

NICOLAS HEIMENDINGER übersetzt von Manuela Mohr

Bürger, Jauss, Adorno: Die Avantgarde in Deutschland zur Zeit der ›68er‹ neu denken

Seit ihrer Veröffentlichung im Jahr 1974 stellt Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*¹ ein grundlegendes theoretisches Referenzwerk für die Kontroversen zum Begriff der Avantgarde dar. Zudem war das Werk maßgeblich an der Entwicklung der *avant-garde studies*² beteiligt. Bürger behauptet, dass die Avantgarde als Kritik an der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zu verstehen sei. Dieser autonome Status bedinge das Ausbleiben einer gesellschaftlichen Wirkung, da die Kunst von der praktischen Lebenswelt abgeschnitten werde: Hierbei handele es sich um die Stufe des »Ästhetizismus«, welche Ende des 19. Jahrhunderts erreicht worden sei und in der Position der Kunst um der Kunst willen ihren vollendeten Ausdruck gefunden habe. Die sogenannten »historischen« Avantgarden der Zwischenkriegszeit verkörperten den Moment der Aufhebung dieser aporetisch zugespitzten Situation im hegelschen Sinne. Sie seien gleichzeitig eine Kritik an Verkümmern und Entfremdung von der Lebenswelt, welche durch die Reduzierung der ästhetischen Erfahrung auf eine autonome Kunstwelt – die »Institution Kunst«, wie Bürger sie nennt – hervorgerufen wurden. Sie zielten nicht darauf ab, zu einer heteronomen Kunst zurückzukehren, wie etwa der vormodernen sakralen Kunst oder der zeitgenössischen Propagandakunst, sondern darauf, das emanzipatorische Potenzial der ästhetischen Erfahrung freizusetzen, also »Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen«.³

In einem anderen Beitrag⁴ habe ich gezeigt, dass der Einfluss von Bürgers Thesen auf internationaler Ebene insbesondere von deren Übertragung in US-amerikanischen Debatten über den Postmodernismus zu Beginn der 1980er Jahre herrührte. Die 1984 ins Englische übersetzte *TA* ermöglichte es vor diesem Hintergrund, die formalistische Definition der Avantgarde, welche Clement Greenberg seit Ende der 1930er Jahre in den USA durchgesetzt hatte, infrage zu stellen. Zugleich bot sie eine Alternative zu einer entpolitisierten Version postmoderner Kunst. So aufschlussreich und relevant diese Rezeption auch sein mag, wird sie doch den eigentlichen Zielen, die Bürgers Werk bei seiner Veröffentlichung in der Bundesrepublik Deutschland (im Folgenden BRD) verfolgte, nur unzureichend gerecht. Dieser Beitrag will versuchen, ebendiesen Kontext zu rekonstruieren.

Dieser Rückblick auf die Geschichte soll auch dazu beitragen, die paradoxe Rezeption von Bürgers *TA* zu erläutern. Anders als Greenbergs Definition der Avantgarde hat diejenige Bürgers keine Schule gemacht: Sie wurde nur unter Vorbehalten, mit Berichtigungen oder sogar offener Kritik zitiert. Eine der ersten Rezensionen des Werks, die von

dem einflussreichen Kunstkritiker Benjamin Buchloh aus den Vereinigten Staaten veröffentlicht wurde, fällt dementsprechend scharf aus: »One wishes that Bürger had expressed some awareness of how patently absurd it is to reduce the history of avant-garde practices in 20th-century art to *one* overriding concern«. ⁵

In Wirklichkeit aber wollte die *TA* nicht so sehr den Begriff der Avantgarde definieren, sondern zielte darauf ab, die Interpretationsmethoden literarischer Werke und das Verständnis des sozialen Charakters von moderner Kunst zu erneuern. Anders ausgedrückt: Die Definition der Avantgarde ist an eine Verortungsstrategie innerhalb der damaligen Debatten im Bereich der Literaturwissenschaften und der Kunstphilosophie in Deutschland gekoppelt. Dies erklärt die einseitige und voreingenommene Lesart dieser Definition, die von Buchloh und vielen anderen kritisiert wurde. Dass Bürgers Theorie dennoch über ihren unmittelbaren Entstehungskontext hinaus Interesse geweckt hat, liegt daran, dass die Fragen, welche die Kunst- und Literaturtheorie in der BRD um 1970 bewegten, vor allem das Verhältnis von Kunst und Politik betrafen. Indem sie ein weitgehend utopisches Modell einer integren Verbindung zwischen künstlerischem Bruch und politischer Revolution entwirft, knüpft die *TA* an ein zentrales Anliegen an, das die gesamte Geschichte der Avantgarden durchzieht – auch wenn sie diese Geschichte weder vollständig wiedergibt, noch sich auf sie beschränkt.

Krise und Erneuerung der Literaturwissenschaften Ende der 1960er Jahre

In einer Rezension für die Zeitschrift *Poetica* schreibt Hans Ulrich Gumbrecht: »Dieses Buch bietet mehr, als es sein Titel vermuten lässt«, ⁶ Werner Martin Lüdke hebt indes den »zweifachen Anspruch der *Theorie der Avantgarde*« hervor, »die, wie schon der Titel sagt, als solche, zugleich aber als Beitrag zur materialistischen Ästhetik gelesen werden will«. ⁷ Bemängelt wurde in der BRD der 1970er Jahre allerdings weniger Bürgers Definition der Avantgarde, die selbst Kritiker des Werks zu überzeugen schien, ⁸ sondern vielmehr der Versuch, die Methoden der Literaturwissenschaften zu überdenken, welche der Definition zugrunde lagen, wie Bürger selbst rückblickend feststellt: »If we now cast a glance at the discussions the book stirred up after its publication, it becomes obvious that they were not primarily concerned with defining the avant-garde but rather with questions of methodology. Even its author understood *Theory of the Avant-Garde* as, primarily, an attempt at laying the foundations for a materialist cultural science.« ⁹

Diese Rezeption ist im Kontext des Methodenstreits zu verorten, der damals in den Literaturwissenschaften in der BRD entbrannt war und dessen Problem der Avantgarde lediglich wie ein Beiprodukt erscheint. Diese methodologische Krise ist untrennbar mit den sozialen Umbrüchen verbunden, welche das Hochschulwesen zu jener Zeit prägten: So stieg die Zahl der Literaturstudierenden von 5000 zu Anfang der 1950er Jahre auf 60 000 im Jahr 1980. ¹⁰ Das Massenstudium stand im Wechselspiel mit den Auswirkungen der politischen Mobilisierung der Bevölkerung Ende der 1960er Jahre, welche in der BRD nahezu ausschließlich aus den Rängen der Studentenbewegungen kam. Im Gegensatz zur französischen Studentenbewegung vermochte es die deutsche nicht, sich mit der Arbeiterklasse zusammenzuschließen. ¹¹ Diese Konstellation machte die Universität zum unmittelbaren Rahmen und Schauplatz der antiautoritären Bewegungen.

Die Protestbewegungen spielten sich insbesondere innerhalb der Literaturwissenschaften ab. Sie prangerten sowohl den theoretischen als auch den politischen Konservatismus des Fachs sowie die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit einiger ihrer führenden Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Benno von Wiese, an. Inhaltlich entsprechen diese Kritikpunkte weitgehend der Verurteilung von dem, was man damals ›werkimmanente Interpretation‹ nannte. Zwar ist die vorherrschende Stellung einer intrinsischen oder »immanenten« Tendenz in den Literaturwissenschaften seit 1945 unbestreitbar,¹² doch stellt die sogenannte werkimmanente Interpretation weniger eine proklamierte theoretische Position als vielmehr eine Kontrastfigur dar, die nachträglich von den Befürwortern der Erneuerung des Fachs geprägt wurde. Verschiedenste theoretische Ansätze und Namen wie Emil Staiger oder Käte Hamburger¹³ wurden jener Haltung zugeordnet, obwohl sie kaum mehr gemeinsam haben als die Tatsache, dass sie von der reformorientierten Randgruppe von Literaturwissenschaftlern gleichermaßen abgelehnt wurden.¹⁴ Obwohl seine Funktion also eher polemisch als deskriptiv war, hat der Begriff der werkimmanenten Interpretation den Vorteil, indirekt den kleinsten gemeinsamen Nenner aller Befürworter einer Reform aufzuzeigen. Es handelt sich hierbei um die Bestrebung, Interpretation und Geschichte der Werke mit der sozialen »Außenwelt« zu verbinden, dessen genauere Definition sowie die Art der Verbindung zu den Werken unterschiedliche Stellungnahmen seitens der Theoretiker hervorgebracht haben.

Die Avantgarde als Kritik der Rezeptionsästhetik

Die Politisierung der Hochschullandschaft führte zu einer Neubewertung marxistischer Herangehensweisen an Kunst und Literatur, welche dem Wandel in den Literaturwissenschaften den ersten Impuls gab. Gleichzeitig brach sie die Grenzen des Fachs zu anderen Bereichen – allen voran zur Philosophie – und zu den intellektuellen und aktivistischen Kreisen der Neuen Linken auf. Die Rezeptionsästhetik, deren führender Vertreter Hans Robert Jaus war, hat ebenfalls zur Erneuerung der Literaturwissenschaften beigetragen. Sie entstand innerhalb des Fachgebietes in Form einer Theorie, die klarer umrissen war als die zahlreichen heterogeneren, sich oft gegenseitig widersprechenden marxistischen Kunsttheorien.

Diese beiden Impulsgeber der Neuausrichtung stellen jedoch keine voneinander abgeriegelten, gegensätzlichen Lager dar. Marxistische Theoretiker und Vertreter der Rezeptionsästhetik hatten zunächst eine »Art ›Provokation‹ gegenüber der klassischen Literaturtheorie« gemeinsam, wie Isabelle Kalinowski bemerkt.¹⁵ Vor allem aber versuchten die meisten Theoretiker, die Ansätze beider Quellen zusammenzubringen anstatt die gegnerische Position direkt anzugreifen, weil beide spezifische Vorteile mit sich brachten. Somit wurde der eigene Beitrag als Versöhnung oder Überwindung der Gegensätze dargestellt. Dies ist eines der zentralen Themen in Jaus' Argumentation, der die Rezeptionsästhetik Ende der 1960er Jahre als revolutionäres Paradigma propagierte, dank derer der Gegensatz zwischen Formalismus und Marxismus überwunden werden könne. Dabei geht er eher von ersterem aus, um sich letzterem zuzuwenden.

Auf gleiche Weise funktioniert auch Bürgers Strategie. 1974 war er ein junger Romanistikprofessor, der erst kurz zuvor an die neue und stark politisierte Universität Bremen berufen worden war. Mit der Veröffentlichung der *TA* verortete er den Ausgangspunkt

seiner »kritische[n] Literaturwissenschaft« bei den »Konzeptionen [... die am] avanciertesten« seien. Die Hermeneutik »gehört zweifellos«¹⁶ dazu. Das Werk beginnt daher mit einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Thesen Hans-Georg Gadamer sowie mit den von Jürgen Habermas in *Erkenntnis und Interesse*¹⁷ dagegen vorgebrachten Einwänden. Diese Aspekte sollen laut Bürger den »Punkt [bilden], an dem eine kritische Hermeneutik«¹⁸ ansetzt. Die konstruktive Konfrontation des ›konservativen Gadamer‹ und des Vertreters der jungen Generation der Frankfurter Schule erscheint zwangsläufig wie eine Analogie von Bürgers eigener Position in der Literaturwissenschaft, denn er korrigierte und übernahm Thesen der Rezeptionsästhetik aus einer materialistischen und kritischen Perspektive.

Die Rezeptionsästhetik als Avantgarde der Literaturtheorie

Gadamer's *Wahrheit und Methode*,¹⁹ erschienen 1960, stellte in der Tat eine der beiden Hauptquellen dar, auf die sich Jauss und die zur Konstanzer Schule gehörenden Theoretiker stützten. Gadamer's wichtigster Beitrag besteht in der Kritik am Anspruch der wissenschaftlichen Objektivität bei Textinterpretationen, insofern als er die Mitwirkung des Interpreten an der Sinnbildung hervorhebt. Jauss greift diesen Ansatz des Leseakts auf subtile Weise auf, korrigiert jedoch dessen konservative Tendenz: Gadamer's Rehabilitierung des »Vorurteils« gegenüber wissenschaftlicher Objektivität und Methode sowie seine Auffassung von hermeneutischen Vorgängen als eine »Horizontverschmelzung« in Vergangenheit und Gegenwart neigen nämlich dazu, die Möglichkeit zur kritischen Distanz zu reduzieren und stattdessen die Tradition übermäßig aufzuwerten.²⁰

Es ist die Neuinterpretation der russischen Formalisten,²¹ die exemplarisch für das historistische und positivistische Wissenschaftsideal von Gadamer²² abgelehnt wurden, die es Jauss wiederum ermöglichte, Gadamer's Anti-Methode zu ergänzen und zu korrigieren. Jauss interessierte sich allen voran für dessen spätere Texte zur »literarischen Evolution«,²³ in denen der grundlegende Begriff der »poetischen Abweichung« nicht mehr nur synchron, sondern auch erstmals diachron aufgefasst wurde. Das heißt, die poetische Abweichung bezeichnete nicht mehr nur den Unterschied zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache, welche nach Auffassung der Formalisten die »Literarizität« eines Werkes ausmache, sondern auch eine Verschiebung innerhalb der Literaturgeschichte. Diese machte sich immer wieder im Spannungsfeld zwischen etablierten, gängigen Ausdrucksformen und neuen Formen bemerkbar, die sie herausforderten und die Literatur ihrer Zeit wiederbelebten.

Bei Jauss wird die abstrakte Gegenüberstellung der russischen Formalisten von traditionellen und innovativen Formen nunmehr durch echte Leser verkörpert, die von historischen und sozialen Gegebenheiten determiniert werden. Die sogenannte »ästhetische Abweichung« wird dabei als der Unterschied zwischen dem Erwartungshorizont des Publikums, in dem die jeweils geltenden künstlerischen Konventionen zusammenkommen, und »der Aufnahme des neuen Werkes [..., das einen] ›Horizontwandel‹« hervorrufen kann,²⁴ neu definiert. Obwohl die Rezeptionsästhetik dadurch mit dem strengen Objektivismus der Formalisten brach, beanspruchte sie wohl, objektive Kriterien für den hermeneutischen Prozess bereitzustellen: Literaturhistoriker sollten nicht passiv im Strom der Deutungsüberlieferungen treiben, sondern vielmehr die Geschichte

der Horizonte rekonstruieren, innerhalb derer die Rezeptionen eines Textes stattgefunden haben, das heißt »in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen [...], das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens [...] ergibt.«²⁵

Der Literaturwissenschaftler interpretiert und rezipiert somit aktiv, wodurch er sowohl von der Neutralität der Formalisten als auch vom Traditionalismus der Gadamerischen Hermeneutik Abstand hält. Er kann sich damit folgende Ziele setzen: »[E]inerseits – dem Objektivismus der positivistischen Literaturhistorie gegenüber – eine bewußt angestrebte Kanonbildung, die andererseits – dem Klassizismus der Traditionsforschung gegenüber – eine kritische Revision, wenn nicht Destruktion des überkommenen literarischen Kanons voraussetzt.«²⁶ Diese Stellungnahmen zur Methodologie gehen also mit einem dezidiert künstlerischen Engagement einher, da sie die Differenz zwischen Werk und zeitgenössischem Erwartungshorizont nicht nur als Abschnitt zur zeitlichen Gliederung in der Literaturgeschichte, sondern auch als Qualitätskriterium begreifen:

»Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk [...] bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werks: in dem Maße, wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewußtsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der ›kulinarischen‹ oder Unterhaltungskunst.«²⁷

Zum anderen zielte diese originelle Kombination der durch Gadamer inspirierten Wirkungsgeschichte und der Theorie der literarischen Evolution von den russischen Formalisten darauf ab, einen Fehler auszubessern, der sich aber in beiden Ansätzen findet: Sie sollte die literarische Hermeneutik über eine rein »immanente« Werkanalyse hinaus erweitern und die Literatur als Ausdruck der Gesellschaft etablieren. Der Leser wird dabei zum Dreh- und Angelpunkt zwischen Literaturgeschichte und »allgemeiner Geschichtsschreibung«: Insofern als er Träger gesellschaftlicher Determinierungen und verinnerlichter ästhetischer Konventionen zugleich ist, eröffnet sich die Möglichkeit einer Verbindung zwischen der Entwicklung künstlerischer Formen und der Gesellschaftsgeschichte, ohne dass die eine auf die andere reduziert wird. Die gesellschaftlichen Lebensbedingungen wirken sich nur indirekt auf die künstlerischen Ausdrucksformen aus, nämlich über den Erwartungshorizont, zu dessen Entstehung sie beitragen. Umgekehrt wird die Entstehung kollektiver Normen und Institutionen durch die Veränderungen dieses Erwartungshorizontes unter dem Einfluss neuer Werke neu definiert, wenn auch nur geringfügig: »Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt.«²⁸

Wie viele Kritiker festgestellt haben, traten bei Jausss die Konsequenzen, die sich aus solchen Prämissen zu ergeben schienen, nicht ein. Zudem hat er die Idee einer historisch-sozialwissenschaftlichen Studie der Leserschaft schnell wieder aufgegeben, da er »dem innerliterarischen Erwartungshorizont (den Signalen des Textes) gegenüber dem außerliterarischen Horizont den Vorrang einräumte.«²⁹ In dieser Hinsicht kann die Rezeptionsästhetik als ein Kompromiss zwischen dem Bemühen um Beibehaltung der literarischen Hermeneutik und dem Druck, den die marxistischen Theorien im »deutschen intellektuellen Milieu nach den 68er Jahren«³⁰ ausübten, interpretiert werden. Unter

diesem Gesichtspunkt hatte Jauss' Position großen Erfolg: Diese »Neuschreibung der Evolutionstheorie der russischen Formalisten aus hermeneutischer Sicht«,³¹ wie sie Bürger 1978 beschrieb, machte Jauss ab 1967 zum fortschrittlichsten Vertreter der Disziplin. »Anfang der 70er Jahre konnte man sich in Deutschland nicht anders definieren als im Verhältnis zur Rezeptionsästhetik.«³²

Eine marxistische Kritik der Rezeptionsästhetik?

Obschon die Auseinandersetzungen mit der Konstanzer Schule in der *TA*³³ unausgesprochen bleiben, müssen doch die Einleitung und das erste Kapitel des Werks, in dem einige Argumente heutzutage möglicherweise unverständlich anmuten, zum Teil als die aus einem marxistischen Standpunkt gegebene Antwort auf Gadammers Kritik am historizistischen Objektivismus gelesen werden, die Jauss auf die Literaturwissenschaften übertragen hat.³⁴ Diese Lesart war für die Teilnehmer an den damaligen theoretischen Debatten, darunter auch Gumbrecht, offensichtlich. Es wird betont, dass »das (berechtigte) Insistieren auf der Bedeutung der ›Institution Kunst‹« das sei, was den »theoretischen und methodologischen Rahmen« Bürgers von einer »phänomenologisch orientierten Rezeptionsästhetik«³⁵ unterscheide.

Mit dem Begriff der »Institution Kunst« werden »sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet [...], die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen«.³⁶ In der *TA* macht er die wichtigste strategische Vorgehensweise und theoretische Innovation aus. Als überdeterminierter Begriff ist die »Institution Kunst« die »Schaltstelle [...], in der die Fäden zusammenlaufen«,³⁷ wie es Lüdke auf den Punkt bringt. Er ermöglichte es Bürger, seine Herangehensweise an literarische und künstlerische Werke sowohl von den Thesen Jauss' und der Formalisten als auch von denen der klassischen oder »Frankfurter« Marxisten abzuheben, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Zudem wird der Begriff explizit als Instrument der Selbstlegitimierung der Thesen des Autors dargestellt. Einer ausdrücklich hegelianisch-marxistischen Logik folgend, ermögliche in der Tat »die damit einsetzende Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst [...] das ›objektive Verständnis‹ der vergangenen Entwicklungsphasen.«³⁸ Da die Blütezeit der Avantgarde während der 1910er und 1920er Jahre dieses Stadium der »Selbstkritik« der Kunst verkörpere, könnten »mithin von der Avantgarde aus die vorausgegangenen Stadien der Entwicklung des Phänomens Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft begriffen werden.«³⁹ An dieser Stelle der Argumentation wird die *TA* somit als Theorie der Kunst nach der Avantgarde, d.h. als postavantgardistische Kunsttheorie, neu definiert. Bürger präsentiert seine Arbeit als das theoretische Gegenstück zu dem, was die Avantgarden auf künstlerischer Ebene vollzogen haben: die Enthüllung der Kunst als Institution.

Dass diese methodologische Grundlage zugleich ein Bewertungskriterium der Relevanz eines theoretischen Entwurfs darstellt, wird in einem seiner zeitgenössischen Texte noch deutlicher formuliert: »Wenn ein solcher Zusammenhang zwischen Gegenstandsentwicklung und Theoriebildung besteht, dann kann die Frage, von welchem Entwicklungsstand der Kunst bzw. Literatur eine Theorie ausgeht, ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung von Theorien sein.«⁴⁰ Diese Argumentation erlaubte es Bürger, die

Thesen von Theodor W. Adorno und Georg Lukács zurückzuweisen, mit der Begründung, dass »die Debatte selbst [...] historisch [...] [sei und] eingeschränkt auf den Bereich der Kunstmittel und die damit verknüpfte Veränderung des Werktypus« bleibe:⁴¹ Mit anderen Worten, sie seien überholt. Ein ähnliches Argument bringt Bürger in der Einleitung zur US-amerikanischen Ausgabe der *TA* auch gegen die Rezeptionsästhetik vor: »If it can be shown, for example, that what corresponds to reception aesthetics (*Rezeptionsästhetik*) is that stage of the development of art in bourgeois society that we call Aestheticism, then a theory of literary evolution formulated on this basis will have to be problematized as an inadmissible meta-historical generalization.«⁴² Mit anderen Worten: Bürger schlägt vor, die Rezeptionsästhetik als theoretischen Ausdruck der Entwicklungsstufe der Kunst vor den Avantgarden zu verstehen. Auf diese Weise verortet er sich selbst eine, wenn nicht sogar zwei Etappen vor der Rezeptionsästhetik.

Generell warf Bürger Jauss vor, die Historizität der Rezeptionsweisen selbst zu ignorieren. Im Gegensatz dazu sollte der Begriff der »Institution Kunst« ebendiese erfassen, indem er die Etappen der Individualisierung des Verhältnisses zu Kunstwerken in der bürgerlichen Gesellschaft nachzeichnet. Dies ist letztlich eine Art, das Spiel der neuen literarischen Hermeneutik durch die Historisierung der Stellung des Interpreten sowie durch die Kritik jeglicher Kategorien, deren Anspruch über das Historische hinausgeht, noch weiter zu treiben. Durch dieses Argument stimmte Bürger zugleich einer klassischen marxistischen Kritik der Rezeptionsästhetik zu, die eine noch zu immanente Herangehensweise an literarische Werke anprangerte. Diese gehe auf Kosten der Untersuchung vom »realen historischen Geschehen«⁴³ und gesellschaftlicher Strukturen, in die ihre Entstehung und Verbreitung eingebettet sind. Man gewinnt »die Erkenntnis, daß Kunstwerke nicht einfach von sich aus wirken, daß vielmehr ihre Wirkung entscheidend durch die Institution bestimmt ist, in der die Werke funktionieren«,⁴⁴ sowie die »methodologisch wichtige Einsicht [...], daß Periodisierungen der Entwicklung der Kunst im Bereich der Institution Kunst aufzusuchen sind und nicht im Bereich der Wandlungen der Gehalte der Einzelwerke«.⁴⁵

Der Begriff der »Institution Kunst« ermöglichte es somit, die Rezeptionsästhetik der werkimmanenten Interpretation wieder anzunähern, welche Jauss eigentlich überwinden wollte und zu der er selbst augenscheinlich zurückkehrte, als er 1975 gestand, dem »Erwartungshorizont einer Lebenspraxis« die Rekonstruktion der »innerliterarische[n]« Dimension, also des vom Werk implizierten literarischen Erwartungshorizonts⁴⁶ zu bevorzugen. Bürger konnte daraus zu Recht schließen, dass Jauss »[g]egen seine erklärte Intention – die Rezeptionsästhetik ›soll und kann keineswegs dazu dienen, für Literatur und Kunst wieder eine selbständige Geschichte zu retten‹ – [...] immer wieder auf eine selbständige Geschichte der Literatur zurück[kommt].«⁴⁷

Politisierung der Moderne in der Kunst

Dennoch neigt Bürger dazu, die »Institution Kunst« mit der Funktion der Kunst gleichzusetzen, die ihr von einer bestimmten Gesellschaft zugeschrieben wird. Dadurch schließt er jegliche empirische Untersuchungen der konkreten Funktionsweise von Produktion und Rezeption der Werke aus. Dies »intensifies the problem of the material grounding that Bürger's theory seeks to achieve«,⁴⁸ so Peter Uwe Hohendahl. Man könnte es auch

folgendermaßen ausdrücken: Sein historiografisches Modell kommt beinahe einer bloßen Ideengeschichte des Kunstzweckes gleich, also einer in kaum geringerem Maße idealistischen Position als die Entwürfe der Rezeptionsästhetik. In dieser Hinsicht schreckte Bürger ebenso wie Jauss vor der Verlagerung der literaturwissenschaftlichen Analyse auf die Gebiete der Geschichtswissenschaft und der Soziologie zurück, welche die Kritik an der werkimmanenten Interpretation doch eigentlich nahelegt.⁴⁹

Der Hauptunterschied zwischen Bürgers Modell und der Rezeptionsästhetik liegt daher im Übergang vom »interaktionistischen«⁵⁰ Ansatz der meisten Rezeptionstheoretiker zu einem radikal holistischen Ansatz, und weniger im Gegensatz zwischen einer idealistischen und einer materialistischen Methode, wie er selbst behauptete. Der Begriff des Erwartungshorizonts scheint die literarischen Konventionen zum Resultat zwischenmenschlicher Interaktionen von Schriftstellern und Lesern zu betrachten, die über die Werke stattfinden. Bürger dagegen ging davon aus, dass die Techniken und Wirkungen der Werke grundlegend durch das historische Stadium, welches die »Institution Kunst« erreicht hat, vorbestimmt seien. Er zog sogar eine überraschend undurchlässige Trennlinie zwischen einzelnen Werken und der »Institution Kunst«, sodass Lüdke sie »primär rekonstruktiv, historiographisch von Interesse« bezeichnet; sie sei »die eigentliche – und zwar wesentlich methodische – Neuerung Bürgers«.⁵¹ Sie führte zu einer Verschiebung der Historisierungsebene der Kunst und der Literatur: Einerseits nahm die Rezeptionsästhetik das formalistische Modell weiterhin zum Vorbild und konzentrierte sich vor allem darauf, die Entwicklung literarischer Normen anhand der Werke nachzuvollziehen, ohne jemals eine Geschichte der sozialen Faktoren zuzulassen, die den Erwartungshorizont einer Epoche bestimmen. Andererseits behauptete Bürger, dass die »Institution Kunst« die einzelnen Werke einseitig determiniere, sodass sich die Literaturgeschichte an den großen Veränderungen der festgelegten Rahmenbedingungen von Produktion und Rezeption der Werke ausrichten müsse.

Die radikale Trennung zwischen Werk und »Institution Kunst«, die als solche schwer zu rechtfertigen ist, lässt sich nur dadurch erklären, dass sie den »Sonderstatus«⁵² der historischen Avantgarden begründete. Diese waren die ersten, die das Determinierungsverhältnis umkehrten, indem sie die bis dahin unbewussten und unnachgiebigen Zwänge zurückwiesen, welche die »Institution Kunst« auf die Werke ausübt: »Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.«⁵³ Die Avantgarde sei nicht primär als künstlerische Innovation, also als Abweichung vom Erwartungshorizont des Publikums zu verstehen, sondern als radikale Kritik an den Bedingungen der Produktion und Rezeption des Kunstwerks und damit an der Tatsache, dass die emanzipatorische Kraft der Kunst in einer strikt vom übrigen gesellschaftlichen Leben abgetrennten Sphäre unter Verschluss gehalten werde. Der Begriff der »Institution Kunst« erlaubte es Bürger also, die Rezeptionsästhetik auf eine vor-avantgardistische Entwicklungsphase der Kunst zurückzustufen. Vor allem konnte er mit dem Begriff der Avantgarde eine Art künstlerische Zäsur herausarbeiten, welche sich nicht auf die Abweichung von literarischen Konventionen beschränken wollte und allenfalls die »Weltanschauung« einiger weniger Leser bereichere, sondern darauf abzielte, die Gesellschaft als Ganze zu revolutionieren.

Der Einklang von Autonomie und sozialer Funktion der Kunst. Beiträge und Grenzen der Frankfurter Schule

Eine Kritik des »Vulgärmarxismus«

Die obenstehende Bemerkung zeigt deutlich die Affinität Bürgers zu marxistisch inspirierten Kunst- und Literaturtheorien. Dennoch geht seine Position ebenso sehr auf die Zurückweisung einer bestimmten marxistischen Vulgata wie auf die Kritik an der werk-immanenten Interpretation zurück. Er erklärt:

»Repelled by vulgar Marxist ›derivations‹ of artistic works from the socio-economic basis, whereby formal analysis was usually neglected, he [the author of TA] had become convinced [...] that a scientific approach needed, first of all, to discern the historical site from which the development of art in bourgeois society could be construed. The emphasis on the immanent development of art under the sign of the doctrine of autonomy, which the author set against various Marxist dogmas that were circulating at the time in the newly founded University of Bremen, are explicable in this context.«⁵⁴

Im intellektuellen Milieu der BRD (sowie auf internationaler Ebene) ab den 1980er Jahren verloren marxistische Positionen immer mehr an Gewicht. Dies hat dazu geführt, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen Strömungen, welche sich dazu bekannt hatten, zunehmend in den Hintergrund traten und die Wichtigkeit der Grenze, die in den Literaturwissenschaften einen Teil der Neuen Linken vom orthodoxen Marxismus trennte, heruntergespielt wurde. Nun aber stellte die Herausarbeitung einer alternativen marxistischen Literaturtheorie, wenn man so will, die sowohl von der ›traditionellen Theorie‹ als auch von jeglichem sozialem Reduktionismus weit entfernt war, die maßgebliche Ausrichtung von Bürgers Forschungsarbeiten und vielen anderen Theoretikern seiner Generation dar.

In diesem Zusammenhang beruht Bürgers relative Originalität wiederum auf dem Konzept der »Institution Kunst«. Die Betonung der Unabhängigkeit der »Institution Kunst« von einzelnen Werken, was ihn insbesondere von der Rezeptionsästhetik unterscheidet, hat die Behauptung zur Kehrseite, sie sei gegenüber anderen gesellschaftlichen Handlungsfeldern autonom. Das Konzept »Institution Kunst« sollte es also ermöglichen, eine Zwischenebene für die Analyse und Gliederung in der Literaturgeschichte zu schaffen, die sowohl mit dem »intrinsischen« Ansatz der literarischen Entwicklung als auch mit jeglicher Reduzierung der Literatur auf ihre gesellschaftliche »Infrastruktur« breche.

Außer dem »Vulgärmarxismus« greift eine solche Position auch verschiedene Namen, die mit der »Widerspiegelungstheorie« verbunden sind, an: Bürger diskutiert diesen Begriff in mehreren zeitgenössischen Texten und bezieht sich dabei auf die Thesen zu Kunst und Literatur von Lukács, Lenin, Thomas Metscher – damals sein Kollege in Bremen – oder auch Lucien Goldmann.⁵⁵ In der TA ist es eher unerwartet, dass Bürger ausgehend von einer Kritik des technologischen Determinismus von Walter Benjamin – auf den er sich übrigens beruft – jede unmittelbare Beziehung zwischen der Geschichte der Werke und den sozialen Entwicklungen in Frage stellt. Anstelle eines »materialistische[n] Erklärungsschema[s]«, das technische Veränderungen (wie das Aufkommen von Fotografie und Film) automatisch mit künstlerischen Entwicklungen (wie der Desakrali-

sierung des einzigartigen Kunstwerks) verknüpft, sollte das Konzept der Aura als Ansatzpunkt dienen, um den institutionellen und historischen Charakter der Rezeptionsweisen von Kunstwerken herauszuarbeiten: Es ging um den Übergang von der »für das bürgerliche Individuum charakteristischen kontemplativen Rezeption« zur »zerstreute[n] und rational testende[n]« Rezeption, die »für die Massen charakteristisch[...]« sei.⁵⁶ Bürger schließt daraus, dass »die Periodisierung der Kunstgeschichte nicht einfach den Periodisierungen der Geschichte der Gesellschaftsformationen und ihrer Entwicklungsphasen folgen kann, daß es vielmehr die Aufgabe der Kulturwissenschaft sein muß, die großen Umbrüche in der Entwicklung ihres Gegenstandes herauszuarbeiten.«⁵⁷

Das Bestreben, mit der traditionellen sozialgeschichtlichen Betrachtung von Kunst und Literatur zu brechen, verleitete ihn dazu, der »Institution Kunst« eine wohl übertriebene Unabhängigkeit gegenüber dem übrigen gesellschaftlichen Gefüge zuzugestehen. Dies merkt auch Gumbrecht an, den man jedoch kaum des dogmatischen Marxismus verdächtigen kann: »Deshalb entsteht der Eindruck, daß Vf. bei der Ablösung der Geschichte der Kunst von den Entwicklungen anderer sozialer Systeme um einiges zu weit gegangen ist, obwohl ihr Ausgangspunkt, die Abwendung von vulgärmarxistischen Deutungsversuchen, durchaus Berechtigung hat.«⁵⁸ Die Kritik seitens seines Kollegen Thomas Metscher, seinerseits orthodoxer Marxist, macht die Streitpunkte deutlich:

»Trotz einer Reflexion auf bürgerliche Gesellschaft wird die Entwicklung der Kunst [von Bürger] [...] als ein Prozeß *außerhalb der Klassenkämpfe* angesiedelt, ja letztlich als ein immanenter Prozeß der Entwicklung *bürgerlicher Kunst* begriffen [...].

Im Gegensatz zu Bürger leite ich die Kriterien für die Bestimmung der entwickeltsten Form der Sache Kunst aus der Frage an, wie sich Kunst der Gegenwart zu den und in den *entwickeltsten Formen der Klassenauseinandersetzungen unserer Epoche* verhält.

Als die entwickeltste Form der Kunst in der Gegenwart gilt mir die Kunst des sozialistischen Realismus [...]: die *Kunst der entwickeltsten Gesellschaftsformation der Gegenwart und der historisch bestimmenden sozialen Kräfte unserer Zeit*.«⁵⁹

Wie diese Überlegungen zeigen, kristallisiert sich die theoretische und methodologische Problematik durch die Frage nach dem Maß an Autonomie heraus, das Kunstwerken und ihrer geschichtlichen Entwicklung zugestanden werden soll. Diese Problematik hängt mit einem zweiten, normativeren Spannungsfeld zusammen, welches die Frage nach der Art von Kunst, die die marxistische Ästhetik zu befürworten hat, stellt. Bürger sah die Beweggründe für die Kunsttheorie von Lukács vor allem bei der Legitimation der anti-avantgardistischen Haltung, die dieser mit den staatlichen Institutionen des Ostens teile: »Nicht in dem Versuch, den Begriff der schriftstellerischen Aufrichtigkeit zu theorisieren, ist der Beitrag von Lukács zur Entwicklung der Widerspiegelungstheorie zu sehen [...], sondern in dem Bemühen, den Widerspiegelungsbegriff konsequent zu einem gegen avantgardistische Kunst gerichteten Instrument zu machen.«⁶⁰

Bürger und Metscher ließen somit eine alte Auseinandersetzung wieder aufleben, nämlich die Expressionismusdebatte der 1930er Jahre, welche in den 1970er Jahren in der BRD⁶¹ neu entdeckt wurde. Mit seiner Meinung stand Lukács in dieser Debatte Ernst Bloch, Bertolt Brecht und später auch Adorno gegenüber, die den künstlerischen und politischen Wert der Avantgarde gegen deren Verurteilung im Osten verteidigten. Auch wenn Bürger seine Position als Überwindung dieses Gegensatzes darstellt, indem er sich

gleich weit von beiden Begriffen distanziert, so ordnet ihn doch seine Entscheidung für eine marxistisch geprägte und von einem progressiven Engagement geleitete soziale Analyse des Kunstwerks, die auf künstlerischer Ebene nicht avantgardefeindlich war, eindeutig den Denkern der Frankfurter Schule zu.

Adorno als neuer Ausgangspunkt

In diesem Sinne ist die *TA* mehr als eine wissenschaftliche Arbeit zur Formalisierung der Avantgarde oder eine Stellungnahme innerhalb der methodologischen Debatten, die die Literaturwissenschaften bewegten. Sie ist geprägt durch das Bemühen, den Anspruch auf einen Zusammenschluss von künstlerischem und politischem Avantgardismus zu erfüllen und theoretisch zu untermauern. Ein »utopisches Projekt«, das an Aktualität gewann, »when surrealist slogans started showing up on the walls of Paris in May 1968«,⁶² wie Bürger schreibt. Während die Rezeptionsästhetik künstlerischen Innovationen zwar wohlwollend gegenüberstand, sie jedoch mehr oder weniger vollständig von ihren sozialen Bestimmungsfaktoren und politische Implikationen abkoppelte, stellte sich die orthodoxe marxistische Ästhetik als »kulturkonservativ[...]«⁶³ im Namen des sozialen Fortschritts dar. Gerade das machte den besonderen Reiz der Ästhetik der Frankfurter Schule für die neue Generation engagierter westdeutscher Intellektueller aus, und in dieser Perspektive wurde Adornos Beitrag zum Thema umso mehr zu einem Meilenstein, da seine *Ästhetische Theorie* 1970 posthum erschienen ist.

Adorno verbindet durch ein originelles dialektisches Argument das Bekenntnis zur künstlerischen Moderne mit der Verteidigung des kritischen Potenzials der Kunst. Er betont nicht nur den »Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social«,⁶⁴ sondern verortet paradoxerweise den sozialen Aspekt der Kunst ausgerechnet in dem Abstand, den sie zur Gesellschaft wahrt: »Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung [...] noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome.«⁶⁵ In Kurzform: »Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft«.⁶⁶

Diese negative Gesellschaftstheorie der Kunst steht, wenn man so möchte, im kompletten Gegensatz zu den Vertretern des sozialistischen Realismus. Adorno betont in einem Atemzug sowohl den mediatisierten Charakter der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft als auch die Bedeutung der Form für jede Ästhetik. Die Form begründe zunächst die Existenz der Kunst an sich, sie sei »die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet«.⁶⁷ Doch vor allem sei das spezifische Verhältnis eines Kunstwerks zur gesellschaftlichen Realität in der Vermittlung der Form zu suchen. Wo der orthodoxe Marxismus die Ausarbeitung der Form bestenfalls als eine hinzugefügte Dekoration zur Darstellung der objektiven Realität und schlimmstenfalls als solipsistischen und trügerischen Rückzug des Künstlers aus der Gesellschaft sieht, begreift Adorno die Form als Begegnungsort der Subjektivität des formgebenden Ausdrucks des Künstlers und der Objektivität des geformten Materials. Nun aber ist das »Material [...] auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch«⁶⁸ und »alles worin die Produktivkraft sich eingebettet findet und

woran sie sich betätigt, sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen«. ⁶⁹ In diesem Sinne gehorcht »[d]ie Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem [...] immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind«. ⁷⁰

Infolgedessen stelle der sozialistische Realismus sowohl eine »ästhetische Regression« ⁷¹ als auch eine trügerische Illusion dar, der im Widerspruch zu seinen bekundeten Absichten stehe: »Kafka, in dessen Werk der Monopolkapitalismus nur entfernt erscheint, kodifiziert am Abhub der verwalteten Welt getreuer und mächtiger, was den Menschen unterm totalen gesellschaftlichen Bann widerfährt, als Romane über korrupte Industrietrusts.« ⁷² Noch problematischer ist für Adorno, dass man sich dadurch zum Komplizen der Herrschaftsverhältnisse mache und die Kunst einem gesellschaftlichen System unterworfen werde, gegen das sich ihr Wesen sträube, da der sozialistische Realismus ebenso wie die engagierte Kunst die Kunst instrumentalisieren, indem er ihr eine heteronome Absicht auferlege. In diesem Sinne stellen das Misstrauen der orthodoxen marxistischen Ästhetik gegenüber der Form und ihre Unterordnung unter politischer Zwecke nicht nur eine Verurteilung der Existenz der Kunst als solche dar und zeugen auch nicht allein von einem völligen Unverständnis des Umfelds, in dem die soziale Dimension des Kunstwerks tatsächlich vermittelt werde und sich herausbilde, sondern bedeuten vor allem die Neutralisierung der einzigen wirklich kritischen Kraft der Kunst: »Instrumentalisierung von Kunst sabotiert ihren Einspruch gegen Instrumentalisierung«. ⁷³

Aus diesem Grunde nimmt Adorno eine widersprüchliche Haltung gegenüber der »Kunst um der Kunst willen« ⁷⁴ ein. Zwar seien jene Werke, die vorgeben, nur einer reinen immanenten Formgesetzlichkeit zu folgen, »Ideologie darin, dass sie a priori Geistiges als ein von den Bedingungen seiner materiellen Produktion Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen«; doch ebendieser Idealismus sei zugleich die Bedingung »ihre[r] gesellschaftliche[n] Wahrheit«. ⁷⁵ Die Verleugnung der sozialen Natur der Kunst ist gewissermaßen ein notwendiges Übel, das in Kauf genommen werden muss, um der Entfremdung in einer Gesellschaft zu entgehen, die immer vollständiger von der Logik des Tauschwertes beherrscht wird. Der Formfetischismus in der Kunst ist der negative Ausdruck (und die Negierung) der Verdrängung des Gebrauchswertes durch den Tauschwert in weitentwickelten kapitalistischen Gesellschaften: ⁷⁶ Er ist der Schauplatz eines Widerstandes gegen die Herabstufung aller Dinge und aller Menschen zu bloßen Mitteln, also ein Widerstand gegen die grenzenlose Ausweitung der instrumentellen Vernunft, durch das Streben nach einem Selbstzweck, der keinem anderen Zweck diene, keinem Anspruch auf sozialen Nutzen entspreche und dessen absolut einzigartiges Ergebnis durch kein anderes ersetzbar sei.

»Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ›gesellschaftlich nützlich‹ sich zu qualifizieren, kritisiert sie [die Kunst] die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein [...]. Nichts Reines, nach seinem immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht wortlos Kritik übte, die Erniedrigung durch einen Zustand denunzierte, der auf die totale Tauschgesellschaft sich hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes.« ⁷⁷

Von Adornos Pessimismus zur Revolution durch die Kunst

Die Analyse macht deutlich, warum die *Ästhetische Theorie* zum Zeitpunkt ihrer Publikation von den intellektuellen und künstlerischen Kreisen der Neuen Linken als unbefriedigend empfunden wurde: »The charges varied, but there was almost a consensus among the critics of the left camp that Adorno's last book did not offer the materialist theory of art that everybody was looking for.«⁷⁸ Die Gründe dafür lagen weniger bei der Theorie als vielmehr bei Politik und Ästhetik. Obwohl eine gewisse Naivität der engagierten Kunst oder die doktrinären Fehlritte des sozialistischen Realismus die Verteidigung der Autonomie der Kunst rechtfertigten, rief die grundsätzliche Ablehnung jeglicher Mitwirkung der Kunst am gesellschaftlichen Wandel doch die Feindseligkeit all jener auf den Plan, denen daran gelegen war, der kritischen und emanzipatorischen Kraft der Kunst einen positiven Gehalt zu verleihen. Adornos Ästhetik der Negativität schien hingegen diese kritische Kraft auf eine abstrakte Utopie zu reduzieren, die sie zur Ohnmacht verurteilte. Sie sei ein bloßes »Versprechen des Glücks«⁷⁹ ohne Hoffnung auf Verwirklichung, nach den Worten Stendhals, die Adorno besonders schätzte. Die *Ästhetische Theorie* verschärft sogar den Ton in den Abschnitten, die sich ausdrücklich gegen die zeitgenössische »Jugend der Protestaktionen« richten: Sein Unterfangen, die autonome Kunst zugunsten des politischen Engagements zu überwinden, wird als »totalitär[es] Verdikt« bezeichnet und mit dem Faschismus assoziiert,⁸⁰ was Adornos Legitimität innerhalb der Linken erschütterte, zumal seine Beziehung zur Studentenbewegung ja bekanntermaßen schwierig war.⁸¹

Der Bruch zeigt sich umso deutlicher, als die ausschließliche Verortung des kritischen Potenzials der Kunst in ihrem »Einspruch gegen die Instrumentalisierung« gegen die Instrumentalisierung bei Adorno dazu führte, dass er nicht nur alle Formen der politischen Kunst, sondern die politische Aktivität als solche verurteilte. Dem stellte er die einzig authentische, rein passive und damit aporetische Kritik gegenüber, die das autonome Kunstwerk enthält: »Die Kritik, welche Kunst a priori übt, ist die an der Tätigkeit als dem Kryptogramm von Herrschaft. Praxis tendiert in ihrer schieren Form nach zu dem hin, was abzuschaffen ihre Konsequenz wäre; Gewalt ist ihr immanent und erhält sich in ihren Sublimierungen, während Kunstwerke, noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit stehen.«⁸² »Adorno verfolgt eine Strategie des Überwinterns, deren Schwäche ersichtlich in ihrem defensiven Charakter liegt«,⁸³ wie Habermas 1972 zusammenfasst.

Diese Unzufriedenheit mit den politischen Konsequenzen der Ästhetik Adornos ging mit der Infragestellung seiner künstlerischen Vorlieben einher: »The rigor with which Adorno reduces the number of outstanding works from our century to a few (Proust, Kafka, Joyce, and Beckett in literature, Schönberg and the Schönberg school in music) owes much to a limited concept of art«, bemerkt Bürger.⁸⁴ Zu Beginn der 1970er Jahre erschien diese äußerst reduzierte Werkauswahl tatsächlich weniger avantgardistisch als vielmehr der »Erfahrung zeitgenössischer Kunst«⁸⁵ hinterherzuhinken, die die junge Generation von Theoretikern gemeinsam hatte. Sie erschien auch rückständig hinsichtlich deren Neubewertung der besonders politischen oder grenzüberschreitenden Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, die in den 1950er Jahren in der BRD durch eine aseptische Sichtweise auf die künstlerische und literarische Moderne verdrängt worden waren. Andreas Huyssen erklärt, dass »the 1960s in West Germany produced a major

shift in evaluation and interest from one set of moderns to another: from Benn, Kafka and Thomas Mann to Brecht, the left expressionists and the political writers of the 1920s, from Heidegger and Jaspers to Adorno and Benjamin, from Schönberg and Webern to Eisler, from Kirchner and Beckmann to Grosz and Heartfield. «⁸⁶

Die Theorien Adornos gingen aber mit einer substanziellen Kritik der Avantgarden der Zwischenkriegszeit (vor allem des Surrealismus)⁸⁷ oder zeitgenössischen Experimentierungen (wie dem Happening)⁸⁸ einher. Während seine Legitimität ursprünglich aus einer kompromisslosen Verteidigung der »fortgeschrittensten« Kunst erwuchs, ließen ihn solche Verurteilungen zunehmend als Paradebeispiel einer neuen Form von Kulturkonservatismus erscheinen, neben jenem der ›Puritaner von links und rechts‹, die er selbst kritisierte. Dieser kristallisiert sich um die Verteidigung einer bereits kanonisierten, hermetischen, elitären Version des Modernismus, die sich jeglicher Art von Überschreitung der festgelegten Grenzen der Kunst widersetzt. Somit konnte Bürger auf provokante Weise Adornos »Anti-Avantgardismus«⁸⁹ kritisieren und, wie viele seiner Zeitgenossen, im Gegenzug die Ästhetik Benjamins wiederentdecken, deren »point of departure [...] is his interpretation of the aesthetic praxis of dadaism and surrealism«. ⁹⁰

Bürger hinterfragte also weniger die theoretischen Grundlagen der Ästhetik Adornos als die normativen Konsequenzen im politischen und künstlerischen Bereich, welche der Philosoph daraus zu ziehen müssen glaubte. Bürgers Argumentation »does not deny the truth of [Adorno's] theory, but locates it epochal limits.«⁹¹ Ziel sei in erster Linie, einem neuen avantgardistischen Kanon theoretische Legitimität zu verleihen; einem Kanon, der weniger ästhetizistisch und stärker »anti-künstlerisch« geprägt war als der Adornos, der nur allzu bereitwillig zur »Tabuierung politischer Aussagen im avantgardistischen Werk« neige.⁹² Dieser Wandel der Kunstbezüge war keine bloße Geschmacksfrage, die zwei Generationen Intellektueller spaltete, sondern machte »[d]ie Aufhebung der Dichotomie von ›reiner‹ und ›politischer Kunst‹ [...] [auf] ander[e] Weise denkbar« als bei Adorno. ⁹³

Allgemein gesprochen bestand das Ziel darin, Adornos Verständnis der autonomen Kunst als Negierung einer von der instrumentellen Vernunft regierten Gesellschaft beizubehalten, während gleichzeitig versucht wurde, Überlegungen darüber anzustellen, wie eine Freisetzung dieses kritischen Potentials innerhalb des echten gesellschaftlichen Lebens aussehen könnte. Das heißt, der von Adorno geschaffene Teufelskreis sollte durchbrochen werden, in dem jegliches Streben nach einer transformierenden Kraft des Kunstwerks prinzipiell darauf hinausläuft, dass die Kunst der Instrumentalisierung unterworfen wird, deren Wesenszug der Kunst jedoch entgegengesetzt ist. Die Scharfsinnigkeit der TA liegt darin, nicht die Abschaffung der Autonomie der Kunst ins Auge zu fassen, sondern deren »Überwindung«; nicht deren ›Reduzierung‹ zugunsten des politischen Engagements, sondern im Gegenteil deren ›Ausweitung‹ auf die gesamte Gesellschaft:

»Der Bruch mit der Gesellschaft (es ist die des Imperialismus) macht das Zentrum der Werke des Ästhetizismus aus. Hier liegt der Grund für den von Adorno wiederholt unternommenen Versuch einer Rettung des Ästhetizismus. Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden. Das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, soll zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden.«⁹⁴

Die Avantgarde habe daher die Ästhetisierung des Alltagslebens zum Ziel, aber nicht im abgeschwächten Sinne der Verschönerung des Lebensumfelds, sondern im Sinne der Erweiterung der emanzipatorischen Komponente der ästhetischen Erfahrung auf alle anderen Erfahrungsformen, da die ästhetische Erfahrung laut Adorno die einzige sei, die nicht dem Zwang der instrumentellen Vernunft unterliege.⁹⁵ Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungen bedarf es kaum der Betonung des utopischen, ja geradezu messianischen Charakters dieses Avantgardeverständnisses, welches einigen wenigen europäischen Künstlerkreisen der 1910er und 1920er Jahre die Aufgabe zuschrieb, das Wesen der menschlichen Erfahrung in der modernen Gesellschaft zu revolutionieren, um diese aus dem Joch utilitaristischer Gefüge zu befreien.

Fazit

Die Avantgarde bei Bürger bezeichnet somit eine rein theoretische Lösung, um die künstlerische und die politische Revolution miteinander zu verknüpfen, was den äußerst restriktiven Charakter dieser ad-hoc-Definition erklärt. Ihre deskriptiven Grenzen ebenso wie die normative Voreingenommenheit sind bereits von zahlreichen Kritikern hervorgehoben worden. Gleichwohl hat Bürger aufgezeigt, wie sich moderne künstlerische Innovationen mit Projekten gesellschaftlichen Wandels verknüpfen ließen. Dabei hat er ein Bestreben beleuchtet, das zwar die Avantgarde nicht vollständig beschreibt, aber ihre gesamte Geschichte seit dem 19. Jahrhundert durchzieht. In dieser Hinsicht hat die TA dazu beigetragen, die vereinfachende Gleichsetzung der Avantgarde mit der Kunst um der Kunst willen, welche lange in der Kunstgeschichte, Kunstsoziologie, Kunsttheorie und den Literaturwissenschaften vorherrschte, zu hinterfragen.

Über den historiografischen Zweck hinaus beruht die Anziehungskraft, welche die TA ausübte, wohl auf der markanten Analyse, die Bürger von den Widersprüchen vornimmt, welche die Autonomisierung der Kunst mit sich bringt. Indem sie die Werke jeglichem Gebot gesellschaftlicher Nützlichkeit und der Konformität mit herrschenden Geschmackskonventionen entzieht, droht die Bekräftigung der schöpferischen Freiheit, moderne und zeitgenössische Künstler in soziale Isolation und in einen kulturellen Aristokratismus zu treiben. Dies ist schlecht vereinbar mit den Hoffnungen auf Wandel und den subversiven Absichten, welche in der Regel ihrer Kritik an den etablierten künstlerischen Normen und Institutionen zugrunde liegen. Die von Bürger erdachte Lösung, die den Namen Avantgarde trägt, impliziert aber weder eine Einschränkung der künstlerischen Autonomie noch die Aufgabe des Anspruches auf die soziale Wirkungskraft der Kunst, ganz im Gegenteil. Sie macht die Autonomie der Kunst zum Schlüssel einer totalen, sozialen und existenziellen Revolution. Auf der idealen Ebene der Theorie

entspricht sie damit dem tiefen Wunsch zahlreicher Künstler und Intellektueller, die in der Praxis wohl unüberwindbare Spannung zwischen künstlerischer Freiheit und demokratischen Werten aufzuheben.

- 1 Der Werktitel wird im Folgenden mit *TA* abgekürzt.
- 2 Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjartarson und Piotr Piotrowski, »The Future of Avant-Garde Studies: A European Round Table«, in: *Journal of Avant-Garde Studies* 1, 2020, Nr. 1, S. 115–150.
- 3 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 29.
- 4 Nicolas Heimendinger, »Avant-gardes et postmodernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine«, in: *Biens Symboliques*, 2022, Nr. 11, URL: <http://journals.openedition.org/bssg/1214> [letzter Zugriff 02/11/2025].
- 5 »Man hätte sich gewünscht, dass Bürger klar geworden wäre, wie offenkundig absurd es ist, die Geschichte der avantgardistischen Praktiken in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf *ein* übergeordnetes Anliegen zu reduzieren«. Benjamin Buchloh, »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America* 72, 1984, Nr. 10, S. 19–20, hier S. 19. Übers. N. H.
- 6 Hans Ulrich Gumbrecht, »Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension«, in: *Poetica* 7, 1975, H 2, S. 223–233.
- 7 W. Martin Lüdke, »Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers ›Theorie der Avantgarde‹«, in: id. (Hg.), »*Theorie der Avantgarde*«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 27–71, hier S. 31.
- 8 Wie Bürger selbst hervorhebt: »Wenn es stimmt, daß die Avantgardebewegungen den Autonomiestatus der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft radikal in Frage gestellt haben – und diese These der *Theorie der Avantgarde* ist auch von den meisten meiner Kritiker nicht in Zweifel gezogen worden –, dann wird man nach den Folgen zu fragen haben.«, in: Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 10.
- 9 »Wenn man nun einen Blick auf die Diskussionen wirft, die das Buch nach seiner Veröffentlichung ausgelöst hat, wird deutlich, dass sie nicht in erster Linie die Definition der Avantgarde betrafen, sondern vielmehr Methodikfragen. Selbst der Autor verstand seine *Theorie der Avantgarde* in erster Linie als einen Versuch, die Grundlagen einer materialistischen Kulturwissenschaft zu legen«. Peter Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*«, in: *New Literary History* 41, 2010, H 4, S. 695–715, hier S. 699.
- 10 Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, Hamburg: Rowohlt, 1994, S. 170–171.
- 11 Niall Bond, »Allemagne 68«, in: *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, September–Dezember 2008, Nr. 6, URL: <https://doi.org/10.3917/hp.006.0002> [letzter Zugriff 02/11/2025].
- 12 Joseph Jurt, »De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 78, 1989, S. 94–101, hier S. 95–96.
- 13 Siehe beispielsweise auch die Beschreibung von Hermand, *Geschichte der Germanistik*, op. cit., S. 123–132.
- 14 Lutz Danneberg, »Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation«, in: Wilfried Barner und Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel – Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, S. 313–342.
- 15 Isabelle Kalinowski, »Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception«, in: *Revue germanique internationale*, 1997, Nr. 8, S. 151–172, hier S. 165.
- 16 *TA*, S. 9.
- 17 Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- 18 Ibid.
- 19 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1960.
- 20 Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 742.

- 21 Einige ihrer wichtigsten Texte wurden Mitte der 1960er Jahre ins Deutsche übersetzt (Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1967; französische Ausgabe: id., »L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire« in: id., *Pour une esthétique de la réception*, aus dem Deutschen übers. von Claude Maillard, Paris: Gallimard, 1978, S. 44, Anm. 1; Isabelle Kalinowski, »Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception«, op. cit., S. 166).
- 22 Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., S. 366.
- 23 Titel eines einschlägigen Beitrags von Juri Tynjanow, der in dem von Jurij Striedter herausgegebenen Band *Russischer Formalismus* (München: Fink, 1971, S. 432–460) auf Deutsch abgedruckt ist.
- 24 Hans Robert Jauss, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft« [1967], in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1975, S. 126–162, hier S. 133.
- 25 Ibid., S. 130.
- 26 Ibid., S. 128.
- 27 Ibid., S. 133.
- 28 Ibid., S. 148.
- 29 Jurt, »De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature«, op. cit., S. 100. Übers. M. M.
- 30 Kalinowski, »Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception«, op. cit., S. 166.
- 31 Zitiert aus Peter Schnyder, »Hans Robert Jauss et l'histoire littéraire«, in: Luc Fraise (Hg.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Paris: PUF, 2005, S. 393. Übersetzung Manuela Mohr.
- 32 Jurt, »De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature«, op. cit., S. 100. Übers. M. M.
- 33 In anderen zeitgenössischen Texten Bürgers erscheinen diese deutlicher, wie zum Beispiel in seiner Rezension des jährlichen Romanistenkongresses in Mannheim von 1975, welche offen die »Jauss-Gruppe« kritisiert (erschieden in *Poetica*, 1977, Nr. 9, S. 446–471) und in Peter Bürger, »Neoformalismus und Hermeneutik. Anmerkungen zu Theorieansätzen von Hans Robert Jauss«, in: id., *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 133–143.
- 34 Beide werden als Literaturhinweise für die »Kritik am Historizismus« zitiert (TA, S. 20, Anm. 2).
- 35 Gumbrecht, »Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension«, op. cit., S. 225.
- 36 Ibid., S. 29.
- 37 W. Martin Lüdke, »Einleitung«, in: id. (Hg.), »*Theorie der Avantgarde*«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, op. cit., S. 17.
- 38 TA, S. 29.
- 39 Lüdke, »Einleitung«, op. cit., S. 32.
- 40 Peter Bürger, »Probleme der Rezeptionsforschung« [1975], in: *Poetica* 9, 1977, S. 446–471, hier S. 446.
- 41 TA, S. 121.
- 42 »Wenn sich etwa zeigen ließe, dass das, was der Rezeptionsästhetik entspricht, jene Entwicklungsstufe der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft ist, die wir Ästhetizismus nennen, dann müsste eine auf dieser Grundlage formulierte Theorie literarischer Entwicklung als unzulässige metahistorische Verallgemeinerung in Frage gestellt werden.« Peter Bürger, »Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature«, in: id., *Theory of the Avant-Garde*, aus dem Deutschen übers. von Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, S. LIV. Diese kurze Einleitung, die nur der englischen Ausgabe der *Theorie der Avantgarde* hinzugefügt wurde, ist eine überarbeitete Version eines anderen Werkes von Bürger, das mehrere Beiträge enthält, nämlich Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit. Übers. N. H.
- 43 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 191.
- 44 TA, S. 40.
- 45 Ibid.
- 46 Hans Robert Jauss, »Racines und Goethes *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode« [1975], in: Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, op. cit., S. 392–393.
- 47 Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit., S. 137–138.
- 48 Dies »verschärft das Problem der materiellen Fundierung, die die Theorie Bürgers eigentlich leisten will«. Peter Uwe Hohendahl, »Beyond Reception Aesthetics«, in: *New German Critique* 28, 1983, S. 108–146, hier S. 138.

- 49 Peter Bürger verteidigt seine Ablehnung der empirischen Soziologie, die sich an den antipositivistischen Stellungnahmen Adornos inspirierte, in »The Institution of ›Art‹ as a Category in the Sociology of Literature«, in: *Cultural Critique* 2, 1985, S. 5–33.
- 50 Hohendahl, »Beyond Reception Aesthetics«, op. cit., S. 119.
- 51 Lüdke (Hg.), »Theorie der Avantgarde«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, op. cit., S. 34. Hervorhebung des Autors.
- 52 Gumbrecht, »Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Rezension«, op. cit., S. 227.
- 53 TA, S. 28–29.
- 54 »Abgestoßen von vulgären marxistischen ›Ableitungen‹ künstlerischer Werke aus der sozioökonomischen Grundlage, bei denen die Formanalyse zumeist vernachlässigt wurde, war er [der Autor der TA] zu der Überzeugung gelangt, [...] dass eine wissenschaftliche Herangehensweise vor allem darin bestehen müsse, die historische Position zu erkennen, von der aus die Entwicklung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zu begreifen sei. Die Betonung der immanenten Entwicklung der Kunst unter dem Zeichen der Autonomiedoktrin, die der Autor den marxistischen Dogmen entgegensetzte, welche damals an der neu gegründeten Universität Bremen kursierten, ist in diesem Zusammenhang erklärbar.« Peter Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, op. cit., S. 699.
- 55 Zur Kritik der Widerspiegelungstheorie von Lenin, Lukács und Metscher siehe Peter Bürger, »Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?«, in: *Das Argument* 90, 1975, S. 199–228. Zu einer Diskussion Lucien Goldmanns siehe Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit., S. 66–78.
- 56 TA, S. 36.
- 57 Ibid., S. 40–41.
- 58 Gumbrecht, »Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Rezension«, op. cit., S. 229.
- 59 Thomas Metscher, »Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst«, in: *Das Argument* 90, 1975, S. 229–258, hier S. 231–232.
- 60 Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit., S. 33.
- 61 Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- 62 »Als die surrealistischen Parolen im Mai 1968 auf den Mauern von Paris auftauchten«. Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, op. cit., S. 698.
- 63 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: id., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 213.
- 64 Ibid., S. 16.
- 65 Ibid., S. 335.
- 66 Ibid., S. 19.
- 67 Ibid., S. 213.
- 68 Ibid., S. 223.
- 69 Ibid., S. 16.
- 70 Ibid., S. 350.
- 71 Ibid., S. 377.
- 72 Ibid., S. 342.
- 73 Ibid., S. 475.
- 74 Dazu siehe ibid., S. 85.
- 75 Ibid., S. 337.
- 76 »Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem nicht sich fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose« (ibid.).
- 77 Ibid., S. 335.
- 78 »Die Vorwürfe variierten, aber unter den Kritikern aus dem linken Lager herrschte nahezu Einigkeit darüber, dass Adornos letztes Buch nicht die materialistische Kunsttheorie bot, auf die alle gehofft hatten.« Peter Uwe Hohendahl, »Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie*«, *German Quarterly* 54, 1981, Nr. 2, S. 133–148, hier S. 133.
- 79 Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 205.
- 80 Ibid., S. 372–373.
- 81 Er rief zum Beispiel am 7. Januar 1969 die Polizei, um seinen Unterricht fortführen zu können, der von Studierenden unterbrochen worden war (s. Niall Bond, »Allemagne 68«, op. cit.).
- 82 Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 358–359.
- 83 Jürgen Habermas, »Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins, aus Anlass des 80. Geburtstages von Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 173–224, hier S. 195.

- 84 »Die Unerbittlichkeit, mit welcher Adorno die Anzahl der außergewöhnlichen Werke unseres Jahrhunderts auf einige wenige reduziert (Proust, Kafka, Joyce und Beckett in der Literatur, Schönberg und die Schönberger Schule in der Musik), kommt im Wesentlichen von einem eingeschränkten Kunstbegriff«. Peter Bürger, »Adorno's Anti-Avant-Gardism« [1983], in: *Telos* 86, 1990–1991, S. 49–60, hier S. 50.
- 85 Rainer Rochlitz (Hg.), *Théories esthétiques après Adorno*, aus dem Deutschen übers. von Christian Bouchindhomme, Arles: Actes Sud, 1990, Buchumschlag.
- 86 »Die 1960er Jahre in Westdeutschland brachten einen tiefgreifenden Wandel in der Bewertung und im Interesse von einer Gruppe von Modernen zur anderen mit sich: Von Benn, Kafka und Thomas Mann zu Brecht, den linken Expressionisten und den politischen Schriftstellern der 1920er Jahre; von Heidegger und Jaspers zu Adorno und Benjamin; von Schönberg und Webern zu Eisler; von Kirchner und Beckmann zu Grosz und Heartfield.« Andreas Huyssen, »Mapping the Postmodern«, in: *New German Critique* 33, 1984, S. 5–52, hier S. 19.
- 87 Theodor W. Adorno, »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: id., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften II* [1974], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 101–105.
- 88 Id., *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 383.
- 89 Bürger, »Adorno's Anti-Avant-Gardism«, op. cit.
- 90 Deren »Ausgangspunkt [...] die Interpretation der ästhetischen Praxis des Dadaismus und des Surrealismus« bildet. Ibid., S. 54.
- 91 »Sie [Die Kritik] leugnet nicht die Richtigkeit der Theorie, sondern situiert ihre historischen Grenzen.« Ibid., S. 50.
- 92 *TA*, S. 127.
- 93 Ibid.
- 94 Ibid., S. 44.
- 95 Wie Bürger zu Beginn der *TA* erklärt, hat er dieses Argument aus einem prägenden Artikel von Marcuse übernommen, der etwa zehn Jahre zuvor in der Bundesrepublik neu veröffentlicht worden war. Darin wurde zum Überwinden der »affirmativen Kultur« aufgerufen, das heißt zur Abschaffung der »Trennung des Zweckmäßigen und Notwendigen vom Schönen und vom Genuß [...], welche das Feld freigibt für den Materialismus der bürgerlichen Praxis einerseits und für die Stillstellung des Glücks und des Geistes in einem »Reservatbereich« der »Kultur« andererseits.« Herbert Marcuse, »Über den affirmativen Charakter der Kultur« [1937], in: id., *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, S. 57.