“³³⁶

Der Geschmack ist beeinflussbar und kann verwässern, wenn er sich von anderen Meinungen lenken lässt und mitschwimmt. Der Halbgebildete

³³³ a.a.O., S. 104

³³⁴ a.a.O., S. 68

³³⁵ a.a.O., S. 378

³³⁶ a.a.O., S. 290

schwimmt gerne mit, jedoch nicht aus Naivität, sondern aus purer Berechnung, wohl wissend, dass er sich dadurch Vorteile erhaschen kann.

„Das halbgebildete Bewusstsein beharrt auf dem „Mir gefällt es“, zynisch-verlegen darüber lächelnd, dass der Kulturschund eigens fabriziert wird, um den Konsumenten hinters Licht zu führen: Kunst soll als Freizeitbeschäftigung bequem und unverbindlich sein; den Betrug nehmen sie in Kauf, weil sie insgeheim ahnen, dass das Prinzip ihres eigenen gesunden Realismus der Betrug des Gleich um Gleich ist. In solchem falschen und zugleich kunstfeindlichen Bewusstsein entfaltet sich das Fiktionsmoment der Kunst, ihr Scheincharakter in der bürgerlichen Gesellschaft: mundus vult decipi lautet ihr kategorischer Imperativ für den künstlerischen Konsum. Davon wird jegliche vorgeblich naiv künstlerische Erfahrung mit Fäulnis überzogen; insofern ist sie unnaiv. Objektiv wird das vorherrschende Bewusstsein zu jenem verstockten Verhalten bewogen, weil die Vergesellschafteten vor dem Begriff der Mündigkeit, auch der ästhetischen versagen müssen, den die Ordnung postuliert, welche sie als ihre beanspruchen und um jeden Preis festhalten.“³³⁷

Die Pädagogik ist – wenngleich mehr absichtslos als mutwillig -maßgeblich an dieser Fäulnis beteiligt. Indem der Kunstunterricht so abgewickelt wird, dass die Kunstgeschichte in ein „Dogmengerüst“ gepresst, didaktisiert und pädagogisiert wird, ebnet er den jungen Menschen den Weg in die Halbbildung. Um die Teamfähigkeit und Kooperationsbereitschaft der Schüler zu fördern, müssen sich diese des Öfteren die Kunstgeschichte selber beibringen und aneignen. Dies geschieht in Form von Referaten, die von den Schülern in Kleingruppen ausgearbeitet werden. So werden dann von Laien in jeweils 20 bis maximal 45 Minuten - denn für das Zeichnen und Malen soll schließlich auch noch Zeit bleiben – sämtliche Kunstepochen vorgetragen.

³³⁷ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 349f.

„Vor allem aber – und darin liegt die Wurzel alles heiligen Grauens der Ästheten vor der Pädagogik und den Pädagogen – verschafft der rationale Kunstunterricht Ersatz für die unmittelbare Erfahrung: Statt des langwierigen Wegs fortschreitender Vertrautheit bietet er Ab- und Verkürzungen, und indem er Praktiken ins Leben ruft, die das Produkt von Begriff und Regel sind, statt aus der vorgeblichen Spontaneität des Geschmacks hervorzugehen, gibt er denen ein Hilfsmittel zur Hand, die die verlorene Zeit noch aufzuholen hoffen.“³³⁸

Zweifelsohne, der Kunstunterricht kann das in intimer „Vertrautheit im Schoß der Familie“³³⁹ auf „völlig unbewusste und unmerkliche Weise“³⁴⁰ angeeignete Kunstverständnis nie ersetzen. Kunsterfahrung macht man, wenn man als Kind „auf dem Klavier nach einem noch nie gehörten, unberührten Akkord tastet.“³⁴¹

„Wer in einer Familie aufwächst, in der z. B. Musik nicht nur per Radio oder Stereogerät gehört, sondern auch praktiziert wird – die „musizierende Mutter“ aus den bürgerlichen Autobiographien –, gar von Kindesbeinen auf mit einem „vornehmeren“ Musikinstrument wie dem Klavier zu spielen lernt, der verfügt zumindestens über einen vertrauten Umgang mit Musik. Dieser unterscheidet sich vom stets ein wenig distanzierten, kontemplativen und leicht „kopflastigen“ Verhältnis des über Konzerte oder gar Schallplatten zur Musik Gelangten ungefähr so, wie das Verhältnis zur Malerei desjenigen, der sie erst spät und in der gleichsam schulischen Atmosphäre des Museums entdeckt, zur Beziehung, die derjenige zu ihr hat, der in einer von Kunstwerken beseelten Umgebung groß wird, worin diese, seit Generationen vertrauter Familienbesitz und nicht selten „hausgemacht“ wie Marmelade oder gestickte

³³⁸ Bourdieu, die feinen Unterschiede, S. 123

³³⁹ a.a.O., S. 20

³⁴⁰ a.a.O., S. 129

³⁴¹ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 55

Wäsche, als objektivierte Zeugenschaft von Reichtum wie gutem Geschmack der Familie fungieren.“³⁴² (Bourdieu S. 134f.)

Die soziale Umgebung, das Milieu, in dem man aufwächst, ist zwar maßgeblich an der Geschmacksbildung beteiligt, allerdings darf bezweifelt werden, ob sich „feine Unterschiede tatsächlich noch entlang traditioneller sozialer Schichtungen und entlang der ebenso traditionellen Einteilung in Hoch- und Popularkulturen etablieren.“³⁴³ Das Pyramidenmodell der Klassengesellschaft ist im Verschwinden begriffen.

Neureiche mögen zwar einer hohen sozialen Schicht angehören, guten Geschmack haben sie deswegen aber noch nicht. Wohingegen ein Kunststudent, der aus einfachen Verhältnissen stammt und sich trotz stetigen Geldmangels Opernbesuche, Konzertabende und aparte - nicht unbedingt teure Kleidung - leistet, sehr wohl einen exquisiten Geschmack haben kann. Je mehr soziale Differenzierungen wie Herkunft, Geschlecht, Religion und Grundbesitz an Gewichtigkeit verloren haben, um so stärker wird das Bedürfnis sich über andere Attribute zu unterscheiden. Der Geschmack ist ein Zeichen von Distinktion, mittels dessen wir uns ganz offensiv zu einer bestimmten Gruppe von Menschen bekennen und in der gesellschaftlichen Hierarchie einordnen. In welcher Szene man verkehrt, wird nicht zuletzt über ästhetische Präferenzen und Vorlieben entschieden. Demnach ist es auch nicht verwunderlich, dass der Geschmack einen labilen Charakter hat und zwischen sozialem Konformitätsdruck und subjektiver Autonomie schwankt.

3.3. Die Nobilitierung des schlechten Geschmacks

Im Zeitalter der vermeintlichen Toleranz ist man auch in der Kunst dem ehemals Verwerflichen gegenüber toleranter geworden. Kitsch – so könnte man eine Definition wagen - ist der wahr gewordene Alptraum Kants. Die Sinne werden durch die Kitschästhetik so sehr gerührt und gereizt, dass die

³⁴² Bourdieu, die feinen Unterschiede, S. 134f.

³⁴³ Liessmann, Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, S. 62f.

ästhetische Urteilskraft versagt. War Kitsch einst für Kunstkenner, Kunstfreunde und „verzopfte Pädagogen“³⁴⁴ der Inbegriff des Bösen, Unwahren, Unechten und Unappetitlichen, so erscheint uns heute die „ästhetisch hochgezüchtete Allergie gegen Kitsch“³⁴⁵ als ein Kuriosum der Kunstgeschichte. Wenn die ganze Gesellschaft auf Genusserfüllung programmiert ist und die Verlockungen einem nur so ins Auge springen, kann man schwerlich Askese predigen. Was Kitsch von Kunst unterscheidet, ist seine „leichte, massenhafte Herstellung und der billige, deshalb massenhafte Vertrieb.“³⁴⁶ Kunst hingegen „will Einmaligkeit und Einzigartigkeit, will eine Besonderheit, die jedes Allgemeine radikal durchbricht.“ Kitsch entsteht am Fließband und postuliert: „Alles soll für alle käuflich sein.“³⁴⁷ Autonome Kunst hingegen entsteht in den Werkstätten der Künstler und ist nicht für jedermann leistbar. Adorno sah im Kitsch die Manifestation eines betrogenen Bewusstseins.

„Eines der Momente von Kitsch, die als Definition sich anbieten, wäre die Vortäuschung nicht vorhandener Gefühle und damit deren Neutralisierung sowohl wie die des ästhetischen Phänomens. Kitsch wäre die Kunst, die nicht ernst genommen werden kann oder will und die doch durch ihre ästhetische Erscheinung Ernst postuliert.“³⁴⁸

Adornos Kritik ist aus der Perspektive einer Nachkriegsgesellschaft zu verstehen, welche die Augen fest zusperrte um den verlorenen Krieg, die Nazi-Herrschaft und Massenmorde zu verdrängen und zu vergessen.

„Design und Kultur der 1950er Jahre sind immer wieder als jene Ausdrucksformen gedeutet worden, die es erlaubten, den Nationalsozialismus, den Weltkrieg, die Trümmerzeit produktiv, weil produzierend zu vergessen.“³⁴⁹

³⁴⁴ Liessmann, Kitsch!, S. 11

³⁴⁵ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 97

³⁴⁶ Liessmann, Kitsch!, S. 8

³⁴⁷ a.a.O., S. 9

³⁴⁸ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 466f.

³⁴⁹ Liessmann, Kitsch!, S. 39

Die glatte Schönheit und Oberflächlichkeit des Kitschs war wie geschaffen dafür, negative Erinnerungen aus dem Bewusstsein zu verbannen und dem modernen Leben zu fröhnen. In der Designsprache, dem Charme der 1950er Jahre, - dem Runden, dem Geschwungenen, dem Kurvigen, dem Bauchigen, dem Harmlosen, dem Weiblichen – drückte sich eine „Versöhnung mit dem Weltganzen aus.“³⁵⁰

„Die Dinge dieser Zeit erzählen noch immer von jenem Wunder, das, nur ein Jahrzehnt nach der größten Katastrophe ihrer Geschichte, zumindest einem Teil der Deutschen Wohlstand, Automobilität und einen Urlaub in Italien ermöglichte.“³⁵¹

Kitsch erzeugt falsche Gefühle durch Illusionen, indem alles eine Nuance glatter, bunter, lieblicher, reizvoller, idyllischer und harmonischer ist, wird die Sehnsucht einer heilen Welt heraufbeschwört. Wir schmelzen dahin, werden sentimental und kaufen vermeintlich originelle Accessoires und billig erzeugte Designerwaren, „die Individualität nur vorgaukeln“³⁵²

Selbst wenn keine exakte Definition von Kitsch existiert, so fällt es den wenigsten schwer, ihn zu identifizieren. Adorno sah im Kitsch die Gefahr eines falschen Ausdrucks falscher Bedürfnisse und konstatierte, dass er enger mit Kunst verknüpft sei, als viele ahnen mögen.

„Kitsch ist nicht, wie der Bildungsglaube es möchte, bloßes Abfallsprodukt der Kunst, entstanden durch treulose Akkommodation, sondern lauert in ihr auf die stets wieder-kehrenden Gelegenheiten, aus der Kunst hervorzuspringen. Während Kitsch koboldhaft jeder Definition, auch der geschichtlichen, entschlüpft, ist eines seiner hartnäckigen Charakteristika die Fiktion und damit

³⁵⁰ a.a.O. S. 41

³⁵¹ a.a.O., S. 48

³⁵² a.a.O., S. 14

*Neutralisierung nicht vorhandener Gefühle. Kitsch parodiert die Katharsis.*³⁵³

Im Pluralismus der Weltanschauungen ist ästhetisch so gut wie alles möglich, dadurch verliert auch die Frage nach der Wahrheit in der Kunst an Brisanz. Adornos Befürchtung, dass Kitsch auf die Kunst übergreift und sie erfasst³⁵⁴, hat sich erfüllt. Künstler wie Jeff Koons oder Pierre et Gilles beweisen eindrucksvoll, dass aus Kitsch Kunst werden kann. Indem sie sehr hemmungslos, offensiv und spielerisch mit den Elementen der traditionellen Kitschästhetik umgehen, den Kitsch noch reizvoller, bunter und rührseliger gestalten, - ihn also an die Spitze treiben – ironisieren und parodieren sie den Kitsch selbst. Dass solche Arbeiten Einzug ins Museum gefunden haben, Kitsch-Art also etabliert wurde, erzwingt „eine Neudeutung und eine ästhetische Neubewertung des Phänomens Kitsch“³⁵⁵ Autonome Kunst hat etwas mit Originalität und Einmaligkeit zu tun. Echter Kitsch ist weder einzigartig noch originell, sondern massenhaft existierend. Dort hingegen, wo von einer Produktionsserie nur noch wenige Exemplare vorhanden sind – Hummel Figur 49/1 „Hänsel und Gretel“ aus den 50er Jahren beispielsweise - reduziert die Seltenheit den Kitschcharakter und begründet den Sammlerwert. Durch einen spielerischen Umgang mausert sich die kitschige Kuckucksuhr zum Kultobjekt. Wo die Schranke zwischen Kitsch und Kunst gefallen ist, steht die Tür zur demonstrativen Lust an Geschmacklosigkeiten offen. Museumskuratoren, Galeristen oder Kunsthistoriker, die ebay oder Edeltrödler nach Bosse Figuren, Schneekugeln oder Drahtskulptürchen für ihre private Liebhabersammlung durchforsten, sind heute keine Seltenheit mehr.

„Wer gegen den Kitsch heute noch zu polemisieren wagte, machte sich nicht nur des Kulturpessimismus verdächtig, sondern generell des ästhetischen Banausentums. Denn nur dieses hat noch

³⁵³ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 355

³⁵⁴ a.a.O., S. 467

³⁵⁵ Liessmann, Kitsch! S. 21

nicht begriffen, dass der schlechte Geschmack heute der eigentlich gute ist.“³⁵⁶

Das Faible für Kitsch und das Frönen am inneren Kind ist vor allem eine „sublime Rache“³⁵⁷ an die „Zumutungen der Moderne“³⁵⁸, einer asketischen Kunstauffassung, einer kühlen Designästhetik und nüchternen Modernität.

„Im Kitsch generiert das moderne Bewusstsein eine eigenständige Ausdrucksform gerade für jene Gefühlswelten, die durch keine Moderne wegzurationalisieren gewesen waren: Glaube, Liebe, Hoffnung auf Schönheit.“³⁵⁹

Allerdings, der schlechte Geschmack kann nur unter bestimmten Bedingungen der gute sein. Wir können Kitsch als Ausdruck unserer ästhetischen Geschmacksbildung dann positiv bewerten, wenn er nur ein Element in unserem ästhetischen Universum ist.

„Wie immer bei Kunstdingen, weiß auch gegenwärtig nur der Kenner, welcher Kitsch als Kunst en vogue und welche Kunst als Kitsch indiskutabel ist.“³⁶⁰

Denn, nicht der darf seinen Geschmack einzigartig und exzentrisch nennen, der das blinkende Glitzerherz, den röhrenden Hirschen und die tanzende Ballerina tatsächlich für eine Verschönerung seines Wohnzimmers hält, sondern nur derjenige, der daneben einen Warhol, Bacon oder Baselitz hängen hat und die Kitschobjekte als Provokation, Verstörung und Ironie – als subtilen Schock im Salon – aber auch als eine Lust an Geschmacklosigkeit, Aufmunterung und Unterhaltung begreift.

³⁵⁶ a.a.O., S. 17

³⁵⁷ a.a.O., S. 73

³⁵⁸ a.a.O., S. 28

³⁵⁹ a.a.O., S. 27

³⁶⁰ Liessmann, S. 17

Literaturverzeichnis

ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1990⁵

ADORNO, Theodor W. und HORKHEIMER, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*.-Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 1992

ADORNO, Theodor W.: *Die revidierte Psychoanalyse, in: ders.: Soziologische Schriften I, Gesammelte Schriften 8*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996⁴

ADORNO, Theodor W.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Helmuth Becker 1959 – 1969*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970

ADORNO, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10/1*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

ADORNO, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft II, Gesammelte Schriften 10/2*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996²

ADORNO, Theodor W.: *Minima Moralia, Gesammelte Schriften 4*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996²

ADORNO, Theodor W.: *Negative Dialektik*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966

ADORNO, Theodor W. und HORKHEIMER, Max: *Sociologica II, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, Band 10*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962

ADORNO, Theodor W.: *Theorie der Halbbildung*, in: ders.: *Soziologische Schriften I, Gesammelte Schriften 8.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996⁴

ADORNO, Theodor W.: *Vermischte Schriften I, Gesammelte Schriften 20.1.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986

ALBERT, Karl: *Philosophie der Kunst.*- Sankt Augustin: Academia Verlag Richarz, 1989

BAUER, Jochen u. a. (Hrsg): *Schnittmengen ästhetischer Bildung. Zwischen Künsten, Medien, Wissenschaften und ihrer Didaktik.*- München: kopaed, 2000

BECK, Christian: *Ästhetisierung des Denkens. Zur postmodernen Rezeption der Pädagogik. Amerikanische, Deutsche, französische Aspekte.*- Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1993

BIEWER, Gottfried (Hg): *Pädagogik des Ästhetischen.*- Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1997

BOURDIEU, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1987

BUBNER, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989

EHRENSPECK, Yvonne: *Versprechungen des Ästhetischen. Die Entstehung eines modernen Bildungsprojekts.*- Opladen: Leske + Budrich, 1998

FISCHER, Wolfgang und LÖWISCH, Dieter-Jürgen: *Philosophen als Pädagogen. Wichtige Entwürfe klassischer Denker.*- Darmstadt: Primus-Verl., 1998

HUMBOLDT, Wilhelm von: *Theorie der Bildung des Menschen*. In: Werke, Bd.1, herg. von Andreas Flitner und Klaus Giel.- Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960

GRUSCHKA, Andreas: *Bürgerliche Kälte und Pädagogik. Moral in Gesellschaft und Erziehung*.- Wetzlar: Büchse der Pandora, 1994

KAPPNER, Hans-Hartmut: *Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst*.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984

KERBS, Diethart: *Historische Kunstpädagogik*.- Köln: DuMont, 1976

LIESSMANN, Konrad Paul: *Die großen Philosophen und ihre Probleme*.- Wien: WUV-Univ.-Verl., 2003⁴

LIESSMANN, Konrad Paul: *Kitsch! oder warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*.- Wien: Brandstätter, 2002

LIESSMANN, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst*.- Wien: WUV-Univ.-Verl., 1999

LIESSMANN, Konrad Paul: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*.- Wien: WUV, 2004

LIESSMANN, Konrad Paul: *Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft*.- Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2006

LOER, Thomas: *Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption Bildender Kunst*.- Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996

MÜLLER-DOOHM, Stefan: *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*.- Frankfurt am Main: Campus-Verl., 2001²

MOLLENHAUSER, Klaus: *Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und Empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern.*- München: Juventa Verlag, 1996

MOLLET, Li: *Vom Umgang der Pädagogik mit der Kunst.*- Würzburg: Ergon Verlag, 1997

OTTO, Gunter: *Didaktik der ästhetischen Erziehung.*- Braunschweig: Westermann, 1974

PAFFRATH, F. Hartmut: *Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk Theodor W. Adornos.*- Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1992

RICHTER, Johannes: *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens.*- Leipzig: Quelle und Mener, 1909

ROCHE, Mark William: *Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik.* – München: Beck, 2002

SCHIRLBAUER, Alfred: *Die Moralpredigt. Destruktive Beiträge zur Pädagogik und Bildungspolitik.*- Wien: Sonderzahl, 2005

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung.*- Hamburg: Junius, 2003³

SEELINGER, Anette: *Ästhetische Konstellationen. Neue Medien, Kunst und Bildung.*- München: Kopaed, 2003

STOKAR, Adrian: *Benjamin. Moderne. Halbbildung: Ein Essay.*- Zürich: Edition Epoca, 1996

WAGNER, Manfred: *Stoppt das Kulturgeschwätz.*- Wien: Böhlau, 2000

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit macht auf das von Theodor W. Adorno 1959 konstatierte Phänomen der Halbbildung aufmerksam und wählt die Kulturindustrie und den ästhetischen Diskurs zur Darstellung dieser Problematik. Die gegenwärtigen Bedingungen der modernen, ausdifferenzierten Kulturindustrie begünstigen diese Erscheinung und machen sie omnipräsent. Während Adorno Halbbildung noch auf den Begriff einer Bildung bezog, ist heute das Verschwinden einer normativen Idee von Bildung zu beobachten. Die Humanistische Bildung, deren Bestrebung Freiheit und Selbsterkenntnis waren, scheint in Vergessenheit geraten zu sein. Bildung ist zu einem verschwommenen Begriff geworden und orientiert sich nicht mehr an den individuellen Möglichkeiten und Grenzen, sondern an externen Faktoren und an ökonomischen Bedingungen. Die Pädagogik, die sich als Anwalt von Bildung zu verstehen hätte, unterwirft sich den Diktaten des Zeitgeistes und deklariert Anpassung, Teamfähigkeit, Flexibilität und Kommunikationsbereitschaft als wahres Menschentum. Bildung ist ohne eine Auseinandersetzung mit den realen Gegebenheiten der Gesellschaft, ohne Betrachtung der Kulturgüter und Erscheinungsformen, an denen sie sich vollziehen kann, nicht zu denken. In den vielfältigen Angeboten der ausdifferenzierten Kulturindustrie sollen die Menschen nach der anstrengenden Arbeit Freude und Erholung finden und wieder fit gemacht werden für die neuen Anforderungen des Arbeitsmarktes. Die Konsumenten werden von der Kulturindustrie mit dem beliefert, was sie verstehen und was sie nicht irritiert oder gar umkrepelt. So wird Anpassungsbereitschaft und ein affirmatives Bewusstsein erzielt, das sich mit dem Bestehenden einverstanden erklärt. Autonome Kunst stellt die gegenwärtigen Verhältnisse infrage, deckt Verborgenes auf, überschreitet den Status quo, ist ein Stachel gegen unkritisches, unselbstständiges Denken und fordert in ihrer begrifflosen Erkenntnis, ihrem Rätselcharakter und ihrer Zweckfreiheit zur Kritik der Halbbildung heraus.

Originalitätserklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen verfasst habe. Weiters bestätige ich, dass ich diese Arbeit weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, Oktober 2008

Ulrike Maria Hufnagl

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Ulrike Maria Hufnagl

Geburtsdatum: 18.09.1979

Geburtsort: St. Pölten

Ausbildung:

1986 – 1990: Franz Jonas Volksschule, St. Pölten

1990 – 1998: Gymnasium des Instituts der Englischen Fräulein, St. Pölten

1985 – 1997: Klassische Ballettausbildung, St. Pölten

1998 – 1999: Studium der Philosophie und Kunstgeschichte, Universität Wien

1999 – 2001: Kolleg für Sozialpädagogik, St. Pölten

seit 2001: Studium der Pädagogik/Sonder- und Heilpädagogik, Universität Wien

seit 2006: Ausbildung zur Kunsttherapeutin an der Akademie für ganzheitliche Kunsttherapie, Lindengasse 56, 1070 Wien

Berufliche Tätigkeiten und Praktika:

2000: Kinderwelt Stiefeln, Gars am Kamp

2000: Teammitarbeit bei der Kindergroßveranstaltung „Tingl Tangl“,
Waidhofen/Ybbs

2001: Universitätsklinik für Neuropsychiatrie im Kinder- und Jugendalter, AKH, Wien

2002: Krisenzentrum, Columbusgasse 32, 1100 Wien

2003, 2004: Tätigkeiten im Rahmen des Spielbus – Kindersommers, St. Pölten

2005, 2006: Sozialpädagogin am Bundesschülerheim, St. Pölten