

WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Individuum und Moderne

Georg Simmel und Theodor W. Adorno im Vergleich

Ki Sung Kim

Fachgebiet
Philosophie

Individuum und Moderne

Georg Simmel und Theodor W. Adorno im Vergleich

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Ki Sung Kim

aus Gwangju (Südkorea)

2012

Tag der mündlichen Prüfung: 08.02.2012

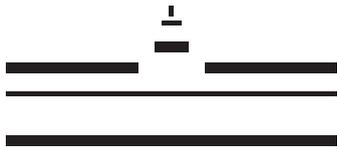
Dekan der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Christian Pietsch

Erstgutachter: Prof. Dr. Josef Früchtl

Zweitgutachter: PD. Dr. Michael Städtler

Ki Sung Kim

Individuum und Moderne



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XI

Band 2

Ki Sung Kim

Individuum und Moderne

Georg Simmel und Theodor W. Adorno im Vergleich

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Ki Sung Kim

„Individuum und Moderne. Georg Simmel und Theodor W. Adorno im Vergleich“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XI, Band 2

© 2012 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster

www.mv-wissenschaft.com

ISBN 978-3-8405-0068-8 (Druckausgabe)

URN [urn:nbn:de:hbz:6-80439463570](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-80439463570) (elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2012 Ki Sung Kim

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Ki Sung Kim

Umschlag: MV-Verlag

Druck und Bindung: MV-Verlag



Meinem Lehrer

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist im Wintersemester 2011/12 von der Philosophischen Fakultät im Fach Philosophie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertation angenommen worden. Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine vergleichende Untersuchung in Bezug auf das Konzept des Individuums in der Moderne bei Georg Simmel und Theodor W. Adorno.

Die Arbeit wäre nie entstanden ohne Unterstützung durch viele andere. Mein ganz herzlicher Dank gilt zunächst Herrn Prof. Dr. Josef Früchtel, der meine Texte sorgfältig und kritisch gelesen und wertvolle Anregungen und Verbesserungen ermöglicht und mir auch immer bereitwillig Hilfe gewährt hat, wann immer ich sie brauchte. Danken möchte ich auch Herrn PD. Dr. Michael Städler, der mir reiche Kenntnisse über die Philosophie des deutschen Idealismus sowie der Kritischen Theorie vermittelt und meine Arbeit sehr offen und gründlich gelesen und kommentiert hat. Des Weiteren bin ich Herrn Prof. Dr. Rolf Eickelpasch zu Dank verpflichtet, der mir während des Studiums und der Promotion in Deutschland einen historisch wie sachlich vertieften Einblick in die moderne europäische Theorie der Soziologie verschafft hat.

Besonders erwähnen möchte ich Frau Margarete Andersson, die die mühsame Korrektur der ersten Fassung meiner Arbeit interessiert und hilfreich übernommen hat, ebenso auch Frau Dr. Mechthild Ernst, die mir eine finanzielle Unterstützung gewährt hat. Schließlich möchte ich meiner Frau, Eun Joo Jung, meiner Tochter, Sumin danken, die immer für mich da waren und mir Liebe, Kraft und Vertrauen geschenkt haben.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Problemstellung	3
2. Theorien der Moderne.....	7
2-1. Moderne als zeitlose Gegenwart	7
2-2. Moderne als Geschichte des Zerfalls.....	14
3. Überblick über Struktur und Inhalt der Arbeit	20
Kapitel I: Dualismus vs. Negative Dialektik	23
1. Einleitung.....	23
2. Die Erkenntnistheorie Simmels.....	25
2-1. Dualismus von Subjekt und Objekt.....	25
2-2. Geschichte als Verstehen.....	33
3. Die Erkenntnistheorie Adornos	41
3-1. Negative Dialektik von Subjekt und Objekt.....	41
3-2. Naturgeschichte als Deutung.....	46
4. Zwischenfazit	57
Kapitel II: Differenzierung vs. Liquidation des Individuums.....	61
1. Einleitung.....	61
2. Die Gesellschaftstheorie Simmels.....	65
2-1. Hoch differenzierte Gesellschaft.....	65
2-2. Differenzierung des Individuums.....	76
3. Die Gesellschaftstheorie Adornos	84
3-1. Total verwaltete Gesellschaft	84
3-2. Liquidation des Individuums.....	93

4. Zwischenfazit	99
Kapitel III: Tragödie vs. Fratze der Kultur.....	104
1. Einleitung	104
2. Die Kulturtheorie Simmels.....	107
2-1. Kultur als Weg der Seele zu sich selbst	107
2-2. Tragödie der Kultur	113
3. Die Kulturtheorie Adornos	119
3-1. Kultur als Kritik.....	119
3-2. Kulturindustrie als Fratze der Kultur.....	124
4. Zwischenfazit	136
Kapitel IV: Individuelles Gesetz vs. Ästhetische Erfahrung.....	143
1. Einleitung	143
2. Die Kunsttheorie Simmels.....	145
2-1. Kunstwerk als das absolute Andere und das absolute Selbe....	145
2-2. Individuelles Gesetz als Persönlichkeit des großen Künstlers.	154
3. Die Kunsttheorie Adornos	162
3-1. Kunstwerk als ästhetische Autonomie und fait social	162
3-2. Ästhetische Erfahrung als Spiel zwischen Mimesis und Reflexion	178
4. Zwischenfazit	187
Schlusskapitel V: Ein Modell des modernen Individuums.....	195
Literaturverzeichnis	207

Einleitung

1. Problemstellung

Individualität, also das Bewusstsein, »Individuum« als eine einzelne Substanz zu sein, ist schon seit Leibniz als Konstitutionsprinzip der bürgerlichen Gesellschaft fragwürdig geworden. Nach Hegel trägt der einzelne Mensch ein Moment der gesellschaftlichen Verhältnisse in sich, in denen er lebt, ehe er noch Individuum ist. Die isolierte Individualität verfällt ihm zufolge dem Wahnsinn und dem Kampf aller gegen alle. Der Einzelmensch kommt deswegen lediglich durch die Beziehung mit anderen zur wahren Entfaltung seiner eigenen Individualität. Das heißt, dass das Individuum erst in der Gesellschaft seine eigentliche Natur vollenden kann.¹ Das kommt zum Ausdruck vor allem im Begriff der Person, der den Einzelmenschen als Träger einer bestimmten mitmenschlichen Rolle und somit als Einheit von Individualität und Allgemeinheit bezeichnet.² Der Begriff kennzeichnet gleichsam die konkrete Subjektivität des Einzelnen im Allgemeinen als gesellschaftlich vermitteltes und mithin selbständiges Einzelwesen.³ Es wird doch heute die These aufgestellt, dass Subjekt oder Subjektivität im neuzeitlichen Sinne theoretisch wie praktisch am Ende sei.⁴ Demzufolge scheint die Freiheit des Individuums als eines selbstbewussten und selbstbestimmten Subjekts, die in zweitausend Jahren errungen wurde, unter den Bedingungen der »Moderne« wieder ganz verloren zu gehen.⁵ Es

¹ Vgl. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S. 282.

² Zu vielseitigen Dimensionen des Begriffs der Person vgl. Volker Gerhardt, *Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität*, Stuttgart 1999, S. 328-342.

³ Vgl. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden Bd., 13, Frankfurt am Main 1970, S. 236ff.

⁴ Zur Periodisierung der „Neuzeit“ siehe Reinhart Koselleck, „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 269ff.

⁵ Unter »Moderne«, deren lateinischer Ausdruck „moderni“, nämlich das „Neue“ und auch das „historische Jetzt der Gegenwart“ im Gegensatz zum Wort „antiqui“ bereits gegen Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr. auftaucht, ist eine epochale Einheit in dem Sinne zu ver-

drohe die Gefahr, dass sogar die letzten Impulse der inneren Freiheit des Individuums, die aus den übermächtigen Vergesellschaftungstendenzen ausweichen können, unterm geistigen Monopol der Kulturindustrie allmählich verloren gehen. Das Individuum lebe nicht sein eigenes Leben mehr, sondern nur ein Leben, das durch die kapitalistisch organisierte Gesellschaft vorgezeichnet ist.⁶ So erscheint die Existenz des modernen Individuums paradoxerweise in dem nicht mehr kontrollierbar angewachsenen, immer undurchsichtiger werdenden kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem bedroht, woraus es entstand.⁷

Die „Krise des Individuums“ kann nicht ohne explizite Verhältnisbestimmung zu anderen Begriffen beleuchtet werden, wie etwa Natur, Geschichte, Gesellschaft und Kultur. Sie kann angesichts der dynamischen Veränderung seiner geschichtlich-gesellschaftlichen wie politisch-ökonomischen Ent-

stehen, dass die Überwindung der griechischen und römischen Antike durch den Beginn der christlichen Ära kenntlich gemacht werden und dass der Begriff modernitas erstmals im Hochmittelalter einen radikalen Bruch mit einer früheren Epoche bezeichnen sollte, deren Maßstäbe nicht mehr erfüllbar sind oder nicht mehr gelten können. Das Bewusstsein der Modernität aber ist im Sinne eines sich ausschließlich auf sich selbst beziehenden Zeitalters, d.h. der *Querelle des Anciens et des Modernes* zuerst innerhalb der ästhetischen und kulturkritischen Diskussionen gegen die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert geführt worden, und dann bezieht es sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Transformation politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Systeme und damit auf das Gefühl der Krise des Moralischen und Sozialen. Indem unter anderen Baudelaire die Modernität in der „flüchtigen Schönheit der Mode“ herausgearbeitet hat, hat sie immer auch eine ästhetische Bedeutung. Dazu vgl. Hans Robert Jauß, „Antiqui/moderni (Querelle des Anciens et des Modernes)“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1: A-C, Basel 1971, S. 410-414. Auch vgl. David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück, 1989, 19ff.

⁶ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer/Eugen Kogon, „Die verwaltete Welt oder: Die Krise des Individuums“ (1950), in: Max Horkheimer, *Nachgelassene Schriften 1949 – 1973*, Gesammelte Schriften Bd. 13, Frankfurt am Main 1989, S. 121-142.

⁷ Für die These vom „Ende des Subjekts“ oder „Ende des Individuums“ vgl. Manfred Frank, *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung*, Frankfurt am Main 1986; Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel 2000; Josef Früchtel, *Das unverschämte Ich. Eine Helden-geschichte der Moderne*, Frankfurt am Main 2004; Thomas Grundmann/Frank Hofmann/Catrin Misselhorn/Violetta L. Waibel/Veronique Zanetti (Hrsg.), *Anatomie der Subjektivität. Bewußtsein, Selbstbewußtsein und Selbstgefühl*, Frankfurt am Main 2005; Michael Städtler, *Kant und die Aporetik moderner Subjektivität: Zur Verschränkung historischer und systematischer Momente im Begriff der Selbstbestimmung*, Berlin 2011.

wicklung erst durch die *Theorie* ausreichend erläutert werden; durch den objektiv konstruierten logischen Zusammenhang der Begriffe, in dem gefragt werden soll, was zunächst als Merkmal der (Post)Moderne angesehen werden muss⁸; und danach, welche Konsequenzen sich für die Kategorie des Individuums als Folge des Spiels der gesellschaftlichen Kräfte ergeben; schließlich, welche Entwicklungsmöglichkeiten des Individuums unter den Bedingungen der (Post)Moderne gesucht werden können. Um die letzte Frage noch konkreter zu stellen: Heute, wo die Gesellschaft einen unmäßigen Druck auf den einzelnen Menschen ausübt und bis in dessen innerste Reaktionsweisen einwirkt, sollte gefragt werden, wie Individuum im emphatischen Sinne, als unverwechselbares Subjekt, möglich ist, oder anders gesagt, wer im Verhältnis zu anderen sein Für-sich-sein, seine Einzigkeit zu seiner eigenen Bestimmung erheben und seine Selbsterkundung und Selbstverwirklichung als Norm etablieren kann. Diese Fragen im Rückgriff auf Georg Simmel (1858-1918) und Theodor W. Adorno (1903-1969) zu beantworten, ist die zentrale Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

Im Mittelpunkt der Theorie Simmels und Adornos steht unter anderem zunächst gemeinsam das Problem der Individualität, und der Individualisierung im Prozess der modernen Vergesellschaftung, welcher die Individuen aus traditionellen Sozialbeziehungen und gesellschaftlichen Bedingungen entlässt. Im Hinblick auf jenen mit der im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandenen Industriegesellschaft beginnenden Prozess der Modernisierung reflektieren beide Philosophen die Begriffe Subjektivität, Persönlichkeit und Individualität sowie die Begriffe Subjekt, Person und Individuum im traditionellen Sinne kritisch. Diese Modernisierung umgreift dabei als ein Oberbegriff im Rahmen einer geschichtsphilosophischen Selbstreflexion

⁸ Die »Postmoderne«, deren Begriff sich Anfang der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts zuerst im Bereich der Literaturkritik, später Ende der siebziger Jahre in der Philosophie von Lyotard herausbildete, ist demgegenüber weniger als ein Epochenbegriff, sondern als ein ironischer Begriff in Form einer kunsttheoretischen Reflexion zu verstehen, der den Abschied von den spezifischen Erfahrungsgehalten der ästhetischen Moderne und deren Radikalisierung in vielerlei Hinsicht bezeichnet; oder als ein ethischer Begriff, der sich als „eine bestimmte Geisteshaltung“ im Zeichen einer „individualistischen Autonomiemoral“ denken lässt. Dazu vgl. Wolfgang Iser, „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Jahrgang 97, Freiburg/München 1990, S. 15ff.; Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt am Main 1996, S. 22ff.

verschiedene Teilprozesse wie die Zivilisierung der Natur, die Differenzierung der Gesellschaft, die Rationalisierung der Kultur und die Individualisierung des Menschen. Simmel und Adorno sind außerdem zwar darin einig, dass hinsichtlich des epochalen Wesens der Moderne die Individualität oder das Individuelle in Verbindung mit keinem starren mechanischen Gesetz des Allgemeinen mehr, sondern mit dem Gesetz des *Ästhetischen* steht. Zwischen beiden gibt es jedoch auch die entscheidende Differenz bei der Gegenwartsdiagnose der Individualisierung in der mit der Ästhetisierung des modernen Lebens verbundenen, funktional differenzierten Vergesellschaftung. Die Individualisierung erscheint für Simmel *ambivalent*, und zwar sowohl als Krise des Individuums in den Paradoxien und Pathologien durch Mechanisierung und Technisierung, Kommerzialisierung und Bürokratisierung der modernen Gesellschaft, als auch als Chance des Zuwachses an individueller Freiheit. Dagegen wird sie für Adorno nicht als sich entwickelnde Individualität, sondern als Pseudoindividualisierung angesehen, da nur dem Anschein nach das Individuum in seiner Entscheidung und Handlung immer selbstständiger werde. Noch radikaler vertritt er die These der „Liquidation des Individuums“, welche jedoch in *negativer* Weise am Ende auf eine bessere Gesellschaft oder eine Versöhnung von Individuum und Gesellschaft sowie von Mensch und Natur einschließlich der damit verbundenen Hoffnungen und Ideale verweist.

Diese Differenz zwischen Simmels und Adornos Analyse der modernen Individualisierung gründet in dem Unterschied des geschichtsphilosophischen Verständnisses von Modernität, das heißt, dass dieses nicht ohne weiteres sich auf ein am Modell des Fortschritts orientiertes Geschichtsverständnis bezieht, sondern sich durch eine paradoxe Verhältnisbestimmung zwischen dem Alten und dem Neue oder der Regression und dem Fortschritt unter den Tendenzen zur totalen Rationalisierung des Lebens auszeichnet.⁹ Damit verdankt sie sich auch den philosophisch verschiedenen Vorgehensweisen beider Denker aus unterschiedlichen geschichtlichen Erfahrungen der jeweiligen Zeit. Simmel entwickelt seine Philosophie im ambivalenten Spannungsverhältnis des Zeitverlaufs zwischen dem seit 1890 mit dem neuerlichen wirtschaftlichen Aufschwung durch die eindrucksvol-

⁹ Vgl. Klaus Lichtblau, *Transformationen der Moderne*, Berlin 2002, S. 17-51.

len Entdeckungen und Innovationen der modernen naturwissenschaftlichen Technik einhergehenden Fortschrittsoptimismus, der bis unmittelbar zu Beginn des Ersten Weltkrieges anhielt, einerseits, und der Erfahrung der Entfremdung der menschlichen Existenz sowie der europäisch-humanistischen Kulturkrise, welche durch die modernen Massengesellschaft sowie das pulsierende Leben der Großstadt herbeigeführt wurden, andererseits. Zwar ist sicherlich augenfällig, dass Simmels Philosophie eine prägende Wirkung auf Adornos eigenes Denken ausübt.¹⁰ Adorno wagt jedoch im Rückblick auf die europäische Geschichte eine philosophisch radikale Befragung der abendländischen Aufklärung aus seinen Erfahrungen der Katastrophen des Zeitalters, Erfahrungen des nationalsozialistischen Totalitarismus in Deutschland und der Kulturindustrie in Amerika. Hinsichtlich dieser Differenz zwischen beiden Autoren möchte ich eine vergleichende Untersuchung ihrer Erkenntnis-, Gesellschafts-, Kultur- und Kunsttheorie unternehmen, deren Schwerpunkt auf die Zusammenhänge und Begriffskonstellationen bezüglich der Analyse der konkreten Gestalt des modernen Individuums beschränkt werden soll. Es ist nun zu klären, wie Simmel und Adorno Moderne, und zwar *ästhetische Moderne*, bestimmen.

2. Theorien der Moderne

2-1. Moderne als zeitlose Gegenwart

Simmel entwickelt eine Theorie der Moderne hinsichtlich der Folgen des Großstadtlebens, die aus der Ausdehnung der entwickelten Geldwirtschaft um die Jahrhundertwende abgeleitet werden. In seiner *Philosophie des Geldes* (1900), die das Kernstück der Theorie der Moderne darstellt, beschäftigt er sich mit der Analyse der Auswirkungen des Geldes „auf die innere Welt: auf das Lebensgefühl der Individuen“ (PdG, 10). Dieses *Gefühl* als das flüchtige, „übertheoretische Gefühl der Bejahung, der Zustim-

¹⁰ Vgl. Michael Landmann, „Georg Simmel als Prügelknabe“, in: *Philosophische Rundschau*, hrsg. von Hans Georg Gadamer und Helmut Kuhn, Vol. 14, Tübingen 1967, S. 267ff.

mung“ des Gegenwärtigen oder als das „eigentlich unbeschreibliche Wirklichkeitsgefühl“ tritt nach seiner Überzeugung auf eine psychologische Konstellation hin auf, woraufhin auch eine Totalität oder Gesamtheit der gegenwärtigen Gesellschaft „im Zeichen des modernen Heraklitismus“ (Rem, 445) zu erschließen ist. Die psychologische Konstellation eines besonderen Lebensgefühls der menschlichen Individuen, welche als eine „Attitüde“¹¹ zur Welt in einer ästhetischen Haltung verwurzelt ist, bedeutet ihm nichts anders als ein Verhältnis eines Geistes zur Welt. Sein Versuch, eine Totalität aus zufälligen Momentbildern des gesellschaftlichen Wirklichkeitsgefühls abzuleiten und diese Bilder dabei in universale Formen zu übersetzen, trifft letztlich auf seine Grundannahme zu, dass das Wesen der Kunst „aus einem zufälligen Bruchstück der Wirklichkeit, dessen Unselbstständigkeit durch tausend Fäden mit dieser verbunden ist, eine in sich ruhende Totalität, einen jedes Außerhalbseiner unbedürftigen Mikrokosmos“ (PdG, 691) bildet. Aus diesem Grund konzentriert er sich auf eine Beschreibung der innerseelischen Prozesse der Individuen, in denen eine unverwechselbare Eigenschaft der Moderne offen zutage liegt. So fallen die psychischen und ästhetischen Dimensionen bei ihm mit der spezifischen Erfahrung der Modernität selbst zusammen.¹² Simmel stellt in diesem Zusammenhang fest:

Das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind (PK, 346).

Im Rückgriff auf das Baudelairesche Verständnis der *modernité* stellt Simmels Analyse der Moderne in einer Anschauungsweise der „psychologi-

¹¹ Margarete Susman, *Die geistige Gestalt Georg Simmels*, Tübingen 1960, S. 36.

¹² Zum psychologisch-historischen Ansatz der Philosophie Simmels vgl. Klaus Christian Köhnke, *Der junge Simmel. In Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*, Frankfurt am Main 1996, S. 213-243. Auch zur Ausführung der Eigenart der ästhetisch-literarischen Moderne vgl. Klaus Lichtblau, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kulturosoziologie in Deutschland*, Frankfurt am Main 1996, S. 36-59.

schen Mikroskopie“ (Soz, 33) einen Versuch dar, jene Formen der neuen Erlebensverarbeitung der modernen Individuen zu artikulieren und zu analysieren, auf welche sich die flüchtigen, bruchstückhaften und widersprüchlichen Momente der geldwirtschaftlich organisierten Gesellschaft beschränken.¹³ Denn Moderne ist bei ihm die Erfahrung der äußeren Welt als eine innere. Aus diesem Grund wird seine Theorie der Moderne überhaupt keiner konkret historischen Untersuchung der bedeutenden Veränderungen politisch-wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Bedingungen um die Jahrhundertwende unterzogen. Sie gründet vielmehr auf einer Phänomenologie der emotionalen und psychologischen Zustände der modernen Individuen, die in einem unaufhörlichen Strom von vergänglicher, flüchtiger und zufälliger Fragmenten der modernen Gesellschaft zusammengehen. Diese Fragmente, worauf die Übermacht des Geldes alles Bestehende zurückführt, sowie auch die „zarten, unscheinbaren Fäden“ (AA 1901-1908 II, 292) zwischen Menschen, schließen nach seiner Ansicht in sich schon eine Möglichkeit ein, das Wesen des Weltganzen zu enthüllen. In diesem Zusammenhang stellt er fest, „daß sich von jedem Punkt an der Oberfläche des Daseins, so sehr er nur in und aus dieser zu erwachsen scheint, ein Senkblei in die Tiefe der Seelen schicken läßt, daß alle banalsten Äußerlichkeiten schließlich durch Richtungslinien mit den letzten Entscheidungen über den Sinn und Stil des Lebens verbunden sind“ (AA 1901-1908 I, 120). Diese Äußerung deutet auch an, dass er das menschlich-lebendige Subjekt als ein Wesen ansieht, welches eine entscheidende Rolle innerhalb der modernen Gesellschaft spielt und dass seine Analyse der Moderne an den Erscheinungen der inneren Welt festhält, welche durch soziale Tausch- und Zirkulationsprozesse erzeugt werden. Damit könnte man seine Theorie der Moderne als eine „Phänomenologie der menschlichen Gefühle“¹⁴ bestimmen. Simmel findet den Ursprung der Moderne nicht im entwickelten Kapitalismus, sondern in der reifen Geldwirtschaft, die einen absoluten Bewegungs-

¹³ In seinem Essay „Der Maler des modernen Lebens“ (1863) zeichnete Baudelaire *modernité* durch „das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige“ aus. Nach ihm war nur „der Maler des verschwindenden Augenblicks“ dazu in der Lage, die Moderne zu erfassen. Seine „Phänomenologie der Moderne“ gilt demnach „ihrem eigentümlichen Gegenwartscharakter.“ Vgl. David Frisby, *Fragmente der Moderne*, a.a.O., S. 23 und 52.

¹⁴ David Frisby, *Fragmente der Moderne*, a.a.O., S. 59.

charakter der Welt erzeugt. In seiner *Philosophie des Geldes* untersucht er die geschichtliche Erscheinung des Geldes nicht aufgrund von deren bestehender sozioökonomischen Formation, sondern allein aufgrund von deren menschlicher Wertgefühle. Sicher ist hier, dass sich seine subjektivistische Werttheorie von Carl Menger und Eugen von Böhm-Bawerk herleitet.¹⁵ Simmel geht weiterhin von der Feststellung aus: „In diesem Problemkreis ist das Geld nur Mittel, Material und Beispiel für die Darstellung der Beziehungen, die zwischen den äußerlichsten, realistischen, zufälligsten Erscheinungen und den ideellsten Potenzen des Daseins, den tiefsten Strömungen des Einzellebens und der Geschichte bestehen“ (PdG, 12). Sein philosophisches Anliegen gilt daher dem „subjektive[n] Prozeß von Opfer und Gewinn in der Einzelseele“ oder dem „Austausch zwischen Hingabe und Errungenschaft innerhalb des Individuums“. Dieser innerseelische Austauschprozess ist für ihn „die grundlegende Voraussetzung und gleichsam die wesentliche Substanz jedes zweiseitigen Tausches“ (PdG, 62). So betrachtet er das Geld nur als ein zeitlos gültiges Symbol des Tausches zwischen den Dingen, der ständigen Wechselwirkung zwischen den Menschen und des relativistischen Charakters des Daseins im Großstadtleben, in dem jene Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit des Verkehrs, das steigende Lebenstempo, in einem absoluten Flusse konstatiert werden. Im letzten Kapitel seiner *Philosophie des Geldes* macht er zunächst auf den durch die Geldwirtschaft herbeigeführten Objektivierungs-, Differenzierungs- und Nivellierungsprozess des modernen Lebensstils sowie der individuellen Persönlichkeiten aufmerksam, bei dem alles auf den gemeinsamen Nenner des Tauschwertes reduziert wird. Er weist anschließend auf die sich ausweitenden Kluft zwischen der subjektiven und objektiven Kultur hin, deren Ursprung vornehmlich in der Arbeitsteilung innerhalb der Produktion wie der Konsumtion liegt. Im Hinblick auf die fragmentarischen Lebensinhalte

¹⁵ Seine subjektivistische Werttheorie entlehnt Simmel der Österreichischen Grenznutzenschule Carl Mengers und Eugen von Böhm-Bawerks, nach denen der Wert eines Gutes durch die subjektive Wertschätzung seiner jeweils letzten Einheit, also Grenzeinheit, bestimmt werde. Daraus folgt, dass die Wirtschaft nicht auf der Produktion, sondern auf dem Tausch gründet. Vgl. Werner Jung, *Georg Simmel zur Einführung*, Hamburg 1990, S. 62. Auch vgl. David Frisby, „Georg Simmels Theorie der Moderne“, in: Heinz-Jürgen Dahme & Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984, S. 52.

der modernen Individuen bezieht sich seine Analyse der Auswirkungen der Arbeitsteilung jedoch eher auf die Konsumtion als auf die Produktion. Sein Hauptinteresse ist dabei konsequent bezüglich der psychologischen Folgen der Konsumtion auf „Differenzierung, Verfeinerung, Bereicherung der Bedürfnisse“ (AA 1901-1908 I, 128) der Individuen ausgerichtet. So findet er den Ursprung der Moderne, die sich durch wichtige Merkmale des Großstadtlebens auszeichnet, in der Entwicklung der Geldwirtschaft, nicht des Kapitalismus.

Als psychologische Konsequenzen, welche der durch die Geldtransaktion vermittelte Objektivierungs- und Versachlichungsprozess des Großstadtlebens herbeigeführt hat, beschreibt Simmel eine „Nervosität grosser Massen“, „eine Empfindlichkeit, eine Leidenschaft, eine Exzentrizität“ (AA 1887-1890, 212) und „ein dumpfes Gefühl von Spannung und unorientierter Sehnsucht“, eine „heimliche Unruhe“, ein „ratlose[s] Drängen unter der Schwelle des Bewußtseins“, welche von „der äußeren Hast und Aufregtheit des modernen Lebens“ (PdG, 675) abstammen. Diese neurasthenischen Merkmale, die den Großstädtern zu eigen sind, sind nach Simmel die Folge der Distanzierung der Individuen von ihrer eigenen Natur und diejenige ihrer abstrakten Lebensinhalte, die das auf die Geldwirtschaft gebaute Großstadtleben erzeugt hat. Die Erhöhung des Nervenlebens in der Großstadt, die aus dem schnellen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke entspringt, führt die modernen Individuen weitergehend zu einem unmittelbaren Gegenwartsgefühl, welches sich grundsätzlich einer rein zeitlichen Bestimmung im Sinne der Vergangenheit und der Zukunft entzieht:

Der Mangel an Definitivem im Zentrum der Seele treibt dazu, in immer neuen Anregungen, Sensationen, äußeren Aktivitäten eine momentane Befriedigung zu suchen; so verstrickt uns dieser erst seinerseits in die wirre Halt- und Ratlosigkeit, die sich bald als Tumult der Großstadt, bald als Reisesomanie, bald als die wilde Jagd der Konkurrenz, bald als die spezifisch moderne Treulosigkeit auf den Gebieten des Geschmacks, der Stile, der Gesinnungen, der Beziehungen offenbart (PdG, 675).

Die Neurasthenie der modernen Individuen könnte, wie bei der Kreativität von Intellektuellen und Künstlern, allerdings positiv gewendet werden „als ein Ausdruck der Verfeinerung, als Erweiterung oder Verschärfung des Apperzeptionsvermögens und als Ausdehnung oder Vertiefung des Erfahrungsbereichs“. ¹⁶ In diesem Zusammenhang lässt sich der übertriebene Subjektivismus als eine Kompensation für den Objektivierungs- und Nivellierungsprozess verstehen, der eine stilisierte Lebensform als Schranke und Distanzierung hervorgebracht hat. Denn der Subjektivismus oder der Individualismus bringt den Anspruch der modernen Individuen zum Ausdruck, die Selbständigkeit und Einzigartigkeit seines Daseins gegen die übermächtige Gesellschaft, die geschichtliche Überlieferung, die objektive Kultur und Technik des Lebens zu bewahren. So zeigt sich die Moderne in ihren *ambivalenten* Tendenzen.

Nach Simmel manifestieren sich diese ambivalenten, dualistischen Tendenzen am deutlichsten vor allem im *Wechsel der Mode*, der im Mittelpunkt der Analyse der ästhetischen Moderne steht. Die Mode verkörpert ihm zufolge nicht nur einen Doppelcharakter des modernen Lebensstils als der „Tendenz nach sozialer Egalisierung“ wie die „nach individuellen Unterschiedsreizen“, sondern auch eine Doppelnatur des Bedürfnisses der modernen Individuen als der „psychologischen Tendenz zur Nachahmung“ wie die zur „individuelle[n] Differenzierung“ (AA 1894-1900, 106f). Die zunehmende Verbreitung der Mode und das steigende Tempo ihres Wechsels bringen ihre Entfernung von den inneren Bedeutungen der Dinge mit sich, wodurch sich ihre ästhetische Anziehung ergibt. Die Abstraktheit der Mode, welche den Tauschwert verkörpert, ist in diesem Sinn nicht weit von derjenigen des Warentausches entfernt, so ähnelt der Modenwechsel auch der Warenzirkulation. Entscheidend ist, dass die Dialektik der Mode paradoxerweise die Aufhebung der Mode einschließen muss, da ihre Ausdehnung und Verbreitung notwendigerweise einen Punkt erreicht, an dem sie aufhört, Mode zu sein. Sie deutet letztlich darauf hin, dass Mode „nicht Sein oder Nichtsein“ ist, „sondern sie ist zugleich Sein und Nichtsein, sie steht immer auf der Wasserscheide von Vergangenheit und Zukunft und gibt uns so, solange

¹⁶ Siegfried Kracauer, „Im Luxushotel“, *Frankfurter Zeitung*, 17.04. 1931. Zitiert nach David Frisby, *Fragmente der Moderne*, a.a.O., S. 83.

sie auf ihrer Höhe ist, ein so starkes Gegenwartsgefühl, wie wenige andre Erscheinungen“ (PK, 197). Mit anderen Worten: Dass Mode so schnell wieder verschwindet, wie sie gekommen ist und dass sie zugleich das Vorübergehende und das Ewige verkörpert, oder anders gesagt, dass sie immer neu, aber immer gleich ist, bringt einen paradoxen Grundzug der ästhetischen Moderne am drastischsten zum Ausdruck, welcher in Gestalt eines radikalen Bruches mit dem Vergangenen sowie dem Zukünftigen das Bewusstsein des Individuums um so mehr allein auf die Gegenwart zuspitzt. Dies ist der Grund dafür, dass Simmel sowohl die innerseelischen Prozesse der Individuen wie auch die vergänglichen, flüchtigen, zufälligen Fragmente der gesellschaftlichen Wirklichkeit, – die sub „specie aeternitatis“ (PdG, 713) gesehen werden –,¹⁷ als Ausgangspunkte zur Erfassung der Moderne und die ästhetische Wahrnehmungsweise als Basis für deren fundamentale Erkenntnis aufnimmt. Indem seine Theorie der Moderne den in der unendlichen Geldzirkulation immergleichen Reproduktionsprozess des Vergänglichen, des Flüchtigen und des Zufälligen verfolgt, besteht sie schließlich in der Analyse einer Form der ewigen Gegenwart, anders gesagt, eines Wesens der Zeitlosigkeit des flüchtigen Augenblicks, bei der durch den mentalen Prozess der Erinnerung zugleich „die Gegenwart auf die Vergangenheit wirkt und die Vergangenheit auf die Gegenwart“ (PK, 353). Diese Eigenart der Moderne als die zeitlose, tiefere Bewegtheit einer durch die Geldwirtschaft geprägten Epoche sowie den raschen Wechsel der subjektiven Eindrücke der modernen Individuen sieht er ebenso bereits auch in bestimmten Entwicklungen der modernen Kunst, insbesondere in den Plastiken von Auguste Rodin realisiert. Denn diese veranschaulichen als Sinnbilder für die Unruhe der modernen Seele eine „künstlerische Zeitlosigkeit der reinen Bewegung“ oder „eine Gleichzeitigkeit von Ja und Nein“ (PK, 341), und zwar in dem zur Darstellung gebrachten einmaligen Moment der Beweg-

¹⁷ Es ist auch das ästhetische Ideal der Gesellschaftstheorie Simmels, ein flüchtiges, bruchstückhaftes und widersprüchliches gesellschaftliches Phänomen momentan zu erfassen, also dessen ewige Form *sub specie aeternitatis* darzustellen, wie sich ein perfektes Kunstwerk als eine Totalität verwirklicht. Dementsprechend ist der Geisteswissenschaftler bei ihm wie der Künstler „Schöpfer seines eigenen Gedankengebäudes“ und zugleich „Nachbildner als Interpret fremder Konzepte“. Dazu vgl. Barbara Aulinger, *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel*, Wien 1999, insbesondere S. 229-239.

heit des Einzelwesens „eine Formung oder ein[en] Durchgangspunkt des einheitlichen kosmischen Energiequantums“ (PK, 345). Im Hinblick auf die Plastiken Rodins kennzeichnet Simmel die ästhetische Moderne als eine „Impression des Übermomentanen“ oder eine „zeitlose Impression“ (PK, 339). So geht es in seiner Theorie der Moderne um eine Darstellung der individuellen inneren Erfahrungsweisen der gesellschaftlichen Wirklichkeit, während es sich bei Adorno um eine negative geschichtsphilosophische Analyse der Moderne handelt.

2-2. Moderne als Geschichte des Zerfalls

Auch Adorno lässt, ebenso wie Simmel, die Moderne bei Baudelaire beginnen.¹⁸ Nach seiner Kritik aber reduziert Simmel die vergänglichen, flüchtigen, zufälligen Fragmente der gesellschaftlichen Wirklichkeit unmittelbar auf zeitlos gültige Bilder oder Formen, also austauschbare Beispiele für Ideen (vgl. KG I, 241), die vom Menschen selbst entworfen wurden. Indem in Simmels Verständnis der Moderne konkret historische Erfahrungen durch diese Bilder, Formen oder Beispiele ersetzt werden, bleibt seine Theorie der Moderne am Ende nur bei der Analyse der unmittelbaren Phänomene der *Verdinglichung* stehen,¹⁹ die nach Adorno als „ein Epiphänomen“ (ND,

¹⁸ Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 112.

¹⁹ In seinem Buch *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) hat Lukács als erster den Begriff der Verdinglichung, welcher die Kehrseite der Rationalisierung der gesellschaftlichen Arbeit darstellte, zum Angelpunkt einer Kritik der Moderne genommen. Dort sah er die Verdinglichung als gänzlich negatives Phänomen an und setzte das Sedimentiert-Feste der Verdinglichung dem Dynamisch-Fließenden des Lebendigen entgegen, im Rückgriff auf die Grundfigur von Simmels Thesen von der „Tragödie der Kultur“, welche sowohl das Übergewicht der objektiv-gesellschaftlichen Welt gegenüber dem seelisch-subjektiven Leben als auch die Entfremdung der individuellen Subjektivität von ihren kulturellen Objekten beklagte. Nach Adornos Kritik aber liegt in solcher Hypostasierung der Verdinglichung als eines unausweichlichen Konstituens der kapitalistischen Gesellschaft noch unwillkürlich ein idealistischer Keim, nämlich die Identität von Subjekt und Objekt. Demgegenüber handelt es sich bei ihm um die dialektische Negation von Verdinglichung, nämlich um die „Entfaltung der widersprechenden Momente, die im Vergessen gelegen sind“. Adorno kritisiert in der *Negativen Dialektik*, dass Verdinglichung aufgrund des Vorrangs des Objekts nie ganz aufhebbar sei und daher auch seine gute Seite habe. Sie erscheint immer wieder als ein „Epiphänomen“ (ND, 191) zusammen mit der guten Verdinglichung, welche die Subjektivität nicht vom Allgemeinen beeinflusst, sondern in sich die Objektivität *mimetisch* vermittelt. Die gute Verdinglichung bildet deshalb nicht

191) der erstarkenden Subjektivität in der spätkapitalistisch organisierten Gesellschaft dialektisch zu analysieren sind.

Die Urgeschichte der ästhetischen Moderne sieht Adorno diesbezüglich im Konstitutionsprozess des Hochkapitalismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und im Entwicklungsprozess der Universalisierung der Warenproduktion, in der das Tauschprinzip zur universellen Herrschaft gelangte.²⁰ Den Bewegungsgesetzen der spätkapitalistischen Industriegesellschaft entsprechend, welche außerhalb der einfachen Geldzirkulation die Verdinglichung und Entfremdung der Individuen verursachten und beschleunigten, ist auch seine Theorie der Moderne so radikal geprägt worden. Vor allem lässt sich das Buch *Dialektik der Aufklärung* (1947), das er zusammen mit Horkheimer aus den Erfahrungen von Faschismus und Stalinismus auf der einen, von Kulturindustrie in Amerika auf der anderen Seite heraus verfasst hat, als Versuch verstehen, nicht nur den Widerspruch zwischen der wissenschaftlich-technischen Zivilisation und der Unmenschlichkeit sowie Unvernunft der gegenwärtigen Wirklichkeit darzustellen, sondern auch die absolute Negativität der Gesellschaft als eines universalen Funktionszusammenhangs unterdrückender Herrschaft – welcher sich über alles erstreckt und alles erfasst – unter dem naturgeschichtlichen Gesichtspunkt zu deuten. Nach seiner Einsicht ist das Lebens- und Wirklichkeitsgefühl als Innerstes der modernen Individuen, welches Simmel zum Ausgangspunkt für seine Analyse der Moderne erhoben hat, bereits durch den kapitalistischen Kulturbetrieb gefiltert (vgl. DA, 147), der vorweg von den ungerechten Produktionsverhältnissen der Gesellschaft determiniert wird. Daraus ergeben sich die zwanghafte bzw. erzwungene Integration in und die mechanische Anpassung der Menschen an die Gesetze der Warenwelt, in der jedes Ding

nur die Bedingung von wirklicher Autonomie und Spontaneität des Individuums, sondern auch diejenige von realer Humanität. Das besagt, dass Autonomie wie Spontaneität, und auch Humanität bei Adorno sich immer an den materiellen Lebensbedingungen festhalten, oder anders gesagt, dass sie einmal streng im Verdinglichungsprozess des Lebens verbleiben und dann über sie hinausgehen müssen. Die Phänomene der Verdinglichung zu kritisieren heißt schließlich der geschichtlich-materialistisch dialektischen Bewegung zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit, also der „geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten“ (ÄT, 11) umsichtig nachzufolgen.

²⁰ Vgl. Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke, „Kritische Theorie und ästhetisches Interesse: Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion“, in: Dies (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980, 29.

gegen ein anderes austauschbar ist.

Diese Tendenzen im Zeitalter des spätkapitalistischen Industrialismus, der neue Phänomene zeitigte, bezeichnet Adorno mit dem Begriff der *Kulturindustrie*, die als industriell produzierte, also technisch standardisierte Kulturwaren allein um des Profitmotivs willen gar nicht aus den spontanen Wünschen und Bedürfnissen der Individuen erzeugt sind. Die Kulturindustrie, die äußerlich wie innerlich beinahe zu einem Gesamtsystem, und zwar über die private und familiäre wie die gesellschaftliche und staatliche Sphäre hinaus und durch diese hindurch zum innerlichen System geworden ist, fungiert ihm zufolge als ein gesellschaftlicher „Kitt im Massenbetrieb“ oder als eine „verdünnte Form kollektiver Mimesis“ (DA, 321). Dies ergibt sich aus der Manipulation der Kulturindustrie, die Erfahrungs- und Wahrnehmungsweise der Massen allerseits zu umstellen und einzufangen. Jene heteronome Integration und mechanische Anpassung bedeutet demnach nichts anderes als die Desintegration der Eigenschaft des Individuums vom Triebgrund sowohl wie vom eigenen Selbst, indem die kulturindustriellen Waren mit der Instrumentierung des Ästhetischen bis in seine innerste Verhaltensweisen hinein eingedrungen seine eigene ratio wie seine spontanen Bedürfnisse paralyisiert. In Hinsicht auf diese tiefenpsychologischen Konsequenzen der modernen Individuen konstatiert Adorno kritisch „die gesellschaftliche Pathogenese der Schizophrenie“ (MM, 264), die nur darum als schwere Erkrankung nicht auffällt, weil der gesellschaftliche Gesamtzustand sie als die vorherrschende Normalität deckt. Simmels Feststellung, dass Moderne die Erfahrung der äußeren Welt als innere ist, erweist sich in seinen Augen als ein höhnisches Widerspiel zur Hoffnung der Philosophie auf die Einheit von Subjekt und Objekt (vgl. SS I, 18). So ist die Kulturindustrie bei ihm eine gewaltige Vergessens- und Exklusionsoperation der Natur im Individuum als lebendigem Subjekt.

Als eine wesentliche Form der Kulturindustrie bestimmt Adorno außerdem die Immergleichheit, die so als ständiger Wechsel neuester Produkte erscheint, wie die Mode zeigt. „Das Neue, um seiner selbst willen gesucht“ (MM, 270), ist in der gesamten Praxis der Kulturindustrie entscheidend vom Prinzip der warenproduzierenden Gesellschaft als Profitinteresse, worauf allein alles ankommt, nicht mehr zu unterscheiden. Der Kultus des

Neuen ist darin selber als Wiederholung der bestehenden gesellschaftlichen Lebensform der „Ausschluß des Neuen“ (DA, 156). Daraus, dass in der Totalität der Kulturindustrie die Dialektik zwischen dem Neuen und dem Alten stillgestellt wird, folgt, dass der Begriff des Neuen auf den ersten Blick nicht offen zutage liegt. Diese Folge lässt sich weiterhin daraus schließen, dass eine würdige Lebensform, eine schöne Seele, eine nichtentfremdete Natur und ein unkorruptiertes Bewusstsein des individuellen Subjekts unter den verdinglichenden und geistzerstörenden Tendenzen der Gesellschaft dubios geworden sind. Im Hinblick darauf, „daß alles beim Alten bleibt, das als Neues auftritt, daß nichts anderes bestehen könne“,²¹ geht die *Dialektik der Aufklärung* ohne weiteres weder auf ein „Jenseits der Selbstentfremdung“ noch auf eine „Aussicht auf kollektive Befreiung“ zurück, sondern sie erinnert „an ein naturhaftes Einssein: innere Versenkung, selbstvergessene Lust oder viszerale Seligkeit“²² in der negativ-dialektischen Weise, dass sie eine als *Schrift* konstituierte Konstellation der historischen Schreckensbilder offenbart (vgl. DA, 41). So kennzeichnet die Moderne in der *Dialektik der Aufklärung* die Epoche der Entfesselung der Produktivkräfte unter spätkapitalistischen Bedingungen und unter autodestruktiver Verformung der Individuen selbst. Sie trägt das Mal des „Zerfalls“ (vgl. ND, 148; ÄT, 205) auf ihrer Stirn; des Sinn- und Subjektzerfalls in der spätkapitalistischen Wirklichkeit.²³

In der *Dialektik der Aufklärung* aber bleibt doch unklar, was für einen Anlass die unter kulturindustriellen Bedingungen existierenden Individuen haben sollten, einen „gesellschaftliche[n] Verblendungszusammenhang“ (DA, 59) sowie einen „Verblendungszusammenhang der Geschichte selbst“ (NL, 319) als ewige Wiederkehr des Gleichen zu überschreiten. Dort deuten Adorno und Horkheimer nur die Möglichkeit des Individuums als eines zur bestimmten Negation befähigten Subjekts an. Diese Möglichkeit,

²¹ Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg 1996, 158. Die Antinomie zwischen Sein und Schein ist im Verweisungszusammenhang der Begriffe *Wahrheit, Schein und Versöhnung* bei Adorno auszudeuten.

²² Thomas E. Schmidt, „Dialektik der Aufklärung. Zu einer Grundschrift des kulturkritischen Ressentiments“, in: *Merkur*, Heft 665/666, Stuttgart 2004, S. 750.

²³ Vgl. zu Ausführungen einer „Logik des Zerfalls“ bei Adorno siehe W. Martin Lüdke, *Anmerkungen zu einer »Logik des Zerfalls«: Adorno-Beckett*, Frankfurt am Main 1981.

das meint die Möglichkeit der individuellen Erfahrung von *Nichtidentischem* gegen die herrschenden Tendenzen der bestehenden Gesellschaft,²⁴ versucht er, letztlich in seiner *Ästhetischen Theorie*, die abschließend als seine Theorie der ästhetischen Moderne zu betrachten ist, durch die Analyse der Eigengesetzlichkeit der *authentischen* Kunstwerke zu verdeutlichen, welche immer auch als Waren Marktgesetzten unterliegen, jedoch sich gegen diese Gesetze wehren. Denn diese Analyse geht von der Tatsache aus, dass sich die Tendenz zur Kulturindustrie in der Tat aus der Dialektik der modernen Kunst selbst ergibt. Also: Modern ist Kunst unter Bedingungen voll ausgebildeter subjektiv-instrumenteller Rationalität nur dann, wenn sie durch „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“ (ÄT, 39) im geschichtlich-gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang dessen geistige Gestalt hervorbringt und zugleich diese negiert.

Mit anderen Worten: Auch indem die moderne Kunst für Adorno, wie etwa Schönbergs Musik und Becketts Literatur gezeigt haben, alle Dunkelheit und Schuld der Welt auf sich nimmt (vgl. PnM, 126), ihrer Idee nach ohne auf garantierte Traditionen und Sinnbestände zurückzugreifen, entgeht sie nicht der Antinomie zwischen Sein und Schein, die auch die Spur ihrer Unwahrheit ist.²⁵ Die Dialektik der modernen Kunst bezieht sich dabei auf die Dialektik von Altem und Neuem, die Adorno betont: „Aufs Neue drängt die Kraft des Alten, das, um sich zu verwirklichen, des Neuen bedarf“ (ÄT, 40). Die Moderne dialektisch zu verstehen, heißt daher zu untersuchen, wie sie sich gegen die Tradition verhält. Die Dialektik der Moderne besteht mit anderen Worten darin, „von der Erfahrung der qualitativen Andersheit der Moderne, ihrer Unverständlichkeit auszugehen“, und zugleich „auf dem Moment der Andersheit des Neuen zu bestehen, so daß immer der Kontrast zu einem Alten mitgedacht werden muß.“²⁶

²⁴ Zu den Dimensionen des Nichtidentischen bei Adorno vgl. Anke Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt am Main 1989, vgl. S. 198ff.

²⁵ Die Antinomie zwischen Sein und Schein ist bei Adorno im Verweisungszusammenhang der Kategorien *Wahrheit, Schein und Versöhnung* zu verstehen. Dazu vgl. Albrecht Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas (Hrsg.), *Adorno-Konferenz*, Frankfurt am Main 1983, S.138-176.

²⁶ Thomas Baumeister/Jens Kulenkampff, „Geschichtsphilosophie und philosophische

Doch angesichts der prekären Lage der modernen Kunst in der total verwalteten Gesellschaft bezeichnet Adorno die „Dissonanz“ (ÄT, 29) als ein „Signum aller Moderne“, die sich mit der Erfahrung von „Schauer“ (ÄT, 38) und „Furcht“ (ÄT, 76) vorm überwältigend Ganzen verbindet. Diese Erfahrung lässt sich als eine unbewusste körperliche Reaktion erweisen, den Betrug der sensationellen Fassade und der falschen Harmonie von Kulturindustrie sowie den Zwang zur alles umfassenden Herrschaft des Ganzen zu entlarven. Mit dieser „Negation objektiv verpflichtenden Sinnes“ (ÄT, 239) hebt Adorno das Moment einer *ästhetischen Erfahrung* an den authentischen Kunstwerken hervor, wenigstens für den Augenblick sowohl vom Zwang des naturbeherrschenden Subjektivitätsprinzips als auch vom Trug des geschichtlich-gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs zu befreien. Im Augenblick der ästhetischen Erfahrung, in der das Ich „um ein Winziges über das Gefängnis hinausschaut, das es selbst ist“ (ÄT, 364), lässt sich die geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit „im Lichte der Erlösung“ (PF, 358) oder im Bild einer versöhnten Menschheit flüchtig anschauen. Die ästhetische Erfahrung der Moderne aber bedarf ihm zufolge der Erhellung durch philosophische Interpretation und Kritik. Sie kann als Erfahrung des Nichtidentischen an den Kunstwerken im Bann der universalen Identität weder unmittelbar noch in aller Schärfe des vorstellenden Subjekts gemacht werden, sondern ist nur in einer Konstellation der Begriffe zu erhellen, die weiterhin ins Ungewisse, Unvorhergesehene und Ungehörte führt. Diese begriffliche Konstellation, die subjektiv hervorgebracht wird und in der freilich subjektiven Intention untergeht (vgl. ND, 167), vergleicht Adorno mit der ästhetischen Konstruktion, bei der das Subjekt „die Entmächtigung“ hat, „die ihm durch die von ihm entbundene Technologie widerfuhr, ins Bewußtsein aufgenommen, zum Programm erhoben, möglicherweise aus dem unbewußten Impuls, die drohende Heteronomie zu bändigen, indem noch sie dem subjektiven Beginnen integriert, zum Moment des Produktionsprozesses wird“ (ÄT, 43). Die ästhetische Konstruktion der authentischen Kunstwerke, welche sich als „zwanglose Synthesis des Zerstreuten“ (ÄT, 216) auszeichnet, lässt weiterhin auf eine neue Form der

Ästhetik“, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Bd. 5, Hrsg. von R. Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl, Göttingen 1973, S. 76.

psychischen und der sozialen Synthesis schließen. In diesem Sinn enthält sie immer schon ein emanzipatorisches Potential der ästhetischen Moderne, und zwar eine Möglichkeit der Veränderung von Selbst- und Weltverhältnissen. Kurzum, erst dann, wenn moderne Kunst in der verwalteten Gesellschaft des Tauschprinzips ledig, zugleich von der blinden Anpassung daran befreit und auf Versöhnung bezogen ist, bleibt sie *aporetisch* an einen Begriff von Wahrheit gebunden, der in dem universellen Verblendungszusammenhang der instrumentellen Vernunft verschwindet. So stellt *Ästhetische Theorie* die Moderne im Verweisungszusammenhang von Kunst und Philosophie, und in der Verschränkung des Sinnlich-Mimetischen mit dem Geistig-Konstruktiven dialektisch dar.

3. Überblick über Struktur und Inhalt der Arbeit

Um Simmels und Adornos Vorstellung von „Individuum“ in all seiner Vielfältigkeit, und zwar in der geschichtlich-gesellschaftlichen sowie kulturellen Dynamik seines äußeren und inneren Zusammenhangs, systematisch zu rekonstruieren, sind umfassende Untersuchungen im Gesamtkontext beider Gedankengebäude erforderlich. Ich versuche zunächst, beide Positionen in der Erkenntnis-, der Gesellschafts-, der Kultur- und der Kunsttheorie vergleichend zu untersuchen. Danach möchte ich die Frage beantworten, welche Entfaltungsmöglichkeit des Individuums in der Moderne gesucht werden kann.

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, wie das Individuelle bei Simmel aus dem phänomenologisch-lebensphilosophischen und bei Adorno aus dem negativ-dialektischen Gesichtspunkt zu begreifen ist. Beim Vergleich der unterschiedlichen Denkansätze und Verfahrensweisen von beiden soll zunächst geklärt werden, wie das Verhältnis von Subjekt und Objekt als „Dualismus“ für Simmel oder als „Negative Dialektik“ für Adorno darzustellen ist, und wie Simmels Theorie der „Geschichte als Verstehen“ oder Adornos „Idee der Naturgeschichte als Deutung“ darzulegen ist. Denn die Verhältnisbestimmung von Subjekt und Objekt sowie die Konzeption der Geschichte liegen als die erkenntnistheoretische Basis der jeweiligen Gesellschafts-, der Kultur- und der Kunsttheorie zugrunde,

in der es um die Frage geht, was denn das Individuelle ist, wie es in der philosophischen Verfahrensweise von Verstehen oder von Deutung zu erkennen ist.

Ihre erkenntnistheoretischen Prinzipien tauchen konsequent in der jeweiligen eigenen Gesellschaftstheorie auf, wonach sich die Individualität eines Menschen erst im Vergesellschaftungsprozess konstituiert. Im zweiten Kapitel soll untersucht werden, wie Simmel und Adorno die sozialphilosophischen Grundbegriffe „Gesellschaft“ und „Individuum“ konzipieren, in denen der Kern der Gesellschaftstheorie zum Ausdruck kommt. Anschließend sollen Simmels Thesen der „hoch differenzierten Gesellschaft“ und der „Differenzierung des Individuums“ sowie Adornos Thesen der „total verwalteten Gesellschaft“ und der „Liquidation des Individuums“ erläutert werden.

Angesichts der Paradoxien und Ambivalenzen moderner Lebensformen stellt sich die Frage, welche Konsequenzen sich für die Erfahrungs- und Wahrnehmungsstruktur des Individuums aus dem Vergesellschaftungs- und Kultivierungsprozess unter den historischen Bedingungen der Moderne ergeben. Im Mittelpunkt des dritten Kapitels stehen diesbezüglich die Fragen, wie Simmel und Adorno das Verhältnis von Kultur und Individuum als Folge des Spiels der gesellschaftlichen Kräfte reflektieren und welche Entwicklungsmöglichkeit des Individuums beide aus ihren Reflexionen zum kulturellen Wandlungsprozess der modernen Gesellschaft ableiten. In diesem Zusammenhang soll Simmels Begriff der „Kultur als Weg der Seele zu sich selbst“ und seine Theorie der „Tragödie der Kultur“ und Adornos Begriff der „Kultur als Kritik“ und seine Theorie der „Kulturindustrie als Fratze der Kultur“ erklärt werden.

Insbesondere im vierten Kapitel soll dargetan werden, wie Simmel und Adorno die Überwindungsmöglichkeit der Krise des modernen Individuums am Beispiel der großen Künstlerpersönlichkeiten und ihrer objektiven Werke oder der authentischen Kunstwerke der Moderne sehen. Hierbei sollen zuerst Simmels Begriff des „Kunstwerks als das absolute Andere und das absolute Selbe“ und Adornos Begriff des „Kunstwerks als ästhetisch und fait social“ dargestellt werden. Dann soll erläutert werden, worin beide die Entwicklungsmöglichkeiten des Individuums gegen die übermächtigen

Vergesellschaftungstendenzen finden und wie beide sie in ihrer jeweiligen Kunsttheorie darstellen. In diesem Zusammenhang sollen Simmels Theorie des „individuellen Gesetzes als Persönlichkeit des großen Künstlers“ und Adornos Theorie der „ästhetischen Erfahrung als Spiel zwischen Mimesis und Reflexion“ zur Sprache kommen.

Im Schlusskapitel soll ein Ausblick auf die Frage erfolgen, welches Modell des Individuums als selbstbewusstes, selbstbestimmtes und selbstschöpferisches Subjekt angesichts der Bedrohung durch Funktionalisierung und Normierung der modernen kapitalistischen Gesellschaft vorzustellen ist. An dieser Stelle werde ich den Schauspieler als ein Modell des modernen Individuums im kritischen Rückgriff durch Adorno auf Simmel vorschlagen.

Kapitel I: Dualismus vs. Negative Dialektik

1. Einleitung

An der Stelle, wo durch die Kritik des Historismus nach Hegel hindurch die erkenntnistheoretische Wendung der Geschichtsphilosophie geschieht,²⁷ rehabilitiert Philosophie sich wiederum wesentlich als Erkenntnistheorie, die auf der neu konzipierten Geschichtsphilosophie basiert. Dadurch bestimmt sie ihre eigene Identität im Spannungsverhältnis des Zeitalters erneut oder kritisch. Ohne Zweifel stehen sowohl die Philosophie Simmels um die Jahrhundertwende als auch die gerade daran anschließende Adornos unter dem Einfluss der geschichtlich unterschiedlichen Situationen ihres jeweiligen Zeitalters. Beide Philosophen gehen von der Kritik der spekulativen und wissenschaftlich einheitlichen, geradlinigen und teleologischen Geschichtsphilosophie aus, dass Vernunft die Weltgeschichte beherrsche, dass das sich in Geschichte durchsetzende Allgemeine das Vernünftige sei, oder dass Geschichte entweder auf Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit oder auf Fortschritt des materialistisch-dialektischen Entwicklungsgesetzes von der Produktivkraft und dem Produktionsverhältnis als ihrem Endzweck hinauslaufe. In diesem Ausgangspunkt meldet sich ein gemeinsames philosophisches Motiv zwischen Simmel und Adorno an, gerade dort, wo beide sich den strengen Denkbestimmungen, die gleichsam in der Systemphilosophie beschränkt sind, beharrlich verweigern.

Simmel widmet sich dauerhaft dem Eigenwert des Einzelnen, Persönlichen und Zufälligen im Spannungsverhältnis mit dem Allgemeinen, Sachlichen und Notwendigen. Dem Spannungsverhältnis des Zeitgeschehens entsprechend hält auch seine Erkenntnistheorie auf der einen Seite stetig am erkenntnistheoretischen Prinzip des *Dualismus* von Form und Inhalt als seiner philosophischen Verfahrensweise unter der phänomenologischen Perspektive fest. Auf der anderen Seite zeigt sich seine philosophische Bemühung als Versuch, diesen Dualismus zu überwinden, und zwar in der *Einheit des*

²⁷ Zu den Ausführungen des Historismus vgl. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main 1983, S. 49ff.

Lebens als seinem eigenen erkenntnistheoretischen Prinzip unter der lebensphilosophischen Perspektive. Demgegenüber setzt Adornos Erkenntnistheorie sich nach der Erfahrung von Auschwitz für Philosophie als *Kritik* des Unwahren des geschichtlich entstanden scheinbaren Wahren ein. Durch die radikale Reflexion und die immanente Kritik des Banns des Allgemeinen, Begrifflichen und Identischen will er das Besondere, Begriffslose und Nichtidentische retten. Angesichts der Katastrophentendenzen des Zeitalters, in denen sich das Wahre und das Unwahre undurchsichtig verstricken und in denen sich der Sieg des Allgemeinen in der Dialektik von Allgemeinem und Besonderem ankündigt, erhebt er *negative Dialektik* als seine eigene philosophische Verfahrensweise zum erkenntnistheoretischen Prinzip. Die Erkenntnistheorie, in der die Metaphysik und die Geschichtsphilosophie miteinander verbunden sind, bildet bei Simmel und Adorno konsequent weiterhin die methodologische Basis ihrer Gesellschafts-, Kultur- und Kunsttheorie. Umgekehrt unterliegt sie auch einer ständigen Überprüfung durch die Auseinandersetzung der theoretischen Voraussetzungen mit den praktischen Konsequenzen. Trotz des gemeinsamen philosophischen Motivs zwischen Simmel und Adorno gibt es freilich grundlegende Differenzen, die sich aus den philosophisch unterschiedlichen Verfahrensweisen – *Dualismus bzw. Negative Dialektik* – herausbilden. Es ist das Ziel dieses Kapitels, zu erläutern, zu welchen Resultaten jede philosophische Verfahrensweise in der Erkenntnistheorie gelangt.

Dafür möchte ich zunächst das Verständnis des Subjekt-Objekt-Verhältnisses bei Simmel und Adorno darlegen, welches bei der Erläuterung über die erkenntnistheoretischen Differenzen zwischen beiden zu einer notwendigen Strategie wird. Denn da seit Descartes das unüberbrückbare Spannungsverhältnis zwischen Subjekt und Objekt zum zentralen Topos der Erkenntnistheorie wird, wird sein Verständnis zu dem roten Faden, der sich durch das Verständnis der Geschichtskonzeption hindurch zieht. Simmels Verständnis des Subjekt-Objekt-Verhältnisses als Dualismus bleibt trotz des Abschieds von der spekulativen Geschichtsphilosophie noch bei der idealistischen Perspektive insofern, als sein Lebensbegriff, auf den der Dualismus von Subjekt und Objekt oder von Form und Inhalt angewiesen ist, letztlich von der Subjektivität ausgeht. Daher soll erklärt werden, wie Simmel das

Verhältnis von Subjekt und Objekt in seiner *lebensphilosophischen* Erkenntnistheorie konzipiert. (2-1). Dann soll zur Sprache kommen, wie Simmel das Problem des Subjekt-Objekt-Dualismus in der Gesamtstruktur des *Verstehens* im Rahmen der Geschichtsphilosophie aufzulösen versucht. Dabei lässt sich deutlich machen, dass es sich in Simmels Geschichtsphilosophie darum handelt, das Einzelne, Persönliche und Zufällige zu *verstehen*, was auch entspricht (2-2). Anschließend wird Adornos Verständnis des Subjekt-Objekt-Verhältnisses durch die dialektische Einheit in der materialistischen Perspektive charakterisiert, indem er die These des „Vorrangs des Objekts“ in den Vordergrund stellt. Deshalb soll expliziert werden, was Adorno mit der These des Vorrangs des Objekts behaupten will (3-1). Der Realgrund der dialektischen Einheit zwischen Subjekt und Objekt schließt sich bei ihm an die Bedingung seiner materialistischen Konzeption von der Geschichte als Natur und zugleich der Natur als Geschichte an, die in seiner „Idee der Naturgeschichte“ konvergiert. In seiner negativen Geschichtsphilosophie geht es darum, das Besondere, Begriffslose und Nichtidentische zu *deuten*. Hier soll „die Idee der Deutung“ als Aufgabe seiner negativen Geschichtsphilosophie erörtert werden (3-2). Die Differenzen zwischen der Erkenntnistheorie Simmels und der Adornos lassen sich nach unterschiedlichen Ergebnissen der Untersuchungen dann in einem Zwischenfazit zusammenfassen (4).

2. Die Erkenntnistheorie Simmels

2-1. Dualismus von Subjekt und Objekt

In einem Kapitel „Vom Subjekt und Objekt“ seines Buchs *Hauptprobleme der Philosophie* (1910) nimmt Simmel sich die erkenntnistheoretische Untersuchung mit der Feststellung vor, dass „Ich und die Welt [...] allgemeinste Voraussetzung aller Erfahrung und aller Praxis, aller Spekulation des Denkens und aller Lust und Qual des Erlebens“ (HP, 80) sind. Das deutet einen Entwurf der lebensphilosophischen Erkenntnistheorie an, nämlich dass „Ich und die Welt“ zwar im Bewusstsein als getrennt vorgestellt, aber im Erleben als noch nicht getrennt aufgetreten sind oder dass die Erlebens-

welt doch schon von der „Tat einer subjektiven Seele hingenommen“ (HP, 80) geworden ist. Die Erlebenswelt, in der wir leben und die wir im Alltag antreffen, ist Simmel zufolge als „ursprüngliche ungeschiedne Gegebenheit“ (HP, 81) ein inneres Bild, das allein als Produkt einer subjektiven Seele zustande kommt. Als ein erstes Bild ist sie insofern keinesfalls das Abbild der Welt, wie die Naturalisten behaupten, sondern ein von einer subjektiven Seele gebildetes Bild. Sie steht erst durch die Tätigkeit des Ich dem erkennenden Subjekt gegenüber. In diesem Zusammenhang bleibt beachtenswert, dass Simmel in seinem Buch *Philosophie des Geldes* (1900) die Seele als eine „Form“ begreift, die der Geist „für unsere Subjektivität, als unsere Subjektivität“ (PdG, 647) annimmt.²⁸ Die Erlebenswelt, die vor allem für die großstädtische Lebensform relevant ist, ist gar nicht unmittelbar zugänglich, sondern sie kann allein vermittelt räumlicher und zeitlicher *Symbole* oder *Analogien*,²⁹ also erst durch die Tätigkeit des Ich, beschrieben

²⁸ Üblicherweise werden die Schriften Simmels in drei Phasen eingeteilt; der frühe Simmel als Positivist, der mittlere als Neukantianer und der späte als Lebensphilosoph. Dabei gehört das Buch *Philosophie des Geldes* (1900) dem mittleren Simmel zu. Aber es finden sich doch in seinen Gesamtschriften quer durch die übliche Periodisierung hindurch einige zentrale Momente, die bereits in sich einen lebensphilosophischen Keim enthalten. Davon ist vor allem der Begriff der Seele, der Simmels Lebensphilosophie zugrunde liegt, nicht wegzudenken. Nach Susman ist es „der Seelenbegriff Meister Eckarts, den er [Simmel: K.S. Kim] seinem eigenen Begriff der Seele zugrunde legte, jene unmittelbare Beziehung des Inneren zu einem nicht mehr aussprechbaren. [...] Man kann nichts an Simmel, weder seine Mystik noch seine Soziologie noch seine Lebensphilosophie, verstehen ohne seinen Begriff der Seele. Der Punkt, wo der Soziologe und der Mystiker Simmel sich treffen, ist eben dieser Begriff der Seele. Denn in allen menschlichen Beziehungen und Gesellschaftsformen fand er auf dem Grunde dieselbe einsame Seele wieder.“ Margarete Susman, „Erinnerung an Simmel“, in: Kurt Gassen und Michael Landmann (Hrsg.), *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin 1958, S. 284. Für den Seelenbegriff Meister Eckarts findet Simmel vor allem in der Kunst Rembrandts einen Ausdruck. Dazu vgl. das Kapitel IV, 2-2. Auch vgl. Wilfried Dreyer, *Gesellschaft, Kultur und Individuum. Zur Grundlegung der Soziologie bei Georg Simmel*, in: Felicitas Dörr-Backes/Ludwig Nieder (Hrsg.), *Georg Simmel zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg 1995, 87, Anm. 148. Zu drei Phasen von Simmels Philosophie vgl. Werner Jung, *Georg Simmel zur Einführung*, a.a.O., S. 23ff.

²⁹ Von der eigentümlichen Unfasslichkeit des Gedankens Simmels aus der Verfahrensweise der Analogie und des Gleichnisses spricht Kracauer wie folgt: „Die unerschöpfliche Menge eingestreuter Analogien weist immer wieder auf den einheitlichen Kerngedanken des ganzen Werks hin, der sich auch kurz wie folgt ausdrücken lässt: von jedem Punkt der Totalität aus kann man zu jedem anderen Punkt gelangen, ein Phänomen trägt und stützt das andere, es gibt nichts Absolutes, das unverbunden mit den übrigen Erscheinungen

werden. Indem Simmel die Erlebenswelt, der gegenüber die subjektiv-individuelle Seele vor dem Gegensatz von Subjekt und Objekt steht, in seine Philosophie einbezieht, entwickelt er die neukantianische Erkenntnistheorie als Form-Inhalt-Dualismus weitergehend zu seiner eigenen lebensphilosophischen Leben-Form-Inhalt-Trias.³⁰ In der Leben-Form-Inhalt-Trias aber stehen das Prinzip des Lebens und das Prinzip des Form-Inhalt-Dualismus im Spannungsverhältnis. Diesen Entwicklungsprozess stellt Simmel ausführlich durch die kritische Auseinandersetzung mit der philosophischen Überlieferung dar. Hier bescheide ich mich nur damit, die Quintessenz der lebensphilosophischen Erkenntnistheorie Simmels in drei Aspekten aufzuzeigen, nämlich in seiner kritischen Reflexion auf die Leibniz'sche Monadologie, Hegels Theorie des objektiven Geistes und des Selbstbewusstseins sowie Platons Ideenlehre.

Zunächst versucht Simmel sein eigenes Konzept der ursprünglichen Erlebenswelt in Anlehnung an die Leibniz'sche Monadologie philosophisch zu begründen.³¹ Der Inhalt der immanente Tätigkeit der einzelnen Monaden,

existiert und an und für sich Geltung besitzt. [...] Dieses Wandern von Beziehung zu Beziehung, dieses Ausschwärmen in Ferne und Nähe, die Kreuz und Quer, es gewährt dem Geist, der ein Ganzes umgreifen möchte, keinen Halt, er verliert sich im Endlosen.“ Siegfried Kraucauer, „Georg Simmel“, in: Richard Kroner und Georg Mehlis (Hrsg.), *Logos* Bd. IX, Tübingen 1921, S. 331f.

³⁰ Simmel trägt selbst zu diesem Übergang seines Denkens in der Skizze „Selbstdarstellung“ bei: „Ich bin von erkenntnistheoretischen und kantwissenschaftlichen Studien ausgegangen, mit denen geschichtliche und sozialwissenschaftliche Hand in Hand gingen. Das erste Ergebnis davon war das (in den Problemen der Geschichtsphilosophie durchgeführte) Grundmotiv: daß Geschichte die Formung des unmittelbaren, nur zu erlebenden Geschehens gemäß den Aprioritäten des wissenschaftlichen Geistes bedeutet, genau wie Natur die Formung des sinnlich gegebenen Materials durch die Kategorien des Verstandes bedeutet.“ Georg Simmel, „Selbstdarstellung“, in: Kurt Gassen und Michael Landmann (Hrsg.), *Buch des Dankes an Georg Simmel*, a.a.O., S. 9.

³¹ In seiner *Monadologie* unterteilt Leibniz die Welt in das Reich der Phänomene und das der Monaden, die als letzte, nicht weiter zerlegbare Teile, also Ursprung der Phänomene, angesehen werden müssen. Da alles, was materielle, räumlich ausgedehnte Dinge sind, ihm zufolge teilbar ist, müssen die Monaden als immateriell, räumlich unausgedehnt verstanden werden. Mit dem Monadenbegriff bezeichnet er demnach „eine einfache Substanz“ (§ 1), in der es jedoch „eine Vielzahl von Regungen und Beziehungen“ (§ 13) gibt. So verändern sich die Monaden kraft ursprünglicher und ununterbrochener Selbsttätigkeit. Diese immanenten Tätigkeiten in den Monaden nennt Leibniz „die Perzeptionen“ (§ 14), deren man sich *nicht* bewusst ist. Entscheidend ist, „daß die Monaden nur auf einen Schläge beginnen oder zu enden vermögen, D.h., sie können nur durch Schöpfung begin-

also der „metaphysische[n] Atome“ (HP, 85), die Simmel als menschliche *Seele* sieht, ist eine Welt, die immer wieder aus den objektiven Welten aller andern Monaden besteht. Es ist das Wesen jeder Monade, die Objektwelt als „Gesamtheit aller andern“ (HP, 85), welche die ursprüngliche Erlebenswelt genannt wird, vorzustellen. Das heißt, die Weltvorstellung als eine Vielheit in der Einheit (Perzeption) schließt sich weiterhin an die „graduelle Erhöhung des Weltvorstellens“ (Apperzeption) an, welche nicht zuletzt in der Selbstvorstellung der Welt als der einheitlich objektiven Ordnung besteht. Entscheidend ist, dass das Dasein der Objektwelt eine unendlich kontinuierliche Wechselwirkung einzelner Monaden mit der Gesamtheit aller anderen ist. Dieses Wechselspiel bezeichnet Simmel als eine *wechselwirkliche*, doch unmittelbare Einheit von Subjekt und Objekt.³² So bestimmt Simmel im Rahmen der Monadologie den Charakter der Erlebenswelt als noch nicht getrennte, aber unmittelbar in Wechselwirkung stehende Einheit von Subjekt und Objekt. Dabei weist er darauf hin, dass die Weltvorstellung nicht als die Selbstvorstellung der einzelnen Monade aufgefasst werden darf. Die einzelne Monade ist nur ein Träger der Weltvorstellung der Objekte. Vermittels der immanenten Tätigkeit und des Bewusstseins der Monaden stellt sie die Welt der natürlichen Objekte sich selbst vor. Nach der Auffassung Simmels ist deswegen problematisch, dass eine einzelne Monade trotz ihrer Individualität, Selbsttätigkeit und Unverwechselbarkeit kein eigenes

nen und durch Annullierung aufhören; das Zusammengesetzte dagegen beginnt aus Teilen und zerfällt in Teile“ (§ 6). Hier kommen „Schöpfung“ und „Annullierung“ aus einem göttlichen Akt im theologischen Hintergrund. Vgl. Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, übersetzt, hrsg. und erstmals fortlaufend kommentiert von Joachim Christian Horn, Darmstadt 2009. Zur Ausführung des Leibniz’schen Monadenbegriffs vgl. auch Andreas Pradler, *Das monadische Kunstwerk Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*, Würzburg 2003, S. 17-22. In Analogie zur Entstehung der Monade durch einen Akt der göttlichen Schöpfung sieht Simmel die Entstehung der Seele, oder der Idee und der Intuition, oder auch des Kunstwerks. Auf die Leibniz’sche Konzeption der Monade greift er zurück, um vor allem *qualitative* Individualität des Menschen und seine Individualisierung unabhängig von seiner Vergesellschaftung in Form des „individuellen Gesetzes“ zu bezeichnen.

³² Die „Wechselwirkung“ sieht Simmel als wichtigstes Prinzip auch in anderen Bereichen, in der Gesellschafts-, Kultur- und Kunsttheorie. Zur Wortgeschichte und zum Begriff von Wechselwirkung bei Simmel siehe Petra Christian, *Einheit und Zwiespalt. Zum hegelianisierenden Denken in der Philosophie und Soziologie Georg Simmels*, Berlin 1978, S. 110ff.

subjektives Leben hat, und dass es in der absoluten Objektivität der gesamten Monaden keinen Platz für die Subjektivität jeder Monade gibt. Der Ausschluss des Gegensatzes von Subjekt und Objekt in der Leibniz'schen Monadologie hat Simmel zufolge zur Konsequenz, dass jenes Wechselspiel nichts anderes bedeutet als eine tote Einheit von einzelner Monade der Gesamtheit der Monaden.

Nur durch den Gegensatz von Subjekt und Objekt wird nach Simmel eine *lebendige* Einheit von beiden bewirkt, die von einem *Dritten* vermittelt werden soll. Um ein Drittes auf der einen Seite zu begründen, greift Simmel auf Hegels Theorie des objektiven Geistes zurück; der objektive Geist steht für objektivierte Institutionen etwa wie Familie, Gesellschaftssystem und Staat usw., welche sich in der Geschichte der Menschheit entfalten.³³ Die Welt dieses objektiven Geistes geht zwar von dem subjektiven Bewusstsein aus, aber als ein „Reich der ideellen Inhalte“, also ein „dritte[s] Reich“ (HP, 94) ist sie weder subjektiv noch objektiv zu sehen. Indem sie sich in der Form der Subjektivität sowie in der Form der Objektivität verwirklicht, besitzt sie an und für sich eine Bedeutung und Gültigkeit. So vermittelt sie die Beziehung zwischen der Erfahrungswirklichkeit, die unmittelbar sinnlich konstatiert wird und der Begriffswirklichkeit, die begrifflich erfasst wird. Daher lässt sie sich als dialektische Einheit zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit verstehen. Da sie darüber hinaus der menschlichen Geschichte seine Wirklichkeit zugrunde legt, hält Simmel sie für die Objektivierung oder Form des Lebens.³⁴

Um die Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt auf der anderen Seite zu begründen, geht Simmel auf Hegels Theorie des Selbstbewusstseins als des subjektiven Geistes zurück, in der das Subjekt sich von sich

³³ Vgl. G.W.F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830 – Teil 3. Die Philosophie des Geistes : Mit den mündlichen Zusätzen, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 10, Frankfurt am Main 1986. § 483-552.

³⁴ Auch Hegel thematisierte schon in seinen theologischen Jugendschriften das Leben als die fundamentale Kategorie. Dort formulierte er die Bestimmung des Lebens als die Verbindung der Verbindung und der Nichtverbindung. Aber seit der *Phänomenologie des Geistes* wurde das Leben als „Vorstufe oder Antizipation des Geistes“ oder als die „unmittelbare Idee“ oder als „Geist im Naturzustand“ herabgesetzt. Das Moment des Lebens galt Hegel in seiner Dialektik als den „defiziente[n] Modus des Geistes“. Vgl. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, a.a.O., S. 174f.

unterscheidet und in dieser Unterscheidung mit sich identisch bleibt.³⁵ Nach Hegel gelangt das Selbstbewusstsein zu seiner Befriedigung nur in der Beziehung mit einem anderen Selbstbewusstsein, letztlich mit dem objektiven Geist.³⁶ Anders als Hegel aber hebt Simmel eher den beständigen Bewegungsprozess zwischen Grenzsetzung und Überschreitung des Selbstbewusstseins³⁷ als dessen Übereinstimmung mit dem objektiven Geist hervor. Nicht die Verwirklichung, sondern der unendlichen Bewegungsprozess des Selbstbewusstseins symbolisiert in Simmels Augen „das Urphänomen des Lebens überhaupt“ (La, 223), nämlich eine lebendige Einheit des subjektiven mit dem objektivierten Leben, welche als „Indifferenzzustand des einfachen Hingenommenwerdens“ (HP, 81) völlig auf Seele und Leben projiziert worden ist.

Die einfachste und grundlegende Tatsachenform des hier Gemeinten ist das Selbstbewußtsein, das zugleich das Urphänomen des Geistes als eines menschlich-lebendigen überhaupt ist. Indem das Ich nicht nur sich selbst sich gegenüberstellt, sich, als das wissende, zum Gegenstand seines eigenen Wissens macht, sondern auch sich wie einen Dritten beurteilt, sich achtet oder verachtet, und sich damit auch über sich stellt, überschreitet es dauernd sich selbst und verbleibt doch in sich selbst, weil sein Subjekt und Objekt hier identisch sind; es legt diese Identität, da sie keine starr substanzialistische ist, in den geistigen Lebensprozeß des Sich-Selbst-Wissens auseinander, ohne sie zu zerreißen (La, 223).

In der strukturellen Entsprechung von Selbstbewusstsein und Leben sieht Simmel das Selbstbewusstsein als ein „Symbol“ oder einen „reale(n) Selbsta Ausdruck des Lebens“ (PV, 264) an. Man könnte daher sagen, dass der Begriff des Lebens bei Simmel als ein Drittes, also eine Fundamentalkategorie seiner lebensphilosophischen Erkenntnistheorie, wesentlich dem Begriff der Subjektivität nahekommt. Hierbei bleibt zu beachten, dass sich das Dritte als ein bestimmtes Unsagbares, eine diffuse und fluktuierende

³⁵ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a.a.O., S. 137ff.

³⁶ Vgl. ebd., S. 144.

³⁷ Zu Simmels Dialektik der Grenze siehe Petra Christian, *Einheit und Zwiespalt*, a.a.O., S. 92ff.

Bewegung zeigt, die des Widerspruchs als Antrieb des Denkens nicht bedarf. Simmels Erkenntnisinteresse ist, in anderer Weise als bei Hegel, nicht auf das Sein als Ursprung der Widersprüche gerichtet, sondern immer wieder auf eine Metapher für den Absturz ins *Nichts* als fehlenden Grund des eigenen Daseins, also des Flüchtigen und Oberflächlichen. Für die Objektivierung und den realen Selbstaussdruck des Lebens aber geht Simmel doch immer schon auf die Subjektivität zurück, um die geistig lebendige Einheit der Zweiheit des subjektiven und objektiven Lebens zu konstituieren. So formuliert Simmel im Rückgriff auf Hegels Theorie des objektiven Geistes sowie des Selbstbewusstseins das Urphänomen des Lebens überhaupt als unendliche Bewegung zwischen Grenzsetzung – Formung – und zugleich deren Überschreitung – Deformation –.³⁸ Zugleich weist er kritisch darauf hin, dass in der absoluten Identitätsphilosophie Hegels die „Diskrepanz zwischen der Vorstellung und dem An-sich-Sein des Dinges“ (HP, 94f) ganz außer Betracht bleibt. Dieser kritische Hinweis besagt, dass die lebendige Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt nicht mehr da stattfindet, wo eine unübersehbare qualitative Verschiedenheit zwischen subjektiver Spekulation und objektiver Realität zum Verschwinden gebracht wird.

Um das dualistische Spannungsverhältnis von der Subjektivität und objektiver Realität schließlich zu begründen, stützt Simmel sich auf Platons Ideenlehre, welche auf einem Mythos fußt: „die Seele habe, in einer Präexistenz, die Ideen in ihrem überhimmlischen Reiche erschaut, und alles Erkennen auf Erden sei nur eine irgendwie angeregte, deutlichere oder dunklere Erinnerung an jene ihr ehemals vertrauten absoluten Wirklichkeiten, gleichsam an das von ihr in seiner Substanz angeschaute Wahre“ (HP, 100). Zwischen den zwei separaten Welten, also Ideenwelt und Sinnenwelt, überbrückt die Erinnerung der Seele, das heißt, dass die Ideen als Gegenstände des Begriffs bei der Betrachtung der Objekte der sinnlichen Wahr-

³⁸ Wie sich zeigt, entwickelt Simmel seinen metaphysischen Lebensbegriff einerseits im Umfeld der Theorie des objektiven Geistes und des Selbstbewusstseins bei Hegel, andererseits im Rahmen der neukantianischen Form-Inhalt-Dichotomie. So nimmt er einen besonderen Platz innerhalb der Tradition der Lebensphilosophie ein. Vgl. Antonius M. Bevers, *Dynamik der Formen bei Georg Simmel. Eine Studie über die methodische und theoretische Einheit eines Gesamtwerkes*, Berlin 1985, S. 145ff. Auch vgl. Petra Christian, *Einheit und Zwiespalt*, a.a.O., Berlin 1978.

nehmung wiedererkannt würden. Diese mystische Wiedererkennung bedeutet Simmel zufolge nichts anderes als einfache Anschauung des Objektes seitens des Subjekts. Platon gilt diese intuitive Anschauung der substantiellen Ideenwelt vermittelt des Objekts als die unmittelbare Übereinstimmung des „vollkommen[en] Bild[es] mit seinem Modell“ (HP, 97), welche auf das Kriterium der Objektivität oder der Wahrheit verweist.

Platons Entdeckung der Ideenwelt lernt Simmel als die Auffindung des eigenständigen Bereiches objektiver Erkenntnis schätzen. Nach ihm antizipiert Platons Ideenlehre das Prinzip der Wissenschaft überhaupt. Denn die Ideen, die eine gegenseitig verbundene logische Beziehung haben, lassen sich als die transzendentalen sowie empirisch-psychologischen Apriori-Formen der Aussage der Wahrheit verstehen, wie Kunst eine besondere Ausdrucksform ist, in die man die Dinge fasst. Mit Hilfe der Ideen, also eines in sich geschlossenen, logischen Zusammenhangs, kann man das eigene Erfahren der Gegenstände begrifflich erkennen, welche die Sinneswahrnehmung voraussetzen muss, und damit kann man zugleich auch das eigene emotionale Erleben um die Objektwelt erfahren, welche von der Tat der subjektiven Seele hingenommen worden ist. Dabei aber weist Simmel es ausdrücklich als falsch zurück, dass Platon die Ideen für ewige allgemeingültige Wesen der Dinge, und zwar für die substantiell-ontologische Wahrheit hält. Denn wenn Platons Konzeption der Ideen auf den praktischen Bereich angewandt wird, muss sich das Einzelne den Zwecken des Ganzen oder des Allgemeinen in theoretischer wie in sittlich-politischer Hinsicht fügen. An anderer Stelle kritisiert Simmel diesbezüglich Platons kollektivistische Staatsvorstellung: „wie der sinnliche Gegenstand nur dazu da ist, um die Idee zu repräsentieren, so soll der Einzelne nur dem abstrakten Kunstwerk des Staates dienen; [...], auch gegen ihren [der Einzelnen: K.S. Kim] Willen das Ideal eines Staates an ihnen zu verwirklichen“ (EM II, 106).

Aus diesem Grund deutet Simmel die Ideen Platons als die vom Menschen geschaffenen Denkwerkzeuge um, die, wie die Idealtypen bei Max Weber,³⁹ dem Zweck dienen sollten, „die Existenz einer Wahrheit zu begreifen“ (HP,

³⁹ Zu Idealtypen und Idealtypenbildung bei Max Weber vgl. Anke Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, a.a.O., S. 26ff.

98); einer Wahrheit, die da sein muss, gleichgültig ob sie begriffen wird oder nicht. Anders gesagt, die Ideen haben als Denkmöglichkeit die Funktion, einerseits, die Wahrheit der Begriffe zu legitimieren, und andererseits, der unverwechselbaren Eigenart der Einzelnen, Persönlichen, Zufälligen ohne allgemeine Begriffe den Grund der objektiven Wahrheit zu verleihen. Simmel stellt außerdem fest, dass Platons zwei Welten – die Ideenwelt als Objekte des Begriffs und die Sinnenwelt als Objekte der sinnlichen Wahrnehmung – nicht als zwei voneinander verschiedene Gattungen begriffen werden dürfen. Für ihn besteht die Erkenntnis darin, sich allein auf den einen und einzigen Objektbereich der Empirie, und zwar ausschließlich auf eine konkret anschauliche Sinnenwelt zu richten. Eben an dieser Stelle geht er wiederum auf den erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt Kants zurück; die Erkenntnis der empirischen Wirklichkeit könne allein auf der Grundlage der sinnlichen Erfahrung gewonnen werden, wobei aber diese Erfahrung nicht unmittelbar der Empirie, sondern einer a priori theoretischen Klassifikationsleistung entstamme.⁴⁰ Allerdings liegt das erkenntnistheoretische Problem von Simmel noch tiefer als das von Kant. Er beschäftigt sich, wie gesagt, nicht nur mit den transzendentalen Apriori-Formen der Wahrnehmung und des Verstandes auf der Ebene des Bewusstseins, sondern darüber hinaus mit den empirisch-psychologischen Apriori-Formen des emotionalen Erlebens auf der Ebene des Alltagslebens.⁴¹ Indem er im Gegensatz zu Kant das Denken in der Alltagslebenserfahrung aufgehen lässt, gehen seine erkenntnistheoretischen Probleme notgedrungen in die geschichtsphilosophische Dimension über, in der er die methodischen Voraussetzungen des *Verstehens* zu entfalten versucht.

2-2. Geschichte als Verstehen

In seinem Buch *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, das zuerst 1892

⁴⁰ Vgl. Immanuel Kant, „Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können“, in: ders., *Schriften zur Metaphysik und Logik*, Kant Werke Bd. 5, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, § 40 ff.

⁴¹ Zum Gedanken Simmels im Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie Kants vgl. Horst Jürgen Helle, *Georg Simmel: Einführung in seine Theorie und Methode*, München 2001, S. 30ff.

und in einer zweiten, veränderten Auflage, mit dem Untertitel „eine erkenntnistheoretische Studie“, 1905 veröffentlicht wurde, will Simmel die empirisch-psychologischen Apriori-Formen begründen.⁴² Für die Einsicht in das Leben als etwas Irrationales führt er die *Intuition* in die erkenntnistheoretische Struktur des Verstehens ein.⁴³ Er konzipiert das Verstehen im weitesten Sinn als eine primäre Form der Erkenntnis vor der Wissenschaft, etwa wie eine Ahnung, einzelne Bruchstücke und Fragmente der Tatsachen zu empfinden. Mit diesem irrationalen Moment arbeitet er noch deutlicher das Moment der unaufhebbaren Subjektivität im Verstehen heraus. Dies macht ein Dilemma innerhalb seiner Theorie des Verstehens im Rahmen der Geschichtsphilosophie aus, die individuell-psychologisch geprägt ist.

Simmels Geschichtsphilosophie geht von der Feststellung aus, dass das Individuum der Träger der Geschichte sei und dass die historische Konstruktion einen psychischen Charakter habe. Denn wenn Geschichte nicht eine bloße mechanische Abfolge bedeutungsloser, unzusammenhängender Ereignisse, sondern eine Geschichte des aktiven sinnvollen Handelns, Wollens und Fühlens der historischen Personen ist, fordert sie das Bild des Anderen als „Einheit“, also „ein bloßes x“ (PG, 255), von dem man weiter nichts aussagen kann, zu erkennen. Wie die psychische Konstruktion des Anderen als Person aus seinem äußerlich wahrnehmbaren Verhalten ausgestaltet wird, so müsste auch die Geschichte als ein logischer Zusammenhang aus notwendigerweise fragmentarischen Tatsachen der Vergangenheit in der Weise verständlich konstruiert werden, dass der Historiker die historischen Ereignisse bewusst auswählt, sie entsprechend seinen Vorstellungen ordnet, zu Geschichte gestaltet. Deshalb ist Geschichte überhaupt keine bloße Wiedergabe der Vergangenheit. Ebenso fällt auch die subjektive Konstruktion der Geschichte Simmel zufolge trotz ihres psychischen Charakters

⁴² Für dieses Kapitel verwende ich die korrigierte und erweiterte Version von 1905.

⁴³ Im Hinblick auf die unüberwindbare Distanz zwischen Subjekt und Objekt, insbesondere diejenige zwischen Ich und Du, beruft Simmel sich auf die Intuition, welche als schlagartiges Erfassen ein versöhnendes Licht auf eine tragische Kluft zwischen Ich und Du wirft. Er bestimmt an anderer Stelle die Intuition als „eine metaphysische Mitseinsschaft“ und als „subjektive Seite der Strömungseinheit des Daseins“ (AA II, 67). Simmels mystische Vorstellung schließt sich an seine Überzeugung an, „daß das Leben nur vom Leben begriffen werden kann – gewissermaßen an die Weisheit des Empedokles, daß Gleiches nur durch Gleiches zu erkennen ist“ (AA II, 68).

weder mit einer bloßen Kopie des Innenlebens des Anderen noch mit der Einfühlung und Projektion eigener Erfahrungen in das Verhalten eines Anderen zusammen. Denn da die psychologische Abbildungs- sowie die Einfühlungs- und die Projektionstheorie bereits eine grundlegende Gleichheit zwischen Subjekt und Objekt voraussetzen, müssen diese Theorien paradoxerweise von den „Realitäten von unvergleichbarer und unreduzierbarer Individualität“ (PG, 235) des Selbst sowie des Anderen absehen.

Aus diesem Grund macht Simmel darauf aufmerksam, dass „der intellektuell nicht recht analysierbare Gesamteindruck“ (WhV, 158) des Anderen aus einer a priori psychologischen Konstellation herauskommt. Umgekehrt leiten sich diese psychologischen Apriori-Formen immer wieder durch den Lebensprozess aus tiefer gelegenen Strukturen der empirischen Wirklichkeit ab. Die empirisch-psychologischen Apriori-Formen interagieren nach Simmel *analogisch* unmittelbar mit den seelischen Akten eines jeden Anderen als einer Einheit, die „einen verständlichen Zusammenhang von Vorgängen darstellt, durch welchen oder als welchen wir ihn *erkennen*“ (PG, 241).⁴⁴ Diese Einheit einer menschlich-handelnden Person ist ihm zufolge nicht aufzufassen als ein allgemein logisch konstruierter Typus des Menschen. Als ein Drittes ist dieser Menschentypus weder subjektiv noch objektiv, aber er vermittelt die Gemeinsamkeit zwischen einem und dem anderen Menschen. Damit ermöglicht er ein Verstehen des Anderen ohne dessen reales psychisches Bild.⁴⁵

Wir können das Seelische vielleicht überhaupt nur so weit wissenschaftlich verstehend nachbilden, wie ein allgemein Menschliches (mindestens relativ allgemeines) in ihm lebt, nämlich dasjenige, was dem Erkennenden und seinem Gegenstand gemeinsam ist - wobei diese Gemeinsamkeit natürlich

⁴⁴ Die Analogie ist für Simmel der Ausgangspunkt seiner essayistischen und aphoristischen Denkansätze. Siegfried Kracauer sagt: „Die unerschöpfliche Menge eingestreuter Analogien weist immer wieder auf den einheitlichen Kerngedanken des ganzen Werks hin, der sich auch kurz wie folgt ausdrücken läßt: von jedem Punkt der Totalität aus kann man zu jedem anderen Punkt gelangen, ein Phänomen trägt und stützt das andere, es gibt nichts Absolutes, das unverbunden mit den übrigen Erscheinungen existiert und an und für sich Geltung besitzt.“ Siegfried Kracauer, „Georg Simmel“, *Logos*, Bd. IX, Hrsg. von Richard Kroner und Georg Mehlis, Tübingen 1921, S. 331f.

⁴⁵ Dazu vgl. Wilfried Dreyer, *Gesellschaft, Kultur und Individuum*, a.a.O., S. 73ff.

noch nicht Ursache und Bürgschaft des richtigen Erkennens, sondern nur eine seiner Bedingungen ist (PG, 247 Fußnoten).

Ein allgemeiner Typus des Menschen kann Simmel zufolge allerdings doch nicht die Wahrheit selbst sein. Dieser Typus funktioniert nur als eine Bedingung für die Konstruktion der psychischen Vorgänge im Anderen oder als Vermittlung zwischen der Wirklichkeit als einer komplexen Totalität, wie sie erfahren wird, und der Wirklichkeit als einem sinnvoll konstruierten Ganzen, wie sie erkannt wird. Beim Erkennen der Erfahrungswirklichkeit vermittelt solchen Typus geschieht nach der Betonung Simmels die Umformung ihrer Inhalte eben im Verstehen. Mit anderen Worten, das Resultat eines Umformungsprozesses der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit in eine sinnvoll konstruierte Wirklichkeit könnte als ein Verstehen der besonderen Tatsache in einem ideell konstruierten Zusammenhang formuliert werden. Diese Formulierung gibt noch einmal einen Hinweis auf das, was Simmel im Auge hat, das Einzelne, Persönliche, Zufällige in ideell konstruierten Konstellationen zu erkennen, ohne jenes der Willkür, der Relativität oder der Gesetzlosigkeit auszuliefern.

In Bezug auf die Umformung des historischen Verstehens ist die historische Kategorie des *Zustandes* zu erwähnen. Nach Simmel kann die abwechselnde und kontinuierliche Folge der Einzelereignisse verschiedenster Art – „Ereignisbewußtsein“ – lediglich in einem relativ beharrenden und einheitlichen Nenner – „Zustandsbewußtsein“ (AA II, 365) –, z.B. in einem allgemeinen Zustand des Sittenverfalls, verständlich werden. Die Umbildung der Zeitfolge im historischen Verstehen, die unvermeidlich für das Ergänzen oder das Weglassen von Tatsachen Raum lässt, bewegt sich stets zwischen der Form der „Kontinuität des Geschehens“ als „unsere[r] eigene[n] Daseinsform“ (PhZ, 301) und der „wirklichkeitsfremden Form der Diskontinuität der »Ereignisse«“ (PhZ, 299). Daraus ergibt sich der hermeneutische Zirkel zwischen Vergangenheit und ihren Folgen zum einen und zwischen der Gegenwart und ihren Ursachen zum anderen. Dann könnte man die Frage stellen, wer die Konstruktion eines historischen Zustandes leistet. Als Antwort darauf postuliert Simmel „das methodische Subjekt“ (WhV, 174), welches das, was historisch nacheinander geschehen ist, als einen sinnvoll-

len historischen Zusammenhang konstituiert. Die Kontinuität des vorwärts gerichteten Lebensstroms wird als Eigenschaft des Lebens in dem Moment unterbrochen, in dem das methodische Subjekt in die Vergangenheit überhistorisch-psychologisch eingreift und ihr eine selbstständige Form verleiht, um sich Zugang zur Geschichte zu verschaffen. So funktioniert das methodische Subjekt, welches Simmel ein „ganz neue[s] Subjekt“ (WhV, 175) nennt, als eine apriorische logische Notwendigkeit für die Konstruktion eines historischen Zustandes.

Nun lässt sich Simmels Behauptung erklären, dass das Verstehen des historischen Zusammenhangs im engen Verhältnis mit dem des sachlichen Zusammenhangs stehe. Denn historisch versteht, wer einen konkreten Fall als Element eines zeitlichen Gesamtzusammenhangs erkennt, oder wer einen Inhalt als historischen so an einem bestimmten Zeitpunkt, wie an einer Sache, fixiert. Das Wesen des historischen Verstehens besteht insofern in dem transhistorischen, sozusagen sachlichen Verstehen. Das sachliche Verstehen, das entlang der Logik des Materials unabhängig von der Person, dem Ort und der Zeit läuft, bildet zwar die elementare und psychologische Basis des Verstehens. Sobald man jedoch über bloße Inhalte des Materials hinausgehend seinen Einstellungen, Motiven, Absichten und inneren Dispositionen nachspüren will, hat man das historische Verstehen in Anspruch zu nehmen. Schließlich vollziehen sich das sachliche und das psychologische Verstehen am Ende im historischen Verstehen, so dass sich das sachliche, das psychologische und das historische Verstehen vernetzen. Diese Vernetzung formuliert Simmel wie folgt:

Die Geschichte ist so gewissermaßen ein Mittleres zwischen der logischen, der reinen Sachbetrachtung unserer seelischen Inhalte - und der Psychologie, der rein dynamischen Betrachtung der seelischen Bewegungen von Inhalten (PG, 237).

Die drei typischen Ausgestaltungen des Verstehens überhaupt können bei Simmel formuliert werden als die Umsetzung eines sachlich Einzelnen, psychisch Persönlichen, geschichtlich Zufälligen in einen objektiv verbindlichen Zusammenhang, wobei sie von einem methodischen Subjekt betrie-

ben werden soll. Wie der Begriff der Geschichte und der Geschichtsverlauf dem des Lebens und der Lebensstrom entsprechen,⁴⁶ so steht auch die Gesamtstruktur des Verstehens in Analogie zur Lebenstotalität. In der Strukturtotalität des Lebens, in der es selbst zugleich über sich hinausgreift und sich mit sich selbst zusammenschließt, findet die beständige Wechselwirkung von Subjekt und Objekt oder von Form und Inhalt statt. In der Lebensganzheit kann ebenfalls auch eine einzelne Seele sich selber wieder begegnen, sich verstehen und sich als das eingeborene Prinzip dessen wieder entdecken, was sie bearbeitet. Dadurch zeichnet sich Simmels lebensphilosophische Erkenntnistheorie aus.

Simmels Versuch, das Einzelne, Persönliche und Zufällige verstehend zu retten, kann noch deutlicher an seinem eigenen Begriff der „individuelle[n] Kausalität“ (PG, 313) erläutert werden,⁴⁷ welcher den Begriff des Gesetzes und die Kategorie des Individuellen miteinander verschmilzt. Jenen objektiv verbindlichen Zusammenhang in der Gesamtstruktur des Verstehens bezeichnet Simmel mit dem Begriff der individuellen Kausalität. Als eine Denkmöglichkeit, die nicht aus der Erfahrung stammt, erfindet Simmel ihn mit den geschichtsphilosophischen Reflexionen, dass man auf einem unbedingten Allgemeinen im historischen Bereich nicht beharren kann und dass es keine absolute Identität einzelner Wirkungselemente in verschiedenen historischen Zusammenhängen gibt (vgl. PG, 312f). Die Möglichkeit der individuellen Kausalität verwirklicht sich ihm zufolge „nur vermittelt der Induktion aus inhaltlich übereinstimmend verlaufenden Ereignissen“ (PG, 314). Die logische Möglichkeit, die Simmel mit dem Begriff der individuellen Kausalität behaupten will, lautet: Obwohl das Einzelereignis sich zwar der Regelmäßigkeit der allgemein jederzeit gültigen Kausalität entzieht, kann man es verstehen, wenn die Momente im Einzelereignis miteinander in logischer Einheit stehen. Dabei könnte man aber geradezu die Frage

⁴⁶ Vgl. Werner Jung, *Georg Simmel zur Einführung*, a.a.O., S. 108.

⁴⁷ Der Begriff der individuellen Kausalität antizipiert bei Simmel eine qualitative Form von Individualität, welche sich auf das „individuelle Gesetz“ bezieht. Das individuelle Gesetz, das von ihm in moralphilosophischer Absicht entwickelt worden ist, soll für die praktische Lebensführung des einzelnen Menschen eine Orientierungsmöglichkeit anbieten. Simmel thematisiert diesbezüglich auch insbesondere in seinen ästhetischen Schriften die großen Künstlerpersönlichkeiten, die sich nicht mehr an etwas Äußeres anpassen. Zu Ausführungen vgl. das Kapitel IV, 2-2.

stellen, ob es die Induktion ohne die äußerliche Allgemeinheit geben könne, die für das Vergleichen der Momente im Einzelereignis miteinander gefordert werden muss, um ihre logische Einheit zu bilden.

Damit der Begriff der individuellen Kausalität logisch möglich und auch praktisch nicht sei, fügt Simmel zu dem Begriff der individuellen Kausalität einige Momente hinzu: „die ganze Innerlichkeit, Produktivität, Notwendigkeit der Verbindung“ (PG, 313). Wenn die logische Möglichkeit der individuellen Kausalität auf den praktischen Bereich angewandt wird, verweisen die Momente der „Innerlichkeit, Produktivität, Notwendigkeit der Verbindung“ gerade auf eine innerliche Notwendigkeit des autonomen Individuums. Dabei unterscheidet sich eine innerliche von der äußerlichen Notwendigkeit. Die beiden Notwendigkeiten stehen einander dualistisch gegenüber. Dementsprechend besteht der Dualismus zwischen der inneren einmaligen Eigengesetzlichkeit und der äußeren allgemeinen Gesetzlichkeit. Dann könnte man die Frage stellen, ob es den Begriff der Notwendigkeit oder der Gesetzlichkeit ohne das Moment der Allgemeinheit gibt. Simmel trifft weiterhin zunächst die Unterscheidung des Individuellen von dem Allgemeinen, und danach beruht der Realgrund aller Aussagen über das Allgemeine allein auf dem Individuellen: „Das einzig Reale sind die Bewegungen der kleinsten Teile und die Gesetze, welche diese regeln“ (PG, 321). Wenn es das individuelle Kausalgesetz ohne das Moment der Allgemeinheit geben kann, wodurch kann die Zufälligkeit des Individuellen als solches bestimmt werden? Ist die Zufälligkeit ohne die Allgemeinheit möglich? Simmel trennt schließlich auch die Autonomie von der Willensfreiheit: „Der Sinn jeder Existenz bliebe doch ihre völlige Autonomie – nicht etwa in der Bedeutung der hier gar nicht in Frage stehenden Willensfreiheit –, die ihrem Sein als solchem und nicht einem übergreifenden System angehörige oder entquellende Gesetzlichkeit“ (PG, 316). Die Autonomie als eigene innerliche Gesetzmäßigkeit des einzelnen Subjekts unterscheidet Simmel von der Willensfreiheit als Entscheidung und Handlung des einzelnen Individuums. Dann ist eine Frage, die gestellt werden kann: Gibt es die freie Handlung des Individuums, die nicht aus seiner innerlich notwendigen Eigengesetzlichkeit hervorgeht?

Die bisher gestellten Fragen greift Adorno in seinem Vortrag „Über das

Problem der individuellen Kausalität bei Simmel“ (1940) auf.⁴⁸ Nach seiner Kritik lässt sich die individuelle von der allgemeinen Sphäre nicht unmittelbar ablösen, sondern beide müssen im dialektischen Verhältnis stehen: „Soll das Individuelle in sich selber, wie Simmel es sagt, die Form der produktiven Notwendigkeit annehmen, so setzt das eine Veränderung des Allgemeinen voraus, die gleichzeitig das starre mechanische Gesetz des Allgemeinen aufhebt und die Zufälligkeit des Individuums beseitigt. Das wahre Individuum wäre das wahre Allgemeine, so wie das zufällige Individuum das Zerrbild der abstrakten Notwendigkeit ist“ (FABl VIII, S. 57f). Aber Simmel gibt sich doch keine Rechenschaft über die dialektische Vermittlung zwischen Form und Inhalt, zwischen Denkmöglichkeit und Wirklichkeit. Indem vielmehr die Apriori-Formen der bereits daseienden Erscheinungen, d.h. die als zeitlose Typen verselbständigten und verewigten Formen, unmittelbar zur Seele sich verhalten, sind sie notwendig von ihren materialen Bedingungen dualistisch abgetrennt. Aus dem Verlust dieser dialektischen Vermittlung zwischen beiden wird in der Erkenntnistheorie Simmels jene „Veränderung des Allgemeinen“ nicht thematisiert. Auch in seiner Geschichtsphilosophie stellt er sich demnach konsequent keine Frage nach dem Konstitutionsproblem. Er sieht, mit Adorno gesprochen, vom Problem „einer je schon konstituierten Welt“ ab, „in der je schon konstituierte Menschen zu je schon konstituierten Erkenntnisobjekten sich verhalten“ (LGF, 34). Indem er die erkenntnistheoretische Problemlösung des Dualismus letztlich auf die Strukturtotalität oder -ganzheit des Lebens zurückbezieht, stellt er keine Reflexion über die Objektivität der Geschichte an, „in der die einzelnen Subjekte leben, über alle die Subjekte, die ihm [Simmel: K.S. Kim] zufolge erst die Geschichte stilisieren sollen“ (LGF, 35). Es geht in seiner Erkenntnistheorie nur darum, getreu darzustellen, wie sich ein phänomenologisches Bewusstsein zum natürlichen und selbstverständlich vorgegebenen Dasein der Welt verhält. So insistiert er unbeirrt auf seiner Überzeugung: „Der Dualismus, in voller Schärfe beibehalten, widerspricht nicht nur nicht der Einheit des Lebens, sondern ist gerade die Art,

⁴⁸ Vgl. Theodor W. Adorno, „Über das Problem der individuellen Kausalität bei Simmel“, in: *Frankfurter Adorno Blätter VIII*. Im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs, Hrsg. von Rolf Tiedemann, München 2003.

wie seine Einheit existiert“ (La, 233).

Dass Simmel die Dialektik der Konstitution in seiner Geschichtsphilosophie vernachlässigt, lässt sich auch in seiner Kritik an der marxistischen Auffassung der Geschichte erweisen. Nach seiner Kritik versuchen die materialistischen Geschichtsauffassungen die Bewegungen der Geschichte und die sozialen Prozesse allein aus nicht-kulturellen, z.B. „physiologischen Bedürfnissen und ihrem geographischen Milieu“ (PG, 303) zu erklären. Da sie die unterschiedlichen Zusammenhänge der Phänomene nicht berücksichtigen, sind sie nach seiner Einsicht nicht in der Lage, die Veränderungen der sozialen wie kulturellen Prozesse plausibel zu erklären. Dem einheitlichen, gradlinigen und teleologischen Geschichtsverlauf gegenüber hebt er ausdrücklich hervor, dass die historische Erkenntnis aus der Lebenserfahrung des Individuums auf der Ebene seiner ursprünglichen Erlebenswelt sowie aus den auf ihrem Grund formgebenden Aktivitäten seines Geistes abgeleitet werden muss. Zwar hat er in diesem Sinn recht. Aber in seinem Erklärungsprinzip der Geschichte fehlt, wie gesagt, die Dialektik der Geschichtskonstitution und ihrer möglichen materialen Bedingungen, die Dialektik eines „Über-die-Köpfe-hinweg-sich-Durchsetzens“ und „ein[es] durch sie hindurch sich Durchsetzende[n]“ (LGF, 39). Daraufhin unternimmt er keinen Versuch, zum Urphänomen des kapitalistischen Lebensprozesses vorzudringen. Denn dessen Erscheinungsformen sind in seinen Augen nur unausweichliche Ergebnisse des Schicksals aus der Geistesstruktur des Menschen (vgl. PdG, 631ff).

3. Die Erkenntnistheorie Adornos

3-1. Negative Dialektik von Subjekt und Objekt

Gegen den Dualismus von Subjekt und Objekt versucht Adorno eine dialektische Einheit zwischen beiden radikal zu reflektieren. Diese Reflexion nennt Adorno die „zweite Reflexion“ (ND, 54), welche von der Hypostasierung von definitiven und klassifikatorischen Begriffsschemata zur „volle[n], unreduzierte[n] Erfahrung im Medium begrifflicher Reflexion“ (ND, 25) übergeht. Im idealistischen Verständnis von Subjekt und Objekt ist das

Verhältnis von beiden ihm zufolge asymmetrisch. Denn jenes Dritte – wie es als das transzendente Bewusstsein bei Kant, das absolute Ich bei Fichte, der absolute Geist bei Hegel konzipiert wurde –, welches zugunsten allgemeiner Verbindlichkeit und Notwendigkeit von den lebendigen und zufälligen Einzelnen und Besonderen abstrahiert wurde, schlug die idealistische Erkenntnistheorie allein der Seite des Subjekts zu. Sie sah die objektive Ordnung des Seienden nicht länger als in einer objektiven Unmittelbarkeit, sondern lediglich in den Strukturen des Denkens begründet. Damit hat sie zur Folge, dass Objektivität nichts anderes als die Einheit des Selbstbewusstseins selbst ist.⁴⁹ Dagegen nimmt Adornos Negative Dialektik jene zweite Reflexion über Subjektivität aufs empirische Objekt in Anspruch,⁵⁰ um paradoxerweise „mit der Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen“ (ND, 10) und damit die vom Subjekt unauflösbare Qualität jedes Einzelnen und Besonderen zu retten. Die zweite Reflexion gelangt insofern zur immanenten Kritik am deutschen Idealismus, dessen erkenntnistheoretischer Reflexionsgang immer an Objektivität aufs Subjekt zurückführte und Seiendes – sowohl denkendes Seiendes als auch ausgedehntes Seiendes – unter eine subjektive Kategorie oder unter einen Geistbegriff subsummierte.

In seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten Aufsatz „Zu Subjekt und Objekt“ geht Adorno einerseits davon aus, geradezu auf die Zweideutigkeit des

⁴⁹ Als ein Beispiel dafür kann man die folgende Behauptung von Hegel anführen: „Diese Objektivität hat der Gegenstand somit im Begriffe, und dieser ist die Einheit des Selbstbewusstseins, in der er aufgenommen worden; seine Objektivität oder der Begriff ist daher selbst nichts anderes als die Natur des Selbstbewusstseins, hat keine anderen Momente oder Bestimmungen als das Ich selbst.“ G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik II*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden Bd., 6, Frankfurt am Main 1986, S. 255.

⁵⁰ Die „Negative Dialektik“, welche auf die „bestimmte Negation“ als Prinzip der Dialektik Hegels zurückgreift, bestimmt Adorno als entscheidendes methodisches Prinzip in seiner Philosophie wie folgt: „Mit konsequenzlogischen Mitteln trachtet sie, anstelle des Einheitsprinzips und der Allherrschaft des übergeordneten Begriffs die Idee dessen zu rücken, was außerhalb des Banns solcher Einheit wäre. Seitdem der Autor den eigenen geistigen Impulsen vertraute, empfand er es als seine Aufgabe, mit der Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen; [...]. Stringent über die offizielle Trennung von reiner Philosophie und Sachhaltigem oder Formalwissenschaftlichem hinauszugelangen, war dabei eines der bestimmenden Motive“ (ND, 10). Auch vgl. Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, a.a.O., S. 29ff.

Subjektbegriffs kritisch zu reflektieren, welche unvermeidlich aus dem reziproken Abhängigkeitsverhältnis zwischen seiner Allgemeinheit und Besonderheit beruht. Dabei hebt er hervor, dass jenes Dritte, konstituierende Subjekt, als ein nachgebildetes Gebilde und dass die Subjektivität, in der das Mannigfaltige synthetisiert werden sollte, als eine historisch entstandene Form der Erkenntnis zu erfassen ist. Das Subjekt bedarf ferner als *actus purus* immer „des Bezugs auf ein Agierendes“, also eines vom Subjekt „irreduzibel objektive[n] Moment[s]“ (KG II, 747). Ebenso liegt auch der Subjektivität ein Moment des real seienden Etwas zugrunde, welches für Adorno ein dialektischer Treffpunkt von Subjekt und Objekt ist. Andererseits kritisiert Adorno das idealistische Verständnis von dem Objekt, als der Summe der Merkmalbestimmungen, die ein erkennendes Subjekt von einem Gegenstand der Erfahrungswelt abstrahiert, einschließlich der subjektiv nicht erfassbaren Momente des Gegenstandes, oder als etwas durch subjektive Synthesisleistungen konstituiertes Mannigfaltiges.⁵¹ Demgegenüber begreift er das Objekt doppeldeutig als ein durch Subjektivität vermitteltes, aber nicht entqualifiziertes Etwas. Obgleich das Objekt nur in subjektiven Bestimmungen seine eigene Objektivität durchsetzen kann und das Subjekt insofern „einen Kern von Objekt“ (KG II, 747) hat, kann das Objekt nur dann zur eigenen Identität kommen, wenn es sich eine vom Subjekt unauflösliche Qualität des materialen Etwas erhält. Darum beschränkt Adorno die Objektivität auf keine Einheit des Selbstbewusstseins mehr. Sie verweist immer schon auf ein Objektives, nämlich die Realpräsenz einer Sache oder ihre Existenz. Daher impliziert der Objektbegriff bei ihm ein Mehr subjektiver Bestimmung an den Dingen. Wesentlich ist, dass das Objekt im eigentlichen Sinn das unauflösbare „Feste des erkenntnistheoretischen Ich“ (KG II, 755) ist. Das Objekt verhält sich bei Adorno zum Subjekt nicht mehr kontradiktorisch, sondern dialektisch. Wenn Simmel das Verhältnis von Subjekt und Objekt, Subjektivität und Objektivität, als symmetrisch konzipiert, dann entwirft Adorno es als asymmetrisch.

⁵¹ Kant verstand unter Objekt Folgendes: „Objekt aber ist das, in dessen Begriff das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung vereinigt ist.“ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Erster Teil, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Kant Werke Bd. 3, Darmstadt 1983, B 137.

Von Objektivität kann Subjekt potentiell, wenngleich nicht aktuell weggedacht werden; nicht ebenso Subjektivität von Objekt (KG II, 746f).

Objekt kann nur durch Subjekt gedacht werden; erhält sich aber diesem gegenüber immer als Anderes; Subjekt jedoch ist der eigenen Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt. Vom Subjekt ist Objekt nicht einmal als Idee wegzudenken; aber vom Objekt Subjekt. Zum Sinn von Subjektivität rechnet es, auch Objekt zu sein; nicht ebenso zum Sinn von Objektivität, Subjekt zu sein (ND, 184).

Diese Asymmetrie der dialektischen Vermittlung von Subjekt und Objekt begründet Adorno vor allem im genetischen Sinn; „Genetisch ist das verselbständigte Bewußtsein, Inbegriff des Tätigen in den Erkenntnisleistungen, abgezweigt von der libidinösen Energie des Gattungswesens Mensch“ (ND, 186). Trotz der genetischen Vorrangigkeit des Objekts gegen das Subjekt nimmt er freilich kein ontologisches Vorrecht des Objekts an. Denn auch die ontologische Vorrangigkeit des seienden Objekts zu reflektieren ist ihm zufolge am Ende dem Subjekt aufgegeben. Aus diesem Grund versucht Adorno in seiner Geschichtsphilosophie, die vorkritische Ontologie, sowohl im Sinne Platons wie auch im Sinne der neu-ontologischen Positionen, in veränderter Gestalt zu rekonstruieren. Sein erkenntnistheoretisches Motiv, eine unüberbrückbare Kluft zwischen denkendem Subjekt und seiendem Objekt nicht wegzudenken und zugleich die materialen Bedingungen der Möglichkeit ihrer Überwindung zu reflektieren, bezeichnet Adorno eindeutig mit seiner These vom *Vorrang des Objekts*.

Adornos These vom Vorrang des Objekts darf weder als dessen „Götze“ noch als die „Hierarchie“ (ND, 182) eines Primats des Objekts vor dem Subjekt verstanden werden. Vielmehr steht sie für die Kritik jeder Hierarchie im Verhältnis von Subjekt und Objekt. Dies lässt sich ausdrücklich mit Adornos Behauptung erklären: „Der Vorrang des Objekts, als eines doch selbst Vermittelten, bricht die Subjekt-Objekt-Dialektik nicht ab“ (ND, 187). Die These fordert nur, dessen eingedenk zu sein, dass Objekt in Subjektivität nicht aufgeht. Insofern teilt sie in bestimmter Hinsicht zwar Kants Absicht, die Existenz des transzendenten *Dings an sich* nicht nur nicht ge-

leugnet, sondern auch dessen Existenz über die Analyse von Subjektivität als denknötwendig begründet zu haben. Aber im Gegensatz zu Kant, der auf die Vermitteltheit aller Objektivität durch Subjektivität insistierte, hebt Adorno die Vermitteltheit aller Subjektivität durch Objekt oder Objektivität hervor. Noch genauer gesagt, alle Subjektivität muss als aus dem Objekt oder der Objektivität und dem unbestimmten Gehalt eines real seienden Etwas entstanden gedacht werden. Also: „Ebensowenig allerdings »gibt« es eigentlich Subjekt“ (KG II, 754) sowie das Objekt im eigentlichen Sinn. Die Trennung von Subjekt und Objekt ist für Adorno erkenntnistheoretisch Schein, jedoch gesellschaftlich real.

Die Trennung von Subjekt und Objekt ist real und Schein. Wahr, weil sie im Bereich der Erkenntnis der realen Trennung, der Gespaltenheit des menschlichen Zustands, einem zwangvoll Gewordenen Ausdruck verleiht; unwahr, weil die gewordene Trennung nicht hypostasiert, nicht zur Invarianten verzaubert werden darf (KG II, 742).

Erkenntnistheoretisch geht die Trennung von Subjekt und Objekt Adorno zufolge aus dem Reflexionsprozess einer Philosophie hervor, welche „bis heute laborierend an mangelnder Selbstbesinnung, die Vermittlung im Vermittelnden, dem Subjekt, vergaß“ (ND, 178). Das Vergessen der Vermittlung, nämlich des real seienden Etwas, wird zur gesellschaftlichen Ideologie und umgekehrt. Nur wenn die Philosophie im gesellschaftlichen Sachverhalt nicht vergisst, wie sehr das Subjekt selber das Objekt ist, anders gesagt, wie viel es an seine gewordenen Erkenntnisstrukturen gebunden ist, kann sie die Möglichkeit wahrer Erkenntnis entwickeln.

Das Motiv dieser Möglichkeit liegt für Adorno eben in einem „somatische[n] Moment“ (ND, 194) des lebendigen Subjekts. Es ist ein nicht auf das transzendente Subjekt reduziertes, qualitatives Subjekt, welches ein zentraler Sachverhalt in der Vermittlung von Subjekt und Objekt ist. Er bewirkt stets eine Spontaneität des Denkens am Leitfaden der Objekte. Dadurch lässt sich Adornos *Negative Dialektik* als materialistische auszeichnen, die jedoch immer wieder am Begriff der Subjektivität festhält. So intendiert seine These vom Vorrang des Objekts gar nicht, sich von der Idee

des Subjekts, und zwar des denkenden und leibhaftigen Subjekts, zu verabschieden. Sie zielt wesentlich darauf ab, das eigene Tun des mit dem denkenden Subjekt nichtidentischen Etwas, also eines Trieb- und Naturhaften, vom Bannkreis der Hypostasierung des transzendentalen Subjektiven oder des absoluten Geistigen zu befreien. Durch die Befreiung des Objekts verschafft auch das Subjekt sich seine „Schlüsselposition“ in der Erkenntnis als Erfahrung; nicht als Form, sondern als „Formung“ und zugleich „Deformation“ (KG, 752) wie bei Kant. Paradoxerweise gibt Adornos These vom Vorrang des Objekts insofern die Rehabilitierung des empirisch-leibhaften Subjekts an.⁵² In der negativen Dialektik von Subjekt und Objekt zeigt sich schließlich, dass der erkenntnistheoretische Schein, die Trennung von Subjekt und Objekt, nichts anderes ist, als der gesellschaftlich reale Schein, ein geschichtlich Gewordenes in seinem Sosein. Das Problem dieses Scheins exponiert Adorno nun aus der geschichtsphilosophischen Perspektive bereits in seiner frühen Programmschrift, in der er den Begriff der Natur, und zwar die Geschichtlichkeit der zweiten Natur, dialektisch zu *deuten* versucht.

3-2. Naturgeschichte als Deutung

In seinem frühen Vortrag „die Idee der Naturgeschichte“ (1932) entwirft Adorno die dialektische Einheit der Begriffe Natur und Geschichte. Diese dialektische Einheit gewinnt er dabei nicht aus dem spannungslosen Gegensatz von Geschichte und Natur, sondern aus der Dialektik der Natur selber. Darum stellt er vor allem zunächst fest, dass der Begriff der Natur gar nicht naturalistisch oder naturwissenschaftlich, sondern gleichbedeutend mit dem des „Mythischen“ zu verstehen ist. Für ihn bedeutet das Mythische, „was von je da ist, was als schicksalhaft gefügtes, vorgegebenes Sein die menschliche Geschichte trägt, in ihr erscheint, was substantiell ist in ihr“ (PF, 346). Mit dem Begriff des Mythischen, des schicksalhaften Immergleichen, beabsichtigt er das idealistische Moment in der Bestimmung des Seins selbst, nämlich die subjektive Identität von denkendem Subjekt und seiendem Objekt zu entlarven und damit das mythologische Moment der Geschichts-

⁵² Vgl. Anke Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, a.a.O., S. 211.

konzeption in einem ontologischen Sinn zu enthüllen. So sind die Begriffe Natur und Geschichte bei ihm miteinander verschränkt. Diese Verschränkung bezeichnet er mit der *Idee der Naturgeschichte*, die sich durch sein ganzes späteres Werk hindurch verfolgen lässt. Indem er sich kritisch mit den geschichtsphilosophischen Problemstellungen von Georg Lukács und Walter Benjamin auseinandersetzt, raffiniert er weitaus schärfer die Idee der Naturgeschichte.

Simmels Schüler Georg Lukács kam in seinem Buch *Theorie des Romans* (1916) durch eine geschichtsphilosophisch-ästhetische Reflexion des Romans zu einer gesellschaftlichen Prognostik. Darin unterschied er die unmittelbare, „sinnerfüllte“ Welt von der „entfremdete[n]“, „sinentleerte[n]“ Welt, der „Welt der Ware“, um die von den Menschen geschaffene „Welt der Konvention“ (PF, 355) herauszuarbeiten. Diese Unterscheidung hat er aus der Betrachtung eines geschichtsphilosophischen Paradigmenwechsels in den Formen der Kunst getroffen, d.h. der Ersetzung der großen Formen griechischer Epik durch neue subjektive Formen des Romans.⁵³ Mit dem Begriff der „zweiten Natur“ (PF, 355), den es schon bei Hegel und Fichte gab, hat er die Welt der Konvention bezeichnet, die durch eine unheilvolle Wucherung gesellschaftlicher Zwänge als eine den Menschen entfremdete, also undurchsichtig gewordene Welt erscheint. Im Unterscheid zur ersten Natur, die als „stumm, sinnfällig“, doch ebenso auch „sinnfremd“ erscheint, bestimmte er die zweite Natur als ein beständig beredeter, aber „erstarrter, fremdgewordener, die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex; sie ist eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten und wäre deshalb – wenn dies möglich wäre – nur durch den metaphysi-

⁵³ Nach Lukács lag ein „homogenes System des adäquaten Gleichgewichts“ (25) vor, nämlich eine vollendete Geschlossenheit und organische „Totalität des Seins“ (26), welche „Epos, Tragödie und Philosophie“ (27) bei den Griechen aus der unmittelbaren Lebenswelt konstituierte, aber dem neuzeitlichen Denken irreversibel verlorengegangen ist. Demgegenüber war der Roman im 19. Jahrhundert ihm zufolge ein Versuch, eine systematische Geschlossenheit der Begriffe qua ästhetischer Form gegen die kulturelle Desintegration zu restituieren. Aber dieser Versuch muss im Verständnis von Lukács scheitern, weil die abstrakte Totalität des Romans als eines „System abgezogener Begriffe“ nur „sein Abstand vom konkreten Leben“ sichtbar wird; „als Konventionalität der objektiven und als überspannte Innerlichkeit der subjektiven Welt“ (S. 60). Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Frankfurt am Main 1989.

schen Akt einer Wiedererweckung des Seelischen, das sie in ihrem früheren oder sollenden Dasein erschuf oder erhielt, erweckbar, nie aber von einer anderen Innerlichkeit belebbar.“⁵⁴ In der metaphysischen Bemühung, die erstarrte und sinnentfremdete Natur, die als eine unverständliche, unauflösbare und rätselhafte Chiffre erschien, wiederzuerwecken und wiederzubeleben, hat Lukács am Ende auf eine Art der theologisch eschatologischen Möglichkeit zurückgegriffen, eine unbeschädigt gestaltete Sinntotalität durch subjektive Konstruktion zu erzeugen. Trotz Lukács' vorzüglicher Einsicht in die Geschichte als zweite Natur kritisiert Adorno das idealistische Moment in dessen Geschichtsphilosophie. Nach seiner Kritik geht Lukács' Geschichtsphilosophie wiederum auf eine abstrakte Sinntotalität oder Strukturtotalität des Seins, also eine andere Mythologie, zurück, um den mythischen Charakter der zweiten Natur zu überwinden.⁵⁵ Gegen Lukács' abstrakte, universale Problemlösungsweise besteht Adorno darauf, dass sich Geschichte wesentlich als „ein durchaus Diskontinuierliches“, als ein fragmentarisches und einmaliges Naturhaftes darstellen soll, das in keine „Strukturganzheit“ (PF, 362) überführt werden darf. Diese Konzeption der Geschichte entlehnt Adorno aus der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins.

Im Gegensatz zu Lukács' Verständnis der zweiten Natur als einer rätselhaften Chiffre hat Benjamin die geschichtliche Gewordenheit der zur Schädelstätte erstarrten Natur als deren *Schriftencharakter* zu deuten versucht, der auf deren Genese verweise. Dieser Deutungsversuch zielte darauf ab, die im Konkreten und Einmaligen aufgespeicherte lebendige Bedeutung auszulegen, ohne auf eine universale und teleologische Strukturganzheit oder Struktureinheit der Geschichte zu rekurrieren. In seiner frühen Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) hat Benjamin ebenso wie Lukács eine geschichtsphilosophische Arbeit am konkreten ästhetischen Material durchgeführt. Er hat von der Analyse literarischer Form deutscher Trauerspiele des 17. Jahrhunderts ausgehend die Entwicklungsgeschichte des barocken Allegoriebegriffs im Klassizismus sowie in der Romantik ver-

⁵⁴ Ebd., S. 55.

⁵⁵ In diesem Zusammenhang bleibt Lukács noch bei der lebensphilosophischen Geschichtsauffassung Simmels. Der Kritik Adornos hat er später in seinem Vorwort zur *Theorie des Romans* zugestimmt. Vgl. ebd., S. 11ff.

folgt. Nach seiner Analyse wurde die Bedeutung der Allegorie von dem „Ausdruck der Konvention“ im 17. Jahrhundert zur „Konvention des Ausdrucks“⁵⁶ im Klassizismus und in der Romantik verzerrt. Das heißt, gegenüber dem Symbol als Einheit des Absoluten und eines sinnlichen Besonderen wurde die Allegorie auf der einen Seite zu einem bloßen konventionellen Zeichen degradiert, welches eine Sache, nämlich Ding, Person, Vorgang, aufgrund der Ähnlichkeits- oder Verwandtschaftsbeziehungen etwas anders ausdrückt. Auf der anderen Seite galt sie, wie sich bei Arthur Schopenhauer gezeigt hatte, lediglich dem Zweck, „dem Ausdrucks eines Begriffes und dem Ausdruck einer Idee“ zu dienen, wie „das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen“ galt.⁵⁷ Eben an der Stelle aber, an der sich die Allegorie als „Denunzierung einer Ausdruckform“, „einer bloßen Weise der Bezeichnung“ darstellt, hat Benjamin den Begriff der barocken Allegorie rekonstruiert: „Allegorie [...] ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.“⁵⁸ Sein Verständnis der Allegorie als *Schrift* darf dabei nicht als ein bloßes konventionelles Zeichensystem aufgefasst werden. Wesentlich ist, dass Allegorie nicht ein bloßes zufälliges Zeichen, sondern eine „Sachbeziehung“ (PF, 358) zwischen ihr und dem von ihr Gemeinten, einer geschichtlichen Konstruktion gesellschaftlicher Zusammenhänge, verständlich ausdrückt. Die Allegorie deutet insofern auf ein geschichtliches Verhältnis hin, in dem sich gesellschaftliches und naturhaftes Sein verschränken. So bezeichnet Benjamin mit dem Allegoriebegriff die Verschränkung von Konvention und Ausdruck oder die von Natur und Geschichte.

Benjamins Thematik der Allegorie als Verschränkung von Natur und Geschichte besteht darin, dass in den verzerrten und unvollkommenen, aber konkreten und besonderen historischen Erscheinungen selbst die fragmentarischen Spuren ihres wahren, urgeschichtlichen Sinns in allegorischer Form enthalten sind, wobei diese Spuren, die aus der Kontinuität, Kausalität und vom Fortschritt in der Geschichte ausgeschlossen sind, als wahrhafte Natur

⁵⁶ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften* I-I, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978, S. 351.

⁵⁷ Ebd., S. 338.

⁵⁸ Ebd., S. 339.

ausgelegt werden können. Der Schriftcharakter des Allegorischen heißt bei ihm nichts anderes als ein historisches Bild, in dem sich zugleich „Vergängnis und Vergänglichkeit“ (PF, 357) der zweiten Natur als Konventionmoment und deren „Urgeschichte“⁵⁹ als Ausdrucksmoment darstellen. Aus dem historischen Bild des Allegorischen hat Benjamin die „Leidensgeschichte“ der Menschheit und „urgeschichtliche Grundphänomene“ herausgelesen, „die ursprünglich da waren, die vergangen sind und im Allegorischen bedeutet werden“ (PF, 359). Daraufhin setzte er sich es zur Aufgabe seiner Geschichtsphilosophie, die „urgeschichtliche[n] Grundphänomene“ in der zweiten Natur als das „Buchstabenhafte“ (PF, 359) sorgfältig aufzufinden und sie auszudeuten, wie er sich im Pariser Exil insbesondere in seinem *Passagenwerk* die philosophische Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts zu beschreiben vorgenommen hat.

Auf den Begriff der *Vergänglichkeit*, die im Mittelpunkt der Geschichtsphilosophie Benjamins steht, greift Adorno als einen entscheidenden Ausgangspunkt für seine negative Geschichtsphilosophie zurück.⁶⁰ Aber er kritisiert ebenso ein mythologisches, ein ansichseiendes und unwandelbares, also positiv-metaphysisches Moment im Begriff der Urgeschichte Benjamins. Nach seiner Kritik muss auch der Begriff der Urgeschichte als Vergänglichkeit aufgefasst werden: nicht „daß in der Geschichte selbst urgeschichtliche Motive immer wieder vorkommen, sondern daß Urgeschichte selbst als Vergänglichkeit das Motiv der Geschichte in sich hat“ (PF, 359f). Nicht nur der Begriff der Natur als eines absoluten Ersten, sondern auch

⁵⁹ Die „Urgeschichte“ bezeichnet Benjamin an anderer Stelle nicht als ein Urphänomen, das noch der Natur vorbehalten ist, sondern als eine Utopie „einer klassenlosen Gesellschaft“. Walter Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: ders., *Gesammelte Schriften V-I*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989, S. 47.

⁶⁰ Die Konzeption der zweiten Natur als Vergänglichkeit führt Adorno zur Theorie der „Logik des Zerfalls“ im Rahmen kultureller und gesamtgesellschaftlicher Verfallserscheinungen des bürgerlichen Zeitalters. Vgl. zur Analyse über die Vergänglichkeit als geschichtsmetaphysische Kategorie Adornos siehe Ullrich Müller, *Erkenntniskritik und Negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektiertheit*, Frankfurt am Main 1988, S. 65ff. Auch zur Theorie einer „Logik des Zerfalls“ Adornos siehe Joseph F. Schmucker, *Adorno – Logik des Zerfalls*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977 und W. Martin Lüdke, *Anmerkung zu einer Logik des Zerfalls: Adorno–Beckett*, Frankfurt am Main 1981.

derjenige der Urgeschichte als eines absoluten Ersten sind in seinen Augen „trugvoll“ (ND, 352). Die zweite Natur selbst als gesellschaftliche Natur des Menschen erscheint bereits als die erste Natur, gleichsam eine unveränderliche, zwanghafte und unaufhebbare Gesetzlichkeit in der geschichtlichen Konstellation gesellschaftlicher Zusammenhänge.

Durch die kritische Zusammensetzung beider gegensätzlichen Positionen, Geschichte als Natur bei Lukács und Natur als Geschichte bei Benjamin zu deuten, gelangt Adorno nicht nur zu einer konsequent dialektischen Beziehung von Natur und Geschichte, sondern beide Theorien variierend geht er auch weiter über sie hinaus. Noch einmal ist dabei zu beachten, dass er gar nicht von der Entgegensetzung von Natur und Geschichte, sondern vom Primat der Natur ausgeht, auf deren Basis Geschichte beruht: „Die herkömmliche Antithese von Natur und Geschichte ist wahr und falsch; wahr, soweit sie ausspricht, was dem Naturmoment widerfuhr; falsch, soweit sie die Verdeckung der Naturwüchsigkeit der Geschichte durch diese selber vermöge ihrer begrifflichen Nachkonstruktion apologetisch wiederholt“ (ND, 351). Die dialektische Asymmetrie von Natur und Geschichte, welche sich der Sache selbst anschmiegt, deutet schon die Kritik am traditionellen Verfahren der Geschichtsphilosophie an, dass nämlich Geschichte als Totalität überhaupt konstituiert und dass Natur oder Geschichte als absolut Erstes konzipiert wird. Die geschichtsphilosophischen Versuche, einen Mythos zu überwinden, geraten nach Adorno um so tiefer in eine Mythologie hinein, wenn sie keine *Theorie* sind, welche sich allein aufgrund der Sache selbst, die nicht in der Macht der geistigen Aktivität steht, konstituiert und stets verändert. Insofern ist noch einmal zu bemerken, dass Benjamins geschichtsphilosophisches Motiv der Vergänglichkeit der Ausgangspunkt der negativen Geschichtsphilosophie Adornos ist.

Im Moment der Vergänglichkeit werden die Begriffe Natur und Geschichte einander kommensurabel, verweisen sie aufeinander in ihren Extremen; als Umschlag, einerseits Natur als historisch produziert, andererseits Geschichte als bestehend aus den Materialien der Natur. Der Begriff der Natur als vergangene selbst verweist immer schon auf die „Verschränkung von geschichtlichem und naturhaftem Sein“ (PF 360) oder auf die „Verschränkung des ursprünglich Daseienden und des neu Werdenden“ (PF, 362). Nach

Adorno kann die Verschränkung von Natur und Geschichte in der „Konstellation von Ideen“ aufgelöst werden, einer Konstellation, welche die „Idee von Vergänglichkeit, des Bedeuten“ und „Idee der Natur“ und „Idee der Geschichte“ (PF, 359) aufeinander verweisend im historisch ständig sich bewegenden Prozess bilden. Die Konstellation von den Ideen könnte wie folgt formuliert werden: „Natur bedeutet Geschichte, Geschichte bedeutet Natur, und sowohl Natur als auch Geschichte bedeuten Vergänglichkeit“.⁶¹ So steht „die Idee der Deutung“ (PF, 334) im Mittelpunkt der negativen Geschichtsphilosophie Adornos.

Bereits in seiner Antrittsvorlesung „Die Aktualität der Philosophie“ (1931) entfaltet Adorno die Idee der Deutung als Aufgabe seiner Philosophie, „die intentionslose Wirklichkeit“ (PF, 335), d.h. jene entfremdete, sinnentleerte und vergängliche Wirklichkeit, in der Konstellation ihrer geschichtlichen Bilder oder in der Konfiguration ihrer empirischen Elemente zu erhellen, welche Philosophie als negative Geschichtsphilosophie zu einem lesbaren Text des Seienden herstellt.⁶² Die intentionslose Wirklichkeit auszudeuten, heißt bei Adorno nichts anderes als „im kleinen einzudringen, im kleinen die Maße des bloß Seienden zu sprengen“ (PF, 344). Darum richtet sich Adornos Idee der Deutung von Anfang an auf die immanente Kritik der subjektiven Intention der idealistischen Geschichtsphilosophie, die Strukturganzheit oder Sinntotalität der Wirklichkeit zu konstituieren und damit die Wirklichkeit als ganze zu erklären oder der abstrakten Kategorie der ideellen Möglichkeit gegenüber der realen Wirklichkeit das Vorrecht zu

⁶¹ Ullrich Müller, *Erkenntniskritik und Negative Metaphysik bei Adorno*, a.a.O., S. 77.

⁶² Beim Programm von Philosophie als Deutung griff Adorno auf das des Passagenwerks zurück, welches „die Probe auf das Exempel“ unternahm, „wie weit man in geschichtsphilosophischen Zusammenhängen »konkret« sein“ könne. Walter Benjamin, „Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte“, in: ders., *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften V·2, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989, S. 1086. Diese Konkretion bestimmte Benjamin als Darstellung des Jüngstvergangenen, also eines Ensembles von dialektischen Bildern. Zu Benjamins Theorie des dialektischen oder geschichtlichen Bildes vgl. Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 1993, S. 91-104. Auch vgl. Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Florent Perrier, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2009, S. 760-777.

geben. Freilich verleugnet auch Adorno nicht eine geistige Aktivität oder subjektive Produktion, über bloßes Dasein der Geschichte hinauszugehen und nach ihrem Sinn zu fragen. Ebenso sind auch die Konstellationen geschichtlicher Bilder selber nicht gegeben, sondern müssen von Menschen hergestellt werden und „legitimieren sich schließlich allein dadurch, daß in schlagender Evidenz die Wirklichkeit um sie [geschichtliche Bilder: K.S. Kim] zusammenschießt“ (PF, 341). Diese nennt Adorno auch „Modelle, mit denen die ratio prüfend, probierend einer Wirklichkeit sich nähert, die dem Gesetz sich versagt“ (PF, 341).⁶³ Seine Idee der Konstellation integriert er später in seiner *Negativen Dialektik* zu einer umfassenderen Theorie der Modelle.

Die Forderung nach Verbindlichkeit ohne System ist die nach Denkmodellen. Diese sind nicht bloß monadologischer Art. Das Modell trifft das Spezifische und mehr als das Spezifische, ohne es in seinen allgemeineren Oberbegriff zu verflüchtigen. Philosophisch denken ist soviel wie in Modellen denken; negative Dialektik ein Ensemble von Modellanalysen (ND, 39).

Jene geistige Aktivität oder subjektive Produktion ist Adornos Theorie des Modells zufolge nur dann gelungen, wenn sie in Modellen lesbar als „Zeichen der Objektivität: des geistigen Gehalts“, der „Objektivität vermöge der Sprache“ (ND, 168) untergeht. In diesem Zusammenhang lässt sich die Behauptung verstehen, dass nämlich objektive Geschichte bei Adorno eigentlich nur als *Geschichtstheorie* möglich sei, dass man in seiner negativen Geschichtsphilosophie, seinem Buch *Dialektik der Aufklärung* (1947), die wirkliche Geschichte vergeblich suchen würde.⁶⁴ Denn Adornos Idee der Deutung besteht gerade darin, das Wesen der wirklichen Geschichte, also die konkrete innergeschichtliche Bestimmtheit des scheinbar zufälligen spezifisch Naturhaften selbst transparent zu machen. Sie schließt sich auch

⁶³ Dies ist gleichfalls Adorno zufolge auch „das Formgesetz der Philosophie“, welches „die Interpretation des Wirklichen im stimmigen Zusammenhang der Begriffe“ (K, 9) erfordert.

⁶⁴ Herbert Schnädelbach, „Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*“, in: Harry Kuneman, Hent de Vries (Hrsg.), *Die Aktualität der ›Dialektik der Aufklärung‹*, Frankfurt am Main 1989, S. 27.

weiterführend an einen anderen geschichtsphilosophischen Ansatz an, in dem der Urgeschichte der unter kontingenten Bedingungen entstandenen Subjektivität nachgespürt wird.

In seiner *Dialektik der Aufklärung* verfolgt Adorno gemeinsam mit Max Horkheimer gründlich die dialektische Verschlingung von Aufklärung und Mythos.⁶⁵ Genauso wie Lukács und Benjamin arbeitet Adorno hartnäckig am ästhetischen Material, also am Epos der Odyssee, nach der Urgeschichte der Subjektivität als Geschichte der entsagungsvollen Selbsterhaltung durch äußere sowie innere Naturbeherrschung. Der Begriff der Urgeschichte wird bei Adorno als gleichbedeutend mit der authentischen, wahren Geschichte des Geschichtlichen verwandt. Entscheidend ist, dass sogar die Urgeschichte als eine alles Geschichtliche *verständlich* ausdeutende Geschichte auch ein Mythos insofern ist, als dieser in eigentlichem Sinn „der *Bericht von einem Geschehen als Erzählung einer Handlung* [ist], die das Geschehen selbst als *Handlungsereignis* und als *Handlungsfolge verständlich* machen soll.“⁶⁶ Der Mythos ist in diesem Sinn bereits die Aufklärung. Beide unterscheiden sich nur durch die Form des Ausdrucks. Die Geschichte als Aufklärung heißt für Adorno nichts anderes als „jene Verhaltensweise der Menschen, jene tradierte Verhaltensweise, die charakterisiert wird vor allem dadurch, daß in ihr qualitativ Neues erscheint, daß sie eine Bewegung ist, [...], in der Neues vorkommt und die ihren wahren Charakter durch das in ihr als Neues Erscheinende gewinnt“ (PF, 346).

Nun lässt sich erklären, was Adornos negative Geschichtsphilosophie behaupten will. Demzufolge verschränken sich die ambivalenten Phänomene

⁶⁵ Das Buch *Dialektik der Aufklärung*, das im amerikanischen Exil narrativ verfasst wurde, erschien zuerst 1944 und 1947 in zweiter Auflage in seiner endgültigen Fassung in Amsterdam, dann als offizielle Neuausgabe von 1969 in Deutschland mit dem Untertitel „Philosophische Fragmente“. Adornos geschichtsphilosophische These der Verschränkung von Natur und Geschichte oder der Verschlingung von Aufklärung und Mythos tritt noch weiter im Verlauf seiner gesamten Philosophie wie folgt variiert auf; „Verschränkung von Barbarei und Kultur“ (DA, 98, Fußnoten 61), „Verschränkung von Glück und Arbeit“ (MM, 148), „Verschränkung von Schein und Notwendigkeit“ (ME, 235), „Verschränkung des Alten und Neuen“ (ÄT, 40), „Verschränkung des Wahren und Unwahren“ (SS I, 465), „Verschränkung des Nützlichen und Unnützen“ (KG I, 84), „Verschränkung von Immergleichheit und Neuem“ (KG II, 637), „Verschränkung von Fortschritt und Reaktion“ (VS II, 660) usw.

⁶⁶ Herbert Schnädelbach, „Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*“, a.a.O., S. 17.

in der Moderne, also Wahrheit und Schein, Aufklärung und Mythos, Freiheit und Herrschaft, Emanzipation und Selbstversklavung, Fortschritt und Regression usw., in der Weise, dass das eine das andere in den nicht metaphysisch notwendigen, sondern kontingent gewordenen gesellschaftlichen Bedingungen provoziert und erzeugt. In der Hinsicht dieser dialektischen Verschränkungen erkennt Adorno die Leidensgeschichte der Menschheit, jedoch dort die Hoffnung auf Versöhnung von Mensch und Natur, wo sich die geschichtlich kontingent entstandene Gesellschaftsstruktur verändert. Erkenntnistheoretisch gesehen, verweist diese Versöhnung immer schon auf „die opferlose Nichtidentität des Subjekts“ (ND, 277). So verbindet sich Adornos Kritik an der Geschichtsphilosophie mit der Gesellschaftskritik, wie die Kritik an der Gesellschaft mit der Erkenntniskritik (vgl. KG II, 748).

Die Leidensgeschichte der Menschheit, welche sich über ihre Köpfe hinweg als objektives Zwangsgesetz durchsetzt (vgl. LGF, 41), erscheint bei Adorno als der falsche Schein der zweiten Natur, also der Gesellschaft. Weil sie der von Menschen geschichtlich gemachte, falsche Schein ist, durchschaut er ihn als Zeichen eines Besseren, und zwar als eine Möglichkeit eines dem Bestehenden gegenüber ganz anderen Zustandes, also als eine Utopie zwangsfreier Versöhnung des Menschen mit der Natur. Im ersten Fall erkennt er Geschichte als Kontinuität, im letzten Fall als Diskontinuität. Der Begriff der Geschichte steht ihm zufolge für die negativ-dialektische „Einheit von Kontinuität und Diskontinuität“ (ND, 314), oder anders gesagt, die von denkendem Subjekt als Identität und seiendem Objekt als Nichtidentität. Angesichts der Tatsache, dass sich die Kontinuität der Geschichte als Leidensgeschichte der Menschheit darstellt, formuliert Adorno seinen berühmtesten Satz: „Das Ganze ist das Unwahre“ (MM, 55). In der Diskontinuität der Geschichte aber sucht er eine Möglichkeit, das Besondere, Begriffslose und Nichtidentische – Individuum – von der zwanghaft gewordenen Struktur der verdinglichten Natur – Gesellschaft – zu befreien.⁶⁷ Darum hat er es zur Aufgabe seiner negativen Geschichtsphi-

⁶⁷ Mit der Diskontinuität der Geschichte ist Adorno das Moment des mit denkendem Subjekt nichtidentischen Etwas, also eines Trieb- und Naturhaften gemeint, welches sich vor allem in der Kunst bewährt. Den Fortschritt erkennt er demnach überhaupt nicht für die Weltgeschichte, sondern nur für die Kunstgeschichte an: „Weil es in der Welt noch keinen

losophie bestimmt, „jene Zeichenschrift, das immer neue Menetekel, im Kleinsten, den Bruchstücken“, zu deuten, „welche der Verfall schlägt und welche die objektiven Bedeutungen tragen“ (ND, 353). Insofern sie die Gegenwart als „geronnene Geschichte“, also „Lesen des Seienden als Text seines Werdens“ (ND, 62) begreift, ließ sie sich auch als „kritische Hermeneutik des Individuellen“⁶⁸ verstehen.

Dann würde man die Frage stellen, was denn das „Kleinste“ oder die „Bruchstücke“ zur Erkenntnis motiviert. Es ist ein Moment des „Sensoriums“ (ÄT, 171), welches der Polarität von Subjekt und Objekt vorausgehend einen *Ausdruck* als ein wesentliches Moment der Kunst provoziert. Nach Adorno darf das Sensorium des leibhaften Subjekts nicht für die bloße Gesamtheit aller Sinne gehalten werden, sondern es ist als mit sedimentierter Naturgeschichte angefüllt aufzufassen. Deswegen bewirkt es noch als Behälter des residualen Wahren eine Spontaneität des historischen Bewusstseins. In diesem Sinn funktioniert es Adorno zufolge als „das Tastorgan des historischen Bewußtseins“ (MM, 111), und auch als eine prägnante Variante der Erinnerung, welche als eine Form des historischen Bewusstseins verstanden werden darf. Mit anderen Worten, die „Innervation“ des Sensoriums reagiert auf den verdinglichten Zustand der zweiten Natur und erinnert an ihre Genese.⁶⁹ Als ein negatives Beispiel dafür begreift Adorno das Phänomen der „Schizophrenie“, die im Sensorium des Individuums reagiert, als „die geschichtsphilosophische Wahrheit übers Subjekts“ (ND, 277) in der negativen Geschichte, wobei er gleichzeitig daran die mythischen Urphänomene der „Angst“ und der „Bedrohlichkeit“ (PF, 364) rückerinnert. Auch Aufklärung lässt sich ihm zufolge diesbezüglich als „die radikal gewordene,

Fortschritt gibt, gibt es einen in der Kunst; »il faut continuer« (ÄT, 310). Der Fortschritt der Kunst ist dabei als derjenige einer differenzierten ästhetischen Erfahrung zu verstehen, welche ihre Entwicklung in Gegensatz zur gesellschaftlichen setzt. Vgl. Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik II, Adorno, Marcuse*, Düsseldorf 1974, S. 49. Zu Adornos Theorie der ästhetischen Erfahrung vgl. Kapitel IV. 3-2.

⁶⁸ Herbert Schnädelbach, „Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*“, a.a.O., S. 34.

⁶⁹ Die Innervation des Subjekts provoziert als „sinnlich-nervöse Reaktion“ die Erfahrung, vor allem „Erfahrung von Kunst“, mit Adornos Wort, „ästhetische Erfahrung“. Vgl. Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, a.a.O., S. 64ff. Auf die ästhetische Erfahrung werde ich später ausführlich eingehen. Auch zum Begriff von „Innervieren“, „Innervation“, „Innerviertes“ bei Adorno siehe Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Frankfurt am Main 1974, S. 65.

mythische Angst“ (DA, 32) erweisen.

4. Zwischenfazit

Wie gesehen, kritisiert Adorno zwar beharrlich die irrationalen Momente in der Erkenntnistheorie Simmels, aber er führt doch dessen lebensphilosophische Impulse fort. Simmels philosophische Bemühungen, vor allem das Individuelle, als Eigenart des Einzelnen, Persönlichen und Zufälligen unter phänomenologisch-lebensphilosophischer Perspektive zu retten, werden von Adorno materialistisch-dialektisch, und negativ-dialektisch gewendet. Durch die radikale Reflexion und die immanente Kritik des Banns des Allgemeinen, Begrifflichen und Identischen versucht er, das Individuelle als Spezifisches des Besonderen, Begriffslosen und Nichtidentischen im Subjekt zu retten.

Simmel *versteht* zuerst die Erlebenswelt, die von der Selbsttätigkeit der subjektiven Seele hingenommen worden ist, als noch nicht getrennte, unmittelbare Wechselwirkung von Subjekt und Objekt, und dann bestimmt er das Verhältnis von beiden als den *symmetrischen* Gegensatz zwischen Ich und Welt auf der Ebene des Bewusstseins. Schließlich bezieht er dessen erkenntnistheoretische Problemlösung auf die Struktureinheit des Lebens, welche in Analogie zur Ganzheit der individuellen Seele sowie zur Gesamtstruktur des Verstehens im Rahmen der Geschichtsphilosophie steht. Die unübersehbare qualitative Diskrepanz und Wechselwirkung zwischen denkendem Subjekt und real seiendem Objekt einerseits und der Monismus der Lebenstotalität andererseits sind zwei grundlegenden Prinzipien in der lebensphilosophischen Erkenntnistheorie Simmels. Dessen Überschätzung der Seele gegen die Realität ist nach Adornos Kritik das Resultat der unvermittelten Trennung von Subjekt und Objekt (vgl. DA, 27). Er kritisiert ferner ausdrücklich, dass Simmels Lebensbegriff in der strukturellen Entsprechung zu Hegels Begriff des Selbstbewusstseins am Ende wiederum auf Subjektivität zurückgreift. Die am Dasein beobachtete Qualität des Seins ist demzufolge nur das Moment der Tautologie, da der Lebensbegriff als eine umfassende Struktur des Seins konzipiert ist. Aus diesem Grund kennzeichnet er Simmels Lebensphilosophie als einen „psychologischen Idealismus“,

der als erster sich „auf konkrete Gegenstände“ (NL, 558) zurückwendet. Demgegenüber *begreift* Adorno erkenntnistheoretisch das Verhältnis von Subjekt und Objekt als dialektische Einheit, die nicht auf der Einheit der Seele oder des Lebens, sondern gerade auf einem ursprünglichen Moment somatischer Impulse des lebendigen Subjekts basiert. Eben dieses Moment ist nicht nur ein wesentlicher Tatbestand in der dialektischen Vermittlung von Subjekt und Objekt, sondern es provoziert auch eine Spontaneität der selbstständigen Erfahrungsbildung. Die Trennung von beiden ist daher ein von Menschen geschichtlich gemachter Schein, jedoch nur gesellschaftlich real. Dies bringt aus Adornos geschichtsphilosophischer Sicht die Selbsterhaltung des einzelnen Menschen in der Gesellschaft als entsagungsvolle Herrschaft des Subjekts über seine innere Natur als Objekt zum Ausdruck. Die Subjektivität ist aus der Objektivität, die sich auf den unbestimmten Gehalt eines real seienden Objekts bezieht, geschichtlich entstanden. Aus diesem Grund bestimmt er, sich der Sache selbst anschmiegend, das Verhältnis von Subjekt und Objekt als *asymmetrisch*, also als Vorrang des Objekts im eigentlichen Sinn, das als ein durch Subjektivität vermitteltes, doch nicht entqualifiziertes Etwas zu sehen ist. Dieses Objekt ist bei ihm nichts anderes als ein leibhaftiges Subjekt, nämlich das qualitative Subjekt, das eine uneingeschränkte Erfahrung macht. Das somatische Moment des denkenden Subjekts als eines lebendigen Objekts ist für Adorno ein Realgrund der dialektischen Einheit von Subjekt und Objekt. Dadurch zeichnet sich seine *Negative Dialektik* als materialistische Erkenntnistheorie aus.

Die transzendentalen Apriori-Kategorien der Wahrnehmung und des Verstandes auf der Ebene des Bewusstseins, von denen bei Kant die sinnliche Erfahrung und Erkenntnis abhängig sei, sind bei Simmel abhängig von den empirisch-psychologischen Apriori-Formen des Erlebens auf der Ebene des Alltagslebens. In seiner Geschichtsphilosophie begründet Simmel die Konstellation der empirisch-psychologischen Apriori-Formen in Bezug auf drei typischen Ausgestaltungen des Verstehens überhaupt; des sachlichen, psychologischen und historischen Verstehens. Das Verstehen des intellektuell nicht analysierbaren Gesamteindrucks des Anderen kommt Simmel zufolge bereits aus einer psychologischen Konstellation heraus, welche die empirisch-psychologischen Apriori-Formen durch ihre Unterschiedenheit wie

ihre Einheit bilden. Diese Konstellation der Apriori-Formen steht die klassifikatorischen Verfahrensweise oder der deduktiven Begriffszusammenhang gegenüber, spielt a priori jenseits alles Seins und Werdens eine erkenntnistheoretische Rolle, um die zeitlos gültige Bedeutung eines Einzelnen, Persönlichen und Zufälligen zu *verstehen*. Die gegebene Konstellation in jedem individuellen Fall, die als die unvergleichbaren und unreduzierbaren Verbindungsformen auftritt, bezeichnet Simmel mit dem Begriff der individuellen Kausalität. Sie stellt eine Denkmöglichkeit dar, nach der die Momente eines in sich geschlossenen und sinnvollen Ereignisses miteinander in einem objektiv verbindlichen Zusammenhang stehen. Mit dem Begriff der Konstellation der Apriori-Formen oder der individuellen Kausalität ist die harmonische Einheit der Seele als einer Form gemeint, die einen verständlichen Zusammenhang von Vorgängen innerhalb eines Anderen darstellt. So interagieren die Apriori-Formen und die Seele *analogisch* unmittelbar. Ohne dialektische Vermittlung zwischen beiden sind die Apriori-Formen der bereits daseienden Erscheinungen als zeitlose und verselbständigte Typen *dualistisch* von ihren materialen Bedingungen abgelöst.

Während die Ideen bei Simmel als zeitlose Typen die verselbständigten und verewigten Formen sind, dem Einzelnen, Persönlichen, Zufälligen den Grund der objektiven Wahrheit zu verleihen, sind sie bei Adorno aus den Stoffen und Materialien der empirischen Welt konstituiert und vom durch und durch konkret geschichtlichen Gehalt getragen, der über deren Sprachcharakter erschlossen werden kann. Als historisch sedimentierte Figurationen bedürfen sie für ihn keiner seelischen Schau, keines intuitiven Zugangs, den sie aber bei Simmel für apriorische Konstruktionen erfordern. An der Stelle der Apriori-Formen tritt die Konstellation der Begriffe, d.h. der kohärente Zusammenhang einzelner Begriffe mit mehreren Begriffen. Hinzu gefügt wird das Modell, das als eine Konstellation mehrerer Begriffe, woraus sich ein dialektisches Bild ergibt, zu denken ist. In der Konstellation der Begriffe, welche sich allein aufgrund konkreter historischer Faktizität, die nicht in der Macht der geistigen Aktivität steht, aber ihrer doch bedarf, sich vorläufig konstituiert und stets verändert, trachtet Adorno danach, die konkrete innergeschichtliche Bestimmtheit eines Besonderen, Begriffslosen und Nichtidentischen zu *deuten*. Die Konstellation der Begriffe, zu der

Denken die versprengten Glieder der Wirklichkeit gruppiert, ist auf das Erkennen der Sache selbst ausgerichtet, die aus allen Begriffsbestimmungen ausgeschlossen ist. Wenn Simmel mit der Idee des Verstehens in seiner lebensphilosophischen Geschichtsphilosophie die Wirklichkeit als sinnvoll darzutun und zu rechtfertigen, oder verborgene und vorhandene Intentionen der Wirklichkeit zu erforschen versucht, nimmt Adorno sich hingegen die Idee der Deutung in seiner negativen Geschichtsphilosophie vor, die intentionslose Wirklichkeit, also die naturhaften Kleinsten oder Bruchstücke in der Vergänglichkeit transparent zu machen, indem das Subjekt die Konstellation ihrer Elemente als Zeichen der Objektivität zu einem lesbaren Text des Seienden herstellt. In seiner Idee der Konstellation sowie der Deutung zeigt sich, dass die Rätselfiguren der intentionslosen Wirklichkeit unter der scheinbar ausweglosen Universalisierung von Warenform und Kapitalismus nur im beharrlichen Blick ihrer verschiedenen Konstellationen blitzhaft erhellt werden können. Sowohl auf die innergeschichtliche Bestimmtheit der intentionslosen Wirklichkeit als auch für die Möglichkeit eines richtigen Lebens in einer vernünftigen Gesellschaft gibt es nur „flüchtige, verschwindende Hinweise in den Rätselfiguren des Seienden und ihren wunderlichen Verschlingungen“ (PF, 334). Dann könnte man die Fragen stellen, ob es Kriterien für wahre und falsche Konstellation gibt und wann man eine wahre Konstellation erkennt. Die Antwort darauf bleibt jedoch im Rahmen der *Dialektik der Aufklärung* oder der *Negativen Dialektik* offen. Denn die Darstellung sowie die Begründung des Wahren mit begrifflichen Mitteln erkennt Adorno als die verabsolutierten Formen jenes Verblendungszusammenhangs. Eben an dieser Stelle nimmt er sich vor, eine *rational-mimetische* Annäherung an die Sache selbst im Medium *ästhetischer Erfahrung* darzustellen, in dem Erfahrungen und Reflexion neu anzuordnen sind.

Kapitel II: Differenzierung vs. Liquidation des Individuums

1. Einleitung

Je nach ihrer eigenen erkenntnistheoretischen Verfahrensweise legen Georg Simmels und Theodor W. Adornos Gesellschaftstheorie unterschiedliche Resultate der Diagnose vor, wie es mit dem Individuum in der modernen Gesellschaft bestellt ist. Ihnen gemeinsam aber ist die Aufforderung, Gesellschaftstheorie durch die Auflösung und Veränderung der alten Begriffe hindurch auf fragmentarische und konkrete Gegenstände im Alltagsleben zurückzuwenden und neue gesellschaftliche Phänomene daraus wissenschaftlich-begrifflich darzustellen. Sie bezieht sich letztlich auf die Ideologiekritik, weil der wahre Begriff selbst durch die Selbstkritik des hypostasierten Begriffs zur Waffe im gesellschaftlichen Kampf wird. Für das Verständnis des Hintergrundes dieser theoretischen Aufforderung wäre es hilfreich, dem etymologischen Ursprung der Wörter Gesellschaft und Individuum und deren Begriffsgeschichte kurz nachzugehen.

Um zunächst dem etymologischen Ursprung nachzufolgen, verweist das Wort »Gesellschaft« auf althochdeutsch „<sal>, Raum, (selida, Wohnung)“, ⁷⁰ nämlich auf den Saal oder den Hof. In der Antike und im Mittelalter wurde es im räumlichen Sinn als das an sich Seiende, also Substantielle vorgestellt. Nachdem sich aber die bürgerliche Gesellschaft geschichtlich im politischen Emanzipationsentwicklungsprozess des neuzeitlichen Bürgertums verselbständigte, wurde der Begriff der Gesellschaft im rechtlichen Sinn als verschiedene gesellige Gemeinschaften bezeichnet, in denen die auf Bildung und Besitz beruhenden, freien und gleichen Privatpersonen einen Vertrag zur Erhaltung ihres Privateigentums abgeschlossen haben. Um erst die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, wo Gesellschaft in ihrer ökonomischen Grundstruktur kapitalistisch organisiert wurde, entwickelte

⁷⁰ Peter Kaupp, „Gesellschaft“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. von Joachim Ritter, Band 3: G-H, Basel 1974, S. 460.

sich der Begriff zur Idee eines in sich geschlossenen und umfassenden Zusammenhangs. Nur in diesem kursorischen Rückblick auf dessen geschichtliche Wandlung lässt sich der Begriff des Individuums erklären.

Das Wort »Individuum«, das sich aus dem griechischen ἄτομον herleitet und von Cicero mit dem lateinischen ›individuum‹ übersetzt wurde, zeigte sehr verschiedene Entwicklungslinien in der Antike und im Mittelalter, aber diese kreuzten sich in einigen Bedeutungen, nämlich „das Atomare, Unteilbare, Nichtzusammengesetzte, Individuelle“. In der Hochscholastik bezog sich die Vorstellung des Individuums nicht mehr auf ein bloß materielles Atom, sondern sie wurde mit dem Begriff „Eines“ gleichgesetzt, der das „numerisch eine, individuelle göttliche Sein der drei göttlichen Personen“⁷¹ bezeichnete. Sie enthielt außerdem die Bedeutung von Eigentümlichkeit, Selbständigkeit, Einzigkeit und Unersetzlichkeit im metaphysisch-theologischen Sinn. In der Neuzeit aber bezog sie sich nicht mehr auf das einheitliche, göttliche Sein, sondern auf den einzelnen Menschen mit der Bedeutung der Würde und des Vernunftwesens. Sie verband sich nämlich mit dem Begriff der Autonomie von Descartes als sum des cogitare und gewann insbesondere in der Monadenlehre von Leibniz eine neue Dimension. Jede einzelne Monade, deren Begriff aus dem Griechischen μονάς, „Einheit“ stammte, ist laut Leibniz als Spiegel des ganzen Universums konzipiert, welcher zugleich eine Vielheit in der Einheit und eine kontinuierliche Veränderung aufgrund ursprünglicher Selbsttätigkeit im metaphysi-

⁷¹ Das Wort »Individuum«, das einmal aus dem griechischen ἄτομον stammt und dann von Cicero mit dem lateinischen ›individuum‹ übersetzt wurde, zeigt zwar verschiedene Entwicklungslinien in der Antike und im Mittelalter, aber diese kreuzten sich in einigen Bedeutungen: „das Atomare, Unteilbare, Nichtzusammengesetzte, Individuelle“. In der Hochscholastik erreichte der Begriff des Individuums eine gemeinsame Bestimmung als etwas, was in sich ungeteilt und von anderen geteilt ist. Er wurde nämlich mit dem Begriff „Eines“ gleichgesetzt, welcher das „numerisch eine, individuelle göttliche Sein der drei göttlichen Personen“ bezeichnete. Diese Begriffsbestimmung implizierte die Bedeutung von „Eigentümlichkeit, Selbständigkeit, Einzigkeit und Unersetzlichkeit“ im metaphysischen wie theologischen Sinn. Erst in der Neuzeit bezog sich der Begriff des Individuums auf kein materielles Atom mehr, sondern vermittelte den einzelnen Menschen mit der „Würde“ oder mit den „völlig immateriellen Vernunftwesen“, welche „miteinander nur über Gott kommunizieren“. Vgl. Friedrich Kaulbach, „Individuum und Atom“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4: I-K, Basel 1976, S. 299; Ludger Oeing-Hanhoff, „Individuum, Individualität“, in: ebd., S. 307f.

schen Sinn zum Ausdruck bringt.⁷² Entscheidend ist für seine Vorstellung des Individuums als fensterloser Monade, dass eine einzelne Substanz keinesfalls auf eine andere einwirkt, und umgekehrt sie niemals von ihr eine Einwirkung erfährt.⁷³ Demnach unterstützte die Leibniz'sche Monadenlehre die individualistische Auffassung des konkreten Einzelmenschen in der bürgerlichen Gesellschaft auf der einen Seite und diente auch zur liberalistischen Lehre von der freien Konkurrenz auf der anderen Seite, weil jene ursprüngliche Selbsttätigkeit jeder Monade gerade auf die innere Unendlichkeit der Existenz des Individuums verweist. Der Begriff des Individuums wurde weitergehend im Zusammenhang des idealistischen Subjektivitätsbegriffs als transzendente Apperzeption und moralische Autonomie bei Kant oder als ein absolutes Ich bei Fichte im extrasozialen Sinn entworfen. Der Begriff gelangte schließlich erst in der Theorie des Selbstbewusstseins und des objektiven Geistes bei Hegel zur sozialphilosophischen Bedeutung. Nur wer die Wahrheit der Gewissheit seiner selbst, und zwar die Selbsterkenntnis und die Selbstbestimmung in der Gesellschaft hat, ist das Individuum im Sinne von Hegel, nämlich dass ein Selbstbewusstsein seine Befriedigung nur in der Beziehung mit einem anderen Selbstbewusstsein, und lediglich in der Gesellschaft als Bedürfnissystem erreichen kann. Das Individuum im allgemeinen Sinn ist bei Hegel von vornherein gesellschaftlich, also eine vernünftige und freie Einzelperson, welche am vollkommensten der menschlichen Natur entspricht. Aber gerade daran, also gegen die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, schloss sich der intellektuell-weltanschauliche Gegensatz zwischen dem Individualismus und dem Sozialismus bezüglich der anwachsenden Vergesellschaftungstendenzen der mit der modernen Naturwissenschaft und Technik einhergehenden neuerlichen ökonomischen Produktionsmittel und der politischen Institutionen an. Angesichts des Spannungsverhältnisses dieser entgegengesetzten Geistesströmungen verfasst Simmel in Fortsetzung seiner frühen, unter dem Einfluss des Pragmatismus und der Evolutionstheorie von Spencer stehenden

⁷² Vgl. Tilman Borsche, „Individuum, Individualität“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4: I-K, Basel 1976, S. 311.

⁷³ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Metaphysische Abhandlung*, übersetzt und mit Vorwort und Anmerkungen hrsg. von Herbert Herring, Hamburg 1958, S. 35ff.

Arbeiten und in seiner mittleren, auf Kant zurückgreifenden Periode seine soziologischen Schriften. Insbesondere beim Versuch, sich der Problematik des Individuums in der modernen geldwirtschaftlichen Gesellschaft anzunähern, legt er aus einer „neue[n] historisch soziologische[n] Anschauung“ (RaE, 236) eine wissenschaftlich-revolutionäre Konzeption von Gesellschaft und Individuum unter dem Programm der Neubegründung der modernen Soziologie vor. Die erkenntnistheoretischen Prinzipien, Dualismus von Form und Inhalt sowie Wechselwirkung zwischen beiden, welche beide als die seine gesamten Werke durchgehend bestimmenden Prinzipien angenommen werden, führt er in seine Gesellschaftstheorie ein, wobei er im Anschluss an seine geschichtsphilosophische Studie die formgebenden Aktivitäten unserer Erkenntnis der historischen Wirklichkeit betont. Dementsprechend sind die Begriffe Gesellschaft und Individuum, in denen die Quintessenz seiner *Sozialwissenschaft* zum Ausdruck kommt, einmal als Form und Inhalt dualistisch und dann insofern korrelativ, als die Einheit des einen oder des anderen durch Wechselwirkung zwischen beiden begründet ist. Hier möchte ich die Begriffe, die Simmel als „Summe der Wechselwirkungen ihrer Teilhaber“ und als „Kreuzung sozialer Kreise“ formuliert, vor allem zunächst erklären. Danach möchte ich Simmels Thesen von der „hoch differenzierten Gesellschaft“ (2-1) und der „Differenzierung des Individuums“ (2-2) für das systematische Verständnis getrennt darlegen, obwohl beide im engen Korrelationsverhältnis stehen.

Simmels Relationsbegriffe von Gesellschaft und Individuum radikalisiert Adorno noch weiter. Aufgrund der *Dialektik der Aufklärung* hebt er ausdrücklich hervor, dass das Wahre und das Falsche in der spätkapitalistischen Gesellschaft nicht mehr einander gegenüberstehen, sondern sich miteinander verschränken. Zwar reduzieren sich die Begriffe bei Adorno, ebenso wie bei Simmel, nicht einfach auf ein kategoriales Raster, sondern verweisen so eng aufeinander, wie dieser ohne jenen nicht gedacht werden kann. Anders als Simmel aber trachtet Adorno, ihre historisch gewordenen Bedeutungsgehalte freizulegen und ihre expliziten, empirisch gegebenen Gehalte in der stimmigen Konstellation der Begriffe zu demonstrieren. Durch die Dialektik des Gesellschaftsbegriffs deckt Adorno aufgrund der *Dialektik der Aufklärung* „seine Verfilzung mit der Herrschaft“ auf und durch die

Dialektik des Individuumsbegriffs erklärt er „seine historische Grenze“. An dieser Stelle sollen seine negativ dialektischen Begriffe von Gesellschaft und Individuum erläutert werden (3-1, 3-3). Die auf diesen Begriffen basierende Gesellschaftstheorie entwickelt Adorno, ebenso wie Simmel, weder deduktiv noch induktiv noch systematisch, sondern fragmentarisch, physiognomisch und essayistisch mit philosophischen, soziologischen, psychologischen und ästhetischen Argumentationen. Wenn aber Simmel die flüssigen Fragmente der konkreten Gegenstände den ewigen Formen subjektiver Konstruktion dualistisch gegenüberstellt, bringt sie Adorno in die Bewegung der dialektischen Negation mit ihren Begriffen, ohne sie unter vorweg konstruierte Begriffe zu subsumieren. Aus der negativ geschichtsphilosophischen Erkenntnis des Wesens der Dinge von innen her leitet er seine Thesen von der „total verwalteten Gesellschaft“ (3-1) und der „Liquidation des Individuums“ (3-2) ab. Mit Erklärung der Thesen möchte ich Adornos Kritik an Simmel zur Sprache bringen. Zum Abschluss folgt eine Zusammenfassung über die gesellschaftstheoretisch unterschiedlichen Ergebnisse der Untersuchungen (4).

2. Die Gesellschaftstheorie Simmels

2-1. Hoch differenzierte Gesellschaft

Unter Gesellschaft versteht Simmel weder eine bloße Gesamtheit der Menschen als abstraktes, logisch fassbares System, welches die Position des naiven Kollektivismus als Gesellschaft vorstellt, noch ein Ergebnis aus den unmittelbaren Interaktionen eines isolierten Menschen mit anderen Menschen, welche die Position des individualistischen Realismus als Gesellschaft auffasst.⁷⁴ Denn wenn Gesellschaft als ein bloßes Objektives hypostasiert oder vom Subjekt her aufgelöst wird, so wird ihr keine Realität oder

⁷⁴ An anderer Stelle setzt Simmel sich kritisch sowohl mit der Position des extremen Individualismus wie auch mit der des sozialistischen Kollektivismus auseinander (vgl. AA 1894-1900, 246). Nach seiner Auffassung stehen beide Weltanschauungen nicht im gegensätzlichen Verhältnis. Vielmehr ist auch für extreme Individualisten der nivellierende Sozialismus als Durchgangsstadium und Mittel zur Steigerung der Individualität anzusehen, und insofern ist er für „ein regulatives Prinzip“ (EM I, 327) zu halten.

keine Objektivität zugerechnet, und sie kann als ein eigenständiger Gegenstand für die Wissenschaft nicht gerechtfertigt werden. Mit Veränderung der Betrachtungsweise schlägt Simmel ein anderes Verfahren der Begriffsbildung der Gesellschaft vor, das sowohl vom entwicklungsgeschichtlichen als auch vom phänomenologischen Gesichtspunkt ausgeht. Kennzeichnend ist für ihn, dass Gesellschaft nicht nur kein unmittelbar erscheinendes Objekt, sondern auch kein empirisches Subjekt hat.

In seinem Buch *Über soziale Differenzierung* (1890) mit dem Untertitel „Sociologische und psychologische Untersuchungen“ hält Simmel fest, dass die Einheit der Gesellschaft und die des Individuums in der Tat „nur eine subjektive Zutat unsres Geistes, nur die Folge eines psychologischen Einheitstriebes“ ist, „für den keine objektive Berechtigung nachweisbar“ (SD, 119) ist. Der Einheitsbegriff der Gesellschaft wie des Individuums im absoluten und substantiellen Sinn sind ihm zufolge „nur ein täuschender Schein“ (SD, 118). Aus der Verbindung des transzendentalphilosophischen Modells von Kant einerseits und des sozialevolutionstheoretischen Entwicklungsparadigmas von Spencer andererseits schließt Simmel⁷⁵; „Gesellschaft ist nur der Name für die Summe dieser Wechselwirkungen“ (SD, 131). Das deutet an, dass sich Gesellschaft aus den Wechselwirkungen zwischen ihren Bestandteilen gleichsam als Träger der psychisch-bewussten Erscheinungen, d.h. der Motive, Wünsche, Gefühle und Gedanken ergibt und dass sie aber als „Name für die Summe dieser Wechselwirkungen“, d.h. als Unbestimmtheit ihrer Referenten, ganz und gar nicht begriffen werden kann. Indem der Begriff der Gesellschaft sich immer auf jeweils konkrete, vergangene und gegenwärtige gesellschaftliche Wirklichkeiten der Individuen bezieht, die dem Wandel unterliegen und untergehen können, wird er von ihm bewusst entmythologisiert und entmystifiziert. Mit der Einführung dieses neuen Gesellschaftsbegriffs aus der „neuen Betrachtungsweise“ (Soz, 15; GS, 72) beabsichtigt Simmel, neue zeitlos gültige Gesellschaftsbilder, Formen der Vergesellschaftung, jeweils auf die konkreten Inhalte der sozialen Wechselwirkungen bezogen, nur im Resultat ihrer Kon-

⁷⁵ Nach Spencer geht die soziale Entwicklung, ähnlich wie das Evolutionsgesetz der Natur, von der undifferenzierten Einheit über die differenzierte Mannigfaltigkeit hin zu einer differenzierten Einheit vor. Vgl. Klaus Christian Köhnke, *Der junge Simmel*, a.a.O., S. 315. Auch vgl. Klaus Lichtblau, *Georg Simmel*, Hamburg 1997, S. 32.

strukturen wissenschaftlich zu beschreiben.

Um seinen eigenen Begriff der Gesellschaft deutlich zu machen, unterscheidet Simmel das Allgemeine im realen Sinn und das im ideellen Sinn voneinander, nämlich „als dasjenige, was, gewissermaßen zwischen den Einzelnen stehend, sie dadurch zusammenhält, daß zwar jeder daran Teil hat, aber keiner es doch ganz und allein besitzt; oder als dasjenige, was jeder besitzt und was nur durch den beziehenden oder vergleichenden Geist als Allgemeines konstatiert wird“ (SD, 134). Während das letztere „nur in unserem synthetischen Geiste“ ideell vorhanden ist, existiert das erstere jedem von den einzelnen Menschen gegenüber in der Weise, dass es „von ihm getragen und doch von ihm unabhängig“ (SD, 135) ist. Mit dem realen Allgemeinen ist bei Simmel „eine wenigstens relative Objektivität der Vereinheitlichung“ (SD, 129) gemeint. Diese Objektivität, die sich aus den Wechselwirkungen zwischen Individuen ergibt, nennt Simmel die gesellschaftliche Objektivität, von der her die Phänomene des Lebens erst als soziale bestimmt werden. Mit der neuen Vorstellung der Gesellschaft als „Name für die Summe der Wechselwirkungen“ ist auch eine durchgängige „Richtung des modernen Geisteslebens“ gemeint, die eben darin besteht, „das Feste, sich selbst Gleiche, Substantielle in Funktion, Kraft, Bewegung aufzulösen und in allem Sein den historischen Prozeß seines Werdens zu erkennen“ (SD, 131). Demnach ist Gesellschaft als Wechselwirkung „kein einheitlich feststehender, sondern ein gradueller“ (SD, 131) Begriff. Anders gesagt, sie ist immer nur als dynamische Einheit vorausgesetzt, d.h. „gesetzt als nicht gesetzt“,⁷⁶ wie Synthese als beständiger Bewegungsprozess der Grenzsetzung und Überschreitung des Selbstbewusstseins. So spielt sich der Begriff der Gesellschaft für Simmel zwischen dem Prinzip des Dualismus von Form und Inhalt und dem Prinzip der Wechselwirkung von beiden als Einheit im Werden ab.⁷⁷

⁷⁶ Werner Jung, *Georg Simmel zur Einführung*, a.a.O., S. 85. In diesem Sinn ist Simmel sicherlich vom Vorwurf des neukantianischen Formalismus freizusprechen. Dazu vgl. Karin Schrader-Klebert, „Der Begriff der Gesellschaft als regulative Idee. Zur transzendentalen Begründung der Soziologie bei Georg Simmel“, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, Jahrgang 19, Göttingen 1968, S. 97.

⁷⁷ Die Begriffe „Form“, „Wechselwirkung“, „Einheit“ und „Funktion“ werden in Simmels soziologischen Untersuchungen durcheinander als „Synonyme für soziale Beziehungen“ variierend gebraucht. Vgl. Antonius M. Bevers, *Dynamik der Formen bei Georg*

In seinem soziologischen Hauptwerk *Soziologie* (1908), das mit dem Nebentitel „Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“ versehen ist, ersetzt Simmel den Begriff der Gesellschaft durch denjenigen der Vergesellschaftung. Er konstatiert dabei noch einmal die Inhalte der Vergesellschaftung als alles das, „was in den Individuen, den unmittelbar konkreten Orten aller historischen Wirklichkeit als Trieb, Interesse, Zweck, Neigung, psychische Zuständigkeit und Bewegung derart vorhanden ist, daß daraus oder daran die Wirkung auf andre und das Empfangen ihrer Wirkungen entsteht“ (Soz, 18). Jeder Inhalt der Vergesellschaftung bleibt freilich nicht etwas Psychologisches, sondern ist als objektiv geistiger Inhalt aufzufassen. Denn als ein Drittes ist er nicht nur dem individuellen, sondern auch dem sozialen Subjekt gegenüber transzendent, und zwar hat er an und für sich eine Bedeutung und Gültigkeit wie der objektive Geist bei Hegel. Da unmittelbare Inhalte der Vergesellschaftung Simmel zufolge durch die geschichtlich-gesellschaftlichen Apriori-Formen vermittelt sind, finden sie bereits in sich eine einheitliche Objektivität vor. Umgekehrt enthalten die Apriori-Formen der Vergesellschaftung insofern eine einheitliche Realität, als sie in sich die geschichtlich-gesellschaftlichen Inhalte enthalten. In Simmels Begriff der Vergesellschaftung als Wechselwirkung verschmelzen daher der Begriff der sozialen Form und derjenige des sozialen Inhalts miteinander.

Eine soziale Form kann so wenig eine von jedem Inhalt gelöste Existenz gewinnen, wie eine räumliche Form ohne eine Materie bestehen kann, deren Form sie ist (Soz, 19).

Wenn in einem konkreten Inhalt die im Apriori genannte Bedingung nicht erfüllt ist, oder anders gesprochen, wenn der einzelne Mensch in seinem Bewusstsein nicht so konkret wie möglich vergegenwärtigt, was Inhalt des genannten Apriori ist, dann ist er noch nicht vergesellschaftet worden. Simmels Entwurf, dass der Begriff der Gesellschaft die apriorischen Bedingungen der realen Möglichkeit der Vergesellschaftung eines einzelnen Menschen bezeichnet, lässt sich daher als eine psychologische Modifikation

Simmel, a.a.O., S. 72ff.

der Erfahrungslehre Kants erweisen, eine Erfahrungslehre, dass nämlich die Bedingungen der Erfahrung nichts anderes sind als die Bedingungen der Gegenstände der Erfahrung. So funktioniert Simmels Gesellschaftsbegriff als ein heuristisches Prinzip, eine Gesetzmäßigkeit sozialer Entwicklung wissenschaftlich-begrifflich zu suchen,⁷⁸ so ist der Begriff als eine regulative, und als eine methodische Idee zu verwenden.

Unabhängig von ihrem historischen und empirischen Kontext sind die Formen der Vergesellschaftung auch als *Beispiele*⁷⁹ durchaus abstrakt und apriorisch, um den Untersuchungen aktueller sozialer Wirklichkeit zu dienen. Es geht um die Erkenntnis des Allgemeinen im Individuellen und Besonderen, ohne dass die Wissenschaft der Gegenwart, also Gesellschaftswissenschaft, zur Wissenschaft der Vergangenheit, also Geschichtswissenschaft, wird. Aus diesem Grund sind sie von den historisch-genetischen Voraussetzungen ihrer Funktionsweise losgelöst, wenngleich sie sich durch die Geschichte der Formen kennzeichnen.⁸⁰ Simmels Soziologie ist in diesem Sinn die „Erkenntnistheorie der Gesellschaft“ (Soz, 47), die darauf abzielt, die Formen der Vergesellschaftung anhand eines möglichen Gedankenexperiments logisch-sachlich zu beschreiben. So ist die Einheit der Gesellschaft bei ihm nur das Produkt und Resultat der subjektiven Konstruktion in ei-

⁷⁸ Als ein heuristisches Prinzip enthält Simmels Gesellschaftsbegriff drei forschungsstrategische Aufforderungen, erstens, die wechselseitigen Relationen zwischen Individuen und/oder Gruppen oder anderen analytischen Einheiten zu untersuchen, zweitens, eine bestimmte Art kausaler Erklärung zu betreiben, die über das Ursache-Wirkung-Schema hinausgeht und prinzipiell auch die Möglichkeit zirkulärer Erklärung in Betracht zieht, drittens, einem dynamischen Prinzip zu folgen.

⁷⁹ Simmel verfasst die einzelnen Kapitel der *Soziologie* der Methode nach als Beispiele und dem Inhalt nach nur als Fragmente wie folgt: „II. Die quantitative Bestimmtheit der Gruppe“, „III. Über- und Unterordnung“, „IV. Der Streit“, „V. Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft“, „VI. Die Kreuzung sozialer Kreise“, „VII. Der Arme“, „VIII. Die Selbsterhaltung der sozialen Gruppe“, „IX. Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“, „X. Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualität“. Hinzu kommt eine Reihe von längeren Exkursen über „Schmuck“, „Erbamt“, „Treue und Dankbarkeit“, „Fremden“ und „Adel“ usw. Zur Methode, die Grundformen der Vergesellschaftung aus den verschiedenen sozialen Phänomenen herauszulesen, erfordert Simmel eine besondere Einstellung des Blicks, welche „das Odium auf sich nehmen“ muss, „von intuitivem Verfahren zu sprechen“ (Soz, 29). Hier sollte dieses intuitive Verfahren gleichsam als ein instinktiver Akt von metaphysisch spekulativer Intuition durchaus unterschieden werden.

⁸⁰ Vgl. Antonius M. Bevers, a.a.O., S. 73.

nem nachträglichen Sinn, aber ihre Realität bezieht sich immer wieder auf die psychisch-bewussten Wechselwirkungen ihrer Teilnehmer. Sie entspricht völlig der Einheit der Geschichte in seiner Geschichtsphilosophie, in der es um „die Freiheit des Geistes, die formende Produktivität“ (PG, 231) des Subjekts geht. Das Argument für die Eigenart der Gesellschaft trägt Simmel im Gegensatz zu derjenigen der Natur mit der Frage nach ihrer Existenz vor, „Wie ist Gesellschaft möglich?“. Nach seinem Argument ist das Subjekt in der Erkenntnistheorie der Gesellschaft auch das Objekt als Bezugspunkt aller sozialen Wechselwirkungen, während das Subjekt in der Erkenntnistheorie der Natur von seinem zu betrachtenden Objekt unberührt bleiben kann. Dies ist die grundlegende Differenz der Erkenntnistheorie der Gesellschaft gegenüber derjenigen der Natur im Kantischen Sinn.⁸¹

Wie ist Gesellschaft möglich? - einen völlig andern methodischen Sinn als die: wie ist Natur möglich? Denn auf die letztere antworten die Erkenntnisformen, durch die das Subjekt die Synthese gegebener Elemente zur Natur vollzieht, auf die erstere aber die in den Elementen selbst a priori gelegenen Bedingungen, durch die sie sich real zu der Synthese »Gesellschaft« verbinden (Soz. 45).

Da die Elemente der Gesellschaft denjenigen der Natur gegenüber „bewußt und synthetisch-aktiv“ (Soz. 43) sind, haben jene die existentielle Teilhabe an ihren sozialen Zusammenhängen, die sie verstehen und sprachlich erfassen können. Die Möglichkeit einer Gesellschaft ist demnach an die a priori gelegenen, psychisch-bewussten Bedingungen ihrer Elemente selbst geknüpft, welche man auch als das Wesen der lebendigen Einzelperson kennzeichnen kann. Simmel besteht diesbezüglich weiterhin darauf, „daß die Seele das Bild der Gesellschaft und die Gesellschaft das Bild der Seele ist“ (Soz, 855). In der strukturellen Entsprechung der Gesellschaft und jener

⁸¹ Auf die Frage „Wie ist Natur selbst möglich?“ antwortete Kant so, dass Natur überhaupt am Ende in intellektueller Aktivität entsteht. Natur stellt unsere Sinnlichkeit und unser Verstand „als de[n] Inbegriff der Erscheinung“ und „als de[n] Inbegriff der Regeln“ vor, jedoch ist sie auch davon ganz unterschieden. Vgl. Immanuel Kant, „Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können“, a.a.O., §. 36.

Bedingungen lässt sich die Eigenart der Gesellschaft bei Simmel nicht nur als „etwas Funktionelles, [...], was die Individuen tun und leiden“, sondern zugleich als „ein *Geschehen*“ (GS, 70) erklären.

Nach Simmel differenzieren sich soziale Kreise und Gruppen durch die Wechselwirkungsprozesse zwischen ihren Teilhabern mit den gemeinsamen Interessen auf dem Prinzip „sozialer Evolution“ (SD, 209) immer wieder neu, wodurch die soziale Entwicklung als ein quasi naturgeschichtlicher Vorgang und Determinismus zum Ausdruck kommt. Die Differenzierung sozialer Kreise und Gruppen fördert Simmel zufolge auch die Differenzierung der Interessen innerhalb des Individuums und umgekehrt. Beide stehen im entwicklungsgeschichtlichen Korrelationsverhältnis. Dem Modell seiner Erkenntnistheorie entsprechend entwickelt Simmel seine Gesellschaftstheorie auf dem Prinzip des Dualismus von Vergesellschaftung und Individualisierung einerseits und auf dem Prinzip der Wechselwirkung zwischen beiden andererseits.

Das reinste Symbol der Wechselwirkung als Synthese der Realität und der Idealität findet Simmel dabei vor allem in der Form des Gelds, welches als generalisiertes Mittel des ökonomischen Tausches funktioniert und damit die moderne Erfahrung aller Sozialbezüge bewirkt. Bereits in seinem Buch *Philosophie des Geldes* (1900) erreicht er mit der übergreifenden Betrachtung des Vergesellschaftungsprozesses einen eigentlichen Höhepunkt seiner Gesellschaftstheorie. Im analytischen Teil erforscht er die apriorischen Bedingungen – die „in der seelischen Verfassung, in den sozialen Beziehungen, in der logischen Struktur der Wirklichkeiten und der Werte gelegen“ sind –, welche das Wesen des Geldes und den Sinn seines Daseins im praktischen Leben prägen; im synthetischen Teil untersucht er die Auswirkungen des Geldes „auf das Lebensgefühl der Individuen, auf die Verkettung ihrer Schicksale, auf die allgemeine Kultur“ (PdG, 10). Hierbei stellt er die traditionellen Kategorien der Sozialphilosophie *Tausch* und *Arbeitsteilung* in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Beide Kategorien sind bei ihm, ebenso wie das Prinzip der Wechselwirkung und dasjenige des Form-Inhalt-Dualismus, konstitutiv miteinander verbunden. Der Tausch mittels des Geldes befördert die Arbeitsteilung, welche die Differenzierung innerhalb der Gesellschaft mit sich bringt. Diese bewirkt wiederum die

Differenzierung innerhalb des Individuums als Voraussetzung des sozialen Tausches.

Geht es Marx um die politisch-ökonomische und gesellschaftliche Funktion des Tausches in der Herrschaft der Klasse der Bourgeoisie über die des Proletariats, so handelt es sich bei Simmel um die metaphysische und psychologische Funktion des Tausches in dessen seelisch-geistigen und sozialen Entwicklungsprozessen. Im Unterschied zum historischen Materialismus, der den gesamten Kulturprozess allein auf die ökonomischen Verhältnisse des Kapitals zurückführte,⁸² widmet Simmel sich in der *Philosophie des Geldes* der Untersuchung der Wirkungen des Geldes auf die Differenzierung der Gesellschaft wie auf die innerhalb des Individuums „in der Projektion auf die Ebene des sachlich-logischen, nicht des historisch-genetischen Verständnisses“ (PdG, 74). Er beabsichtigt konsequent nur die „ideelle Bedeutung“ (PdG, 74) der Formen der modernen Vergesellschaftung in den historischen Erscheinungen des Geldes wissenschaftlich-begrifflich zu beschreiben. Seine Absicht ist es, wie er selber erklärt, den historischen Materialismus um „ein Stockwerk“ (PdG, 13) zu ergänzen. Indem er die politisch-ökonomische Untersuchung des Kapitals immer mehr „nach unten und nach oben“, also psychologisch und metaphysisch, erweitert, versucht er die ökonomischen Formen der modernen Geldwirtschaft als „Ergebnis tieferer Wertungen und Stimmungen, psychologischer, ja metaphysischer Voraussetzungen“ (PdG, 13) aufzuzeigen. So hält er sich am Dualismus von Idealismus und Materialismus in methodischer Hinsicht fest.

Ausgehend von der Annahme, dass sich in der Form des Geldes als Resultat das Bewusstsein des Individuums und die Möglichkeit seines sozialen Handelns spiegeln, sieht Simmel den ökonomischen Tausch mittels des Geldes nur als einen „Spezialfall der allgemeinen Lebensform“ (PdG, 67) in der

⁸² Marx bezeichnete mit dem Begriff des Kapitals gar kein bloßes Ding, sondern „ein bestimmtes, gesellschaftliches, einer bestimmten historischen Gesellschaftsformation angehöriges Produktionsverhältnis“, das aber doch eben in und an einem Ding zur Erscheinung kommt. In dem Sinne, dass dieses Ding schon in sich einen spezifischen gesellschaftlichen Charakter getragen hat, ist der Begriff des Kapitals dialektisch. Vgl. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, MEW, Bd. 25, Berlin 1964, S. 822f. Dagegen bestimmte Marx das Geld nur als „notwendige Erscheinungsform des immanenten Wertmaßes der Waren, der Arbeitszeit.“ Ebd., S. 109.

modernen Gesellschaft an. Denn nach seiner Ansicht verhält sich das Wesen des ökonomischen Tausches zu dem der sozialen Wechselwirkung in der Weise gleichartig, dass beide Prozesse „ein neues Drittes“ schaffen, das der Wertungsprozess „allein für das Subjekt allein zu einem Wert macht“ (PdG, 74). Als „ein neues Drittes“, welches sich einmal aus der Distanz zwischen Subjekt und Objekt ergibt, und dann sich erst im Tauschprozess niederschlägt, bleibt der Wert für Simmel eine subjektive Bestimmung, ohne eine unabhängige Qualität des Gegenstandes der Wertung auszudrücken. Sein Wertbegriff lässt sich noch einmal mit seiner Vorstellung des Tausches im übergreifenden Sinn belegen: „der Austausch zwischen Hingabe und Errungenschaft innerhalb des Individuums ist die grundlegende Voraussetzung und gleichsam die wesentliche Substanz jedes zweiseitigen Tausches“ (PdG, 62). Dies kann man so formulieren, dass *innersubjektive* Relationen den *intersubjektiven* vorausgehen. Da der Tausch sowohl die Distanz zwischen einem subjektiven Bewusstsein und der alltäglichen Lebenspraxis als auch die zwischen Subjekt und Objekt innerhalb des Individuums überbrückt, bringt er eine Form der ökonomischen Konstitution des Wertbegriffs zum Ausdruck.⁸³ Er erscheint in Simmels Augen als „produktiv und wertbildend“ (PdG, 63), und sogar als der Prozess des „interzellulare[n] Wachstum[s] der Werte“ (PdG, 387), in dem sich der Mensch bewegt. Dies formuliert Simmel darüber hinaus nach dem transzendentalphilosophischen Modell wie folgt: „die Möglichkeit der Wirtschaft ist zugleich die Möglichkeit der Gegenstände der Wirtschaft“ (PdG, 73).

Simmels Begriff des Tausches als Objektivierung des Subjektiven bezeichnet deswegen nicht nur wirtschaftliche Vorgänge, die auf der Ordnung der von dem Subjekt unabhängigen, für sich geltenden Werte beruhen.⁸⁴ In dem Sinne, dass der Tausch darüber hinaus allgemeinere Prozesse und Funktionen des allgemeineren Weltverhältnisses darstellt, lässt er sich bei Simmel

⁸³ Simmel knüpft seine Werttheorie an Nietzsches „Pathos der Distanz“ an. Dazu siehe Klaus Lichtblau, „Das »Pathos der Distanz«. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel“, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne*, a.a.O., S. 231 ff.

⁸⁴ In diesem Zusammenhang besteht eine Differenz zwischen der Werttheorie Simmels und der subjektivistischen der Grenznutzenschule. Dazu vgl. Paschen von Folotow, *Geld, Wirtschaft und Gesellschaft. Georg Simmels Philosophie des Geldes*, Frankfurt am Main 1995, S. 86f.

als eine „originäre Form und Funktion des interindividuellen Lebens“ (PdG, 89) oder als „eine der reinsten und primitivsten Formen menschlicher Vergesellschaftung“ (PdG, 209) charakterisieren. Durch den Tausch gewinnen die Vergesellschaftungsformen auch „Eigenbestand und Eigengesetzlichkeit“ (GS, 70). So erweitert Simmel den Tauschbegriff von Marx, dass nämlich der objektiv-ökonomische Tauschwert in der kapitalistischen Gesellschaft die monokausale Form ist, in der sich das allgemeine Interesse als der Fortbestand der bürgerlichen Gesellschaft durch individuelle Wünsche und Bedürfnisse hindurch geltend macht. In seinem Tauschbegriff aber zeigt sich der „Vorrang des Vorstellens gegen das Sein“⁸⁵ im Gegensatz zu den geschichtsphilosophischen Annahmen von Marx, das heißt, dass die körperliche Arbeit dem Tausch historisch-genetisch vorangeht,⁸⁶ dass der Tausch nur „die letzte Entwicklung des Wertverhältnisses und der auf dem Wert beruhenden Produktion“⁸⁷ ist.

So ermöglicht der Tausch mittel des Geldes die innergesellschaftliche Differenzierung und zugleich die außergesellschaftliche Integration, indem er die lokale Zugehörigkeit zwischen Person und Besitz oder die persönliche Zugehörigkeit zwischen Individuen und/oder Gruppen auflöst und dazwischen den Charakter der „Unpersönlichkeit“, „Farblosigkeit“ und „Charakterlosigkeit“ schiebt (vgl. AA 1894-1900, 178ff, AA 1901-1908 I, 121f). Die Geldentlohnung, also Tausch zwischen Geld und Arbeitskraft, befördert die moderne Arbeitsteilung, welche schließlich die innergesellschaftliche Differenzierung festigt. Die moderne Arbeitsteilung, die den Bruch mit den Formen dieser subjektiven Vermittlung und Entwicklung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses bedeutet, reduziert Simmel dabei wiederum auf die Arbeitsteilung von dem Geist als dem „logisch-begriffliche[n] Inhalt des Denkens“ und der Seele als dessen „Form“ (PdG, S. 647). Auch das „Ware-Werden der Arbeit“ sieht er nur als eine „Seite des weitausgreifenden Diffe-

⁸⁵ Das „Vorstellen“ bedeutet bei Simmel ein Vermögen, „etwas im voraus zu »stellen« und Erlebnisse vorwegzunehmen“. Vgl. Florenz Bruno Accarino, „Vertrauen und Versprechen. Kredit, Öffentlichkeit und individuelle Entscheidung bei Simmel“, in: *Georg Simmel und die Moderne*, a.a.O., S. 123ff.

⁸⁶ Vgl. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, *MEW*, Bd. 23, Berlin 1972, S. 61.

⁸⁷ Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Rohentwurf) 1857-1858, *MEW*, Bd. 42, Berlin 1953, S. 592.

renzierungsprozesses“ (PdG, 632, vgl. auch AA 1894-1900, 568) an. Aus der strukturellen Entsprechung von Erkenntnis und Gesellschaft zieht er auch die Konsequenz, dass die Arbeitsteilung in der seelisch-geistigen wie die in der sozialen Entwicklung ein „übergreifendes menschlich-geistiges Schicksal“ (PK, 406) ist.

Angesichts der Tendenz zur exzessiven Versachlichung der Menschenbeziehungen durch die Geldwirtschaft macht Simmel auf die Doppelrolle des Geldes aufmerksam. Auf der einen Seite ordnet das Geld die Persönlichkeit des Individuums der Sachlichkeit und Normierung unter, und auf der anderen Seite stiftet es sie als „ein Torhüter oder eine Reserve des persönlichsten Seins“ (AA 1894-1900, 179). Trotz der negativen Rolle des Geldes ist er davon überzeugt, dass die starke und autonome Persönlichkeit des Individuums als solche trotz der fortschreitenden Versachlichungsphänomene im sozial ausdifferenzierten Leben nie restlos aufgeht und dass sie nur durch einen solchen schicksalhaften Prozess gesellschaftlich konstituiert werden kann. Hierbei könnte man diese Persönlichkeit als eine unverwechselbare soziale Identität umschreiben, die den einzelnen Menschen von allen übrigen Menschen unterscheidet. Im Hinblick auf die positive Rolle des Geldes vertritt er weitergehend die These, dass das Geld seinem reinen Begriff nach den unmittelbaren Streit und die gegenseitige Verdrängung vermindert. Denn es weckt als ein gemeinsames Wertmaß die Vorstellung der „Machtgleichheit“ (PdG, 386) beider Partner für den gerechten und freien Tausch. Das Geld ebnet die sozialen Unterschiede ein, lockert die traditionellen Bindungen und knüpft gleichzeitig neue. Es bewirkt auch die Quantifizierung aller Lebensbezüge, aber es setzt doch gleichzeitig ganz neue Lebensqualitäten frei. Simmel besteht ferner darauf, dass das Geld als „ein Boden unmittelbaren gegenseitigen Verstehens“ „die Vorstellung des Allgemein-Menschlichen“ (AA 1894-1900, 183) erzeugt. Diese Vorstellung begünstigt die „Friedlichkeit der Beziehungen unter den Menschen“ (PdG. 85f), aber sie ist auch durch die Anonymität und Gleichgültigkeit allein gegen die Individualität möglich. So ist der Tausch in der modernen Geldwirtschaft in Simmels Augen „einer der ungeheuersten Fortschritte“ (PdG, 385), „die die Menschheit überhaupt machen konnte“.

Den immer stärker voranschreitenden Differenzierungs- und Integrations-

prozess der Gesellschaft durch die Geldwirtschaft sieht Simmel nicht nur als eine Bedrohung für das moderne Individuum, sondern auch als eine Chance, seine Freiheit und selbständige Persönlichkeit umso vollständiger zu retten. Diese ambivalente Lage des modernen Individuums formuliert Simmel wie folgt: „Die Art seines Vergesellschaftet-Seins ist bestimmt oder mitbestimmt durch die Art seines Nicht-Vergesellschaftet-Seins (Soz, 51)“. Den Doppelcharakter des Individuums als Lebenserhaltung und eigene Individualität bezeichnet Simmel unmittelbar symmetrisch als *quantitative* und *qualitative* Individualität. Die letztere aber grenzt er dabei aus dem Geltungsbereich einer gesellschaftstheoretischen Betrachtungsweise aus. Denn die Gesellschaft konstituiert für Simmel weder die einzige noch die wesentliche Realität des Individuums (vgl. GS, 125f). Um die Frage nach der qualitativen Eigenart des Individuums im außergesellschaftlichen Sinn handelt es sich in seiner philosophischen Kultur- und Kunsttheorie. Wie begreift er dann das Individuum in der modernen Gesellschaft?

2-2. Differenzierung des Individuums

Im Rückgriff auf Hegels Gedanken weist Simmel sowohl die isolierte Individualität als auch die Verabsolutierung des Individuums zurück.⁸⁸ Die Vorstellung des Individuums als eines in sich völlig geschlossenen Wesens oder als einer absoluten Einheit kritisiert er als „ein[en] völlig unbewiesene[n] und erkenntnistheoretisch unhaltbare[n] Glaubensartikel“ (SD, 128). Es ist ihm zufolge überdies unmöglich, nicht nur den jeweils anderen als Individuum vollständig zu erkennen, sondern auch ihn als Objekt mit feststellbarer Eigenschaft wie ein Ding zu kategorisieren. Aufgrund des fortgeschrittenen Forschungsergebnisses der Naturwissenschaft seiner Zeit, nach denen einerseits sich das Atom auf das Zusammenwirken einer Vielzahl von kleineren Einheiten zurückführen lässt und andererseits aus der entwicklungsgeschichtliche[n] Weltanschauung begreift er, ebenso wie sein Begriff der Gesellschaft, auch das Individuum als „die Summe und das Produkt der allermannigfaltigsten Faktoren“ (SD, 127) und als den jeweils spezifischen „Schnittpunkt unzähliger sozialer Fäden“ (SD, 167f) oder als „Kreuzung

⁸⁸ Vgl. Kapitel I, Fußnote 3.

socialer Kreise“ (SD, 237).

Indem die Subjektivität des Individuums als empirischer Realität demnach nicht mehr auf einen festen Kern, sondern auf den Kreuzungspunkt sozialer Kreise verweist, wird sie für Simmel „zur Individualität durch die Besonderheit der Quanten und Kombinationen, in denen sich die Gattungselemente in ihr zusammenfinden“ (SD, 241). Den Begriff dieser sozialen Individualität, der sich zuerst aus der Zugehörigkeit, und dann aus der Kombination der verschiedenen Gruppierungen bestimmt, nennt Simmel an anderer Stelle eine „fest umschriebene Persönlichkeit innerhalb seiner Gruppe“ (EM I, 160), und zwar eine soziale Identität im entwicklungsgeschichtlichen Prozess des allgemeinen geistigen Besitzes der Gattung. Das besagt, dass das Individuum beim Verfolgen seiner rein persönlichen Motive und Zwecke immer den Umweg über die bestehenden Vergesellschaftungsformen nehmen muss, um seine „selbstische[n] Endzwecke“ (SD, 165) realisieren zu können. So bezieht sich der Begriff des Individuums auf den Charakter des Sozialen des Individuellen, das heißt, dass das Individuum allein aufgrund der Relationen zu anderen bestimmbar ist. So ist es in Simmels Gesellschaftstheorie ein relationaler Begriff.

Anders als in *Über soziale Differenzierung* von 1890 aber legt Simmel in der *Soziologie* von 1908 eher Gewicht auf das Individuum als Produzent der Gesellschaft statt als deren Produkt.⁸⁹ Diese Gewichtsverlagerung kann im Anschluss an die erkenntnistheoretische Perspektive in *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* von 1905 verstanden werden; „den Menschen, der erkannt wird, machen Natur und Geschichte: aber der Mensch, der erkennt, macht Natur und Geschichte“ (PG, 230). Hier konzipiert Simmel das Individuum als ein ideelles Gebilde, nämlich ein methodisches Subjekt, worunter er die Konstruktion eines Idealtypus im heuristischen Sinn versteht. Mit dem methodischen Begriff des Individuums trachtet Simmel, die apriorischen Bedingungen seiner Individualität auf dem Weg der zunehmenden Vergesellschaftung durch die moderne Geldwirtschaft wissenschaftlich zu beschildern.⁹⁰ Dass Simmel die unmittelbare Unterscheidung

⁸⁹ Dazu vgl. Otthein Rammstedt, „Editorischer Bericht“, in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Hrsg. von Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt am Main 1992, S. 902.

⁹⁰ Vgl. Johannes Schwerdtfeger, „Auf der Suche nach dem Individualitätskonzept Georg

des Individuums als Inhalt – empirischer Realität – und als Form – idealer Realität – trifft, legt gleich auch nahe, dass das eigentlich Individuelle an jedem einzelnen Menschen selbst nicht Teil der Gesellschaft ist, sondern jeder subjektiven Seele gehört.

Ein Individuum mag noch so sehr mit positiven Leistungen dem Gruppenleben inhärieren, noch so sehr seine persönlichen Lebensinhalte in dessen Kreislauf verweben und aufgehen lassen: es steht doch dieser Gesamtheit zugleich gegenüber, gebend und empfangend, gut oder schlecht von ihr behandelt, ihr innerlich oder nur äußerlich verpflichtet, kurz als Partei oder als Objekt dem sozialen Kreise als einem Subjekt gegenüber, zu dem es doch durch eben dieselben, jene Verhältnisse begründenden Aktionen und Zustände als Glied, als Subjekt-Teil, gehört (Soz, 546).

In Bezug auf das „Subjekt-Teil“ des Individuums zum einen und die komplexen Erscheinungen seines sozialen Lebens zum anderen zeigt sich, dass sich Simmels Erkenntnistheorie der Gesellschaft zwischen der sozialphilosophischen und der empirisch-soziologischen Methode abspielt (vgl. Soz, 61). Die Entwicklung der quantitativen Individualität geht für Simmel zwar funktional mit der Erweiterung und Differenzierung sozialer Kreise zusammen, aber der tiefste Kern des Individuums als seiner qualitativen Individualität beruht doch immer wieder letztlich auf der individuellen Seele „als lebendige[r] Einheit, als wirkende[r] Totalität, als Antlitz und ethische[r] Wirklichkeit“.⁹¹ Wie verhält sich denn in Simmels Gesellschaftstheorie die quantitative zur qualitativen Individualität?

Die Entfaltung und Verfeinerung der Individualisierung betrachtet Simmel funktional im engen Korrelationsverhältnis mit der Erweiterung und Differenzierung der Vergesellschaftung, wobei die letztere die erstere fördert oder zerstört. In diesem Korrelationsverhältnis macht er vor allem auf einen inneren Widerspruch des Individuums aufmerksam, dass nämlich soziale

Simmels“, in: Gottfried Boehm/Enno Rudolph (Hrsg.), *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1994.

⁹¹ Michael Landmann (Hrsg.), „Einleitung“ zu: Georg Simmel, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. XIV-XV.

Differenzierung durch das Geldwesen zwar die *quantitative* Individualität als Allgemeinheit und Gleichgültigkeit unterstützt, doch zugleich die *qualitative* Individualität als Besonderheit und Unverwechselbarkeit vernichtet. Diese innere Widersprüchlichkeit innerhalb des Individuums entwickelt er erstaunlicherweise anhand der Geschichte des Individualismus, den er als ein kollektives Lebensgefühl auffasst. Der Individualismus der Renaissance lässt sich ihm zufolge als die aus der Masse herausragende Persönlichkeit des einzelnen Menschen charakterisieren, derjenige des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts als die Gleichheit der Individuen, derjenige des neunzehnten Jahrhunderts als die Etablierung des individuellen Gesetzes eines Individuums, das sich von den anderen gleichen Individuen unterscheidet (vgl. AA 1901-1908 I, 49-56).⁹² In diesem Zusammenhang wäre es sinnvoll, Simmels soziologisch-psychologischer sowie ästhetischer Studie über die *Mode* nachzugehen. Denn der innere Widerspruch des Individuums lässt sich vor allem am Beispiel der Mode als einer objektiv widersprüchlichen Sozialform verdeutlichen; als der Befriedigung der Nachahmung vorgegebener Lebensformen – „Egalisierungstrieb“ und „Socialgefühl“ – zum einen und als der individuellen Selbstbehauptung des einzelnen gegenüber den Zwängen der modernen Massengesellschaft – „Individualisierungstrieb“ und „Individualgefühl“ – (AA 1894-1900, 110) zum anderen.

Simmel beschreibt diese spezifischen ambivalenten Lebenstrieb- und -gefühle am Beispiel der Mode als einer spezifisch modernen Erfahrung der permanenten Veränderung alles Gegebenen auf der einen Seite, durch die das Individuum „zwischen der Tendenz zum Allgemeinen und Gleichartigen und der zum Besonderen und Einzigartigen“ einen „Compromiß“ (AA 1894-1900, 105) herzustellen sucht. Durch die Mode verbindet sich ein persönliches Individuum mit dem Klassenindividuum, weil jede Mode auf den ersten Blick zwar individuelle, aber immer wieder „Classenmoden“, „ein Product classenmäßiger Scheidung“ (AA 1894-1900, 106f; PdG, 640; PK, 189) ist. So bezeichnet sie ihrem Wesen nach jedesmal eine Gesellschaftsschicht. Auf der anderen Seite weist Simmel darauf hin, dass der Wechsel der Mode in der modernen Geldwirtschaft dazu tendiert, den Per-

⁹² Simmels Argumentation über die Geschichte des Individualismus wiederholt sich in seiner Analyse der großen Künstlerpersönlichkeiten. Vgl. Kapitel IV. 2-2.

sonalisierungprozess, d.h. den Bildungsprozess des Selbstbewusstseins im Sinn von Hegel zu verhindern. Mit der Erweiterung und Verbreitung der Konsumtion, welche als ästhetisches Stimulans die maschinelle Massenproduktion mit den differenzierten Bedürfnissen der Individuen verbinden und diese Verbindung festhalten lässt, vergrößert auch die Schnelligkeit der Veränderung und der Verbreitungsumfang der Mode den Abstand zwischen der Seele und dem Geist, also die Distanz zwischen dem innerlichen Selbst und dem äußerlichen Selbst des Individuums.⁹³ Je mehr seine Nervenreize und -energien dadurch abgetötet werden, desto mehr gehorcht das Individuum dem rastlosen Wechsel der Mode blind, um so ein starkes Gegenwartsgefühl, also ein Selbstgefühl zu gewinnen. Dieses Selbstgefühl, das einer gewissen Aufmerksamkeit und Besonderheit bedarf, ist aber Simmel zufolge nichts anderes als ein von einer „auf Grund des Geldäquivalentes so genau festgestellten – Leistung“ (PdG, 452) getragener Betrieb.

Die unabhängige, unpersönliche Beweglichkeit jeder einzelnen Mode als Ware führt Simmel zufolge immer mehr zu einer in sich zusammenhängenden Gesellschaft, „die an immer wenigeren Punkten auf die subjektive Seele mit ihrem Wollen und Fühlen hinuntergreift“ (PdG, 638f). Je ausführlicher die Bewegungen der Mode durch die Rationalisierung der Produktion übersehen werden, um so besser werden auch die Bedürfnisse der Individuen vorausberechnet und genauer reguliert als früher. Der Wechsel der Mode, den man als eine „ästhetische Verkörperung des Tauscherts“⁹⁴ ansehen darf, bringt die Ästhetisierung des Alltagslebens mit sich, wovon die Ökonomie auf direkte und indirekte Weise profitiert. Die Verschwörung von Mode und Ökonomie erscheint, da sie sich gemäß der Bewegungslogik des modernen Kapitalismus immer weiter ausdehnen muss, um bestehen zu können, gleichsam als eine „mythologische Form einer ewigen Wiederkehr des Gleichen“.⁹⁵ Gleichwohl nimmt Simmel weder eine Untersuchung über

⁹³ In diesem Kontext hat Simmels Differenzierungstheorie merkwürdige Ähnlichkeiten mit dem Hegelschen Entäußerungs- und Entfremdungsmodell und auch mit der Entfremdungstheorie von Marx. Dazu vgl. Heinrich Brinkmann, *Methode und Geschichte. Die Analyse der Entfremdung Georg Simmels, Philosophie des Geldes*, Gießen 1974. Auch vgl. David Frisby, „Georg Simmels Theorie der Moderne“, a.a.O., S. 54-57.

⁹⁴ Ebd., S. 62.

⁹⁵ Klaus Lichtblau, *Georg Simmel*, a.a.O., S. 63.

die Warenform vor, welche eine historisch bestimmte Entwicklungsepoche des modernen Kapitalismus kennzeichnet, noch eine über die kapitalistische Produktionsweise, welche die Schnelligkeit des Wechsels und den Verbreitungsumfang der Mode determiniert. Denn er interessiert sich nicht für den Strukturwandel der traditionellen in die moderne Gesellschaft, sondern ausschließlich für das Verhältnis zwischen Seele und Geld als einem Begleiter der neuen Qualität der Vergesellschaftung. Wenn er auch die Notwendigkeit der historischen Perspektive zum Verständnis der Gegenwart betont, können die geschichtlichen Bilder für ihn, wie sich in seiner Geschichtsphilosophie zeigt, ganz allein nach der Analogie mit unseren eigenen psychologischen Vorgängen erschlossen werden. So gilt sein Anliegen lediglich der neutral-unparteilichen Beschreibung von „Kampf und Ausgleichung“ (AA 1894-1900, 105) zwischen den „vergänglichen Materialien und den ewigen Formen“ (Mis, 36) in der Moderne, die ihm scheint, in zeitlosen Formen der gegensätzlichen Bewegungen zum Stillstand gekommen zu sein.⁹⁶

Gegen die negative Seite der Mode in der modernen Geldwirtschaft insistiert Simmel auch auf ihre positiven Seite, dass nämlich sich das moderne Individuum durch die Mode als „Maske“ (AA 1894-1900, 111) für seine innere Freiheit im ethischen wie ästhetischen Sinn entschädigt, sich von der zweckmäßigen Tätigkeit und Verantwortlichkeit zu entlasten, im Gruppenleben sich selbst zu tragen und zugleich etwas Persönliches wie Schöpferisches zu planen (vgl. Mis, 34). Durch die Mode gewinnt das moderne Individuum darüber hinaus mit der zunehmenden Differenzierung der *Lebensstile*,⁹⁷ welche die Differenzierung sozialer Kreise und Gruppen mit sich bringt, auch die Objektivation und Steigerung seiner persönlichen Freiheit.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 53.

⁹⁷ Mit dem Stilbegriff, der der antiken Rhetorik entstammend als ein heuristisches Prinzip der kunstgeschichtlichen Betrachtung die Rekonstruktion einer Einheit in der Mannigfaltigkeit der empirischen Erscheinungen ermöglicht, übernimmt Simmel im Rahmen seiner Analyse des modernen Lebens als eine spezifische Vermittlungskategorie zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen. Lichtblau zufolge kann sich der ästhetische Stilbegriff in drei Bedeutungskomponenten unterscheiden: „Erstens die gelungene ästhetische Formung eines gegebenen Materials; zweitens den persönlichen Stil eines Künstlers; und drittens den jeweiligen künstlerischen Stil verschiedener Völker, Kulturen und Epochen.“ Klaus Lichtblau, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende*, a.a.O., S. 221.

Denn sie entzieht sich der beliebigen Verfügbarkeit durch ein bestimmtes Individuum. Eben diese Objektivation und Steigerung befördert Simmel zufolge die Fähigkeit des Individuums, sein eigenes Leben aus seinem eigenen Persönlichkeitsentwurf heraus zu gestalten. Das moderne Individuum pendelt zwar zwischen den Polen der Sinnerfüllung und -entleerung oder zwischen dem Unterschieds- und Abgrenzungsbedürfnis und dem Nachahmungs- und Zusammenschlussbedürfnis, ohne seinen definitiven Standpunkt zu beziehen. Der hektische Wechsel der Mode aber, also unreflektiertes Konsumieren, bringt aus der Sicht Simmels auch Form der zunehmenden Individualisierung zum Ausdruck, welche durch Differenzierung und Arbeitsteilung begünstigt wird. In diesem Zusammenhang behauptet Simmel, dass die Mode „der eigentliche Tummelplatz für Individuen ist, welche innerlich und inhaltlich unselbständig, anlehnungsbedürftig sind“ (PK, 199).

Im Hinblick auf die Doppelrolle des Geldes in der modernen Kultur vertritt Simmel an anderer Stelle die These, „daß es [das Geldwesen: K.S. Kim] wie alle großen geschichtlichen Mächte, dem mythischen Speer gleichen mag, der die Wunden, die er schlägt, selbst zu heilen im Stande ist“ (AA 1894-1900, 196). Aus dem Grund, dass der beschleunigende Versachlichungsprozess des Lebens durch die moderne Geldwirtschaft die Bedrohung für das Individuum darstellt, aber zugleich die Funktion der *Kompensation* für die Objektivation und Steigerung seiner inneren Freiheit hat, macht Simmel keinen Versuch, zu dem Urphänomen der veräußerlichten und entleerten Verdinglichungsformen des Lebens vorzudringen. Ihm zufolge besteht der Anspruch einer neuen Mode oder eines neuen Lebensstils jedoch vor allem eben in der Aufforderung, dass nämlich das Individuum sich für seine eigene Gegenwart notwendig immer wieder neue Ersatzwelten schaffen soll, um sein Selbstgefühl zu bestätigen und um seine innere Freiheit umso vollständiger zu retten. Nur durch das Schaffen neuer Ersatzwelten können die Individuen der äußerlichen Vergewaltigung und der Übermacht der Gesellschaft entgegenwirken, in der sie leben. Dem normativen Recht und der eigentlichen Autonomie der Individuen gemäß lässt sich das Schaffen einer Mode oder eines Lebensstils Simmel zufolge als „völlige Gleichgültigkeit gegen die sachlichen Normen des Lebens“ (PK,

190) und gegen die Entwicklungstendenzen der modernen Geldwirtschaft darstellen. Eben diese Gleichgültigkeit oder „Realitätsfremdheit“ (PK, 190) lässt bei Simmel auf die Eigengesetzlichkeit der qualitativen Individualität schließen, welche das Individuum als „eign[es] Zentrum“ (Soz, 56) begreift, das sich in der Gesellschaft nicht erschöpft.

In seiner Gesellschaftstheorie aber, in der er nur die Formen der Wechselwirkungen zwischen den Individuen und/oder Gruppen thematisiert, legt Simmel keine Untersuchung über die qualitative Individualität vor, welche auf einen kulturellen und ästhetischen Hintergrund hinweist. Freilich hält er die quantitative Individualität durchaus nicht für untergeordnet und umgekehrt auch nicht für die Voraussetzung der qualitativen Individualität im historischen wie im systematischen Sinn. Vielmehr fasst er beide Formen als gleichermaßen gültig auf. Der innere Widerspruch des modernen Individuums als quantitativer und qualitativer Individualität lässt sich für ihn nur als „das Doppelbedürfnis unseres Geistes“ (SD, 195; Soz, 855; GS, 143) bezeichnen. Sicher ist jedoch, dass die Präferenz qualitativer Individualität, die nicht nur auf das Recht und den Eigensinn des Individuums verweist, – der sich aller Vergleichung verweigert –, sich für Simmel offensichtlich in seiner lebensphilosophischen Kultur- und Kunsttheorie äußert.⁹⁸ Die Vorstellung der qualitativen Individualität nimmt ihm zufolge eine „ideale Einheit der Menschenwelt“ (SD, 181; Soz, 840) vorweg, in der sich ein Individuum ohne die Begrenzung der Gesellschaft findet und erfährt. So stellt Simmel Gesellschaftstheorie nach seinem erkenntnistheoretischen Prinzip von Dualismus und Wechselwirkung jene ambivalenten Tendenzen der modernen Gesellschaft und Individuen strikt phänomenologisch verstehend dar.

⁹⁸ Böhlinger formuliert Simmels Konzept des quantitativen wie qualitativen Individualismus folgendermaßen: „Den ‚soziologischen Individualismus‘, der im Schnittpunkt sozialer Kreise entsteht, schiebt Simmel nun als bloß ‚quantitativen oder typisch ‚romantischen‘ beiseite und wendet sich dem germanischen Individuum zu, das alle ‚Brücken‘ zur Gesellschaft und zu seiner Zeit abgebrochen hat und einsam für sich sein individuelles Gesetz lebt. In diesem ‚qualitativen Individualismus‘ ist die Monade schließlich wieder-gekehrt, deren Kritik gerade im Ausgangspunkt von Simmels Soziologie gestanden hatte.“ Hannes Böhlinger, „Spuren von spekulativem Atomismus in Simmels formaler Soziologie“, in: Hannes Böhlinger und Karlfried Gründer (hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976, S. 104.

3. Die Gesellschaftstheorie Adornos

3-1. Total verwaltete Gesellschaft

In der Antike wie im Mittelalter wurde der Begriff der Gesellschaft Adorno zufolge als das „an sich Seiende, Substantielle, unproblematisch oder übermächtig Geltende“ im räumlichen Sinn vorgestellt, wobei die Formen der Vergesellschaftung mit denjenigen „eines organisierten, kontrollierten Staatswesens“ (SE, 23) zusammenfielen. Eben darin, dass sich die Verabsolutierung des Staates mythologisch oder theokratisch begründete, findet Adorno die Verfilzung des Staatsbegriffs mit der Herrschaft. Denn solche Begründung war durch Beschränkung oder Ausschließung des Einzelnen möglich; etwa derart, dass „der Einzelne der immanenten Idee entsprechen muß, wenn sein Tun nicht falsch werden soll“ (SE, 24), dass aber die Sklaven, denen die materielle Arbeit aufgebürdet war, von der Definition des Menschen sowie vom Staat ausgenommen sind. In der neuzeitlich-liberalistischen Lehre des Gesellschaftsvertrags bemerkt Adorno ebenso ein Moment der Herrschaft. Denn für den Schutz des Gesellschaftsvertrags müssten die Einzelmenschen der absoluten Macht des Staats unterworfen werden. Paradoxerweise wurde die Macht des Herrschers und seine Herrschaft über den Einzelmenschen durch rationale Begründung legitimiert. Nachdem sich die bürgerliche Gesellschaft immer mehr zum in sich geschlossenen und umfassenden Funktions- und Reproduktionszusammenhang verselbständigte, artikulierte sie sich als „Gefüge zwischen Menschen“, „in dem alles und alle von allen abhängen; in dem das Ganze sich erhält nur durch die Einheit der von sämtlichen Mitgliedern erfüllten Funktionen“ (SE, 22). Sie ist in diesem Sinn zweifellos als ein funktioneller und dynamischer Begriff für eine systematische Erklärung der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung anzusehen.

Angesichts der Tendenz aber, dass die bürgerliche Gesellschaft in ihrer Spätphase ihren Mitgliedern gegenüber immer mehr zum undurchsichtig verselbständigten Verhältnis, und zwar zur geschichtlich widerspruchsvoll entstandenen Irrationalität wird, nimmt Adorno sich in Anlehnung an Marx

vor, ihre Strukturgesetze,⁹⁹ nach denen sich Gesellschaft geschichtlich bewegt und verändert, dialektisch zu untersuchen. Unter Strukturgesetzen, „welche die Fakten bedingen, in ihnen sich manifestieren und von ihnen modifiziert werden“, versteht er „Kräfte“ oder „Tendenzen“, „die mehr oder minder stringent aus historischen Konstituentien des Gesamtsystems folgen.“ Die Strukturgesetze der Gesellschaft nennt er auch ihre „Wesensgesetze“ (ND, 171). Sie sind von Innen „zu erkennen und nicht zu erkennen“ (SS I, 11), weil sie in den Fakten aufgehen und zugleich sich in ihnen verbergen. Sie erscheinen weder als eine ontologische Substantialität noch als eine „metaphysische Wesenheit“, sondern nur als eine „daseiende Abstraktion“¹⁰⁰ im erkenntnistheoretischen Sinn. Deswegen müsste der phänomenologisch gerichtete Begriff der Gesellschaft, wie etwa bei Simmel, nur ein Teil ihrer Strukturgesetze oder Wesensgesetze treffen.

Bei der Analyse der Strukturgesetze der Gesellschaft ergreift Adorno vor allem das Tauschprinzip als ein zentrales Konstituens des modernen arbeitsteiligen Lebens. Er bestimmt, ebenso wie Simmel, den Tausch als eine „universale Vermittlung des gesellschaftlichen Verhältnisses“ (MM, 171) oder als ein „zugleich subjektiv Gedachtes und objektiv Geltendes“ (ND, 310). Jene gesellschaftlich reale Abstraktion bedeutet nichts anderes als der Tauschwert, welcher bei ihm aber in der „Herrschaft des Allgemeinen über das Besondere, der Gesellschaft über ihre Zwangsmitglieder“ (SS I, 14) besteht. Unter diesem Gesichtspunkt greift er wiederum den Marxschen Begriff des Tauschwertes auf, den Simmel als ökonomisch einseitig zurückweist. In Anlehnung an Marx besteht er darauf, dass die objektive Ökonomie in allen Epochen wie in einem bestimmten konkret-historischen System gesetzmäßig verbundener gesellschaftlicher Verhältnisse für die reale Macht und die gesellschaftliche Verfügung wesentlich konstitutiv ist, welcher die Menschen gehorchen müssen. Wenn Simmel im Tauschvorgang auf einen bloßen „Verzicht auf andere Werte“ hinweist, so sieht Adorno darin eine Entsagung als Unterdrückung der eigenen momentanen gegen die fremden langfristigen Bedürfnisse. Geschichtsphilosophisch betrachtet, heißt diese

⁹⁹ Als Modelle für die Strukturgesetze der Gesellschaft greift Adorno das „Wertgesetz“, das „allgemeine Gesetz der kapitalistischen Akkumulation“ und das „Gesetz des tendenziellen Falls der Profitrate“ aus der Theorie von Marx auf.

¹⁰⁰ Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, a.a.O., S. 73.

Entsagung ihm zufolge die „Abdingung des Opfers durch selbsterhaltende Rationalität“ (DA, 61), und zwar die Selbsterhaltung durch die Selbstpreisgabe hinsichtlich der eigenen Bewegung des ökonomischen Verhaltens. Hinter dem Tausch, von der Besonderheit des tauschenden Subjekts abstrahiert, verbirgt sich latente Gewalttat und Rache. Wenn Simmel den Tausch als Erhöhungsprozess von Wert versteht, so betrachtet Adorno ihn dagegen als Verinnerlichungsprozess von Gewalt. An der Selbsterhaltung der Individuen durch den gesellschaftlichen Tausch erkennt Adorno, dass die Macht der Individuen durch die der Gesellschaft im Prozess des groben Quidproquos, der Sinnlosigkeit des Lebens, ersetzt wird.

Angesichts dieser spätkapitalistischen und industriellen Vergesellschaftungstendenzen vertritt Adorno die These der „Erfahrung des Vorrangs der Struktur über die Sachverhalte“ (SS I, 357), des Vorrangs der ökonomischen Gesellschaftsstruktur über die soziale und individuelle Tatsache. Wenn die Theorie der Gesellschaft die geschichtliche Dynamik der Gesellschaftsstruktur nicht berücksichtigt, muss sie gleichsam als phänomenologische in Gefahr geraten,

ein Temporäres, [...], zu hypostasieren und als ewiges Gesetz zu interpretieren, so wie ja überhaupt die bürgerliche Gesellschaft im Bann der von ihr formal realisierten Prinzipien der Freiheit und Gleichheit vielfach ihre historischen Gesetze in absolute verzaubert (SE, 34).

So ist Gesellschaft bei Adorno zugleich ein Strukturbegriff und ein historischer Begriff. Darüber hinaus lässt sie sich nur in der *Theorie*, nämlich in der stimmigen Konstellation der Begriffe entfalten. Damit bleibt der Begriff der Gesellschaft nicht einfach bei einer neutralen Bezeichnung, sondern er erhebt weiterhin den Anspruch einer „vernünftigen Einrichtung der Welt auf der Grundlage aufgeklärter Zweckbestimmungen“.¹⁰¹ So muss der Begriff kritisch sein, wenn der Mensch als Individuum im emphatischen Sinn ausschließlich in einer gerechten, menschlichen Gesellschaft zu sich selber kommen kann, was zu einem emphatischen Begriff von Gesellschaft führt.

¹⁰¹ Stefan Müller-Doohm, *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2001, S. 188.

In seinem Buch *Dialektik der Aufklärung* enthüllt Adorno zusammen mit Horkheimer durch die Rekonstruktion der Urgeschichte der Subjektivität sowie der Moderne am Epos der Odyssee die Problematik der Herrschaft, welche im Aneignungsprozess der äußeren Natur durch Arbeit zum Zweck subjektiver Selbsterhaltung und Selbstreproduktion der Menschengattung stattfand. Wesentlich ist dabei, dass sich die Herrschaft des Menschen über die äußere Natur durch Arbeit in die des Einzelnen über dessen innere Natur wandelte. Aufgrund dessen, dass die jeweiligen Formen der Arbeitsorganisation von der Sklavenarbeit bis zur Lohnarbeit mit den jeweiligen grundlegenden Organisationsprinzipien der Gesellschaft zusammengehen, stellt Adorno fest, dass der Verinnerlichungsprozess der Herrschaft im Einzelnen dem Verdinglichungsprozess des lebendigen Individuums im autoritären Vergesellschaftungsprozess entspricht. Ferner weist er ausdrücklich darauf hin, dass die Herrschaft ihre neue Qualität mit den Mitteln der modernen Technik gewonnen hat: Anonymität der Herrschaft des Menschen über den Menschen und die Natur. So erscheint die Anonymität der modernen Herrschaft innerhalb der Individuen und ihre Wechselwirkungen als „eine Art von Schicksal“ (SS I, 443).

Im Gegensatz dazu steht die Kraft der individuellen Freiheit, welche den Emanzipationsprozess der bürgerlichen Gesellschaft initiierte. Da sich aber ihre konkreten Gehalte nunmehr nicht ohne weiteres, sondern nur in den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen erklären lassen, muss das Prinzip der gesellschaftlichen Verhältnisse, also der Vergesellschaftung, kritisch reflektiert werden. Je nachdem, wie das Prinzip der Vergesellschaftung entworfen wird, würde die Kraft der individuellen Freiheit beim narzisstischen Trost bleiben oder zu einem Ansatz der emanzipatorischen Praxis gelangen, sich der anonymen Übermacht der gesellschaftlichen Herrschaft zu entziehen. An dieser Stelle kritisiert Adorno das Prinzip der Vergesellschaftung als Dualismus, welches aus der unvermittelten Entgegensetzung der Kraft der individuellen Freiheit gegen die gesellschaftliche Herrschaft abgeleitet wird.

In erster Linie kritisiert Adorno das Vergesellschaftungsprinzip „sozialer Dynamik und sozialer Statik“ bei Comte, bei dem die Gesellschaft als Ordnung und Fortschritt so säuberlich gegliedert und positivistisch dogmatisiert

wurde. Das institutionelle Moment galt als ewig, der gesellschaftliche Lebensprozess als wandelbar und zufällig. Der dualistischen Antithese von Dynamik und Statik gehört Adorno zufolge auch die Marxsche Konzeption des materialistisch-dialektischen Entwicklungsgesetzes der Geschichte zu, nämlich „die invarianten Naturgesetze der Gesellschaft mit den spezifischen einer bestimmten Entwicklungsstufe“ (SE, 30) oder den „höheren oder niedrigeren Entwicklungsgrad der gesellschaftlichen Antagonismen“ mit den „Naturgesetzen der kapitalistischen Produktion“¹⁰² zu konfrontieren. Infolge der dualistischen Antithese entgeht die affirmative Geschichtskonstruktion von Marx paradoxerweise der Kritik des deutschen Idealismus nicht. Nach Adornos Kritik entwirft sich das Prinzip der Vergesellschaftung im positivistisch-dualistischen Denkmodell derart zwiespältig,

daß die großen, allumfassenden Hauptstrukturen beharrten, während die Spezifikationen das logisch Niedrigere, der Entwicklung unterlägen; die dynamischen Momente sind durch das Modell a priori zu Akzidenzien herabgesetzt, zu bloßen Nuancen der Hauptkategorien, ohne daß gefragt würde, ob diese nicht selektiv nach dem Besonderen gebildet sind und bei dieser Selektion ausmerzen, was einer sozialen Invariantenlehre nicht gehorchen will (SS I, 219).

In zweiter Linie ist das Prinzip der Vergesellschaftung von Spencer, welches die Betonung auf die Dynamik legte, der Kritik zu unterziehen. In dem evolutionstheoretischen Paradigma sozialer Entwicklung unterstrich Spencer die zunehmende „Dynamik der Gesellschaft als eines funktionalen Zusammenhangs zwischen Menschen“ zum einen und die sich verstärkende „Wechselwirkung zwischen der Gesellschaft und ihren Einheiten, die zwischen einer Gesellschaft und ihren Nachbargesellschaften“ (SE, 32) zum anderen. Dabei formulierte er das Grundgesetz der Vergesellschaftung als Dualismus von „Integration und Differenzierung“: Der Vergesellschaftungsvorgang werde zweigeteilt als „Integration [...] sowohl in der Bildung einer größeren Masse als auch in dem Fortschreiten einer solchen Masse zu jenem inneren Zusammenhang“ und als „Differenzierung“, d.h. „Zunahme

¹⁰² Karl Marx, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, a.a.O., S. 12.

der inneren Struktur“ (SE, 33). Diesem sozialevolutionistischen Dualismus von Spencer entspricht auch das Vergesellschaftungsprinzip von Simmel, aber dieses geht doch einen Schritt in die transzendentalphilosophische Formel weiter. Simmel stellt fest:

Die Elemente des differenzierten Kreises sind undifferenziert, die des undifferenzierten Kreises differenziert. Dies ist natürlich kein soziologisches Naturgesetz, sondern sozusagen nur eine phänomenologische Formel, die den regelmäßigen Erfolg von regelmäßig sich zusammenfindenden Geschehensreihen in einen Begriff zu fassen sucht; sie bezeichnet keine Ursache von Erscheinungen, sondern die Erscheinung, deren ganz tiefgelegener allgemeiner Zusammenhang sich in jedem einzelnen Fall als der Erfolg sehr mannigfaltiger, aber in ihrem Zusammenwirken die gleichen Formungskräfte entbindender Ursachen darstellt (Soz, 797f).

Hier bleibt das Problem sozialer Differenzierung in Adornos Augen nicht genug reflektiert. Denn der Strukturwandel einer sich transformierenden Gesellschaft ist noch unberücksichtigt. Nach seiner Kritik fungiert die Differenzierung im quantitativen Sinn als ein bloßer „Schleier“ vor der Tendenz zur Beseitigung der Differenzierung im qualitativen Sinn (vgl. SE, 34; MM, 270; SS I, 54). Hinter dieser Tendenz steht die expandierende Präponderanz der industriell-standardisierten Verfahrensweisen, welche in der Vorherrschaft der Verwertung und des Profitmotives über alles und alle besteht. Im Zeitalter des Industrialismus kann die Kraft der individuellen Freiheit auf dem Prinzip der Vergesellschaftung als Dualismus gar nicht richtig erfasst werden. Denn indem Simmel, so Adorno, im Vergesellschaftungsprinzip die Wechselwirkung zwischen der Gesellschaft und den Individuen, zwischen den leeren Erscheinungsformen der Vergesellschaftung und ihren Strukturgesetzen nicht dialektisch einrichtet, sondern nur unvermittelt montiert, sind jene Formen als Beispiele oder zeitlose Typen menschlicher *Beziehungsmöglichkeiten* überhaupt verdinglicht und verewiget.

Gegen das dualistische Vergesellschaftungsprinzip insistiert Adorno auf dem dialektischen, um sich dem Strukturprinzip der spätkapitalistisch-

industriellen Vergesellschaftung anzuschmiegen. Im dialektischen Vergesellschaftungsprinzip wird der Dualismus von sozialer Statik und sozialer Dynamik in die Dialektik der „dynamischen Struktur der Gesellschaft“ (SE, 31), der Dualismus von Integration und Differenzierung in die Dialektik der differenzierten Integration der Gesellschaft umformuliert. Eben darin gilt der Begriff der Gesellschaft der dialektischen Einheit von dem Allgemeinen – der Gesellschaft – und dem Besonderen – des Individuums –. Das besagt jedoch nicht, dass die dialektische Einheit von Gesellschaft und Individuum aufgrund der gegenseitigen Abhängigkeit zwangsläufig zu einer Symmetrie beider Seiten kommt, sondern sie hat eine dialektische Doppeldeutigkeit, das heißt die eigene Identität der Gesellschaft und die des Individuums durch die negierende Auflösung des Negativen einer Seite vermittelt der anderen Seite aufzuheben. Dort, wo sich die Gesellschaft nur durch die autonomen Individuen vermittelt, existiert sie als wahre, emanzipierte. Ein wahres Individuum kann sich allein in einer herrschaftslosen Gesellschaft bewähren.

Angesichts der Tendenz, dass sich das Ideal der integralen Gesellschaft zum Hohn in der Spätmoderne verwirklicht, sieht Adorno ein, dass die Diskrepanz zwischen Individuum und Gesellschaft dergestalt tendenziell aufgehoben wird, dass diese jenem keinen eigenen Raum mehr lässt, und jenes in sich scheinbar integriert. Adorno bringt diesbezüglich die spezifischen Mechanismen der Vergesellschaftung in der Spätmoderne, also ästhetischen Moderne zur Sprache, und zwar die sich zum undurchdringlichen System zusammenschließenden Komponenten aus der *Bürokratie*, dem *industriellen Spätkapitalismus* und der *Kulturindustrie*. Aus einer nicht in den Zwecken, sondern in den Mitteln rationalen und integralen Gesellschaft folgen die „unproduktiven, parasitären“ Bürokratien. Diese sieht Adorno nicht nur als eine „reinste Form rationaler Herrschaft in eine Gesellschaft des Gehäuses“ (ND, 530), sondern auch als einen „Sündenbock der verwalteten Welt“ (SS I, 446) an. Dabei bringt er die Tendenz zur total verwalteten Welt mit der Ausdehnung des Tauschverhältnisses auf alle Bereiche der Gesellschaft zusammen. Unterm industriellen Spätkapitalismus zeigt soziale Dynamik, wie Simmel sie vertritt, nicht eine soziale Wechselwirkung zwischen den menschlichen Individuen. Sondern er versteht darunter bloß abstrakte,

mechanische Dynamik der wirtschaftlichen Expansion, deren Motor ein atomistisches, automatisches Subjekt, deren Antrieb lediglich das Verwertungs- und Profitinteresse ist. Damit müsste der lückenlos geplante Monopol- bzw. Staatskapitalismus schließlich den „Wegfall des ökonomischen »Kräftespiels«“ (KG I, 100) zwischen autonomen Individuen zeitigen. In denjenigen, welche die kapitalistisch integrale Gesellschaft und ihre industrielle Kultur bilden, kommen Symptome von der Regression der Aufklärung sowie von der ökonomischen Einverleibung auf, die durch die Kulturindustrie bis in ihre Triebregungen hinein durchdrungen ist.

Die Zusammenschließung jener Komponenten unterstützt auch Adornos These der „total vergesellschaftete[n] Gesellschaft“ (ND, 309) oder anders ausgedrückt, der *total verwalteten Gesellschaft*, die das Gegenbild der gelungenen Vermittlung von individuellem und allgemeinem Interesse aufweist. Die These lässt sich als eine Fratze des „Traum[s] der Vergesellschaftung“ (MM, 231) oder als eine verhöhnende Karikatur des Programms der Vergesellschaftung erweisen. Nach seiner Einsicht ist das Vergesellschaftungsprinzip in der integralen Gesellschaft nichts anderes als das Tauschprinzip, in dem die Dinge und die Menschen in letzter gesellschaftlicher Instanz nur in dem Grade zählen, wie sie einen Tauschwert verkörpern. Die Tauschgesellschaft, die ausschließlich unter dem ökonomischen Tauschprinzip standardisiert wird, organisiert und projiziert alles und alle einzig gemäß dem allgemeinen Gesetz des Kapitals. Im universalen Vollzug des Warentausches erscheint der gesellschaftlich gültig hypostasierte Schein, wie etwa Trennung von Subjekt und Objekt, gesellschaftliche Antagonismen und Konkurrenzen usw., als ein unmittelbares Ansich. Der Tauschvorgang zwingt unterm Spätkapitalismus zum Produktionsvorgang um der Warenproduktion willen. Dieser Zwang findet sich vor allem im „konventionellen, unreflektierten“, „subjektiv-irrenden“, und im „verdinglichten Bewußtsein“ (ND, 190) der wirklichen Individuen, weil jener Schein im *Vergessen* durch den Tauschabstraktionsprozess verdinglicht wird.¹⁰³ Der

¹⁰³ Adornos berühmter Satz, „Alle Verdinglichung ist ein Vergessen“, findet sich schon in seinem Brief (29. 2. 1940) an Walter Benjamin. Darin unterscheidet er die widersprechenden Momente des „Vergessens“ als das „epische“ – gute Verdinglichung – und als das „reflektorische“ – schlechte Verdinglichung –: „Wieweit dies Vergessen das erfahrungsbildende ist, ich möchte sagen, das epische Vergessen und wieweit es das reflektori-

Fortschritt der Vergesellschaftung durch die Entwicklung der kapitalistischen Produktivkräfte kam in Adornos Augen gar weder der Befreiung der Welt noch der Überwindung des gesellschaftlichen Antagonismus zugute.¹⁰⁴ Vielmehr bedroht er die Existenz der Individuen in der Weise, dass die total verwalteten Gesellschaft sie im Vergesellschaftungsprozess reproduziert und vortäuscht, sie wäre so, um ihr Bedürfnis zu befriedigen. Die Bedrohung des Individuums durch die Gesellschaft ist nicht einfach durchschaubar, weil es dem Individuum scheint, als ob der objektive Entwicklungsprozess der Vergesellschaftung ein mythisch erhabenes oder ein metaphysisches Schicksal wäre. Sie spiegelt sich Adorno zufolge auch in der „Angst vorm Ausgestoßenwerden“ (SS I, 47) wider, welche sich ebenso als Entindividualisierungswunsch des Individuums, wie dessen Nachahmungs- und Zusammenschlussbedürfnis in der Mode, erweisen lässt. Die Verlagerung der Bedrohung von Außen in die von Innen verhüllt die dynamische Veränderung der „inneren Zusammenhangsetzung des Individuums“ (SE, 42) im Zusammenhang mit dem technischen und sozialen Entwicklungsprozess. Nur die Reflexionen aus dem beschädigten Leben, welche Adorno anstellt, führen deshalb dazu, der Bedrohung des Individuums durch die Gesellschaft zu begegnen. Die Einsicht in die beschädigte Innenstruktur des Individuums hat zur Konsequenz, dass die Menschheit sich in der Notlage befindet, den sozialen Zusammenhang zu verlieren, und zwar eine eigentliche Gesellschaft, welche „die Individuen in ihre Lebensverhältnisse hineinwachsen lässt, sie mit dem sozialen Wertesystem, den anerkannten Normen sowie der traditionellen Überlieferung vertraut macht und so für den Prozeß der Enkulturation der Individuen sorgt“.¹⁰⁵ Wie es um die Innenstruktur des Individuums in der total verwalteten Gesellschaft bestellt ist, lässt sich an Adornos These der „Liquidation des Individuums“ erklären. Vor der Erklärung der These sollte sein Begriff des Individuums erläutert werden.

sche Vergessen ist“ (ABB, 417). Zum Begriff der Verdinglichung Adornos vgl. Einleitung. Fußnote 21.

¹⁰⁴ Insofern legt Adorno die Distanz zur ökonomisch begründeten Revolutionstheorie von Marx: „Allzu optimistisch war die Erwartung von Marx, geschichtlich sei ein Primat der Produktivkräfte gewiß, der notwendig die Produktionsverhältnisse sprengt“ (SS I, 363).

¹⁰⁵ Stefan Müller-Doohm, *Die Soziologie Theodor W. Adornos*, a.a.O., S. 176f.

3-2. Liquidation des Individuums

Ebenso wie bei Simmel ist das Individuum bei Adorno durchaus nicht als eine einfache Einheit konzipiert. In Fortführung der Hegelschen Konzeption des Subjekts als Entzweiung, nämlich „Ich = Ich“¹⁰⁶ und im Rückgriff auf den Marxschen Begriff der sozialen „Charaktermaske“ hebt er vor allem hervor, dass durch den Zwangscharakter des Spätkapitalismus das Einzelwesens zur Person gemacht wird, und zwar Träger einer spezifischen Rolle und Funktion, die durch die Gesellschaft selbst zugeschrieben und hergestellt wird. Im Spätkapitalismus, der durch den Akkumulationsprozess des Kapitals und die Ausbeutung von Lohnarbeitenden seine eigenen Lebensbedingungen reproduziert, ist die Charaktermaske des Einzelwesens nicht er selbst, sondern erfüllt eine Rolle und Funktion, die durch die spät-kapitalistische Gesellschaftsstruktur bedingte Verhaltensweisen zeigt. Sie bringt damit ein Moment der gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck, in denen das Einzelwesen lebt, ehe es sich selbst bestimmen kann. Darin zeigt sich, dass die Existenz des menschlichen Individuums im Verhältnis der Wechselwirkung nicht nur zur Gesellschaft, sondern auch zur Natur zu denken ist. Denn das Individuum ist als lebendige Einzelperson selbst nicht nur Teil der äußeren Natur, sondern es hat auch die innere Triebnatur. Insofern vollzieht sich das Verhältnis von Individuum, Gesellschaft und Natur eben in der geschichtlichen Dynamik, daher ist Adornos Begriff des Individuums eine historische Kategorie, welche im Laufe der Geschichte entsteht und wieder vergeht. Der Begriff ist mit anderen Worten als „ein von den bestimmten historischen Menschen und ihren Beziehungen abgezogenes Abstraktum“ (SS I, 449) zu verstehen.

Die wirkliche Autonomie des persönlichen Individuums, nämlich seine Unabhängigkeit von den modernen Vergesellschaftungstendenzen und zu-

¹⁰⁶ „Ich = Ich“ bedeutet hier nicht nur, dass das wirkliche Ich sich als das vernünftige Ich erkennt, sondern dass jenes auch sich mit diesem identifiziert. Gerade durch diese „Identifizierung des Wirklichen mit dem Vernünftigen“ sind sowohl die Konstitution des Ichs als auch die Geschichtsphilosophie möglich, und zwar die „Rekonstruktion der temporären Wirklichkeit [...] nach dem Prinzip der Vernunft“. Vgl. Josef Früchtl, *Das unver-schämte Ich*, a.a.O., S. 69.

gleich insbesondere sein Widerstand dagegen, kann sich Adorno zufolge allein nach den Formen der politischen Ökonomie im großstädtischen Marktwesen ausbilden, welches seine Teilnehmer aneinander und gegeneinander verbindet. Ihre Ausbildung und Verwirklichung im ökonomischen Sinn war nur für wenige in der liberalistischen Ära möglich.¹⁰⁷ Angesichts des Verfalls des freien Marktes unter dem Monopol- und Staatskapital nimmt Adorno wesentlich zur Kenntnis, dass die Individuen in Widerspruch mit ihrer objektiven gesellschaftlichen Rolle geraten, weil sie keine selbständige ökonomische Existenz mehr führen können (vgl. MM, 153). Der spätkapitalistische Integrationsprozess der Gesellschaft verhindert und zerstört die Autonomisierung und Personalisierung der Individuen, indem er sie in ihrer Vereinzelung vollkommen zerbricht. In der spätkapitalistischen Gesellschaft bedeutet absolute Individuation als *principium individuationis* bei Adorno demnach nichts anderes als Isolation und Einsamkeit. Darin ist das Ich nur als „gänzlich abstrakte[r] Bezugspunkt“ (SE, 43) oder als „ohnmächtige[r] Repräsentant“ (SE, 48) tätig. So wird der Leibniz'sche Monadenbegriff in eine pejorative Bedeutung umgewandelt. Der Begriff bezeichnet eine prekäre innere Verfasstheit des modernen Individuums. Das einzelne Individuum als fensterlose Monade funktioniert einzig als Werkzeug zur Realisierung des gesellschaftlichen Zweckes der ökonomischen Konzentration und die gesellschaftlichen Verhältnisse werden demnach gar nicht als prästabilisierte Harmonie, sondern als „prästabilisierte Disharmonie“ (ND, 25) angesehen. In diesem Zusammenhang lässt sich Adornos Maxime erklären: „Der Begriff des Individuums [...] erreicht seine historische Grenze“ (SS I, 450).

Der paradoxe Sachverhalt, dass das Individuum in der modernen Gesellschaft, die sich auf Individualität beruft, entautonomisiert wird, veranlasst Adorno, zu untersuchen, wie es mit der psychologischen Innenstruktur des Individuums bestellt ist. Diese Untersuchung erreicht, wie sich gezeigt hat, ihr Ziel nicht unter dem Gesichtspunkt, dass der Begriff des Individuums als metaphysisch verselbständigte Substanz im ontologischen Sinn oder als

¹⁰⁷ Das Bürgertum um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa hat nur einen Anteil von „maximal 13 Prozent“ an der gesamten Bevölkerung. Vgl. Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich*, a.a.O., S. 115.

gesellschaftliche Rolle im funktionellen Sinn gefasst wird, sondern ausschließlich unter der Perspektive, dass er im politisch-ökonomischen Transformationsprozess beleuchtet wird, in dem die traditionelle durch die moderne Gesellschaftsstruktur ersetzt wurde. In diesem Sinn ist er bei Adorno ein Strukturbegriff, und insofern auch ein emphatischer Begriff, als er mit einer bestimmten normativen Vorstellung verbunden ist. Das letztere deutet auch an, dass er hinsichtlich der Selbstbestimmung des Einzelmenschen im Verhältnis zur Gesellschaft zum Prinzip der Gesellschaftskritik wird, indem er den theorieimmanenten Zusammenhang überschreitet.

Einen geschichtsphilosophischen Grundsatz, dass sich die Leidensgeschichte der Menschheit über ihre Köpfe hinweg als objektives Zwangsgesetz durchsetzt, erhebt Adorno zum Prinzip der Individuation in seiner Gesellschaftstheorie, so dass die gesellschaftliche Tendenz als unbedingte Vormacht über das Individuum in seinem Innersten beheimatet ist. Bei der Analyse der psychologischen Innenstruktur des Individuums in der Irrationalität der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Spätphase geht er von der Aufforderung aus, „daß man die Kategorie der Individuation selber und die spezifischen Formanten der Individualität ihrerseits als Verinnerlichung von sozialen Zwängen, Bedürfnissen, Anforderungen interpretieren muß“ (ES, 190). Zwar bewahrt das Prinzip der Individuation und Individualität einen real-humanen Gehalt auf, da es aber durch seine politisch-ökonomische Formen von Anfang an konstituiert ist, birgt es in sich die Tendenz zur total verwalteten Gesellschaft, aus der sein Verfall abgeleitet werden muss. Umgekehrt gesprochen, die historisch entstandene kapitalistische Gesellschaft ist die Bedingung des Aufstiegs des Individuums in der liberalistischen Ära und zugleich die seines Untergangs in der monopolistische Ära.

Für die Analyse der Innenstruktur des Individuums greift Adorno in erster Linie auf die geschichtsphilosophische Annahme von Marx zurück: „Die erste Voraussetzung aller Menschengeschichte ist natürlich die Existenz lebendiger menschlicher Individuen. Der erste zu konstatierende Tatbestand ist also die körperliche Organisation dieser Individuen und ihr dadurch gegebenes Verhältnis zur übrigen Natur. [.....] Alle Geschichtsschreibung muß von diesen natürlichen Grundlagen und ihrer Modifikation im Lauf der

Geschichte durch die Aktionen der Menschen ausgehen“.¹⁰⁸ Aus dieser materialistisch-naturgeschichtlichen Annahme zieht Adorno die Konsequenz, dass „die vom Menschen je vorgefundene Natur“, also sein Lebensbedürfnis, „ebenfalls bereits gesellschaftlich präformiert“ ist (SE, 44). In zweiter Linie greift er die Marxsche Theorie der „organischen Zusammensetzung des Kapitals“ und der Verwandlung des „Akkumulationsprozesses des Kapitals“ in dessen „Zusammenbruch“ auf.¹⁰⁹ Die Theorie der „organischen Zusammensetzung des Kapitals“, die dessen Bestandteile – Produktionsmittel als konstantes Kapital und lebendige Arbeitskraft als variables Kapital – konstituieren, wendet Adorno tiefenpsychologisch in die innere Komposition oder die innere Organisation des Individuums auf der einen Seite, die Theorie des Zusammenbruchs des Kapitals in die innere Deformation des Individuums auf der anderen Seite. Daraus zieht er die Konsequenz, dass die Innenstruktur des Individuums in der Integration der Gesellschaft, zumal in dem totalitären Staat, durch seine innere Zerlegung, seine psychologische Differenzierung, seine innere vollendete Arbeitsteilung, mithin seine innere radikale Objektivation mit seiner innerlich anwachsenden Desintegration bezahlt. Die Desintegration der Innenstruktur des Individuums lässt sich als die pathologische Trennung seiner Eigenschaften von seinem Triebgrund und von seinem Selbst erweisen, das sie diktiert. Sie ist freilich keine ontisch innerliche Krankheit im einzelnen Menschen, sondern die der Gesellschaft, die „»erblich belastet«“ ist (vgl. MM, 259ff). Wenn man es mit Simmel sagen darf, so wäre sie die psychische Krankheit des „Vergesellschaftet-Seins“ (Soz, 51), die allein in der

¹⁰⁸ Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*, MEW, Bd 3, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus, Berlin, 1956 ff, S. 20f.

¹⁰⁹ Die Zusammensetzung des Kapitals und ihre Veränderungen nennt Marx „die organische Zusammensetzung des Kapitals“: Die Zusammensetzung des Kapitals ist in zweifachem Sinn zu fassen. [...] Ich nenne die erstere die Wertzusammensetzung, die zweite die technische Zusammensetzung des Kapitals. Zwischen beiden besteht enge Wechselbeziehung. Um diese auszudrücken, nenne ich die Wertzusammensetzung des Kapitals, insofern sie durch seine technische Zusammensetzung bestimmt wird und deren Änderungen widerspiegelt: die organische Zusammensetzung des Kapitals.“ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, a.a.O., S. 640. Nach Marx erzwingt der Akkumulationsprozess des Kapitals seine Konzentration und verwandelt am Ende gerade auf der Höhe des eigenen Telos der Erhaltung wie der Steigerung, der Mehrwertschöpfung, sich in den eigenen Zusammenbruch. Ebd., S. 834ff.

gesunden Beziehung mit anderem Vergesellschaftet-Sein geheilt werden könnte. Davon aber sieht Simmel ab.

Unter dem Monopol- und Staatskapital wird der Einzelmensch nicht mehr als lebendige Arbeitskraft oder lebendiger Zweck, sondern nur als Produktionsmittel im Produktionsprozess des Kapitals behandelt, in dem nicht das humane, sondern das ökonomische Prinzip der Mehrwertschöpfung wie der Verwertung zentral ist. Im Produktionsprozess und Arbeitsvorgang wird das Selbstbewusstsein des Individuums tendenziell durch dasjenige der kapitalistisch durchorganisierten Gesellschaft ersetzt, dessen es zur Steigerung des Profits bedarf. Während das Ich einst „Betriebsleiter“ war, die inneren und äußeren Wahrnehmungen und Empfindungen in sich selbst zu strukturieren und zu integrieren, fungiert es heutzutage nur als „Betriebsmittel“ (MM, 261), also als ohnmächtiger Repräsentant des ökonomischen Wertgesetzes. Die Selbsterhaltung des Einzelmenschen, nämlich die Funktions- und Rollenzuweisung der spätkapitalistischen Gesellschaft, dient „unterm Apriori der Verkäuflichkeit“ nicht mehr zu seiner Autonomie, sondern zur „Selbsterhaltung ohne Selbst“ (SS I, 115), die das eigene Selbst als der Einheit aus Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung zerstört. An seiner seelischen Innenstruktur erkennt Adorno die Entstellung, Verstümmelung und „Dekomposition des Subjekts“ (MM, 270), welche sich als unvermittelte Einheit des zerrissenen und entseelten Selbst widerspiegeln lässt. Schließlich wird eine nicht organisierte, zweckfreie Gestalt der menschlichen Beziehungen tendenziell immerhin abgeschafft (vgl. SS I, 441). Durch die Abschaffung der menschlichen Beziehungen sowie die Demontage des Individuums vollendet sich der so geschlossene und umfassende Reproduktionszusammenhang der total verwalteten Gesellschaft, wie etwa der zwangsläufig zirkulierende Naturzusammenhang. Die Totalität der Verwaltung bedeutet also für Adorno, dass die spätkapitalistische Gesellschaft den Trieb, das Bewusstsein, das Handeln und alle Beziehungen der Menschen in weitem Maße erfasst. Er stellt in diesem Zusammenhang folgendermaßen fest:

Nur indem der Prozeß, der mit der Verwandlung von Arbeitskraft in Ware einsetzt, die Menschen samt und sonders durchdringt und jede ihrer Regun-

gen als eine Spielart des Tauschverhältnisses a priori zugleich kommensurabel macht und vergegenständlicht, wird es möglich, daß das Leben unter den herrschenden Produktionsverhältnissen sich reproduziert (MM, 260).

Der Verselbständigungsprozess des Individuums, welcher geschichtlich parallel mit dem Emanzipationsprozess der bürgerlichen Gesellschaft zusammenging, verwandelt sich in dessen Zerstörungsprozess durch die Integration der unter dem Tauschprinzip total verwalteten Gesellschaft. Die gut integrierte Persönlichkeit des entautonomisierten Individuums lässt sich als Pseudoindividualität erweisen, die als „Kraftzelle ökonomischer Aktivität“ (DA, 228) funktioniert. So erscheint seine Anpassungsbereitschaft an die Ordnung der Herrschaftsverhältnisse und an die herrschenden Interessen als eine „falsche Versöhnung mit der unversöhnten“ (SS I, 66) Gesellschaft. Das, was ist, wird in seiner scheinbaren Unausweichlichkeit zur Ideologie seiner selbst.¹¹⁰

Einen anderen Grund für die Entstellung und Verstümmelung der Innenstruktur des Individuums findet Adorno auch in der Transformation der traditionellen Familie, welche als die Basis der wirtschaftlichen Existenz des Bürgers und zugleich als die Vermittlungsagentur für gesellschaftlich institutionalisierte Normen die zentrale Rolle spielte. Die Veränderungen in der Familienstruktur sind ihm zufolge bedingt durch den „Zerfall des mittleren Eigentums“, den „Untergang des freien Wirtschaftssubjekts“ und den Niedergang der Autorität des Vaters (vgl. DA, 127). Die Rolle des Vaters in der Familie, die als eine maßgebliche Instanz des Individuationsprozesses fungierte, übernimmt nunmehr die Kulturindustrie, welche Adorno als ein Neues unter den globalen, gesellschaftlich-kulturellen sowie ökonomisch-politischen Phänomenen begreift. In der Kulturindustrie, die als „Moment des heute herrschenden Geistes“ (KG I, 340) wesentlich im Prozess der Wirklichkeitskonstruktion und Sinnvermittlung sowie der Bewusstseinsbildung des Individuums funktioniert und damit sogar seine intimsten Regungen restlos erfasst, schließt sich die Integration der total verwalteten Gesell-

¹¹⁰ Zur Ausführung über Adornos These des „Endes des Individuums“ im Zusammenhang mit der Organisationssoziologie von Max Weber vgl. Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich*, a.a.O., S. 134-142.

schaft ab.¹¹¹

Adorno verzichtet dennoch nicht auf ein Widerstandspotential des die eigene Autonomie und Spontaneität bewahrenden Individuums gegen die Übermacht der integralen Gesellschaft. Für die intellektuelle Widerstandskraft des Individuums gegen die irrationale Gesellschaft erhebt er die Forderung, dass es „durch sich selbst und gegen sich selbst“ (VS I, 346) sein soll, um etwas Richtiges im Falschen zu wollen. Nur dadurch ist das Individuum imstande, die bestehenden sozialen Zustände wenigstens symbolisch zu überschreiten bzw. zu problematisieren und schließlich in Opposition zur falschen Gesellschaft zu treten. Das moralische Motiv der individuellen Widerstandsfähigkeit findet Adorno in der „Reflexion aufs Ich als Befangenheit, als Innewerden der Ohnmacht“ (MM, 55). Aber diese Reflexion regt ihm zufolge nicht jene schöne Seele an, sondern eine individuelle Erfahrung des *physischen* Leidens. Denn das „leibhafte Moment“ in dieser Erfahrung meldet der Erkenntnis des Subjekts eine fragmentarische, aber sehr konkrete, handlungsmotivierende Kraft an, nämlich „daß Leiden nicht sein, daß es anders werden solle“ (ND, 203). Jene Negativität, „Motor des dialektischen Gedankens“ ist bei Adorno nichts anderes als die „unkenntlich gewordene Gestalt“ (ND, 200) des physischen Leidens. So bildet die Erfahrung des Lebens nicht nur eine Voraussetzung für die Selbstbestimmung des menschlichen Individuums, sondern erweitert auch seine freie Handlungskompetenz. Sie gibt schließlich dem lebendigen Individuum immer wieder sowohl Impuls für die Einsichtsfähigkeit in die gesellschaftlichen Bedingungsbeziehungen als auch „erste Bedingung dafür, daß der Bann der Gesellschaft einmal doch sich löse“ (SS I, 19).

4. Zwischenfazit

In seiner Gesellschaftstheorie, die sich auf den spezifischen historischen Status der Übergangszeit der Jahrhundertwende bezieht und sich aus dem sozialevolutionstheoretischen Entwicklungsparadigma von Spencer und

¹¹¹ Adornos Analyse der Auswirkungen der Kulturindustrie auf den psychischen Zustand des Individuums werde ich im Rahmen seiner Kulturtheorie noch ausführlicher erläutern. Vgl. Kapitel III. 3-2.

dem transzendentalphilosophischen Modell von Kant variierend zusammensetzt, stellt Simmel die Weltbilder seiner eigenen Epoche scharfsinnig als ambivalente Differenzierungstendenzen der Gesellschaft sowie des Individuums dar. Auf dem erkenntnistheoretischen Prinzip von Dualismus und Wechselwirkung basierend reflektiert er die Kategorien Gesellschaft und Individuum dualistisch auf der Seite der *Form* als apriorischer Idealität und auf der Seite des *Inhalts* als empirischer Realität. Zugleich sind beide *funktional* im symmetrischen Korrelationsverhältnis begründet: funktional, weil die Begriffe Gesellschaft und Individuum als regulative, methodische Ideen im heuristischen Sinn funktionieren, um beide Existenzen wissenschaftlich-begrifflich zu beschreiben. Das heißt: Gesellschaft und Individuum sollen einerseits in ihrer inhaltlich konkreten historischen Ausprägung und Konsequenz aus einem realen Lebensprozess der Menschen überhaupt einsichtig gemacht werden, aber ihre Formen müssen andererseits als ahistorisch gültige begriffen werden. Beiden Existenzen ist die Naturwüchsigkeit verliehen worden und damit lösen sich die Ideen als Apriori-Formen von Gesellschaft und Individuum von ihrem Naturboden ab. Simmels Absicht, mit den Vergesellschaftungsformen apriorische Bedingungen der quantitativen wie qualitativen Individualität zu analysieren und zu begründen, hat demnach zur Konsequenz, dass sich seine Gesellschaftstheorie nur zu bereits vorhandenen sozialen Fakten unmittelbar verhalten muss.

Dagegen ist für Adornos Gesellschaftstheorie zuerst kennzeichnend, dass die Begriffe Gesellschaft, Individuum und Natur in der materialistisch-dialektischen Konstellation stehen. Durch die Dialektik der Begriffe von Gesellschaft und Natur als Geschichte trachtet er, in die geschichtlich widerspruchsvoll entstandenen, auf den ersten Blick undurchsichtigen Strukturgesetze der Gesellschaft Einblick zu erhalten. Durch die Dialektik der Begriffe von Individuum und Natur als Gesellschaft erstrebt er, die entstellte und verstümmelte Innenstruktur des Individuums in der total vergesellschafteten Gesellschaft. Dadurch will er eine geschichtlich verschüttete Wahrhaftigkeit der Begriffe von Individuum und Gesellschaft auffinden und eine Übereinstimmung jedes Begriffs mit sich selbst retten. Ebenso ist in Adornos Gesellschaftstheorie entscheidend, dass sich die dialektische Einheit der Gesellschaft und diejenige des Individuums hartnäckig am nicht

voll reduzierten, materiellen Substrat im Medium begrifflicher Reflexion festhalten. Damit bewegen sich die Begriffe von Gesellschaft und Individuum in der naturgeschichtlichen Dynamik ihrer wechselnden Gestalten. Mit der negativ-dialektischen Konstellation der Begriffe Gesellschaft, Individuum und Natur zielt Adornos Gesellschaftstheorie letztlich darauf ab, die Kraft der individuellen Freiheit aufzufinden, die Irrationalität der Gesellschaft als eines universalen Verblendungszusammenhangs zu durchschauen und zu verändern.

Simmels These der „hoch differenzierten Gesellschaft“ und der „Differenzierung des Individuums“ beschreibt scharfsinnig das entwicklungsgeschichtliche Korrelationsverhältnis von Vergesellschaftung und Individualisierung. Das heißt, die Individualisierung lässt sich als ein Prozess der Selbstdifferenzierung begreifen, welcher in Wechselwirkung mit Prozessen der sozialen Differenzierung steht. Als Synthese von Realität und Idealität in diesem Korrelationsverhältnis macht sie dabei insbesondere auf die zeitlosen Bewegungsformen von Geld aufmerksam, welches als Medium des ökonomischen Tausches funktioniert, die soziale Arbeitsteilung befördert, und schließlich eine neue Qualität der Vergesellschaftung begleitet. Der Objektivierungs-, Differenzierungs- und Nivellierungsprozess des modernen Lebensstils, welcher durch die geldwirtschaftlich organisierte Gesellschaft herbeigeführt wird, hat der These zufolge die Bedrohung für die Eigenart des Individuums und zugleich die Funktion einer Kompensation für seine Freiheit und Persönlichkeit. Der innere Widerspruch des Individuums als quantitative und qualitative Individualität ist nur ein unausweichliches Schicksal aus der seelisch-geistigen Struktur des Menschen. So reduziert Simmel, wie sich in seiner Erkenntnistheorie zeigt, ebenfalls auch die grundlegende Voraussetzung und die wesentliche Substanz des Daseins von Geld, Tausch und Arbeitsteilung immer wieder auf die seelische Verfassung, die rational abwägende Aktivität unseres Geistes und die Arbeitsteilung zwischen Seele und Geist. Daraus folgt, dass in seiner Gesellschaftstheorie das Problem des ökonomischen Strukturwandels einer sich transformierenden Gesellschaft ganz außer Betracht bleibt. Mit dem Verfall des freien Marktes unter dem Monopol- und Staatskapital können Individuen keine selbständige ökonomische Existenz mehr führen und müssen daher in

Widerspruch mit ihrer objektiven gesellschaftlichen Rolle geraten. Trotz seines feinsinnigen soziologischen Blicks lässt Simmel die Tatsache unberücksichtigt, dass die Dialektik zwischen der Statik und der Dynamik der modernen Gesellschaft selbst schließlich in eine Statik umschlägt.

Mit der These der „total verwalteten Gesellschaft“ und der „Liquidation des Individuums“ beabsichtigt Adorno, den geschichtlich dynamischen Strukturwandel der Gesellschaft und die daraus entstandenen Veränderungen der Innenstruktur des Individuums zu exponieren. Diese Veränderungen sind ihm zufolge nicht ohne weiteres beobachtbar und nicht einfach messbar. Denn da der universale Vollzug des Tausches unterm Monopol- und Staatskapital den gesellschaftlich gültig hypostasierten Schein herstellt, erscheint der objektive Entwicklungsprozess der Vergesellschaftung, wie in Simmels Gesellschaftstheorie gesehen, dem Individuum naturwüchsig als ein mythisch erhabenes oder als ein metaphysisches Schicksal. Dies spiegelt sich Adorno zufolge vor allem auch in der psychischen Angst des Individuums vor der gesellschaftlichen Deportation und in seinem verdinglichten Bewusstsein wider, welches in der industriellen und spätkapitalistischen Gesellschaft, in der die Vermittlung des transzendentalen durchs empirische Subjekt selbst vergessen ist, stets reproduziert wird. In seiner Gesellschaftstheorie geht es daher darum, zuerst allein an dem Maß des Bestehenden gemessen und dann lediglich auf dem Umweg der kritischen Analyse der irrationalen Gesellschaftsstruktur sowie der dadurch beschädigten Innenstruktur des Individuums eine geschichtlich vergessene, verschüttete Wahhaftigkeit aufzufinden. Allein an dem Maß des Bestehenden gemessen und lediglich auf dem Umweg der Kritik der irrationalen Gesellschaftsstruktur und der dadurch beschädigten Innenstruktur des Individuums deutet Adorno einen Versöhnungszustand zwischen beiden nur in negativer Weise an.¹¹² So sind die Verdinglichung bei Adorno, ebenso wie auch die Versachlichung bei Simmel, die konstitutiven Voraussetzungen für die Entwicklung eines Individualitätsbewusstseins. Das macht es daher notwendig, die Frage nach der Konstitution der Subjektivität auf Veränderung in der individuellen

¹¹² Vgl. Ernst Bloch/Theodor W. Adorno, „Etwas fehlt ... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht“ (Ein Rundfunkgespräch mit Theodor W. Adorno, Gesprächsleiter: Horst Krüger, 1964), in: Ernst Bloch, *Tendenz-Latenz-Utopie*, Werkausgabe Ergänzungsband, Frankfurt am Main 1985, S. 362ff.

Erfahrung zurückzubeziehen. Während aber Simmel die Herkunft dieser Erfahrung auf jene schöne Seele eines Subjekts zurückführt, findet Adorno sie in der Erfahrung des Leidens, die vom leibhaften Subjekt gemacht wird. Eben davon geht bei diesem die handlungsmotivierende Freiheitskraft und Kritikfähigkeit des Individuums gegen die Irrationalität der modernen Gesellschaft aus.

Kapitel III: Tragödie vs. Fratze der Kultur

1. Einleitung

Im vorliegenden Kapitel soll erörtert werden, wie Simmel und Adorno die Existenz eines Individuums im kulturellen Wandlungsprozess der modernen Gesellschaft diagnostizieren und welche Möglichkeit des Individuums beide aus ihren Reflexionen zur modernen Kultur als *Tragödie* oder als *Fratze* ableiten. Dieser kulturelle Wandlungsprozess, den beide gemeinsam als gesellschaftlich herrschenden Intellektualisierungs- und Rationalisierungsprozess des Lebens betrachten, bildet nicht nur den Hintergrund der Veränderung von Betrachtungsweisen und Grundbegriffen in der Erkenntnis- sowie der Gesellschaftstheorie, sondern dieser Prozess bezieht sich auch auf die Eigenart der jüngeren deutschen Geistes- und Kulturgeschichte, welche durch den wirtschaftlichen Aufschwung mit Hilfe der Technik der modernen Naturwissenschaft, jedoch ebenso durch zwei verlorene Weltkriege, den nationalsozialistischen Totalitarismus sowie durch Auschwitz geprägt worden ist. Es wäre in diesem Zusammenhang sinnvoll, auf Simmels und Adornos Reflexionen zum Verhältnis von Kultur und Individuum als Folge des Spiels der gesellschaftlichen Kräfte zurückzugreifen. Beide Positionen sind in den gegenwärtigen Debatten noch aktuell, in denen das Thema der Kultur wiederum höchste Konjunktur hat.¹¹³ In den Kulturtheorien von beiden stellen sich folgende Fragen in direkter wie indirekter Weise: Welche Fähigkeiten muss das Individuum besitzen, um sich eine eigene Welt schaffen zu können? Wie bewirken diese jeweiligen spezifischen Leistungen etwas zum besonderen Gebilde der Kultur? Und wie wird das Individu-

¹¹³ Vgl. zur Modernität und Aktualität der Kulturtheorie Simmels in der gegenwärtigen Diskussion, Klaus Lichtblau, *Georg Simmel*, a.a.O., 142-158. Besonders 150ff. Auch zur Aktualität und Relevanz der Kulturtheorie Adornos unterm Vorzeichen der Postmoderne Heinz Paetzold, „Kultur und Gesellschaft bei Adorno“, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.) *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt 1995, S. 119-133. Auch Claudia Rademacher, „Zeit der Erschlaffung“?. Überlegungen zur Kulturkritik bei Adorno und Lyotard, in: Dies. und Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.), *Postmoderne Kultur? Soziologische und philosophische Perspektiven*, Opladen 1997, S. 141-151.

um seinerseits von dem Kultursystem geprägt, das seine Lebenswelt und Handlungsweise darstellt und über das sein Welt- und Selbstverständnis vermittelt ist? Aus diesem Grund beziehen sich die zwei Kulturtheorien auf philosophische, soziologische, psychologische sowie -analytische oder ästhetische Fragen. Darüber hinaus handelt es sich bei beiden darum, dem Ursprung und den Erscheinungsweisen der modernen Kultur geschichtlich nachzufolgen, die unterschiedlichen Möglichkeiten und einen weiteren Problemhorizont zu erschließen, und schließlich ein normatives Vorverständnis dessen anzubieten, welche Versöhnungsmöglichkeit von Kultur und Individuum zu denken ist. So implizieren die Kulturtheorien von beiden eine über analytische Sachlichkeit hinausgehende Konnotation und werden charakterisiert als *kritisch*, und zwar als *Kulturkritik*.

Bereits in dem Kapitel „Lebensstil“ seines Buchs *Philosophie des Geldes* entwickelt Simmel seine Kulturtheorie angesichts der Krise der menschlichen Seele und des lebendigen Geistes im großstädtischen Leben, welches als Mechanisierung und Technisierung, Vermassung und Entindividualisierung, Kommerzialisierung und Bürokratisierung zu kennzeichnen ist. Diese Krise bezieht sich auf die der menschlichen Selbsterkenntnis, der theoretischen Grundlagen und der Stellung der Philosophie wie Wissenschaft im Ganzen der menschlichen Welt. Indem Simmel gleichwohl diese Krise als Chance ansieht,¹¹⁴ die Freiheit und selbständige Persönlichkeit des Indivi-

¹¹⁴ Der Begriff der Krise kam aus dem Griechischen „κρίσις“ her, d.h. „scheiden, auswählen, beurteilen, entscheiden oder streiten, kämpfen“. Der Begriff wird aber in der Zeit von Simmel je nach dem Standpunkt teils als ein Normalfall oder als ein Verfallssymptom, teils als eine Gelegenheit zum Neubeginn verwendet. Im letzteren Fall zielt der Krisenbegriff in der modernen Kulturtheorie darauf, die Fundamente des raum- und zeitlos gültigen Wissens oder die Unveränderlichkeit der bestehenden Welt zu erschüttern. Der Begriff bezeichnet ferner, ebenso wie sich in der Kulturtheorie Simmels zeigen wird, die unendliche Besonderheit und Vielheit des ganzen Menschenlebens und die Möglichkeiten zum Neubeginn. Der Krisenbegriff wird in diesem Zusammenhang mit dem Kritikbegriff ebenso auch in der Kritischen Theorie zum spezifischen Element der (post)modernen Kultur oder der „demokratischen Kultur“ als ästhetischen. Vgl. Josef Früchtel, „Das Ende der Kunst und der Anfang der demokratischen Kultur“, in: Hans Lenk/Michael Quante/Erzsébet Rózsa (Hrsg.), *Vermittlung und Versöhnung. Die Aktualität von Hegels Denken für ein zusammenwachsendes Europa*, Münster 2001, S. 157-169. Auch vgl. ders., „Demokratische und ästhetische Kultur. Folgen der Postmoderne“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz und Rüdiger Zill (Hrsg.), *Hinter den Spiegeln*, Frankfurt am Main 2001, S. 264-286. Insofern bleiben die Kulturkritik und Kulturkrise nicht mehr allein bei der Di-

duums immer mehr zu verwirklichen, stellt er erneut eine Reflexion zur Kultur an. Es ist keine Reflexion zur Totalität der Welt mehr, sondern bezieht sich auf die zur Grenze der endlichen, von Menschen gemachten Welt. Diese Grenze, die sich zwischen Faktizität und Geltung zieht, deutet an, dass sich die Gegenstände der modernen Kulturtheorie als fragmentarisch, kontingent und beliebig auszeichnen lassen. Mit der Feststellung der von dem Versachlichungsprozess des Lebens und der Produktionsform der modernen Arbeitsteilung ausgehenden neuen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der Zeit, des Raumes und der Kausalität, welche mit dem Aufkommen des Kapitalismus einsetzten, bestimmt Simmel in seinen zahlreichen fragmentarischen Aufsätzen und in seiner Essaysammlung *Philosophische Kultur* (1911) die innere Dynamik der Kultur als „Paradoxon“ (PK, 389). Dadurch, dass er sich einerseits für die Erkenntnis der zufälligen Bruchstücke der kulturellen Tatsachen jeder zeitlosen Gegenwart an die Verfahrensweise von *Analogie* und *Gleichnis* lehnt und dass er sich andererseits auf das wechselwirkende Spannungsverhältnis des Lebens selbst – zwischen dem strömenden Leben und dessen Form – in dessen entgegengesetzten Eigenschaften beruft, charakterisiert sich seine lebensphilosophische Kulturtheorie als eine zeitlose Metaphysik des Lebens aus der gegensätzlichen Bewegung aller menschlichen Existenz. Diese wird vor allem mit seinem „Begriff der Kultur als Weg der Seele zu sich selbst“ (2-1) und seiner „Theorie der Kultur als Tragödie“ (2-2) deutlich gemacht.

Die lebensphilosophischen Topoi, die Simmel mit der Rückwendung auf oberflächlich-fragmentarische und konkrete Gegenstände thematisiert,¹¹⁵

agnose des Verfallssymptoms, sondern beide wollen zugleich auch neue Herausforderungen zum Neubeginn stellen. Dazu vgl. Ralf Konersmann, *Kulturphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2003, S. 66-83.

¹¹⁵ Das Oberflächlich-Fragmentarische gilt insbesondere bezüglich der ästhetischen Themen von Simmel „für das schon erörterte Flüchtige, den Bewegungsstrom, die Unrast, den wechselnden Augenschein (für das visuelle überhaupt), für den erlebten Augenblick, den spontanen Eindruck (die intensive ästhetische Impression), für das hochsensibilisierte Aufgehen im Gegenwärtigen, den wachen Sinn für das Hier und Jetzt, für die unbegrenzte Variabilität des Schauens, Empfindens und Denkens. »oberflächlich« kann das Wahrnehmen und Erkennen in und durch Improvisation sein, die Fähigkeit zur Wandlung, zur Synthese und zum Kompromiß.“ Günter K. Lehmann, *Ästhetik der Utopie*, Stuttgart 1995, S. 122.

greift Adorno wieder in seiner Kulturtheorie auf.¹¹⁶ Simmels Verfahrensweise gegenüber beharrt Adorno allerdings darauf, dass Kultur nicht aus der Wechselwirkung ihrer subjektiven und objektiven Formen zum Leben im metaphysischen Sinn, sondern aus ihrer dialektischen Verflechtung mit dem materiellen Lebensprozess der Gesellschaft begriffen werden muss. Anders gesagt, er will die Brennpunkte von Simmels Theorie der Kultur als Tragödie in der immanent-kritischen Haltung gegenüber objektiven Kulturgebildeten retten, und zwar eben in der Kritik an der Negativität und Zerrissenheit der modernen Kultur im realen Bewegungsgesetz der Gesellschaft. Sein Begriff der Kultur zielt demnach darauf, die Aporien und Antinomien der Kultur nach Auschwitz und unterm Spätkapitalismus freizulegen (3-1, 3-2). Damit steht im Mittelpunkt seiner Kulturtheorie die Einsicht in die Pervertierung der Kultur zur „Kulturindustrie“, deren Theorie er zusammen mit Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* entwickelt. Adornos „Theorie der Kulturindustrie als Fratze“ soll im folgenden Abschnitt ausführlich dargetan werden (3-2). Schließlich werde ich die sich abzeichnenden Divergenzen zwischen der Kulturtheorie bei Simmel und der bei Adorno zusammenfassen (4).

2. Die Kulturtheorie Simmels

2-1. Kultur als Weg der Seele zu sich selbst

Im Unterschied zum Begriff der Gesellschaft, der die Formen der Vergesellschaftung oder sozialer Wechselwirkung zwischen Individuen und/oder Gruppen bezeichnet, bezieht sich derjenige der Kultur bei Simmel auf die Formen der Kultivierung oder kultureller Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt. Die Trennung von Subjekt und Objekt, die ihm zufolge daraus entsteht, dass der Mensch gegenüber sich selbst und seiner Umgebung Stellung bezieht, wiederholt sich dabei auch im Bewusstsein selbst, und zwar im Selbstbewusstsein, worin der einzelne Mensch sich selbst zugleich als Objekt gegenübertritt und als Subjekt eine objektive Welt der

¹¹⁶ Vgl. Herbert Schnädelbach, „Kultur“, in: Ekkehard Martens/Herbert Schnädelbach (Hrsg.), *Philosophie. Ein Grundkurs* Bd. 2, Hamburg 1991, S. 539.

Kulturprodukte erschafft. Aufgrund dieses endlosen Prozesses von Trennung und Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt entwirft Simmel seinen eigenen Kulturbegriff, welcher mit den Entfaltungs- und Vollendungsmöglichkeiten der qualitativen Individualität des Individuums untrennbar verbunden ist. Da aber diese Möglichkeiten ihm zufolge wiederum in Relation zu einem gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang stattfinden, der von den Individuen und/oder Gruppen geschaffen wird, sind beide Begriffe, Gesellschaft und Kultur, voneinander nicht ohne weiteres zu trennen. In Bezug auf die Ausbildung der qualitativen Individualität aber erfährt Simmels Kulturbegriff eine Vertiefung hin zur philosophischen und künstlerischen Persönlichkeit als Grenzbegriff seiner Gesellschaftstheorie.

Im Zusammenhang mit dem Persönlichkeitsbegriff greift Simmels Kulturbegriff auf dessen klassische Bedeutung zurück, nämlich insofern Kultur auf das emphatische Bildungsideal, die Vollendung der Seele oder des Geistes, abzielt. Der Begriff bezeichnet freilich nicht allein die Einseitigkeit der Seelen- oder der Geisteskultivierung des Menschen (*cultura animi*).¹¹⁷ Kennzeichnend ist, dass er nicht nur aus dem engen Korrelationsverhältnis zwischen den Prozessen sowie Strukturen des geistig-sittlichen Lebens und den Grundlagen des materiellen Lebens, sondern auch aus der Unterscheidung zwischen Leben und Kultur hergeleitet wird. Dies kann man bereits in der Vorrede seines Buchs *Philosophie des Geldes* unmissverständlich aufzeigen, nämlich dass in der Form des Geldes als eines herausragenden Symbols der Objektivierung „seelische Verfassung“, „soziale Beziehungen“, „logische Struktur der Wirklichkeiten“ und „Werte“ ihren Ausdruck finden, oder umgekehrt gesprochen, dass sich der Wert des Geldes, der wirtschaftliche Tauschrelationen bestimmt, erst aus der Objektivierung

¹¹⁷ Die lateinischen Wörter „cultura“ und „cultus“, aus denen der Begriff der Kultur von Cicero (106-43 v. Chr.) stammte, wurde aus dem Verb „colere“, d.h. „drehen, wenden, bebauen“ abgeleitet. Wenn jenes als Pflege der Seele oder des Geistes im übertragenen Sinn gebraucht wurde, verwies dieses hingegen nicht nur auf das Tun der Pflege selbst, sondern auch auf den Zustand der Gepflegtheit. So machten die Wörter den Kulturbegriff als Tun und Zustand bezüglich der Bildung im moralischen Sinn aus. Diese Bedeutung des klassischen Kulturbegriffs herrschte bis zum 18. Jahrhundert maßgeblich. Danach gewann der Kulturbegriff nach seiner Entwicklung sowohl eine moralische wie auch eine geschichtliche und gesellschaftliche Bedeutung. Dazu vgl. Oswald Schwemmer, *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung*, München 2005, S. 19ff.

subjektiver Werte ergibt. Damit betont Simmel, dass das Geld als „das absolute Mittel“ „die Möglichkeit aller Werte als den Wert aller Möglichkeiten“ (PdG, 281) zum Ausdruck bringt. Jenes Korrelationsverhältnis heißt für ihn deshalb nichts als eine „psychologische Formähnlichkeit“ zwischen dem Geld als „der höchsten wirtschaftlichen“ und der Seele als „der höchsten kosmischen Einheit“ (PdG, 306). Wie er schreibt, „keine Zeile dieser Untersuchungen ist nationalökonomisch gemeint“ (PdG, 11), so erfüllt die kulturelle Form des Gelds bei ihm als Symbol für eine Objektivierung aller subjektiv möglichen Werte den Begriff des Lebens.¹¹⁸ Mit anderen Worten: Die kulturellen Formen zeigen für ihn nicht nur das nicht bloß vitalbiologische, sondern das kultivierte Leben im engen Korrelationsverhältnis mit ihren materiellen Grundlagen sowie den historischen Entwicklungsprozess. Dieser zeichnet sich durch den „von uns ausgehende[n] und in uns zurückkehrende[n] Wertherhöhungsprozeß“ aus, „der die Natur außer uns oder die Natur in uns ergreift“ (AA 1894-1900, 560). So ist Simmels Kulturbegriff in der Konstellation mit den Begriffen Wert und Natur zu verstehen.

In erster Linie ist der Wertbegriff von Simmel, wie in seiner Gesellschaftstheorie dargestellt, durchaus nicht allein auf die ökonomische Bedeutung beschränkt. Der Begriff gilt dem allgemeinen Weltverhältnis, nämlich allen menschlichen Betätigungen, um die Distanz zwischen Subjekt und Objekt zu überbrücken, und einer kategorischen Verhaltensweise des Menschen zur Welt überhaupt oder einem Naturgesetz menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, wodurch man die Inhalte der Welt zu einem einheitlich durchformten Sinnkomplex strukturiert. Der Differenzierungs- und Verbreitungsprozess des Weltverhältnisses durch die Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt bedeutet für Simmel nichts anderes als den Erweiterungs- und Erhöhungsprozess menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung. Er sieht in diesem Zusammenhang einen „Gradmesser der Kultur“ (Soz, 464) als eine Möglichkeit an, die das Individuum besitzt, Mitglied verschiedener Gruppen zu sein. Das heißt, aus der Gleichzeitigkeit, Abwechslung und Un-

¹¹⁸ Vgl. Hans Blumenberg, „Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels“, in: Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976, S. 121-134.

gleichzeitigkeit verschiedener Rollen oder Funktionen innerhalb eines Individuums kann sein stärkeres Selbstbewusstsein ausgebildet werden, das den Kulturwert erhöht. Dies ist der Grund, warum Simmel den Tausch selbst als den Prozess des „intezellulare[n] Wachstum[s] der Werte“ (PdG, 387) oder als Objektivierung des subjektiven Lebens bestimmt. Diese Objektivierung subjektiver Werte sowie subjektiven Lebens umschreibt Simmel in seinen kulturtheoretischen Schriften als die Kultivierung der Natur durch das Tun der subjektiven Seele, die sich als „der Quellpunkt des Wertes“ (PdG, 585) enthüllt.

In zweiter Linie entwickelt Simmel seinen Kulturbegriff durch die Auflösung und Veränderung des alten Naturbegriffs und in der Relation zu dem neuen Naturbegriff, um nicht die bloße eine äußerliche Erscheinung des Kulturprozesses, sondern seine tiefe Dimension zum Gegenstand seiner philosophischen Kulturanalyse zu erreichen. In seiner Schrift, „Vom Wesen der Kultur“ (1908) beginnt er mit der Kritik des Naturbegriffes im mystisch-mythologischen sowie im exakt empirisch-mathematischen Sinn. Nach seiner Kritik ist der alte Naturbegriff als eines der Elemente von „Kausalität, Substanzen, Energien, Raum- und Zeitformen“, d.h. als „ein absolutes Wesen“ konzipiert. Wenn der Begriff jedoch weder mystifiziert noch mythologisiert noch positivistisch vorgestellt wird, dann ist er nur durch den Gegensatz und die Beziehung zu anderen Begriffen, nämlich als ein relativer Begriff zu fassen. Nach Simmel ist der Naturbegriff weiterhin als „eine *Kategorie*“ in „eine[r] ursächlich bestimmte[n] Entwicklung“ zu denken, „in der jedes aktuelle Stadium aus der Kombination und den Spannkraften der vorangegangenen Lage verständlichen sein muß“ (AA 1901-1908 II, 363f).¹¹⁹ Wenn die Natur als „alle Geschehensreihen, die „von der menschlichen Aktivität getragen werden“, betrachtet wird,

¹¹⁹ An dieser Stelle ist der Naturbegriff Simmels, der sich von seinem Lebensbegriff als absolutem unterscheidet, wiederum mit demjenigen Adornos zu vergleichen, der gleichbedeutend mit demjenigen des „Mythischen“ verwendet wird: ein Mythisches, „was von je da ist, was als schicksalhaft gefügtes, vorgegebenes Sein die menschliche Geschichte trägt, in ihr erscheint, was substantiell ist in ihr“ (PF, 346). So ist ihnen zwar gemeinsam, dass der Naturbegriff im Korrelationsverhältnis mit den Begriffen Geschichte und Kultur steht. Aber dieses Verhältnis ist für Simmel dualistisch, für Adorno dialektisch. Dialektisch bedeutet, dass schon im Kulturbegriff selbst ein Moment der Natur und umgekehrt im Naturbegriff selbst ein Moment der Geschichte enthalten ist.

so zeigt sich erstens, daß Natur und Kultur nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen eines und desselben Geschehens sind, zweitens, daß Natur ihrerseits hier in zwei verschiedenen Bedeutungen auftritt, einmal als der allumfassende Komplex der in kausalem Nacheinander verbundenen Erscheinungen, dann aber als eine Entwicklungsperiode eines Subjektes - nämlich diejenige, in der es die in ihm allein gelegenen Triebkräfte entfaltet, und die endet, sobald ein intelligenter, über Mittel verfügender Wille diese Kräfte aufnimmt und damit das Subjekt zu Zuständen führt, die es, jenen allein überlassen, nicht erreichen könnte (AA 1901-1908 II, 365).

Durch die Veränderung des Naturbegriffs können Natur und Kultur als ein und derselbe Gegenstand auf unterschiedliche Weise betrachtet werden, je nachdem ob eine naturwissenschaftliche oder eine kulturphilosophische Betrachtungsweise verfolgt wird. Von der letzteren Betrachtungsweise aus gesehen, kann die Natur als ein blinder Lebensstrom verstanden werden. Der Naturzustand der Dinge oder der Seelen heißt also, dass diese noch nicht kultiviert sind, und dass diese erst durch den bewussten Eingriff des menschlichen Willens und Intellekts zum Kulturzustand werden können, welcher auf eine „einzigartige Ausgleicheung und teleologische Verwebung zwischen Subjekt und Objekt“ (AA 1901-1908 II, 368) oder auf „ein an sich teleologisches Geschehen“ (AA 1901-1908 II, 372) verweist. So fasst Simmel die Kultivierung als einen teleologischen Akt der Formung des blinden Lebensstromes gemäß der Zweckmäßigkeit des menschlichen Bewusstseins. Insofern besteht die Idee der Kultur eben darin, dass diese ständig etwas objektiv Neues schafft, welches das Individuum für die Entfaltung seiner „seelischen Gesamtheit“ als seiner „inneren Totalität“ (AA 1901-1908 II, 370) fördert. Das besagt auch, dass sich das Individuum für die Vervollkommnung seines „*Eigenste[n]*“ (AA 1901-1908 I, 115) der in der Kultur vorliegenden Anregungen und Möglichkeiten bedient.

Die Kultivierung der „Natur in uns“ und der „Natur außer uns“ nennt Simmel an anderer Stelle „persönliche und sachliche Kultur“ oder „subjektive und objektive Kultur“. Jener schreibt er die Persönlichkeitswerte, die das schöpferische Individuum aus seiner ureigenen Quelle hervorbringt, dieser

die immateriellen und materiellen Kulturgüter wie etwa Sprache, Sitte, Religion, Recht und Geräte, Verkehrsmittel, Produkte der Wissenschaft, der Technik, der Kunst zu. Beide Elemente der Kultur sind nach seiner Betrachtung als eine spezifische Arbeitsteilung in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit stets immer weiter auseinander getrieben, so dass die Entwicklung der subjektiven Kultur, also des subjektiven Geistes aus den Impulsen eines Individuums entweder hinter der Entwicklung der objektiven Kultur, also des objektiven Geistes, z.B. Philosophie, Religion, Wissenschaft, Kunst, Formen, Lebensführung und Sitten usw. zurückgeblieben oder dieser vorausgelaufen ist. Die objektive Kultur nennt Simmel an anderer Stelle auch „Kulturgemeinheit“ oder „soziale Kultur“ (PdG, 649) als die Kultivierung der menschlichen Gesellschaft. Die Eigenständigkeit der objektiven Kulturgebilde, welche unabhängig von und gegenüber ihren Erzeugern steht, hält er als eine Voraussetzung und einen Schritt für die Kultivierung der subjektiven Seele fest. Mit anderen Worten, ein Individuum kann sich selbst nur dann ausbilden, wenn es erst objektiviert, was in der eigentlichen und wurzelhaften Tendenz seines Wesens ist, und dann die von ihm selbst geschaffenen Objekte wieder in sich aufnehmen kann. So begreift Simmel Kultur nicht als definatorisch fixierte oder metaphysisch vorgegebene Wertvorstellung, sondern als einen „Knotenpunkt“ (AA 1901-1908 II, 371) der subjektiven und der objektiven Elemente, und zwar als die „Beziehung der subjektiven, in dem Einheitspunkte des Ich gesammelten seelischen Energien zu dem Reiche der objektiven, historischen oder ideellen Werte“ (Mis, 82). Als wechselseitige Einheit zwischen Subjekt und Objekt ist sein Kulturbegriff noch tiefer in die Metaphysik des Lebens eingedrungen, welches im wesentlichen *nicht ganz sozial* ist.

In seinem kulturphilosophischen Aufsatz „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ (1911) formuliert Simmel seinen eigenen lebensphilosophischen Kulturbegriff eindeutig als Weg einer subjektiven Seele „von sich selbst zu sich selbst, von der Möglichkeit unseres wahrsten Ich zu seiner Wirklichkeit, ausschließlich mit ihren subjektiv personalen Kräften“ (PK, 388). Das besagt, dass eine subjektive Seele keine substantielle Einheit besitzt und dass sie vielmehr sowohl für eine hartnäckige Sehnsucht nach Einheit mit sich selbst wie auch für ein mit sich selbst gegebenes Versprechen auf Le-

bensinn eingesetzt wird. Dieser Weg der Kultivierung zeigt nach dem evolutionstheoretischen Entwicklungsmodell den langwierigen „Weg von der geschlossenen Einheit durch die entfaltete Vielheit hin zur entfalteten Einheit“ (PK, 387).¹²⁰ Im Hinblick auf die grundlegende Spannung zwischen subjektiver und objektiver Kulturleistung aber arbeitet Simmel in seinem Vortrag „Der Konflikt der modernen Kultur“ (1918) noch gründlicher den Kulturbegriff als „Kampf des Lebens gegen die Form“ (KmK, 185) heraus, woraus sich sowohl die Tragödie der Kultur als auch der tiefe Widerspruch des Lebens ergeben. Dies deutet an, dass das Leben und eine als seine fiktive und temporäre Form verstandene Kultur unmittelbar ineinander greifen. Simmels lebensphilosophischer Kulturbegriff, der in der Relation zu den Begriffen von Gesellschaft, Natur und Leben steht, ist daher ein dynamischer. Im Kulturbegriff auch als korrelativer Einheit zwischen subjektiver Seele und objektivem Geiste tauchen seine erkenntnistheoretischen Prinzipien, nämlich das Prinzip des Dualismus von Form und Inhalt und das Prinzip der Wechselwirkung von beiden, immer wieder auf. Beide erhalten in Verbindung mit dem Lebensbegriff einen ontologischen Status.¹²¹

2-2. Tragödie der Kultur

In Simmels Begriff der Kultur als eines notwendigen Umwegs zur Kultivierung der Persönlichkeit eines Einzelwesens äußert sich ihre innere Paradoxie, dass nämlich die Kultur der Subjekte mit ihrer seelischen Aktivität im

¹²⁰ Simmels Kultivierungsweg fällt ebenfalls auch mit Hegels Bildungsprozess des Individuums durch den objektiven Geist zusammen: „Der Einzelne muß auch dem Inhalte nach die Bildungsstufen des allgemeinen Geistes durchlaufen, aber als vom Geiste schon abgelegte Gestalten, als Stufen eines Wegs, der ausgearbeitet und geebnet ist.“ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a.a.O., S. 32.

¹²¹ Das Leben ist in Simmels Kulturtheorie der Schlüssel- und Zentralbegriff, wodurch die bislang abstrakte Metaphysik ihre historische Konstruktion gewinnt. Beide Wesensmerkmale des Lebens formuliert Simmel als „Mehr-als-Leben“ und als „Mehr-Leben“ (LA, 229): „Indem es Leben ist, braucht es die Form, und indem es Leben ist, braucht es mehr als die Form. Mit diesem Widerspruch ist das Leben behaftet, daß es nur in Formen unterkommen kann und doch in Formen nicht unterkommen kann, eine jede also, die es gebildet hat, überlangt und zerbricht“ (LA, 231). Zu den vier Ebenen des Lebensbegriffs von Simmel vgl. Carl-Friedrich Geyer, „Konflikt und Tragödie der Kultur angesichts des „absoluten Lebens“ (Georg Simmel)“, in: *Simmel Newsletter*, Vol. 2. Nr. 1, Sommer, Bielefeld 1993, S. 27.

immerwährenden Spannungsverhältnis zur Kultur der Objekte steht, die ihrerseits erst durch den Eingriff der subjektiven Zwecktätigkeit entsteht, jedoch dann ihrer selbstständigen, rein sachlichen Logik außerhalb der Subjekte folgt. Die Tendenz der modernen Kultur aber, einerseits, dass die sich immer schneller verbreitenden, objektiven Kulturgebilde mit der zunehmenden gesellschaftlichen Differenzierung und ökonomischen Arbeitsteilung und mit der Differenzierung oder der Pluralisierung der Lebensstile nicht mehr zur Vervollkommnung der subjektiven Seele beiträgt,¹²² und andererseits, dass das Individuum unfähig ist, die außerhalb seiner Selbst unabhängig gewordenen Objektivationen der Kultur umfassend in seine Persönlichkeitsbildung zu integrieren, nennt Simmel die „Tragödie der Kultur“, das heißt, dass Kultur nicht naturnotwendig, sondern kulturnotwendig mit sich selbst in Widerspruch geraten ist. Wenngleich sich in der notwendige Zweiheit der Kultur als Leben und Form die Tragödie verbirgt, ist Simmels Kulturbegriff selbst jedoch nicht kurzerhand identisch mit seiner Theorie der Tragödie der Kultur. Denn die Theorie stellt nicht allein die Diskrepanz zwischen subjektiver und objektiver Kultur, sondern sowohl das Übergewicht der objektiv-gesellschaftlichen Welt gegenüber dem seelisch-subjektiven Leben als auch die Entfremdung der individuellen Subjektivität von ihren allgemein-kulturellen Objekten dar.¹²³

Beim Verständnis von Simmels Theorie der Tragödie der Kultur ist noch einmal zu erwähnen, dass ein Individuum erst durch die Anregungspotentiale der objektiven Kultur, und dann ausschließlich durch die Befolgung des

¹²² Mit dem Begriff des „Lebensstils“ bezeichnet Simmel die Vernetzung der Einwirkungen und Distanzierungen der Komponenten Gesellschaft, Kultur und Seele. Zu einem kursorischen Überblick vgl. Georg Lohmann, „Die Zögernde Begrüßung der Moderne. Zu Georg Simmels Diagnose moderner Lebensstile“, in: Burkhard Lutz (Hrsg.), *Soziologie und gesellschaftliche Entwicklung. Verhandlungen des 22. Deutschen Soziologentages in Dortmund 1984*, Frankfurt am Main 1985, 543-548.

¹²³ Die Analysen über die Entfremdungstheorie, die Simmel in der *Philosophie des Geldes* ausführlich vorlegt, möchte ich hier nicht berücksichtigen, sondern mich auf die Krise des Individuums in der modernen Kultur konzentrieren. Zur ausführlicheren Analyse der Entfremdungstheorie bei Simmel vgl. Heinrich Brinkmann, *Methode und Geschichte*, a.a.O. Auch vgl. auch David Frisby, „Georg Simmels Theorie der Moderne“, a.a.O., S. 54-57. Auch vgl. Birgitta Nedelmann, „Geld und Lebensstil. Georg Simmel – ein Entfremdungstheoretiker?“, in: Jeff Kintzelé/Peter Schneider (Hrsg.), *Georg Simmels Philosophie des Geldes*, Frankfurt am Main 1993, S. 398-418.

in ihm selbst liegenden *individuellen Gesetzes* zur Entfaltung seiner persönlichen Keimkräfte gelangen kann. Wenn die Kultivierung der Dinge nur durch den Eingriff des menschlichen Tuns möglich ist, so kann die einer Person hingegen allein durch die immer tiefer zurückkehrenden Kräfte ihrer subjektiven Seele auf sich selbst durchgeführt werden, indem diese die von ihr kultivierten Objektgüter in ihren Weg einbezieht. So ist das Subjekt der Kultur bei Simmel eben eine individuelle Seele als Mehr-als-Leben, also ein seelischer Drang, sich selbst zu transzendieren und zu objektivieren. Kurzum, Kultur ist „ein bloßer Durchgangspunkt und Mittel“ (KgE, 37) für den Endzweck eines Individuums, nämlich für die Entfaltung seiner Eigengesetzlichkeit als seiner seelischen Zentralität.

Wir sind noch nicht kultiviert, wenn wir dieses oder jenes einzelne Wissen oder Können in uns ausgebildet haben; sondern erst dann, wenn all solches; der zwar daran gebundenen, aber damit nicht zusammenfallenden Entwicklung jener seelischen Zentralität dient (PK, 387).

So ist es die Aufgabe der Kultivierung, nicht allein der Kultur selbst, sondern am Ende einer „undefinierbaren personalen Einheit“ des Individuums zu dienen, welche auf „das Freiwerden der in ihr selbst ruhenden Spannkkräfte, die Entwicklung ihres eigensten, einem inneren Formtrieb gehorsamen Keimes“ verweist. Wie „das Leben nicht ganz sozial ist“ (Soz, 53), so ist für Simmel „Kultur nicht das einzige Wertdefinitivum der Seele“ (PK, 389). Sein Begriff der Persönlichkeit als eines „mit unsichtbaren Linien vorgezeichnete[n] Bild[es]“ (PK, 386f) geht dabei mit seinem Lebensbegriff im absoluten Sinn zusammen, welcher ein „unbezeichnenbare[s] Etwas“ bezeichnet, „das in das Leben erst allmählich eingeht und das, als dieses immer verschwindende aber niemals verschwundene, ein Immer-Gleiches, schlechthin Einheitliches, also von Individualisiertheit nicht Berührtes ist“ (Rem, 385). Die Eigenentwicklungslogik der subjektiv-individuellen Seele fällt, da sie keiner objektiven und ihr äußerlichen Mittel und Stationen bedarf, gar nicht mit derjenigen der gesellschaftlich-objektiven Kultur zusammen.

Diese Diskrepanz zwischen beiden, die man wohl als „*Hiatus*“¹²⁴ zwischen Antrieben des Menschen und seinen Handlungen bezeichnen könnte, ist nach Simmel zwar schon in dem Wesen der Kultur angelegt, die erst da entsteht, wo beide Elemente zusammentreffen. In der prekären Lage des modernen Individuums aber, welches die objektiven Kulturgebilde nicht mehr in die Entwicklung seiner subjektiven Seele hineinnehmen und ebensowenig zu seiner persönlichen Einheit formen kann, erblickt Simmel doch nicht allein die Tragödie der Kultur, sondern auch „die soziologische Tragik“ (GS, 94). Diese Tragik bedeutet, dass sich in der modernen Gesellschaft die qualitative Individualität des Individuums nicht mehr erhalten kann. Das hat schließlich zur Konsequenz, dass Leben sich als Form nicht mehr realisieren kann, weil es zu seiner Realisierung sich jener Individualität als seiner begrenzten Form bedient.

Wir sind zwar das Leben unmittelbar und damit ist ebenso unmittelbar ein nicht weiter beschreibliches Gefühl von Dasein, Kraft, Richtung verbunden; aber wir haben es nur an einer jeweiligen Form, die, wie ich schon betonte, im Augenblick ihres Auftretens sich einer ganz anderen Ordnung angehörig zeigt, mit Recht und Bedeutung eigener Provenienz ausgestattet, einen übervitalen Bestand behauptend und beanspruchend. Damit aber entsteht ein Widerspruch gegen das Wesen des Lebens selbst, seine wogende Dynamik, seine zeitlichen Schicksale, die unaufhaltsame Differenzierung jedes seiner Momente. Das Leben ist unlöslich damit behaftet, nur in der Form seines Widerspiels, das heißt in einer Form in die Wirklichkeit zu treten. Dieser Widerspruch wird krasser und scheint unversöhnlicher in dem Maße, in dem jene Innerlichkeit, die wir nur Leben schlechthin nennen können, sich in ihrer ungeformten Stärke geltend macht, in dem andererseits die Formen sich in ihrem starren Eigenbestand, ihrer Forderung unverjährbarer Rechte als der eigentliche Sinn oder Wert unserer Existenz anbieten, vielleicht also in dem Maße, in dem die Kultur gewachsen ist (KmK, 205f).

Nach Simmels Einsicht in die Kultur seiner Zeit erreicht die Diskrepanz zwischen subjektiver und objektiver Welt, von dem Wesen des Lebens aus

¹²⁴ Wilfried Dreyer, *Gesellschaft, Kultur und Individuum*, a.a.O., S. 88.

gesehen, ihre kritische Grenze für zahlreiche Lebensgebiete. Das Übergewicht der objektiven Kultur zeigt sich noch deutlicher an dem Zwang, mit dem die avancierte Technik der Naturwissenschaften die ökonomischen Produkte erzeugt, die man nicht benötigt. Das Geld tritt als „der fürchterlichste Formzerstörer“ (PdG, 360) auf, weil es keinen anderen Wert als seine Form der Quantität besitzt. Darum lässt sich das moderne Leben aus Simmels Sicht durch die „Formlosigkeit“ (KmK, 185), und zwar durch die unendliche Kontinuität des blinden Lebensstromes auszeichnen.

Die Tragödie der modernen Kultur, welche sich vor allem im großstädtischen Leben zeigt, anders gesagt, die „Reduzierung der Qualität auf die Quantität“, den „Umschlag oder das Übergewicht der Mittel über die Zwecke“, das „Übergewicht der intellektuellen Funktionen vor den Gefühlsfunktionen“ und das „Zurückbleiben der Vervollkommnung der Personen hinter der der Dinge“,¹²⁵ umschreibt Simmel an anderer Stelle als „Pathologie der Kultur“¹²⁶ oder als „Krise der Kultur“ (KgE, 40), die bedeutet, dass ein *Bruch* in der Kontinuität des Kulturprozesses entsteht. In einer erkrankten Kultur, in der Zwecke und Ziele des seelischen Lebens durch seine Mittel und Wege allmählich verdrängt werden, kann das Individuum sich selbst nicht mehr wiedererkennen, weil darin das Geld schlechthin als „Generalnenner aller Werte“ (AA 1901-1908 I, 121) Selbstzweck wird. Die Krise und Pathologie der modernen Kultur ist für Simmel deshalb nichts anderes als diejenige des modernen Individuums in der typisch problematischen Lage der stets zunehmenden Dissonanz zwischen „Selbstzweck“ und „Glied des Ganzen“ (KgE, 41).

Wie können dann subjektive und objektive Kultur miteinander versöhnt werden? Simmel gibt keine Antwort darauf. Er verweist in seinem Beitrag

¹²⁵ Vgl. Antonius M. Bevers, *Dynamik der Formen bei Georg Simmel*, a.a.O., Berlin 1985, S. 107ff.

¹²⁶ An dieser Stelle zeigt sich Simmels Nietzsche-Rezeption deutlich. Dazu vgl. Klaus Lichtblau, „Das »Pathos der Distanz«. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel“, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne*, a.a.O., S. 231-281. Diesbezüglich ist Ute Faaths Behauptung beachtenswert, dass das „Ideal der Vornehmheit“ im Zentrum der Idee des Pathos der Distanz bei Nietzsche keinerlei Bedeutung innerhalb des ästhetischen Distanzbegriffs bei Simmel sowohl in der Kunstphilosophie als auch in der Kulturphilosophie gewinnt. Vgl. Ute Faath, *Mehr-Als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels*, Würzburg 1998, S. 126-130.

in der *Frankfurter Zeitung* „Die Zukunft unserer Kultur“ (1909) nur auf die großen Epochen der Geschichte, welche immer auf den „subjektiven Faktor“ oder auf die „*Erziehung der Individuen*“ (Mis, 82) Gewicht gelegt haben. In einer Kultur, in der sich die schöpferische Subjektivität des Individuums am stärksten ausprägt, herrscht die von ihr selbst geschaffene Objektivität. Diesen Versöhnungszustand zwischen beiden findet Simmel vor allem in dem schöpferischen „Genie“, in dem „die Entwicklung des subjektiven Geistes um seiner selbst drängenden Kräfte willen [...] ununterscheidbar Eines mit der völlig selbstvergessenen Hingabe an die objektive Aufgabe“ (PK, 397) ist. So liegt das schöpferische Individuum, wie beispielweise Religionsstifter, Künstler, Staatsmann, Erfinder, Gelehrter und Gesetzgeber usw., in dem Vermögen, sich ein ganz eigenes Gesetz, also ein individuelles Gesetz zu geben, um ein authentisches Leben zurückzugewinnen. Das individuelle Gesetz als ein praktisch-ethisches des schöpferischen Individuums, gemäß individuellem Wert, Ideal und eigener Norm sein eigenes Leben zu formen und zu handeln, stellt Simmel in seiner Kunsttheorie ausführlich durch die Untersuchung über die Persönlichkeiten der großen Künstler dar.¹²⁷

Wenngleich ein „Mangel an Definitivem im Zentrum der Seele“ (PdG, 675) in der immer schnelleren Verbreitung und Mannigfaltigkeit der hochausgebildeten Kultur nicht mehr durch den quantitativen Differenzierungsprozess der Lebensstile kompensiert werden kann, hält Simmel diesen Prozess für die Voraussetzung der seelischen Entfaltungsmöglichkeiten einer spezifisch neuen Form von Innerlichkeit des Individuums. Denn er ist ganz davon überzeugt, dass sich die spezifische Eigenart der menschlichen Seele als eines „nicht zu verdinglichende[n] Rest[es]“ (PdG, 652) ebenso auch in der hochgesteigerten Kultur durch die moderne Geldwirtschaft nicht erschöpft. Eine weitere Entfaltung der starken Individualität des Individuums als Voraussetzung für jene Versöhnungsmöglichkeit überlässt er daraufhin nicht einer Veränderung der Gesellschaft, sondern „seine[r] Verantwortlichkeit für sich selbst“ (AA 1901-1908 I, 114). Dadurch lässt sich seine lebensphilosophische Kulturtheorie schließlich als idealistische kennzeichnen.

¹²⁷ Zu Simmels Untersuchung über die Persönlichkeiten der großen Künstler siehe das Kapitel IV, 2-2.

3. Die Kulturtheorie Adornos

3-1. Kultur als Kritik

Die Kulturtheorie Adornos wurde nicht systematisch verfasst. Sie ist in Form von Bruchstücken in seinen gesamten Schriften verstreut. Dass sich Gegenstände seiner Kritischen Theorie nur in Fragmenten äußern lassen, gehört zum methodischen Prinzip seiner Philosophie, um die Sache selbst im geschichtlich-gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang blitzartig zu erhellen, ohne sie unter vorweg konstruierte Begriffe zu subsumieren.¹²⁸ Dies bezieht sich in seiner Kulturtheorie auch auf die Tatsache, „daß die Kultur bis heute mißlang“ (MM, 49). Das Misslingen der Kultur heißt hier, dass jene Idee und Aufgabe der Kultur, worauf Simmel nicht verzichtet hat, noch gar nicht umfassend wirklich geworden war, dass sie ausschlaggebend an Auschwitz gescheitert war. Das Scheitern der Kultur nach Auschwitz zeigt sich außerdem drastisch an einer Passage der Aphorismensammlung von Adorno.

Der Gedanke, daß nach diesem Krieg das Leben »normal« weitergehen oder gar die Kultur »wiederaufgebaut« werden könnte - als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur allein schon deren Negation -, ist idiotisch. Millionen Juden sind ermordet worden, und das soll ein Zwischenspiel sein und nicht die Katastrophe selbst. Worauf wartet diese Kultur eigentlich noch? (MM, 61f).

Der „Wiederaufbau von Kultur“ nach dem zweiten Weltkrieg heißt für Adorno nichts anderes als „deren Negation“, so dass die Kultur vollends zur Ideologie wird, indem sie auf ihr eigenes Widerstandspotential gegen die totalitäre Gesellschaft verzichtet. Daraufhin muss Adorno zusammen mit

¹²⁸ Vgl. Hans-Dieter König, „Methodologie und Methode tiefenhermeneutischer Kulturforschung in der Perspektive von Adornos Verständnis kritischer Theorie“, in: ders., Hrsg., *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, Frankfurt am Main 1996, S. 315.

Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* die Frage stellen, „warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“ (DA, 11). Diese Versenkung, als der Rückfall in die Barbarei, der in Auschwitz sich ereignete, veränderte seiner Ansicht zufolge endgültig den traditionellen Begriff der Kultur sowie der Metaphysik, welche die Lehre vom richtigen Leben sein sollte. Denn in der weltgeschichtlichen Katastrophe, die im Universum der Konzentrations- und Vernichtungslager kulminierte, zeigt sich für ihn, dass sich das Besondere dem einfachen Common Sense entzieht und dass sich das individuelle Leben als ein beschädigtes erfährt, wie der merkwürdige Untertitel der *Minima Moralia* anzeigt.

Adornos bekanntes Diktum, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ (KG I, 30), könnte in diesem Zusammenhang auch so umgeschrieben werden, dass nach Auschwitz von der Würde und Schönheit der menschlichen Seele zu reden unmenschlich sei. Als Bruch zwischen subjektiver und objektiver Kultur würde die Tragödie der modernen Kultur bei Simmel zur Vorgeschichte von Auschwitz bei Adorno gehören, sozusagen von einem konkreten Symptom allgemeiner Rückbildung des Geistes: „Das Entsetzen, das einstweilen in Auschwitz kulminierte, bewirkt mit einer Logik, die dem Geist immanent ist, dessen Regression“ (KG II, 597). Eine „dem Geist immanente Logik“ heißt nichts anderes als das Innewerden des Geistes als Gewalt, nämlich der mit sich entzweiten Natur. Dies gilt ihm zufolge immer noch, „solange die Bedingungen, die jenen Rückfall zeitigten, wesentlich fort dauern“ (KG II, 674). Die Kritik der Bedingungen des Rückfalls in die Barbarei als der gar nicht metaphysisch notwendigen Schicksale, sondern der kontingent gewordenen subjektiven wie objektiven Bedingungen wird als Schlüssel zum Verständnis des Kulturbegriffs von Adorno in Anspruch genommen. So ist sein Kulturbegriff von Anbeginn an in der Negation der Barbarei aufgehoben.

Nach Adorno standen Kultur als Bildung und Kunst als kulturelle Objektivierung im bürgerlich-liberalen Zeitalter für die Emanzipation und das Versprechen auf Glück lediglich in der negativen Weise ein, dass sie dank ihrer relativen Autonomie ihre kritischen Potentiale entfaltete und die gesellschaftliche Realität transzendierte (vgl. SS I, 122). Das humane Verspre-

chen einer Kultur, die gesellschaftliche Produktionsverhältnisse als Trennung von körperlicher und geistiger Arbeit zur Grundlage hat, kann sich nach Adorno erst erfüllen, wenn Kultur sich selbst anders wird. So wird sie ihrem Begriff nur dann gerecht, wenn sie sich selbst überschreitet. Ihre Idee lebt lediglich durch das Hinausgehen über das, was bloß naturgegeben ist, von „Unerfülltem, Sehnsucht, Glauben, Schmerz, Hoffnung, kurz, von dem, was nicht ist, sich aber in der Wirklichkeit anmeldet“ (KG I, 116). Die Verflechtung der Kultur mit dem realen Lebensprozess der Gesellschaft aber macht eben die Dialektik zwischen beiden aus, welcher auch Kunstwerke als geschichtlich-gesellschaftliche spezifische Produkte nicht entzogen sind. Insofern ist Adornos negativer Kulturbegriff durchaus ein historisch-materialistischer, dessen Bedeutung im Laufe der Geschichte entsteht und wieder vergeht.

Angesichts der kulturellen Tendenzen nach Auschwitz konstatiert Adorno, dass sich die Gehalte der Kultur sich zusammen mit dem strukturellen Wandel einer sich transformierenden Gesellschaft verändern, dass die ästhetischen Sphären und die industriellen Verfahrensweisen miteinander kontaminiert und in der Folge auch die Wahrheitsgehalte der Kunstwerke tendenziell durch die industrialisierten Kulturgebilde ersetzt worden sind. Daraus folgt, dass statt des Ausdrucks von Leiden und begriffener Praxis der fortschreitenden Naturbeherrschung Harmonie, Ordnung und Synthesis in einer affirmativen Kultur betont werden, die sich in der Weimarer Republik schon längst in der Transformation zur *Kulturindustrie* befand. So destruierten Kulturindustrie und Auschwitz in Adornos Augen die Dialektik von Kultur und Gesellschaft. Diese Destruktion bedeutet vor allem, dass im verdinglichten Bewusstsein jene kontingent gewordenen gesellschaftlichen Bedingungen hypostasiert worden sind, als ob sie von je seien. Die Hypostasierung, nämlich die Verdinglichung oder den „Ausfall der historischen Dimension des Bewusstseins“ (MM, 139), welcher dem Tauschprinzip des ewigen Quidproquos entspricht, führt vor allem gerade die Kulturindustrie als die entscheidende Bedingung des Rückfalls in die Barbarei herbei, indem sie falsches Bewusstsein von Erfahrung, Produktion von Kultur trennt. Den Begriff der Kulturindustrie, der eine Verschwörung zwischen Kultur und Industrie bezeichnet, entwickeln Adorno und Horkheimer in der *Dia-*

lektik der Aufklärung, um die Tendenzen des modernen Lebens im Zeitalter des Industrialismus zu konstruieren. Die Kulturindustrie ist für Adorno nicht nur das neueste unter den globalen, gesellschaftlich-kulturellen und ökonomisch-politischen Phänomenen, sondern auch ein entscheidendes „Moment des heute herrschenden Geistes“ (KG I, 341), welches wesentlich im Prozess der Wirklichkeitskonstruktion und Sinnvermittlung sowie der Bewusstseinsbildungen eines Individuums funktioniert. In der Kulturindustrie richten sich die Kulturgebilde nicht mehr „nach dem eigenen Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung“, sondern ausschließlich „nach dem Prinzip ihrer Verwertung“, nach dem „Profitmotiv“ (KG I, 338). Im Spätkapitalismus haben sie gewissermaßen schlechthin als ökonomisches Substrat ihren Grund nicht länger in sich, sondern sie sind allein auf ein dem Selbst Äußerliches, und zwar auf ihre Wirkungen bei Abnehmern nach kommerziellem Kalkül berechnet. Der Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter wird durch den Tauschwert der Kulturwaren ersetzt, welche unterm Monopol gemäß der Kapitalverwertung organisiert und projektiert werden. Adorno weist ausdrücklich darauf hin, dass die Kulturindustrie äußerlich und innerlich beinahe zu einem Gesamtsystem geworden ist. Auf der einen Seite bildet die Totalität der Kulturindustrie ein durch alle Medien, Institutionen und Sparten hindurch sich erstreckendes, äußerliches System, z.B. sowohl alle Medien der Massenkommunikation, Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk, Schallplatte, Film, Fernsehen, Internet als auch solche Institutionen der Kulturverbreitung wie das Theater, die Museen, Festivals, der Buchmarkt, aber auch die diversen Sparten des Sports und andere Einrichtungen des Freizeitwesens und so weiter. Auf der anderen Seite bildet sie sich als ein über private und familiäre wie gesellschaftliche und staatliche Sphäre hinaus und durch diese hindurch innerliches System. Das Gesamtsystem der Kulturindustrie folgt schließlich „nicht nur der ökonomischen Notwendigkeit der Konzentration und der technischen Standardisierung, sondern produziert zugleich Kultur ausdrücklich für jene, welche Kultur von sich stieß“ (SS I, 576). Ihr Gesamtsystem als Totalität der industriell verfertigten und massenhaft abgesetzten Kulturwaren nötigt die Individuen als ihre Konsumenten zum Mithalten oder zur Kapitulation in der Weise, dass es ihre eigene ratio wie ihre spontanen Bedürfnissen paralyisiert. Da die

Kulturwaren allein aufgrund des Profitinteresses und aus den spontanen Wünschen und Bedürfnissen der Individuen erzeugt sind, schlägt die Kultur für die von der Kultur Ausgeschlossenen in das Gegenteil von Kultur, also in die technisch raffinierte Barbarei, um.

Insbesondere in seiner Theorie der Kulturindustrie arbeitet Adorno die Symptome der Regression von der Aufklärung heraus, dass nämlich das Individuum als ökonomisches Subjekt zu einer Funktion der industriell-spätkapitalistischen Gesellschaftsstruktur herabgesetzt, als politisches Subjekt zu seinem Tod, zum Verlust seiner mobilisierenden geistigen Widerstandsfähigkeit gezwungen ist. Er vertritt in diesem Zusammenhang seine These der „Liquidation des Individuums“, die ich schon in seiner Gesellschaftstheorie behandelte. Diese These resultiert dabei daraus, dass die Phänomene der Kulturindustrie im Prozess permanenter ästhetischer Inszenierung und Reinszenierung von Kultur der Tendenz nach *total* sind. Wenn Kultur selber nach Simmel die Realisierung ihrer konstitutiven Begriffe verhindert, ist sie schuld daran, dass ihre Subjekte gar nicht kultiviert sind. Durch die Kulturindustrie aber wird die gesellschaftlich reale Schuld nach Adorno zwar an sichtbar äußerlichen Merkmalen, aber dieser „Schuldzusammenhang“ (KG I, 19) fixiert, dem sich keiner entziehen kann. Sie bleibt jedoch dem Bewusstsein des Individuums, also seinem verdinglichten Bewusstsein, entzogen. Dies ist der Grund, warum Adorno den traditionellen Kulturbegriff negativ verändert.

Mit dem negativen Kulturbegriff trachtet Adorno deshalb, den gesellschaftlich-kulturellen Schuldzusammenhang durch die unaufhörliche Kritik der zur Totalität aufgeblähten Kulturindustrie zu durchschauen und aufzuklären. Diese Kritik ist dabei als ein wesentliches Element der negativen Dialektik Adornos auch auf „die Selbstreflexion des Denkens“ ausgerichtet: „Denken müsse, um wahr zu sein, heute jedenfalls, auch gegen sich selbst denken“ (ND, 358). Denn die Innenstruktur des Individuums ist dem Stil der Kulturindustrie gemäß ebenfalls bereits präformiert, sein Lebensbedürfnis und Bewusstsein wäre somit allein um des Profits willen motiviert. Angesichts dieser prekären Lage des modernen Individuums wird die Selbstkritik des subjektiven Denkens für Adorno als die Wahrheit von Kultur selber gefordert, welche letztlich auf das „Eingedenken der Natur im Sub-

jekt“ verweist, „in dessen Vollzug die verkannte Wahrheit aller Kultur beschlossen liegt“ (DA, 58). Kraft der inneren Logik des Spätkapitalismus und der Industriegesellschaft ist offensichtlich der Übergang der Kultur in die Dialektik von Kultur und Kritik geschaffen worden,¹²⁹ also die *Kulturkritik* einschließlich der Kritik des Prinzips der Kulturkritik,¹³⁰ welche vor der Aufgabe steht, „das Element der Barbarei an der Kultur selbst zu durchdringen“ (KG I, 71). Der Maßstab der dialektischen Kulturkritik Adornos beruht auf jenem uneingelösten Versprechen der Kultur selbst, und zwar auf der Utopie des richtigen Lebens als Vorgriff auf ein versöhntes Ganzes von Mensch und Natur, Natur und Kultur.

3-2. Kulturindustrie als Fratze der Kultur

In der Theorie der Kulturindustrie versucht Adorno zunächst durch die Analyse des Stils der gegenwärtigen Kultur für die von authentischer Kultur Ausgeschlossenen „die Verstrickung von Urzeit, Barbarei und Kultur“ (DA, 99) kritisch freizulegen. Sein Versuch, die Negativität der Kultur oder des bestehenden Daseins zu entlarven, kann nicht, wie Simmel meint, durch die bloße Befolgung des im Subjekt liegenden individuellen Gesetzes gelingen, sondern nur, wenn man der Logik der Aporien des Objektes selbst nachgeht (vgl. KG I, 27). Statt der tragischen Sicht der Kultur richtet Adorno seine Aufmerksamkeit auf die Negativität der Kultur mit der Einsicht, dass die Qualität innerhalb der Kultur selbst in Relation zu dem realen Bewegungsgesetz der Gesellschaft verändert ist. In der industrialisierten Kultur seiner Zeit weist Adorno ausdrücklich darauf hin, dass durch trügende Ersatzer-

¹²⁹ Hierbei ist die Kritik in der Fortführung der kantischen Tradition als Selbstkritik der Vernunft, also als Durchdenken, zu verstehen. Der Kritikbegriff stammte aus dem griechischen Wort „κριτική“, nämlich „Kunst der Beurteilung und der Entscheidung“ in ethisch-politischer und juristischer Hinsicht. Insofern impliziert er einen Wertbegriff, der die Differenz zum Selbstzweck oder zum sich selbst wird. In diesem Sinn fasst Horkheimer die Kritik als ein „Bewusstsein der Differenz“. Vgl. Max Horkheimer, „Philosophie als Kulturkritik“, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig 2001, S. 163. Zur Dialektik von Kultur und Kritik vgl. Ralf Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, in: ders. (Hrsg.), *Kulturkritik*, a.a.O., S. 9-37.

¹³⁰ Vgl. Herbert Schnädelbach, „Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie“, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Aspekte der Kulturphilosophie*, Leipzig 1996, S. 307-326. Vgl. auch dens., „Kultur“, a.a.O., S. 508-548. Hier besonders S. 541 ff.

fahrungen das Fremde und Mittelbare bereits in eine Unmittelbarkeit hypostasiert ist, welche als Substitut der verlorenen Erfahrung rangiert. Aus dem Verlust der Erfahrung folgt eine „intellektuelle Kurzatmigkeit, die im Ausfall der historischen Dimension des Bewußtseins sich vollendet“ (MM, 139). Es geht daher in seiner Theorie der Kulturindustrie nicht bloß um die Kritik der Massenkultur im üblichen Sinn, sondern darum, den Verlust von individueller Erfahrung aus den kulturindustriell trugvollen Erfahrungen durch die dialektische Negation anzugeben, um sich dem Rückfall in die Barbarei entgegenzusetzen. Angesichts des Erfahrungsverlustes und der Geschichtslosigkeit des verdinglichten Bewusstseins lässt sich Adornos Theorie der Kulturindustrie auch als der Versuch verstehen, den „subjektiven Bedingungen der objektiven Irrationalität“ (SS I, 42) psychoanalytisch nachzuforschen. Damit zielt sie am Ende darauf ab, eine Antwort auf die Frage nach den subjektiven Bedingungen gesellschaftlicher Veränderungen zu suchen.

Das von Adorno intendierte Syntagma von Kultur und Industrie, ist, semantisch gesehen, paradox. Denn wenn die Kultur für den „perennierende[n] Einspruch des Besonderen gegen die Allgemeinheit“ (SS I, 128) steht, folgt die Industrie dagegen hinsichtlich der Produktionsform getreu dem Prinzip der abstrakten Allgemeinheit, also der Nivellierung und Gleichgültigkeit der Sache selbst. Schon von solchem paradoxen Kunstwort aus aber lässt sich doch seine Intention erkennen, die industriell produzierte Kultur als „Fratze nackten Entsetzens“ (KG I, 78) zum Ausdruck zu bringen. Die Totalität der Kulturindustrie erweist, anders gesagt, als eine gewaltsame „Einheit des Stils“ oder als ein zwanghaftes „System der Nicht-Kultur“ (DA, 150) höhnisch jenen „Begriff der einheitlichen Kultur“ (DA, 153), indem sie mittels der modernen Technik der Verbreitung und der mechanischen Reproduktion weltweit erreicht wird. Während sich die großen Kunstwerke im entscheidenden eher an die Logik der Sache als den Stil halten, so erweist Kulturindustrie Adorno zufolge sich als ein versteinertes Stil, der sich einzig durch das Profitmotiv hindurch niederschlägt. In der Beschaffenheit der einzelnen Produkte der Kulturindustrie wie beispielweise in den Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern, leichter Musik usw. sind bereits die vom Produktionsvorgang induzierten Merkmale ausgeprägt, die mittels der rati-

onalisierten Technik vorab exakt kalkuliert werden. Obgleich sich die reihenförmig und standardisiert produzierten Kulturwaren stets als scheinbares Neues und Überraschendes präsentieren, bleiben ihre Präsentationsschemata die Umformung eines Immergleichen,¹³¹ und der ständige Wechsel eines konventionalisierten Stereotyps sowie einer für Waren typischen Uniformität. Die Versuche also, das Neue in der Kulturindustrie zu entdecken, beschleunigen Adorno zufolge vielmehr paradoxerweise den „Ausschluß des Neuen“ (DA, 156). Das bedeutet, dass die industrialisierte Kultur nicht mehr einen Bruch, sondern eine Verdoppelung zwischen subjektiver und objektiver Kultur verstärkt, nämlich die objektiv herrschende Wirklichkeit sei die subjektive Wirklichkeit oder die reale Herrschaft die Herrschaft der ideellen Realität. So geht jene Tragödie der Kultur, die Simmel vertritt, in der Kulturindustrie verloren, so bestätigt der Verlust der Tragödie nichts anderes als die Abschaffung des Individuums, des Selbstbewusstseins wie der Selbstbestimmung.

Nach Adorno dient die Diversifizierung der industriell-mechanisch reproduzierten Kulturwaren gar nicht dem Zugriff auf das Nachfragepotential, sondern der „Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten“ (DA, 144). Der ständige Wechsel ihrer Inhalte, der als immerwährende Gleichheit ihrer Formen erscheint, prägt kein Bild einer aus endloser Wiederholung imitierten Ewigkeit wie Nietzsches ewige Wiederkehr zur schöpferischen Gegenwart, sondern ein Bild der Massen von der Welt als bloß ewige Wiederkehr zum „je Dagewesenen“ (MM, 269).¹³² Damit werden die individuellen Erfahrungen eines Subjekts durch die trügenden Abklatscherfahrungen der Kulturindustrie substituiert, deren lückenlos geschlossene Totalität nicht nur prinzipiell das Verbot eines Neuen herbeiführt, sondern

¹³¹ Nach Adorno lassen sich die kulturindustriellen Präsentationsschemata als Stereotypen bereits bis auf die Frühzeit der englischen Vulgärliteratur um 1700 zurückverfolgen (vgl. SS I, 475).

¹³² Die Masse ist Adorno zufolge, dem Individuum gegenüber, gesellschaftlich produziert, „keine den Individuen ursprünglich nahe Gemeinschaft, sondern erst durch rationale Ausnutzung irrational-psychologischer Faktoren zusammengeschweißt; sie gibt den Menschen die Illusion von Nähe und Verbundenheit“ (SE, 77). Dabei ist sein Verständnis der von intimen bis rational zweckbestimmten und vielfach heteronomen Gruppen mit zu berücksichtigen als Vermittlungsinstanz zwischen der Gesellschaft und den Individuen, welche selbst aber vom gesellschaftlichen Ganzen um so vollkommener bestimmt ist (vgl. SE, 55-69).

weiterhin sogar das Alte verändert, indem sie es exploitiert. In der ausgeweg-
losen Totalität der Kulturindustrie ist die Dialektik zwischen dem Neuen
und dem Alten verschwunden. Darin bleibt nur das Hier und Jetzt. So
zeichnet sich der Stil der Kulturindustrie durch Standardisierung – Immerg-
leichheit – und Wiederholung – Zirkulation – aus, die beide aufs engste zur
Steigerung ökonomischer Effizienz miteinander verbunden sind.

Die Möglichkeit der permanenten und schnelleren Zirkulation des Immerg-
leichen liegt eben darin, dass diese sich gegen die Rezeptionsgewohnheiten
der Konsumenten nicht sperrt. Dazu bedient sich die Kulturindustrie vor
allem der Reklame als Instrumentierung des Ästhetischen. Die Verschmel-
zung der Kultur und Reklame beschleunigt nach Adorno die Verdoppelung
von subjektiver und objektiver Wirklichkeit, denn sie reproduziert den sta-
tus quo, das Hier und Jetzt, zum Zweck, damit alles so weitergeht wie bis-
her. Die gigantische Akkumulation des Immergleichen und die korrelative
Verdoppelung zwischen der subjektiven und der objektiven Wirklichkeit
sind zueinander komplementär. Eben in diesem komplementären Verhältnis
erreicht es die Kulturindustrie, ihre Konsumenten weit über deren Grund-
bedürfnisse hinaus nach ihrem Nutzen zu modeln, nach dem ihre Produkte
noch geschaffen und konsumiert werden müssen. In der Weise, dass sie ihre
Adressaten zurichtet, zerstückelt und assimiliert, schafft sie sich ihre Adres-
saten selber in Gestalt psychischer, geistiger und physischer Betriebs- und
Verfügungskraft. So hat sie das Dasein derer, die sie vereinnahmt, von
Grund auf verwandelt. Ihre Reichweite wird schließlich soweit zur Selbst-
verständlichkeit fortschreiten, dass sie sich ausschließlich als Geschäft ver-
steht und dass damit der Schund gar nicht mehr hinterfragt wird (vgl. DA,
141f). Folglich besteht sie als „eine paradoxe Ware“ „so völlig unterm
Tauschgesetz, daß sie nicht mehr getauscht wird“ (DA, 185). Das heißt,
dass das Alltagsleben selbst, das durch die Kulturindustrie organisiert und
projektiert wird, zu einer neuen *Ideologie* wird.

Die Ideologie wird gespalten in die Photographie des sturen Daseins und die
nackte Lüge von seinem Sinn, die nicht ausgesprochen, sondern suggeriert
und eingehämmert wird. Zur Demonstration seiner Göttlichkeit wird das
Wirkliche immer bloß zynisch wiederholt. [...]. Die neue Ideologie hat die

Welt als solche zum Gegenstand. Sie macht vom Kultus der Tatsache Gebrauch, indem sie sich darauf beschränkt, das schlechte Dasein durch möglichst genaue Darstellung ins Reich der Tatsachen zu erheben. Durch solche Übertragung wird das Dasein selber zum Surrogat von Sinn und Recht (DA, 170f).

Da es nur einen Pseudomarkt unterm Monopolkapital gibt, ist die Auswahlmöglichkeit der Kulturwaren unterm geistigen Monopol der Kulturindustrie nur ein Schein, so stimmt ebenfalls auch die organisierte Freiheit des Individuums Adorno zufolge mit den herrschenden gesellschaftlichen Normen überein und konstatiert nur diese: „Die Freiheit in der Wahl der Ideologie, die stets den wirtschaftlichen Zwang zurückstrahlt, erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum Immergleichen“ (DA, 190). Die Kulturindustrie richtet sich weder nach den Marktbedingungen als einem vorgegebenen Faktor, noch reagiert sie auf eine vorgefundene Nachfrage ihrer Konsumenten, sondern diese Nachfrage ist bis in deren Bedürfnisdisposition hinein von den Agenturen der Kulturindustrie selbst erzeugt und ist insofern *fiktiv*. Ihre rechtfertigende Ausrede, „die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen“ (DA, 142) lässt sich als Betrug der Massen erweisen, um die Instrumentalisierung ihrer zerstörten Bedürfnissen zu rechtfertigen. In diesem Zusammenhang lässt sich Adornos Behauptung verstehen, dass die Kulturindustrie „willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben“ (KG I, 337) ist. Die Kulturindustrie darf in diesem Sinn nicht mit einer authentischen Massenkultur als einer neuen Volkskunst verwechselt werden, welche spontan aus den Bedürfnissen der Massen selbst aufsteigt.

Daraufhin lässt sich auch Adornos Behauptung, dass „je vollständiger die Welt als Erscheinung [ist], desto undurchdringlicher [ist] die Erscheinung als Ideologie“ (KG II, 508), so erklären, dass je realer die von der Kulturindustrie geschaffene Welt ist, desto wahrscheinlicher ist es, dass ihre Produkte von ihren Rezipienten bewusstlos angenommen und ihre Wirkungen bei ihnen widerstandlos entfaltet werden können. Die Welt der Kulturindustrie wird von ihnen als echte oder wahre Welt angesehen und geglaubt. Die Distanz zwischen Überbau und Basis bei Marx ist nach der Betonung A-

dornos durch die Kulturindustrie eingeebnet, somit ist die Ideologie in die Basis gerutscht, nachdem Geist und Kultur durch die Industrie in Regie genommen und produziert wurden. Die ohne weiteres undurchdringliche Ideologie propagiert die „Parodie des Satzes: »Werde was du bist«“, das heißt die „überhöhende Verdoppelung und Rechtfertigung des ohnehin bestehenden Zustandes, unter Einbeziehung aller Transzendenz und aller Kritik“ (SS I, 476). Kraft der neuen Ideologie als totaler Neutralisierung vollzieht sich schließlich die Zirkulation von *Manipulation* des Bewusstseins der Individuen und dessen rückwirkendes Bedürfnis. Dies ist der Grund, warum Adorno sich nicht mit der strikten Warenfetischanalyse von Marx zufriedengibt, in der es sich um die hinter dem Schein der Tauschtransaktion liegende Produktion der Industrie, anders gesagt, um „die absolute Destruktion, die unmittelbare Produktion des Todes“¹³³ handelt. An dieser Stelle geht Adorno psychoanalytisch noch weiter:

„Die Änderung der Produktionsverhältnisse selber hängt weithin ab von dem, was sich in der »Konsumsphäre«, der bloßen Reflexionsform der Produktion und dem Zerrbild wahren Lebens, zuträgt: im Bewußtsein und Unbewußtsein der Einzelnen“(MM, 13).

Die Manipulation, tatsächlich und durchaus zwei Dimensionen eines Individuums, Bewusstsein und Unbewusstsein, allseits zu umstellen und zu erfassen, ist in den Mittelpunkt von Adornos Theorie der Kulturindustrie gerückt, als ein ideologisches Medium für einen Vermittlungsmechanismus zwischen Individuum und Gesellschaft, aber für eine herrschaftsstabilisierende Integrationsleistung im Spätkapitalismus trotz dessen immanenter Widersprüche. Kennzeichnend ist für das durch die Kulturindustrie manipulierte Bewusstsein und das Bedürfnis der unter dem gesellschaftlich unausweichlichen Systemzwang demoralisierten Individuen nur bereits Vorhandenes so zu lassen, wie es ist. Die Demoralisierung der verzerrten Individuen zeigt sich daran, dass das um der Verwertbarkeit willen gemodelte Bedürfnis die Einheit ihrer seelischen, geistigen und physischen Vermögen

¹³³ Detlev Claussen, „Nach Auschwitz“, in: Dan Diener (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, S. 63.

zersetzt hat, indem das moralisch verbindliche allgemeine Gesetz durch das der Verkäuflichkeit ersetzt wurde, dem sie nicht ausweichen konnten.

Wo ein isoliertes Individuum unter dem spätkapitalistischen Systemzwang nicht mehr ausweichen kann, bleibt ihm nichts als Anpassung. Die Unausweichlichkeit von übermächtigem Bestehenden geht nach der Einsicht Adornos schließlich in die mechanische *Mimesis* über, um nicht sofort vom Bestehenden zerrieben zu werden (vgl. DA, 76). Die triviale und banale Immergleichheit der Kulturindustrie verhilft durch ihre Verbreitung und Wiederholung dem atomisierten Individuum zur Anpassungsbereitschaft an Erfordernisse der Wirklichkeit, und zwar an die Ordnung der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse und an die ökonomisch herrschenden Interessen. Eben diese Anpassungsbereitschaft, oder anders ausgedrückt, die Formation sozialkonformen Verhaltens macht die objektive Irrationalität der modernen Gesellschaft aus. Inhaltlich betrachtet übernimmt die Macht der Kulturindustrie vor allem die Rolle eines Art Regulators der triebhaften Wünsche, Bedürfnisse und Verhaltensweisen des Individuums. Das scheinhafte Individuum wird selber zur Agentur der Kulturindustrie. Formal betrachtet erleichtert die immanente Komplexion der kulturindustriellen Technik, wie etwa im Fall des Films, die unmittelbare Identifikation mit dem Kollektiv (vgl. KG I, 358). Indem die Kulturindustrie nicht zuletzt die Sprache des affirmativen Individuums beherrscht, – welche Welt- und Selbstkonstruktion zum Ausdruck bringt und zugleich Welt und Selbst diskursiv aufschlüsselt, versteht und kreativ gestaltet –, produziert, steuert und diszipliniert sie sein Bedürfnis, Bewusstsein und Verhalten. Dies lässt sich Adorno zufolge am „blinde[n] und rapid sich ausbreitende[n] Wiederholen designierter Worte“ (DA, 189) erkennen, z. B. an der Art, „in der ein junges Mädchen das obligatorische Date annimmt und absolviert, der Tonfall am Telefon und in der vertrautesten Situation, die Wahl der Worte im Gespräch, ja das ganze nach den Ordnungsbegriffen der heruntergekommenen Tiefenpsychologie aufgeteilte Innenleben“, um „sich selbst zum erfolgsadäquaten Apparat zu machen, der bis in die Triebregungen hinein dem von der Kulturindustrie präsentierten Modell entspricht“ (DA, S.191).¹³⁴ Damit

¹³⁴ Zur ausführlichen Verdinglichungskritik bezüglich der Sprachphilosophie Adornos vgl. Christoph Demmerling, *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Pro-*

fixiert das monadologische Pseudo-Individuum in der Kulturindustrie sich auf den status quo und verstärkt sich immer mehr in seiner gegenwärtigen Form.

Die strukturelle Entsprechung zwischen den innersten Verhaltensweisen des Individuums und dem Präsentationsmodell der Kulturindustrie bestimmt Adorno als „Triumph der Integration“ (SS I, 18). Die durch die Kulturindustrie heteronome Integration veranlasst die Desintegration der Eigenschaften des einzelnen Subjekts vom Triebgrund sowohl wie vom Selbst. Die zwanghafte und erzwungene Integration sowie die mechanische Anpassung ans Schicksalhafte führen unweigerlich zur Spaltung des Subjekts in sich, anders gesagt, zur Selbsterzeugung des Fremden, des Anderen, aus dem das eigene Selbst schon getilgt ist. Dies diagnostiziert Adorno als eine „gesellschaftliche Pathogenese der Schizophrenie“ (MM, 264), die aber nur darum als schwere Erkrankung nicht auffällt, weil der Gesamtzustand der Gesellschaft diese als die vorherrschende Normalität deckt. Der Anpassungsprozess des abhängigen Individuums an die Kulturindustrie liegt nach seiner Einsicht gerade auch darin, dass die Grenze zwischen den Polen Arbeit und Freizeit durch die Kulturindustrie niedergerissen wurde. Die von der Kulturindustrie angebotenen Möglichkeiten zu amüsierender Entspannung sind nicht mehr ein sich von der Arbeit Freilassen, sondern tragen bloß einen instrumentellen Charakter, um der Reproduktion der Ware Arbeitskraft zu dienen. Sie sind nichts anderes gleichsam als „die Verlängerung der Arbeit“ (DA, 158). Es wird infolgedessen immer schwieriger, aufgrund der tendenziell lückenlosen Belieferung mit dem von ihr organisierten und projektierten Amusement, die von Arbeit freie Zeit beizubehalten, die von eigener Kreativität des Arbeiters geprägt ist.

Nach Adorno sind die oben beschriebenen wesentlichen Merkmale der

jekt einer kritischen Theorie, Frankfurt am Main 1994. Von der Überwindung der sprachlichen Verdinglichung spricht Demmerling: „[...] sondern er [ein mimetischer Sprachgebrauch:K.S. Kim] trägt vielmehr der zeitlichen Verfassung und der Eingebettetheit unserer sprachlichen Unterscheidungen in Kontexte Rechnung. Variabel und different sind unsere Begriffsgebräuche, wenn sie sich mimetisch zu den Situationen ihres Gebrauchs verhalten. Der Gefahr der Verdinglichung entgeht, wer sich dies bewußt macht, wer seine Sprache nicht nur in situationsangemessener Weise gebraucht, sondern auch die Bedeutung seiner Begriffe auf dem Hintergrund einer gegebenen Situation interpretiert.“ Ebd., S. 158f.

Kulturindustrie ebenso auch innerhalb der Individuen zugerichtet, so ist der Zugerichtete sich entfremdet wie im Prozess der entfremdeten Arbeit. Mit der Feststellung, dass die Triebe und Bedürfnisse der Menschen unter geschichtlich-gesellschaftlicher Präformierung stehen und zugleich durch die Gesellschaft stets produziert werden, macht Adorno ausdrücklich darauf aufmerksam, dass der kulturindustrielle Amüsierbetrieb solche aus dem rationalisierten Arbeitsprozess produzierten Triebe und Bedürfnisse in einer so immer mehr rationalisierten Weise befriedigt, dass er darauf rechnet, „selbst im Zustand der Zerstreuung alert konsumiert zu werden“ (DA, 148). Die von der Kulturindustrie angebotene Freizeit kolonisiert demnach private Räume der einsamen Individuen in einer so trügerischen Weise, dass sie zwar auf die, wesentlich auf den Bereich des Privaten reduzierten Triebe und Bedürfnisse reagiert und zugleich diese stimuliert, jedoch diese an die Erscheinungen des Alltäglichen gewöhnt und unterdrückt. Damit wird auch eine zweckfreie Gestalt der menschlichen Beziehungen in dem von der Kulturindustrie total organisierten Leben immerhin ausgelöscht (vgl. SS I, 441).

Die Kolonialisierung des privaten Bereichs zeigt sich deutlich auch am Lachen. Das versöhnte Lachen, das allein durch emanzipatorische Formen des Humors oder des Witzes möglich ist, verschafft sich Adorno zufolge nicht nur die Klarheit über sich selbst „wie ein Ausschlag“ in der „Verfallsform“ (NL, 301), sondern vermittelt auch die Einblicke in die Konstitutionsbedingungen sozialer Wirklichkeit. Dadurch entlarven seine Formen die Wirklichkeit in ihrer Abgründigkeit, so lässt sich auf das Andere der Wirklichkeit schließen. Das versöhnte Lachen besteht daher sowohl in der kritischen Widerständigkeit als auch in den Kreativitätspotentialen, welche auf der lebendigen Natur im leibhaftigen Individuum basieren. Im Gegensatz dazu ist das aus dem kulturindustriell zugerichteten Spaß animierte, falsche Lachen nichts anderes als ein ernstes Geschäft oder als strenge und harte Arbeit. Denn es bedarf nur jeder passiven und mechanistisch automatisierten Reaktion nach Zeichen und Signalen. In dem kulturindustriell produzierten Vergnügen wird nur zynisch gelacht darüber, „dass es nichts zu lachen gibt“ (DA, 162). Das hämische Lachen, in dem sich die Macht der Kulturindustrie findet, wird Adorno zufolge als Krankheit des Sozialen zum

„Instrument des Betrugs am Glück“ (DA, 162). Das „Vergnügtsein“ in der Kulturindustrie erweist sich deswegen für Adorno als ein bewusstloses „Einverstandensein“ (DA, 167) mit dem gesellschaftlichen Gesamtzustand. Dieses Einverstandensein ohne bewusstes Einverständnis markiert die Unterdrückung der eigenen Triebe und Bedürfnisse, welche dem Menschen nicht nur die Verkümmerng der Einbildungskraft und Spontaneität, sondern auch den Erfahrungsverlust verursacht. An die Stelle des Erfahrungsfundus treten medienvermittelte Geschehnisse, in deren Darstellungen sich der Appell an das Individuum manifestiert, sich gewaltlos gegenüber der herrschenden Gewalt zu verhalten, indem die Kulturindustrie die Gewalt in das Alltagsbewusstsein integriert. Durchs Amüsement vermittelt, sind alle Tendenzen der Kulturindustrie in Fleisch und Blut des Individuums verkörpert. Die Übermacht der Kulturindustrie kulminiert im paradox erscheinenden Verhalten des ohnmächtigen Individuums, das sich durch „Durchschauen und Gehorchen“¹³⁵ auszeichnet. Wenn die Individuen den Schein der Kulturindustrie durchschauen, jedoch die Welle sentimentaler Erschütterung vor deren Gewalttätigkeit *erleben*, würden sie sich im Sinne einer Art zwanglosen Zwangs dazu nötigen, die gleiche Dinge wieder und wieder zu tun. Dies formuliert Adorno folgendermaßen: „Sie [die Menschen: K.S. Kim] wollen bereits einen Betrug, den sie selbst durchschauen; sperren krampfhaft die Augen zu und bejahen in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie wissen, warum es fabriziert wird“ (KG I, 342).

Die Illusion, welche die Kulturindustrie erzeugt, besteht vielmehr als Versagen der Illusion nicht auf der Seite des Wissens, sondern auf der Seite des Wollens selbst, also auf der Seite dessen, was das Individuum tut. Nach Adorno regt sich der individuelle Wille lediglich durch die Erkenntnis des „Ungenügen[s] am Überkommenen“ (D, 138) „einzig im unwillkürlichen Gedächtnis“ (D, 132), welches nämlich als eine Spur des geschichtlich akkumulierten Leidens der Menschheit im Unbewussten gesellschaftlich vererbt ist. Die ureigensten Triebe und Bedürfnisse des modernen Individuums aber sind vorab von der Kontrolle seines falschen Bewusstseins unauf-

¹³⁵ Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*, Aus dem Englischen von Martin Hartmann, Frankfurt am Main 2006, S. 133.

haltsam verdrängt, zwanghaft versagt und unbewusst vergessen, welches mit der gesellschaftlichen Realität oder dem Angebot des kulturindustriellen Freizeitgeschäfts übereinstimmt. Im falschen Bewusstsein sieht Adorno die „Auflösung alles Vermittelnden im Individuum selber“ (MM, 171), woraus gerade dessen Verabsolutierung als eine verschlossene Einheit folgt. Diese Verabsolutierung des Individuums, die man Individualismus nennt, zeigt sich als eine Repräsentation der unmittelbaren Herrschaftsverhältnisse, worüber die ökonomisch Stärksten verfügen, oder gleichsam als eine Selbstdestruktion des Individuums, welche nichts anderes bedeutet als ein „gleichgültig gewordene[s] Selbst“ (ND, 355). Zur Dienstverpflichtung für ein System der Produktion und des Tausches von Kulturwaren setzen die kulturindustriell zugerichteten Triebe und Bedürfnisse sich keine Schranken. Je mehr das erfahrungslose Vergnügen zur Langeweile erstarrt, je hoffnungsloser die invarianten Gerüste jene Versprechung und Sehnsucht blockieren, desto unwiderstehlicher werden die verdrängten Triebe und das sich als ohnmächtig erfahrende Bewusstsein in der Pseudo-Realität und Pseudo-Individualität zur verzweifelten Identifikation mit dem „neonbelichteten Stil der Kulturindustrie“ (ND, 101). Gerade diese prästabilisierte Identifizierung als ein habitueller Konformismus bringt nach Adorno notwendig eine moralische Regression mit sich.¹³⁶ Denn: „wo Realität und ihr Bild unentwirrbar ineinander spielen, kann Moralität nicht in der Achtung vor beidem bestehen, vor der Allgewalt jener und der sie verdoppelnden Normen und Werte. Sie wäre Selbstvergötzung und Selbstdestruktion ineins.“¹³⁷ Trotz der gesellschaftlich mächtigsten Tendenzen der Kulturindustrie aber weist Adorno auf ein Widerstandspotential im kritischen Bewusstsein des Individuums als eines „vom je herrschenden System nicht ganz Erfasste[n]“ (DA, 277) hin, welches den geschichtlich-gesellschaftlichen Verblen-

¹³⁶ Interessanterweise versuchte auch der französische Soziologe Pierre Bourdieu in seiner Theorie des *Habitus* als einer „Abgestimmtheit ohne Abstimmung“ oder als einer sozial „strukturierten Struktur“, soziologisch nachzuvollziehen, wie der Abstimmungsprozess gleichsam als jener Identifizierungsprozess zustande kommt. Zu Bourdieus Theorie des *Habitus* vgl. Markus Schwingel, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg 1995, S. 59-81; Beate Kraus und Gunter Gebauer, *Habitus*, Bielefeld 2002; Eva Barlösius, *Pierre Bourdieu*, Frankfurt am Main 2006, S. 45-89.

¹³⁷ Hermann Schweppenhäuser, *Vergegenwärtigungen zur Unzeit?*. Gesammelte Aufsätze und Vorträge, Lüneburg 1986, S. 94.

dungszusammenhang überschreiten und den dialektischen Umschlag von Aufklärung als Herrschaft in Versöhnung herbeiführen kann. Dazu bedarf das kritische Bewusstsein der Forderung, dass es „durch sich selbst und gegen sich selbst“ (VS I, 346) sich kritisieren soll. Durch die Kritik des geschichtlich-gesellschaftlich präformierten und produzierten Selbst hindurch muss es auf der einen Seite immer wieder auf die Erinnerung des Vergessenen und Verdrängten im Unbewussten, und auf die Dechiffrierung der Triebnatur des leibhaften Individuums zurückkehren, welche eben als Behälter des residualen Wahren mit sedimentierter Naturgeschichte unter repressiven Bedingungen des gesellschaftlich-kulturellen Schuldzusammenhangs nur in verzerrter Gestalt, symptomatisch, rückerinnert werden kann. Eben diese Rückerinnerung vergegenwärtigt das, was diesseitig das Leben beschädigt, das durch kein jenseitiges kompensiert werden kann.¹³⁸ Auf der anderen Seite betont Adorno in seinen pädagogischen Schriften und Gesprächen „die *Herstellung eines richtigen Bewußtsein*“ als Erziehungs-ideals unter dem Gesichtspunkt der „Idee eines autonomen, mündigen Menschen“ (EM, 107), der erst zum Widerstand gegen die Wiederholung von Auschwitz fähig wäre. Dieses richtige, widerstandsfähige Bewusstsein treibt die antagonistische Position eines Begriffs in die Extreme, um deren Vermittlung durchsichtig aufzuweisen; einen „triftigen Befund der Wahrheit oder Unwahrheit einer Erkenntnis, der Konsequenz oder Lahmheit eines Gedankens, der Stimmigkeit oder Brüchigkeit eines Gebildes, der Substantialität oder Nichtigkeit einer Sprachfigur“ (KG I, 27) in Aporien und Antinomien der Kultur in der total verwalteten Gesellschaft. Denn nur dadurch kann das kritische Bewusstsein die Gesetze des gesellschaftlich-kulturellen Schuld- und Verblendungszusammenhangs und dessen materiale Bedingungen durchschauen, um nicht mehr davon gebunden zu sein. Beide Seiten konvergieren für Adorno am Ende in der Dialektik von Mimesis und Rationalität, die in seiner Kunsttheorie ausführlich begründet werden soll. Schließlich wäre eine Versöhnung zwischen Kultur und Gesellschaft erst dort möglich, wo die Individuen mit dem kritischen Bewusstsein in solida-

¹³⁸ Vgl. Gunzelin Schmid Noerr, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimer, Adornos und Marcuses*, Darmstadt 1990, S. 24ff.

rischer Anstrengung das reale Leiden des gesellschaftlichen Lebensprozesses abschaffen.

4. Zwischenfazit

Bei Simmel und Adorno verdankt sich Kultur als Sphäre des objektiven Geistes immer wieder einem Grund in den Individuen als den lebendigen Subjekten. Die Kulturtheorien von beiden sind weder einem positivistisch orientierten Fortschrittsdenken noch einem konservativen Kulturpessimismus zuzurechnen. Es geht doppelt für beide darum, statt der Schaffung eines ganzheitlichen und geschlossenen Weltbildes die fragmentarischen und konkreten Gegenstände des Lebensprozesses unter der übermächtigen Tendenz der Gesellschaft noch stärker psychologisch oder psychoanalytisch und auch ästhetisch zu analysieren und zu retten. Freilich gibt es auch die Divergenzen zwischen beiden, die sich eben aus der Methodologie ergeben: Die lebensphilosophische Kulturtheorie von Simmel wird dualistisch, aber die kritische von Adorno negativ-dialektisch bestimmt.

In seinen frühen Schriften entwirft Simmel den Kulturbegriff in der Konstellation der Begriffe von Wert und Natur als eine Kultivierung der Individuen und der menschlichen Gesellschaft. Dabei bezeichnet der Begriff einen korrelativen Fundierungsprozess von Ökonomie und Seele in der historischen Dimension. In seinen kulturphilosophischen Arbeiten von 1911 bis 1918 formuliert Simmel ihn eindeutig als eine Kultivierung und Realisierung der individuellen Seele, nämlich einen Weg der Seele von sich selbst zu sich selbst. Im Wesen der Kultur selbst erblickt er eine dem Leben überhaupt inhärente Tragödie, das heißt, dass objektive Kulturgebilde, die vom Tun der subjektiven Seele erzeugt und gestaltet werden, ihrer eigenen Gesetzlichkeit gegen die seelischen und spontanen Energien ihrer Subjekte als Individuen folgen. Sein Begriff der Kultur als Tragödie hat gar keine negative Bedeutung, sondern ist unter Berufung auf die Würde und Schönheit der individuellen Seele positiv ausgeprägt, deren Kräfte alle kulturellen Formen, in denen das Leben erstarrt, durch brechen kann, um selbst nicht zugrunde zu gehen. Damit lässt sich seine Kulturtheorie als ein Versuch verstehen, die geschichtsgebundenen Phänomene sowohl der Entfremdung

eines individuellen Subjekts von seinen kulturellen Objekten wie auch der Versachlichung des Lebens in der modernen Kultur zu analysieren, jedoch zugleich diese Phänomene nur als geschichtsenthobene Spezifikationen der jenseits oder vor der Geschichte stehenden Lebensphänomene darzustellen. So zeigt sich in seinem lebensphilosophischen Kulturbegriff die dualistische Struktur von historisch-singulären Erscheinungen und ahistorischen Wesensformen unvermittelt. Die tragischen Konflikte von Leben und Formen stehen in vollkommenem Widerspruch. Der Dualismus von Ergebnis und Prozess der Kultivierung konvergiert als ein methodologischer Zugriff wiederum in seinem absoluten Lebensbegriff.¹³⁹

Simmels lebensphilosophischer Begriff der Kultur als Weg der individuellen Seele von sich selbst zu sich selbst müsste von Adorno so dialektisch umwandelt werden, dass die Seele eines Individuums nur in einer gerechten, menschlichen Gesellschaft zu sich selber kommen kann. Er reflektiert von Anfang an kritisch Kultur als eine Aporie aus deren Verflechtung mit dem realen Lebensprozess innerhalb der Gesellschaft, welcher als bürgerliche Natürlichkeit ideologisiert worden ist. Seine Reflexion geht auf die Entfaltung und Darstellung der konstitutiven Aporie und Antinomie der Kultur, welche daraus folgt, dass die Idee der Kultur zwar für die Emanzipation des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit und für das Versprechen auf ein versöhntes Ganzes einsteht, dass die Entstehung der Kultur aber vom gesellschaftlichen Antagonismus ausgeht. Die Kritik des herrschaftlichen Gesellschaftsantagonismus ist in diesem Sinn ein unabdingbares Element des Kulturbegriffs von Adorno, der auf eine vernünftige und befreite Gesellschaft verweist. An der Erfahrung Auschwitz erkennt er das Misslingen der Kultur. Kultur hat ihr Moment des Widerstands gegen das Unrecht verloren, dass ihre Verkehrung zur Kulturindustrie ihren

¹³⁹ Das „Leben“ ist in Simmels Kulturtheorie der Schlüssel- und Zentralbegriff, wodurch die bislang abstrakte Metaphysik ihre historische Konstruktion wie ihren ontologischen Status gewinnt. Die zwei Wesensmerkmale des Lebens formuliert Simmel als „Mehr-als-Leben“ und als „mehr-Leben“ (LA, 229): „Indem es Leben ist, braucht es die Form, und indem es Leben ist, braucht es mehr als die Form. Mit diesem Widerspruch ist das Leben behaftet, daß es nur in Formen unterkommen kann und doch in Formen nicht unterkommen kann, eine jede also, die es gebildet hat, überlangt und zerbricht“ (LA, 231). Zu den vier Ebenen des Lebensbegriffs von Simmel vgl. Carl-Friedrich Geyer, „Konflikt und Tragödie der Kultur angesichts des ‚absoluten Lebens‘ (Georg Simmel)“, a.a.O., S. 27.

kritischen Gehalt und ihr humanes Potential zerstörte. Nach seiner Auffassung darf von Kultur nach Auschwitz nicht mehr positiv gesprochen werden. Mit dem Begriff der Kultur als Kritik des Elements der Barbarei an der Kultur selber, sogar einschließlich der Kritik der Kulturkritik ohne Selbstkritik, will Adorno die Verfassung des gesellschaftlich-kulturellen Daseins in dessen Antinomien und Konflikten konkret enthüllen und den Wahrheitsgehalt einer humanen Kultur erschließen. So verweist sein kritischer Kulturbegriff immer schon auf eine negativ entworfene Utopie des richtigen Lebens, der Versöhnung von Mensch und Natur, Natur und Kultur.

Simmels Theorie der Tragödie der Kultur stellt sehr sublim die überwucherte Tendenz des Bereichs des objektiven Geistes über die Vollendung der Subjektivität durch individuelle Formung im modernen Großstadtleben dar. Angesichts dieser tragischen Tendenz bemerkt er den Bruch zwischen subjektiver und objektiver Kultur, und die Krise der Kultur, das heißt, dass das moderne Individuum die objektiven Kulturgebilde in die Vollendung seiner Persönlichkeit als seiner qualitativen Individualität nicht mehr hineinnehmen und dass damit das Leben sich als individuelle Form nicht mehr realisieren kann. Daraus ergibt sich schließlich die Pathologie der Kultur, dass nämlich die Zwecke und Ziele des seelischen Lebens durch seine Mittel und Wege allmählich verdrängt werden. Trotz dieser Krise oder Pathologie aber verlässt er sich immer noch auf die schöpferische Subjektivität eines großen Individuums aufgrund der spezifischen Eigenart der menschlichen Seele. Aus diesem Verlust der dialektischen Vermittlung zwischen der subjektiven Seele und ihren Objektformen folgt, dass der objektiven Kultur, also der Gesellschaft, unwillkürlich die Naturwüchsigkeit zugesprochen wird.¹⁴⁰ Daraus folgt auch die Konsequenz, dass Simmels Kulturtheorie unabsichtlich einer Neutralisierung und Hypostasierung der Kultur Vorschub leistet. Nach der Kritik von Lukács ist Simmel sich zwar des ideologischen Phänomens der Verdinglichung des Lebens bewusst,¹⁴¹ aber er macht doch keinen Versuch, „von den objektiv abgeleiteten, vom eigentli-

¹⁴⁰ Dazu vgl. Jürgen Habermas, „Simmel als Zeitdiagnostiker“, in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Berlin 1986, S. 251.

¹⁴¹ In der *Philosophie des Geldes* erwähnt Simmel zweimal die Verdinglichungsphänomene; die „Verdinglichung des Besitzes, seine Lösung von der Person“ (PdG, 366) und der „verdinglichte Geist“ (PdG, 649) gegenüber dem personalen Wert.

chen Lebensprozeß des Kapitalismus entferntesten, also von den am meisten veräußerlichten und entleerten Formen zu dem Urphänomen der Verdinglichung vorzudringen“.¹⁴² Zwischen dem feinsinnigen Spüren der verdinglichten Aspekte des modernen Lebens und dem unmittelbaren Verlassen auf die schöpferische Subjektivität eines lebendigen Individuums schwankt Simmels Kulturtheorie als ein scheinbar ausgleichendes „Sowohl-als-auch“.¹⁴³ Die Zweideutigkeit des Sowohl-als-auch, welches als eine andere Metapher der dualistischen Struktur darauf abzielt, eine letzte Einheit des Gegensatzes zwischen subjektiver und objektiver Kultur freizulegen, könnte allerdings einerseits in der modernen Kulturtheorie als eine Strategie aufgenommen werden, um die Ambivalenz der Moderne zur „Unauflöslichkeit“ oder zur „Agonie“ dramatisch zu verschärfen.¹⁴⁴ Damit erhält sie selber auch eine die Tragödie und den Konflikt der modernen Kultur als nur vordergründig aufweisende und zugleich überwindende Funktion. Indem sie aber andererseits zur bodenlosen Metaphysik des ahistorischen Lebens wird, bleiben die schmerzlichen Phänomene der physischen wie psychischen Verkümmern des modernen Individuums durch Pseudo-Freiheiten der Kulturindustrie außer Betracht. Folglich würde Simmels Apell an die Innerlichkeit des Individuums vielmehr als distanzlose Bestätigung faktischer objektiver Gesellschaftsprozesse und damit als Instrument realer Herrschaft in der spätkapitalistischen Gesellschaft funktionieren, die nach der Autonomie der Industrialisierung, also dem Prinzip der Verwertung der Kulturwaren, dem Profitmotiv, sich vollzieht. Eben an dieser Stelle, an der die Entstehung der Kultur unvermittelt nicht aus der unbeschränkten Aktivität der individuellen Seele als Substrat des Lebens, sondern aus ihrer dialektischen Verflechtung mit dem materiellen Lebensprozess der Gesellschaft reflektiert wird, divergiert Adornos Kulturtheorie als Kritik der Kulturindustrie. Im Hinblick auf die Macht des kulturindustriellen Banalen konstatiert er vor allem, dass das der Kultur inhärente Potential der subjektiven Erkenntniskritik sowie der objektiven Gesellschaftskritik zerstört ist. Es geht also in seiner Kritik der Kulturindustrie

¹⁴² Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied und Berlin 1970, S. 186f.

¹⁴³ Vgl. Klaus Lichtblau, *Georg Simmel*, a.a.O., S. 148.

¹⁴⁴ Dazu vgl. Josef Früchtel, *Das unverschämte Ich*, a.a.O., 278ff.

darum, die Negativität des bestehenden Daseins bezüglich der aporetischen Verflochtenheit von Kultur und Gesellschaft freizulegen. Dabei entnimmt seine Kritik ihren Maßstab dem Versprechen der Kultur selbst, nämlich der Idee eines richtigen Lebens jenseits ökonomischer Zwänge des Gesellschaftsantagonismus, dem Ideal „der Humanität als Utopie“ (MM, 87). Er weist ausdrücklich darauf hin, dass sich infolge der Fusion von Kultur und Industrie, der Vermischung von Kunst und Kommerz und der Entdifferenzierung von Kunst und Kultur die für Kultur notwendige relative Autonomie und deren utopisch-widerständiges Potential erschöpfen. Entscheidend ist, dass das Ästhetische als Bestandteil der kulturindustriellen Produkte als gesellschaftlicher „Kitt im Massenbetrieb“, und zwar „als schon verdünnte Form kollektiver Mimesis (DA, 321)“ fungiert, indem die ästhetischen Kompetenzen der Kunst auf den ideologisch-manipulativen Gehalt der Kulturindustrie reduziert werden. Darin zeigt sich, dass Adorno den Maßstab der Kritik der Kulturindustrie aus der *authentischen* Kunst der Moderne zieht, welche die Negativität und die Zerrissenheit der Realität ästhetisch erfahrbar macht.¹⁴⁵ Seine Theorie der Kulturindustrie taucht deswegen immer wieder in seiner Kunsttheorie wie an einer Kontrastfolie auf, um die authentischen, in sich kritisches Potential enthaltenden Kunstwerke der Moderne zu beleuchten und zu deuten. Daraufhin trennt er aufs schärfste die kulturindustriellen Produkte von den authentischen Kunstwerken. Zwischen beiden gibt es kein Kontinuum (vgl. ÄT, 463). Wenn jene zwar vorab den Warencharakter tragen und einen Käufer auf dem Markt suchen, schließen diese hingegen den Warencharakter als Produkte gesellschaftlicher Arbeit und zugleich den Werkcharakter als ein Einzigartiges und Originales in ihrer inneren Stimmigkeit ein. So zeigt jene sich als einseitig, aber diese als *doppelseitig*, also dialektisch. Erkenntnistheoretisch könnte diese völlige Dichotomie als idealtypisch und „übertrieben“¹⁴⁶ angesehen werden. So stellt Adorno die Autonomie des authentischen Kunstwerks als einen Idealtyp auf, um empirische Phänomene unter dem Gesichtspunkt ihrer Kulturbedeutung zu deuten und zu begreifen (vgl. Dis, 180f).

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel IV. 3-1.

¹⁴⁶ Vgl. Hans-Ernst Schiller, „Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno“, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt 1995, S. 203-223.

Es gibt allerdings Kritik: Adornos Begriff der Kulturindustrie sei zu weit gefasst. Er habe keinesfalls zwischen „Massenkultur“ und Kulturindustrie differenziert und habe weder zwischen Kulturindustrie und „Vergnügungsindustrie“, noch zwischen Kulturindustrie und „Bewußtseinsindustrie“¹⁴⁷ unterschieden. Er habe die Massenkultur kulturkonservativ von der Warte der vermeintlich elitären Kunst oder Kultur aus kritisiert. Dabei aber wird übersehen, dass Adorno die Massenkultur nicht als eine „spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur“ (KG I, 337), sondern diese unterm Monopol kritisiert. Zugleich hebt er hervor, dass die Massenkultur durch ihre Vermarktung, die Vergnügungs- oder Bewusstseinsindustrie durch ihre manipulative Wirkung nicht ohne weiteres von der Kulturindustrie unterschieden werden kann. Dies ist eindeutig auch mit seiner Behauptung belegt, dass die Autonomie der Kunstwerke „kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war“ (KG I, 338). Das deutet an, dass die Idee der Autonomie der Kunstwerke als „Lüge zum Korrektiv“ (MM, 49) anzunehmen ist, um die Lüge der bestehenden Gesellschaft zu denunzieren. Ferner richtet sich Adornos Aufmerksamkeit darauf, dass ein geschichtlich-gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang eine innere Dialektik zeigt, das heißt, dass die Kulturindustrie das Bedürfnis und das Bewusstsein der Massen manipuliert und dass aber diese Manipulation doch auch ein Ausdruck dessen ist, wie Menschen so geworden sind, kurz gesagt, dass beides untrennbar ineinander verwoben ist. Da für das Verständnis der Theorie der Kulturindustrie Adornos ein so übergreifendes Totalitätsdenken erforderlich ist, könnte sie für das heutige Bewusstsein nicht mehr unmittelbar gegenwärtig sein, wenn das Wort Kulturindustrie auch nicht mehr fremd ist. Die Schwierigkeit des Verständnisses liegt ferner auch darin, dass Adornos kritische Kulturtheorie die Gegenstände ihrer Kritik nur in Fragmenten mit Übertreibung im methodologischen Sinn darstellt, um jenen Verblendungszusammenhang zu durchschlagen und die von der glatten Fassade des Alltagslebens verdeckte Tendenz zur total verwalte-

¹⁴⁷ Die Ausdrücke „Vergnügungsindustrie“ und „Bewußtseinsindustrie“ finden sich auch bei Adorno in seinen soziologischen Schriften. Vgl. SS I, 345, 364, 536. Vor allem kritisiert Enzensberger Adornos Begriff der Kulturindustrie und damit schlägt er vor, den Begriff durch „Bewußtseinsindustrie“ zu ersetzen. Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main 1965, S. 8f

ten Gesellschaft zu entlarven (vgl. SS I, 102, 567f). Insofern wäre es ein Weg, über einen Umweg der phänomenologisch geschriebenen Kulturtheorie Simmels, die dem heutigen Bewusstsein viel näher verwandt ist, sich der negativ-dialektisch geführten Kulturtheorie Adornos zu nähern.¹⁴⁸ Eben an jenem Punkt, an dem man die dualistischen Aspekte in der Kulturtheorie Simmels in die Extreme treibt, um ihre Vermittlung, konkrete Gestalt eines Individuums im materiellen Lebensprozess der gesellschaftlichen Verhältnissen, durchsichtig aufzuweisen, könnte man vertieft in die Kulturtheorie Adornos eintreten.

¹⁴⁸Vgl. Heinz Paetzold, „Kultur und Gesellschaft bei Adorno“, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.) *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt 1995, S. 119ff.

Kapitel IV: Individuelles Gesetz vs. Ästhetische Erfahrung

1. Einleitung

In ihrer jeweiligen Kunsttheorie suchen Simmel und Adorno die Entwicklungsmöglichkeit des modernen Individuums gegen die übermächtigen Vergesellschaftungstendenzen, wenngleich bei ihren erkenntnis-, gesellschafts- und kulturtheoretischen Diagnosen die Möglichkeiten der qualitativen Individualität, der individuellen Selbstbestimmung als einer lebendigen Persönlichkeit in den ambivalenten Lebensformen oder als einer kritischen Widerständigkeit gegen die total verwaltete Gesellschaft aufgelöst zu sein scheinen. Im Hinblick auf die heiklen Situationen der Moderne, welche mit einem resignativen Unterton gefärbt sind, wollen sie jene Möglichkeiten im ästhetischen Bereich verfolgen, welche auch weiterhin zur Ausbildung eines neuen Stils in den modernen Kunstwerken führen. Dieser Stil lässt gemeinsam bei beiden auf ein Modell eines neuen Individuums als eines autonomen Subjekts in der modernen Gesellschaft schließen. Die Überwindungsmöglichkeit des ursprünglichen Dualismus findet Simmel in der Einheit einer „schönen Seele“ des schöpferischen Individuums als einer „Natur, die nur ihren ganz spontanen, keiner Umbildung bedürftigen Trieben zu folgen braucht, um dem sittlichen Imperativ ganz und gar zu genügen“ (AA 1901-1908 II, 427). Die Aufhebungsmöglichkeit der Identität und Nichtidentität an der Subjekt-Objekt-Dialektik sieht Adorno hingegen im selbstbesinnlichen Eingedenken einer unterdrückten Natur im leibhaftigen Subjekt und in der Spur alles Unbekannten und Fremden, was den gesellschaftlichen Erfahrungskreis transzendiert.

Wie in seiner Erkenntnis-, Gesellschafts- und Kulturtheorie gezeigt, versucht Simmel einmal im Rahmen des prinzipiell dualistischen Weltbildes sowohl des „ästhetische[n] Pantheismus“ als auch des „ästhetischen Individualismus“ (AA 1894-1990, 199) die Erscheinungsformen der unaufhebba- ren Spannungen und Konflikte des modernen Lebens, nämlich die Gegensätze zwischen Individualisierung und Vergesellschaftung des einzelnen

Menschen durch eine ästhetische Betrachtung der Gesellschaft zu beschreiben. Zugleich macht er aus der lebensphilosophischen Perspektive der Leben-Form-Inhalt-Trias die abendländische Kulturentwicklung und deren Quelle transparent. Seine Kunsttheorie lässt sich nun als einen Versuch darstellen, eine Überwindungsmöglichkeit solcher Spannungen, Konflikte und Gegensätze am Beispiel der großen Kunstwerke sowie der großen Künstler zu veranschaulichen. Diese Möglichkeit als eine tiefere „Versöhnung“ sucht er nicht mehr in der Reduktion der Extreme „auf eine begriffliche Einheit“, sondern in „einer Gattung von Wesen, ja, in jeder einzelnen Seele“ (AA 1894-1900, 201). Eine „Gattung von Wesen“ arbeitet er am Beispiel eines jeden *autonomen Kunstwerks* heraus, in welchem der eigentliche Charakter der autonomen Kunst in Gestalt einer Geschlossenheit zum Ausdruck kommt (2-1). Jede „einzelne Seele“ drückt sich in jeder großen klassischen oder modernen *Künstlerpersönlichkeit* aus, welche der objektiven Kultur bewusst als eine eigenständige Gesetzlichkeit, d.h. *das individuelle Gesetz*, gegenübergestellt wird (2-2). Simmel unterscheidet dementsprechend das genuin „artistische Ideal“ streng von dem eigentlichen „Kulturideal“ (PdG, 618f). So geht es in seiner Kunsttheorie nicht um die Phänomenologie der Dinge, sondern um das Wesen der flüchtigsten Phänomene, dessen Erkenntnis nicht durch den kategorischen Rahmen einer vorgegebenen Wissenschaft, sondern allein durch ästhetische Betrachtung konkreter Einzelheiten mit einem Netz von Begriffen und Analogien – oder Beispielen – geleitet werden kann. Dabei basiert dieser kunstphilosophische Erkenntnisgrund am Ende auf dem Begriff des Lebens als einer umfassenden Struktur des Seins, und insofern zeichnet sie sich als lebensphilosophische Ästhetik aus.

Hinsichtlich der Transformation der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur zur spätkapitalistischen Industriegesellschaft und Kulturindustrie radikalisiert Adorno die Kunsttheorie Simmels materialistisch und dialektisch. Nach seinen gesellschafts- und kulturtheoretischen Diagnosen sind Gesellschaft als total verwaltete Welt und Kulturindustrie als gesellschaftliches Bindemittel im Massenbetrieb zu ihrer eigenen Ideologie geworden, in der das Individuum durch die falsche Vergesellschaftung zersetzt ist. Mit der falschen Vergesellschaftung des Individuums, und zwar mit der Herrschaft

über dessen innere wie äußere Natur, geht die zunehmende Entfaltung der Herrschaft von Menschen über Menschen einher. Zur Aufhebung von Herrschaft greift Adorno in Anlehnung an Benjamin auf jenes „Eingedenken der Natur im Subjekt“ (DA, 58) zurück, und auf ein „Bewußtsein seiner Naturähnlichkeit“, das heißt, „den Trotz seiner Selbstsetzung“ (ÄT, 121) zu lösen. Damit hebt er eine unreduzierte und ungesteuerte Erfahrung eines leibhaften Individuums hervor als eines empfindenden und erlebenden Subjekts aufgrund der Erfahrung der geschichtlich-gesellschaftlichen Momente. Gerade diese Erfahrung als subjektiv unreglementierte, die ihrem Begriff nach nicht regelhaft erfassbar und ausschließlich an individuelle Erfahrung gebunden ist, bildet für ihn ein wesentliches Moment der richtigen Erkenntnis, deren Subjekt als ein qualitatives eine uneingeschränkte Erfahrung macht und dieser zum Ausdruck verhilft. Dieses Subjekt als ein autonomes Individuum stellt er in seiner *Ästhetischen Theorie* als einer materialistisch-dialektischen Kunsttheorie andeutungsweise durch die Analyse der *authentischen* Kunstwerke der Moderne (3-1) dar und seine eigentliche Verhaltensweise durch die Untersuchung *ästhetischer Erfahrung* an solchen Kunstwerken, welche als Spiel zwischen mimetischem Impuls und Reflexion des lebendigen, ästhetischen Subjekts nur in einer Konstellation der Begriffe mit einem Schlage erkannt werden kann (3-2). Zum Abschluss folgt eine Zusammenfassung über die unterschiedlichen Ergebnisse der Untersuchungen (4).

2. Die Kunsttheorie Simmels

2-1. Kunstwerk als das absolute Andere und das absolute Selbe

In der *Philosophie des Geldes* arbeitet Simmel wesentliche Aspekte seiner Kulturanalyse im Bereich der Ästhetik heraus, wonach der ganze Sinn der Kunst darin liegt, „aus einem zufälligen Bruchstück der Wirklichkeit, dessen Unselbständigkeit durch tausend Fäden mit dieser verbunden ist, eine in sich ruhende Totalität, einen jedes Außerhalbseiner unbedürftigen Mikrokosmos zu gestalten“ (PdG, 691).¹⁴⁹ Ein zufälliges Bruchstück der Wirk-

¹⁴⁹ Bereits in seinem Aufsatz „Soziologische Aesthetik“ (1896) formuliert Simmel: „Das

lichkeit, welche durch die Kategorien geformt ist, „die von der durchschnittlich-praktischen Interessiertheit ausstrahlen“ (G, 29), formt die Kunst ihm zufolge nach ihrer spezifischen Gesetzlichkeit zu einem Ganzen als einem „individuelle[n] Fürsichsein“ (PdG, 47). Auf diese spezifische Weise ist sie für ihn eines der autonomen Formungsprinzipien, ebenso wie andere unterschiedliche Diskurssysteme z.B. Sprache, Wissenschaft, Technik, Recht, Religion usw., welche kulturelle Wertreihen ausbilden und unter deren kategorialen und apriorischen Voraussetzungen die Dinge der Welt gestaltet werden. Anders als diese Diskurssysteme aber beruht ihr Prinzip auf dem nicht bloß alltäglichen,¹⁵⁰ sondern künstlerischen Erleben von empirischer Wirklichkeit. Es handelt sich um ein Erleben, welches sich in den ästhetischen Apriori-Formen vollzieht, die bei Simmel, ebenso wie die psychologischen Apriori-Formen in seiner Erkenntnistheorie, analogisch unmittelbar mit der individuellen Seele des schöpferischen Menschen interagieren. Nach ihm bedingt das künstlerische Erleben, das sich innerhalb der kategorialen ästhetischen Gesetzlichkeit bewegt, a priori das ästhetische Wahrnehmen, welches ästhetische Produktion und Rezeption hervorbringt. Auf diese Weise sind das künstlerische Erleben und die künstlerische Gestaltung eins.

Das dialektische Spannungsverhältnis von Erlebnis, Wahrnehmung und Gestaltungsvorgang erklärt Simmel mit dem Begriff der *Distanz*, der als eine räumliche Metapher der Subjekt-Objekt-Relation eine Abstraktionsleistung bedeutet. In der Form der Entfremdung, dass nämlich Kunst uns in einen Abstand zu den einzelnen Dingen der Welt stellt, bringt sie uns ihrem innersten Wesen näher, als eine unmittelbare Wirklichkeit sie uns erfahren lässt (vgl. AA 1894-1900, 209; PdG, 659; AA 1901-1908 II, 264). Nur

Wesen der ästhetischen Betrachtung und Darstellung liegt für uns darin, daß in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Aeüßerlichen und Flüchtigen das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervortreten“ (AA 1894-1900, 198).

¹⁵⁰ Mit dem Begriff des Erlebnisses bezeichnet Simmel eine dem Subjekt vorgegebene, apriorische Zugangsform zur Welt vor der Trennung von Subjekt und Objekt. Für ihn ist die Erlebniswelt, wie schon in seiner Erkenntnistheorie gezeigt, kein bloßes Abbild der Welt, wie die Naturalisten vertreten, sondern ein Bild, das von der „Tat einer subjektiven Seele“ (HP, 80) hingenommen worden ist. Ebenso begreift Simmel auch den Gegenstand der Natur als eine kategoriale Formung der empirischen Welt, die von den historischen Gegebenheiten bedingt wird.

wenn der Künstler von seinem ästhetischen Erlebnis der Wirklichkeit abrückt und außerhalb ihrer Bedingungen steht, kann er es im Kunstwerk gestalten. Dementsprechend entsteht auch dessen ästhetische Rezeption als sekundäre Reaktion auf die Distanz zur Wirklichkeit, welche das Kunstwerk vermittelt. Die Erfahrung der ästhetischen Distanz zum primären Erlebnis wie zu seinem Gegenstand, welche die ästhetische Wahrnehmung voraussetzt, wirkt auf eine Veränderung sowohl des Grundverhältnisses des Menschen zu den Dingen der Welt als auch des Blicks des Subjekts auf die empirische Wirklichkeit ein. Diese Veränderung ermöglicht Simmel zufolge letztlich die Überwindung der Kluft zwischen Subjekt und Objekt.

Indem Kunst bewusst sich von der *quantitativen* Nähe der sensuellen Reize der unmittelbaren Dinge distanziert, stellt sie eine *qualitative* Nähe zu ihnen her,¹⁵¹ die ihrer Besonderheit, nämlich der „Beseeltheit des Seins“ in ihnen gilt. So ist sie bei Simmel mit einem „feinen bläulichen Duft“ (PdG, 658) oder Schleier identisch, der die Nähe in die Distanz überführt. Mit anderen Worten, die Erfahrung der Distanz in der Kunst heißt nichts anderes als die Erfahrung der Nähe zu einem beseelten Sein, welche das Wesen der Kunst ausmacht, als „eine tiefe innere Verbindung zwischen der zu nahen Fesselung an die Dinge und dem zu weiten Abstand“ (AA 1909-1918 II, 133). Diese wechselnde Verbindung von Nähe und Ferne, die Simmel zufolge gerade im Zentrum des Ich eines schöpferischen Individuums steht, bewirkt eine gelungene Relation zu den Dingen der Welt, um diese ästhetisch zu erfahren und zu erkennen. Dabei zeigt sie sich als die „Verschiedenheit auch der innerlichsten Verhältnisse zu den Dingen“, welche als „Verschiedenheit der Distanz zu ihnen gedeutet werde“ (PdG, 658). Das Doppelverhältnis beider Verschiedenheiten lässt sich auf „die selbstreflexive Zerlegung des Subjekts in ein Ich-Subjekt und Ich-Objekt übertragen, aus der die Erfahrung der Einheit erst bewußt und reflektierbar hervorgeht.“¹⁵² Aus der Erfahrung der wechselseitigen Einheit von Nähe und Ferne oder der gelun-

¹⁵¹ Die beiden unterschiedlichen Erscheinungsformen der Nähe können begrifflich nicht präzise geschieden werden. Gleichwohl will Simmel auf ihren abweichenden Charakter hinweisen, wie er den qualitativen von dem quantitativen Individualismus unterscheidet.

¹⁵² Ute Faath, *Mehr-als-Kunst*, a.a.O., S. 120. Simmel führt den Objektivationsprozess der Subjekt-Objekt-Relation am Beispiel des Schönheitswerts aus (vgl. PdG, 44ff). Auch vgl. zur allgemeinen Bedeutung der Werte bei ihm das Kapitel II, 2-1.

genen Wechselwirkung von Subjekt und Objekt erwächst das Ich-Zentrum eines schöpferischen Individuums, welches sich zu einem Stil der Kunst als seiner eigenen Darstellungsweise kristallisiert. In diesem Sinn nennt Simmel den Kunststil „generelle Formung des Individuellen“ (PdG, 659), der sich zwischen Wirklichkeit und Werk schiebt. Das deutet bereits an, dass dem Kunststil an sich auch ein rein gesellschaftliches Moment eigentümlich ist.¹⁵³ Denn der Kunststil als Form des Allgemeinen kann den verschiedenen Werken nur dann zugerechnet werden, wenn diese nicht als rein autonome Gebilde angesehen, sondern in einer einheitlichen Reihe der Kultur oder im Hinblick auf deren spezifische Kulturbedeutsamkeit eingestellt werden.

Der Zugang zur tiefen individuell-subjektiven Seele eines Menschen ist bei Simmel allein durch den Kunststil als allgemeines Formgesetz eben so vermittelt, wie die Kultivierung als Prozess der Individualisierung eines Menschen durch die Vergesellschaftung oder als Weg seiner Seele zu sich selbst auf dem Umweg über die Gebilde der objektiven Kultur durchgeführt wird. Doch im Kunststil hat sich der Konflikt zwischen einem individuellen Gesetz eines großen Künstlers und einem „überindividuellen Formgesetz“ (AA 1901-1908 II, 382) der vergangenen großen Kunst niedergeschlagen. Im überindividuellen, allgemeinen Formgesetz, wonach die Kunst ihren Gegenstand ästhetisch gestaltet, kommen die geschichtlichen Objektverhältnisse der gesellschaftlichen Subjekte, als ein Lebensstil zum Ausdruck, dessen Gültigkeit von ihnen unabhängig ist (vgl. PdG, 642). Zwar trifft die Subjektivität oder Individualität sowohl des Künstlers als auch des Rezipienten auf ihre Grenze in dem Allgemeinen, Stil bzw. *Material*, „das sich gleichmäßig einer beliebigen Anzahl von besonderen Formen bietet, und das diese deshalb als ihre allgemeine Voraussetzung bestimmt“ (AA 1901-1908 II, 377, Anm. I). Aber durch die Auseinandersetzung mit der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des Stiles oder des Materials schafft der Künstler sein eigenes Werk nach dem Gesetz seiner inneren Natur, ohne dass er durch die zunehmenden Wahlmöglichkeiten und Überforderungen der objektiven Kultur verstümmelt wird.

Im Kunststil als Vermittlungsform von Individuellem und Allgemeinem

¹⁵³ Klaus Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 223.

sieht Simmel das Analogieverhältnis zwischen dem subjektiv-seelischen Kern eines Individuums und dem beseelten Sein der einzelnen Dinge. Dieses Analogieverhältnis entspricht der Wesensgleichheit zwischen der Gesellschaft und der a priori gelegenen, psychisch-bewussten Bedingungen ihrer Elemente.¹⁵⁴ Darum beziehen sich die verschiedenen Kunststile, die verschiedene Distanzen zu den Dingen bezeichnen, für Simmel auf keine rein subjektive Willkür des Künstlers, sondern auf dessen geschichtlich-gesellschaftliche Bedingungen, denen immer schon die Apriori-Formen der künstlerischen Wahrnehmung und Erfahrung zugrundeliegen. Sein Begriff des Kunststils legt am Ende ein aufkommendes neues Bild des Individuums nahe. Kurzum, Kunst löst vermöge ihrer eigenen inneren Gesetzlichkeit, die nicht aufgrund des empirisch-psychologischen oder pragmatischen Prinzips entwickelt wird, sich von unmittelbarem Erlebnis der Wirklichkeit ab, wenn sie auch davon ausgeht. Erst nach dieser Ablösung gewinnt sie ihre Autonomie. Sie besteht zwischen ihrer Relation zur Wirklichkeit und ihrer Abgrenzung dazu, so erhebt sie Anspruch darauf, „nur aus sich selbst, als Kunst, nicht von einem Außerhalb her, verstanden und beurteilt zu werden“ (AA 1909-1918 II, 388). Dieser Anspruch verkörpert sich im Gestaltungsvorgang des einzelnen Kunstwerks. An dieser Stelle könnte man einmal fragen: Ist Kunst nur dann autonom, wenn sie sich vom unmittelbaren Erlebnis der objektiven Wirklichkeit ablöst, wie kann sie dann die soziale Wirklichkeit ausdrücken? Die Antwort darauf wird in Simmels Argumentationsvorgang für die Autonomie des Kunstwerks verdeutlicht. Simmel formuliert seine Konzeption des Kunstwerks sehr mystisch als eine in einem Rahmen eingeschlossene Totalität, welche „der Verflechtung in das Weltgeschehen (in dem nur seine Materie steht) gänzlich enthoben“ (AA 1909-1918 I, 447) ist. So ist das autonome Kunstwerk ein schlechthin in sich geschlossenes Gebilde gegenüber den Naturdingen, die nur in ständiger Wechselwirkung mit ihrer Umgebung existieren können. Was dieses Charakteristikum des Kunstwerks symbolisiert und verstärkt, ist ihm zufolge „der Bildrahmen“:

Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Be-

¹⁵⁴ Vgl. dazu Kapitel II, 2-1.

ziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine *Einheit* aus Einzelheiten - schließt es sich, als eine Welt für sich, gegen alles ihm Aeußere ab. So bedeuten seine Grenzen etwas ganz anderes, als was man an einem natürlichen Dinge Grenzen nennt: bei diesem sind sie nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit allem Jenseitigen, dort aber jener unbedingte Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt (AA 1901-1908 I, 101).

Simmels Feststellung, dass das Kunstwerk als eine „*Einheit* aus Einzelheiten“ „keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig“ ist, und sich ausschließlich aufgrund ursprünglicher Selbsttätigkeit des „vereinheitlichenden Zusammenschlusses“ konstituiert, entspricht ganz und gar vollständig dem Leibniz'schen Konzept der fensterlosen Monade (vgl. G, 15), welches eine spezifische Relation zwischen einer verschlossenen Einheit und einer übergeordneten Totalität in der *prästabilierten Harmonie* bezeichnet.¹⁵⁵ Der Prozess der Selbstkonstitution des Kunstwerks, als ob es „Welt als ganze oder die Seele“ ist, geht dabei immer wieder mit dem Akt seiner Abgrenzung „gegen alles ihm Aeußere“, also gegen soziale Wirklichkeit zusammen. Diese gegensätzlichen Merkmale des Kunstwerks formuliert Simmel als „Distanz und Einheit, Antithese gegen uns und Synthese in sich“ (AA 1901-1908 I, 102). Keine außerästhetische synthetisierende Kraft, sogar keine Subjektivität des Künstlers mehr kann auf die Einheit des Kunstwerks einwirken, welche nicht als eine bloße mechanistische Synthese seiner einzelnen Elemente, sondern gleichsam als ein vitalistischer Organismus aus der Wechselwirkung zwischen Ganzheit und Elementen vorzustellen ist. Das einzelne Kunstwerk ist nach Simmel deswegen „eines jener Gebilde,

¹⁵⁵ Da die Monade nach Leibniz fensterlos ist, wird sie als *Innerlichkeit* nicht von außen beeinflusst. Deshalb kann die Veränderung der Monade als einer allein auf sich selbst bezogenen Einheit nur aus ihrem inneren Prinzip kommen. Analog wie die Monade durch einen Akt der göttlichen Schöpfung mit einem Schlag ins Dasein gesetzt wird, konzipiert Simmel das Kunstwerk. Vgl. Kapitel I, Fußnoten 5. Auch vgl. Hannes Böhringer, „Spuren von spekulativem Atomismus in Simmels formaler Soziologie“, a.a.O., S. 105-117.

die wir zwar, wenn sie einmal da sind, in eine Mehrheit von Elementen zerlegen können, aber sie aus diesen nicht wieder zusammensetzen“ (AA 1909-1918 II, 14). Dessen Kraftzentrum steht in Analogie zur individuellen Seele als einer kosmischen Einheit. Diese *absolute* Autonomie des Kunstwerks bezeichnet Simmel an verschiedenen Stellen mit dem Begriff der „Selbstgenügsamkeit“, *Autarkie*, welcher eigentlich in der idealistischen Ästhetik eine ästhetische Dimension gewinnt, um dessen Apotheose auszudrücken.¹⁵⁶

Und erst wenn und weil das Kunstwerk diese Selbstgenügsamkeit besitzt, hat es uns so viel zu geben, jenes Für-sich-Sein ist der Anlaufschritt, mit dem es um so tiefer und voller in uns eingeht. Das Gefühl des unverdienten Geschenkes, mit dem es uns beglückt, stammt aus dem Stolze dieser in sich befriedigten Geschlossenheit, mit der es nun dennoch unser eigen wird (AA 1901-1908 I, 102).

Nur indem das Kunstwerk sich streng von der außerästhetischen, gesellschaftlichen Wirklichkeit ausschließt, repräsentiert es Simmel zufolge „als »Wirklichkeit« eine nicht mehr und nicht weniger selbstgenügsame Anschauung“ (Rem, 501) auf die Totalität der Objektwelt. So versteht Simmel ein autonomes Kunstwerk als eine als Totalität perzipierte Einheit, und zwar als einen Spiegel in den von der Tätigkeit der individuell-subjektiven Seele hingenommenen Spiegelungen der außer ihm liegenden sozialen Wirklichkeit. So steht sein Begriff des Kunstwerks völlig in Analogie zur Leibniz'schen Monade, deren Wesen zumal in der Selbstvorstellung der ganzen Welt als der einheitlich objektiven Ordnung besteht.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Der Begriff der Selbstgenügsamkeit bezeichnet Niehues-Pröbsting zufolge „im mythologischen Denken der Griechen Vorzug der Götter vor den Menschen; sie [Selbstgenügsamkeit: K.S. Kim] wird in der Philosophie Vorzug des Weisen vor der unphilosophischen Menge: als Idealzustand der Existenz in der sokratisch-stoischen Moral, beschränkt auf die theoretische Tätigkeit bei Aristoteles.“ Heinrich Niehues-Pröbsting, „Das ‚individuelle Gesetz‘ in der Kunst. Georg Simmels Ästhetik der Lebensphilosophie“, in: Ursula Franke und Volker Gerhardt (Hrsg.), *Die Kunst gibt zu denken. Über das Verhältnis von Philosophie und Kunst*, Münster 1981, S. 102f. S. Auch vgl. Volker Gerhardt, *Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität*, a.a.O., 113f.

¹⁵⁷ Vgl. hierzu Kapitel I, 2-1.

Das Prinzip der Selbstkonstitution des Kunstwerks als einer verschlossenen Einheit liegt gerade in dessen eigener Gesetzmäßigkeit, nämlich dessen individuellem Gesetz, welches Simmel der Schönheit als oberster Kategorie der klassischen Ästhetik gegenüber stellt. Denn das individuelle Gesetz eines Kunstwerkes, welches der schöpferische Künstler erbringt, verbindet sich in seiner *repräsentierten* Wirklichkeit notwendig mit dem allgemeinen Gesetz der sozialen Wirklichkeit. Ein großes Kunstwerk gilt, wie Simmel immer wieder betont, einerseits nur dann als ein allgemeiner Kulturwert, wenn es auf seine Bedeutung für die Kultivierung der Individuen hin angesehen wird.¹⁵⁸ Andererseits erscheint die nach seiner Eigengesetzmäßigkeit konstituierte Wirklichkeit, welche ihm zufolge die schöne Seele eines schöpferischen Individuums schon angeschaut hat, als „das absolut Andere und das absolut Selbe“ (Rem, 501), welches letztlich auf das innerste Wesen der menschlichen Existenz verweist. So symbolisiert die Selbstgenügsamkeit oder Geschlossenheit des großen Kunstwerks, nämlich dass es vollendet und unsterblich ist, sowohl seine zeitlose Schönheit als auch seine erlösende und versöhnende Wirkung durch dessen „inselhafte Stellung“ (AA 1901-1908 I, 102) gegenüber der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diesen paradoxen Dualismus fasst er schließlich als „die Doppelstellung des Kunstwerks“, „das gänzlich in sich geschlossene, vom Leben eximierte Gebilde und zugleich gebettet in den vollen Strom des Lebens“ (AA 1909-1918 II, 13).

So zeigt sich das autonome und große Kunstwerk bei Simmel als dualistische Paradoxie eines inselhaften Ganzen im Zusammenhang eines ihm übergeordneten Ganzen, d.h. der objektiven Kultur. In Analogie zu einem vitalistischen Organismus wird dies ebenso weiter auf die Relation zwischen der Kunst als Ganzem und den einzelnen Kunstwerken als ihren Tei-

¹⁵⁸ Die Relation zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen in der Kunsttheorie Simmels fasst Faath wie folgt zusammen: „Individualität und was ihren Wurzelpunkt, ihren Keim oder ihr je Eigenes ausmacht, geht nicht in einem selbstgenügsamen Prinzip auf. Sie ist mit intersubjektiven Zügen ausgestattet und besteht in ihrem Verhältnis zum Allgemeinen. Individualität verweist nicht auf einen vorgegebenen Charakter im Sinne eines reinen Substrats unbedingter Persönlichkeit. Gesellschaft und Geschichte gehören zu den unabdingbaren Momenten ihrer Konstitution. Erst aus diesem Kontext geht das individuelle Gesetz hervor, das weder im Sinne des Subjektivismus noch der Anarchie begriffen werden soll.“ Ute Faath, *Mehr-als-Kunst*, a.a.O., S. 190.

len übertragen (vgl. AA 1909-1918 II, 10f). Die dualistische Doppelstellung des Kunstwerks als einer autonomen Ganzheit für sich selbst und als eines Elements in der Gesamtheit ist Simmel zufolge nur „ein Urphänomen der geistigen Welt“ (AA 1909-1918, 10) in der Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Individuen oder zwischen objektiver und subjektiver Kultur unter der Strukturganzheit und der Totalität des Lebens. Dadurch, dass das Kunstwerk als ein Träger der Totalität des realen Lebensstroms einerseits, doch dessen Existenz als eine verschlossene Einheit in einem ideellen Raum andererseits konzipiert ist, dass der Vermittler zwischen beiden die individuell-subjektive Seele des Menschen ist, ist Simmels Begriff des Kunstwerks idealistisch geprägt. Diese idealistische Ausprägung lässt sich noch stärker in seiner folgenden Behauptung belegen:

Kein Kunstwerk ist als Kunstwerk aus seiner Zeit oder aus der Psychologie seines Schöpfers heraus zu rechtfertigen: ausschließlich aus den Forderungen der Kunst, die sehr mannigfaltig und zu verschiedenen Zeiten sehr entgegengesetzte sein mögen, aber in jedem Augenblick ihres Bestands in der Ebene der überzeitlichen, rein sachlichen idealen Bedeutung liegen (PV, 233).

So grenzt sich das Kunstwerk, das als selbstgenügsame Abgeschlossenheit eine Welt für sich darstellt, nicht nur gegen den naturalistischen Abbildungs-, sondern auch gegen den realistischen Wirkungsanspruch ab. Denn die unverwechselbare Einheit des Kunstwerks garantiert dessen „zeitlose Bedeutung“ (PK, 340), welche die Eigenständigkeit einer rein ästhetischen Betrachtungsweise rechtfertigt. Die Kunstrichtungen des Naturalismus sowie des Realismus aber stehen nach der Kritik Simmels auf einer gemeinsamen Grundlage in dem Sinne, dass beide ganz getreu der Wirklichkeit nachgehen und diese nur noch einmal schaffen. Nach seiner erkenntnistheoretischen Studie zur Geschichtsphilosophie vermag kein Subjekt hinter seine subjektive Wahrnehmung zurückzugehen. Gleichwohl lehnt er auch den ästhetischen Rigorismus des *l'art pour l'art* ab. Denn die Objektivierungen der autonomen Kunst kennzeichnen nichts anderes als die Wiedergabe und Widerspiegelung der zweiten, repräsentierten Wirklichkeit, welche das

erkennende Subjekt formt, aber immer noch als Fiktion und Schein der faktischen Wirklichkeit. So sehr der Wahrheitsgehalt der autonomen Kunstwerke für ihn allein aufgrund seiner Form und Gesetzmäßigkeit beurteilbar ist, in der die Freiheit des künstlerischen Schaffens eine innere Notwendigkeit annimmt, so sehr ist es als ein gesetzmäßiger Vollzug der ihm zugrundeliegenden Idee nur aus sich selbst heraus verständlich. Die für sich stehende Einzigkeit eines Kunstwerks als einer nach seinem eigenen Gesetz selbstgenügsame Einheit kann insofern nur als Ausdruck der rätselhaften, absoluten Einheit der künstlerischen Persönlichkeit begriffen werden und als eine ästhetische Realisierung des individuellen Gesetzes.

2-2. Individuelles Gesetz als Persönlichkeit des großen Künstlers

Ausgehend von der Annahme, dass das individuelle Gesetz eines Kunstwerks von dessen künstlerischer Existenz sichtbar wird, nimmt Simmel sich vor, die Persönlichkeiten der großen klassischen oder modernen Künstler, wie etwa Dante, Michelangelo, Rembrandt, Goethe, Rodin, George und Böcklin, an ihren Werken zu veranschaulichen.¹⁵⁹ Nach ihm unterscheiden sich die großen Künstlerpersönlichkeiten deutlich von denjenigen der gewöhnlichen Menschen ihrer Zeit, sind doch auch quasi idealtypische Repräsentanten einer ihrer Zeit wesentlich zugrunde liegenden Geisteshaltung. Insofern sie sich erst im Prozess der Individualisierung durch die Auseinandersetzung mit den objektiven Kulturformen verkörpern, stehen sie in Analogie zur qualitativen Individualität des einzelnen Menschen, welche der indifferenten und nivellierten Tendenz des gesellschaftlichen und kulturellen Objektivationsprozesses entzogen ist. Hierbei bedeutet die Individualität als „undefinierbare Lebensbestimmtheit“, dass „ein Wesen beide [das Individuell-Sein des Menschen und ein übergreifendes Ganzes: K.S. Kim] in

¹⁵⁹ Interessanterweise studierte Simmel Kunstgeschichte bei Herman Grimm, der Sohn von Wilhelm Grimm. Schmolz zufolge hatte er einen großen Einfluss auf die Kunstgeschichtsschreibung der Kunsthistoriker mit lebensphilosophischen Hintergrund ausgeübt, wie etwa Wilhelm Worringer, Wilhelm Pinder, Carl Neumann und Oskar Schürer. Vgl. Josef Adolf Schmolz Gen. Eisenwerth, „Simmel und Rodin“, in: Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Ästhetik und Soziologie. Um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976, S. 43.

Eins zusammenlebt: die innere Zentriertheit, Eigenweltlichkeit, das sich genügende Selbst-Sein – und das positive oder negative, sich angleichende oder sich abhebende Verhältnis zu einem Ganzen, dem das Wesen zugehört“ (AA 1909-1918 II, 300).

In Hinsicht auf seinen eigenen Begriff des Lebens, welcher *Mehr-Leben* und *Mehr-als-Leben*, Steigerung und Übersteigerung seiner selbst bezeichnet, geht Simmels Analyse der Persönlichkeiten der großen Künstler, insbesondere Michelangelos, Rembrandts und Rodins, von der Überzeugung aus, dass die Geschichte der abendländischen Kulturentwicklung exemplarisch erkannt werden könnte. Denn die in Wechselwirkung mit den erstarrten Formen der objektiven Kultur sich vollziehende Individuation des Künstlers wirkt wiederum auf dessen eindrucksvolles Kunstwerkschaffen und somit auf die gesamte Kulturentwicklung fort. Indem Simmel die großen Künstlerpersönlichkeiten anhand ihrer Werke betrachtet, beabsichtigt er, sowohl die unendliche Geschichte des Gegensatzprozesses zwischen Individualisierung und Vergesellschaftung als auch dessen mystische Vereinigung aus der lebensphilosophischen Perspektive paradigmatisch aufzuzeigen. Davon ist er ganz überzeugt: „Kunst löst mit ihren geheimnisvollen Mitteln die für fast alle Lebensbereiche widerspruchsvolle Aufgabe: mit einer Formgestaltung das Gesetz der Sache und das Gesetz der Person zu erfüllen“ (IG, 91f). In seinem Aufsatz „Michelangelo als Dichter“ (1889) beschäftigt Simmel sich mit der Analyse des Prozesses der Individuation als Teil einer umfassenderen Ganzheit auf dem Gebiet der *Liebe*, welcher sich in der Auseinandersetzung mit der Person der Geliebten vollzieht. Dort lenkt er seine Aufmerksamkeit darauf, dass Michelangelo darin seine Liebe zur Geliebten Vittoria Colonna, seine Verzweiflung davor und seine Hinwendung zum Göttlichen erfährt. In der Erfahrung dieser verwobenen Komponenten der Liebe wird ihm zufolge vor allem das „Auslöschen des eignen Seins“ (AA, 1887-1890, 44) durchgeführt; ein Auslöschen, welches auf eine Veränderung der ganzen Persönlichkeit und damit auf eine neue Selbstbesinnung einwirkt. Erst dadurch, dass Michelangelo seine eigene Individuation im Gegensatz zur Persönlichkeit seiner Geliebten erfährt, kommt er aus der Sicht Simmels zu seiner eigenen Seele, oder anders gesagt, zu seiner harmonischen Übereinstimmung mit sich selbst, welche weiterhin die Kompe-

tenz des tieferen künstlerischen Schaffens bildet. Anders gesprochen, es scheint Michelangelo die sinnliche Schönheit seiner Geliebten eine Erfüllung des platonischen Ideals einer unsinnlichen Schönheit auf Erden zu sein, aber in deren künstlerischer Erfüllung leidet seine Existenz an einer gewisse Tragik zwischen einem neuen Selbstbewusstsein eines Individuums und dem platonischen Ideal jenseits des Hier und Jetzt. So repräsentiert sich Michelangelos Persönlichkeitsentwicklung auf dem Gebiet der Liebe in seiner Kunst, die auf dem platonischen Ideal der ewigen Schönheit beruht. In seinem späten Aufsatz über „Michelangelo“ (1911) stellt Simmel ausdrücklich aus der lebensphilosophischen Perspektive fest, dass einerseits in den Gestalten Michelangelos ein wesentliches Moment des Lebens, also der *Kampf* zwischen der physikalischen, „herabziehende[n] Schwerkraft“ und den „nach oben strebenden seelischen Energien“ (PK, 314), zum Ausdruck kommt. Diese Energien verweisen dabei nichts anderes auf „Sehnsucht nach Freiheit, Glück und Erlösung“.¹⁶⁰ Andererseits sind darin beide gegensätzlichen Impulse in die Totalität des Lebens als ein vollkommeneres Ganzes verschmolzen, welches über allen Formen des strömenden Lebens liegt. Doch in den Gestalten Michelangelos zeigt sich Simmel zufolge immer noch eine Unvollkommenheit der menschlichen Existenz, deren Gefühl sein künstlerisches Schaffen um so mehr zur Sehnsucht nach der absoluten Schönheit oder der göttlichen Idee antreibt. Die Individualität der Gestalten Michelangelos sind demnach gekennzeichnet als ein klassisches, überindividuelles, überzeitliches und allgemeines Prinzip, das man als quantitative Individualität ansehen könnte. Eine Künstlerpersönlichkeit, die an den Werken Michelangelos erkannt wird, bestimmt Simmel als *Renaissancecharakter*, demzufolge an den irdischen und zeitlichen Menschen eine göttliche und überzeitliche Forderung gestellt wird. Diese Forderung aber könnte erst mit seinem Tod verwirklicht werden. Das bedeutet eine entscheidende Tragik im Schicksal des idealtypischen Renaissancemenschen, dass nämlich der Konflikt von existenziellem und endlichem Leben und idealer, überzeitlicher und ewig geltender Form nicht wirklich aufgehoben werden könnte, während dieser Konflikt in den großen Werken des Renaissancekünstlers

¹⁶⁰ Felicitas Dörr, Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels, München 1993, S. 68.

überwunden worden ist. Damit ist Michelangelos Persönlichkeit noch nicht als Idealtyp des lebendigen Individuums, sondern nur als Verkörperung überzeitlicher und überindividueller Ideen anzusehen, denen geometrische Gesetzmäßigkeit und Form als rationale Komposition zugrunde liegen. Demgegenüber überwindet Rembrandts Kunst nach Simmel den Dualismus von sichtbarem Körper und unsichtbarer Seele eines Individuums und lässt beides als lebendige Einheit, *Leib gewordene Seele*, empfinden. Der Renaissancepersönlichkeit gegenüber, die von der feststehenden Form her den Zweck des Lebens sucht, entwickelt sie abschließend vom ständig fließenden Lebensstrom her die stets wechselnde, bewegungsreiche, unvergleichliche *Form*, welche gerade die *Idee des Barock* verkörpert. In dieser Form, die bei Simmel gerade auf die Idee des individuellen Gesetzes schließen lässt, ist das, was eigentlich nicht sichtbar ist, d.h. das barocke Lebensgefühl,¹⁶¹ seelische Inhalte eines lebendigen Individuums sind sichtbar dargestellt worden. Rembrandt wird jedoch eben deswegen ein „Mangel an Form“ vorgeworfen, dagegen verteidigt Simmel ihn wie folgt:

Man hat Rembrandt Mangel an Form vorgeworfen, weil man ganz unbefangenen Form = allgemeiner Form gesetzt hat, der gleiche Irrtum, wie wenn man im moralischen Gesetz mit allgemeinem Gesetz identifiziert, nicht bedenkend, daß einer individuellen Wirklichkeit vielleicht auch ein individuelles Gesetz entsprechen mag, ein Ideal, das eben nur für diese Existenz in ihrer Ganzheit und Besonderheit gilt. Die Form, wie Rembrandt sie herausarbeitet, entspricht gerade nur dem Leben dieses Individuums, sie lebt und stirbt mit ihm, in einer Solidarität, die ihr keine darüber hinausreichende, allgemeine, andere Spezialisierungen vertragende Gültigkeit gestattet (Rem, 373f).

Daher könnte ausgesprochen werden, dass die allgemeine Form im klassischen Sinn in der Kunst Rembrandts nicht verneint, sondern durch die indi-

¹⁶¹ Simmel hat Interesse für das barocke Lebensgefühl bei Rembrandt. Nach Dörr zeichnet sich das Barock als kunsthistorische Epoche dadurch aus, „daß in ihm eine tiefe Hinwendung zum Weltlichen, zum Leben und seiner Freude stattfand. Allgemeine Merkmale der Barockkunst liegen darin, daß sie eine schwellende Bewegung aller Formen zeigt, die nicht nach Harmonie streben, sondern Ausdruck von Kraft sind.“ Ebd., S. 74.

viduelle Form ersetzt worden ist. Die individuelle Form, in der sich Lebensstrom und Ausdruck desselben gegenseitig bedingen, ist nur auf die Darstellung des außertheoretischen, begrifflich nicht adäquat formulierbaren Erlebnisses bezogen, das sie von rationaler Konzeption und Rezeption am weitesten entfernt. Sie entspricht gerade der qualitativen Individualität eines lebendigen Einzelmenschen im Lebenszusammenhang als dessen Allgemeinheit, welche Simmel zufolge „die Akkumulation eben dieser [aller einzelnen Lebensmomente des Individuums: K.S. Kim], gewissermaßen ihre historische Ordnung bewahrenden Momente“ (Rem, 320) bedeutet. Die Problematik des individuellen Gesetzes manifestiert sich vor allem in der Porträtkunst Rembrandts, die eine Zeitlichkeit, nämlich das Gewordensein und die Vergänglichkeit einer Person, nachvollziehbar macht. Dabei sind Leben und Tod, Zeitlichkeit und Ewigkeit des kontinuierlichen Lebensstromes selbst in Rembrandts typischer Malweise der Hell-Dunkel-Kontraste zu betrachten, womit dieser die wichtigen Dinge gegenüber dem diffusen dunkleren Hintergrund hell beleuchtet darstellt. Die Porträtgestalten Rembrandts repräsentieren am erfolgreichsten das temporäre Leben einer portraitierten Person und zugleich deren Lebenstotalität, die es überschreitet. Gerade diesen überschreitenden, „raumlose[n] Blick“ (Rem, 436) Rembrandts hält Simmel für eine Möglichkeit, den Dualismus von Leben und Form in der absoluten Kontinuität des Lebens zu überwinden:

Wie es das Wesen des Lebens ist, in jedem Augenblick ganz da zu sein, weil seine Ganzheit nicht die mechanische Summierung von singulären Augenblicken, sondern ein kontinuierliches und kontinuierlich formwechselndes Strömen ist – so ist es das Wesen der Rembrandtschen Ausdrucksbewegung, das ganze Nacheinander ihrer Momente in der Einmaligkeit eines einzelnen kühlen zu lassen, ihre Zerspaltung in dieses Nacheinander getrennter Momente zu überwinden (Rem, 315).

In den Porträtgestalten Rembrandts ist eine Person nach Simmel als seelisch-körperliches Individuum aus ihrer individuellen Lebensgeschichte dargestellt worden. In der Zeitlichkeit des langen Lebensverlaufes einer Person stellt Rembrandt ein Individuelles zu ihren unterschiedlichen Le-

benszeiten kontinuierlich dar. So zeigt sich die Lebenssubstanz in seinen Bildern einerseits als metaphysische Idee und andererseits als feste Verbundenheit mit der empirischen Realität, so sind Form und Inhalt oder Seele und Leib in der Totalität des Lebens konvergent. Das besagt auch, dass sich der Künstler aufgrund des äußerlich wahrnehmbaren Ansehens seines Modells hin in einem dritten Akt „jenseits der Realität [...] am Subjekt für sich oder am Objekt für sich“ (Rem, 341) einen Einblick in dessen Innerstes, dessen Seelenlage verschafft. Diese Fähigkeit des Künstlers, intuitiv erfasste Beschaffenheit der Seelenlagen anderer Personen in eine künstlerische Form umzuwandeln, geht sowohl mit Simmels Idee des Verstehens¹⁶² als auch mit seiner Kritik an einer Vorstellung des Sehens zusammen, welche als eine rationalistische, als eine mechanistische oder eine mathematisch-physikalische Reduzierung zu charakterisieren ist. In Simmels kunstphilosophischer Analyse der Kunst Rembrandts, in der sich das Prinzip des Lebens mit dem der Individualität verbindet, wird deutlich, dass sich seine Konzeption des individuellen Gesetzes eindeutig als ein *metaphysischer* Versuch darstellen lässt, alle scheinbaren Widersprüche der individuellen Existenz einer Person oder alle tragischen Konflikte zwischen Leben und Form letztlich in der ständig fließenden Lebensganzheit und -totalität zu bewältigen. An dieser Stelle könnte man kritisieren, dass Simmels lebensphilosophische Problemlösungsweise immer wieder auf eine abstrakte und universale Lebensganzheit oder -totalität, mit Adorno gesprochen, auf eine *Mythologie* zurückgeht.

Schließlich analysiert Simmel die Künstlerpersönlichkeit Rodins, welcher ein Zeitgenosse war.¹⁶³ In dessen Plastiken findet er eine seiner philosophischen Grundideen, die „der Einheit einer rein persönlichen, von aller bloßen

¹⁶² Vgl. dazu Kapitel I, 2-2.

¹⁶³ Im Feuilleton-Beiblatt des *Berliner Tageblatts* vom 29. 9. 1902 veröffentlicht Simmel ein Essay „Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart“. Dieser war nach Schmoll gen. Eisenwerth „eine der frühesten [Äußerungen: K. S. Kim] und sogleich die konsequenzreichste Reflexion über Persönlichkeit und Werk des Pariser Bildhauers“ und hat „die Diskussion über den französischen Künstler in Deutschland stark beeinflusst“. Dann wenig später, 1905, hatte Simmel in Paris erste persönliche Begegnung mit Rodin. Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf, „Simmel und Rodin“, in: Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976, 19ff.

Verallgemeinerung freien Lebensgestaltung mit der Würde, Weite und Bestimmtheit des Gesetzes“ (AA 1901-1908 I, 93f) gilt. Das Problem der Einheit der qualitativen Individualität mit eigener Gesetzmäßigkeit hat Rodin ihm zufolge nicht in allgemeinen Prinzipien, sondern in individuellen Anschauungen der Seele gelöst, die sich auf das innerste Wesen der flüchtigsten Phänomene richten. Indem er das Individuum, ebenso wie Simmel, als einen bloßen Durchgangspunkt gesellschaftlicher Kräfte anschaut, verkündet er in seinem eigenen, neuen Stil, dass das Wesen der menschlichen Existenz in der Moderne äußerst individuell ist. Im Gegensatz zu den Idealen des Naturalismus und des Konventionalismus sucht er „die Impression des Übermomentanen, die zeitlose Impression“ (PK, 339) und gibt der Psychologie des modernen Individuums einen Ausdruck, das auf die innere Unruhe und gesteigerte Sensibilität, die Entfremdung von der Welt bezogen ist. Damit kennzeichnet er *das Wesen des modernen Lebens* durch einen „Psychologismus“, der an die Lebensphilosophie gebunden ist.¹⁶⁴

Die antike Plastik suchte sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie. Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind (PK, 346).

Nach Simmel bildet die psychologische Tendenz in der Kunst Rodins deren Konstitutionsprinzip. In seinen Plastiken verleiht Rodin den inneren Bewegungen der subjektiv-individuellen Seele einen angemessenen Ausdruck, die sich als „ein Durchgangspunkt einer aus dem Unbestimmten kommenden und ins Unbestimmte gehenden Wanderung“ oder als „die Wege ohne Ziele [...] und die Ziele ohne Wege“ (PK, 346) zeigen.¹⁶⁵ Damit gestaltet er

¹⁶⁴ Nach Schmoll gen. Eisenwerth gibt Rodins Kunst „eine Begleitmelodie zu Bergsons profunder philosophisch-naturwissenschaftlicher Darstellung des ‚elan vital‘“. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, „Rodins kunsttheoretische Ansichten“, in: Helmut Kopmann & Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1972, S. 252.

¹⁶⁵ Simmel spricht von Rodins eigenständiger Ausdruckweise wie folgt: „Er hat durch eine

anschaulich die Wesenszüge der Moderne, wie sie Simmel in der Analyse des Geisteslebens der modernen Menschen in den Großstädten eindringlich beschreibt, als absolute Bewegung und ambivalente Gleichzeitigkeit, die in dem Konflikt zwischen Individualität und Allgemeinheit wurzelt. Insofern ist seine Kunst mit Simmels oberflächlicher Denkweise verwandt, welche tiefen- und haltlos in einer unerhört sensiblen Spannung zwischen Innen und Außen abläuft.¹⁶⁶

In einer spezifischen Weise, dass seine Plastiken in den verschiedenen Graden unvollendet bleiben, hat Rodin es dem Betrachter überlassen, ihre Entstehung unmittelbar gedanklich nachzuvollziehen; so regen seine Plastiken die Phantasie und die Selbsttätigkeit seiner Seele an. Ebenso erfährt auch der Betrachter im Akt seines Anschauens der Plastiken die Ruhe seiner unruhigen Seele. Zusammenfassend könnte man daher sagen, dass Rodins Kunst den Zeitgeist der Moderne in der Impression als „Flüchtigkeit“ oder „zeitlose Gültigkeit“ (PK, 179) zum Ausdruck bringt, und zwar dass sie eine intuitive Erfassung der Moderne in ihrem Wesen und eine ästhetische Erkenntnis des Verhältnisses des modernen Individuums zur Welt oder zum Leben aufzeigt. In der Form seiner Kunst äußert sich, dass die Inhalte des Lebens nur im Augenblick dargestellt werden können und dass die Formen des Lebens sich stets wandeln. Durch dieses „Souveränwerden des Bewegungsmotivs gegenüber dem Seinsmotiv“ (PK, 344) kommen die Plastiken Rodins zum schöpferischen Ausdruck der Unstabilität der modernen Seele. Entscheidend ist, dass sie im Rückgriff auf die Impression, anders gesagt, auf die Fragmente oder Bruchstücke der Wirklichkeit, so zugleich deren Totalität spürbar machen.

Wie dargestellt, findet Simmel in den Formen der Kunstwerke den zur Form kristallisierten Ausdruck der Persönlichkeit der Künstler als Totalität ihrer individuellen Existenz. Unter der großen Künstlerpersönlichkeit ver-

neue Biagsamkeit der Gelenke, ein neues Eigenleben und Vibrieren der Oberfläche, durch ein neues Fühlbarmachen der Berührungsstellen zweier Körper oder eines Körpers in sich, durch eine neue Ausnutzung des Lichts, durch eine neue Art, wie die Flächen aneinanderstoßen, sich bekämpfen oder zusammenfließen – dadurch hat er neues Maß von Bewegung in die Figur gebracht, das vollständiger als bisher möglich war, die innere Lebendigkeit des ganzen Menschen. mit allem Fühlen, Denken, Erleben anschaulich macht“ (PK, 337).

¹⁶⁶ Vgl. Günter K. Lehmann, *Ästhetik der Utopie*, a.a.O., 122ff.

steht er ein quasi idealtypisches Bild des Individuums. Zugleich macht er auf die Arbeitsweise der Künstler aufmerksam, den Sinn des Lebens und der Welt intuitiv zu ergreifen und verstehend zu deuten, dann den gegebenen Naturstoff völlig in sich einzusaugen, und schließlich diesen wie von sich aus neu zu schaffen. So spüren die Künstler das Wesen ihrer Zeit in feinsinniger Weise auf und verkörpern ihre eigene Individualität als individuelles Gesetz in ihrer Existenz und Person. Es geht demnach in Simmels Kunsttheorie, in der mit der ästhetischen Weltanschauung, und zwar mit beiden Erkenntnisinstrumenten von Verstand und Intuition, die Metaphysik der Lebensanschauung verdeutlicht wird, immer wieder um die Erkenntnis eines individuellen Gesetzes als Totalität einer Person. Sofern diese Totalität sich immer auf jene universale Strukturganzheit des absoluten Lebens oder der menschlichen Seele beruft, bleibt seine Kunsttheorie sehr abstrakt und idealistisch.

3. Die Kunsttheorie Adornos

3-1. Kunstwerk als ästhetische Autonomie und fait social

Aufgrund der geschichtsphilosophischen Konsequenzen der *Dialektik der Aufklärung*, nach denen Natur und Geschichte, Mythos und Aufklärung, Regression und Fortschritt sich verschränken und dass damit Gesellschaft und Kultur als ein universaler Verblendungs- und Schuldzusammenhang zu begreifen ist, entwickelt Adorno seine *Ästhetische Theorie*,¹⁶⁷ welche als philosophische Kunsttheorie nicht allein bei der Analyse ihrer ästhetischen Gegenstandsbereiche bleibt, sondern auch ihre gesellschafts- und erkenntniskritischen Implikationen einschließt. Dabei geht er von der Tatsache aus, dass das Wesen der Kunst angesichts der Barbarisierung der totalitären Gesellschaft nicht mehr selbstverständlich ist, oder anders gesagt, dass sie ihren Geltungsanspruch in der Moderne zweifelhaft erscheinen lässt. Diese

¹⁶⁷ Zu Ausführungen der Verbindung der *Ästhetischen Theorie* mit der Geschichtsphilosophie bei Adorno vgl. Bernhard Lypp, „Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos“, in: Burkhardt Lindner und Martin Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1979, S. 187-218. Hier S. 188-200.

Zweifelhaftigkeit ergibt sich ihm zufolge daraus, dass ihre Geschichte in der Dialektik der Aufklärung angesiedelt ist. In der *Ästhetischen Theorie* handelt es sich daher um die Frage sowohl nach der Autonomie und Objektivität von moderner Kunst als auch nach dem Wahrheitsgehalt ihrer Werke, der immer als ein jeweils besonderer, also als ein jeweils einzigartiger Spiegel der Wirklichkeit in Erscheinung treten kann. In dieser Frage ist das Modell eines „unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten“ (ÄT, 179) sowie das eines wahren Individuums in der Gesellschaft angelegt, welches Erkenntnis über die gesellschaftliche Negativität zu erlangen und zugleich Widerstand dagegen zu leisten vermag.

In Adornos Begriff der Autonomie der Kunst sind die Implikationen der Praktischen Philosophie Kants aufgehoben: Autonom sei das Subjekt, das sich das Gesetz seines Handelns selbst zu geben vermöge. Von seiner Intention, den Handlungsanspruch des autonomen Subjekts in der Selbstgesetzgebung auf die Autonomie der Kunst zu übertragen, ist ablesbar, dass er das Kunstwerk nach Analogie eines autonom handelnden Subjekts vorstellt.¹⁶⁸ Damit ist gleichzeitig gemeint, dass die Autonomie der Kunst in der politischen Emanzipationsentwicklung des neuzeitlichen Bürgertums zusammen mit dem kapitalistischen Organisationsprozess der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Frühphase entstanden ist. Im Hinblick auf den Strukturwandel der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Spätphase aber lenkt Adorno, ebenso wie Simmel, seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die „Unversöhnlichkeit traditioneller Ästhetik und aktueller Kunst“ (ÄT, 507). Denn die Begriffe und Denkkategorien der traditionellen und idealistischen Ästhetik stoßen aus seiner Sicht an ihre Grenzen. Das heißt, die traditionellen, vom Dogmatismus verzerrten ästhetischen Begriffe und Kategorien sind unter veränderten geschichtlich-gesellschaftlichen Bedingungen zur Ideologie als rationaler Rechtfertigung des Bestehenden geworden.¹⁶⁹ So hat auch

¹⁶⁸ Der Begriff der Autonomie, den Kant unter der Idee der Freiheit gleichbedeutend mit dem freien Willen des Subjekts gefasst hat, ist als Freiheit, Mündigkeit, Selbstgesetzgebung, Selbstbeherrschung, Selbstbehauptung innerhalb des Bereichs menschlicher Praxis zu umschreiben. In Bezug auf die Übertragung aus der Praktischen Philosophie in die Ästhetik und die Autonomie der Kunst bei Kant und Adorno vgl. Birgit Recki, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988, S. 79ff.

¹⁶⁹ Nach Adorno wird der Begriff „Dogma“ auf den verschiedenen Entwicklungsstufen

Kunst, ebenso wie andere Begriffe, „ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten“ (ÄT, 11). Adorno erhebt die geschichtsphilosophisch motivierte Auflösung der ästhetischen Kategorien der idealistischen Ästhetik zum Ausgangspunkt seiner *Ästhetische Theorie*. Dies markiert die grundlegende Differenz zwischen Adornos und Simmels Kunsttheorie.

Wie die Kategorie der ästhetischen Autonomie für Adorno geschichtlich geworden ist, so ist auch der Begriff der Kunst allein im Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit in deren geschichtlicher Stunde zu fassen. Dieses geschichtlich-gesellschaftliche Bewegungsgesetz der Kunst macht eben ihr eigenes „Formgesetz“ (ÄT, 12) aus. Dieses Formgesetz ist daher zwar vom Künstler subjektiv konstruiert, besitzt aber eine Wahrheit, die jenseits dessen subjektiver Intention objektiv ist. Nach Adorno schlägt sich in der bewussten Konstruktion des Künstlers ebenso auch etwas Intentionsloses, Unbewusstes und Lebendiges nieder, worauf Kunst als „das Organ der Mimesis seit dem mimetischen Tabu“ (ÄT, 169) der abendländischen Rationalität rekurriert.¹⁷⁰ In der so mimetischen Verhaltensweise, dass sie

philosophischer Argumentation bestimmt als „der Inbegriff derjenigen philosophischen Vorstellungen, die gegenüber der je erreichten Konsequenz des Denkens, in dem sie auftreten, nicht mehr gehalten werden. Dogmatisch sind in jeder Philosophie die Restbestände, die sich der Konsequenz ihrer eigenen Bewegung als ein ihr Äußerliches, Starres, Übernommenes, Überkommenes, entgegensetzen“ (PT II, 45).

¹⁷⁰ Der Begriff der *Mimesis* hat seine Ursprünge im Indogermanischen, dem Sanskrit und Alt-Indischen mit „zwei Hauptbedeutungen“: Offenbarung, „aus dem Verborgenen hervortreten lassen“, und „Trugbild“, „Schein.“ Der Begriff begegnet uns zum ersten Mal im systematischen Rahmen der Philosophie bei Platon und Aristoteles. Adornos Mimesisbegriff aber darf nicht auf denjenigen der bloßen Nachbildung des Schattenbildes der leuchtenden Ideen bei Platon und als Nachahmung der Naturerscheinungen bei Aristoteles zurückgeführt werden. Denn bei den antiken Philosophen wurde auf gegenständliche „Nachahmung“ nur in einem rein ästhetischen Zusammenhang reduziert. Demgegenüber wird der Begriff bei Adorno nicht nur als ästhetische, sondern zugleich als erkenntnistheoretische Kategorie verwendet. Damit bezeichnet er anthropologisch fundiertes Verhalten der Menschen überhaupt, dessen Reste in der Kindheitsentwicklung und auch in idiosynkratischen Eigenheiten wahrnehmbar sind. Darum ist der Mimesisbegriff ihm zufolge so wenig einfach zu eliminieren – wegen ihrer Implikationen für Humanität (vgl. MM, 204) – wie nicht ohne weiteres zu akzeptieren – wegen ihrer bis zur Schizophrenie getriebenen Dissoziation – (vgl. PnM, 156). Dabei unterscheidet Adorno einerseits in der *Dialektik der Aufklärung* die „Mimikry ans Amorphe“ (DA, 86) als falsche Mimesis, welche als bewusste Anpassung an den blinden Naturzusammenhang die begriff- und erinnerungslose Welt der Tiere bezeichnet (vgl. DA, 296), von der bewussten Anglei-

sich an ihre Objekte als begrifflich unbestimmbare Dinge anschmiegt, kommuniziert sie als Objekt herrschafts- und gewaltlos mit ihnen. Durch diese Kommunikation zwischen den Objekten, die als eine nichtbegriffliche *Affinität* der Menschen zu den entfremdeten Dingen zu verstehen ist,¹⁷¹

chung ans Mannigfaltig-Lebendige als „echte[r] Mimesis“ (DA, 220), welche erst mit der Rationalität *volle* Erkenntnis ermöglicht. Da aber die Vernunft selber Adorno zufolge auch „Angleichung ans Tote“ (DA, 189), also Mimesis ans Einheitlich-Vergegenständlichte oder Verdinglichte ist, negiert die Vernunft ohne die Mimesis letztlich sich selbst (vgl. ÄT, 489), so wird die Aufklärung totalitär. Andererseits modifiziert Adorno in der *Ästhetischen Theorie* den Mimesisbegriff zur Erklärung der gelingenden Konstruktion der Kunst gegen die totale Negativität der Gesellschaft. Dort widersteht Mimesis der instrumentellen Rationalität im Erkenntnisprozeß. Aber beide korrigieren sich für volle Erkenntnis konstitutiv aufeinander bezogen und konvergieren am Ende in *ästhetischer Rationalität*, welche die Autonomie und zugleich die Kritikfähigkeit der Kunst gegen die Herrschaftsstrukturen der außerästhetischen Rationalität gewährleistet. So bezeichnet Adorno mit dem Begriff der Mimesis einen „ungebändigten, vor-ichlichen Impuls“, „die gleichsam physiologische Vorform des Geistes“ (ÄT, 172) oder „das Vorgeistige, dem Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt“ (ÄT, 180). Das besagt, dass Mimesis nicht nur eine physiologisch eingeschriebene, sinnliche Regung des leiblichen Subjekts, sondern zugleich *eine unbewusste gesellschaftliche Praxis* des Individuums ist. Aus diesem Grund ist Adornos Mimesisbegriff auf Hubert und Mauß, Caillois und Freud, besonders Benjamin zurückzuführen (vgl. DA, 31, Anm. 20). Zum Mimesisbegriff bei Benjamin vgl. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachimage*, Frankfurt am Main 1980, S. 60-78. Zur Ausführungen des Mimesisbegriffs bei Adorno vgl. auch Josef Früchtel, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986. Vgl. auch Gertrud Koch, Martin Vöhler und Christiane Voss (Hrsg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München 2010.

¹⁷¹ Adorno begreift „Affinität“ in Anlehnung an Benjamin als „das Potential eines Einverständnisses von Menschen und Dingen“ (KG II, 743), welches als eine Sprache des *Nichtidentischen* zu verstehen ist. Als „Kommunikation des Unterschiedenen“ bezeichnet der Affinitätsbegriff bei ihm keine „Mitteilung zwischen Subjekten nach den Erfordernissen subjektiver Vernunft“ (KG II, 743), sondern eine *objektive* Kommunikation, deren Begriff auf denjenigen der „Synthesis der Konstruktion“ in Benjamins Erkenntnis- und Sprachtheorie zurückzuführen ist. Zur Kennzeichnung der objektiven Kommunikation verwendet Adorno den Begriff der *Parataxis*, wie er sie in Hölderlins Lyrik verwirklicht sieht (vgl. NL, 447-491). Der Begriff der Affinität als Parataxis konvergiert bei ihm mit der Sprache der Wahrheit, die weder „Anpassung des Gedankens an den halt“ (ME, 283) noch „subjektive adaequation“ (ME, 284) sei, sondern in eine Folge von subjektiven Urteilen übergeht: „Das, worin die Gegenstände kommunizieren, anstatt daß jeder das Atom wäre, zu dem die klassifikatorische Logik ihn zurechtet, ist Spur der Bestimmtheit der Objekte an sich, die Kant leugnete und die Hegel gegen ihn durchs Subjekt hindurch wiederherstellen wollte. Eine Sache selbst begreifen, nicht sie bloß einpassen, auf dem Bezugssystem anfragen, ist nichts anderes, als das Einzelmoment in seinem immanenten Zusammenhang mit anderen gewahren“ (ND, 36). So ist Adornos Wahrheitsbegriff „nicht adaequatio sondern Affinität“ (ME, 285). Zum Begriff der subjektiven

kommt Kunst schließlich zur vom begrifflichen Identitätszwang befreiten Gleichheit mit sich selbst, welche nichts anderes heißt als ästhetische Gesetzlichkeit. Je mehr Kunst sich strikt nach ihrer eigenen Gesetzlichkeit durchorganisiert, desto mehr erreicht sie eine begriffslose Erkenntnis der unterdrückten und verstummten Realität diesseits der gesellschaftlichen Antagonismen, wie Adorno immer wieder betont. Diese Erkenntnis, die man als eine begriffslose und ungegenständliche bezeichnen könnte,¹⁷² gilt dem Wesen der empirischen Totalität, die sich der diskursiven, subjektiv intendierten Erkenntnis immer wieder entzieht: „Was als urteilslose Synthesis die Kunst an Bestimmtheit im einzelnen einbüßt, gewinnt sie zurück durch größere Gerechtigkeit dem gegenüber, was das Urteil sonst weg-schneidet. Zur Erkenntnis wird das Kunstwerk erst als Totalität, durch alle Vermittlungen hindurch, nicht durch seine Einzelintentionen“ (ÄT, 270f).

Die mimetische Verhaltensweise aber, welche die Funktion der gelingenden Konstruktion selbst als Ideal von Kunst leistet, führt diese nach Adorno a priori zur Affirmation mit dem realen Lebensprozess der bestehenden Gesellschaft als negativer Totalität. Nur wenn Kunst im Durchgang durch die Affirmation ihn urteilslos zum Ausdruck bringt, lässt sie ihn erkennen und negieren. Auf diese intentionslose Weise repräsentiert sie die Geschichte, der sie entwachsen ist, und lässt sie sich als eine objektive „bewußtlose Geschichtsschreibung, Anamnese des Unterlegenen, Verdrängten, vielleicht Möglichen“ (ÄT, 384) anschauen. Denn wie Adornos „Idee der Naturgeschichte“ zeigt, sind die empirischen Elemente, das künstlerische „»Material« selber“ einer Epoche,¹⁷³ worauf als Resultat eines historischen Prozesses die Formen der Kunst angewiesen sind, nicht etwas naturhaft Gegeben-

und objektiven Kommunikation vgl. Josef Früchtel, *Mimesis*, a.a.O., S. 235ff.

¹⁷² Vgl. Martin Zenck, Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos, München 1977, S. 100-137.

¹⁷³ Das künstlerische Material ist Adorno zufolge das, „womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben“ (ÄT, 222). Der Begriff des Materials steht bei ihm im Mittelpunkt der Vermittlung von Kunst, Geschichte und Gesellschaft. Dazu vgl. Peter Bürger, „Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos“, in: Burkhardt Lindner und Martin Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1979, S. 174ff.

nes, sondern „sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes“ (PnN, 39). Indem die mimetische Erkenntnis der Kunst als erkennende Mimesis das nachahmt, was in den Dingen unbestimmbar ist, was darin sonst unterdrückt und vergessen ist, antizipiert sie ein mögliches Besseres. Gerade in dieser Nachahmung des Unbestimmbaren, Unterdrückten und Vergessenen, nämlich *Naturschönen*, besteht das Wesen der Kunst, das Adorno ausdrücklich hervorhebt.¹⁷⁴

Während die Objektivität der Kunst bei Simmel auf der Totalität des Lebens oder der Seele basiert, fußt sie bei Adorno auf dem Rudiment des geschichtlich akkumulierten Leidens der Menschheit. Das Leiden ist hierbei nicht als ein seelisches, sondern als ein *physisches* des lebendigen Subjekts vor allem an die Faktizität gebunden. Die Erfahrung des physischen Leidens, das dem Denken voraus bleibt, erinnert Adorno zufolge an Not und Unterdrückung in einer unbarmherzigen und antagonistischen Welt und daran, was aus der Welt und den Menschen geworden ist. Sie ist daher ein materialisierter Sprengstoff, gegen sich selbst, das Ich zu denken, das identifizierende Den-

¹⁷⁴ Nach Adorno ist an der Natur schön, was als mehr erscheint. Zwar ist Kunst ein Werk, das erscheint, als wäre es Natur, d.h. nicht gemacht. Aber sie ahmt ihm zufolge doch weder Natur noch „einzelnes Naturschöne[s]“, sondern „das Naturschöne an sich“ (ÄT, 113) nach, welches auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung oder auf „die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität“ (ÄT, 114) deutet. In diesem Zusammenhang greift Adorno auf Kant zurück, der die Naturschönheit vor die Kunstschönheit gesetzt hatte. Der Überzeugung Kants zufolge kann im Naturschönen die sittliche Vernunft die Zweckmäßigkeit der Welt und seine eigene erfahren. Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Kant Werke Bd. 8, Darmstadt 1983, S. 397ff. Eine Ähnlichkeit zwischen Kunst und Natur besteht auch bei Adorno in der Erfahrungsweise der Schönheit als Unbestimmtheit, die dem Medium der subjektiven Reflexionsbestimmungen sich entzieht. Insofern lassen beide die Freiheit von individuell-subjektiver und gesellschaftlich-objektiver Herrschaft versprechen. Aber ohne diese ist der Begriff des Naturschönen leer, wie Adorno mit Nachdruck vertritt (vgl. ÄT, 110f). Der Begriff ist vielmehr schon gesellschaftlich vermittelt. Er geht in diesem Sinn auf Hegel zurück, nach dem der Geist nicht im Naturschönen, sondern im Kunstschönen sich zu realisieren vermag. Vgl. Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden Bd., 13, Frankfurt am Main 1986, S. 202. Nach der Kritik Adornos geht das Naturschöne „im Zeitalter seines totalen Vermitteltseins in seine Fratze über“ (ÄT, 106). So fällt es bei ihm immer schon mit der Flüchtigkeit des artifiziell erreichten Kunstschönen als geistigen Inbegriffs der Spuren des Natürlichen zusammen, so wendet er einerseits Kant gegen Hegel, andererseits Hegel gegen Kant.

ken zu durchbrechen und die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern (vgl. ÄT, 93: MM, 125). Wie jene Negativität als Motor des dialektischen Denkens für Adorno eine unkenntlich umgeformte Gestalt des leidhaften Leidens ist, bildet dessen Erfahrung eine zentrale Bedingung der Möglichkeit für eine wirkliche Veränderung der gesellschaftlichen sowie der erkenntnistheoretischen Praxis. Ebenso darf auch der künstlerische Ausdruck des Leidens, der im Gegensatz zur mimetischen Anähnung steht, nicht allein auf die Faktizität reduziert werden, weil er kein bloß sinnlich unmittelbarer, sondern bereits eine Umformung von physischem Leiden ist.¹⁷⁵ Auf dem Sediment gesellschaftlicher Erfahrungen basierend, lässt sich der künstlerische Ausdruck als eine mimetische Sprache der Kunst jenseits gegenständlicher Erkenntnis auszeichnen. Da er keine bloße Wiederholung des subjektiv hervorgebrachten Ausdrucks, sondern ein objektiver Ausdruck der intentionlos Wirklichkeit ist, korrespondiert er als ein utopisches Telos der Erkenntnis, das Objekt sprechen zu lassen, ohne es subjektiven Denkformen zu unterwerfen, jener „Idee objektiver Wahrheit“ (ND, 198). In ihrer intentionlosen Teilhabe an Gesellschaft und Geschichte ist die Kunst als eine unabhängige Sphäre mit eigenem Geltungsanspruch des Ästhetischen selbst ein *Anderes*, welches immer schon auf ein ungeschmälertes *Natürliches* oder *Nichtidentisches*, am Ende auf die Idee der Humanität verweist.¹⁷⁶ Bei Adorno ist die Idee der Humanität kein umfassender Oberbegriff als Abstraktion vom Besonderen. Sondern sie ist der Inbegriff von qualitativer Individualität durch Versenkung in das Besondere und bleibt in der Kunst ein Schein „der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen“ (ÄT, 231). Indem der ästhetische Schein sich als „Schein des Scheinlosen“ (ÄT, 199) zu erkennen gibt, funktioniert er als Korrektur, einen ideo-

¹⁷⁵ Adorno zufolge ist auch jene Negativität, „Motor des dialektischen Gedankens“, nichts anderes als „unkennlich gewordene Gestalt“ (ND, 200) von physischem Leiden. Zur physischen Fundierung des Leidens und seiner kognitiven Funktion bei Adorno siehe Josef Früchtl, *Mimesis*, a.a.O., S. 105ff.

¹⁷⁶ Die Idee der Humanität bringt Adorno zum Ausdruck anhand der „Huldigung an Zerlina“ aus Mozarts *Don Giovanni* (1987): „Im Bild Zerlinas hält der Rhythmus von Rokoko und Revolution inne. Sie ist keine Schäferin mehr und noch keine citoyenne. Sie gehört dem geschichtlichen Augenblick dazwischen, und an ihr geht flüchtig eine Humanität auf, die unverstümmelt wäre vom feudalen Zwang und geschützt vor bürgerlicher Barbarei“ (MS IV, 34).

logischen Schein der bestimmten Gesellschaft zu denunzieren. Er präsentiert sich als eine scheinhafte, ästhetische Wahrheit in einem sich wechselseitig bedingenden Verhältnis zur scheinlosen, philosophischen Wahrheit.¹⁷⁷ Aus der Teilnahme an dem unausweichlichen Verblendungs- und Schuldzusammenhang und in der Abgrenzung davon stellt sich „der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait social*“ (ÄT, 16) her. So sucht Adorno die Vermittlung zwischen Kunst und Gesellschaft überhaupt nicht in einem Dritten, wie bei Simmel die absolute Einheit des Lebens oder der Seele, sondern im Kunstwerk selbst als Ort von Erfahrung des realen Leidens. Der dialektische Doppelcharakter der Kunst überträgt sich auf die immanenten Probleme ihrer Werke, welche nichts anderes widerspiegeln als die ungelösten Antagonismen der gesellschaftlichen Realität. Diese Widerspiegelung ist dabei ihm zufolge nicht in ihren Inhalten, sondern in ihren Formen zu suchen. Als Nachbilder des realen Lebensprozesses der Gesellschaft enthalten die Kunstwerke vermöge ihrer jeweiligen Form ein Moment, welches noch nicht vollständig in die geschichtlich-gesellschaftliche und begriffliche Totalität integriert ist. Dieses *asoziale* Moment sieht Adorno als „bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft“ (ÄT, 335) an, und als gleichberechtigte Kritik neben der dialektischen Theorie. Denn in jeder Form der gelungenen Kunstwerke, welche die Spuren des Gemachtseins zu verwischen vermögen, schlägt sich etwas historisch Verdrängtes, möglich Gewesenes und real möglich Seiendes, nieder.¹⁷⁸ So erscheint die Form des autonomen Kunstwerks als zwiespältiges Moment der Wahrheit, nämlich Wahrheit als Repräsentation des Falschen und Wahrheit als *Verweis* auf das Wahre gegen das Falsche; Wahrheit, die im Kunstwerk nicht mehr unmittelbar, sondern, wie später zu sehen sein wird, prozessual vermittelt als ein Scheinloses am Schein auftritt. Die Autonomie des Kunstwerks ist für A-

¹⁷⁷ Dabei hält Adorno an einer zweifachen Differenz zwischen ästhetischer und philosophischer Wahrheit fest. Dazu siehe vgl. Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, a.a.O., S. 66f.

¹⁷⁸ Diese Gleichheit ist keine äußere, sondern eine innere und strukturelle: „Je strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen sich der Natur. Ästhetische Objektivität, Widerschein des Ansichseins der Natur, setzt das subjektiv teleologische Einheitsmoment rein durch; dadurch allein werden die Werke der Natur ähnlich. Alle partikuläre Ähnlichkeit ist demgegenüber akzidentell, meist der Kunst fremd und dinghaft“ (ÄT, 120).

dorno in der Relation zur Affirmation oder Heteronomie ebenso sehr konstitutiv und genetisch wie diejenige der Kunst, und insofern eine relative. Das heißt, das Kunstwerk ist erst dann autonom, wenn es sich ständig gegen die herrschende Tendenz der total negativen Gesellschaft wendet, oder anders gesagt, wenn seine ästhetische Form der Idee von Form gemäß die antagonistischen Elemente der Gesellschaft durch „Transfiguration“ (ÄT, 216) zur gewaltlosen Synthesis erhebt.¹⁷⁹ Durch die spezifische Weise, dass sein Konstruktionsprozess die gesellschaftlich vorgeformten, also bereits entfremdeten, empirischen Elemente jenen begrifflichen und gesellschaftlichen Gewaltverhältnissen erneut entfremdet, wendet sich das Kunstwerk als eine ästhetische gegen die gesellschaftliche Totalität. Paradoxaer Weise erreicht die Entfremdung des entfremdeten Seienden in der gesellschaftlichen Wirklichkeit dessen Befreiung im ästhetischen Schein.

Im zwecklosen ästhetischen Schein, in dem das Kunstwerk eine Stellung zur Realität bezieht und an Versöhnung teilhat – welche auf *ein ganz Anderes*, z.B. zwanglose Synthese, vernünftige Gesellschaft, Versöhnung von Natur und Geschichte, von Natur und Mensch verweist –, ist es bei Adorno per se „die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“ (ÄT, 19). Die Distanz des Kunstwerks zur Gesellschaft, seine gesellschaftliche „Funktionslosigkeit“ (ÄT, 336), besteht in seiner gesellschaftlichen Funktion, einen ideologischen Schein spöttisch anzuklagen. Die Einklammerung des ästhetischen Wahrheitsgehalts gegenüber allem Gesellschaftlich-Kunstfremden nimmt vornehmlich in der Form der hermetischen, modernen oder avantgardistischen Werke die negativen Gestalten des Entsetzens, des Verstummens, des Sinnlosen an, wie Paul Celan und Samuel Beckett zeigen.¹⁸⁰ Je

¹⁷⁹ Die Idee von Form, welche auf die Verwirklichung der „Identität des Identischen und Nichtidentischen“ (ÄT, 219) verweist, kann sich bei Adorno empirisch nicht realisieren. Jedoch spielt sie für ihn auf die Vorstellung der Versöhnung an. „Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern habe sein Glück daran, daß es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen“ (ND, 192). In diesem Zusammenhang könnte man Adornos Idee der Form formulieren als „die des gewaltfreien konstellativen Zusammenhangs, der freien Assoziation verschiedener Elemente, die sich aus Freiheit und unter Bewahrung ihrer Besonderheit in einer Einheit zusammenfinden.“ Britta Scholze, *Kunst als Kritik*, a.a.O., S, 108.

¹⁸⁰ Mit seiner These der Unmöglichkeit von Lyrik nach Auschwitz bezeichnet Adorno die negativen Gestalten des Entsetzens, des Verstummens, des Sinnlosen als Wesenszüge der

abstrakter die Werke sind, desto realistischer und konkreter ist ihre Wiedergabe von Wirklichkeit. Nur die Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ihre Gehalte ohne Rest nicht darbieten, sind in Adornos Augen deutungswürdig als geschichtlich-gesellschaftliche Gehalte. In diesem Kontext wird verständlich, warum Adorno engagierte, politische oder didaktische Funktionalisierung der Kunstwerke, wie etwa in den Werken von Sartre und Brecht, die auf beliebige Wirkungen und Zwecke gehen, kritisiert (vgl. ÄT, 383f). Denn die Funktionalisierung der Kunstwerke scheint ihm die Einbettung der Kunst in den antagonistischen Lebensprozess des ausgeweglosen Verblendungs- und Schuldzusammenhangs zu sein.¹⁸¹

Demgegenüber kritisiert Adorno, ebenso wie Simmel, die Kunstwerke des *l'art pour l'art*. Denn wäre die Autonomie der Kunst absolut, leugnete diese Verabsolutierung das Verhältnis der Kunstwerke zur gesellschaftlichen Realität, so würde sie affirmativ, ihre gesellschaftskritische Spitze würde abgebrochen. Nach seiner Einsicht wird *l'art pour l'art*, die Verbindlichkeit der Kunst für sich selbst in der tendenziellen Totalität der Kulturindustrie zur „Reklame für sich selber, reine[n] Darstellung der gesellschaftlichen Macht“ (DA, 186). Das Konstruktionsprinzip der geschlossenen Werke korrespondiert, da auch dieses nicht mimetisch, sondern unmittelbar die naturbeherrschende Verhaltensweise auf ein gesellschaftlicher Realität Entfremdetes überträgt, getreu dem Organisationsprinzip der spätkapitalistischen Gesellschaft: „Das absolute Kunstwerk trifft sich mit der absoluten Ware“ (ÄT, 39). In der Kulturindustrie, die wesentlich im Prozess der Wirklichkeitskonstruktion und Sinnvermittlung der Rezipienten und der Produzenten sowie deren Bewusstseinsbildungen funktioniert, sind die ästhetische Sphäre und die industriellen Verfahrensweisen von Anbeginn kontaminiert. Damit wird der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke tendenziell durch

modernen Kunst überhaupt. Dazu vgl. Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin 1979, S. 64-76 und S. 109-117. Auch vgl. Bernhard Lypp, „Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung“, a.a.O., S. 212ff.

¹⁸¹ Nach Adorno liegt die gesellschaftliche Vermittlung des Kunstwerks nicht in den explizit artikulierten politischen Positionen, sondern in dessen Struktur: „Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts“ (ÄT, 344).

die Gebilde der Kulturindustrie ersetzt, in denen statt Ausdruck des Leidens Harmonie, Ordnung und Synthesis betont werden.¹⁸² Unter dieser kulturindustriellen Tendenz machen die traditionelle Kunstwerke, die im historischen Rückblick als in sich stimmige, harmonische, vollendete und gelungene Totalitäten, jedoch als zwanghafte Einheiten formaler und stofflicher Elemente erscheinen, nach Adornos Kritik sich der Affirmation des außerästhetischen ideologischen Verblendungszusammenhangs schuldig.

Angesichts dieser Schuld an der Affirmation können die modernen Kunstwerke in der veränderten historischen Situation nur autonom sein, indem sie sich gegen die Tendenz des *l'art pour l'art*, der Autonomie der Kunst, wenden und deren Solipsismus transzendieren (vgl. ÄT, 455). Autonom kann nur ein *individuiertes* einzelnes Kunstwerk sein,¹⁸³ welches die Selbstreflexion über die allgemeinen Bestimmungen von Kunst sowie den Widerstand gegen den Verblendungs- und Schuldzusammenhang zu leisten vermag. Dies ist der Grund, warum Adorno weniger von Autonomie als von „Authentizität“ (ÄT, 239) spricht. Der Begriff der Authentizität ist bei ihm nicht nur als ein asoziales Moment des Kunstwerks, sondern auch als ein Moment seines „Nicht-Mitmachen[s]“ (KG II, 679) gegen jene ungelösten Antagonismen der irrationalen Gesellschaft, sogar einschließlich seiner politischen oder didaktischen Funktionalisierung zu bezeichnen. Nur wenn das Kunstwerk in seinem Fürsichsein eine *zweite* Realität schafft, wird die empirische Wirklichkeit in ihrer Entfremdung freigelegt, gilt es Adorno als authentisches Kunstwerk. Auf den ersten Blick scheint Adornos Position identisch mit derjenigen von Simmel zu sein, aber sie ist doch von dieser verschieden. Denn wenn jene zweite Realität im Fürsichsein des Kunstwerks bei Simmel der ersten Realität gegenüber einseitig als eine verschlossene Einheit in einem ideellen, zeitlosen Raum zu verstehen ist, ist sie bei Adorno als dialektische Einheit von Materielem und Idealelem, von Somatischem und Geistigem, von Individuellem und Gesellschaftlichem zu begreifen. Mit anderen Worten, das autonome Kunstwerk bezeichnet bei Simmel dualistisch Immanenz und Transzendenz, das authentische bei Adorno dia-

¹⁸² Vgl. Kapitel III. 3-2.

¹⁸³ Vgl. Norbert Bolz, „Die Utopie des Besonderen. Zum ästhetischen Nominalismus Theodor W. Adornos“, in: Dietmar Kamper u. Willem van Reijen (Hrsg.), *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1987, S. 503.

lektisch *immanente Transzendenz*. Im Gegensatz zu kulturindustriellen Waren als Immergleichheit und Ersetzbarkeit steht es für Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit. In diesem Sinn stehen die traditionelle und die moderne Kunst (und Kunstwerke) bei ihm in keinem schematischen Gegensatz. Vielmehr werden die Ansprüche der traditionellen durch die moderne Kunst (und Kunstwerke) als Negation der Negation bewährt und zugleich erfüllt, nämlich „als kontinuierliche[r] Zerfall tradierter Kunstformen und als diskontinuierliche Erfüllung“.¹⁸⁴ So stellen sich moderne, authentische Kunstwerke dialektisch-doppelseitig her als „autonome Gebilde und gesellschaftliche Phänomene“ (ÄT, 368) oder als „ästhetisch und faits sociaux“ (ÄT, 375) *aporetisch* in einem beständigen Widerstreit zwischen Negation und Affirmation oder zwischen Nichtseiendem und Seiendem.¹⁸⁵ Diese Aporie gerät abschließend mit Adornos „These vom monadologischen Charakter der Werke“ deutlich in den Blick.¹⁸⁶

Das Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das Kunstwerk. Es ist, was die rationalistische Metaphysik auf ihrer Höhe als Welt-

¹⁸⁴ Britta Scholze, *Kunst als Kritik*, a.a.O., S. 111.

¹⁸⁵ Diese Aporie der materialistischen Ästhetik überhaupt formuliert Rüdiger Bubner wie folgt: „Die materialistische Ästhetik schließlich folgt Hegel insoweit, als sie Kunst neben Philosophie unter die Gestalten des Geistes einreihet. Sie wendet sich jedoch kritisch gegen Hegels Idealismus, indem sie allen Geist nur als Überbau einer materiellen Basis greift. Damit gerät sie in die Aporie, Kunst nicht mehr spezifisch von sonstigen Erscheinungen der Ideologie unterscheiden zu können und ihr andererseits doch ein über ideologische Verblendung hinausweisendes, normatives Moment der Schönheit und Wahrheit zuzutrauen, ja sogar Aufklärung über das Wesen der dem Überbau zugrundeliegenden, gesellschaftlichen Praxis gerade von Kunst zu erwarten. So bekommt Ästhetik auch im materialistischen Rahmen eine Erkenntnisfunktion.“ Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 31.

¹⁸⁶ Adorno verwendet die Metapher des isolierten, modernen Individuums als Monade in seiner Gesellschaftstheorie in einem pejorativen Sinn. Demgegenüber ist seine Metapher des Kunstwerks als Monade im Rückgriff auf Benjamins „Idee als Monade“ zu verstehen, in der die einzelnen Phänomene aufgehoben sind und die gegenüber der Einheit des Begriffs als die wahre Einheit eines einzelnen Phänomens in der Konstellation der Begriffe gelten soll. So ist zu sehen, dass bei Adorno sowie bei Benjamin die Bestimmungen der Monade aus der rationalistischen Metaphysik in den neuen Kontext übernommen sind. Die Ausführungen dazu vgl. Birgit Recki, *Aura und Autonomie*, a.a.O., S. 98-128. An anderer Stelle entwickelt Adorno im Rahmen des Monadenbegriffs auch geschichtsphilosophisch die Begriffe von Freiheit, Willensfreiheit und Verinnerlichung (vgl. LGF, 255; 266f).

prinzip proklamierte, Monade: Kraftzentrum und Ding in eins. Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist. [.....] Als Moment eines übergreifenden Zusammenhangs des Geistes einer Epoche, verflochten mit Geschichte und Gesellschaft, reichen die Kunstwerke über ihr Monadisches hinaus, ohne daß sie Fenster hätten. Die Interpretation des Kunstwerks als eines in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozesses nähert sich dem Begriff der Monade (ÄT, 268).

Wie gezeigt, kann man zunächst sagen, dass sich der immanente Selbstkonstitutionsprozess des Kunstwerks im dialektischen Gegensatz von gesellschaftlicher Affirmation und Negation dagegen bewegt. Nicht als eine widerspruchsfreie, durchorganisierte Einheit der Mannigfaltigkeit, sondern als eine sich in der begriffslosen, zwanglosen Synthesis der Elemente konstituierende, prozesshafte Einheit entsteht das Kunstwerk *ästhetisch* in dem Augenblick, in dem es sich gegen die geschichtlich-gesellschaftlichen Bedingungen seines Werdens abhebt und seine darauf nicht länger reduzierbare Geltung gewinnt; ästhetische Geltung, innere Durchorganisation des Materials und Abgrenzung gegen das Auswendige, das meint „Stimmigkeit, ihr [deren Kunstwerke: K.S. Kim] Formniveau, ihre kritischen Impulse, ihr Verhältnis zur nicht-psychischen Realität, schließlich ihre Idee von Wahrheit“ (ÄT, 21). Der Entstehungsprozess des Kunstwerks ist daher nichts anderes als „ein »Durchlaufen aller Momente« im Gegensatz zum »widerspruchslosen Satz«“ (ME, 284). Es handelt sich um „die Konstellation von Subjekt und Objekt, in der beide sich durchdringen“ (ND, 133).¹⁸⁷ Dann ist

¹⁸⁷ Daher wird der Wahrheit bei Adorno, anders als Simmel, einzig als etwas Gewordenem selbst ein „Zeitkern“ (ÄT, 264) zugesprochen. Zum Ort der Wahrheit wird „die wechseltätige Abhängigkeit, das sich durcheinander Produzieren von Subjekt und Objekt“ (ME, 141). Als eine „werdende Konstellation“ (KG II, 604) erinnert das plötzliche „Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand“, an Benjamins „Dialektik im Stillstand“: „Bild ist die Dialektik Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d.h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“ Walter Benjamin, „N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]“, in: ders., *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften V·I, Unter Mit-

Adornos Verständnis des Kunstwerks als Monade so zu verstehen, dass es als eine perzipierende Einheit – Objekt – und zugleich als eine sich selbst konstituierende, autonome Einheit – Subjekt – aufgefasst wird, welche durch einen Akt der Selbstgesetzgebung aufgrund seiner inneren Selbsttätigkeit zwischen Mimesis und Rationalität hervorgebracht wird. Das besagt auch, dass dem Kunstwerk als Monade eine Eigenständigkeit gegenüber dem Künstler zuerkannt wird. Damit überträgt Adorno eine Tätigkeit des künstlerischen Subjekts auf das Kunstwerk, weil er das Kunstwerk als Lebendiges *sui generis* ansieht. Das liegt ihm zufolge darin begründet, dass Kunstwerke, wie menschliche Subjekte, als „sprechende [...] vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen“ (ÄT, 14f) lebendig sind. So spricht er dem Kunstwerk als Objekt eine immanente Subjektivität zu, wobei das Objekt im Sinne der *Negativen Dialektik* als ein sich dem universal wirksamen Identifikations- oder dem äußerlich determinierenden Subjektivitätsprinzip Entziehendes gedacht werden soll. Indem aber auch das Objekt als Nichtidentisches ebenso dialektisch mit Subjektivität vermittelt verstanden wird, wird Adornos Subjekt-Objekt-Dialektik einsichtig, und zugleich auch sein Verständnis des Kunstwerks als Monade, die sowohl immanente Subjektivität als auch Objekt, nämlich „Kraftzentrum und Ding“, in sich trägt.

Außerdem lässt sich auch die ästhetische Wahrheit des Kunstwerks erklären. Zwar wird sie durch gesellschaftliche Arbeit produziert, aber sie ist durchaus nicht Resultat der Arbeit instrumenteller Vernunft, welche gemäß dem gesamtgesellschaftlichen Prozess nüchterner Kalkulation und den Zwecken menschlicher Selbsterhaltung untergeordnet ist. Vielmehr geht sie dem Fetischismus der Warenproduktion gegenüber als Resultat des wirklichkeitsfernen Prozesses der gewaltlosen und herrschaftslosen Synthesis auf. Eben dieser Prozess, den das Kunstwerk in sich vollzieht, wirkt für Adorno als „Modell möglicher Praxis, in der etwas wie ein Gesamtsubjekt sich konstituiert, in die Gesellschaft zurück“ (ÄT, 359). Das versöhnte Gesamtsubjekt meint hierbei als Subjekt des Kunstwerks im emphatischen

wirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989, S. 578. Zu Benjamins Dialektik im Stillstand vgl. Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, 1983, S. 9-41.

Sinn „das kollektive Wesen“ (ÄT, 250), welches ein aus dem Seienden konstituiertes, doch utopisches Nichtseiendes bezeichnet. Das deutet an, dass bezüglich des Kunstwerks der Künstler bei Adorno nur als „Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes“ (ÄT, 402f) fungiert. Damit könnte man sagen, dass die Gesellschaftlichkeit des Kunstwerks, welche der Künstler nicht bewusst von außen hervorbringen kann, ein Modell möglichen Exerzitiums ist, gegebene gesellschaftliche Verhältnisse zu umspielen. Sie bietet mit anderen Worten für Adorno ein Modell „bewußtlose[r] Übungen zum richtigen Leben“ (MM, 260f), die letztlich einem Widerstandspotential des lebendigen Individuums gegen die Übermacht der total verwalteten Gesellschaft gelten.

Die künstlerische Praxis aber darf, wie Adorno immer wieder betont, weder auf das *l'art pour l'art* noch auf das unmittelbare Engagement der Kunst zurückgeführt werden. Denn Gewalt ist jeder Praxis immanent und erhält sich ebenso auch in ihren Sublimierungen. Die Kunstwerke sollen für den gewaltlosen und herrschaftslosen Zustand stehen. Die künstlerische Praxis liegt daher als eine mittelbare Wirkung der Erinnerung des Verdrängten, Verstummten und Entfremdeten „verkapselt“ (ÄT, 367) im Endresultat der Kunstwerke, nämlich in ihrem Wahrheitsgehalt,¹⁸⁸ worauf der Künstler nicht in seiner bewussten Erwägung, sondern in seiner „idiosynkratische[n]“ (ÄT, 60) Verhaltensweise rekurriert.¹⁸⁹ Die idiosynkratische Empfindlichkeit des Künstlers vermittelt für Adorno vermöge ihres mimetisch-

¹⁸⁸ Über Adornos Praxisbegriff, in welchem Kunst oder Denken gegen das Handeln ausgespielt werden, ist viel gestritten worden. Dazu vgl. Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, a.a.O., S. 15 ff. besonders Anm. 4.

¹⁸⁹ Die Idiosynkrasien bringen Adorno zufolge die archaische, tierische körperliche Erstarungsreaktion vor einer schreckhaften Natur wie die Reaktion des im Zivilisationsprozess verdrängten Triebs gegen das ekel- und hasserregende Fremde zum Ausdruck: „Die Motive, auf die Idiosynkrasie anspricht, erinnern an die Herkunft. Sie stellen Augenblicke der biologischen Urgeschichte her: Zeichen der Gefahr, bei deren Laut das Haar sich sträubte und das Herz stillstand. In der Idiosynkrasie entziehen sich einzelne Organe wieder der Herrschaft des Subjekts; selbständig gehorchen sie biologisch fundamentalen Reizen. Das Ich, das in solchen Reaktionen, wie der Erstarrung von Haut, Muskel, Glied sich erfährt, ist ihrer doch nicht ganz mächtig. Für Augenblicke vollziehen sie die Angleichung an die umgebende unbewegte Natur“ (DA, 204). So sind die Idiosynkrasien eng an die vorsektive Schicht des Mimetischen, also die „unbewußten kollektiven“ (ÄT, 52) gebunden. Nach Adorno schlagen sie sich im „Kanon der Verbote“ nieder, worin „ästhetisch das Besondere buchstäblich das Allgemeine“ (ÄT, 60) ist.

vorindividuellen Moments ausschlaggebend als ein Organ für die Wahrheit die Kunstwerke jenseits von Theorie und Reflexion unbewusst mit einem „kollektiven Unterstrom“ (ÄT, 133). Derartig verschlossene Kunstwerke gegeneinander und gegen die empirische Realität sind auf der einen Seite als ein idiosynkratisches, der gesellschaftlichen Verdinglichung opponierendes kritisches Verhalten zu betrachten. Die „hypostasierte sensuelle Empfindlichkeit, Idiosynkrasie als Regel und das Diktat des Geschmacks“ aber wird nach der Kritik Adornos, weil sie auf der anderen Seite als ein Organ für die Unwahrheit stets der Zufälligkeit der „»einseitigen Grundsätze«“ (PnM, 196) untersteht, wie etwa im Faschismus, in rationalisierte Idiosynkrasie umgesetzt. In diesem Sinn wird nur der Künstler, der sich gegen seinen affirmativen Willen wendet, um so authentischer, und damit zum Kritiker der Gesellschaft. Ebenso greift sein authentisches Kunstwerk vermöge dessen verschlossener Eigengesetzlichkeit unwillkürlich die Gesellschaft an.

Erscheint die Einheit des Kunstwerks äußerlich als ein bloßes Ding, ein sach- und welthaltiges Objekt in Raum und Zeit, dann zeigt sie sich innerlich als ein Kraftzentrum, welches die sinnlichen Elemente des Werks zueinander in Beziehung setzt, mit Hegel gesprochen, sie immanent vermittelt. Diese immanente Vermittlung heißt nach Adorno nichts anderes als der Geist der Kunstwerke, welcher sich unabhängig von der konstruktiven Kraft der Künstler auf jenes Gesamtsubjekt stützt. Als dialektische Einheit von beiden, die kein fester Punkt ist, lässt sich „Kraftzentrum und Ding in eins“, wie Adorno konsequent am Vorrang des Objekts in der Subjektivität festhält, in Analogie des „Doppelcharakter[s] des Kantischen Dinges als eines transzendenten An sich und eines subjektiv konstituierten Gegenstandes, des Gesetzes seiner Erscheinungen“ (ÄT, 153) erklären. Der Charakter des Dinges als Geistiges mutet gleichsam dem Kunstwerk das religiös verehrte Mana an. Wenn das Mana, welches aus dem „Schauder“ (DA, 32) als archaisch-biologischer Reaktionsweise geboren ist, von Menschen als Nichtbegriffliches, Zerfließendes in der magischen Phase gewalttätig vergegenständlicht wurde, entledigt sich die Kunst hingegen als das säkularisierte Mana, und zwar als das plötzliche Auftauchen eines ganz Anderen, eines „Numinosen“ (DA, 45), den mimetischen Impuls von seiner Unmit-

telbarkeit durch das ästhetische Verhalten im Kunstwerk, um nicht wiederum in archaische Mimesis zurückzufallen. Noch entscheidender ist für Adorno, dass der manahafte Geist des Kunstwerks als lebendige Subjektivität des Objekts erschütternd das verdinglichte Bewusstsein des Individuums in der total verwalteten Gesellschaft korrigiert. So lässt das gelungene Kunstwerk als kollektive Objektivität des Geistes dessen Zuschauer die transformierten und schreckhaften Erfahrungen des unmittelbaren Triebs machen, sich mit dem Unverfügbaren der Natur zu identifizieren, sich an sie zu verlieren.

In Bezug auf die Entstehung des Kunstwerks als eines diskontinuierlichen Moments inmitten eines kontinuierlichen Prozesses möchte ich nun Adornos These untersuchen: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“ (ÄT, 17). Die Untersuchung der These schließt sich letztlich an die Frage an, wie der nicht gesetzte Wahrheitsgehalt des Werks zugänglich ist, der *rätselhaft* als ein „Ort von Erfahrung in allen bestehenden Gesellschaften“ (ÄT, 385), und zwar als ein Ort des Auftretens von objektiver Wahrheit außerhalb eines theoretischen Gedankenzusammenhangs bleibt. Die Antwort darauf ist in Adornos Begriff der *ästhetischen Erfahrung* zu suchen, die in die dialektische Polarität von gesellschaftlicher Affirmation und Negation, Mimesis und Rationalität, eingespannt ist.

3-2. Ästhetische Erfahrung als Spiel zwischen Mimesis und Reflexion

Das Kunstwerk ist bei Adorno die *kollektive* Objektivität des Geistes und das *wahre* Subjekt der Erfahrung, die Gesellschaft bestimmt. Dem spezifisch ontologischen Status jedes Kunstwerks als einer Monade, nämlich als einer sich im individuellen Bewusstsein objektivierenden Einheit, welche auch die Einheit seiner Erfahrung ist, spricht er die Metapher des Augenblicks zu. Das moderne, authentische Kunstwerk, das als fensterlose Monade eine intensionslose Repräsentation der individuellen, unteilbaren Einheit mit Totalitätscharakter darstellt, offenbart sich ihm zufolge nur „dem beharrlichen Auge“ (ÄT, 17) des Zuschauers. Nur unter dessen konzentriertem Blick wandelt es sich als ein momentaner Anhalt des Prozesses wieder in

ein lebendiges, aus sich selbst heraus organisiertes und sich selbst bestimmendes Wesen. Diese Wiederverlebendigung begreift Adorno als Augenblick, in dem das Kunstwerk seine Augen jäh aufschlägt.¹⁹⁰ Mit der Metapher des Augenaufschlags soll nicht gemeint sein, dass sich der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks erst im Rezipienten vollendet. Wer den Blick der Kunstwerke als Ausdruck erwidert, entdeckt an ihm „Trauer, Energie, Sehnsucht“, „das klagende Gesicht“ (ÄT, 170), „gesellschaftliches Wundmal“ bzw. „das soziale Ferment ihrer autonomen Gestalt“ (ÄT, 353). Die authentischen Kunstwerke geben dem Rezipienten ihre Erfahrung, nämlich vor der Urgeschichte der Subjektivität zu erzittern, welche die *Dialektik der Aufklärung* freilegt, im Augenblick zu erkennen, wo sie jäh als etwas Lebendiges und Selbsttätiges erscheinen. Der Rezipient wird von jenem Nichtbegrifflichen, aber ganz Evidenten überwältigt und verfällt gewissermaßen im ästhetischen Gefühl des „Überfallen-Werdens“ (ÄT, 123)¹⁹¹ bzw. der Ohnmacht vor der belebten Natur.¹⁹² Den Augenblick des Zusammen-

¹⁹⁰ Die Metapher des Augenaufschlags übernimmt Adorno von Benjamin, der sie unmittelbar in Verbindung mit dem Begriff der Aura bringt: „Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehne oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ders., *Gesammelte Schriften I·2*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978, S. 646f. Nach Adorno aber schlagen die klassizistischen Werke ihre Augen nicht mehr auf (vgl. ÄT, 48). Zum philosophiegeschichtlichen Überblick des Begriffs der Anschauung als Medium ästhetischer Erfahrung siehe Rüdiger Bubner *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, S. 52-69.

¹⁹¹ Mit dem Begriff des ästhetischen Gefühls ist bei Adorno weder die Einfühlung noch der ausgelöste subjektive Affekt, sondern die „geduldige Kontemplation“ (ÄT, 124) als virtueller Selbstverlust des Rezipienten im Kunstwerk gemeint. Gleichwohl lehnt er an anderer Stelle eine affektive Annäherung an einen ästhetischen Gegenstand nicht prinzipiell ab. Denn die „Reinigung des Menschen vom trüben und ohnmächtigen Affekt steht in geradem Verhältnis zum Fortschritt der Entmenschlichung“ (MM, 295). In Anbetracht dessen aber, dass Lust, Glück, Genuss der Kunst systematisch von dem universalen Manipulationszusammenhang der Kulturindustrie ausgebeutet wird, distanziert sich Adorno wieder radikal von dem ästhetischen Hedonismus. Auf diese paradoxe Weise will er die sinnliche Lust der Kunst retten.

¹⁹² Adorno knüpft hierbei an Kants Überlegungen des Erhabenen an. Nach Kant erfährt das Subjekt die Natur in ihrer Gewaltigkeit mit Furcht, da es sich seiner eigenen Nichtigkeit bewusst wird. Die Beispiele der Erfahrung des Erhabenen führte er folgendermaßen an: „Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Don-

schließens disjunkter Elemente des Kunstwerks zu etwas überwältigend Lebendigem versucht Adorno mit der Metapher der „apparition“ als Gegenbild des Erhabenen zu veranschaulichen.

Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien. Sollten die antiken Gottheiten an ihren Kultstätten flüchtig erscheinen oder wenigstens in der Vorzeit erschienen sein, so ist dies Erscheinen zum Gesetz der Permanenz von Kunstwerken geworden um den Preis der Leibhaftigkeit des Erscheinenden. Am nächsten kommt dem Kunstwerk als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung. Mit ihr halten die Kunstwerke Einverständnis, wie sie aufgeht über den Menschen, ihrer Intention entrückt und der Dingwelt. [.....] Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks, das um seiner Flüchtigkeit willen und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen Blicks gewürdigt wurde. [.....] Es ist apparition κατ' ἐξοχήν: empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt (ÄT, 125).

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Kunstwerke rein aus ihrer immanenten Gesetzmäßigkeit wie ein Feuerwerk aufleuchten, abgelöst von der subjektiven Intention des Künstlers sowie von der empirischen Wirklichkeit, und damit, dass sie sich selbst objektiv als Menetekel, das von unsichtbarer Hand geschrieben worden ist, zur Erscheinung bringen, besteht

nerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit.“ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Kant Werke Bd. 8, Darmstadt 1983, A, 102f. In der Transformation von Kants Auffassung des Erhabenen aber, welche die „Größe des Menschen als eines Geistigen und Naturbezwingenden“ zum Ausgangspunkt seines Begriffs nimmt, begreift Adorno „die Erfahrung des Erhabenen als Selbstbewußtsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit“ (ÄT, 295). Vgl. zur Ausführung des Begriffs des Erhabenen bei Adorno Wolfgang Welsch, „Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen“, in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2003, S. 114-156.

Adorno auf dem eigentlichen Grund der Autonomie und der Objektivität sowohl von Kunst als auch des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke. Das bedeutet, dass die Autonomie und die Objektivität nicht ohne Rezeptivität wären, doch sich nicht gänzlich aufs Subjekt reduzieren. Wichtig ist, dass der Augenblick des plötzlichen Auftauchen des Kunstwerks als eines ganz Anderen, anstelle des bekannten empirischen Dinges, den radikalen Standpunktwechsel des Blicks mit sich bringt, in dem sich der Rezipient dem Verblendungs- und Schuldzusammenhang entzieht. Im Augenblick, wo er vor der Epiphanie der apparition sich selbst verliert, erscheint ihm ein ganz anderer Zustand, eine Utopie des richtigen Lebens oder eine Versöhnung von Mensch und Natur, Natur und Kultur blitzartig als möglich. Damit erfährt er, dass etwas in ihm selbst von der Natur ist, welche als Unverfügbares, das über ihn verfügt, sich offenbart.¹⁹³ Gerade diese Erfahrung bestimmt Adorno als ein objektives „Selbstbewußtsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit“ (ÄT, 295), in dem das Subjekt wenigstens für kurze Zeit die Freiheit vom Zwang zur äußeren Naturbeherrschung und von der Herrschaft über das eigene Selbst erfährt.

Der Augenblick jener Flüchtigkeit des Kunstwerks heißt nichts anderes als derjenige der Flüchtigkeit des Sinnes, auf den das Kunstschöne als Geistiges immer so negativ bezogen ist, dass es nur im Bewegungsprozess von Integration und Desintegration des Kunstwerks hinsichtlich ästhetischer Materialien und Bedeutungen – die durch sie zum Ausdruck gebracht sind – gegeben ist. Der geistige Gehalt des Kunstwerks vollzieht sich, wie gesehen, gerade in dessen Sprachcharakter, nämlich „objektiv, von sich aus zu

¹⁹³ Diese individuelle, doch unwillkürliche und schockhafte Erfahrung, die bei Walter Benjamin als diskontinuierliches, isoliertes und deshalb inkohärentes Erlebnis anzusehen ist, zeichnet sich bei Adorno vor allem durch die *Erfahrung des Neuen* aus, die sich mit dem Methodenideal der positivistischen und empirischen Wissenschaften nicht messen lässt. Unterm Geltungsaspekt zeigt sie eine abgeschwächte Evidenz auf, unterm Begründungsaspekt die Grenze der diskursiven Erkenntnis. Der Begriff der Erfahrung kann nicht ohne etwas Neues seine Bedeutung gewinnen. Denn man kann sagen, dass man eine Erfahrung erst dann macht, wenn man etwas bisher Unbekanntes, Fremdes erfährt. Es gibt also keine Erfahrung ohne Leiden. Nach Früchtl ist die Struktur des Erfahrungsbegriffs von Adorno wenigstens nach drei Momente zu rekonstruieren: das Moment der *Endlichkeit* als Geschichtlichkeit, das der *Offenheit* als Falsifikation oder prekäre Geltung und schließlich das der *Negativität* als Leiden oder Enttäuschung einer Erwartungshaltung. Dazu siehe Josef Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, a.a.O., S. 58-63.

Lebendigen zu sprechen“ (gK, 191). Die Sprache des Kunstwerks ist insofern sprachlos, als das Wesen der diskursiven Sprache nur im Austausch von subjektiven Bedeutungen besteht. In diesem Zusammenhang lässt sich Adornos paradoxe Aussage verstehen: „Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation“ (ÄT, 15). Das Paradoxon der Kommunikation durch Kommunikationslosigkeit erinnert an die Kommunikation zwischen Objekten als jene solidarische Affinität zwischen Menschen und Dingen.¹⁹⁴ So kommt die richtige Sprache des Kunstwerks für Adorno lediglich als mimetische zu ihrem Recht. Die mimetische Sprache rezipiert ein lebendiges Objekt sinnlich, kommuniziert mit ihm in der Weise der leibverbundenen Interattraktion und bringt es zum Ausdruck. Indem sie das selbstbesinnliche Eingedenken des Nichtidentischen im Identischen bewirkt, bleibt sie über die diskursive Sprache hinaus mit sich selbst identisch.

Die Absage des Kunstwerks von der Form der diskursiven Sprache lässt sie als *Rätselcharakter* seines Wahrheitsgehalts auftreten, d.h. ein dunkler

¹⁹⁴ In diesem Zusammenhang formulierte Adorno schon in einer Anfang der sechziger Jahre geschriebenen Abhandlung wie folgt: „Sprache als Ausdruck der Sache und Sprache als Mitteilung sind ineinander verwoben. Die Fähigkeit, die Sache selbst zu nennen, hat ebenso sich gebildet an dem Zwang, sie weiterzugeben, und bewahrt ihn auf, wie sie umgekehrt nichts mitteilen könnte, was sie nicht selber, von Rücksicht unabgelenkt, als ihre Intention hätte. Solche Dialektik trägt in ihrem eigenen Medium sich zu, ist nicht erst Sündenfall des menschenverachtenden sozialen Eifers, der darüber wacht, daß nur ja nichts gedacht werde, was nicht kommunizierbar sei. Auch das integerste sprachliche Verfahren kann den Antagonismus von An sich und Für andere nicht fortschaffen. Während er in der Dichtung über den Köpfen der Texte hinweg sich durchsetzen mag, ist Philosophie gehalten, ihn einzubegreifen. Erschwert wird das durch die geschichtliche Stunde, in der die vom Markt diktierte Kommunikation - symptomatisch der Ersatz von Sprachtheorie durch Kommunikationstheorie - derart auf der Sprache lastet, daß diese, um der Konformität dessen zu widerstehen, was im Positivismus »Alltagssprache« heißt, zwangsläufig die Kommunikation kündigt“ (ME, 339f). Die Kritik am Begriff der Kommunikation findet sich auch in Adornos unveröffentlichtem, letztem Aufsatz „Zu Subjekt und Objekt“: „Wäre Spekulation über den Stand der Versöhnung erlaubt, so ließe in ihm weder die ununterschiedene Einheit von Subjekt und Objekt noch ihre feindselige Antithetik sich vorstellen; eher die Kommunikation des Unterschiedenen. Dann erst käme der Begriff von Kommunikation, als objektiver, an seine Stelle. Der gegenwärtige ist so schmähsch, weil er das Beste, das Potential eines Einverständnisses von Menschen und Dingen, an die Mitteilung zwischen Subjekten nach den Erfordernissen subjektiver Vernunft verrät“ (KG II, 743).

Spiegel einer der Reflexion nur als Rätsel zugänglichen Wahrheit. Die Auflösung des Rätsels ist Adorno zufolge in einer bestimmten Technik des Künstlers zu suchen, mit Hilfe derer das ästhetische Material angeordnet wird¹⁹⁵: „Technik ist die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken, rational und begriffslos in eins. Sie erlaubt das Urteil in der Zone des Urteilslosen“ (ÄT, 317). Um die formal-technische Lösung des Künstlers nachzuvollziehen, muss der Betrachter sich zunächst zum Kunstwerk begeben, ihm sich anschmiegen, es von sich aus vollziehen. Dann muss er trachten, das wahrzunehmen und das zur Sprache zu bringen, was das Kunstwerk von sich aus spricht und verschweigt. So beruht die Erfahrung an einem ästhetischen Objekt, also *ästhetische Erfahrung*, auf der Einsetzung gar nicht punktueller Reize und Reaktionen, sondern des vollständigen Bewusstseins ihres Subjekts. Eben im Reflexionsprozess dieser ästhetischen Erfahrung ist der ästhetische Wahrheitsgehalt des Kunstwerks zu suchen. Die ästhetische Erfahrung ist Adorno zufolge mehr als bloß subjektives Erleben, sondern ein „Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein“ (ÄT, 363). Sie heißt also nichts anderes als das, alles Nichtidentische und Natürliche zu erfahren: „Die ästhetische Erfahrung ist die von etwas, was der Geist weder von der Welt noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verheißen von ihrer Unmöglichkeit“ (ÄT, 204f).

Wie Kunst und Kunstwerk in Relation zur gesellschaftlichen Totalität deutbar sind, so ist auch die ästhetische Erfahrung in Relation zum gesamten Erfahrungshorizont ihres Subjekts begreifbar. Ihr Reflexionsprozess reicht Adorno zufolge vom gegenständlichen, inhaltlichen und formalen Verstehen des Kunstwerks bis zum Verstehen seiner Intention,¹⁹⁶ welches die Erkenntnis seines Wahrheitsgehalts als *Kritik* seiner Wahrheit und Unwahr-

¹⁹⁵ Als Beispiel dafür richtet Adorno seine große Aufmerksamkeit auf die Zwölftontechnik Schönbergs. Für die Rolle der Technik im Kunstwerk bei Adorno siehe vgl. Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, a.a.O., S. 125-134.

¹⁹⁶ Adornos Begriff des Verstehens im emphatischen Sinn lautet: „Verstehen im spezifisch begrifflichen Verstande des Wortes, wofern das Werk nicht rationalistisch verschandelt werden soll, stellt erst auf höchst vermittelte Weise sich her“ (NL, 433). Der ästhetische Verstehensbegriff ist bei ihm demnach auf die Kritik sowohl der rationalistischen Ästhetik als auch des vulgären ästhetischen Irrationalismus ausgerichtet. In diesem Sinn ist der Begriff ähnlich dem von Simmel, aber insofern nicht identisch, als der Begriff nicht dualistisch, sondern „auf höchst vermittelte Weise“, also in der Verfahrensweise der negativen Dialektik angelegt ist.

heit einschließt. Diese Kritik als ästhetische geht Adorno zufolge im Wahrheitsgehalt, oder in dessen Abwesenheit, mit sozialer Kritik zusammen. Aufgrund dessen, dass der Rezipient im Prozess der ästhetischen Erfahrung an einem Kunstwerk präzise auf dessen immanentes Formgesetz reagiert, und damit den Vorbehalt seiner vermeintlichen Subjektivität wenigstens für den Augenblick verliert, erkennt Adorno der ästhetischen Erfahrung eine Objektivität zu. Auf diese Weise wird die ästhetische Erfahrung bei ihm zwar für die ästhetische Erkenntnis in Dienst genommen, in der erst sich der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks entfaltet. Da sie jedoch eine historisch bedingte, intransparente Erfahrung ist, erhellt sie sich blitzartig und verflüchtigt sich plötzlich wieder in den Status des Rätsels. Das bedeutet auch, dass der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks verwandt mit Geschichte bleibt, aber sich überhistorisch verbirgt, daher wird die Begrenztheit und Möglichkeit seiner Deutung als „Extrapolation“ (ÄT, 194) durch den vorausgegangenen Erkenntnisprozess definiert.

Die philosophische Erkenntnis im Prozess der ästhetischen Erfahrung, die als konkrete und gegenwärtige, gleichwohl unbegriffliche ist, nennt Adorno das authentische Glück am Kunstwerk, weil es an dessen Wesen selbst, am „Bedürfnis [...] nach Interpretation“ (ÄT, 194), wie etwa an demjenigen der Selbstfindung des lebendigen Subjekts, gebunden ist. Das Glück am Kunstwerk wäre deswegen nicht nur ein sich der gesellschaftlichen Totalität entziehender Zustand, sondern, so schreibt Adorno, auch eine Erfüllung der „Sehnsucht nach jenem vom subjektiven Block dem Subjekt Versperrten“ (ÄT, 396). Deshalb kann die ästhetische Erfahrung für ihn ihre Prärogative erst dort gewinnen, wo sie seine Unmittelbarkeit überschreitet. Solange der im Vollzug von ästhetischer Erfahrung ergriffene Wahrheitsgehalt des Kunstwerks als intentionslose Geschichtsschreibung durch die philosophische Reflexion auf den Begriff gebracht wird, ist er nicht nur geschichtsphilosophisch interpretierbar, sondern auch durch sein autonomes Formgesetz legitimierbar. So ist die ästhetische Erfahrung selber in sich philosophisch, so wird sie eine kunstkritische Theorie der Kunstwerke, welche zugleich auch mit einer sozialkritischen Theorie zusammenfällt. Um diese ästhetische Erfahrung zu machen, in der Erfahrung und Theorie höchst vermittelt sind und sich wechselseitig korrigieren, soll ihr Subjekt

im Kunstwerk und außer dem Kunstwerk sein.

Wer nur drinnen ist, dem schlägt die Kunst nicht die Augen auf; wer nur draußen wäre, der fälscht durch Mangel an Affinität die Kunstwerke. Zu mehr als einem rhapsodischen Hin und Her zwischen den beiden Standpunkten jedoch wird Ästhetik, indem sie deren Ineinander an der Sache entwickelt (ÄT, 520).

Im Prozess der ästhetischen Erfahrung, welcher zwischen den sinnlich wahrnehmbaren Einzelementen und dem begrifflich erfassbaren Totalitätscharakter des Ganzen hin und her spielt, geht der schleierhafte Wahrheitsgehalt des Kunstwerks plötzlich auf. Denn die ästhetische Erfahrung wohnt nicht ganz und gar dem ästhetischen Objekt inne und entspricht ebensowenig der Ordnungsleistung von subjektiven Denkkategorien der Rezipienten, sondern sie ist lebendig von ihrem ästhetischen Objekt her in dem Augenblick, in dem es unter seinem Augenaufschlag selbst lebendig wird. Der Rezipient verhält sich allerdings durchaus nicht passiv, weil die ästhetische Erfahrung seiner Fähigkeit zum Blick bedarf, der beharrlich und geduldig auf das Kunstwerk in dessen Besonderheit ganz um dessen selbst willen gerichtet ist. Indem sie anhand empirisch gegebener Einzelheiten auf eine suggerierte Totalität durch die Mitwirkung seiner subjektiven Reflexion zugreift, befähigt sie ihn dazu, „mehr an den Dingen wahrzunehmen als sie sind“ (ÄT, 488). So entspricht das Mehr-als-Sein, ähnlich wie das Mehr-als-Leben bei Simmel, der Wesensbestimmung der Kunst, so stimmt die ästhetische Erfahrung weiterhin mit der metaphysischen Spekulation überein, welche „allein im Geringsten und Schäbigsten überlebt“ und „in die Mikrologie eingewandert“ (ND, 399) ist. Adornos negativ-dialektische Metaphysik aber verhält sich dabei ganz anders als Simmels lebensphilosophische Metaphysik. Denn das individuelle Subjekt der ästhetischen Erfahrung, das gar nicht ein seelisches, sondern ein leibhaftes Subjekt ist, verkörpert um seiner selbst willen die materialistische Metaphysik des unauflöslich Individuierten, was jenseits des universalen Verblendungszusammenhangs wäre. An dieser Stelle ist die Innervation als Tätigkeit des Sensoriums im Subjekt noch einmal heranzuziehen, weil sie der ästhetischen

Erfahrung zugrundeliegt. Sie provoziert stets eine Spontaneität der ungeschmälerten Erfahrungsbildung des Subjekts und treibt sich durch die ästhetische weitergehend zur metaphysischen Erfahrung, mehr zu erkennen als das, was ist,¹⁹⁷ oder anders gesagt, zur möglichen Erfahrung, aus dem blinden Verblendungs- und Schuldzusammenhang herauszutreten und gewisse Einzelheiten bestehender Wirklichkeit anders oder besser in eine zwanglose und herrschaftslose Totalität einzuordnen. So erstreckt sich die Dimension der ästhetischen Erfahrung von nervös-sinnlicher Reaktion bis zur philosophisch-metaphysischen Erfahrung.

Die ästhetische und die metaphysische Erfahrung konvergieren bei Adorno am Ende in der Idee der Humanität, die von der Innervation des ästhetischen Subjekts auf die Totalität des Bestehenden herrührt. Die ästhetische Erfahrung des leibhaften Subjekts an den gelungenen Kunstwerken, in denen durch alle Negativität, alle Leiden der Menschheit hindurch Bilder einer veränderten Menschheit beheimatet sind, ist deswegen nicht von der Moral gegen grausam bemüßigende Moral zu trennen,¹⁹⁸ deren Entstehung Adorno zusammen mit Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* darlegt.¹⁹⁹ Sie bewirkt Adorno zufolge die „moralische Intelligenz, als Kraft des Urteils“ (MM, 225), die sich gegen die unmittelbare Triebregung des Künstlers abdichtet, indem sie diese ausdrückt. Diese moralische Intelligenz, welche gar nicht vom Oberbegriff, vom Allgemeinen ausgeht, zeichnet sich durch die Kraft des individuellen Widerstandes gegen das gesellschaftliche Unrecht aus, worauf sich ein intellektuelles Gewissen stützt. Dieses intellektuelle Gewissen, welches „ein gesellschaftliches Moment so gut wie das moralische Überich“ (MM, 31) hat, bildet sich an einer Vorstel-

¹⁹⁷ Allerdings spricht Adorno davon nicht deutlich, „was metaphysische Erfahrung sei“. Diese erwähnt er nur am Beispiel von Namen von Dörfern „wie Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn. Man glaubt, wenn man hinget, so wäre man in dem Erfüllten, als ob es wäre“ (ND, 366). Das deutet an, dass metaphysische Erfahrung auf der Einheit von Wort und Sache beruht, dass sie freilich begrifflich weder dargestellt noch begründet werden kann. Dazu vgl. Birgit Recki, „Die Metaphysik der Kritik, Zum Verhältnis von Metaphysik und Erfahrung bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno“, in: Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl (Hrsg.), *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 30/31, Metaphysik und Erfahrung, Göttingen 1991, S. 165ff.

¹⁹⁸ Zur Verbindung von ästhetischer Erfahrung und Moral bei Adorno vgl. Josef Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, a.a.O., S. 65f.

¹⁹⁹ Vgl. Bernhard Lypp, „Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung“, a.a.O., S. 189ff.

lung von der richtigen Gesellschaft und deren Individuen. Die moralische Urteilskraft, oder anders ausgedrückt, die ästhetisch erfahrende und begrifflich reflektierende Urteilskraft zeichnet Adorno zufolge den Selbstkonstitutionsprozess des authentischen Kunstwerks in sich selbst nach. Auf diese spezifische Weise bietet das gelungene Kunstwerk der Moderne nicht nur ein Modell gesellschaftlicher Affirmation und Kritik daran, sondern auch dasjenige einer gesellschaftlichen Utopie sowie eines modernen Individuums als „jenes lebendig Autarkische[n]“ (ÄT, 268) an, womit Adorno das alte, bürgerliche Subjekt, „das historisch verurteilte, das für sich noch ist, aber nicht mehr an sich“ (MM, 14) meint. In der historischen Dimension dieses Individuums als ästhetisch-moralischen Subjekt bewährt sich ein transzendierendes Moment, welches im begrifflichen Denken nicht antizipierbar ist, sondern als ein unwillkürliches Gedächtnis auf geschichtlich reale Wahrheit verweist. So sind in Adornos Theorie der ästhetischen Erfahrung integriert, welche in die total verwaltete Welt hineinfällt und zugleich aus ihr herausfällt, „kognitive, moralische, hedonistische und andere Aspekte gleichgewichtig, ohne Dominanz“.²⁰⁰

4. Zwischenfazit

Wie oben gesehen, versuchen Simmel und Adorno in ihrer jeweiligen Kunsttheorie beide, das autonome und authentische Kunstwerk der Moderne als Modell eines modernen Individuums zu analysieren. Sie stellen jedoch das individuelle Gesetz bei jenem oder die ästhetische Erfahrung bei diesem hinsichtlich des wahren Verhaltens des Individuums als autonomen Subjekts gegen die übermächtige Systematisierung und Rationalisierung der geldwirtschaftlich organisierten Gesellschaft oder gegen die sich verhärtende Struktur der total verwalteten Gesellschaft dar.

Nach Simmel transzendiert sich das Leben, indem es Gebilde als seine Formen hervorbringt. Von ihnen sind die großen Kunstwerke die unter allem Menschenwerk zur Selbstgenügsamkeit geformten Gebilde. Simmel

²⁰⁰ Josef Früchtl, „Die moderne Moral der Literatur“, in: Christof Mandry (Hrsg.), *Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch*, Münster 2003, S. 29-42. Hier S. 39.

richtet seine Aufmerksamkeit auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks als Bewegung seiner Elemente, sich der empirischen Wirklichkeit zu entheben, und zwar dessen Wirklichkeit als „das absolut Andere und das absolut Selbe“, welches letztlich dem innersten Wesen des Individuums, also der qualitativen Individualität gilt. Andererseits weist er darauf hin, dass die Materie des Kunstwerks allgemeine Voraussetzung seiner besonderen Formen ist. Dabei aber berücksichtigt Simmel doch nicht, dass in ihr Geschichte und Gesellschaft sich niederschlagen. Nur die grundlegende zeitliche Paradoxie zwischen den „vergänglichen Materialien und den ewigen Formen“ (Mis, 36) sieht er bezüglich des Sinns aller Kunst für das ambivalente Charakteristikum der ästhetischen Moderne in der zeitlosen Form der gegensätzlichen Bewegungen. Er formuliert dementsprechend das Kunstwerk doppel­seitig als das sich vom realen Lebensprozess der Gesellschaft herausziehende, gänzlich in sich geschlossene und zugleich das im durch die Gesellschaft hindurch fließenden, absoluten Lebensstrom stehende Gebilde. Daher könnte man sagen, dass das ästhetische Dasein des Kunstwerks als Bild zeitloser Schönheit und Erlösung durch den Verlust seiner Körperlichkeit erkauf­te wird. Der geheimnisvolle Wahrheitsgehalt des autonomen Kunstwerks, das seine eigene Gesetzmäßigkeit zur Beurteilung und Darstellung der Wahrheit hat, bleibt als nicht vollständig sagbares Drittes ein Idealtyp, woran die philosophische Grundhaltung seiner Epoche erkannt werden kann. Die Kunst als absolut autonome und das große Kunstwerk als ihre Realisierung, welche sich apodiktisch auf den Begriff der Selbstgenügsamkeit als ästhetischer Autarkie, Theorem des Ästhetizismus beziehen, existieren bei ihm nur in einem für sich bestehenden Reich, und in einem absoluten Leben jenseits des Gegensatzes von empirischer Wirklichkeit und sinnlichem Schein. Dadurch zeichnet sich Simmels Kunsttheorie, die in die Metaphysik des Lebens verflochten ist, als Folge der idealistischen Ästhetik aus. Darin erscheint ein autonomes Individuum einerseits mit einem Körper, andererseits mit einer subjektiven Seeleneinheit als Analogie eines sich genügenden Kunstwerks.

Demgegenüber kritisiert Adorno heftig die absolute Selbstgenügsamkeit der Kunst. Denn wenn ein Kunstwerk sich von der gesellschaftlichen Realität löst, wird es unwillkürlich affirmiert und seine gesellschaftskritische Spitze

unter der Annahme abgebrochen, dass es kein richtiges Leben in der falschen Gesellschaft gibt. Aus diesem Grund spricht er weniger von der Autonomie als der Authentizität des Kunstwerks, in der eine empirisch-gesellschaftliche Realität und ein gesellschaftlich-transzendentes Moment sich widerspiegeln. Diese Widerspiegelung sucht er im Formgesetz des Kunstwerks, welches von der subjektiven Intention des Künstlers konstituiert wird, jedoch sich auch eine objektive Wahrheit des Intentionlosen und Unbewussten als eine unbewusste Geschichtsschreibung durch die *mimetische* Verhaltensweise der Kunst niederschlägt. Diese mimetische Verhaltensweise, die ein lebendiges Objekt in der Weise der *leibverbundenen* Interattraktion nachahmt und es ausdrückt, erhebt Adorno als Prinzip der Selbstkonstitution des Kunstwerks zum Zentralbegriff in seiner Kunsttheorie. Eben an dieser Stelle ist Adornos Kritik anzuschließen, dass Simmels Kunsttheorie unfähig sei, sich an die Objekte ihrer Untersuchung vorbehaltlos zu verlieren (vgl. NL, 558ff), dass sie die Problemlösung der Zwiespältigkeit von sozialer und idealer Wirklichkeit unvermittelt letztlich auf die an sich seiende Einheit des absoluten Lebens und der individuell-subjektiven Seele rekurriert. Damit geht Simmels Problemlösungsversuch auf eine positive Metaphysik, Mythologie zurück. Demgegenüber liegt Adornos Ansatz der Problemlösung in jener mimetischen Verhaltensweise der Kunst, nämlich der leibvermittelten Affinität der Menschen zu Dingen oder der objektiven Kommunikation zwischen beiden, in der stets eine Spontaneität der ästhetischen Erkenntnis am Leitfaden der Objekte bewirkt wird. Daraufhin bestimmt sich das Kunstwerk als Monade bei Adorno nur durch die Konfrontation mit den geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnissen, während es bei Simmel ein durch *ahistorische* Wesensgesetze konstituierter Bereich des gesellschaftlichen Lebens ist. Das Kunstwerk als *authentisches* tritt als immer schon geschichtlich-gesellschaftlich konstituierte, aber durch den ständigen Kampf zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Gesellschaftlich-transzendenten oder zwischen dem Seienden und Nichtseienden autonome Existenz auf. So liegt nahe, dass sich der Doppelcharakter des authentischen Kunstwerks für ihn auf das Modell eines wahrhaften Individuums überträgt, welches Erkenntnis der gesellschaftlichen Negativität und *Widerstand* dagegen zu leisten vermag. Dieser Widerstand soll dabei noch

weiterhin zum „Kampf des Selbst mit sich selbst“²⁰¹ betrieben werden, um sich nicht an die spätkapitalistisch organisierte Gesellschaft und die von ihr diktierten Lebensbedingungen der Moderne anzupassen. Das Moment des Widerstandes gilt einem der entschiedensten Bedeutungsgehalte seines Begriffs der Persönlichkeit. Daraus folgt, dass der unmittelbare Ruf nach großen Persönlichkeiten falsch ist. Denn im universalen Verblendungs- und Schuldzusammenhang ist „die Entfaltung einer Persönlichkeit selbst im fragwürdigen Sinn ihrer selbstherrlichen Souveränität“ (KG II, 642) unmöglich.

Nach Simmel liegt jedem großen Kunstwerk dennoch ein individuelles Gesetz als eine autonomen Persönlichkeit zugrunde, welches seine Geschlossenheit und innere Notwendigkeit ausmacht. Mit der prinzipiellen ästhetischen Überzeugung, wonach das individuelle Gesetz des Kunstwerks objektiv gewordener Ausdruck des Erlebens, Fühlens und Denkens des Künstlers ist, bestimmt Simmel Michelangelos Persönlichkeit als Idealtyp des Renaissancemenschen – im *Konflikt* von existenziell-endlichem Leben und ideell-ewig geltender Form –, Rembrandts als Verkörperung der Idee des Barock – in ursprünglicher zeitlicher *Einheit* von Leib und Seele als Form des individuellen Lebens, in der sich Lebensstrom und Ausdruck desselben gegenseitig bedingen –, und Rodins als Spiegelung des modernen Geisteslebens – deren innere *Bewegung* der subjektiv-individuellen und modernen Seele in der Flüchtigkeit und Zeitlosigkeit –. Exemplarisch an der geschichtlichen Entwicklung der großen Künstlerpersönlichkeiten, deren Ausbildung in der Hinwendung zu einer Geliebten oder in der Entfremdung von der Welt gestaltet wird, überzeugt Simmel sich von einer geistesgeschichtlichen Entwicklung der abendländischen Kunst und Kultur. Dabei zeigt die Persönlichkeit eines jeden großen Künstlers bei ihm – als eine künstlerische Existenz des individuellen Gesetzes – nicht nur einen Idealtyp, um das So-Gewordensein der abendländischen Kultur seiner Epoche zu erkennen, sondern sie bietet zugleich auch ein Paradigma, über das Naturgesetz hinaus eine reale und ideale Abgeschlossenheit und Vollendung der

²⁰¹ Vgl. Josef Früchtel, „Der Kampf des Selbst mit sich selbst. Adorno und Heidegger über die Moderne“, in: *e-Journal Philosophie der Psychologie*, Nr. 10, März 2008.

individuellen Existenz in Form des Solles zu begreifen.

Simmels Konzeption des individuellen Gesetzes lässt sich daher einerseits darstellen als unausweichlicher Konflikt zwischen dem individuellen Leben und den von ihm hervorgebrachten, selbstgenügsam gewordenen, allgemeinen Formen der objektiven Kultur. Er will, wie seine Erkenntnis- und Gesellschaftstheorie gezeigt hat, Gegensätze und Wechselwirkung, oder, wie seine Kulturtheorie dargestellt hat, Konflikte und Kämpfe zwischen der Totalität der Gesellschaft (oder der objektiven Kultur) und der Totalität des Individuums (oder der subjektiven Kultur) lebendig aufrechterhalten. Denn diese Konflikte und Kämpfe bieten ihm zufolge „eine Schule“ (EM, 381), in der das starke Ich sich bildet. Das Ich erscheint als eine unendliche Bewegung der Selbstüberschreitung. Andererseits lässt sich seine Konzeption des individuellen Gesetzes als ein Versuch verstehen, solche Konflikte und Kämpfe in einem dritten Akt aufzulösen, sich auf die Einheit der schönen Seele in ihrer Glückseligkeit beziehen zu lassen, welche mit der völligen Verbindlichkeit und Notwendigkeit des Sollens einhergeht; Sollen bedeutet „eine Forderung an das individuelle Leben, die allgemeine Idee in sich zum Ausdruck zu bringen“ (AA 1909-1918, 419). Mit anderen Worten, wer über ein eigenes individuelles Gesetz verfügt, weiß, was er tun soll, aus dem Bewusstsein heraus, wer er sein soll, und nicht aufgrund des Wissens allgemeiner Normen für jeweils bestimmte Handlungen.²⁰² So hält seine Konzeption des individuellen Gesetzes an der unverzichtbaren Leistung einer Moral fest, welche gegen allgemeine, überindividuelle Normen andere weder zum Gehorsam zwingt noch vergewaltigt. Kurzum, sie könnte sich als eine verhältnismäßige Bewegung zwischen Sein und Sollen kennzeichnen; eine halt- und grundlose, lebendige Bewegung, die nirgendwo zu einem Endziel gelangt und nirgendwo beginnt, wobei sie jedoch auf eine vertiefte Innerlichkeit ihres Subjekts angewiesen ist. Dieses Subjekt existiert dualistisch als ein körperliches und seelisches Individuum.

Angesichts der veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, die alles in sein Gegenteil umschlagen lassen, treibt Adorno hingegen die Unverhält-

²⁰² Vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting, „Das ‚individuelle Gesetz‘ in der Kunst. Georg Simmels Ästhetik der Lebensphilosophie“, a.a.O., S. 107. Auch vgl. Volker Gerhardt, *Selbstbestimmung*, a.a.O., 418ff.

nismäßigkeit solcher Konflikte und Kämpfe auf die Spitze. Er hält fest: „Der Begriff Persönlichkeit ist nicht zu retten“ (KG II, 643). Die Vorstellung einzelner großer Persönlichkeiten gilt ihm als Verhöhnung der prekären Lage des modernen Individuums oder als Ideologie, wenn sie von den gesellschaftlichen Verhältnissen der Reproduktion der Einzelnen absieht, in denen nur Wenige zur Entfaltung einer Persönlichkeit in der Lage sind, aber diese für die Mehrheit der Deklassierten von den Funktionserfordernissen einer total verwalteten Gesellschaft verwehrt wird. Was bedeutet sodann eine individuelle Persönlichkeitsbildung bei Adorno, die den Zusammenhang von individueller Existenz, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen einbezieht? Er besteht im Hinblick auf Humboldts Ideal der allseits gebildeten Persönlichkeit darauf, dass die Ausbildung einer Persönlichkeit möglich ist, wie seine Theorie des Kunstwerks sowie der ästhetischen Erfahrung vielfach betonte, durch mimetische Entäußerung und Hingabe an das, was das Subjekt nicht selbst ist (vgl. KG II, 643). Erst in dieser Entäußerung und Hingabe, in der ein mimetisches Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität, eine Affirmation der objektiven gesellschaftlichen Tendenzen geschieht, ist eine individuelle Persönlichkeit als eine extreme Individualität oder eine Versöhnung des Ich mit der Natur zu retten. So sind in seinem Persönlichkeitsbegriff paradoxerweise die mimetische Hingabe an das Nichtidentische und Naturhafte, die Befriedigung der leiblichen Bedürfnisse und schließlich das Recht des lebendigen Individuums auf Glück aufgehoben. Insofern unterscheidet sich seine Konzeption von derjenigen Simmels, welcher die Aufforderungen der Einheit der schönen Seele als Glückseligkeit durchaus in die Hände großer Künstlerpersönlichkeiten gelegt sieht. Mit anderen Worten, Adornos Persönlichkeitsbegriff gilt vor allem der individuellen Kraft des Widerstandes gegen das gesellschaftliche Unrecht, nämlich mimetisch sich daran anzugleichen, und sich zugleich dagegen zu wenden. Diese Kraft legt er ausdrücklich in seiner Theorie der ästhetischen Erfahrung andeutungsweise dar, welche in der dem Individuum noch gebliebenen Spontaneität und Lebendigkeit als zentralem Merkmal der qualitativen Individualität besteht.

Die ästhetische Erfahrung, in der gesellschaftliches Wesen und lebendiges Subjekt gegeneinander kämpfen, heißt bei Adorno, das zu erfahren, was das

Subjekt nicht selbst ist, nämlich alles Nichtidentische und Naturähnliche, welches eben ein vom vergesellschafteten Subjekt beherrschtes und vergessenes, eigenes und besonderes Selbst ist. Damit regt sie es als Individuum dazu an: „Widerstand gegen blinde Anpassung, Freiheit zu rational gewählten Zielen, Ekel vor der Welt als Schwindel und Vorstellung, Eingedenken der Möglichkeit von Veränderung“ (SS I, 368). So bewirkt sie die Kräfte des individuellen Widerstandes gegen das gesellschaftliche Unwesen, welche sich auf intellektuelles Gewissen, moralische Subjektivität, allseits gebildete Persönlichkeit beziehen. Die in sich vermittelte ästhetische Erfahrung reicht schließlich an die Objektivität als Selbstbewusstsein des Subjekts von seiner Naturhaftigkeit, und sie lässt dem Individuum bewusst werden, was in Wirklichkeit mit ihm und mit allen Menschen geschieht. Wenn qualitative Individualität bei Simmel als ein Potential, die gesellschaftlichen Existenzbedingungen zu transzendieren, trotz der Gesellschafts- sowie Kulturkritik aufrechterhalten werden kann, kann sie bei Adorno hingegen nur dadurch existieren. So ist die ästhetische Erfahrung durchaus an individuelle Erfahrung gebunden, deren Subjekt als qualitatives, leibhaftes Individuum ein zentraler Tatbestand in der dialektischen Vermittlung von Subjekt und Objekt ist. In der Weise, dass das Subjekt der ästhetischen Erfahrung des in sich Nichtidentischen und Naturhaften eingedenkt, macht es eine subjektiv unredigierte Erfahrung und verhilft dieser zum Ausdruck. Die Wahrheit dieser Erfahrung bemisst sich immer an den belebten Objekten selbst, die in den Resultaten der Reflexion nicht antizipierbar sind. Da ästhetische Erfahrung gerade so ein Moment der objektiven, richtigen Erkenntnis ist, geht sie explizit zu einer kunstkritischen des Kunstwerks und zugleich implizit zu einer gesellschafts- sowie kulturkritischen Theorie des modernen Individuums über. Doch ihr erkennt Adorno das Privileg nicht durchaus zu, so etwas wie eine eigentliche oder höhere Wahrheit zu präsentieren. Denn sofern sie auch eine historisch bedingte, intransparente Erfahrung ist, verflüchtigt sie sich plötzlich wieder in den Status des Rätselcharakters. Adorno weist deshalb immer auf die reziproke Korrigierbarkeit von ästhetischer Erfahrung und philosophischer Theorie und zugleich die relative Unabhängigkeit beider voneinander hin. Diese Voraussetzung deutet auf dem negativ dialektischen Weg auf ein flüchtiges

Vorbild des modernen Individuums nicht nur als eines einzigen ganz und gar selbstbestimmten, sondern wieder im Rückgriff auf Simmel auch als eines selbstschöpferischen Menschen, nämlich allein aus seinem eigenen Leben eine Art Kunstwerk zu schaffen. Zum Schluss könnte man sagen: Individuum im emphatischen Sinn taucht bei Adorno, ebenso wie bei Simmel, in einem Augenblick auf, wo ein einzelnes Subjekt für diesen zu seiner eigenen Seele kommt, jedoch für jenen seiner eigenen Natur eingedenk ist.

Schlusskapitel V: Ein Modell des modernen Individuums

Kurz zusammengefasst, ist „Individuum“ bei Simmel und Adorno weder eine biologische noch eine ontologische Kategorie. Das Individuum, dessen Begriff im emphatischen Sinn einen Einzelmenschen bezeichnet, der sich *selbst* zu bestimmen und ein *Selbstbewusstsein* auszubilden vermag, ist für beide gar kein Substanz-, sondern ein Rollen- oder ein dynamischer Begriff, welcher erst im Prozess des Bezugs auf und der Abgrenzung von Gesellschaft verwirklicht wird. Darin sind beide einig, dass in der Gesellschaftstheorie der Begriff eine Reflexionsform der Vergesellschaftung bezeichnet. Erkenntnistheoretisch betrachtet, ist er im qualitativen Sinn aber für Simmel auf die Eigenart des Einzelnen, des Persönlichen und Zufälligen im *dualistischen* Korrelationsverhältnis zum Allgemeinen, Sachlichen und Notwendigen gerichtet, während er für Adorno auf Spezifisches des Besonderen, des Begriffslosen und Nichtidentischen im *negativ-dialektischen* Verschränkungsverhältnis mit dem Allgemeinen, Begrifflichen und Identischen verweist. Daneben findet Simmel den Begriff für eine *ahistorische* Kategorie, die sub specie aeternitatis angesehen wird, während Adorno ihn als eine *historische* einführt, die im Laufe der Geschichte entsteht und wieder vergeht. Dies markiert eine entscheidende Differenz zwischen beiden. Gleichwohl ist auch sicher, dass es in der Kultur- und Kunsttheorie gemeinsam für beide um das Individuum *für sich* geht, das zwar dem wesentlich Inneren und Einzigem eines Einzelmenschen gilt, jedoch sich mit dem für Menschheit und Kultur Allgemeinsten verbindet. Daraus ergibt sich, dass das Individuum für sich, als qualitative Individualität, notwendig als ein innerlich widersprüchliches Wesen zu sehen ist, welches schlechthin zum Problem ohne Lösung kommt. Denn das Individuum, das getragen von einer qualitativen Individualität in die verschiedenen sozialen Beziehungen hineingeht, ist unabdingbar im Widerstreit zwischen Wollen und Sollen, zwischen seinem Recht auf die Erfüllung der tiefst innerlichen Triebe und den Anforderungen komplex gewordener Gesellschaft gefesselt. Zur Befriedigung seines Triebs und seines Wollens muss es aus seiner isolierten Individualität

herausgehen und die bestehenden Formen der Vergesellschaftung akzeptieren, um seine selbstischen Endzwecke zu realisieren.

Simmel und Adorno schließen also nicht prinzipiell aus, dass aus einer Person mit gesellschaftlich hergestelltem Bewusstsein ein Individuum mit Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung werden kann. Vielmehr ist jener Widerstreit bei beiden einer der wichtigsten Impulse zur Vergesellschaftung sowie Individualisierung. Die Forderung, sich als Individuum, also als unverwechselbares Subjekt auszubilden, versucht Simmel in seiner Kunsttheorie vornehmlich am Beispiel der Persönlichkeiten der großen Künstler exemplarisch zu veranschaulichen, welche sich als ein individuelles Gesetz ihres Werks präsentieren lassen. Durch die kunstphilosophischen Analysen über die großen Künstlerpersönlichkeiten zeigt er deren historische Entwicklung von dem tragischen *Konflikt* zwischen irdischem Körper und himmlischer Seele durch die zeitlich-bewegungsreiche *Einheit* von beiden in einem lebendigen Individuum bis zur zeitlos-gegensätzlichen *Bewegung* der subjektiv-individuellen Seele in der Strukturtotalität oder -ganzheit des absoluten Lebens auf. Dies macht deutlich, dass Simmels Idee des individuellen Gesetzes nur durch den Verlust der Körperlichkeit oder Materialität erkaufte worden ist, wenn diese Idee auch in der Relation zu jener steht. Ohne Zweifel führt Adorno Simmels lebensphilosophische Impulse und Erkenntnisinteressen fort. Dabei aber geht er doch weder von dem Dualismus zwischen empirischer und ideeller Wirklichkeit oder von dem zwischen Körper und Geist aus noch führt er diesen auf die metaphysische Einheit des absoluten Lebens hin. Vielmehr kritisiert er, dass in Simmels Lebensbegriff als einer umfassenden Struktur des Seins an einem konkreten Objekt beobachtete individuelle Qualität am Ende nur ein Moment der Tautologie der Subjektivität ist. Als Ansatz der qualitativen Individualität greift er das Moment des *Sensoriums* des leibhaften Subjekts auf, welches als mit sedimentierter Naturgeschichte angefülltes Objekt, also als Behälter des residualen Wahren oder als Tastorgan der Leidensgeschichte der Menschheit zu denken ist. Das Moment ist als ein *somatisches*, also objektives des Subjekts ein Realgrund der dialektischen Einheit von Subjekt und Objekt. Nicht die Tätigkeit der Seele, sondern die Innervation des Sensoriums provoziert ihm zufolge einen Ausdruck des Leidens als einem wesentlichen

Moment der Kunst. Der Ausdruck des Leidens, zu dem das authentische Kunstwerk eine *ästhetische Erfahrung* des Verdrängten, Vergessenen und Entfremdeten in der Gesellschaft sowie im Subjekt bringt, ist immer individuell und kollektiv. Denn die Innervation des Sensoriums des lebendigen Subjekts reagiert auf ein kollektives Wesen, ein Gesamtsubjekt. Das heißt, dass das ästhetische Vermögen im einzelnen Künstler zwar ein individuelles Vermögen ist, und sich zugleich auf ein Gattungswesen bezieht. So gibt es für Adorno keine Individualität ohne jene Körperlichkeit, welche nach der *Negativen Dialektik* schon als eine Vorform des lebendigen Geistes aufzufassen ist. Sofern er ein unbeschädigtes Leben mitten im beschädigten Lebensprozess der total verwalteten Gesellschaft sorgfältig herauszufinden und es stets zu retten trachtet, ist er, so könnte man sagen, negativ-dialektisch gewendeter Lebensphilosoph.

Wenn das gelungene Kunstwerk als ein lebendiger Organismus aus dem Selbstkonstitutionsprozess zwischen seiner Ganzheit und seinen Elementen vorstellbar ist und wenn das Individuum als ein unverwechselbares, autonomes Subjekt untrennbar in Geist, Körper und all seinen anderen Eigenschaften und Bestimmungen begreifbar ist, dann verkörpert die Einheit von beiden eben der *Schauspieler*, der auf dem Theater mit Sprache, Mimik und Gestik eine Rolle einer anderen Person spielt. Als Künstler macht er, wie Simmels und Adornos Kunsttheorie gezeigt, in der Aktivität der ästhetischen Formung sich von seinen subjektiven Trieben und Zwecken frei und distanziert sich von der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Dabei bedient er sich seines Körpers als Materie in sinnhafter Einheit, und insofern wird er selber sein eigenes Kunstwerk. Wenn Simmel und Adorno gemeinsam am gelungenen Kunstwerk der Moderne ein Modell des autonomen Individuums erkennen, könnte man sagen, dass der Schauspieler als Künstler und Kunstwerk ein Modell des schöpferischen Individuums erfüllt.²⁰³ Interessanterweise unternimmt Simmel die kunstphilosophischen Analysen über das Phänomen des Schauspielers insbesondere in Analogie zum Individuum der geldwirtschaftlich organisierten Großstadt, das verschiedene, mitunter

²⁰³ Früchtl zufolge verkörpert der Schauspieler als ein Darsteller des Heldentums, ein so Allgemeingültiges als Individuum, wie das Kunstwerk als einzelnes *exemplarisch* etwas Allgemeingültiges darstellt. Dazu vgl. Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich*, a.a.O., S. 302f.

auch gegensätzliche Rollen übernimmt.²⁰⁴ Denn er sieht die Möglichkeit für divergierende schöpferische Darbietungen von ein und derselben Rolle durch verschiedene Schauspieler, die als ein wichtiger symbolischer Repräsentant für den Charakter von qualitativer Individualität in den verschiedenen sozialen Beziehungen dient. In diesem Zusammenhang möchte ich ein Modell des modernen Individuums im kritischen Rückgriff durch Adorno auf Simmel vorschlagen.

Simmel macht zunächst auf ein Moment des inneren Widerspruchs in der Leistung des Schauspielers aufmerksam, nämlich auf den Gegensatz zwischen dessen schöpferischer Subjektivität und dem objektiven Gebilde des Dichters. Der Schauspieler ist ihm zufolge keine Marionette der vom Dichter geschaffenen Figur. Er spielt allerdings gar nicht sich selbst mit seinem unmittelbaren Gefühl oder in seiner gegenwärtigen Stimmung. Sondern er schafft sein eigenes Kunstwerk als „das selbstgenügsame In sich Geschlossenheit der Bühnenergebnisse“ (AA 1909-1918 I, 26) in der Weise, dass er von seiner eigengesetzlichen Einheit her eine Rolle im Werk des Dichters nur als Richtung für die Darstellung seiner Individualität benutzt. Nur wenn er eine vorgezeichnete Rolle ohne Rücksicht auf den realen Zuschauer vor ihm nach der Gesetzmäßigkeit der Schauspielkunst darbietet, kann er ihn überzeugen. So symbolisiert seine schauspielerische Leistung selbst als sein eigenes Kunstwerk im Unterscheid zum Dichtwerk eine zentrale Betätigungsform des schöpferischen Individuums durch die Umrahmung der Szene, die zwischen Drama und Wirklichkeit steht. Um ein selbstgenügsames Kunstwerk, also eine *dramatische persona* im ganzen, die im Drama unbeschreiblich ist, zu schaffen, muss der Schauspieler Simmel zufolge „sein eignes Sein, seine Instinkte, seine Erfahrungen befragen; an ihnen findet er eine noch unbearbeitete Wirklichkeit, die er in seine Kunstleistung hineinzubilden hat. Sie hat er, an diesem Punkte den bildenden Künsten

²⁰⁴ Simmel veröffentlicht seinen ersten Beitrag zum Problem des Schauspielers unter dem Titel „Zur Philosophie des Schauspielers“ (1908) und anschließend einen Aufsatz „Über den Schauspieler. Aus einer »Philosophie der Kunst«“ (1909). Danach formuliert er in größerem Umfang einen Aufsatz „Der Schauspieler und die Wirklichkeit“ (1912) und einen postum publizierten Essay „Zur Philosophie des Schauspielers“ aus, der sich dem Konzept seiner Vorlesungsschrift »Philosophie der Kunst« vom Wintersemester 1913/14 fügt.

analog, nach Vorder- und Hintergründen zu gliedern, nach einer einheitlichen Idee zu formen, dem Gesetze eines Stiles zu unterwerfen, das Zufällige und Äußerliche zum Symbol innerer Notwendigkeiten zu machen“ (AA 1909-1918 I, 22). Die gelungene Darbietung des Dramas bedarf gewissermaßen einer schöpferischen Rekonstruktion von ganz eigenen Gesichtspunkten des Schauspielers durch dessen Selbsterkundung und Selbstbestimmung aus. Eine „einheitliche Idee“, „Gesetz eines Stiles“ und „Symbol innerer Notwendigkeiten“, welches als eine schauspielerische Ausdrucksform der leibgebundenen Bewegungen und Gefühle oder als einen idealen Zuschauer aufgefasst werden kann, fällt, wie Simmel vielfach betont, gar nicht mit einem außerhalb des Schauspielers vorhandenen Imperativ zusammen. Nämlich eine ideal geforderte Wirklichkeit, welche als „ein Drittes, aus eigener Wurzel“ (PV, 202) des Schauspielers gewachsen ist,²⁰⁵ kommt in der Vollendung einer einzelnen schauspielerischen Persönlichkeit jenseits sowohl des Dichtwerks wie auch des Alltagslebens zum Ausdruck. Erst darin spielt der Schauspieler *sich selbst* als Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung des Subjekts von dessen Seelenhaftigkeit, aber mit Adorno von dessen Naturhaftigkeit.

Simmel weist ferner auf ein Moment des Widerspruchs in der Aufgabe des Schauspielers hin, nämlich dass er eine Bühnenfigur, die einfach im Dichtwerk steht, hör- und sichtbar in die Dimension der lebendigen Wirklichkeit überträgt, während jede Kunst die Lebensrealität in ein objektives Gebilde jenseits des realen Lebensprozesses überführt. Getragen von einer körperlich-seelischen Individualität ist die Darbietung des Schauspielers laut ihm eine ganz eigenständige schöpferische Kunstleistung, weil sie die erstarrten

²⁰⁵ Ein „Drittes“ ist für Simmel als eine ursprüngliche schauspielerische Attitüde „der Ausdruck für das angemessene *Verhältnis* zwischen Subjekt und Gegenstand“ (PV, 209). Hierbei darf eine „eigene Wurzel“, eine exklusive Individualität, nicht biologisch-vitalistisch oder als Entelechie verstanden werden. Nach Köhnke wird sie „probeweise als Metapher für eine Sehnsucht aufgefaßt, die die realen Verhältnisse umkehrt, indem das Ganze des Lebens, wie es sich in der Anschauung als Ganzheit darstellt, doch tatsächlich die Möglichkeit bietet, etwas wie die Wurzeln des eigenen Selbst zu eruieren. Das einmal als einheitlich empfundene *ganze* Leben mag dann zu der Vorstellung führen, daß alles Einzelne der Vergangenheit gleichsam nach einem ›individuellen Gesetz‹ sich zu dieser Ganzheit zusammengefügt habe.“ Klaus Christian Köhnke, *Der junge Simmel*, a. a. O., S. 513.

Formen des Lebens nach dessen individuellem Gesetz lebendig macht. Diesen umgekehrten Charakter der Schauspielkunst formuliert Simmel als die Übertragung der „Eindimensionalität eines rein geistigen Verlaufs“ des Dichters „in die Dreidimensionalität der Vollsinnlichkeit“ (AA 1909-1918 I, 23), oder anders gesagt als diejenige einer metaphysischen in die sinnlich-lebendige Kategorie. Die Übertragungskunst des Schauspielers ist aus seiner Sicht das „radikalste Beispiel“ (PV, 215) für eine schöpferische Form der Kunst. Denn sie macht das Drama als „ein schon bestehendes Kunstprodukt“, woran man eine Gesellschaft erinnern könnte, zum Gegenstand „einer nochmaligen künstlerischen Formung“ (PV, 206). Dabei weist Simmel im Vergleich zu jeder anderen Kunstleistung vornehmlich auf eine unmittelbare Wirkung der Schauspielkunst hin, dass der Schauspieler als ein lebendiger Mensch in den räumlich-zeitlichen Grenzen seiner Existenz und in der konkreten Beziehung zum aktuellen Zuschauer vor ihm am deutlichsten einen integrierenden Faktor seiner Persönlichkeitsstruktur und seinen tiefsten seelischen Bereich direkt zur Schau stellt. In der unmittelbaren Wirkung auf den realen gegenwärtigen Zuschauer regt er diesen dazu an, eine deutliche Distanz zur sozialen Wirklichkeit zu überschreiten. Da aber die Schauspielkunst ohne die Distanz zur Wirklichkeit kein *Kunst*produkt mehr ist, hat der Schauspieler neben seiner spezifischen Aufgabe als voller Versinnlichung des Dichtwerks eine viel größere Aufgabe, den Zuschauer dauernd vor der Verwechslung der Versinnlichung mit Verwirklichung oder vor dem Überschreiten der Kunstgrenze festzuhalten (vgl. AA 1909-1918 I, 27). Diesen Widerspruch, nämlich das dualistische Spannungsverhältnis von idealer und realer Wirklichkeit in der lebendigen Einheit des absoluten Lebens zu erhalten, ist die Aufgabe des Schauspielers, die Simmel betont.

Daraufhin macht er deutlich, dass die Schauspielkunst das Drama keinesfalls verwirklicht, sondern dass sie rein in ihrer inneren und sachgerechten Notwendigkeit verbleibt. Nur dadurch zeigt sie eine künstlerische Form von subjektiver „Auffassung“ als „Schauspielkunst-Werden“ eines objektiv Materialen,²⁰⁶ so erfüllt sie eine Funktion der Erkenntnis, da sie eine sub-

²⁰⁶ In Bezug auf die Frage nach dem Verhältnis von subjektiven Auffassung und objektiv gegebenen Gehalten stellt Simmel wie folgt fest: „Auffassung in diesem Sinne ist eine

jektive Vorgehensweise der Aufnahme und Ausnützung der objektiv gegebenen Gehalte versinnlicht. Insbesondere bei dieser Versinnlichung erscheint eine intensive Wechselwirkung von Körper und Seele, von Inhalt und Form, so schreibt Simmel, „als wäre es ein glücklicher Zufall oder eine prästabilisierte Harmonie“ (PV, 217), und zwar als Symbol einer gelungenen Wechselwirkung von subjektiver und objektiver Kultur, welches Leben und Form in eine Einheit bringt. Mit anderen Worten, die Darbietung des Schauspielers selbst stellt als eine eigenständige Form von „Re-Subjektivierung“ (PK, 408) einerseits eine spezifische Verhaltensweise von Körper und Seele, eine bestimmte Wahrnehmungs- und Aneignungsweise von objektiver Welt und damit eine zentrale Eigenschaft von Kultur dar. Indem sie darüber hinaus eine aus Objektivität und Subjektivität zusammengewachsene sozial-kulturelle Wirklichkeit, also Intersubjektivität hör- und sichtbar macht, stellt sie andererseits die Bedeutsamkeit des Alltagslebens in Frage. So lenkt Simmel zwar seinen Blick auf die physische Materialität des Schauspielers als Begrenzung und Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung einer dramatischen Persönlichkeit, dies jedoch nur in der gegensätzlichen Relation zu dessen seelischer Geistigkeit. Denn er ist ganz der Überzeugung, dass die spezifische Eigenart der menschlichen Seele auch in der durch die moderne Geldwirtschaft hoch differenzierten Kultur der Objekte als ein gar nicht zu verdinglichender Rest bleibt. Diese unvermittelte Trennung von individuell-subjektiver Seele und allgemein-objektiver Realität, oder genauer gesagt, die Überschätzung der Seele gegen die Realität setzt bei ihm immer schon den *Dualismus* von Subjekt und Objekt als Tragödie der Kultur voraus.

An anderer Stelle betrachtet Simmel dementsprechend eine enge Verbindung zwischen Künstler und *Abenteurer* bzw. zwischen Kunstwerk und Abenteuer. Wie das Kunstwerk „aus den endlos kontinuierlichen Reihen der Anschaulichkeit oder des Erlebens ein Stück herausschneidet, es aus den

aus Objektivität und Subjektivität merkwürdig zusammengewachsene Tatsache und gewissermaßen ein Mittleres zwischen der dichterischen oder sachlich gegebenen Gestalt und der schließlichen, in sicht- und hörbaren Einzelheiten verlaufenden sinnlichen Darbietung. Dazu, wie der Schauspieler die Rolle auffasst, ist weder das, was der Dichter dabei gedacht hat, noch das, was der Leser dabei sich vorstellt, eine genaue Parallele“ (PV, 200).

Zusammenhängen mit allem Diesseits und Jenseits löst und ihm eine selbstgenügsame, wie von einem inneren Zentrum her bestimmte und zusammengehaltene Form gibt“ (PK, 170), so greift das Abenteuer ein Stück aus dem gewöhnlichen und routinisierten Alltagsleben heraus und schafft daraus eine geschlossene Totalität, die ihm zufolge die Energie der menschlichen Seele hervorbringe, sich ein ganz eigenes Gesetz zu geben; eine Energie, mit der der Mensch als Individuum nach einem Charakter innerhalb der Gesellschaft strebe, um Anerkennung und Identität zu gewinnen und dadurch sein eigenes Selbst zu erlangen. Simmel stellt weitergehend fest, dass das Abenteuer als ein eigenes Kunstwerk des Abenteurers nicht nur eine Form des individuellen Erlebens zur Darstellung bringt, sondern auch eine Form der gesellschaftlichen Erfahrung des Außergewöhnlichen nach seiner Eigengesetzmäßigkeit. Auch der Abenteurer selber existiert ebenfalls innerhalb sowie außerhalb eines gesellschaftlichen Sinnzusammenhangs, und zwar so als ein *Fremder* innerhalb eines sozialen Bezugssystems, wie dessen Begriff nur in der Form des „Innerhalb“ eines bestimmten sozialen Raums Sinn macht. Demnach verkörpern der Abenteurer sowie der Fremde die „Doppelstellung des Kunstwerks“ von ideal geforderter Wirklichkeit und real bestehender Wirklichkeit einerseits und die wechselseitige Einheit von beiden andererseits. So wiederholt sich in der Abfolge der Gedanken Simmels das erkenntnistheoretische Prinzip von Dualismus und von dessen relationaler Einheit als Wechselwirkung.

Zwar kommt Simmel zur Einsicht, dass sich die Erlebensform des Abenteurers wie diejenige des Spielers gegen die Kontinuität der alltäglichen Routine durch die „unbedingte Gegenwärtigkeit, das Aufschnellen des Lebensprozesses zu einem Punkt“ auszeichnet oder durch „die Intensität und die Gespanntheit“ (PK, 181), welche Benjamin als Chockerlebnis, d.h. diskontinuierliches, isoliertes und deshalb inkohärentes Erlebnis, Adorno als Erfahrung des Neuen begreift. Aber er berücksichtigt dabei nicht die Dialektik der Gegenwärtigkeit als Diskontinuität und Kontinuität. Er erreicht vielmehr die Schlussfolgerung, dass sich der Abenteurer so als „das stärkste Beispiel des unhistorischen Menschen, des Gegenwartswesens“ (PK, 171) bestimmt, wie die Schauspielkunst eine Gegenwartskunst ist, weil der Schauspieler immer nur in und mit dem Augenblick aufführt. Darin zeigt

sich, dass der Realgrund der Spieltriebe, nämlich die Quelle der Naturtriebe des lebendigen Individuums, ganz außer Betracht bleibt. Simmel kann deswegen von einer qualitativen Individualität, welche die Energie der menschlichen Seele hervorbringen soll, weiter nichts aussagen. Diese Individualität bleibt bei ihm nur als *zufällige*. Nach Adorno ist eine Individualität, die noch nicht als ein sich selbst durchschaubares Wesen anzusehen ist, eine Karikatur der abstrakten Notwendigkeit (vgl. FABI VIII, S. 57f). Solange Simmel am erkenntnistheoretischen Prinzip des Dualismus festhält, bleibt es offen, wie eine Kraft des nonkonformistischen Individuums strukturiert sein soll. Und ontologisch ist unklar, woher die Kraft zur transhistorischen Überschreitung kommen soll. Dieses grundlegende Problem entspringt daraus, dass seine Lebensphilosophie trotz der scharfsinnigen Rückwendung auf durchaus konkrete Gegenstände von der realen Negativität der Gesellschaft entfernt ist. Wie Adorno sie mit Recht kritisiert, so bleibt sie ein psychologischer Idealismus (vgl. NL, 558).

Demgegenüber bestimmt Adorno die Spiel- oder Ausdruckstribe der Künstler, welche alle gesellschaftlichen Zwänge und Spannungen überwindende Impulse sind, gleichsam als „heftige, frei flutende und zugleich mit der Realität kollidierende, neurotisch gezeichnete Instinkte“, und als „Idiosynkrasien“ (MM, 243) gegen die empirische Realität. Die Idiosynkrasien bringen ihm zufolge nicht nur archaische, körperliche Erstarrungsreaktionen vor der schreckhaften äußeren Natur, sondern auch Symptome der durch die Zivilisation verdrängten inneren Natur zum Ausdruck. Es genügt ihm daher nicht, dass die Idiosynkrasien als ganz und gar individuelle, besondere Abneigung der Künstler gegen die Realität negativ empfindlich reagieren, sondern es geht ihm darum, dass sie zwar als deren *nervös-individuelle* wie *mimetisch-vorindividuelle* Reaktionsweise eine geschichtlich sedimentierte, unbewusste und kollektive Kraft zeigen. Sie sind nach der *Dialektik der Aufklärung* ein instinktgeleiteter Reflex des mimetischen Menschenverhaltens, welches sich gegen die reale Übermacht der äußeren Natur im urgeschichtlichen Zustand, oder anders gesagt, gegen Gewalteinriffe der modernen Gesellschaft wendet. Insofern funktionieren sie als epistemologisches, moralisches und ästhetisches Organon. Nicht in jener gar nicht zu verdinglichenden, schönen Seele, sondern in der leibverbunde-

nen Idiosynkrasie gleichsam als einer Krankheit der menschlichen Seele in der falschen Gesellschaft sieht Adorno die *materialistisch-dialektische* Einheit von Individualität und Allgemeinheit. Aber nur wenn der Künstler sich seiner Idiosynkrasie bewusst wird und diese artikuliert, schützt er sich vor der unwillkürlichen Regression in Anpassung ans Realitätsprinzip, dann kann er die Antagonismen der gesellschaftlichen Realität übersteigen. So kommt dem Schauspieler als Künstler eine schöpferische Subjektivität nur durch den ihm immanenten Verdinglichungsprozess hindurch zu, in dem er zwar selbst Ding ist, jedoch diese Dinghaftigkeit überwindet. Nur dadurch opponiert er als authentisches Kunstwerk in der Form der geschlossenen, durchorganisierten Einheit, das allein aus seiner Eigengesetzlichkeit sich als eine kritische Instanz hervorbringt, nicht intentional gegen die negativ bestimmte Totalität der Gesellschaft. So bleibt die Qualität des lebendigen Individuums bei Adorno außerhalb aller subjektiven Denkformen, aber sie bedarf zugleich der konkreten innergeschichtlichen Selbstbestimmtheit in der Konstellation der Begriffe, welche sich allein aufgrund konkreter historischer Faktizität konstituiert und stets verändert.

Wie das authentische Kunstwerk der Moderne für Adorno immer durch Geschichte und Gesellschaft bedingt ist, jedoch durch sie hindurch strukturell sich davon abhebt und sie transzendiert, wie auch dessen gelungener Ausdruck selbstfeindselig ist, gleichwohl in dessen künstlicher Objektivati- on mit sich selbst versöhnt ist, so ist das Individuum authentisch frei nur dann, wenn es zunächst hinsichtlich der materiellen Lebensbedingungen der Gesellschaft sein Leben selbst zu bestimmen, und dann den Kampf des eigenen Selbst mit dem vergesellschafteten Selbst zu leisten vermag, indem es den Kampf mit der Übermacht der modernen Vergesellschaftungstenden- zen ausführt. Wie der authentische Schauspieler in der Darbietung des Dramas auf der Bühne verborgene Zusammenhänge der Gesellschaft zur Schau stellt und in diesen Zusammenhängen anders und besser handelt, so ist die Authentizität des Individuums als *kritische* Autonomie zu verstehen, welche die Befreiung von inneren Zwängen, also von der Selbsterhaltung durch die Selbstpreisgabe in der irrationalen Gesellschaft und die Versöh- nung des Subjekts mit dem eigenen Selbst bedeutet. So sehr der virtuose Schauspieler in dem Verhältnis zum Dichtwerk ein Anderes und Neues aus

der alltäglichen Lebensrealität selbstständig schöpferisch schafft, so sehr besteht das Wesen eines *modernen* Individuums als eines spielerisch selbstbeherrschten in einer vermittelten Differenz zur Gesellschaft,²⁰⁷ oder anders gesagt in einer innerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit Fremdheit und Besonderheit, welche gerade einen künstlerischen Schöpfungsakt sozialer Verhältnisse betreibt. So liegen die Spiel- oder künstlerischen Ausdruckstribe bei Adorno, anders als bei Simmel, in der leibvermittelten Natur des durchs Gesellschafts ganze konstituierten Subjekts, und zwar in der *Widerstands*natur gegen die gesellschaftliche Negativität, eine Widerstandsnatur, die letztlich auf das, was sein soll, jedoch noch nicht ist, gerichtet ist. Er weist überhaupt nicht in dem Dualismus zweier Wirklichkeiten, sondern allein in *einer* gesellschaftlichen Wirklichkeit auf eine künstlerische Praxis als eine Erinnerung der verdrängten, verstummten und entfremdeten Natur im vergesellschafteten Subjekt hin. Diese Praxis verweist deshalb als gesellschafts- und erkenntniskritische auf eine Ausbildung des wahren Selbstbewusstseins des leibhaft-geistigen Individuums von dessen Naturhaftigkeit, eine Möglichkeit seiner durch ästhetische Erfahrung veränderten Selbst- und Weltverhältnisse und damit eine bewussthlose Übung zum richtigen Leben.

Am Schluss würde ich im kritischen Rückgriff durch Adorno auf Simmel sagen, dass im Wesen des spielerisch selbstbeherrschenden und selbstschöpferischen Individuums ein kritisches Potential liegt, die überlieferten gesellschaftlichen Verhältnisse zu überwinden und diese anders oder besser zu verändern. Denn ein *moderner* Mensch existiert als ein selbstbewusstes, selbstbestimmtes und selbstschöpferisches *Individuum* nur in dem Augenblick, wo er gegen die Übermacht der gesellschaftlichen Tendenzen sein Leben nach einem sich selbst gegebenen und erfundenen Gesetz führt. Ein eigenes Gesetz des Individuums findet sich als ein spielerisches Wesen weder in allgemeinem Prinzip noch in rein individueller Anschauung, sondern erst in ästhetischer Erfahrung, welche als Spiel zwischen mimetischem Impuls und Reflexion des lebendigen Subjekts innerhalb einer Konstellati-

²⁰⁷ Vgl. Josef Früchtel, „Spielerische Selbstbeherrschung. Ein Beitrag zur ›Ästhetik der Existenz‹“, in: Holmer Steinfath (Hrsg.), *Was ist ein gutes Leben? Philosophische Reflexionen*, Frankfurt am Main 1998.

on der Begriffe mit einem Schlage erkannt werden kann. Als Individuum in der Moderne zu leben, heißt daher nichts anderes, als dass es sein Leben nach Art eines Kunstwerks, also nach der spielerischen Eigengesetzlichkeit in der Vielfalt unterschiedlicher Situationen formt, Herr seiner selbst wird, das eigene Leben lebt. Soweit der theoretische Blickwinkel auf ein Modell des modernen Individuums in all seiner Vielfältigkeit bis zu verschiedenen Dimensionen reicht, lässt das Modell sich als Maßstab sowohl der Erkenntnis- und Gesellschaftskritik als auch der Kultur- und Kunstkritik anlegen. Denn es bedingt die Suche nach geeigneten, materiellen Lebensbedingungen der Gesellschaft, die eine Entfaltung der qualitativen Individualität in der Moderne möglich machen.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

I-1. Die Abkürzung der Schriften von Georg Simmel

- A 1887-1890 *Aufsätze 1887-1890*, in: *Aufsätze 1887-1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*, Hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme, Gesamtausgabe Bd. 2, Frankfurt am Main 1989.
- AA 1894-1900 *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, Hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby, Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt am Main 1992.
- AA 1901-1908 I *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Bd. I*, Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 7, Frankfurt am Main 1995.
- AA 1901-1908 II *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Bd. II*, Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech, Gesamtausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1995.
- AA 1909-1918 I *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918 Bd. I*, Hrsg. von Klaus Latzel, Gesamtausgabe Bd. 12, Frankfurt am Main 2001.
- AA 1909-1918 II *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918 Bd. II*, Hrsg. von Klaus Latzel, Gesamtausgabe Bd. 13, Frankfurt am Main 2000.
- EM I *Einleitung in die Moralwissenschaft. Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe*, Zweiter Band, Hrsg. von Klaus Christian Köhnke, Gesamtausgabe Bd. 3, Frankfurt am Main 1989.
- EM II *Einleitung in die Moralwissenschaft. Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe*, Zweiter Band, Hrsg. von Klaus Christian Köhnke, Gesamtausgabe Bd. 4, Frankfurt am Main 1991.
- G *Goethe*, in: ders., *Goethe, Deutschlands innere Wandlung, Das Problem der historischen Zeit, Rembrandt*, Gesamtausgabe Bd. 15, Hrsg. von Uta Kösser, Han-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt,

- Frankfurt am Main 2003.
- GS *Grundfragen der Soziologie*, in: ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*, Hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 16, Frankfurt am Main 1999.
- HP *Hauptprobleme der Philosophie*, in: ders., *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*, Hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 14, Frankfurt am Main 1996.
- IG *Das individuelle Gesetz: Philosophische Exkurse*, Frankfurt am Main 1987.
- KgE *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, in: ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*, Hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 16, Frankfurt am Main 1999.
- KmK *Der Konflikt der modernen Kultur*, in: ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*, Hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 16, Frankfurt am Main 1999.
- LA *Lebensanschauung*, in: ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*, Hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 16, Frankfurt am Main 1999.
- Mis *Miszellen*, in: ders., *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918. Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, Bearbeitet und Hrsg. von Klaus Christian Köhnke unter Mitarbeit von Cornelia Janichen und Erwin Schullerus, Gesamtausgabe Bd. 17. Frankfurt am Main 2005.
- PdG *Philosophie des Geldes*, Gesamtausgabe Bd. 6, Hrsg. von David P.

- Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt am Main 1989.
- PG *Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Eine erkenntnistheoretische Studie*, in: ders., *Kant. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (Zweite Fassung 1905/1907)*, Gesamtausgabe Bd. 9, Hrsg. von Guy Oakes und Kurt Röttgers, Frankfurt am Main 1997.
- PhZ *Das Problem der historischen Zeit* (1916), in: ders., *Goethe, Deutschlands innere Wandlung, Das Problem der historischen Zeit, Rembrandt*, Gesamtausgabe Bd. 15, Hrsg. von Uta Kösser, Han-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 2003.
- PK *Philosophische Kultur*, in: ders., *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*, Hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 14, Frankfurt am Main 1996.
- PV *Postume Veröffentlichungen. Ungedrucktes Schulpädagogik*, Gesamtausgabe Bd. 20, Hrsg. von Torge Karlsruhen und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 2004.
- RaE „Rembrandt als Erzieher“ (1890): ders., *Das Wesen der Materie nach Kant's Physischer Monadologie. Abhandlungen 1882-1884. Rezensionen 1883-1901*, Gesamtausgabe Bd. 1, Hrsg. von Klaus Christian Köhnke, Frankfurt am Main 2000.
- Rem *Rembrandt*, in: ders., *Goethe, Deutschlands innere Wandlung, Das Problem der historischen Zeit, Rembrandt*, Gesamtausgabe Bd. 15, Hrsg. von Uta Kösser, Han-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 2003.
- SD *Über sociale Differenzierung*, Gesamtausgabe Bd. 2, Hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme, Frankfurt am Main 1989.
- Soz *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Hrsg. von Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt am Main 1992.
- WhV *Vom Wesen des historischen Verstehens* (1918), in: ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom Wesen des historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*, Gesamtausgabe Bd. 16, Hrsg., von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1999.

I-2. Die Abkürzung der Schriften von Theodor W. Adorno

- ABB *Theodor W. Adorno Walter Benjamin Briefwechsel 1928-1940*, Hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994.
- ÄT *Ästhetische Theorie*, Hrsg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt am Main 1972.
- D *Dissonanzen*, in; *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 14, Frankfurt am Main 1980.
- DA *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 3, Frankfurt am Main 1984.
- EM *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, Hrsg. von Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main 1971.
- Ems *Einleitung in die Musiksoziologie*, in; *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 14, Frankfurt am Main 1980.
- ES *Einleitung in die Soziologie (1968)*, Hrsg. von Christoph Gödde, Frankfurt am Main 2003.
- FABl VIII *Frankfurter Adorno Blätter VIII. Im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, München 2003.
- gK *Der getreue Korrepetitor*, in: *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 15, Frankfurt am Main 1976.
- K *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 2, Frankfurt am Main 1979.
- KG I *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen·Ohne Leitbild*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 10-1, Frankfurt am Main 1977.
- KG II *Kulturkritik und Gesellschaft I. Eingriffe, Stichworte, Anhang*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 10-2, Frankfurt am Main 1977.
- LGF *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit (1964/65)*,

- Hrsg. von Rolf Tiedemann, Vorlesungen Bd. 13 der *Nachgelassenen Schriften*, Frankfurt am Main 2006.
- ME *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 10-2, Frankfurt am Main 1977.
- Met *Metaphysik. Begriff und Problem*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Vorlesungen Bd. 14 der *Nachgelassenen Schriften*, Frankfurt am Main 2006.
- MM *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 4, Frankfurt am Main 1980.
- MS IV *Musikalische Schriften IV, Moments musicaux · Impromptus*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 17, Frankfurt am Main 1982.
- ND *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt am Main 1977.
- NL *Noten zur Literatur*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 11, Frankfurt am Main 1974.
- PnM *Philosophie der neuen Musik*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 12, Frankfurt am Main 1975.
- PF *Philosophische Frühschriften*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973.
- PT II *Philosophische Terminologie Zur Einleitung*, Bd. 2, Hrsg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt am Main 1974.
- SE *Soziologische Exkurse*, Hrsg. von Institut für Sozialforschung, Frankfurt am Main 1956.
- SS I *Soziologische Schriften I*, Hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften Bd. 8, Frankfurt am Main 1972.
- VS I *Vermischte Schriften I*, Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Gesammelte Schriften Bd. 20-1, Frankfurt am Main 1986.
- VS II *Vermischte Schriften II*, Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Gesammelte Schriften Bd. 20-2, Frankfurt am Main 1986.

II. Sekundärliteratur

- Accarino, Florenz Bruno, „Vertrauen und Versprechen. Kredit, Öffentlichkeit und individuelle Entscheidung bei Simmel“, in: *Georg Simmel und die Moderne*, Hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984.
- Accarino, Florenz Bruno, „Zum Verhältnis zwischen dem Nacheinander und dem Nebeneinander bei Simmel“, in: *Simmel Newsletter*, Vol. 4, No. 2, Bielefeld 1994.
- Aulinger, Barbara, *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel*, Wien 1999.
- Barlösius, Eva, *Pierre Bourdieu*, Frankfurt am Main 2006.
- Baumeister, Thomas/Kulenkampff, Jens, „Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik“, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Bd. 5, Hrsg. Von R. Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl, Göttingen 1973.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften I·1*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978.
- Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ders., *Gesammelte Schriften I·2*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978.
- Benjamin, Walter, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: ders., *Das Passagen-Werk*, *Gesammelte Schriften V·1*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989.
- Benjamin, Walter, „Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte“, in: ders., *Das Passagen-Werk*, *Gesammelte Schriften V·2*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989.
- Bevers, Antonius M., *Dynamik der Formen bei Georg Simmel. Eine Studie über die methodische und theoretische Einheit eines Gesamtwer-*

- kes, Berlin 1985.
- Blumenberg, Hans, „Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels“, in: Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976.
- Böhringer, Hannes, „Spuren von spekulativem Atomismus in Simmels formaler Soziologie“, in: Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976.
- Böhringer, Hannes, „Die Philosophie des Geldes als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst“, in: Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, *Georg Simmel und die Moderne: neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1995.
- Bolz, Norbert, „Die Utopie des Besonderen. Zum ästhetischen Nominalismus Theodor W. Adorno“, in: Dietmar Kamper u. Willem van Reijen (Hrsg.), *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1987.
- Borsche, Tilman, „Individuum, Individualität“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4: I-K, Basel 1976, S. 320-323.
- Brinkmann, Heinrich, *Methode und Geschichte. Die Analyse der Entfremdung Georg Simmels ‚Philosophie des Geldes‘*, Gießen 1974.
- Bubner, Rüdiger, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989.
- Buck-Morss, Susan, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 1993.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Bürger, Peter, „Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos“, in: Burkhardt Lindner und Martin Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1979.
- Claussen, Detlev, „Nach Auschwitz“, in: Diener, Dan (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988.
- Demmerling, Christoph, *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno*

- und das Projekt einer kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1994.
- Dörr, Felicitas, *Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels*, München 1993.
- Dreyer, Wilfried, *Gesellschaft, Kultur und Individuum. Zur Grundlegung der Soziologie bei Georg Simmel*, in: Felicitas Dörr-Backes/Ludwig Nieder (Hrsg.), *Georg Simmel zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg 1995.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main 1965.
- Faath, Ute, *Mehr-Als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels*, Würzburg 1998.
- Folotow, Paschen von, *Geld, Wirtschaft und Gesellschaft. Georg Simmels Philosophie des Geldes*, Frankfurt am Main 1995.
- Frank, Manfred, *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung*, Frankfurt am Main 1986.
- Frisby, David, „Georg Simmels Theorie der Moderne“, in: Heinz-Jürgen Dahme & Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984.
- Frisby, David, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel - Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück, 1989.
- Früchtl, Josef, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986.
- Früchtl, Josef, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt am Main 1996.
- Früchtl, Josef, „Spielerische Selbstbeherrschung. Ein Beitrag zur ›Ästhetik der Existenz‹“, in: Holmer Steinfath (Hrsg.), *Was ist ein gutes Leben? Philosophische Reflexionen*, Frankfurt am Main 1998.
- Früchtl, Josef, „Das Ende der Kunst und der Anfang der demokratischen Kultur“, in: Hans Lenk/Michael Quante/Erzsébet Rózsa (Hrsg.), *Vermittlung und Versöhnung. Die Aktualität von Hegels Denken für ein zusammenwachsendes Europa*, Münster 2001.
- Früchtl, Josef, „Demokratische und ästhetische Kultur. Folgen der Postmo-

- derne“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz und Rüdiger Zill (Hrsg.), *Hinter den Spiegeln*, Frankfurt am Main 2001.
- Früchtl, Josef, „Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürger-tum“, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001.
- Früchtl, Josef, „Die moderne Moral der Literatur“, in: Christof Mandry (Hrsg.), *Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch*, Münster 2003.
- Früchtl, Josef, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main 2004.
- Früchtl, Josef, „Der Kampf des Selbst mit sich selbst. Adorno und Heidegger über die Moderne“, in: *e-Journal Philosophie der Psychologie*, Nr. 10, März 2008.
- Gassen, Kurt und Landmann, Michael (Hrsg.), *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin 1958.
- Gerhardt, Volker, *Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität*, Stuttgart 1999.
- Geyer, Carl-Friedrich, „Konflikt und Tragödie der Kultur angesichts des „absoluten Lebens“ (Georg Simmel)“, in: *Simmel Newsletter*, Vol. 2. Nr. 1, Sommer, Bielefeld 1993.
- Geyer, Carl-Friedrich, *Aporien des Metaphysik- und Geschichtsbegriffs der kritischen Theorie*, Darmstadt 1980
- Grenz, Friedemann, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Frankfurt am Main 1974.
- Grundmann, Thomas/ Hofmann, Frank/ Misselhorn, Catrin/ Waibel, Violetta L./ Zanetti, Veronique (Hrsg.), *Anatomie der Subjektivität. Bewußtsein, Selbstbewußtsein und Selbstgefühl*, Frankfurt am Main 2005.
- Habermas, Jürgen, „Simmel als Zeitdiagnostiker“, in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Berlin 1986.
- Hegel, G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830 – Teil 3. Die Philosophie des Geistes : Mit den mündlichen Zusätzen*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 10, Frankfurt am Main

- 1986.
- Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986.
- Hegel, G.W.F., *Wissenschaft der Logik II*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden Bd., 6, Frankfurt am Main 1986.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden Bd., 13, Frankfurt am Main 1970.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Werke in zwanzig Bänden Bd., 14, Frankfurt am Main 1970.
- Helle, Horst Jürgen, *Georg Simmel: Einführung in seine Theorie und Methode*, München 2001.
- Henckmann, Wolfhart, „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“. Versuch, eine These Adornos zu verstehen“, Thomsen, Christian W. und Holländer, Hans (Hrsg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984.
- Illouz, Eva, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*, Aus dem Englischen von Martin Hartmann, Frankfurt am Main 2006.
- Horkheimer, Max, *Nachgelassene Schriften 1949 – 1973*, Gesammelte Schriften Bd. 13, Frankfurt am Main 1989.
- Horkheimer, Max, „Philosophie als Kulturkritik“, in: Konersmann, Ralf (Hrsg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig 2001.
- Gebauer, Gunter und Kraus, Beate, *Habitus*, Bielefeld 2002.
- Jauß, Hans Robert, „Antiqui/moderni (Querelle des Anciens et des Modernes)“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1: A-C, Basel 1971, S. 410-414.
- Jung, Werner, *Georg Simmel zur Einführung*, Hamburg 1990.
- Kaiser, Gerhard, *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Frankfurt am Main 1974.

- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Erster Teil, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Kant Werke Bd. 3, Darmstadt 1983.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Kant Werke Bd. 8, Darmstadt 1983.
- Kant, Immanuel, „Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können“, in: ders., *Schriften zur Metaphysik und Logik*, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Kant Werke Bd. 5, Darmstadt 1983.
- Kaulbach, Friedrich, „Individuum und Atom“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4: I-K, Basel 1976, S. 299-300.
- Kaupp, Peter, „Gesellschaft“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. von Joachim Ritter, Band 3: G-H, Basel 1974, S. 459-466.
- Koch, Gertrud/Vöhler, Martin/Voss, Christiane (Hrsg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München 2010.
- Köhnke, Klaus Christian, *Der junge Simmel. In Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*, Frankfurt am Main 1996.
- Konersmann, Ralf, „Das kulturkritische Paradox“, in: ders. (Hrsg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig 2001, S. 9-37.
- Konersmann, Ralf, *Kulturphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2003.
- König, Hans-Dieter, „Methodologie und Methode tiefenhermeneutischer Kulturforschung in der Perspektive von Adornos Verständnis kritischer Theorie“, in: ders., (Hrsg.), *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, Frankfurt am Main 1996.
- Kraucauer, Siegfried, „Georg Simmel“, in: Richard Kroner und Georg Mehlis (Hrsg.), *Logos* Bd. IX, Tübingen 1921.
- Kunneman, Harry/Vries, Hent de (Hrsg.), *Die Aktualität der ›Dialektik der Aufklärung‹*, Frankfurt am Main 1989.
- Landmann, Michael, „Einleitung“ zu: Georg Simmel, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957.
- Lehmann, Günter K., *Ästhetik der Utopie*, Stuttgart 1995.

- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Metaphysische Abhandlung*, übersetzt und mit Vorwort und Anmerkungen hrsg. von Herbert Herring, Hamburg 1958.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, übersetzt, hrsg. und erstmals fortlaufend kommentiert von Joachim Christian Horn, Darmstadt 2009.
- Lichtblau, Klaus, „Das »Pathos der Distanz«. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel“, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretation und Materialien*, Frankfurt am Main 1984.
- Lichtblau, Klaus, „Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels“, in: *Simmel Newsletter*, Vol. 1, No. 1, Bielefeld 1991.
- Lichtblau, Klaus, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kulturosoziologie in Deutschland*, Frankfurt am Main 1996.
- Lichtblau, Klaus, *Georg Simmel*, Hamburg 1997.
- Lieber, Hans-Joachim, *Kulturkritik und Lebensphilosophie. Studien zur Deutschen Philosophie der Jahrhundertwende*, Darmstadt 1974.
- Lindner, Burkhardt und Lüdke, W. Martin, „Kritische Theorie und ästhetisches Interesse: Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion“, in: deren (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980.
- Lüdke, W. Martin, *Anmerkung zu einer Logik des Zerfalls: Adorno–Beckett*, Frankfurt am Main 1981.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Frankfurt am Main 1989.
- Lukács, Georg, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied und Berlin 1970.
- Lohmann, Georg, „Die Zögernde Begrüssung der Moderne. Zu Georg Simmels Diagnose moderner Lebensstile“, in: Lutz, Burkhardt (Hrsg.), *Soziologie und gesellschaftliche Entwicklung. Verhandlungen des 22. Deutschen Soziologentages in Dortmund 1984*, Frankfurt am Main 1985.
- Lötzs, Frieder, „Monade, Monas“, in: *Historisches Wörterbuch der Phi-*

- losophie*, Band 6, Mo – O, Basel 1984, S. 114-117.
- Lypp, Bernhard, „Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. *Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos*“, in: Burkhardt Lindner und Martin Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1979.
- Marx, Karl, *Die deutsche Ideologie*, *MEW*, Bd 3, Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus, Berlin, 1956.
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, *MEW*, Bd. 23, Berlin 1972.
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Dritter Band. Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion, *MEW*, Bd. 25, Berlin 1964.
- Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) 1857-1858*, *MEW*, Bd. 42, Berlin 1953.
- Menninghaus, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachimage*, Frankfurt am Main 1980.
- Müller, Ullrich, *Erkenntniskritik und Negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektiertheit*, Frankfurt am Main 1988.
- Müller-Doohm, Stefan, *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2001.
- Niehues-Pröbsting, Heinrich, „Das ‚individuelle Gesetz‘ in der Kunst. Georg Simmels Ästhetik der Lebensphilosophie“, in: Ursula Franke und Volker Gerhardt (hrsg.), *Die Kunst gibt zu denken. Über das Verhältnis von Philosophie und Kunst*, Münster 1981.
- Noerr, Gunzelin Schmid, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimer, Adornos und Marcuses*, Darmstadt 1990.
- Oeing-Hanhoff, Ludger, „Individuum, Individualität“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4: I-K, Basel 1976, S. 304-310.
- Oswald, Schwemmer, *Kulturphilosophie. eine medientheoretische Grundlegung*, München 2005.

- Paetzold, Heinz, Neomarxistische Ästhetik II, Adorno, Marcuse, Düsseldorf 1974.
- Paetzold, Heinz, „Kultur und Gesellschaft bei Adorno“, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.) *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt 1995.
- Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Florent Perrier, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2009.
- Petra, Christian, *Einheit und Zwiespalt. Zum hegelianisierenden Denken in der Philosophie und Soziologie Georg Simmels*, Berlin 1978.
- Pradler, Andreas, *Das monadische Kunstwerk_Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*, Würzburg 2003.
- Rademacher, Claudia, „Zeit der Erschlaffung“?. Überlegungen zur Kulturkritik bei Adorno und Lyotard, in: dies. und Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.), *Postmoderne Kultur? Soziologische und philosophische Perspektiven*, Opladen 1997.
- Recki, Birgit, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988.
- Recki, Birgit, „Die Metaphysik der Kritik. Zum Verhältnis von Metaphysik und Erfahrung bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno“, in: Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl (Hrsg.), *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 30/31, Metaphysik und Erfahrung, Göttingen 1991.
- Schiller, Hans-Ernst, „Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno“, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hrsg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt 1995.
- Schmidt, Thomas E., „Dialektik der Aufklärung. Zu einer Grundschrift des kulturkritischen Ressentiments“, in: *Merkur*, Heft 665/666, Stuttgart 2004, S. 745 – 753.
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf, „Simmel und Rodin“, in: Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main

- 1976.
- Schmucker, Joseph F., *Adorno – Logik des Zerfalls*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- Schnädelbach, Herbert, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main 1983.
- Schnädelbach, Herbert, „Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung“, in: Harry Kunneman, Hent de Vries (Hrsg.), *Die Aktualität der ›Dialektik der Aufklärung‹*, Frankfurt am Main 1989.
- Schnädelbach, Herbert, „Kultur“, in: Ekkehard Martens/Herbert Schnädelbach (Hrsg.), *Philosophie. Ein Grundkurs* Bd. 2, Hamburg 1991.
- Schnädelbach, Herbert, „Plödoyer für eine kritische Kulturphilosophie“, in: Konersmann, Ralf (Hrsg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig 2001.
- Schnädelbach, Herbert, „Adorno und die Geschichte“, in: Georg Kohler und Stefan Müller-Doohm (Hrsg.), *Wozu Adorno?. Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist 2008.
- Scholze, Britta, *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg 2000.
- Schrader-Kleber, Karin, „Der Begriff der Gesellschaft als regulative Idee. Zur transzendentalen Begründung der Soziologie bei Georg Simmel“, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, Jahrgang 19, Göttingen 1968.
- Schwerdtfeger, Johannes, „Auf der Suche nach dem Individualitätskonzept Georg Simmels“, in: Gottfried Boehm/Enno Rudolph (Hrsg.), *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1994.
- Schweppenhäuser, Gerhard, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg 1996.
- Schweppenhäuser, Hermann, *Vergegenwärtigungen zur Unzeit?. Gesammelte Aufsätze und Vorträge*, Lüneburg 1986.
- Schwingel, Markus, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg 1995.
- Siegfried Kracauer, „Georg Simmel“, *Logos*, Bd. IX, Hrsg. von Richard Kroner und Georg Mehlis, Tübingen 1921.

- Städtler, Michael, *Kant und die Aporetik moderner Subjektivität: Zur Verschränkung historischer und systematischer Momente im Begriff der Selbstbestimmung*, Berlin 2011.
- Susman, Margarete, „Erinnerung an Simmel“, in: Kurt Gassen und Michael Landmann (Hrsg.), *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin 1958.
- Susman, Margarete, *Die geistige Gestalt Georg Simmels*, Tübingen 1960.
- Tiedemann, Rolf, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, 1983.
- Thyen, Anke, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt am Main 1989.
- Wellmer, Albrecht, Wahrheit, „Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas (Hrsg.), *Adornos-Konferenz*, Frankfurt am Main 1983.
- Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen“, in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2003.
- Zenck, Martin, *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München 1977.
- Zima, Peter V., *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel 2000.
- Zimmermann, Norbert, *Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theodor der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 1988.

Individuum und Moderne

Ki Sung Kim

Diese Untersuchung vergleicht das Konzept des Individuums in der Moderne bei Georg Simmel und Theodor W. Adorno.

Ein moderner Mensch existiert als ein selbstbewusstes, selbstbestimmtes und selbstschöpferisches Individuum nur in dem Augenblick, wo er gegen die Übermacht der gesellschaftlichen Tendenzen sein Leben nach einem sich selbst gegebenen und erfundenen Gesetz führt. Ein eigenes Gesetz des Individuums findet sich als ein spielerisches Wesen weder in allgemeinem Prinzip noch in rein individueller Anschauung, sondern erst in ästhetischer Erfahrung, welche als Spiel zwischen mimetischem Impuls und Reflexion des lebendigen Subjekts innerhalb einer Konstellation der Begriffe mit einem Schlage erkannt werden kann. Als Individuum in der Moderne zu leben, heißt daher nichts anderes, als dass es sein Leben nach Art eines Kunstwerks, also nach der spielerischen Eigengesetzlichkeit in der Vielfalt unterschiedlicher Situationen formt, Herr seiner selbst wird, das eigene Leben lebt.

ISBN 978-3-8405-0068-8 EUR 15,50

0 1 5 5 0



9 783840 500688