

Hermann Kappelhoff

Medientheorie oder ästhetische Theorie?¹

Wenn damit eine Frage gestellt sein soll, ist die einschlägige Antwort bekannt:

Entweder man ist Medientheoretiker oder Metaphysiker – *no medium*. Der eine schreibt die Geschichte der Technifizierung der Sinne – man vergleiche McLuhans *Understanding Media*, 1964. Der andere absolviert die Etappen der Vergeistigung auf dem Weg des Sinns, bis hin zur negativistischen Konstruktion seiner Abwesenheit – man vergleiche Adornos *Ästhetische Theorie*, postum 1970 (Bolz 1990, 56).

Entweder man verfolgt eine Theorie der technischen Medien, oder man hält an den Idealismen der Kunst- und Literaturtheorie fest. Damit ist der methodologisch für die Analyse ästhetischer Gegenstände durchaus grundlegenden Frage nach der Differenz zwischen (medial erzeugter) Sinnessensation und ästhetischer Rezeption ein abschlägiger Bescheid erteilt: "[...] Nervenwirkung statt Kunstwirkung. Das gilt für alle neuen Medien in der Spur des Gesamtkunstwerks" (ibid., 55f). Die Frage selbst ist mit dem Hinweis auf die Irrelevanz menschlichen Bewußtseins für "autonome Kommunikationsmaschinen" abgewiesen (Bolz 1993, 7). Und dies von höchster Warte aus; die Kritik an der Tradition deutscher Ästhetik gilt zwar dem Begriff des Ästhetischen, nicht aber dessen geschichtsphilosophischer Verortung. Im Gegenteil, die hiesige Medientheorie stellt sich in diese Tradition, wenn sie im historischen Apriori der Medientechnologie (Kittler 1986) die Gegenwartserfahrung technisierter Realität als "historisch transzendentalen" (Bolz 1990, 7) Fluchtpunkt des Denkens begrifflich einholen will. In der Nachfolge deutscher Geschichtsphilosophie erhebt sie selbst einen universellen Geltungsanspruch. Die deutsche Medientheorie ist primär "Medienphilosophie".

Das ausschließende "Entweder-Oder" betrifft also zunächst nicht die Ästhetik als philosophische Disziplin, sondern eine "Geschichtsphilosophie des Ästhetischen" (Bolz 1990, 56), wie sie den ästhetischen Diskurs in Deutsch-

¹ Dem Text liegt ein Vortrag zugrunde, der im Wintersemester 1993/94 am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin gehalten wurde.

land auf spezifische Weise geprägt hat. Die "Theorie der aisthesis", "das Konzept einer Medienästhetik als neuer 'Leitwissenschaft'" (Bolz 1992, 7; vgl. auch Welsch 1991a) verlängert in der Inanspruchnahme der Ästhetik für eine historische Transzendentalphilosophie lediglich die Fluchtlinie jener Tradition, gegen die sie polemisiert: die funktionale Einordnung des Ästhetischen unter die höheren Erkenntnisansprüche einer geschichtsphilosophisch autorisierten Diagnostik der Gegenwart. Heute steht diese Diagnostik unter dem Primat eines hypothetischen Epochenbegriffs, dem der Postmoderne (vgl. Welsch 1991b).

Seit Mitte der 80er Jahre bestimmt dieses Schlagwort die deutsche Rezeption poststrukturalistischer Philosophie. Das Feld methodologischer Fragestellungen, das sich mit dieser eröffnete, ist seitdem der Schauplatz ideologischer Verortungen, weltanschaulicher Diagnostik und bündiger Theorie-Modelle. Die ordnungsschaffenden Argumentationsstrategien und fundamentalistischen Positionsbestimmungen lösten die Diskussion um ein neues Verständnis von Kritik und Theorie ab, bevor diese recht in Gang gekommen war. Das Bedürfnis nach Übersichtlichkeit strukturiert seitdem das Für und Wider der Debatten: Moderne oder Postmoderne, Aufklärung oder Gegen-aufklärung – schließlich: Medientheorie oder Ästhetische Theorie.

Den groben Einteilungen in epochale Gegensätze folgend, erscheint marginal, was im besonderen die vielleicht grundlegendere Bedeutung des Poststrukturalismus bezeichnet: die Frage nach der Unvernunft der Kunst, nach deren Autonomiepostulat gegenüber den totalisierenden Ansprüchen der einen Vernunft. Von Adornos nachgelassener Schrift *Ästhetische Theorie* (erschienen 1970) noch einmal mit Vehemenz vorgetragen, von Habermas zehn Jahre später definitiv beiseite geschoben (1981, Bd.1, 453f), tritt diese Frage erneut auf, explizit das Auffangnetz dialektischer Vermittlung verneinend. Sie stellt sich als Frage nach der Eigengesetzlichkeit, nach dem eigenen "Sein" der Sprache, der Form, des ästhetischen Scheins.

In Deutschland ist das Erinnerungsarbeit. Erinnerung an ein Bewußtsein – auch und gerade der Theorie – vom Anderen der identitätssetzenden Vernunft, des nicht Aufhebbaren, des Unheimlichen, des Entarteten, des Inkommensurablen, des Heterogenen. Hier geht es um ein überdeterminiertes Symptom, das immer neu postulierte Ende, den "Tod der Kunst"; eine Formel, die noch schrill in den Ohren nachklingt. Nachzulesen im *Kursbuch* der Jahre 1966 bis 1968², subtiler begründet in Peter Bürgers *Theorie der*

² Hier insbesondere Michel 1966 u. 1968; Enzensberger 1968; Boehlich 1968.

Avantgarde (1974) – die Aufhebung der Kunst in Politik – und Hans Magnus Enzensbergers "Baukasten zu einer Theorie der Medien" (1970).

Medientechnik, Avantgarde, Walter Benjamin und ein Protagonist der amerikanischen Neoavantgarde, Marshall McLuhan, das sind die Bezugspunkte dieser Entwürfe. Damit ist auch das Koordinatenfeld der neueren Medientheorie vorgezeichnet, freilich mit einer je anderen perspektivischen Ausrichtung. Eines aber haben sie ohne Einschränkung gemeinsam: die polemische Wendung gegen die Kunst, ihre Aufhebung – im Begriff, in der Kritik des bildungsbürgerlichen Ideals, in der Politik revolutionärer Subjekte, schließlich im Apriori der Medientheorie.

Neben und unterhalb dieser Linie bundesrepublikanischer Kunst- und Medienphilosophie hat in der Literatur- und Filmkritik auch eine andere Diskussion stattgefunden. Zu nennen sind etwa die literaturtheoretischen Arbeiten Wolf Dieter Brinkmanns, mit der er die Publikationen zur amerikanischen Neoavantgarde begleitete; die Debatten um eine "Ästhetische Linke" in der Zeitschrift *Filmkritik* der Jahre 1964 bis 1970 (vgl. Lenssen 1990); die frühen Essays von Karl Heinz Bohrer, geschrieben zwischen 1967 und 1969. Zu nennen wäre auch die Diskussion um neue literaturtheoretische Ansätze, so ein Sammelband aus dem Jahr 1977, dessen Herausgeber und Mitautor Friedrich Kittler war (Kittler/Turk 1977). Auf dieses Beispiel der Rezeption poststrukturalistischer Theorie wird noch zurückzukommen sein.

Die Koordinaten dieser Diskussion sind durchaus der ersteren vergleichbar: der Bezug auf das Neue in Film und Literatur, auf die historischen Avantgarden, auf Walter Benjamin, schließlich auf die Poststrukturalisten in Frankreich. Daß diese Bezüge mit umgekehrten Vorzeichen versehen waren, ist nicht der einzige Unterschied. Eng der Gegenwartskunst verbunden, ließe sich die Reihe der Beispiele beliebig erweitern; eine Generallinie fehlt allemal. Die Heterogenität ist so bestimmend für diese "Diskussion" wie ihre Randstellung. Jenseits der einschlägigen Zirkel hatte sie allenfalls noch in den Nischen literaturtheoretischer Methodologie einen Platz. Dafür war 1977 noch auf dem Klappentext der erwähnten literaturtheoretischen Publikation folgendes zu lesen:

Die französische Theoriebildung der letzten Jahre hat ein Feld von sprachlichen Regelstrukturen erschlossen, die mit den Normen *weder der Linguistik noch auch der Logik* [Herv. H.K.] zusammenfallen, sondern die kontingenten und historischen Bedingungen unseres Sprechens und Schreibens betreffen. [Sie konvergiert] in dem Unternehmen, das Sprechen selber, diese Zufluchtstätte des Bewußtseins und der Idealität, in seiner Materialität zu bestimmen.

In den späten achtziger Jahren lassen sich kaum ähnlich präzise Äußerungen zum Thema finden.

Ein verwirrender Sachverhalt, der wenig Übersicht verheißt, zumal dort, wo die ideologischen Differenzen – in Epochen verrechnet – die Optik bestimmen. Ihm aber soll meine Aufmerksamkeit gelten. Das betrifft weder die "postmoderne Medienphilosophie" im allgemeinen, noch die Rezeption poststrukturalistischer Vernunftkritik in Deutschland im besonderen, sondern den Umgang mit einem Problem, welches die Kunst der Theorie bedeutet; es betrifft das Problem des Bewußtseins von Subjektivität, wie es sich mit der modernen Kunst und in ihr erhält, gerade weil an ihr das sich identisch glaubende Bewußtsein, zumal der universalistische Erkenntnisbegriff des Wissenschaftlers, zerbricht; es betrifft Erfahrung in jenem emphatischen Sinne, wie Benjamin sie verstand, wenn er meinte, daß wir sie nur im Bewußtsein, sie nicht zu haben, wirklich haben: dort nämlich, wo sich uns das allzu Bekannte in das ganz Fremde verkehrt. Es betrifft schließlich die Kunst selbst, von der es bei Karl Kraus (1989) heißt, daß sie das Leben in Unordnung bringe, um das Chaos immer wieder herzustellen, statt wie die Dichter der Gesellschaft innerhalb der Weltordnung zu singen und klagen, zu segnen und fluchen; endlich betrifft es die Möglichkeit einer Wissenschaft, die sich dem Zugwind des radikal Unbekannten aussetzt, ohne ihre begriffliche Vermittelbarkeit dranzugeben: deren Grundlegung nannte Adorno ästhetische Theorie.

Das sind zentrale Fragen, die sich hierzulande mit der poststrukturalistischen Philosophie erneut gestellt haben und die schnell in der Megaoptik des "Entweder-Oder" verschwinden. Struktur aber hat noch der Mechanismus dieses Verschwindens, nämlich eine wiederkehrende Ausgrenzungsbewegung, die das Ästhetische betrifft. Sie bestimmt sowohl die deutsche Rezeption des Poststrukturalismus als auch die spezifische Ausprägung der Medienphilosophie. Das strikte "Entweder-Oder" verdankt sich selbst noch dieser in neuen theoretischen Gewändern wiederkehrenden diskursiven Formation. So lautet die These, die es ein Stück weit einsichtig zu machen gilt.

In Frankreich war die Rückbesinnung auf formalistische, strukturalistische und linguistische Kategorien untrennbar mit der gesellschaftspolitischen Situation verbunden. Angetrieben von den Ereignissen des Mai 1968 radikalisierte sich darin ein Paradigmenwechsel, der mit der Kritik am Identitätsprinzip der dialektischen Vernunft längst vorbereitet war. Dieses Vernunftprinzip – und mit ihm die gesellschaftskritische Theorie – verlor seinen repräsentierenden und repräsentativen Status im selben Maße wie die Stellvertreterorganisationen der gesellschaftlichen Emanzipationsbewegung. Das

totalisierende Theorie-Praxis-Verhältnis verfiel der gleichen Kritik wie die Führungsorganisationen der Arbeiterbewegung. An die Stelle repräsentativer Theorie-Praxis-Konzeptionen trat die Vorstellung partieller und fragmentarischer, diskursiver und nichtdiskursiver Aktionsfelder, deren Verbindungen untereinander unhierarchisch und variabel gedacht waren. Die Diskussion strukturalistischer Paradigmen betraf vor allem die Konzeptualisierung und Reflexion machtkritischer Theorie als ein Feld gesellschaftlicher Praxis. Nicht mehr die Aufklärung des falschen Bewußtseins, sondern die Subversion und die Analyse der Formen strategischer Besetzung vielfältig fragmentarischer Bewußtseinsformen, der Sprachregelungen und Selektionsmechanismen in den Äußerungsformen, kurz die "Mikrostrukturen der Macht" in den Institutionen und Alltagsritualen der Vergesellschaftung waren der Bezugspunkt dieser Praxis (vgl. Foucault 1978, 128).

Das strukturalistische Analysemodell sinnkonstitutiver Formen wurde – und das war neu – machtheoretisch *gewendet*. In dieser Perspektive stand der Begriff Struktur nicht mehr für die materiellen, positiv bestimmbaren Konstitutiva von Sinneinheiten, sondern für die gesellschaftliche Formbestimmtheit subjektiven Bewußtseins, der sprachlichen Verfaßtheit der Subjekte selber ein. Mit dieser *Umkehrung* der strukturalistischen Perspektive³ waren die Materialität und Positivität der Bewußtseinsformen, die Regeln der Sprache und der Diskurse, die Codierungen der Wahrnehmung und der medialen Formen gesellschaftlicher Kommunikation selbst als das Feld von Herrschaftsstruktur und subversiver Aktion beschreibbar geworden. Die Dialektik des Sinns aber, die Bewegung der identitätssetzenden, der *einen* Vernunft des mit sich selbst identischen Bewußtseins, wurde als vielfältig verzweigter Mechanismus des Ausschlusses und der Verdrängung analysiert. Das Andere dieser identitätssetzenden Gewalt, das "reine Sein der Sprache" (Foucault), die "Lust am Text" (Barthes), der verdrängte Signifikant, die "Schrift" (Derrida), das "Denken der Differenz", des "Schizos" (Deleuze/Guattari), dieses Andere ist für den klassischen Strukturalismus nicht minder ein Paradox, wie es Adornos Begriff des Nichtidentischen für die neomarxistische Gesellschaftstheorie war. Strukturalistisch im strengen Sinne ist

³ Das Werk Roland Barthes' etabliert gleichsam die Permanenz dieser Umkehrung als wesentliche diskursive Figur: die Logik filmischer Montage und das "Fotogramm", das "Studium der Fotografie" und deren "punktum", "Elemente der Semiologie" und eine "Wissenschaft vom Subjekt"; Foucaults "Ordnung der Dinge" markiert mit dieser Umkehrung die Bruchstelle am Ausgangspunkt der ästhetischen Moderne: die "Wiederkehr der Sprache"; der Dekonstruktivismus faßt in ihr seine methodologische Grundfigur.

lediglich die methodologische Prämisse, der Isomorphismus als Prinzip der Gegenstandskonstruktion und Analyse. Ihren wesentlichen Antrieb aber bezog diese Umkehrung der Bewußtseinskritik zu einer Kritik der Macht zum einen aus der Psychoanalyse, zum anderen aus der Kunst der Moderne.

Im Autonomieanspruch des modernen Kunstwerks, den avantgardistischen Kunsttheorien, die den Vorrang der Form, des Materials, der medialen Techniken, der Objekte gegenüber der Sinnvermittlung und dem subjektiven Ausdruckswillen proklamierten, schließlich in der surrealistischen Pointe, die das Ästhetische als poetische Subversion des Alltagsbewußtseins zu verstehen gibt, sind grundlegende Motive und Vorstellungen des Poststrukturalismus vorgezeichnet. Daß diese sich leicht mit jenen der Psychoanalyse verbanden – auch das ist durch die Wirkungsgeschichte des Surrealismus verständlich. Durch ihn war die Theorie des Unbewußten in Frankreich so eng mit moderner Ästhetik verbunden wie sonst nur in Deutschland durch das gemeinsame Schicksal, das die "entartete Kunst" mit der Wissenschaft von den Perversionen teilte.

Noch 1966 widmet das *Kursbuch* eine ganze Nummer dem strukturalistischen Sprach- und Literaturbegriff; im Heft Nr. 15 vom November 1968 lesen wir dann vom "Tod der Literatur". Einer stupenden Logik folgend, wird dekretiert, daß "die gesellschaftliche Funktion jeglicher Literatur als das entscheidende zu verstehen, der Kunstwerk-Begriff deshalb über Bord zu werfen und die künstlerische Funktion als beiläufige zu erkennen sei" (Boehlich 1968). Nicht weniger rabiat entfaltet Enzensberger den dialektischen Widerspruch, daß zwar noch den historischen Avantgarden Authentizität, den "versprengten Trupps der Neo-Avantgarden" aber ideologische Verblendung eignet. Sie seien einer "Art literarischer Meta-Ideologie" verpflichtet, ihre Produkte blieben deshalb mehrdeutig. "Nicht umsonst spielen Begriffe wie Unbestimmtheit, Zufall und Beliebigkeit in ihrer Ästhetik eine zentrale Rolle" (Enzensberger 1968, 191f). So liest sich eine frühe Übersetzung poststrukturalistischer Poetologie ins Deutsche (Enzensberger bezieht sich hier explizit auf den Kreis um die Zeitschrift *Tel-Quel*). Der "Zufall", die "Unbestimmtheit" waren als ästhetische Kategorien unleserlich geworden, als geschichtsphilosophische aber waren sie unbrauchbar.

Vergessen war, daß in solchen Begriffen moderne Kunst sich selbst beschrieben hat, um gegen ihre Verpflichtung auf das universelle Ideal zu rebellieren; vergessen, daß von Döblin bis Brecht auch deutsche Künstler vehement genau jener Formel widersprachen, mit der Enzensberger Kunst hier begreift: "ein utopisches Moment zu sein und wärs das winzigste" (ibid., 195). Einer solchen Kunst freilich ließ sich zurecht "Harmlosigkeit" attestie-

ren. Der Autonomieanspruch moderner Kunst betrifft ihre Wirksamkeit als Herausforderung jedes gegenwärtigen Denkens und richtet sich gerade gegen die idealistische Rede von der Utopie. Diese "Dialektik" von idealistischem Kunstbegriff und materialistischer Gesellschaftstheorie weist deutlich auf eine Gedächtnislücke, die der Faschismus der deutschen Intelligenz hinterließ. Vergessen war, was dessen Propaganda so treffsicher als "entartet" bezeichnete.⁴

Derselbe historische Kristallisationspunkt, die gleiche gesellschaftspolitische Erfahrung – die gescheiterte Revolte der Studenten – konnte so zu diametral entgegengesetzten Konsequenzen führen. In der BRD wurde zum verbindlichen Denkmodell, was in Frankreich der poststrukturalistischen Kritik verfiel: der totalisierende Bezug des Theoretikers auf die gesellschaftliche Praxis. Er verstand sich für ein knappes Jahrzehnt als "Alphabetisierer des Volkes" (Enzensberger 1968, 196). Den Ausschluß betrieb dieser Theoretiker nach außen wie nach innen: 'Täuschung' nannte er die revolutionäre Attitüde der Neo-Avantgarde; 'subjektiven Feuilletonismus' die Versuche der "ästhetischen Linken"; 'bürgerlich' die Skepsis Adornos. Schlicht "unverständlich" blieb ihm die Reaktion der Pariser Studenten, die "scharenweise von Sartre zu einem als Revolutionsersatz goutierten Strukturalismus übergelaufen waren" (Michel 1968, 171).

Zwanzig Jahre später wird das gleiche Phänomen noch einmal kritisch vermerkt. Diesmal allerdings auf deutsche Studenten bezogen, die Gastvorträge französischer Philosophen besuchen. Deren seriöse Bezeichnung lautet nun "Neostrukturalismus" (Manfred Frank), die polemische "Derridada" (Klaus Laermann), die emphatische "Postmoderne" (Wolfgang Iser). Die kritische Diagnose aber hat sich nicht verändert: sie heißt schlicht "Gegenaufklärung": 40 Jahre, nachdem die *Dialektik der Aufklärung* im Vernichtungsprogramm des Faschismus die Konsequenz des entfesselten Identitätszwangs der "Einen Vernunft" begriff.⁵ Dieser Linie folgend, war Adornos *Ästhetische Theorie* der Versuch, im Bewußtseinspotential der ästhetischen Moderne einen Widerpart der durchrationalisierten Gesellschaft aufzuweisen. Es lag in der Konsequenz der diskursiven Disposition – jener Dialektik von

⁴ Sloterdijks (1983) Analysen der "Weimarer Verhältnisse" machen dies sehr prägnant deutlich. Seine These, daß erst dem Gegenwartsbewußtsein, dem sich die ideologischen Frontstellungen der Nachkriegszeit lockern, die Weimarer Moderne zugänglich wird, findet ihren Beleg nicht zuletzt in der Rezeptionsgeschichte der Weimarer Kunst in der BRD.

⁵ Lukacs' polemischer Ausspruch vom "Grandhotel Abgrund" hat sich bis in die heutige Medientheorie erhalten; vgl. Bolz' Auseinandersetzung mit Adorno (1990, 50).

idealistischem Kunstbegriff und neomarxistischer Gesellschaftstheorie –, daß ihn das gleiche Verdikt traf wie die Neoavantgarden und die "neuen Strukturalisten". Das Zwischenglied, das poststrukturalistische Machtkritik und strukturalistische Methode verband, fehlt in dieser Diskussion. Erst im Horizont einer ästhetischen Theorie, der die Auseinandersetzung mit den Avantgarden noch buchstäblich eine lebendige war – wie in Frankreich mit den Schriften von Blanchot, Bataille und Bachelard –, ist die machtkritische Dimension einer Kunst zu denken, die hierzulande als Formalismus mal emphatisiert, mal abgetan wurde.

Auch der Subjektivismus der "Ästhetischen Linken" war nicht zuletzt das Ergebnis dieser perspektivischen Verkürzung. Es ist ein leichtes, diesen Filmkritikern, die sich ohne viel Umstand auf die Eigengesetzlichkeit ihres ästhetischen Gegenstandes beriefen, den Formalismus bürgerlicher Kunstkritik nachzuweisen. Aber nicht deren idealistisches Kunstverständnis, sondern der Mangel eines ästhetisch-theoretischen Horizonts, in dem sich das kritische Bewußtseinspotential des Autonomieanspruchs moderner Kunst vermitteln ließ, bestimmte die Frontstellung zwischen ästhetischer und gesellschaftstheoretischer Kritik; ein Mangel, dessen sich diese Kritiker durchaus bewußt waren. Sie schlossen in ihr Kalkül eine Wissenschaft vom ästhetischen Gegenstand ein, die wesentlich ausstand. In einigen Kritiken, etwa von Frieda Grafe und Helmut Färber, läßt sich studieren, wie dieser theoretische Horizont antizipiert, d.h. der Theorie als Aufgabe nahegebracht wurde.⁶ In der Regel aber mußte die Emphase des Kritikers die diskursive Blockade überspringen; im Ergebnis geriet so ästhetische Subjektivität mißverständlich zum subjektiven Erleben. Die Spätfolgen lassen sich an der gegenwärtigen Filmkritik studieren. Der Defekt ist zur Methode erhoben.

Genau besehen war es auch vorher mit der Übersichtlichkeit nicht weit her, als Habermas – auf dem Höhepunkt der deutschen Postmoderne – von einer "neuen Unübersichtlichkeit" sprach. Sie war lediglich ein Phänomen subtiler Ausgrenzungsstrategien und massiver Frontbegradigung. Ein Kristallisationspunkt dieses Phänomens ist die Ausgrenzung des Autonomieanspruchs der Kunst.⁷ Die Kunst als Negation des Identitätsprinzips, als der Stachel im Fleisch der Vernunft, der diese zwingt, in bestimmter Negation ihr totalisierendes Prinzip gegen sich selbst zu wenden – diese Denkfigur Adornos hatte

⁶ Vgl. dazu Färber 1967. Den Wegweiser für diese Wissenschaft sollten Übersetzungen von Levi-Strauß, Barthes und Derrida liefern.

⁷ Bohrer (1989) hat gezeigt, wie dieser Kristallisationspunkt den kunsttheoretischen Diskurs in Deutschland seit Hegel und der Frühromantik strukturiert.

sich hartnäckig jenen Frontbegradigungen entzogen. Sie scheint nachträglich das tragfähigste Verbindungsglied zur Machtkritik des französischen Poststrukturalismus zu sein. Was Adorno von jenem trennt, Habermas hat dies präzise herausgearbeitet, ist der Rekurs auf das Prozedere der bestimmten Negation. Dieses zurückhaltend, wird noch im Begriff des Nichtidentischen die Autonomie des Kunstwerks dem erkenntniskritischen Begriff unterstellt. Die Negativität des Ästhetischen geht im letzten auf im Prinzip bestimmter Negation und wird so der Einheit der "Einen Vernunft", der sie entgegentritt, doch unterstellt.

Entlang dieser Aporie zeichnet Habermas (1985) die Topographie vom "Diskurs der Moderne". Ausgeschlossen wird, was nicht – "wenigstens prozedural" – mit erkenntniskritischen Kategorien vermittelbar ist. Es sind dies die "schwarzen Schriftsteller" (ibid., 130), allen voran Friedrich Nietzsche. An dessen Philosophie – der "Drehscheibe für den Eintritt in die Postmoderne" (ibid., 104) – wird jene Grauzone ausgewiesen, in der sich die Frage nach schwarz oder weiß entscheidet. Was nämlich das "schwärzeste Buch" (ibid., 130) der Kritischen Theorie, die *Dialektik der Aufklärung*, von der Gegenaufklärung trennt, ist das Prozedere der dialektischen Argumentation selbst.

Anders Nietzsche, der im Ästhetischen das "Andere der Vernunft" zur antagonistischen Gegenkraft hypostasiert, die jede dialektische Vermittlung ausschließt,

[...] weil er das im Umgang mit moderner Kunst geschärfte kritische Vermögen der Wertschätzung nicht als ein Moment der Vernunft anerkennt, das wenigstens prozedural, im Verfahren argumentativer Begründung, mit objektivierender Erkenntnis und moralischer Einsicht noch zusammenhängt (ibid., 120).

Dieser grundlegende Einwand zeichnet den Frontverlauf vor, den Habermas über Adorno und Benjamin bis zu den Poststrukturalisten markiert. Er impliziert, daß der Ästhetizismus Nietzsches auf der Linie einer sich permanent überbietenden Vernunftkritik zu verorten sei.

Der Vorwurf, das ästhetische Denken Nietzsches verfange sich in einer selbstbezüglichen, total gewordenen Kritik der Vernunft, läßt aber außer acht, daß es dort vor allem um einen Selbstbezug geht, der nicht unmittelbar erkenntnistheoretisch zu verstehen ist: um die Möglichkeit eines Bewußtseins unumschränkter Souveränität, um die Möglichkeit eines Bewußtseins von Freiheit, das durch keine Frage nach wahr oder falsch, gut oder böse eingeschränkt ist; das weder durch die Tradition noch durch ein ihm äußeres Gesetz, noch durch ein anderes Allgemeines determiniert, vorbestimmt oder

begrenzt ist; d.h. um jene emphatische Freiheitsidee, die den Kern der Aufklärung ausmacht. Die Möglichkeit eines solchen Bewußtseins, die Erfahrung des Subjekts von seiner Subjektivität ist einzig als ästhetische Erfahrung und nicht als reale Erkenntnis- und Handlungsmächtigkeit denkbar (vgl. Bohrer 1981). In diesem Punkt unterscheidet sich die *Geburt der Tragödie* nicht von Kants *Kritik der Urteilskraft*. Der Bruch liegt an anderer Stelle.

Nietzsche bestimmt diese Möglichkeit absoluter Subjektivität gerade im Unterschied zur friedvollen "apollinischen" Anschauung eines interesselosen Wohlgefallens. Er bestimmt sie als ein absolut selbstbezügliches "Genießen" (vgl. Žižek 1993), eine Souveränität, die sich in der Gegenwärtigkeit des ästhetischen Wahrnehmungsereignisses radikal erfüllt. Ebenso unbedingt aber ist es an diese Gegenwärtigkeit, an den "Moment des Erscheinens des Scheins", an das volle Bewußtsein des Scheinhaften gebunden (vgl. Bohrer 1981, 111f). Darin ist die Vorstellung abgewiesen, Subjektivität könne in der Realität des – stets gesellschaftlich determinierten – bürgerlichen Individuums, dessen Vollendung die Kunst im versöhnlichen Schein vorspiegeln, liegen; mehr noch aber jene bildungsbürgerliche Interpretation dieser Vorstellung, Subjektivität liege in der Verständigung der bürgerlichen Individuen über ihr Subjektsein, über ihre Menschlichkeit im Medium des ästhetischen Raisonnements. Als Verständigung des bürgerlichen Individuums über sich selbst aber interpretiert Habermas (1969) den ästhetischen Diskurs, präzise Kants *Kritik der Urteilskraft*. Hier, nicht auf der Linie einer sich überschlagenden Vernunftkritik, liegt die wesentliche Bruchstelle.

Nietzsche weist den Anspruch des Bildungsbürgers zurück, über ein Bewußtsein von Subjektivität zu verfügen, gerade weil dieser im Phänomen des ästhetischen Scheins dessen einzigen Erfahrungsbereich verfehlt, gerade weil er nicht weiß, was die Kunst ist. Im kunstkritischen Raisonnement des Bürgers verwirft er, was dieses von Ästhetik zurückbehält, Kunst als das Medium kollektiver Identitätsbildung. Zum Anderen der Vernunft wird die Kunst nicht erst mit der Kritik an dieser Vernunft. Sondern sie ist es per se als ein Phänomen, das originär der Aufklärung zugehört: das Bewußtsein absoluter Subjektivität, das in der Realität vergesellschafteter Individuen niemals erfüllt sein kann. Subjektivität im emphatischen Sinne der Aufklärung, radikale Freiheit, kann nur der Schein dessen sein, was nicht gesellschaftliche Wirklichkeit ist. Sie ist dieses als ästhetische Realität. Deren begriffliche Äquivalente sind die Negativität, die Kontingenz, das Heterogene, die Differenz, die Souveränität, die Intensität. Als solche begegnen diese Begriffe der Ästhetik im Poststrukturalismus wieder.

Deren Typik erkennt auch Habermas in der Vorstellung von Selbstüberschreitung und Selbstauslöschung wieder, wie sie mit den historischen Avantgarden ins Zentrum ästhetischer Theorie rückt. Daß aber auch Batailles Begriff der Souveränität, den er an dieser Stelle anspricht (1985, 127), keinen unmittelbaren erkenntniskritischen Gehalt hat, sondern allein der Möglichkeit eines Bewußtseins absoluter Freiheit im ästhetischen Bewußtsein gilt, muß solange unverstänlich bleiben, wie Subjektivität vergesellschafteten Individuen – wenn auch als ausstehende, verletzte und unvollendete – als gesellschaftliche Realität zugeschrieben wird. Erfahrung ist diese Subjektivität allein im Bewußtsein ihrer Bindung an das Phänomen des ästhetischen Scheins. Diesem Phänomen – der Möglichkeit eines rein selbstbezüglichen Bewußtseins vor aller kulturellen Determination – gilt auch der Begriff des Dionysischen. Daß dieser sich nicht im Sinnesrausch, sondern allein im Bewußtsein vom Scheinhaften des ästhetischen Scheins realisiert, ist schließlich noch Nietzsches Einwand gegen Wagner. Darauf ist noch zurückzukommen.

An die skizzierte Problematik schließt die Umkehrung der strukturalistischen Perspektive an. Die Analyse der sinnkonstitutiven Elemente der Diskurse, der Texte und der Bilder als Prinzipien des Ausschlusses und der Verdrängung gibt in der symbolischen Ordnung eben nicht nur die grundlegende Machtstruktur zu verstehen; sie weist auf etwas anderes, das, wenn nicht in seiner Positivität, so doch als Theorie eines Unterscheidungsvermögens jenseits von Gut und Böse, als Theorie der Literatur, des Theaters, der Malerei, der Photographie, des Films begrifflich faßbar wird. Gegenstand dieses Unterscheidungsvermögens ist also nicht die Welt des erkennenden Subjekts, sondern die Differenz zwischen dem symbolisch, d.h. gesellschaftlich verfaßten Bewußtsein der Subjekte und einem objektiven Erfahrungsmoment von Subjektivität.

Die Kunst begründet keine andere Logik. Sie steht für das ein, was die Aufklärung als ihr Innerstes von Anfang an dort zu bändigen hat, wo sie die Idee der Freiheit für das gesellschaftlich gebotene, für das Vernünftige in Anspruch nimmt, für einen Bruch, eine Spaltung, eine Schizophrenie im Denken. Sie markiert die Öffnung des Symbolischen, des determinierten, des herrschenden Bewußtseins – in exakt dem Sinne, in dem Benjamin die Kunst als eine in jedem Moment gegebene Möglichkeit des radikalen Bruchs mit aller gesellschaftlich-historischen Vorbestimmtheit der politischen Utopie entgegensetzt; eine Möglichkeit, die gleichermaßen an das Kunstwerk wie an dessen Aktualität, an das Bewußtsein des Lesenden vom Lesen gebunden

bleibt. Er nannte diese Möglichkeit von Erfahrung ihres zeitlichen Modus wegens die Messianische (vgl. Bohrer 1981, 180f).

Wer mit der Pistole auf die Straße rennt, um in die Menge zu schießen, ist kein Surrealist. Daß andererseits die Kunst sich die Aura des Terroristen zu verschaffen suchte, indem sie die Überschreitung der Grenze von realem Schrecken und ästhetischem Schein selbst ins Ästhetische erhob, indem sie proklamierte: genau dieses sei zu tun, ist bezeichnend für die historischen Avantgarden – die Form des Manifests und der Proklamation von Dada bis Breton. Die gesellschaftliche Erfahrung, selbst von überdimensionierter Verneinung alles bis dahin Vernünftigen bestimmt, lasse deren Überbietung durch die Einbildungskraft, d.h. ein Bewußtsein von Subjektivität noch dieser Erfahrungswirklichkeit gegenüber, nur dort noch möglich erscheinen, wo das ästhetische Bewußtsein sich selbst als souveräner Vollstrecker der schlechten Wirklichkeit imaginiere. Karl Heinz Bohrer hat diesen Gedanken anläßlich eines Flugblattes der Kommune I vom Mai 1967 entwickelt; er zitiert:

Keiner von uns braucht mehr Tränen über das arme vietnamesische Volk bei der Frühstückszeitung vergießen. Aber heute geht er in die Konfektionsabteilung von KadeWe, Hertie, Woolworth, Bilka oder Neckermann und zündet sich diskret eine Zigarette in der Ankleidekabine an... Wenn es irgendwo brennt in der nächsten Zeit, wenn irgendwo eine Kaserne in die Luft geht, wenn irgendwo in einem Stadion die Tribüne einstürzt, seid bitte nicht überrascht. Genau so wenig wie beim Überschreiten der Demarkationslinie durch die Amis, der Bombardierung des Stadtzentrums von Hanoi, dem Einmarsch der Marines nach China (1970, 36).

Es habe dergleichen in der deutschen Literatur seit den zwanziger Jahren nicht mehr gegeben so kommentierte Bohrer damals diese Sätze.

Es ist diese Strategie der Grenzüberschreitung zwischen fiktionalen und realen Weltbezügen, die kennzeichnend geworden ist für die ästhetischen Strategien der jeweiligen Avantgarden. In diesem Sinne ist deren Geschichte eine Folge immer neuer Realismen. Sie aber deshalb nicht als ästhetische Ausdrucksformen zu verstehen heißt, den Terroristen mit dem Surrealisten, heißt, ästhetische Subjektivität mit empirischer Subjektivität zu wechseln.

Jacob Taubes hat damals in einem Gutachten besagtem Flugblatt seine ästhetische Gattungszugehörigkeit attestiert; es handle sich um eine "surrealistische Provokation", die nicht justitiabel sei. Was das für die Kunst bedeutet, auf diese Frage suchte Bohrers Essay eine Antwort zu geben: Grundlegend geschieden von der gesellschaftlichen Realität, ja durch die

Negativität dieser gegenüber bestimmt, ist sie doch in ihren Ausdrucksformen massiv von ihr betroffen. Ein streng formalistischer Kunstbegriff muß diese Dimension ebenso verfehlen wie ein an der Institution "Kunst" orientierter Autonomiebegriff. Manches von dem, was heute Medientheorie heißt, scheint dieses Problem aufzuwerfen. Es sind Texte, die mit Grenzüberschreitungen zwischen diskreten Realitätsbezügen (ästhetischen, erkenntniskritischen und ethischen) operieren. Diese Strategie aber ist etwas anderes, als "daß wir, wenn wir Wissenschaft treiben, eine Form von Kunst betreiben", etwas anderes als "ein Denken, das vom Zuschnitt und im Kern ästhetisch ist". So formuliert es Wolfgang Iser (1991a, 44f). Wenn er bei den französischen "Paradedenkern der Gegenwart" im "offenkundig ästhetischen Zuschnitt" ihrer Theorie sowohl das "Nietzschesche Projekt" als auch das der historischen Avantgarden eingelöst sieht (ibid., 45), dann liegt hier offenkundig jenes fundamentale Mißverständnis vor, von dem bereits die Rede war: daß nämlich, was ästhetische Subjektivität heißen kann, keineswegs empirischen Subjekten, seien es Künstler, seien es Theoretiker, im intentionalen Akt verfügbar ist.

Der Strukturalismus, die Antwort der Wissenschaft auf den Formalismus in der modernen Kunst, hob in der künstlerischen Ausdrucksform einen positiv bestimmbareren Gegenstand gegen die Sinnzuschreibung des Rezipienten ab. Die poststrukturalistische Wendung aber gibt uns diese Ausdrucksform als unbekanntes, fremdes Sprechen, welches die Codierungen des herrschenden Bewußtseins auflöst, zu verstehen. In *diesem* "Verstehen" ist dem ästhetisch-theoretischen Denken eine eigenständige Stellung zugewiesen, die sich weder totalisierend auf den ästhetischen Gegenstand bezieht, noch Applikation ästhetischer Praxis, bloße Formkritik ist. Das Kunstwerk wird in dieser Perspektive zum Apriori der begrifflichen Reflexion, Theorie im Kern Lektüre, ästhetische Theorie. Eines aber wird diese Theorie mit Sicherheit nicht – Kunst; auch wenn die Kunst sich durchaus der Theorie als Ausdrucksform bedienen kann.

Bei Nietzsche lesen wir, daß die Kunst dem Geist Freiheit und dem Gedanken Flügel verleiht:

Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge; die grossen Probleme nahe zum Greifen; die Welt wie von einem Berge aus überblickt (1988, 14).

Nicht ohne Ironie beschreibt er hier den Zustand des musikhörenden Philosophen. Was dessen Berufsstand verwehrt ist, hier scheint es erreicht. Wohl gemerkt, es geht um den Schein, um das ästhetische Subjekt, gedacht in der Gestalt des Philosophen. Nietzsche fährt fort:

Ich definierte eben das philosophische Pathos. – Und unversehens fallen mir Antworten in den Schoß, ein kleiner Hagel von Eis und Weisheit, von gelösten Problemen... Wo bin ich? – Bizet macht mich fruchtbar (ibid.).

So beschreibt der Philosoph das Musikhören als das Medium seiner ureigensten Profession: Er denkt – aber dieses Denken erwächst nicht aus seiner eigenen Aktivität, sondern aus der Passivität der Sinneswahrnehmung, es "fällt ihm in den Schoß". Damit ist ein Bruch im Denken selbst anvisiert. Der Fixpunkt, das Subjekt gerät auf die Bahn immer neuer Ersetzungen: "Wo bin ich?"

Welschs Katechismus des "im strikten Sinne veritablen Postmodernisten" (1991b, 30)⁸ überantwortet der Gesinnung des Theoretikers, was ein Problem der Theoriebildung ist, das Problem, das die Kunst der aufklärenden Vernunft bedeutet: daß diese selbst nämlich sowohl dem Ideal der Freiheit als auch der gesellschaftlichen Rationalität, sowohl der radikalen Subjektivität als auch dem allgemein Richtigen und Wahren, der Differenz und der totalisierenden Einheit verpflichtet ist. Es findet auf kuriose Weise seine Lösung in der Dogmatik des postmodernen Menschen (vgl. Benjamin 1980d).

'Postmodern' ist, wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielheit der Sprach-, Denk- und Lebensformen bewußt ist und damit umzugehen weiß (Welsch 1991b, 35).

Das Problem eines im radikalen Perspektivismus zerstreuten Subjekts wird zur bloßen Gesinnungsfrage eines gänzlich ungebrochenen Subjekts. Die Kunst aber kommt als "Aisthesis" ein weiteres Mal an ihr Ende, aufgehoben in einem *allgemein gewordenen* "ästhetischen Denken". An diesem Postmodernismus bestätigt sich ein Befund, der ursprünglich auf die Kulturindustrie gemünzt war. Er kennt keinen Unterschied mehr zwischen Stil und Design,

⁸ Welschs Ausführungen lesen sich über weite Strecken als Entwurf einer Gesinnungsethik: "Der Philosoph erhält hier eine grundlegende moralische Mission." Disqualifizierend wäre es, offenbarte seine "Konzeption resignative Züge" (1991b, 239). Das profundeste Argument gegen Habermas lautet denn auch, daß man es niemandem verübeln könne, "wenn er angesichts dieser Schrumpfutopie [gemeint ist die 'unversehrte Intersubjektivität', H.K.] nicht in Begeisterung ausbricht" (ibid., 162). "Utopie – anders" heißt so die Konklusion des philosophischen Perspektivabgleichs (ibid., 183) und "Therapie-Muster" die differierenden Entwürfe (ibid., 54). Geheilt werden soll nicht weniger als die Krankheit der Moderne. Will man allerdings den strukturellen Bruch zwischen Poststrukturalismus und Diskursethik vereinfacht auf den Punkt bringen, dann ließe sich der Dissens genau an jenem utopischen Restbestand des Vernunftbegriffs festmachen.

zwischen ästhetischer Subjektivität und der "allgemeinen Verbindlichkeit gewisser Stilisierungen, die auf den ersten Blick als approbiert sich ausweisen" (Adorno/Horkheimer 1970, 115). Bündig heißt der gleiche Befund bei Walter Benjamin "Ästhetisierung der Politik" (1980a, 506f).

Benjamin sah darin, dies unterscheidet seine Perspektive von der Adornos, die bürgerlich-idealistische Kunsttradition nicht pervertiert, sondern erfüllt; deshalb sein Rekurs auf das Kino und die Fotografie. Hier am deutlichsten scheinen die tradierten Begriffe einer Ästhetik außer Kraft gesetzt, die das Kunstwerk in den Bildungshorizont des bürgerlichen Individuums einstellten, um diesem in der Funktion des Spiegels als Mittel seiner Selbstverständigung zu dienen. Was der idealistischen Ästhetik am modernen Kunstwerk entging, ließ sich für Benjamin am Kino exemplifizieren: die spezifische Negativität der Kunst, die auf Bewußtseinserweiterung statt auf Erkenntnis und Selbsterkenntnis abzielt. Seine Texte zu Film und Fotografie gehören zu einer Phänomenologie des ästhetischen Bewußtseins der Moderne. Was sie in den Blick rücken, ist das surrealistische Programm der Poetisierung des Alltags, das sie am Film Punkt für Punkt als Destruktion des identifizierenden Blicks und der phantasmagorischen Extension des Alltagsbewußtseins ausweisen (vgl. Benjamin 1980d).

Damit stehen diese Texte in einigem Widerspruch zur deutschen Medientheorie, die sich doch grundlegend auf sie bezieht. Was Benjamin als Signatur des ästhetischen Bewußtseins der Moderne zu bestimmen sucht, artikuliert diese gleichsam unvermittelt als Kritik der Kulturkritik. Die gesteigerte Spannung zwischen ästhetischem Bewußtsein und empirischer Apperzeption in den Grenzüberschreitungen der Kunst, der Blick, dem im Alltäglichen das Fremdeste und im Wunderlichsten das Alltäglichste begegnet, verschwindet in der medientheoretischen Diagnostik. Die These vom "Medium als historischem Apriori der Organisation der Sinneswahrnehmung" (Bolz 1990, 84) rückt die Medientheorie selbst in die Position des transzendentalen Subjekts. Sie allein stellt die Einheit der Erkenntnis noch her, die durch keinen Wirklichkeitsbezug mehr garantiert ist: daß nämlich alles gleichermaßen gleich und für alle simuliert ist. Aber daß unserem Bewußtsein eine äußere Realität nicht verfügbar ist, hat uns nicht erst die neue Medientheorie gelehrt. Diese Erkenntnis bezeichnet den entscheidenden Punkt, an dem Aufklärung und Moderne zusammenfallen: die kopernikanische Wende der Philosophie. Seitdem sind es die vom Verstand erschlossenen Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, die einen konsistenten Realitätsbezug überhaupt erst begründen. Wenn die heutige Medientheorie diese Stellung für sich beansprucht, dann ererbt sie ein Problem, das so alt ist wie die Aufklä-

rung selbst: das Problem, daß die Kunst stets eine andere Realität als die je allgemein gültige behauptet.

Tatsächlich richtet sich die medientheoretische Argumentation vor allem gegen die Ästhetik. Hier, in der Frage nach dem *Kunstwerk* im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, liegt die eigentliche Problemstellung heutiger Medientheorie. Sie entledigt sich ihrer, indem sie die Kunst, das heißt die Frage nach der Möglichkeit radikaler Subjektivität, ein weiteres Mal auf die spätbürgerliche Verfallsform des idealistischen Kunstbegriffs reduziert. In der polemischen Wendung gegen die "Ästhetik" findet die beschriebene "Dialektik" von Gesellschaftstheorie und idealistischem Kunstbegriff ihre Fortsetzung. Erst diese Verkürzung des Begriffs von Kunst läßt auch verstehen, in welchem Sinne das "Imaginäre" der psychoanalytischen Subjekttheorie innerhalb dieser Theorieentwürfe für die Einbildungskraft schlechthin einzustehen vermag. Es gibt die Kunst als gesellschaftliche Form der konstitutiven Täuschung des Subjekts, als das institutionalisierte Spiegelstadium des Bürgertums zu verstehen. Mein Einwand zielt auf diese Reduktion des ästhetischen Bewußtseins. Nur dergestalt reduziert nämlich lassen sich die bewußtseinskonstituierenden, psychischen Funktionen gegen die technische Apparatur aufrechnen; nur auf diesem Wege kann die Psychoanalyse zu einer Wissenschaft werden, die in das Innere der Subjekte projizierte, was in der Medientechnologie längst äußere Realität geworden war. Was dabei verschwindet, sind jene Aspekte undeterminierter Ausnahmestände des Bewußtseins, von denen sowohl Freud wie auch Lacan mit großem Nachdruck meinten, daß sie nur als solche, als Bewußtseinszustände, und nicht als eigenständige Entitäten zu begreifen seien: der Trieb und das Reale.

In welcher Weise diese Reduktion der medientheoretischen Argumentation vorhergeht, läßt sich an einer Studie von Friedrich Kittler zeigen. Es handelt sich um eine Analyse des *Sandmanns* von E.T.A. Hoffmann (Kittler 1977). Ihren Ausgang hat sie in der These, daß der "Seele" nicht die Innenwelt des monadischen Individuums, sondern die intersubjektiven Relationen der Identitätsbildung entsprächen (ibid., 158). Kittler leitet daraus die Verbindung zum Gegenstand der Literaturwissenschaft, der Rede ab. Sie sei eine Einbildung, die sich der Struktur dieser Rede verdanke. In zwei Schritten wird nun die psychoanalytische Lektüre des *Sandmanns* – Freuds Versuch über das "Unheimliche" – erweitert. Mit Blick auf Foucault betont Kittler deren historische Relativität.⁹ Es seien nicht die Gesetze der Seele, nur eine

⁹ Die Übereinstimmung zwischen Literatur und psychoanalytischer Theorie besage nichts über das "zeitlose Wesen" des Unbewußten, sondern nur etwas über die

historisch spezifische Form der Einbildung, der Verinnerlichung, die sich an Hoffmanns Erzählung zeige. In einem zweiten Schritt wird die diskursive Verstreubung zwischen Held, fiktivem Erzähler, Leser und Autor dargelegt. Eine sehr differenzierte Darstellung der fiktionalen Strategie des Textes zeigt, wie die Identität des einen je zum "Spiegelbild" des anderen wird. An dieser Struktur erweise sich die konsistente Rede des "Ichs" einzig durch eine bestimmte Sprachverwendung, durch den Bezug auf das Symbolische bestimmt. Ihr fehle jede Referenz auf eine vorgängige Innerlichkeit, sie folge allein der Logik des Phantasmas, des Spiegelbilds. Wenn, wie es weiter heißt, die Erzählstrategie sich unmittelbar und kalkuliert auf die Lektüreszene bezieht, dann findet hier "Nathanaels Tod statt".¹⁰ Die Lektüre ist der Ort, an dem sich das "Unheimliche" ereignet: ein "Gefühl", ein Zustand der Seele, der sich dort erst konstituiert.

Mit der "Konfusion von Ich und Seinesgleichen, von Erzähler und Leser" (ibid., 164) im gebrochenen Spiegel des erzählten Helden, findet sich die literarische Form exakt beschrieben, die den Lesenden ins Labyrinth fiktionaler Strukturen lockt. Er selbst – der Lesende – verfällt dem "Effekt paradoxer Kommunikation", "Nathanaels Psychose"; die Erzählung setze in ihrer fiktionalen Struktur eine Desymbolisierung in Gang, die "Konfusion von Symbolischem und Realem" (ibid., 159). Das "Gefühl", die "Seele" verdankt sich allein der literarischen Form. In allen Einzelheiten läßt Kittlers Analyse so die ästhetische Form als das Apriori eines Bewußtseinszustandes verständlich werden. Die fiktionale Struktur aber wird von ihm nun nicht als solche, als ästhetische Form begriffen, sondern als ein untergründig wirksamer, aber verborgener Text gedeutet: ein freudscher Versprecher des Werkes, welches *eigentlich* die Innerlichkeit des genialen romantischen Autors zum Ausdruck bringen will. Die Form wird zur verheimlichten gesellschaftlichen Realität, die sich hinter der literarischen Repräsentation, der "Seele des romantischen Autors" verbirgt.

Letzteres allerdings sind Bestimmungen, die sich nicht der Strukturanalyse verdanken, sondern der tradierten Vorstellung vom romantischen Kunstwerk. Dieses verdeckte die Wahrheit, daß die bürgerliche Seele sich lediglich

"historische Figur einer Vernunft, die der Kleinfamilie die Primärsozialisation überläßt". Sie bilde selbst einen Mythos aus, dem gegenüber die strukturelle Analyse einseitig machen kann, wie das "Subjekt klassisch-romantischer Texte in einer vergeblichen Hermeneutik seiner kleinfamilialen Genealogie entsteht" (Kittler 1977, 161).

¹⁰ Auf eben jene Weise, die Kittler wie folgt beschreibt: "Die imaginären Verstrickungen, in denen Nathanael zu Tode kommt, sind die Folge einer Desymbolisierung [...]" (ibid., 160).

einer bestimmten Sprachverwendung verdanke, während es in seiner fiktionalen Struktur genau diese Wahrheit artikuliere. Daß Hoffmanns Erzählung dieser *heimlichen* Wahrheit verpflichtet, ja deren "Entdeckung" ein wesentliches Moment ihrer fiktionalen Struktur ist, diese Erkenntnis des "Unheimlichen"¹¹ bleibt blockiert durch den vorab gegebenen Begriff von Kunst. Er verstellt, daß eben diese Wahrheit schon in der Romantik Dichtung hieß. An deren Stelle setzt Kittlers Analyse die "Enttarnung" dessen, was sie zuvor auf die Erzählung projizierte, die spätbürgerliche Vorstellung von der genialischen Seele des Autors. In der medientheoretischen Entzauberung der bürgerlichen Seele wird dieses analytische Prinzip konsequent fortgeführt. So, als zerfiele, was noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Einheit des über sich selbst sich täuschenden literarischen Bewußtseins verbunden war, der seelische Apparat, in die Produktlinien technischer Geräte, so wird das "Imaginäre" dem Film, das "Symbolische" der Schreibmaschine und das "Reale" den akustischen Aufzeichnungsgeräten zugeordnet.

Daß der Fotografie in diesem Dreischritt kein rechter Platz zugewiesen ist, hat systematische Gründe. In den Mittelpunkt rückt sie in Norbert Bolz' *Theorie der neuen Medien*. Mit Blick auf Roland Barthes heißt es dort von der Fotografie:

Diese traumatische Durchschlagung des Imaginären zwingt den Betrachter, "das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat" (Bolz 1990, 76).

Sollte dieses Trauma nicht auf die "Psychose Nathanaels", auf "die Konfusion von Symbolischem und Realem" zurückweisen? Barthes jedenfalls hat ähnliche Gedanken an allen Bereichen der Kunst entwickelt. Und wenn er in der *Hellen Kammer* von einer zukünftigen Wissenschaft des Subjekts spricht, dürfen wir sicher sein, daß damit weder das sprachliche "Ich" noch das Bild von sich selbst, sondern eine Phänomenologie des ästhetischen Subjekts gemeint ist (Barthes 1985, 26).

Das Ästhetische ist keineswegs identisch mit dem Imaginären, der Spiegel-funktion im psychoanalytischen Sinn. Wir hätten es gleichermaßen als Nichtung der symbolischen Ordnung wie der imaginären Identität des Subjekts zu verstehen. Für diese Nichtung steht in der Lacanschen Terminologie bekanntlich die Begegnung des Realen, die "traumatisierende Wucht des Kontingenten" (Bolz 1990, 76) ein. Die neue Medientheorie stellt letztlich die Frage nach einer Ästhetik jenseits des idealistischen Kunstbegriffs (vgl.

¹¹ Dieses erst begründet Freuds Interesse an der Erzählung, die Struktur des ästhetisch "Unheimlichen" und nicht der Beleg einer Theorie des Unbewußten.

Žižek 1991; 1993, 178f). Entgegen dem apodiktischen "Entweder – Oder" hat Norbert Bolz deren phänomenologische Motive versammelt. Sie bezeichnen dort reihum ein Wirkungskalkül, kein Darstellungsprinzip. Deshalb das Metaphernfeld der Anatomie: die "physiologischen Ausnahmezustände", der "musikalische Hysterismus", die "narkotisierende Wirkung", die "Stimulanzen des Rausches" und die "psychotische Lockerung". Es suggeriert die bruchlose Vernetzung der Sinnesorgane mit den Ton- und Bildmaschinen: Der Synthesizer schließt die Klangwelt kurz mit dem Hammer im Ohr; Musik ist ein Gebilde aus jenen elektrischen Impulsen und dieser ertümlischen Mechanik, die Leinwand ist eine Extension der Netzhaut (Bolz 1990, 23-66).

Es sind McLuhans Schriften über die medialen Erweiterungen der neurologischen Grundlage menschlichen Bewußtseins, die hier die Sprachbildungen bestimmen. Sie fungieren als Generatoren einer stringenten metaphorischen Kombinatorik. Das ist bezeichnend für deren Textstatus. Es sind Manifeste eines Neoavantgardisten. Deutlich ist damit aber auch das phänomenologische Feld einer Ästhetik umrissen, für die bei Nietzsche die Kategorie des Dionysischen entsteht. Darauf zielt Norbert Bolz: Die heutige Medienwelt gibt sich auf dieser Folie als Botschaft zu erkennen, ihre "ästhetischen Kräfte" verhalten sich destruktiv am sich identisch glaubenden Bewußtsein. Apodiktisch wird das Rückenmark gegen die Großhirnrinde ausgespielt – der "endogen verursachte Sinnesrausch", die Absentierung des Bewußtseins gibt das Grundmotiv ab. Die "technische Erweiterung der Sinnesphysiologie" wird zur Entzauberung des bürgerlichen Subjekts. Die Suspension des Bewußtseins ist ein Befreiungsschlag. Der "psychotische Ausnahmezustand" markiert den radikalen Bezug zum Realen: "Rauschmusik erobert das Spektrum des Rauschens" (ibid., 52). Dabei gerät allerdings aus dem Blick, daß dieses Reale immer eine Begegnung bezeichnet, einen konkreten Ausnahmezustand des Bewußtseins. Das "traumatisierte Subjekt" ist die Signatur eines Wahrnehmungsereignisses, das, wo es nicht schlicht Psychose ist, nur als ästhetisches Bewußtsein sich begreifen läßt.

Bolz' Medientheorie versammelt zwar die phänomenologischen Motive des Dionysischen, löst aber deren strikte Bindung an die Kategorie des ästhetischen Scheins. In die Fluchtlinie der neuen Soundtechniken eingestellt, wird ein zentraler Einwand Nietzsches gegen Wagner ignoriert: "Ich mag alle Musik nicht, deren Ehrgeiz nicht weiter geht als die Nerven zu überreden" (Nietzsche 1988, 29). Auch dies ist nicht zufällig ein Geschmacksurteil. Denn das, was über die bloße Wirkung hinausgeht, ist Bewußtsein, das sich in dieser Wirkung realisiert. Und dieses Bewußtsein vom endogen verur-

sachten Ausnahmezustand ist ästhetisches Bewußtsein. Die begriffslogische Unterscheidung zwischen "ästhetischen Kräften" und bloßen Sinnesreizen verliert sich in der Polemik gegen die bürgerliche Ästhetik. An deren Stelle tritt ein universalistischer Weltbezug, das medientechnologische Apriori. Was damit verschwindet, ist jene Möglichkeit von Bewußtsein, die Nietzsche vermißt, wenn er in einem Zuge die neue elementarische Qualität der Musik Wagners hervorhebt, um ihm zugleich vorzuwerfen: Er rechne nie als Musiker, er wolle die Wirkung, er wolle nichts als die Wirkung (ibid., 31). Die ästhetischen Kräfte werden so buchstäblich blind.

Als zeichnete sich moderne Kunst nicht gerade durch den Umstand aus, *Bewußtsein* der "Kontingenz", *Bewußtsein* des Heterogenen zu enthalten, wird die neue Medientheorie durch den Gegensatz zur Ästhetik definiert. Um den Preis der Hypostasierung des Medienbegriffs zur erkenntniskritischen Universalie. Daß der Ort, an dem die unerhörten Bilder und Töne entstehen, ein anderer sei als die Innerlichkeit des bürgerlichen Individuums, konnte schon von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* gesagt werden; auch, daß nicht der vermittelte Sinn, sondern das Medium die Botschaft sei, ließe sich mit gleichem Recht von dieser Dichtung sagen.¹² Man hat es ähnlich von der Kunst im allgemeinen gesagt: die Form, die Schreibweise, die Struktur. Aber was ist dann die Botschaft? Das rabiate Entweder-Oder zwischen ästhetischer Theorie und Medientheorie behält als Antwort lediglich die postmoderne Formel vom Tod des Subjekts zurück.

Dieser "Tod" ist weder spektakulär noch neuesten Datums; Foucaults *Ordnung der Dinge* etwa beschreibt in ihm den Ausgangspunkt der ästhetischen Moderne: die "Wiederkehr der Sprache", deren Erscheinen in der Literatur die Identitätsfindung des "Menschen", des bürgerlichen Subjekts als dessen Double von Anfang an begleitet. Es ist der Tod Nathanaels, der Tod des sich identisch wählenden Bewußtseins. Und der Schauplatz dieses Ereignisses ist der Ort des Lesenden, immer wieder.

¹² In Benjamins Schrift zum Film ist ausdrücklich vom Kunstwerk die Rede. Das Wort Medium ist an einer ganz anderen Stelle wesentlich, in einer frühen Schrift über das Sein der Sprache: die Dichtung (vgl. 1980c, 140).

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1970) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980a) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*. Band I,2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431-508.
- (1980b) Kleine Geschichte der Fotografie. In: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 368-385.
- (1980c) Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.140-157.
- (1980d) Der Surrealismus. In: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 295-310.
- Boehlich, Walter (1968) Autodafé. In: *Kursbuch*, 15, Kursbogen, o.S.
- Bohrer, Karl Heinz (1970) *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München: Hanser.
- (1981) *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1989) *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bolz, Norbert (1990) *Theorie der neuen Medien*. München: Raben.
- (1991) *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Fink.
- (1993) *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink.
- Bürger, Peter (1974) *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Enzensberger, Hans Magnus (1968) Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend. In: *Kursbuch*, 15, S. 187-197.
- (1970) Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Kursbuch*, 20, S. 159-186.
- Färber, Helmut (1967) Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik*, 4, S. 226-229.
- Foucault, Michel (1978) Die Intellektuellen und die Macht. Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Berlin: Ullstein, S. 128-141.
- Habermas, Jürgen (1969) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied: Luchterhand.
- (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1985) *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich A. (1977) Das Phantom unseres Ichs und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Hrsg. v. Friedrich Kittler & Horst Turk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139-166.
- (1986) *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kraus, Karl (1989): Heine und die Folgen. In: *Schriften*. Bd IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 185-211.
- Lessens, Claudia (1990) Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift *Filmkritik*. In: *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. Hrsg. v. Norbert Grob & Karl Prümm. München: Text & Kritik, S. 63-78.
- Michel, Karl Markus (1966) Die sprachlose Intelligenz II. In: *Kursbuch*, 4, S. 161-212.
- (1968) Ein Kranz für die Literatur. In: *Kursbuch*, 15, S. 169-186.

- Nietzsche, Friedrich (1988) Der Fall Wagner. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 6. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter.
- Sloterdijk, Peter (1983) *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1991a) *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- (1991b) *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH.
- Žižek, Slavoj (1991) *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve.
- (1993) *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.