

»Die Industrie ist Göttin unsern Tagen«

Adorno, Bataille und der Pantheismus der Kulturindustrie

Der Kampf gegen einen Feind, dessen Struktur einem unbekannt bleibt, endet früher oder später damit, daß man sich mit ihm identifiziert.

Giorgio Agamben

»Die Industrie ist Göttin unsern Tagen!«, so zumindest schreibt es Georg Weerth, der seinerzeit in einem anderen Deutschland als »der erste Dichter des deutschen Proletariats«¹ ausgerufen wurde und somit, sollte diese Zuschreibung berechtigt sein, in gewisser Weise als unmittelbar mit der Materie vertraut gelten kann. Unsere Tage, das werden in diesem Fall die Jahre um 1845 sein, den Entstehungszeitpunkt des Gedichtes, das den Titel *Die Industrie* trägt. Mit einiger Verspätung hält das, was einst unter dem Lemma *Industrialisierung* in den Geschichtsbüchern nachzuschlagen sein wird, auch in Deutschland Einzug und findet seinen literarischen Niederschlag in Weerths Versen.

Deutschland, hundertfünfzig Jahre später, bietet ein gänzlich anderes Bild. Von Industrie hört man nunmehr wenig, geläufiger ist der Ausdruck *Dienstleistungsgesellschaft*, der bezeichnenderweise sowohl als strukturelle Beschreibung für die gesellschaftliche Gesamtheit, wie auch für eine bestimmte Ausprägung wirtschaftlicher Unternehmen stehen kann. Es ist die Rede von Strukturwandel und Tertiärisierung. Das Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit öffnet seine statistische Schatztruhe um bekanntzugeben, dass der Anteil des produzierenden Gewerbes an Wertschöpfung und Beschäftigtenzahl gegenüber dem Dienstleistungssektor beständig sinkt — jedoch nicht, ohne im gleichen Atemzug zu versichern, die Industrie bilde noch immer das Rückgrat der Wirtschaft und der beobachtete Wandel ließe sich größtenteils durch eine immer stärkere Verzahnung des sekundären und tertiären Sektors erklären.² Doch nicht nur aus diesem Grund muss sich die Annahme, industrielle Produktion sei lediglich ein anachronistisches Auslaufmodell und wir seien in einem nunmehr in jeder Hinsicht *postindustriellen* Zeitalter angelangt, als Trugschluss erweisen.

Der vielleicht entscheidende Aspekt in Georg Weerths allegorischer Darstellung der Industrie besteht in der Verschiebung gegenüber Schillers und Heines *Die Götter Griechenlands*, an die dessen Gedicht in mehrerer Hinsicht anschließt.³ Die Industrie erscheint bei Weerth keineswegs als strahlende oder auch dahingeschiedene olympische Gottheit, sondern in der Gestalt der hinduistischen Göttin Durgā. Diese vereint als ambivalente mythische Figur in sich sowohl die lebensspendenden wie auch die zerstörerischen Kräfte der Natur⁴, was sich bei Weerth etwa in der Gegenüberstellung des gegenwärtigen Elends der geknechteten Arbeiterklasse mit dem geläuterten Zustand einer sozialistischen Utopie wiederfindet. Eine weitere Assoziation, die durch die Transformation der Industrie in eine hinduistische Gottheit hervorgerufen wird, ist,



und hieran lässt sich deren heutige Gestalt wohl am ehesten ablesen, — ihre Vielarmigkeit. Diese physiognomische Besonderheit nimmt einen Aspekt der industriellen Entwicklung vorweg, den bereits August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1871 in seinem Gedicht *Die Industrieritter* thematisiert und der erst im folgenden Jahrhundert, wenn auch unter gänzlich anderer Betonung, seine vollen Auswirkungen entfaltet: »Die Industrie, dies Kind der neuen Zeit, / Es ist geworden längst ein Riese schon, / Ein Riese, der die ganze Welt umfaßt / Mit seines Geistes reger Tätigkeit / Und alle Dinge zu verwerten sucht«. Dieses Umfassen der Industrie, das Einschließen der Welt in ihre vielgliedrige Umarmung, das in erster Linie wohl eine Intensivierung der Produktion in den genuin industriellen Bereichen bezeichnen soll, ändert seine Strategie bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dahingehend, dass es zusätzlich zu einer Erweiterung auf und Erfassung von Bereichen kommt, die zunächst qualitativ von der industriellen Produktion verschieden waren. »Es vollzieht sich«, wie Frederic Jameson diesen Übergang vom Monopol- zum Spätkapitalismus *unserer Tage* beschreibt, »eine ungeheure Expansion des Kapitals auf bislang nicht

erfasste Bereiche der Warenproduktion.«⁵ Und unter jenen Bereich, der zuvor noch nicht einer kapitalistischen oder industriellen Organisationsform unterworfen war, ist auch das Teilgebiet der kulturellen Produktion einzuordnen.

Der Begriff *Kulturindustrie*, der jenes neue Verhältnis von kultureller und industrieller Produktion in einfachster und vielleicht prägnantester Form bezeichnet, findet seine erste systematische Verwendung in Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, die erstmals 1947 erscheint. *Kulturindustrie*, das ist für Adorno vor allem der Hollywoodfilm, dessen Produzenten sich selbst *the industry* nennen, der leichte Jazz sowie deren Verbreitungsformen in Kino, Radio und dem aufkommenden Fernsehen — kurz: all das, was gewöhnlich unter dem Etikett Populärkultur oder auch *pop culture* gehandelt wird. Der Terminus *Kulturindustrie* ersetzt denjenigen der *Massenkultur*, welcher noch zu sehr die Konnotation begünstigt, bei den beobachteten Phänomenen handele es sich um eine aus den Massen, d.h. dem Volk selbst erwachsende Kultur, die lediglich dessen eigene Wünsche und Bedürfnisse artikuliere. Davon jedoch, so betont Adorno erneut in seinem *Résumé über Kulturindustrie*, »unterscheidet [diese] sich aufs äußerste«⁶. Vielmehr entspringe das Verhältnis von Angebot und Nachfrage in der Kulturindustrie einem »Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis«⁷, der dazu dient, den Konsumenten immer enger an das herrschende System zu binden und damit ein, wenn nicht *der* Mechanismus gesellschaftlicher Machtausübung ist. Die Massengesellschaft hat, so schreibt Adorno in den *Minima Moralia*, »nicht erst den Schund für die Kunden, sondern die Kunden selber hervorgebracht«⁸. In der Kulturindustrie werden diese »zu bloßen Empfangsapparaten, Bezugspunkten von conditioned reflexes reduziert und damit [ein] Zustand blinder Herrschaft und neuer Barbarei vorbereitet«⁹. Die suggerierte Freiheit des Konsumenten, der sich jenen Prozessen nicht zu entziehen vermag, reduziert sich auf die Wahl zwischen *Immergleichen*, in den sich nivellierenden Unterschieden zwischen den Produkten der Kulturindustrie offenbart sich deren scheinbare Freiheit dem kritischen Betrachter als jene Befangenheit, die sie ist. Die jeweiligen Präferenzen, welche Automobil- oder Bekleidungs-marke bevorzugt wird, dient einzig zu dem Zweck der »Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten«¹⁰. Die Kategorien jedoch, nach denen es zu ordnen gilt, gibt die Industrie selbst als »ersten Dienst am Kunden«¹¹ vor. Das ihnen zugrundeliegende *Immergleiche* ist nichts anderes als ein »Modell der ökonomischen Riesenmaschinerie«¹², das diese in der Sphäre des kulturellen gleichsam mimetisch reproduziert und so selbst jene Bereiche des Lebens okkupiert, die von diesem sonst nicht erfasst werden: »Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeiter und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst.«¹³

Zweifellos ist Adornos Betrachtung der Kulturindustrie, obwohl sie im Ganzen wenig differenziert erscheint und hier auch nur grob verkürzt angedeutet werden kann, nicht voll-

kommen von der Hand zu weisen. Vielleicht aber ist es möglich, den Ansatz einer Beschreibung der Kulturindustrie zu liefern, welche von derjenigen Adornos abweicht, und doch zu ähnlichen Ergebnissen führt, ohne jedoch hierzu eine *coniuratio* der Herrschenden und »dunklen Absichten der Generaldirektoren«¹⁴ annehmen zu müssen, die bei Adorno bisweilen anklingt. Zweifellos gibt es Tendenzen zur Standardisierung sowohl der Waren, wie auch ihrer Konsumenten, zweifellos treten hier Machtstrukturen zu Tage. Es erscheint jedoch, um an dieser Stelle Foucault zu bemühen, durchaus möglich, dass »diese Macht nicht so sehr etwas [ist], was jemand besitzt, sondern vielmehr etwas, was sich entfaltet; nicht so sehr das erworbene oder bewahrte ‚Privileg‘ der herrschenden Klasse, sondern vielmehr die Gesamtwirkung ihrer strategischen Positionen — eine Wirkung, welche durch die Position der Beherrschten offenbart und gelegentlich erneuert wird«¹⁵.

Georges Bataille, der gemeinhin als literarischer und innerhalb der Literatur vor allem als pornographischer Autor bekannt ist, veröffentlicht 1949 unter dem Titel *Der verfemte Teil* ein Werk über politische Ökonomie, das eigentlich nicht anders denn als Anti-Ökonomie zu lesen ist. Im radikalen Gegensatz zu den klassischen rationalen Ökonomien gilt Batailles Augenmerk nicht hauptsächlich der wirtschaftlichen Produktion, sondern den Begriffen der *Verausgabung*, *Verzehrung* oder *Verschwendung*: »an erster Stelle geht es jetzt nicht mehr um die Entwicklung der Produktivkräfte, sondern um die luxuriöse Verausgabung ihrer Produkte«¹⁶. Bataille geht hierbei von einem grundsätzlichen und stets vorhandenen *Überschuss* aus: Jedes ökonomische System verfügt demnach zu jedem Zeitpunkt über mehr Energie, als zur Erhaltung seiner selbst und zur Sicherung der Produktion notwendig ist. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass es keine Mangelerscheinungen geben kann, über die tatsächliche Verteilung des Reichtums innerhalb des Systems sagt diese erste Annahme nichts aus. Es ist durchaus denkbar und auch faktisch gegeben, dass eine ungleichmäßige Verteilung dazu führt, dass der Reichtum bzw. der Überfluss einseitig konzentriert ist, was zu Not und Mangel auf Seiten derer, die keinen Zugang zu ihm haben, führt. Betrachtet man jedoch das System als Ganzes im Sinne einer allgemeinen Ökonomie, darauf insistiert Bataille, so ändert dieser lokale Mangel nichts an der Tatsache, dass die Gesamtheit stets eine positive Bilanz aufweist: »Für die *lebende Materie insgesamt* ist die Energie auf dem Erdball immer überschüssig, hier muß immer in Begriffen des Luxus gedacht werden, jeder Unterschied ist immer nur ein Unterschied in der Art der Verschwendung.«¹⁷ Der Überschuss kann und wird nun zunächst auf das Wachstum des Systems verwandt. Dieses jedoch kann nicht unbegrenzt fortschreiten, ihm sind natürliche Grenzen gesetzt. Da der Überschuss also nicht vollständig und fortwährend von einer Expansion des Systems absorbiert werden kann, bleibt ein Anteil dessen übrig, der notwendig ohne sichtbaren Gewinn verloren gehen und damit verschwendet werden muss.

Der Akt der Verschwendung selbst kann sich, wie Bataille im Folgenden erläutert, in den verschiedensten Formen manifestieren, was zunächst zurückführt zum Ausgangspunkt dieser Betrachtung und einen Brückenschlag zu

Adornos Konzeption der Kulturindustrie erlaubt. Eine Möglichkeit, den akkumulierten Reichtum anzubauen oder eher seine Akkumulation zu verhindern, besteht darin, »den Überschuß zur Vermehrung der ‚Dienstleistungen‘«¹⁸ zu verwenden. Da Bataille hierunter vor allem die Intensivierung »immer zahlreicherer unproduktiver Dienstleistungen«¹⁹ versteht, bedeutet dies, die überschüssigen Kräfte dem Prozess der Produktion zu entziehen und sie auf weitgehend folgenlose Verrichtungen oder das Verwalten ihrer selbst und anderer zu verlegen. Ähnliche Tendenzen wie eine Ausdehnung der Bürokratie und die Herabsetzung von Arbeitszeit und Rentenalter bei gleichzeitiger Erhöhung der Löhne weisen in dieselbe Richtung.

Eine andere Strategie der Verschwendung, die jedoch keineswegs unvereinbar mit der ersten ist, bietet die Verausgabung im Bereich der Kultur, was sich vielleicht am ehesten in der Architektur an der Errichtung monumentaler Prachtbauten ablesen lässt, die sich jeglicher Rationalität und Funktionalität entziehen. Doch auch die übrige kulturelle Produktion, die Künste wie auch das *Amusement* im weitesten Sinne, welches Adorno der Kulturindustrie attestiert, sind diesem Bereich zuzurechnen. Industrielle Produktion jedoch erfordert industriell organisierte Verschwendung. Wer industriell produziert und damit die eigene Produktivität beträchtlich steigert, muss zwangsläufig den Vollzug seiner Verschwendung an diese gesteigerte Produktivität anpassen, und das heißt eben: sie industrialisieren. Kunst kann nicht länger ein nur elitäres Gut sein, sie muss sich als Massenkultur der Massenproduktion anpassen. In der Kulturindustrie schließlich führt dies zu Exzessen, in denen die Produktionskosten eines Hollywoodfilms zum Teil höher liegen können als das Bruttosozialprodukt eines kleineren afrikanischen Staates.

Findet dieser Abbau des produktiven Überflusses nicht oder in zu geringem Ausmaß statt, staut sich, so Bataille, die verbleibende überschüssige Energie auf, bis sie sich explosionsartig und in »katastrophischer Form«²⁰ von selbst entlädt. Dies vollzieht sich in Gestalt des Krieges, der inzwischen selbst längst industrielle Dimensionen angenommen hat, wie es nicht erst Ernst Jüngers Analyse des Maschinengewehrs unterstreicht. Was das Maschinengewehr unterm Monopolkapitalismus war, ist die Atomwaffe im Spätkapitalismus, der Grad der Devastation steht in direktem Verhältnis zu demjenigen der zur Verfügung stehenden Energie.²¹ An die Stelle der Massenkultur in ihrem Verhältnis zur Massenproduktion tritt die Massenvernichtung, die in ihrer maßlosen Zerstörung von Leben und Gütern den wohl größten, wenn auch fatalsten Akt der Verschwendung markiert.

Faszination Ruhrgebiet

Denkt man an das Ruhrgebiet, fallen einem meist riesige Zechen, Kohle, Stahl und rauchende Schloten ein. Einladend scheint dies nicht zu sein, doch gerade mit diesem Markenzeichen lockt der Kommunalverband Ruhrgebiet seit Mai 1999 erfolgreich Touristen auf die „Route der Industriekultur“. Auf etwa 400 Kilometern kann man Zechen, Industriehallen, aber auch die ehemaligen Wohnsitze der Industriefamilien erkunden. Die *Kritische Ausgabe* sprach zu diesem Thema mit Christoph Sprave, Pressebeauftragter der „Route der Industriekultur“.

Das Ruhrgebiet ist auf den ersten Blick ja nun nicht gerade ein Ort, um Urlaub zu machen. Sie sprechen aber von der „Faszination Ruhrgebiet“. Was macht diese für Sie aus?

Es ist zunächst einmal die Heterogenität, die dieser Raum besitzt. Einerseits gibt es die riesigen Industrieanlagen, andererseits zum Beispiel die Villa Hügel der Familie Krupp, die ja auch als Museum dient oder die Villa Hohenhof, ein wunderschöner Jugendstilbau in Hagen. Die Industrieparks entstanden um 1900 zum ersten Mal in dieser Dimension und hatten architektonisch gesehen einen hohen Anspruch. So zum Beispiel die Zeche Zollverein XII in Essen, die im Bauhausstil errichtet wurde und als die modernste und schönste Zeche der Welt galt. Es sind in gewissem Sinne „Kathedralen der Arbeit“, die inzwischen einen besonderen Charme entwickelt haben, wenn man sieht, wie sich die Natur den Raum dadurch zurückerobert, dass die Anlagen zuwachsen und verwittern. Für mich persönlich und für viele andere, die im Ruhrgebiet aufgewachsen sind, spielt da natürlich auch eine gewisse Nostalgie mit. Ich habe miterlebt, wie eine Zeche nach der anderen geschlossen wurde und bin sehr froh, dass ich die individuelle Geschichte dieses Ballungsraums erhalten kann.

Was ist das Interessante daran, sich die ehemaligen Arbeitsplätze anderer Menschen anzusehen?

Man muss wissen, dass die Industrieanlagen früher als „verbotene Städte“ galten, die außer den Arbeitern selbst niemand betreten durfte. Deshalb interessieren sich natürlich auch Angehörige ehemaliger Beschäftigter dafür, wie es in diesen Zechen aussieht. Viele Arbeiter nehmen heutzutage ihre Enkel mit und zeigen ihnen ihren früheren Arbeitsplatz. Interessant ist natürlich auch die Technik und Mechanik dieser riesigen Maschinen. Heutzutage sieht das ja ganz anders aus. Da sind hinter irgendwelchen Kästen Kabel verlegt und man kann als Laie gar nicht mehr nachvollziehen, wie das Ganze funktioniert. Das ist anders bei den alten Anlagen, die haben eine ganz andere Dimension, schon fast etwas Monumentales.

Was für ein Publikum erreichen Sie mit Ihrer Route?

Nun, das ist genauso unterschiedlich wie unser Angebot. Einerseits haben wir natürlich die ehemaligen Arbeiter und ihre Familien, andererseits aber auch Menschen, die nicht aus dem Ruhrgebiet kommen, sondern aus anderen Bundesländern, Bayern zum Beispiel. Leute, die so eine Landschaft gar nicht kennen und auch wirklich aufgrund der Industriekultur hierhin kommen. Wir hatten letztes sogar eine Reisegruppe aus Italien. Es gibt auch Unternehmen, die mit ihren Geschäftskunden herkommen. Außerdem bieten wir ja auch Kulturveranstaltungen in den Anlagen an, zum Beispiel Theaterfestivals oder Ausstellungen. Dabei ist gerade der Kontrast zwischen Industrie und Kultur einmalig. Genau deswegen kommen die Menschen ja auch ins Ruhrgebiet: So eine Industrielandschaft gibt es nirgendwo anders in Deutschland und ich möchte fast sagen, auch nicht in Europa.

Weitere Informationen im Internet unter www.route-industriekultur.de

Interview: Marko Milovanovic

Obgleich es wohl außer Frage steht, welche Art von Verausgabung hier der anderen vorzuziehen ist, mündet dies nicht zwangsläufig in eine Apologie der Kulturindustrie. Auch wenn ein Abbau des vorhandenen Überschusses nach Batailles ökonomischer Konzeption zwingend notwendig ist, bedeutet dies keineswegs, dass sich dessen Gestaltung dem Einfluss des Konsumenten vollständig entzieht. Wenn dies doch der Fall ist, und in Adornos Analyse deutet einiges darauf hin, so lässt sich das möglicherweise dadurch erklären, dass eine weitgehende Unkenntnis über das ökonomische Prinzip der Verausgabung besteht. Statt dieses anzuerkennen, herrscht die Vorstellung eines allgegenwärtigen Mangels, der als Bedrohung der eigenen Existenz gegenübersteht, obwohl er jeder faktischen Grundlage entbehrt. Der Einzelne entmündigt sich selbst durch seine Angst, die ihm, wenn auch unbegründet, die Möglichkeit nimmt, den produktiven Temperaturüberschuss auf die Weise abzubauen, die er selbst zu wählen hat: »Unsere Unkenntnis hat nur die eine Folge: sie läßt uns *erleiden*, was wir, wenn wir Bescheid wüßten, nach Belieben selbst *bewirken* könnten. Sie beraubt uns der Wahl der Art des Ausschwitzens, die uns gefällt.«²² Hierin liegt der eigentliche *Verblendungszusammenhang*, den es zu beseitigen gilt.

Vielleicht eröffnet diese Perspektive eine abweichende Möglichkeit der Deutung von Adornos Diktum, »Amusement [sei] die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapita-

lismus«: Eine Deutung, in der die Kulturindustrie nicht als mimetische Reproduktion der industriellen Produktions- und Vertriebsweisen auf jene Bereiche, die außer ihnen liegen, erscheint und mit Hilfe derer die Konsumenten noch stärker an ihre Strukturen gebunden werden sollen. Vielmehr erweist sich Kulturindustrie selbst als Bestandteil des ökonomischen Systems, wenn man es als Ganzes betrachtet, und ist als solcher nicht von dem Aspekt der Produktion zu trennen. Es kann nicht das vordergründige Ziel einer kritischen Betrachtung sein, die Kulturindustrie zu beseitigen, und folgt man Bataille, so wäre dies auch nicht oder nur unter Inkaufnahme katastrophaler Folgen zu bewerkstelligen. Vielmehr muss es darum gehen, die ihr zugrundeliegenden Strukturen in ihrer Gesamtheit zu erschließen und so ein Bewusstsein zu schaffen, das eine Kontrolle und Veränderung ihrer Mechanismen überhaupt erst ermöglicht. Dass es weder eine Option, noch eine Lösung ist, sich den bestehenden Strukturen einfach zu entziehen, dürfte auch Adorno klar gewesen sein, spätestens dann, wenn er sich nach Vollendung seines kulturkritischen Tagewerks vor dem Fernseher niederließ, um nicht die neueste Folge von *Daktari* zu verpassen.²³

Christoph Schmitz
studiert Literaturwissenschaften und Philosophie in Bonn.

¹Kuhnke, Klaus: Georg Weerth: Der erste Dichter des deutschen Proletariats. In: Kunst und Gesellschaft 10/1972. S.1-26.

² Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit: Industrie- versus Dienstleistungsgesellschaft. <http://www.bmwi.de/Navigation/unternehmer,did=8352.html> (26.11.2003)

³ Nähere Anhaltspunkte hierzu gibt Werner Feudel in seinem Aufsatz: Georg Weerth und die sozialistische Deutsche Literatur. In: Georg Weerth. Werk und Wirkung. Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Literaturgeschichte. Berlin 1974. S. 11-27. S. 16f.

⁴ Eine ausführliche Vorstellung der Gottheit findet sich in: Wörterbuch der Mythologie. [...] [H]erausgegeben von H.W. Haussig. Erste Abteilung: Die alten Kulturvölker. Band V: Götter und Mythen des indischen Subkontinents. Stuttgart 1984, S.63-69.

⁵ Jameson, Frederic: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Herausgegeben von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek 1986. S. 45-102. S. 78.

⁶ Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Frankfurt am Main 1997. S. 337-345. S. 337.

⁷ Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 3. Frankfurt am Main 1997. S.124.

⁸ Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 4. Frankfurt am Main 1997. S. 168.

⁹ Adorno, Theodor W.: Der Artist als Statthalter. In: ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 11: Noten zur Literatur. Frankfurt am Main 1997. S. 114-126. S.124.

¹⁰ Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. A.a.O. S. 144.

¹¹ Ebd., S. 145.

¹² Ebd., S. 148.

¹³ Ebd., S. 158 f.

¹⁴ Ebd., S. 143.

¹⁵ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1977. S. 38.

¹⁶ Bataille, Georges: Der verfemte Teil. In: ders.: Die Aufhebung der Ökonomie. Herausgegeben von Gerd Bergfleth. 3., erweiterte Auflage. München 2001. S. 33-234. S. 63.

¹⁷ Ebd., S. 47.

¹⁸ Ebd., S. 48.

¹⁹ Ebd., S. 64.

²⁰ Ebd., S. 45.

²¹ Dies entspricht der Unterscheidung, die Ernest Mandel, wenngleich aus der Perspektive der Produktion, bezüglich der verschiedenen Phasen des Kapitalismus trifft. Vgl. Ernest Mandel: Der Spätkapitalismus. Frankfurt am Main 1972. S. 110 f.

²² Bataille, Georges: Der verfemte Teil. A.a.O. S. 48.

²³ So zumindest berichtet Johannes Saltzwedel aus den zahlreichen in diesem Jahr erschienenen Adorno-Biographien. Vgl. Johannes Saltzwedel: Narziss und Nilpferdkönig. In: Der Spiegel 34/2003.