
Christian Steuerwald
(Hrsg.)

Klassiker der Soziologie der Künste

Prominente und bedeutende Ansätze

 Springer VS

Herausgeber

Christian Steuerwald
Johannes Gutenberg-Universität
Mainz, Deutschland

Kunst und Gesellschaft

ISBN 978-3-658-01454-4

ISBN 978-3-658-01455-1 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-658-01455-1

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Lektorat: Dr. Cori Mackrodt, Daniel Hawig

Coverabbildung: Werner Gephart, La condition humaine (Digitalcollage) 100x360 cm, 2015

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Jean Baudrillard (1929 – 2007)

Samuel Strehle

Eigentlich hat er die Kunst gehasst, die gegenwärtige jedenfalls. Die zeitgenössische Kunst sei »null«, ließ Jean Baudrillard (1996b: 27) einmal bissig verlauten – eine unnütze Verdoppelung der Wirklichkeit, die keiner braucht und niemanden interessiert. Auch das um diese Nullkunst herum gebaute Kunstsystem kam nie gut weg bei ihm: »Museums play the role of banks in the political economy of paintings« (1972: 122), hatte er einige Jahre zuvor festgestellt. Und doch zieht sich die Beschäftigung mit Kunst, insbesondere der Pop Art Andy Warhols, von Beginn an wie ein roter Faden durch das Werk des französischen Soziologen und Philosophen. Als Fotograf war er sogar selbst künstlerisch tätig; seine Fotografien wurden in zahlreichen Ländern ausgestellt. Ästhetischer Konservatismus oder gar allgemeine Kunstverachtung waren Baudrillards Triebfeder nicht, eher im Gegenteil: Was ihm an der Gegenwartskunst fehlte, war der Stachel, die Energie, die Sprengkraft der Kunst.

Die folgenden Ausführungen geben vier zentrale Einblicke in Baudrillards Beschäftigung mit Kunst. Nach einem kurzen biografischen Abriss wird zuerst die ›Simulationstheorie‹ umrissen, das Kernstück seines Denkens, das die Kunst immerhin am Rande berührt; zweitens die damit zusammenhängende Analyse des ›Transästhetischen‹, in deren Kontext auch seine Äußerungen zu Warhol zu verorten sind; drittens Baudrillards ›Bildtheorie‹ im engeren Sinne, insbesondere seine Auseinandersetzung mit der Fotografie; und viertens seine eigentümliche, durch die ›Pataphysik‹ inspirierte Auffassung des ›Denkens als Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln‹. Den Abschluss bildet ein kurzer Blick auf die Bedeutung Baudrillards für die Kunstsoziologie, aber auch auf seine Wirkung innerhalb der Kunstwelt selbst.

1 Biografie

Jean Baudrillard wird am 27. Juli 1929 im nordfranzösischen Reims geboren.¹ In den 1960er Jahren beginnt er ein Studium der Germanistik an der Pariser Sorbonne und arbeitet danach für einige Jahre als Deutschlehrer an französischen Gymnasien. Bekannt geworden durch seine Übersetzungen der Werke von Bertolt Brecht, Peter Weiss, Karl Marx und Friedrich Engels findet er Eingang in die Pariser Intellektuellenszene und die von Jean-Paul Sartre gegründete Zeitschrift *Les temps modernes*. Nach einem zweiten Studium der Soziologie promoviert er im Jahr 1966 mit einer konsumsoziologischen Arbeit über *Das System der Dinge* bei dem Neomarxisten Henri Lefebvre an der Universität Paris-Nanterre und nimmt eine Stelle als Dozent an dessen Lehrstuhl an, die er bis zu seiner Habilitation im Jahr 1986 ausfüllt.

In die frühe Zeit der 1950er und 60er Jahre fallen drei der wichtigsten Einflüsse Baudrillards.² Erstens seine frühe Beschäftigung mit der 'Pataphysik, der er bereits 1952 einen eigenen Text widmet (s. u.); zweitens die linksradikale (ihrerseits von Lefebvre beeinflusste) Intellektuellen- und Künstlergruppe der Situationisten, der Baudrillard allerdings nie offiziell angehört, obgleich er für den Situationistenkongress 1961 in Göteborg »eine Walzmaschine geklaut« haben soll (Köster 1991: 70, Anm. 4); drittens das politische Erdbeben des Pariser Mai 1968, das an Baudrillards Universität Nanterre ihren Ausgang nimmt. »We were at the center of the ›events‹«, erinnert er sich rückblickend an die Ereignisse des Pariser Mai: »We participated [...], we went to the barricades« (Baudrillard 1997a: 16).

Hatte Baudrillard sich in seinen frühen Werken vornehmlich mit konsumsoziologischen Themen beschäftigt und diese sowohl mit marxistischen als auch strukturalistischen Einflüssen zu verbinden versucht, so wendet er sich im Laufe der 1970er Jahre nach und nach von diesen Theorietraditionen ab – insbesondere vom Marxismus, dessen Ethnozentrismus und Determinismus er kritisiert (vgl. 1973). Stattdessen nimmt er die vorkapitalistischen Gesellschaften und ihre ritu-

1 Alle biografischen Angaben entstammen, soweit nicht anders angegeben, Baudrillard 1991a, L'Yvonnet 2004: 317–320 und Zapf 2010: 21–25.

2 Als weitere Einflüsse und Prägungen nennt Baudrillard zunächst Dichter und Künstler wie Friedrich Hölderlin, Antonin Artaud, Arthur Rimbaud oder Charles Baudelaire und Denker wie Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Georges Bataille, Marcel Mauss oder Roland Barthes. Aber auch sein Doktorvater Lefebvre sowie der Medientheoretiker Marshall McLuhan sind zu nennen sowie, wenn auch in kritischer Abgrenzung, die drei großen Stichwortgeber des 20. Jahrhunderts: Marx, Freud und Saussure. Vgl. zu all diesen Einflüssen den Interviewband *Baudrillard Live*, darin v. a. Baudrillard 1991a.

ellen Praktiken in den Blick, um von deren Kontrastbild aus die eigene Gegenwart zu hinterfragen. Vor allem sein Hauptwerk *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976) lebt wesentlich von der Spannung zwischen dem ethnologischen Rekurs auf das Andere des Kapitalismus einerseits und einer scharfen Analyse des kapitalistischen Systems andererseits, das hier erstmals in jenen simulationstheoretischen Begriffen analysiert wird, die maßgeblich mit Baudrillard assoziiert werden und die er in den folgenden Jahren immer weiter ausbaut – am bekanntesten vielleicht in dem kurzen, aber äußerst dichten Text *Die Präzession der Simulakra* (1978).

Die 1980er und 90er Jahre verbringt Baudrillard, zwischenzeitlich zum Wissenschaftlichen Direktor am Institut de Recherche et d'Information Socio-Economique (IRIS) der Universität Paris-IX Dauphine berufen, mit ungebrochener Schreibaktivität. Immer wieder schaltet er sich außerdem mit provokanten Interventionen in den öffentlichen Diskurs ein. Dazu zählen etwa seine vielerorts als skandalös empfundenen Analysen des Golfkriegs 1991 und der Terroranschläge vom 11. September 2001, aber auch seine Angriffe auf die Gegenwartskunst, die zur damaligen Zeit einiges Aufsehen erregen (vgl. Danko 2011: 241–248).

Trotzdem stimmt der Eindruck, dass Baudrillard sich im Laufe der Zeit immer weiter aus dem politischen Diskurs zurückzieht (vgl. Zapf 2010: 162–164). Die innere Emigration geht mit einer Hinwendung zu metaphysischen und ästhetischen Fragen einher. Sie wird begleitet von einer terminologischen Verlagerung zugunsten von Begriffen wie »Verführung«, »Verzauberung«, »Duell«, »Illusion«, »Rätsel«, »Objekt« und dem »Bösen«, die in Schriften wie *Die Verführung* (1979) und *Die fatalen Strategien* (1983b) eine tragende Rolle spielen. So spaltet sich das Denken Baudrillards regelrecht auf in eine soziologische, der Welt zugewandte Seite einerseits und eine eher metaphysisch-ästhetische, der Welt abgekehrte Seite andererseits. Systematisch bleiben die beiden Seiten gleichwohl bis zuletzt miteinander verknüpft, wie sich besonders an Baudrillards späten Schriften nachvollziehen lässt, etwa *Der unmögliche Tausch* (1999b) oder *Die Intelligenz des Bösen* (2004c) – den letzten großen Werken vor seinem Tod am 6. März 2007.

2 Werk

2.1 Ästhetisierung der Lebenswelt: Baudrillards Simulationstheorie

Im Zentrum von Baudrillards Denken steht zweifellos seine Theorie der Simulation. Deren Hintergrund ist auch für das Verständnis seiner Beschäftigung mit Kunst unverzichtbar, zumal die Simulationstheorie an sich bereits zahlreiche Ver-

bindungen zu diesem Feld aufweist. Zunächst allerdings ist sie eher als allgemeine Gesellschaftsdiagnose angelegt, genauer gesagt als eine Geschichte der Bilder und Zeichen.³ Das elaborierteste Beschreibungsmodell für diese Zeichengeschichte bietet Baudrillard in *Der symbolische Tausch und der Tod*, wo er eine historische Abfolge dreier »Ordnungen der Simulakren« (1976: 79–130) skizziert. Unter einem »Simulakrum« versteht Baudrillard dabei eine historisch variable Logik der Zeichenproduktion, die eine Art kulturellen Sinnhorizont der Gesellschaft bildet und ihr logische Einheit verleiht.⁴

In stillschweigender Anlehnung an Michel Foucault⁵ unterscheidet Baudrillard drei große historische Ordnungen der Simulakren seit Beginn der europäischen Neuzeit: »*Imitation*«, »*Produktion*« und »*Simulation*« (ebd.: 79). Die erste Ordnung der Imitation – im Original: »*contrefaçon*« – datiert er auf das Zeitalter der Renaissance und des Barocks (ebd.: 80–83). Waren die Zeichen bis dahin einer »starken ›symbolischen Ordnung‹« (ebd.: 80) zugeordnet und durch traditionale Verbote und Tabus kulturell abgesichert, beginnen sie »mit der Auflösung der feudalen Ordnung durch die bürgerliche Ordnung und dem Beginn des offenen Wettbewerbs« nach und nach aus dieser »Welt eindeutiger Zeichen« auszubrechen (ebd.). Von nun an gehorchen die aus den Fesseln der Tradition gelösten Zeichen einem Prinzip der Imitation bzw. der Mimesis. An die Stelle einer rigide festgefügt symbolischen Ordnung tritt eine bewegliche Dialektik von Nachahmung und Original, zu der auch das Spiel der Kunst als spezifisch neuzeitlicher Erfindung gehört (vgl. ebd.: 85). Als Beispiel für die neue »Metaphysik der Imitation« (ebd.: 81) nennt Baudrillard die in der Renaissance und im Barock so beliebten Stuckverzierungen in den Innenräumen von Gebäuden: »In den Kirchen und Palästen nimmt der Stuck alle Formen auf, imitiert alle Materialien, die Samtvorhänge, die Holzgesimse, die fleischigen Rundungen der Körper.« (Ebd.: 82) Das frei formbare

3 Die Begriffe ›Zeichen‹ und ›Bild‹ werden im Kontext der Simulationstheorie weitgehend synonym verwendet; so auch im Folgenden. Zu Baudrillards Bildtheorie im engeren Sinne siehe den Abschnitt zur Fotografie.

4 Zu den begriffs- und ideengeschichtlichen Hintergründen des philosophisch hoch aufgeladenen Terminus vgl. Dotzler 2003 sowie die ausführlichere Darstellung der Simulationstheorie in Strehle 2012. Die vielleicht präziseste Definition hat Klaus Kraemer erarbeitet, der Baudrillards Simulakren als »wirklichkeitsmächtige Kulturmuster« (Kraemer 1994: 48 f.) charakterisiert: »Ein ›Simulakrum‹ ist ein abstraktes System von Zeichen, das in einer spezifischen Beziehung zur materiellen Welt steht und ein Konstruktionsmodell von Wirklichkeit bildet, aus dessen Sinnfundus Welt symbolisch erzeugt und gedeutet, abgestützt und reproduziert wird.« (Ebd.: 49).

5 Zum (ambivalenten) Einfluss Foucaults an dieser Stelle vgl. Butler 1999: 35 f., Zapf 2010: 136–141 und Danko 2011: 236 f. Nicht zuletzt Foucaults Texte zu René Magritte (vgl. v. a. Foucault 1973: 39–52) dürften Baudrillard stark inspiriert haben.

Material des Stucks wird zum »Spiegel« (ebd.) aller anderen Materialien und Formen, die sich in ihm nach den Gesetzen der Ähnlichkeit verdoppeln.

Bereits im Zeitalter der Produktion ab dem 19. Jahrhundert stößt die Idee der Imitation an ihre Grenzen. Das »industrielle Simulakrum« (ebd.: 87–89), das mit der Ausbreitung von Maschinen im ökonomischen Produktionsprozess und der Durchsetzung industrieller Massenfertigung einhergeht, bringt seine Artefakte nun nicht mehr in Form von Imitationen, sondern im Modus der »Serienproduktion« (ebd.: 88) hervor, das heißt als einander immer schon gleiche, identische Massenprodukte ohne ursprüngliches Original. Auch die Kunstwerke, so Baudrillard (ebd.) in expliziter Anknüpfung an Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz (vgl. Benjamin 1936), treten durch Fotografie und Film ins Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit ein. Die Dialektik der Nachahmung geht in eine Logik der technischen Neuschöpfung über, deren künstlerischer Ausdruck sich nicht zuletzt an der im 19. Jahrhundert populär gewordenen Literaturgattung der Science-Fiction ablesen lässt (vgl. Baudrillard 1981: 121–127).

Im Simulakrum der Simulation schließlich wird die »Emanzipation des Zeichens« (1976: 18) vollends auf die Spitze getrieben. Das Bild selbst wird nun zum Vorbild der Wirklichkeit, die ihrerseits zur Nachahmung von Bildern gerät: »Alle sind ausgerichtet auf ihren jeweiligen Wahn einer Identifikation mit Leitmodellen und bereitgestellten Simulationsmodellen.« (1975: 22) Das logische und zeitliche Verhältnis von Bild und Wirklichkeit verkehrt sich in sein Gegenteil.

»Was man radikal in Zweifel ziehen muß, ist das Prinzip der Referenz des Bildes, jene strategische List, mit der es immer wieder den Anschein erweckt, sich auf eine reale Welt, auf reale Objekte zu beziehen, etwas zu reproduzieren, was ihm logisch und chronologisch vorausliegt. Nichts von alledem ist wahr. Als Simulakrum geht das Bild dem Realen vielmehr voraus, insofern es die logische, die kausale Abfolge von Realem und Reproduktion umkehrt.« (1986: 265)

Frei flottierend in einem »ununterbrochenen Kreislauf ohne Referenz« (1978: 14) postulieren die Bilder und Zeichen keine Verbindung mehr zu einem Außerhalb ihrer Welt, sondern tauschen sich untereinander aus, verweisen nur noch auf andere Zeichen und Bilder.

Die unmittelbare Folge dieser Referenzlosigkeit der Zeichen und Bilder ist ihre Beschleunigung und Wucherung.⁶ Je größer die Verflüchtigung der Moderne seit dem Niedergang der traditionellen symbolischen Ordnung, desto stärker wächst

6 Vgl. 1990b: 9–20, wo Baudrillard sogar von einem »vierten Stadium, dem fraktalen oder vielmehr viralen« spricht, um diese Tendenzen zu betonen; dieses fraktale Simu-

umgekehrt das Bedürfnis, die verlorengegangene Stabilität künstlich herzustellen durch Zeichen und »Effekte des Realen« (1978: 48, vgl. 1976: 209). In diesem Zusammenhang einer auf die künstliche Erzeugung von möglichst eindeutigen Realitätszeichen ausgerichteten und vor allem durch Massenmedien wie das Fernsehen angeführten »Semiokratie« (1976: 123) ist der berühmte Begriff des »Hyperrealen« (ebd.: 112–119) zu verstehen: Er bezeichnet eine übersteigerte Form der Produktion von Realitätszeichen, die »realer als das Reale« (1983b: 12) wirken und gerade darum umso künstlicher und unwirklicher erscheinen.⁷

Baudrillards Simulationstheorie diagnostiziert eine umfassende »Ästhetisierung des Alltagslebens« (1990b: 18), eine allgemeine Tendenz zur »Verbildlichung« (ebd.: 23) der Wirklichkeit, die alle gesellschaftlichen Sphären ergreift. Die Welt der Bilder wird zur primären Lebenswirklichkeit, in die hinein das gesellschaftliche Leben sich zunehmend verlagert. Dadurch aber verschwimmt die Unterscheidung von Bild und Wirklichkeit, das »Realitätsprinzip« (1976: 8, vgl. 209–211) der Gesellschaft. In dieser soziologischen Diagnose liegt die eigentliche Pointe des schwer zu greifenden Simulationsbegriffs mitsamt seinen begriffsgeschichtlichen Anklängen an Trug und Verwirrung: Die Simulationstheorie versucht Worte zu finden für die moderne Epochenerfahrung einer bis dato ungeahnten »Verbildlichung und Verzeichnung der Welt« (Kramer 1998: 3), die sich dem traditionellen Theorievokabular systematisch entzieht und das Realitätsempfinden der Gesellschaft insgesamt in Mitleidenschaft zieht. Leben wir noch in der Wirklichkeit oder schon in ihrer Abbildung? Die Frage selbst ist für Baudrillard antiquiert: Wir leben gleichermaßen in einer Bild gewordenen Wirklichkeit wie auch in einer wirklich gewordenen Bilderwelt.

lakrum ist jedoch eher als Binnensteigerung innerhalb der dritten Ordnung zu verstehen (vgl. Kramer 1998: 268, Butler 1999: 46).

7 Der Begriff scheint an die Kunstrichtung des »Hyperrealismus« angelehnt (vgl. 1976: 116), eine in den späten 1960er und 70er Jahren aufgekommene Strömung der bildenden Kunst in der Tradition des *Trompe-l'œil*, aber auch der Pop Art, die sich in übersteigert realistischen Darstellungen zumeist mit dem modernen Alltagsleben auseinandersetzt. Siehe als möglichen Einfluss aber auch die kulturdiagnostische Begriffsprägung durch Umberto Eco (1975), auf den nicht nur die gemeinsame Faszination für Disneyland zurückgeht (vgl. Baudrillard 1978: 24–26), sondern auch die oftmals Baudrillard zugeschriebene Semantik der »Kopie ohne Original« (vgl. Eco 1975: 43, 81, 96).

2.2 Schwundstufen der Kunst: Andy Warhol und das Transästhetische

Wenn das Zeitalter der Simulation mit einer umfassenden Ästhetisierung der Lebenswelt einhergeht, so kann dies nicht ohne Folgen bleiben für die gesellschaftliche Institution der Kunst. Je stärker die gesamte Gesellschaft ästhetisch wird, desto mehr verliert das Ästhetische als solches sein Spezifikum. »Wenn alles ästhetisch ist, ist nichts mehr schön oder häßlich, die Kunst selbst verschwindet.« (Baudrillard 1990b: 16) Andererseits »verschwindet« die Kunst durchaus nicht einfach von der Bildfläche, sondern breitet sich im Verschwinden umso hemmungsloser aus: »Die Kunst, wir sehen sie üppig wuchern und noch üppiger den Diskurs über Kunst.« (Ebd.: 21) Aber sie sinkt im Wert, verkommt zu einem weiteren Schauplatz der Realitätsproduktion, erschöpft sich mehr und mehr in einer bloßen Fortsetzung des Alltags mit anderen Mitteln. »Nichts unterscheidet sie von der technischen, medialen, digitalen Operation, der Werbeoperation.« (2004c: 91) Einzig als Phantom, als leere Hülle ihrer selbst lebt die verschwundene Kunst noch fort. Was von ihr übrig bleibt, ist die eingangs erwähnte Nullkunst einer bruchlos verdoppelten Gegenwart.

»Vorbei das Abenteuer der modernen Kunst. Die zeitgenössische Kunst ist nur mehr sich selbst gegenüber zeitgenössisch. [...] Keine Transzendenz, keine Divergenz mehr, nichts mehr von einer anderen Szenerie: ein Spiel der Spiegel mit der zeitgenössischen Welt, so wie sie stattfindet. In diesem Sinne ist die zeitgenössische Kunst nichtig: zwischen ihr und der Welt liegt ein Nullsummenspiel vor.« (Ebd.)

Auch die Kunst hat ihren ›Canetti-Punkt‹⁸, den »vanishing point of art«⁹ (1987b) überschritten. Was einst Kunst war, ist ins »Transästhetische« (1990b: 21–26) der Werbung und der Simulation diffundiert. Nach allen Seiten hin wuchernd, doch

8 Der ›Canetti-Punkt‹ geht auf eine Tagebuchnotiz des jüdischen Philosophen Elias Canetti aus dem Jahr 1945 zurück, die Baudrillard immer wieder zitiert. Ursprünglich im Kontext des Zweiten Weltkriegs und der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki verfasst, verweist er auf den ominösen Punkt eines Verschwindens der Geschichte – »daß von einem bestimmten Zeitpunkte ab die Geschichte nicht mehr *wirklich* war.« (Zit. n. 1983b: 15).

9 Der auch im Original englische Titel des gleichnamigen Aufsatzes (1987b) ist doppeldeutig: Einerseits verweist er auf den Canetti-Punkt, andererseits ist »vanishing point« das englische Wort für den Fluchtpunkt in der zentralperspektivischen Malerei, mit der Baudrillard sich ebenfalls beschäftigt hat (vgl. 1979: 86–95, im Zusammenhang mit dem *Trompe-l'œil* auch 1977b).

ihres Kerns beraubt, ist die Kunst heute überall und nirgends; am wenigsten aber im Kunstsystem selbst mit seinen saisonal wechselnden Moden und Hypes. Gerade dort wird die innere Entleerung der Kunst andererseits am vehementesten gezeugnet. Das Funktionieren des Kunstmarkts, so Baudrillard mit der ihm eigenen Tendenz zur Überspitzung, beruht auf einem ›Komplott‹¹⁰, einer kartellmäßigen Verschwörung aller Marktteilnehmer, die mit ihrem »Publicity-Strohfeuer« (ebd.: 26) die konformistische Leere und Marktförmigkeit der Kunst zu übertünchen versuchen.

Gleichwohl, wer so spricht, muss wenigstens implizit doch irgendeine positive Idee davon haben, was Kunst im Unterschied zu diesem »Strohfeuer« noch sein könnte. Und so klingt im Hintergrund von Baudrillards Kritik ex negativo immer wieder ein höchst emphatischer, durch die ästhetische Moderne und insbesondere den Surrealismus geprägter Kunstbegriff an. Kunst, so Baudrillard, bezieht ihren »Abenteuergeist« (ebd.: 21) aus der fundamentalen Opposition gegen die herrschende Realität: »Art is about inventing another scene, inventing something other than reality« (2001: 77). Kunst ist das radikal Andere der Wirklichkeit – ein anderes Wort für die »Fähigkeit, das Reale zu negieren und ihm einen anderen Schauplatz entgegenzusetzen«¹¹ (1990b: 21).

Heute hingegen hat die Kunst für Baudrillard aufgehört, dieses Andere zu sein. Wie das geschehen konnte, wird in seinen Texten zu Andy Warhol deutlich. Keinem anderen Künstler hat Baudrillard, und zwar schon in seinen frühesten Werken (z. B. 1970: 167–177), so konstante Aufmerksamkeit geschenkt. Warhol ist für ihn der historische Vollstrecker der allgemeinen Ästhetisierung, auch wenn die tieferen Ursachen dieses Prozesses zweifellos nicht auf die Handlungen einzelner Akteure, sondern auf »objektive Systemzustände« (1983b: 44) zurückzuführen sind, wie er an vielen Stellen betont. Dennoch braucht es einzelne Subjekte, die den historischen Prozess an sich selbst bzw. durch ihre Werke vollziehen. Warhol ist für Baudrillard ein solches Subjekt. Er markiert an sich selbst den historischen Umschlagspunkt zwischen dem Zeitalter der Kunst und dem der Nicht-Kunst.

Man würde meinen, Baudrillards Analyse dieses Mörders der Kunst wäre im Ton des Vorwurfs gehalten; aber das Gegenteil ist der Fall. Nicht nur schreibt er das in höchsten Tönen der Bewunderung gehaltene Vorwort für eine Buchausgabe

10 Vgl. den Text *Le complot de l'art* (engl.: *The Conspiracy of Art*, 1996b), zugleich der Titel einer Aufsatzsammlung mit Texten Baudrillards und Interviews zur Kunst (2005).

11 Zur Metapher des ›anderen Schauplatzes‹ vgl. Freud (1900: 72), dort verstanden als durch den Traum eröffneter Schauplatz des Unbewussten. Die Wendung wird im Französischen mit »autre scène« (engl.: »other scene«) übersetzt, die beiden Formulierungen Baudrillards sind also synonym zu verstehen.

von Warhols *Silk Screens* (1988), er bezeichnet ihn gar als einen »Höhepunkt des 20. Jahrhunderts« (1990c: 10). Was Warhol geleistet hat (ansatzweise aber schon Duchamp mit seinen Readymades, vgl. ebd.: 11, 1990b: 23), war die radikale »Entzauberung des schöpferischen Aktes«, ja die »Vernichtung des Gegenstands der Kunst« (1990c: 11). Warhol, ein gelernter Grafikdesigner, wollte kein Künstler sein, er wollte »eine Maschine« (ebd.: 10) sein.¹² Davon zeugen die maschinell erzeugten Siebdrucke aus seiner *Factory* ebenso wie die offensiv banalen Sujets: industrielle Massenprodukte wie *Campbell's Soup Cans* oder Medienikonen wie *Marilyn Monroe*.

Wenigstens zu seiner Zeit aber, in den frühen 1960ern, war dieses Spiel mit der Banalität der Warengesellschaft noch alles andere als banal. Warhols Banalisierung der Kunst war vielmehr ein bahnbrechendes »Ereignis der Platitude« (ebd.), das der Kunst mit voller Wucht ihre eigene Nichtigkeit entgegen schleuderte – in einem historischen Moment, als diese Nichtigkeit noch eine Herausforderung des Kunstsystems darstellte. »Warhol trieb die Kunst konsequent in die Indifferenz und Banalität, der Akt selbst jedoch war singulär.« (Danko 2011: 239) An der Grenze »zwischen zwei Phasen« (Baudrillard 1990c: 10) operierend, versetzte Warhol der Kunst auf heroische Weise den Todesstoß, während seine Epigonen nur noch ihren Kadaver malträtieren.

Offenkundig hängt die Faszinationskraft der Kunst für Baudrillard also nicht von althergebrachten ästhetischen Idealen wie Schönheit oder Tiefe des Sinns ab. »I certainly have no nostalgia for old aesthetic values« (1996a: 63), insistiert er. Baudrillards Position ist genuin modern, von Bestandssicherung zugunsten des Alten will sie nichts wissen. Die »Orgie der Modernität«, so sinniert er ganz im Geiste des Pariser Mai, war selbst nichts anderes als eine radikale Zertrümmerung überlebter Werte, im Politischen ebenso wie in der Kunst: »For art, the orgy of modernity consisted in the heady deconstruction of the object and of representation.« (1996b: 25) Das war die kraftvolle Blütezeit der Kunst: »During that period, the aesthetic illusion remained very powerful« (ebd.). Was er an der Gegenwartskunst kritisiert, ist demgegenüber die energetische Erschlaffung der Kunst nach dem Ende der Orgie: »schlapp, völlig kraftlos« (1990c: 16) etwa findet er das zur leeren Formel erstarrte Nachäffen der Warholschen Geste durch Jeff Koons.

Baudrillard interessiert sich für Warhol weder als Person noch als Produzent ästhetischer Werte (vgl. 1996a: 62), sondern als Akteur einer kulturellen und historischen Situation – sozusagen als Exponent des Weltgeists. Warhol war »der ein-

12 So Warhol (1963: 16–18) in einem Interview: »I think everybody should be a machine. [...] The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.«

zige Künstler [...], der es verstanden hat, sich vorwärts zu bewegen, und zwar vor den Veränderungen« (1990c: 10), verdeutlicht Baudrillard seinen Betrachtungshorizont an einer Stelle. Hätte er seine frühe Prägung durch den Marxismus nicht so vehement abgestritten, könnte man ihn geradezu für einen historischen Materialisten halten (vgl. Weibel 2005: 26): Offensichtlich ist es das historische Verhältnis der Kunst zur materiellen Basis der Gesellschaft, nach welchem Baudrillard die Kunst beurteilt und ihren Wert bemisst.

Aber etwas ist bei Baudrillard doch anders als in der klassischen marxistischen Kunstsoziologie. Warhols entscheidende Geste nämlich lag nicht in der – sei es affirmativen oder kritischen – Widerspiegelung des Sozialen durch die Kunst, sondern vielmehr in der radikalen Übersteigerung und Überbietung der objektiven gesellschaftlichen Tendenz. In einer Gesellschaft, die nahezu alle Bereiche des sozialen Lebens dem Gesetz des Tauscherts unterwirft, sollte auch die Kunst, dieses letzte Refugium der Tradition und des Sinns, zur »absoluten Ware« werden, wie Baudrillard (1988: 148) mit Baudelaire, einem seiner eher subkutanen Einflüsse, formuliert. Indem Warhol die Kunst vom nostalgischen Schein des Außerökonomischen befreite, stattdessen ihre Marktförmigkeit offenlegte und sogar noch auf die Spitze trieb, agierte er auf seine Weise selbst als »Lokomotive der Geschichte«¹³, anstatt diese nur widerzuspiegeln. Das marxistische Basis-Überbau-Schema, das ja schon durch die Simulationstheorie implizit ad absurdum geführt wurde (vgl. 1978: 43 f.), wird hier regelrecht auf den Kopf gestellt, ohne dabei wiederum in idealistische Autonomieästhetik zu kippen: Es bleibt die objektive Tendenz der Welt, die auch Warhol noch die Richtung weist.

In Baudrillards betont soziologisch und geschichtsphilosophisch geprägter Betrachtungsweise liegt allerdings nur die eine Seite seiner Beschäftigung mit Kunst. Auf der anderen Seite kommt die sozialhistorische Lokomotivwirkung der Kunst auch für ihn nicht zustande ohne eine dem Werk selbst innewohnende Intensität, die ihm erst die Sprengkraft verleiht, von der diese Wirkung ausgehen kann. Das gilt auch und gerade für Warhols Siebdrucke: »Die Stars von Warhol haben, wenn auch banalisiert durch den Siebdruck, intensiv etwas vom Tod, vom Schicksal zum Ausdruck gebracht...« (1990c: 16) In *Die Intelligenz des Bösen* bringt Baudrillard diese Idee einer dramatischen Intensität des Kunstwerks mit den Formen des Spiels in Verbindung, die Roger Caillois (1958) einst beschrieben hatte:

13 Die Wendung geht auf Karl Marx zurück, der damit die Bedeutung der Revolutionen für den geschichtlichen Fortschritt beschreibt: »*Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte.*« (Marx 1850: 85).

»Jedes geschaffene Objekt, sei es visuell oder analytisch, konzeptuell oder fotografisch, muß alle Dimensionen des Spiels in einer einzigen wiederfinden: das Allegorische, das Darstellende (*mimicry*), das Agonale (*agôn*), das Aleatorische (*aléa*) und das Rauschhafte (*ilinx*). [...] Ein Werk, ein Objekt, eine Architektur, ein Foto, doch ebenso ein Verbrechen, ein Ereignis muß folgendes: Es muß Allegorie von etwas sein, Herausforderung von jemandem sein, den Zufall ins Spiel bringen und den Rausch herbeiführen.« (Baudrillard 2004c: 187, vgl. Danko 2011: 255 f.)

So ist es nicht der geschichtliche Augenblick allein, es sind auch die Qualitäten der Kunstwerke selbst, die ihnen den ereignishaften Charakter verleihen. Und doch bleibt es stets nur ein kurzer, »aufblitzender Moment« (Baudrillard 1999b: 172), in dem sich beide Seiten, Werkqualitäten und historische Situation, auf singuläre Weise verbinden und ihre ereignishaftige Wirkung entfalten. Die Sprengkraft der Kunst ist ein zerbrechliches Gut, unablässig bedroht von der Entschärfung durch die »Einbalsamierung im Museum« (1997b: 146) bzw. von der »récupération«, wie es die Situationistische Internationale genannt hatte, von welcher Baudrillard sich nicht nur in diesem Punkt beeinflusst zeigt.

2.3 Von der Zauberkraft des Bildes: Baudrillard und die Fotografie

Im Kontext der Fotografie und des Bildes im engeren Sinne äußert Baudrillard sich konkreter darüber, was man sich unter dem Allegorischen, Herausfordernden, Aleatorischen und Rauschhaften des Kunstwerks genau vorstellen soll. Seine Theorie des Bildes lässt sich am Negativbeispiel der Pornografie erläutern, die er an zahlreichen Stellen zum Inbegriff entleerter, simulatorischer, semiokratischer Bildproduktion erklärt (vgl. 1979: 45–56, 1983b: 65–73). Im Porno regiert ein technisches Kalkül der Effizienz und der Präzision, ein Regime der absoluten Sichtbarkeit und Transparenz, in dem alle Geheimnisse und Sehnsüchte, ja das Begehren und der Wunsch selbst eliminiert worden sind. Es gibt im Porno nichts zu wünschen, nichts zu begehren, denn es ist alles immer schon da. Baudrillard bezeichnet die »pornographische Hyperrealität« (1983b: 70) darum auch als »obszön« (vgl. ebd.: 65–73) – nicht aufgrund des sexuellen Inhaltes, sondern aufgrund ihrer visuellen Aufdringlichkeit. Seine Definition des Obszönen lehnt sich dabei an die Definition des Hyperrealen an: »Sichtbarer als das Sichtbare, das ist das Obszöne.« (Ebd.: 66)

Der Begriff des Obszönen dient Baudrillard zu einem nur im Französischen möglichen Wortspiel zwischen dem »Obszönen« (»obszène«) und der »Szene« (»scène«), in dem zugleich seine Faszination für das Theater zum Ausdruck kommt (vgl. 1983b: 59–84). Der Gegensatz der beiden Begriffe ist räumlich zu

verstehen: Während die Szene – auf der Bühne, in einem starken Gemälde oder auch in manchem Film¹⁴ – einen imaginären Raum der Vorstellung eröffnet und so dem Betrachter Platz für die eigene Phantasietätigkeit lässt, verschließt das Obszöne diesen Raum, indem es eine »absolute Nähe der gesehenen Sache« (ebd.: 71) erzeugt, in der keine Leerstellen existieren. »Obszön ist, was [...] den so raren und kostbaren Raum der Erscheinungen usurpiert.« (2004c: 82) Das Obszöne be-setzt den Raum, während die Szene ihn frei-setzt und in Bewegung bringt. Selbstverständlich trifft das nicht nur auf die Pornografie im engeren Sinne zu, sondern erstreckt sich auf alle möglichen Bilder: »die meisten Fotos« sowie »die Medienbilder im allgemeinen« (ebd.: 81).

Ein starkes Bild hingegen reißt uns mit, versetzt uns in Bewegung und »Auf-ruhr« (1983b: 78), gerade weil es uns die Bewegung nicht abnimmt, sondern den Raum und die Freiheit lässt, uns selbst zu bewegen, uns mit eigener Kraft aus der Realität heraus und in das Bild hinein zu träumen. Baudrillards Leitbegriff in diesem Kontext ist die »Illusion«, die er nicht als technische Täuschung versteht, sondern von ihrem etymologischen Ursprung her begreift, wo sie auf die Sphäre des Spiels verweist (von lat. *ludere*, »spielen«): »*Il-ludere* heißt aufs Spiel setzen, sich aufs Spiel setzen.« (2004b: 52) Die Illusion ist die Kraft, welche die Dinge ihrer eindeutigen Bestimmung entreißt und sie spielerisch umwandelt. Konzeptuell eng an Baudrillards anderen Leitbegriff der »Verführung« angelehnt, bezeichnet sie die Verlockung durch den Schein – eine Einladung, sich durch das Bild in andere, imaginäre, außeralltägliche Welten entführen zu lassen (vgl. Perniola 2005). Die vollgestopften Bilder der Simulation dagegen führen im Gegenteil zu einer »Desimagination des Bildes« (Baudrillard 1994: 91), in der genau diese imaginäre Bewegung der Illusion nicht mehr stattfinden kann. In diesem Sinne sind sie Ausdruck einer regelrechten »Gewalt gegenüber dem Bild« (2004c: 79, vgl. 2007: 40). Die vielfach konstatierte Bilderflut der Gegenwart ist für Baudrillard insofern durchaus nicht, wie es einer gängigen Argumentation entspräche, als kultisch-religiöse Bilderverehrung zu verstehen, sondern im Gegenteil als Symptom einer subtilen Rebellion gegen das Bild – wenn auch einer Rebellion ohne Leidenschaft, eines ›kalten Ikonoklasmus‹ ohne Affekt.¹⁵

14 Im Bereich des Films sieht Baudrillard Regisseure wie Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni oder Robert Altman (und natürlich Andy Warhol) als »Ausnahmen« von der semiokratischen Bildproduktion an (1997b: 161 f.); ebenso David Lynch (vgl. 2003). Vgl. zum Kino auch die Baudrillard gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *Film-Philosophy* (darin v. a. Clarke 2010).

15 »Wie die Barockmenschen sind wir emsige Bilderzeuger, aber insgeheim sind wir Ikonoklasten. Nicht solche, die die Bilder zerstören, sondern eher solche, die Bilder im Überfluß herstellen, auf denen es nichts mehr zu sehen gibt. Die meisten zeitgenös-

An dieser Stelle kommt nun die (analoge, künstlerische) Fotografie ins Spiel. Sie fungiert in Baudrillards Denken als Gegeninstanz zur Pornografie. An ihr zeigt sich, dass starke, die Realität herausfordernde Bilder für Baudrillard auch heute noch möglich sind. Zwar gelten gerade die technischen Bilder der Fotografie gemeinhin als Medien des Realen, die durch ihre Objektivität und Naturtreue bestechen und insofern dem Paradigma des Obszönen und der »*Exaktifizierung*« (1983b: 70) unterworfen sind.¹⁶ Doch Baudrillard wählt einen anderen, entgegengesetzten Weg, um die Fotografie zu denken. Für ihn besticht das Foto nicht durch seinen Realitätsbeweis, sondern umgekehrt als Dokumentation einer Irrealisierung. Denn im Akt der Belichtung verliert der Mensch für einen kurzen Moment die Kontrolle über seine sonst so lückenlos beherrschte Wirklichkeit. Er ist einer »*écriture automatique* des Lichts« (2004c: 88) ausgeliefert, »bei der die Hand des Menschen nicht im Spiel ist« (ebd.: 87). Damit ist nicht gemeint, dass es sich bei Fotografien um seelenlose, automatisierte, blinde Apparatbilder handelt. Vielmehr dokumentiert die Fotografie für Baudrillard eine intensive Auseinandersetzung, ein »Duell« (1999b: 197) zwischen Objekt und Subjekt.¹⁷ Im fotografischen Prozess ringen das fotografierte Objekt und das fotografierende Subjekt regelrecht miteinander:

»Das fotografische Bild ist dramatisch durch den Kampf zwischen dem Willen des Subjekts eine Ordnung, eine Sicht, durchzusetzen, und dem Willen des Objekts, sich in seiner Diskontinuität und seiner Augenblicklichkeit durchzusetzen.« (1998: 24, sic!)

Der technische Kontrollverlust im Moment der Belichtung ist nur eine Ausprägung der Irrealisierungstendenz der Fotografie. Noch bedeutsamer ist für Baudrillard

sischen Bilder, Video, Malerei, Plastik, das Audiovisuelle, die synthetischen Bilder sind buchstäblich solche, auf denen es nichts zu sehen gibt, Bilder ohne Spuren, ohne Schatten, ohne Folgen.« (1990b: 24) Zur »Dialektik von Bilderflut und Bildentkräftung« bei Baudrillard vgl. Kramer 1998: 21–35, dazu auch Belting 2005: 14–25; allgemein zu den verschiedenen Typen des Ikonoklasmus zudem Bruno Latour 2002: 46–61, in dessen Typologie Baudrillard selbst (wie Latour) dem »Typ B« zuzurechnen wäre, der sich nicht gegen die Bilder als solche, sondern gegen ihre Entleerung richtet (vgl. Baudrillard 1978: 12 f., 1987b: 209 f.).

16 Zur Theoriegeschichte der Fotografie vgl. Stiegler 2006, zu Baudrillard darin auch ebd.: 398–401; zu Baudrillards Theorie der Fotografie außerdem Weibel 1999, Wetzel 2005, Butler 2005, Haladyn 2006 sowie Coulter u. Reid 2007.

17 In diesem subjekt- bzw. objektphilosophischen Kontext von Duell und Verführung ist auch Baudrillards Text zu Sophie Calles Fotoserie *Suite vénitienne* (1983d) zu lesen; vgl. dazu Butler 2005, Danko 2006 und Toffoletti 2011: 62 f.

der Effekt der Verfremdung und Verrätselung, den der fotografische Blick auf die Welt mit sich bringt. Die Fotografie ist eine »Kunst des Verschwindens« (ebd.: 23), der »magische Operator eines Verschwindens der Realität« (1999b: 190 f.). Das Foto, wie im Übrigen auch das Graffiti (vgl. 1975, dazu Strehle 2008), ist gewissermaßen anti-semiotisch, ein »Bruch« in der »Repräsentationsmaschinerie« (Baudrillard 1998: 25) – ein schwarzes Loch, das allen Sinn in sich aufsaugt und zum Verschwinden bringt. Das Foto ist ein Ort, an dem das semiokratische Sperrfeuer der Zeichen zum Verstummen gebracht wird, und eben darum »der Ort [...], wo ›der Andere‹, die Welt, das Objekt, erscheinen« (ebd.: 23).

Damit schließt sich der Kreis zu Baudrillards Klage über die mangelnde Fähigkeit der Gegenwartskunst, eine andere Szene zu erfinden und die Obszönität des Realen zurückzuweisen. »Die Intensität des Bildes entspricht exakt seiner Ablehnung des Realen, seiner Erfindung einer anderen Szene« (1998: 22), wiederholt er auch im Kontext der Fotografie noch einmal. Das Wort »Erfindung« ist in diesem Zusammenhang ernst zu nehmen: Es ist nicht etwa das reale Objekt, das in der Fotografie freigelegt wird, sondern ein imaginäres Objekt, das durch seine Verbildlichung überhaupt erst hergestellt wird. In der Fotografie wird das Zeichen selbst zum Bezeichneten bzw. »wichtiger [...] als das, wovon es spricht«.

»Aus einem Objekt ein Bild zu machen heißt, ihm nach und nach alle seine Dimensionen abzustreifen: Gewicht, Konturen, Geruch, Tiefe, Zeit, Kontinuität und natürlich die Bedeutung. [...] Demnach muß subtrahiert, immer subtrahiert werden, um das Bild im Reinzustand wiederzufinden. Dieser Abzug läßt das Wesentliche erscheinen: daß das Bild wichtiger ist als das, wovon es spricht, ebenso wie die Sprache wichtiger ist als das, was sie bedeutet.« (2004c: 84 f., vgl. 1998: 22, 2007: 35 f.)

Es ist eine regelrechte »Ästhetik des Abzugs«, die Baudrillard hier umreißt und in die sich auch seine eigenen Fotografien einreihen lassen. Im Jahr 1981 erhält er einen Fotoapparat zum Geschenk (Zapf 2010: 21), und vor allem in den 80er und 90er Jahren erforscht er auf seinen vielen Auslandsreisen die Welt durch das verfremdende Auge der Kamera.¹⁸ Viele von Baudrillards theoretischen Überlegungen zur Fotografie lassen sich überhaupt nur vor dem Hintergrund seiner eigenen Bilder vollständig verstehen, sind doch allzu viele andere Formen der Fotografie

18 Seit 1988 wurden Baudrillards Fotografien in verschiedenen Ländern ausgestellt (vgl. 1992: 75); der dreisprachige Ausstellungskatalog *Fotografien/Photographies/Photographs 1985–1998* (1999c) enthält zwei essentielle Texte Baudrillards zur Fotografie (u. a. 1998) sowie ein lesenswertes Nachwort von Peter Weibel (1999).

(etwa die Modefotografie oder die Pornografie) seiner Theorie diametral entgegengesetzt.

Was also zeigen die Bilder des Bildkritikers? Es gibt nichts Spektakuläres zu sehen auf diesen Bildern, keine historischen Ereignisse oder sozialen Realitäten im engeren Sinne. Auch betätigt Baudrillard sich nicht als Ethnologe der Hyperrealität, um damit seine eigenen Theorien mit Beweisen zu untermauern.¹⁹ Stattdessen handelt es sich überwiegend um Szenen des Alltags: Wäschestücke auf der Leine, mit Graffiti übersäte Hausfassaden, Schatten auf Wänden, eine Lampe auf einem Schreibtisch, ein aufgeschlagenes Notizheft neben einem Aschenbecher (vgl. Baudrillard 1999c). Dazu immer wieder Spuren des Verschwindens und der Abwesenheit des Subjekts: ein leerer Sessel, eine Meerespromenade mit verlassenen Sitzgelegenheiten, ein angelehntes Fahrrad, das halb im Wasser versunkene, verrostete Wrack eines Automobils. Es sind seltsam alltägliche und zugleich exotische, in sich ruhende und doch lebendige Bilder, eingetaucht in satte, leuchtende Farben, wie sie das Licht der untergehenden Sonne auf die Gegenstände wirft.

Womöglich liefert gerade das eigentümliche Licht einen Schlüssel zu Baudrillards Fotografien. Denn einerseits wirken Licht und Farben hier beinahe unnatürlich, fast bonbonhaft übersättigt, gewissermaßen hyperreal. Zugleich aber ist es die Natur selbst, die das Licht auf diesen Fotos erzeugt, von denen tatsächlich viele in der leuchtenden Abendsonne entstanden sind. So oszillieren diese Bilder auf schwer bestimmbare Weise zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit, Subjekt und Objekt. Die Frage, woher ihr Licht genau kommt – aus der Natur selbst oder aus dem Subjekt, das den lichtempfindlichen Film einlegt, Brennweite und Belichtungszeit einstellt –, bleibt letztlich offen. Erst im Zusammentreffen beider Seiten entsteht der Zauber der Fotografie.²⁰ So verwundert es nicht, wenn Baudrillard im Zusammenhang mit der Fotografie die antike Simulakrentheorie in Erinnerung ruft: »Das Bild befindet sich am Schnittpunkt zwischen dem Licht, das vom Objekt ausgeht, und dem, das vom Blick ausgeht« (Platon).« (1999b: 192) Das Bild selbst wird zum Ereignis, zum unvorhersehbaren Augenblick: »Das Eigentümliche besteht nicht darin, das Ereignis zu illustrieren, sondern selbst ein Ereignis herzustellen.« (2004c: 86)

19 Nur einige wenige seiner Fotografien gehen in diese Richtung, gehören (meines Erachtens) eben darum aber auch zu seinen schwächeren Arbeiten; so etwa 1999c: 74–77.

20 Rex Butler (2005) deutet Baudrillards Theorie der Fotografie vor diesem Hintergrund als Versöhnung von Subjekt und Objekt und damit als wichtige Korrektur seiner eher subjektfeindlichen Philosophie des Objekts.

2.4 Denken als Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln: Baudrillard und die 'Pataphysik

Baudrillards philosophisch inspirierte Bild- und Fototheorie lebt vom selben revolutionären Geist wie seine soziologisch orientierten Analysen der Kunst mit ihrer Betonung von Momenten wie Sprengkraft und Ereignishaftigkeit. Darin ist Baudrillard auf seine Weise bis zuletzt Situationist geblieben, so sehr er sich von den politischen Themen der Situationisten auch entfernt haben mag und so düster seine allgemeinen Gesellschaftsdiagnosen bisweilen ausfallen. Der rebellische Gestus schlägt sich nicht zuletzt in seinem Schreibstil nieder: Wie in der Fotografie, so geht es auch in den theoretischen Texten Baudrillards um die Zauberkraft der Verfremdung, der Verführung und des Ereignishaften. Wie das Bild seinen Betrachter, so wollen auch Baudrillards Texte ihren Leser in fremde Welten entführen. Und wie beim Bild, so kommt auch beim theoretischen Text diese Bewegung nicht durch eine möglichst exakte Darstellung des Wirklichen zustande, sondern im Gegenteil durch die Erfindung einer neuen, anderen Szene. Immer wieder bezeichnet Baudrillard seine Werke darum als »Theorie-Fiktion«²¹ (1983c: 35, vgl. 1991a: 202) und wehrt sich an einigen Stellen sogar explizit gegen realistische und allzu wörtliche Lesarten seiner Theorie, insbesondere der Simulationstheorie (u. a. 2004c: 142).

Wenn aber nicht realistisch, wie soll man Baudrillard sonst lesen? Die Frage führt zur vielleicht tiefsten Schicht seines Werkes. Sie verweist auf den rätselhaften Einfluss der 'Pataphysik – einer dadaistisch-absurden »Wissenschaft der imaginären Lösungen«, die auf den Schriftsteller Alfred Jarry (1873–1907) zurückgeht.²² Dessen dickbäuchige Figur des *König Ubu* aus dem gleichnamigen Theaterstück von 1896 geistert ebenso ubiquitär durch Baudrillards Texte wie einige der eher abstrakten Figuren des pataphysischen Denkens, etwa die Spirale oder die Tautologie. In seinem eigenen Text zur 'Pataphysik aus dem Jahr 1952, lange bevor ihm das Collège de 'Pataphysique im Jahr 2001 die Ehrenwürde des Satrape Transcen-

21 Falko Blask (1995/2013: 139) ist der Hinweis darauf zu verdanken, dass sich hinter dieser Formulierung eine Programmatik Jean-François Lyotards verbirgt: »Heute geht es darum, die Theorie zu zerstören. [...] Die Theorie destruieren heißt, eine oder mehrere Pseudo-Theorien zu machen. Das theoretische Verbrechen liegt in der Erstellung von Theorie-Fiktionen.« (Lyotard 1979: 92 f.).

22 Die Rolle der 'Pataphysik in Baudrillards Denken kann hier nur angerissen werden – für eine ausführlichere Diskussion vgl. Genosko 1992, Teh 2006, Zapf 2010: 144–146, 239–243 sowie Strehle 2012: 174–185.

dantal verleiht²³, wandelt Baudrillard die Definition dieser Pseudowissenschaft in sinnfälliger Weise um. Sie sei die »imaginäre Lösung für nicht vorhandene Probleme« (1952: 267). Mit anderen Worten: Sie ist ein Versuch, der realen Welt eine »irreale« Deutung hinzuzufügen, um sie anders erscheinen zu lassen, als sie ist.

Die »Pataphysik ist eine »Verführung des Denkens« (Ferentschik 2006), und eben so, als Verführung des Denkens, muss man auch Baudrillards Texte mit-unter lesen. Sie wollen der Wirklichkeit mit denkerischen Mitteln ein Schnippchen schlagen, der Hegemonie des Realen eine »poetische Umkehrung der Situation« (Baudrillard 1999b: 151) entgegensetzen. Denn wenn die Wirklichkeit sich immer mehr in eine Richtung vereindeutigt, dann wird es zur Aufgabe der Theorie, sie dieser Eindeutigkeit wieder zu entreißen und auf andere, verbotenerere, geheimnisvollere Wege abzulenken. »Rätselhaft machen, was klar ist, unbegreiflich das, was allzu begreiflich ist« (1995: 162), lautet die Parole auf dem »Schwarzmarkt des Denkens« (1999b: 142). Vor allem das Spätwerk Baudrillards beschäftigt sich obsessiv mit dieser Auffassung des »Denken[s] als Alternative zur gesellschaftlichen Wirklichkeit« (Zapf 2010: 240), die sich gerade nicht durch ihre Übereinstimmung mit dem Realen legitimiert, sondern im Gegenteil durch ihre Kraft zur »Herausforderung an das Reale« (Baudrillard 1987a: 77).

Dem »radikalen Denken« (1995: 147–164), wie Baudrillard es auch nennt, kommt damit eine neue, ungewohnte Rolle zu. Es übernimmt die Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln, wird selbst zur Eröffnung eines imaginären Raums, zur Selbsterfindung einer anderen Wirklichkeit.

»Das Denken [...] strebt weder danach, irgendein Geheimnis der Welt zu durchdringen noch ihre verborgene Seite zu entdecken – es *ist* diese verborgene Seite. Es entdeckt nicht, daß die Welt über ein Doppelleben verfügt – es *ist* dieses Doppelleben, dieses parallele Leben.« (1999b: 202)

Dietmar Kamper hat in Bezug auf einige Denker im Umfeld des Surrealismus einmal von einer *poetischen Anthropologie* gesprochen (Kamper 1981). Sie ist poetisch im doppelten Sinne von »Poesie« und »poiesis«, weil sie den Gegenstand, den sie beschreibt, durch ihre Beschreibungen allererst selbst erschafft. Dieser poetischen Anthropologie lässt sich auch das radikale Denken zurechnen. Aber

23 Vgl. Ferentschik 2006: 106 f. – Die Liste der übrigen Mitglieder des Collège liest sich wie ein Who is who der großen Künstler und Denker des 20. Jahrhunderts: unter ihnen Marcel Duchamp, Max Ernst, M. C. Escher, Joan Miró, Man Ray, Jean Dubuffet, Boris Vian, Eugène Ionesco, Georges Perec, Dario Fo, Umberto Eco und die Marx Brothers (ebd.: 107).

vollzieht Baudrillard damit nicht gerade das, was er so unentwegt kritisiert, indem auch er – simuliert? Eben darin scheint die Idee zu liegen. Baudrillard versucht, die Simulation mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. »Wenn man von Simulation sprechen will, muß die Sprache selbst simulatorisch werden« (Baudrillard 1991b: 85). Anstatt die Wirklichkeit von außen, etwa im Namen einer nostalgisch beschworenen Vergangenheit zu kritisieren, will Baudrillard sie vielmehr von innen heraus überbieten und destabilisieren: »destruktive Hypersimulation« (1977a: 74) als Waffe des »theoretischen Terrorismus« (1983a: 91).

Der Fortschritt muss geritten werden – darin ist Baudrillard sich sowohl mit Nietzsche einig als auch mit Benjamin und Baudelaire, dessen Formulierung von der »absoluten Ware« (1988: 118) er aufgreift, um seiner Warhol-Analyse eine weitere, letzte Drehung hinzuzufügen. Auch Warhol nämlich habe eine Strategie der Überbietung und Übersteigerung verfolgt – nicht nur im Sinne eines Mehr-und-weiter-als-die-Wirklichkeit, sondern auch im Sinne eines unerwarteten Umkippens dieser Bewegung in ihr radikales Gegenteil. Je weiter Warhol die Warenform und den Warenfetischismus der Kunst auf die Spitze trieb, desto stärker habe er eben dadurch das ökonomische »Gesetz der Äquivalenz aufgebrochen« (ebd.: 119). So wird das Kunstwerk zum sakralen Gegenstand, sein Wert »so groß, daß es nicht mehr getauscht werden kann« (ebd.). Die »absolute Ware« ist die Ware in einem solchen Stadium der Warenförmigkeit, dass sie aufhört, noch Ware zu sein:

»Denn wenn der ästhetische Wert Gefahr läuft, durch die Ware entfremdet zu werden, darf man sich nicht gegen die Entfremdung zur Wehr setzen, sondern man muß die Entfremdung vorantreiben und sie mit ihren eigenen Waffen schlagen. Man muß den unerbittlichen Wegen der Indifferenz und Äquivalenz des Marktes folgen und das Kunstwerk zur absoluten Ware machen. Angesichts der modernen Herausforderung durch die Ware darf die Kunst ihr Heil nicht in einer kritischen Verneinung suchen [...], sie muß die formale und fetischisierte Abstraktion der Ware, den Zauber des Tauscherts überbieten – muß mehr Ware werden als die Ware selbst!« (Ebd.: 118)

Es ist die extreme Übersteigerung der Entzauberung, die zum Zauber der Dinge führt. »Reversibilität« (2000b: 19–22), lautet Baudrillards Schlüsselbegriff für diese und andere Formen des Umkippens des Gleichen in sein Anderes.²⁴ Am Ende unterscheidet er sogar zwei Arten von Simulation voneinander – die »[e]ntzauberte Simulation« (1979: 86) des Systems und die »[v]erzauberte Simulation« (ebd.) des-

24 Ausführlicher zum Konzept der »Reversibilität« vgl. Coulter 2004 sowie Strehle 2012: 56–59, 163–165, 180–185.

sen, was aus dem Inneren des Systems selbst heraus systemfremde »Verführungseffekte« (1988: 120) generiert.

So kann die Simulation also ebenso zur Kunst werden, wie die Kunst ihrerseits ein Simulakrum ist und immer schon war – »aber ein Simulakrum, das die Macht der Illusion besaß« (1987b: 207). In dieser potenziellen Macht unterscheiden sich die Produkte der »Schreibkunst« (1995: 160), denen Baudrillard eine »poetische, ironische, andeutende Kraft der Sprache, des Spiels mit dem Sinn« (ebd.) zuerkennt, nicht wesentlich von anderen Formen der Kunst – etwa vom barocken *Trompe-l'œil*, das mit seiner »taktilen Hyperpräsenz der Dinge« (1979: 90) die »privilegierte Position des Auges« (ebd.: 91) in der zentralperspektivischen Malerei untergräbt und so deren Realitätsprinzip in Frage stellt (vgl. auch 1977b).²⁵

3 Wirkung

Wohin führt uns Baudrillards Denken der Kunst, und was bleibt uns davon? Eine empirisch anwendbare Methode der soziologischen Kunstwerkanalyse lässt sich aus seiner schillernden Ästhetik sicherlich kaum ableiten. Aber selbst mit seinen eigenen Kunstanalysen, sogar im Hinblick auf Warhol, zeigt Baudrillard sich nicht unbedingt von seiner stärksten Seite. Dass es ihm in Dingen der Kunst an Sachverstand und Detailkenntnis mangelte, wurde ihm nicht zu Unrecht vorgehalten (vgl. Fuder 1998: 71, Michel 2005: 123, Toffoletti 2011: 43). Und doch leistet sein Denken der Kunst etwas, das wertvoller und relevanter sein kann als manche allzu fachkundige Kunstwerkanalyse. Beharrlich insistiert Baudrillard auf dem, was in der Kunst auf dem Spiel steht oder stehen könnte – das Andere der herrschenden Wirklichkeit. Dieses Anliegen teilt er mit Adorno und der Kritischen Theorie (vgl. Dobbe 1994: 132–136, Weibel 2005: 35): Wenn Kunst aufhört, »die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft« (Adorno 1970: 19) zu sein und stattdessen in den nullifizierten Normalbetrieb des Systems übergeht, dann hört sie auf, überhaupt noch Kunst zu sein und verkommt zu Kulturindustrie.

Aber bei aller geistigen Nähe ist Baudrillard zugleich auch weit von Adorno entfernt – aus seiner Sicht: über ihn hinaus. Ob es ihm zum Guten oder zum Schlechten gereicht, sei dahingestellt, aber tatsächlich hat er den Horizont der Kri-

25 Auch bestimmten, radikalen Formen der Architektur gesteht Baudrillard ein Potential zur Erzeugung einer »anderen Szenerie« (1999a: 8) zu, kritisiert im Gegenzug aber auch die imaginationslose, auf Transparenz und Operationalität ausgelegte Architektur etwa des *Centre Beaubourg* in Paris (1977a). Zu Baudrillards Idee einer »radikalen Architektur« vgl. Fournier 2005 sowie Baudrillard 1999a, 2000a.

tischen Theorie hinter sich gelassen und stattdessen, wie er es nennt, »eine *ironische Theorie* an die Stelle der ewig kritischen« (Baudrillard 1983b: 110) gesetzt. Die pataphysische Lust am Spiel mit der Wirklichkeit stimmt seine Texte bereits vom Tonfall her heller, aber auch im Inhalt sind sie merklich verschoben durch den demonstrativ zur Schau getragenen (wenngleich nicht immer strikt durchgehaltenen) Verzicht auf jedes Festhalten am Wahren und Authentischen. Es ist die fröhliche Wissenschaft Nietzsches, die den Ton angibt: ein intellektuelles Vexierspiel mit dem Schein und der Illusion, das die Spirale der Wirklichkeit immer noch ein kleines Stück weiterzudrehen sucht bis über jenen fiktiven Punkt hinaus, an dem sie ins Unwirkliche kippt – »*was zweifellos am Ende noch zur Einführung des Sozialismus führen wird*« (1978: 42), wie Baudrillard sich sicher ist.

Es ist eine schwer zu greifende Mischung aus vollem Ernst und absurdem Witz, politischer Radikalität und ironischer Brechung, die Baudrillard seinen Lesern zumutet. Nichtsdestotrotz, oder vielleicht gerade deshalb, zählt er vor allem im angelsächsischen Sprachraum zu den einflussreichsten Denkern der letzten Jahrzehnte und gilt einigen auch hierzulande als »derjenige Theoretiker der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, der den Diskurs über den Einfluss der Massenmedien auf höchstem Niveau vorangetrieben hat« (Horacek 2000: 156). In jedem Fall sorgt er für Reibungsfläche: In der französischen *querelle de l'art contemporain* etwa nahm er mit seinen streitbaren Interventionen zur Gegenwartskunst eine diskursive Schlüsselrolle ein (vgl. Jimenez 2005: 159–161, Danko 2011: 241–248).

Kaum ein anderer Soziologe hat zudem so stark auf die Künstler selbst gewirkt. Der Spielfilm *The Matrix* (USA 1999), dessen Held eine ausgehöhlte Buchausgabe von *Simulacra and Simulation* als Geheimversteck gebraucht, ist dafür nur das bekannteste Beispiel.²⁶ Eine geradezu stilbildende Figur war Baudrillard auch für die New Yorker Kunstszene der 80er Jahre, wo seine Simulationstheorie zum (unfreiwilligen) Stichwortgeber für die Strömung des sogenannten ›Simulationismus‹ avancierte, der u. a. Künstlerinnen und Künstler wie Jeff Koons, Peter Halley, Haim Steinbach, Sherrie Levine oder Ashley Bickerton zugeordnet werden oder zeitweise wurden.²⁷ In der akademischen Kunstgeschichte, Kunstphilosophie und

26 Baudrillard selbst hat sich von *The Matrix* distanziert und die zahlreichen Anspielungen im Film als Missverständnis und Fehllektüre abgewehrt; ein Angebot der Filmmacher zur Zusammenarbeit für die Fortsetzungsfilme schlug er aus (vgl. Baudrillard 2003: 201).

27 Zum »Simulationismus«, der »Hot New Cool Art« im New York der 1980er Jahre (tlw. auch als »Neo-Geo« und »Neo-Pop« bekannt) siehe Heartney 1987 und Kester 1987; allgemein zur künstlerischen Rezeption Baudrillards in den 80ern vgl. Singerman 2006, zu Koons und Halley auch Pearlman 2003: 105–144. Einige der genannten

Kunstsoziologie spielt Baudrillard hingegen bis heute nur eine Außenseiterrolle.²⁸ Gleichwohl finden sich auch in diesem Umfeld einige fruchtbare Weiterführungen seiner Gedanken, so etwa bei Hans Belting (2005: 14–25), Martina Dobbe (1994; 2007: 129–186) oder auch bei Régis Debray, der mit seinem Modell der »drei Zeitalter des Blicks« (Debray 1992: 189–219) implizit an die Simulationstheorie anknüpft.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1970: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean 1952: Pataphysik. In: Gente, Peter et al. 2005, 264–267.
- Baudrillard, Jean 1970: *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2015.
- Baudrillard, Jean 1972: *The Art Auction*. In: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos Press 1981, 112–122.
- Baudrillard, Jean 1973: *The Mirror of Production*. St. Louis: Telos Press 1975.
- Baudrillard, Jean 1975: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. In: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve 1978, 19–38.
- Baudrillard, Jean 1976: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz 1982.
- Baudrillard, Jean 1977a: *Der Beaubourg-Effekt. Implosion und Dissuasion*. In: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve 1978, 59–82.
- Baudrillard, Jean 1977b: *The Trompe-l’Oeil*. In: Bryson, Norman (Hg.): *Calligram: Essays in New Art History from France*. Cambridge: Cambridge University Press 1988, 27–52.
- Baudrillard, Jean 1978: *Die Präzession der Simulakra*. In: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 7–69.
- Baudrillard, Jean 1979: *Von der Verführung*. München: Matthes & Seitz 1992.
- Baudrillard, Jean 1981: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1994.

Künstlerinnen und Künstler hatten sich in ihren Schriften explizit auf Baudrillard bezogen (z. B. Halley 1988), obgleich Baudrillard sich auch von diesen Vereinnahmungsversuchen eher abgegrenzt hatte (vgl. Kester 1987). Andererseits war er der Kunstwelt doch nicht gänzlich abgeneigt und zeitweise sogar Mitglied im Redaktionskomitee der Zeitschrift *Artforum* (vgl. Weibel 2005: 34). Vgl. in diesem Zusammenhang auch die zahlreichen gemeinsamen Publikationen mit Künstlerinnen und Künstlern wie den Fotografinnen Sophie Calle (Baudrillard 1983d) und Louise Merzeau (2004a), dem Maler Enrico Baj (u. a. Baudrillard 1990a) oder dem Architekten Jean Nouvel (Baudrillard 2000a).

- 28 Siehe für die Kunstsoziologie aber die Beiträge in Majastre 1996, die auf eine in Grenoble abgehaltene Tagung zurückgehen, sowie Danko 2011; außerdem Kellner 2006 und Toffoletti 2011.

- Baudrillard, Jean 1983a: *Der Tod der Moderne. Eine Diskussion*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke.
- Baudrillard, Jean 1983b: *Die fatalen Strategien*. München: Matthes & Seitz 1991.
- Baudrillard, Jean 1983c: *Laßt euch nicht verführen!* Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean 1983d: *Please follow me*. In: *Suite vénitienne/Please follow me* (gemeinsam mit Sophie Calle). Seattle: Bay Press 1988, 75–86.
- Baudrillard, Jean 1986: *Jenseits von Wahr und Falsch oder Die Hinterlist des Bildes*. In: Bachmayer, Hans Matthäus et al. (Hg.): *Bildwelten – Denkbilder*. München: Boer, 265–268.
- Baudrillard, Jean 1987a: *Das Andere selbst*. Habilitation. Wien: Passagen.
- Baudrillard, Jean 1987b: *Towards the vanishing point of art*. In: Rötzer, Florian u. Sara Rogenhofer (Hg.): *Kunst machen? Gespräche und Essays*. München: Boer 1990, 201–210.
- Baudrillard, Jean 1988: *Von der absoluten Ware*. In: Andy Warhol: *Silkscreens from the Sixties*. Hg. v. Heiner Bastian. München: Schirmer/Mosel 1990, 118–123.
- Baudrillard, Jean 1990a: *Transparence du kitsch* (gemeinsam mit Enrico Baj). Paris: Éditions de la Différence/Galerie Beaubourg.
- Baudrillard, Jean 1990b: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve 1992.
- Baudrillard, Jean 1990c: *Von Andy Warhol ausgehen* (Interview mit Françoise Gaillard). In: Gente, Peter et al. 2005, 10–17.
- Baudrillard, Jean 1991a: *I don't belong to the club, to the seraglio/The Baudrillard Interview* (mit Mike Gane u. Monique Arnaud). In: *Baudrillard Live. Selected Interviews*. Hg. v. Mike Gane. London u. New York: Routledge 2003, 19–25 u. 199–207.
- Baudrillard, Jean 1991b: *Viralität und Virulenz*. Jean Baudrillard im Gespräch mit Florian Rötzer (Interview). In: Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 81–92.
- Baudrillard, Jean 1992: *Der Virus der Transparenz* (Interview mit Michail Ryklin). In: Ryklin, Michail: *Dekonstruktion und Destruktion*. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2006, 59–81.
- Baudrillard, Jean 1994: *Illusion, Desillusion, Ästhetik*. In: Iglhaut, Stefan et al. (Hg.): *Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität*. Ostfildern: Hatje Cantz 1995, 90–101.
- Baudrillard, Jean 1995: *Das perfekte Verbrechen*. München: Matthes & Seitz 1996.
- Baudrillard, Jean 1996a: *No Nostalgia for Old Aesthetic Values*. In: 2005, 61–64.
- Baudrillard, Jean 1996b: *The Conspiracy of Art*. In: 2005, 25–29.
- Baudrillard, Jean 1997a: *On Utopie, an interview with Jean Baudrillard* (mit Jean-Louis Voileau). In: *Utopia Deferred. Writings for Utopie (1967–1978)*. Cambridge u. London: MIT Press 2006, 13–30.
- Baudrillard, Jean 1997b: *Paroxysmus*. Wien: Passagen 2002.
- Baudrillard, Jean 1998: *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität...* In: 1999c, 20–35.
- Baudrillard, Jean 1999a: *Architektur: Wahrheit oder Radikalität?* Graz/Wien: Literaturverlag Droschl.
- Baudrillard, Jean 1999b: *Der unmögliche Tausch*. Berlin: Merve 2000.
- Baudrillard, Jean 1999c: *Fotografien/Photographies/Photographs 1985–1998*. Hg. v. Peter Weibel. Graz u. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz/Hatje Cantz.
- Baudrillard, Jean 2000a: *Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie* (gemeinsam mit Jean Nouvel). Wien: Passagen 2004.

- Baudrillard, Jean 2000b: Paßwörter. Berlin: Merve 2002.
- Baudrillard, Jean 2001: Too Much Is Too Much. In: 2005, 75–85.
- Baudrillard, Jean 2003: *The Matrix* Revisited (Interview mit Aude Lancelin). In: 2005, 201–204.
- Baudrillard, Jean 2004a: Au jour le jour (gemeinsam mit Louise Merzeau). Paris: Descartes & Cie.
- Baudrillard, Jean 2004b: Gesprächsflüchtlinge (gemeinsam mit Enrique Valiente Noailles). Wien: Passagen 2007.
- Baudrillard, Jean 2004c: Intelligenz des Bösen. Wien: Passagen 2006.
- Baudrillard, Jean 2005: The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays. Hg. v. Sylvère Lotringer. New York u. Los Angeles: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean 2007: Warum ist nicht alles schon verschwunden? Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2010.
- Belting, Hans 2005: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München: C. H. Beck.
- Benjamin, Walter 1936: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Blask, Falko 1995/2013: Jean Baudrillard zur Einführung. Hamburg: Junius 2013 (4., vollst. überarb. Aufl.).
- Butler, Rex 1999: Jean Baudrillard. The Defence of the Real. London u. a.: SAGE.
- Butler, Rex 2005: Baudrillard's Light of Writing Or Photographic Thought. In: International Journal for Baudrillard Studies 2(1).
- Caillois, Roger 1958: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt a.M. u. a.: Ullstein 1982.
- Clarke, David B. 2010: Dreams Rise in the Darkness: the White Magic of Cinema. In: Film-Philosophy 14(2), 21–40.
- Coulter, Gerry 2004: Reversibility: Baudrillard's »One Great Thought«. In: International Journal for Baudrillard Studies 1(2).
- Coulter, Gerry u. Kelly Reid 2007: The Baudrillardian Photograph As Theory: Making The World A Little More Unintelligible and Enigmatic. In: International Journal for Baudrillard Studies 4(1).
- Danko, Dagmar 2006: Die Fremdheit des Alltäglichen in der Kunst. In: ART-Dok. Publikationsplattform Kunstgeschichte. Heidelberg: UB Heidelberg. Online: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/216/> (Letzter Zugriff: 11.12.2015).
- Danko, Dagmar 2011: Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren. Bielefeld: transcript.
- Debray, Régis 1992: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. Berlin: Avinus 2007 (2., überarb. Aufl.).
- Dobbe, Martina 1994: Und wenn ich ein Bild sehe? Anmerkungen zur (Trans-)Ästhetikdebatte bei Baudrillard und Lyotard. In: Bohn, Ralf u. Dieter Fuder (Hg.): Baudrillard. Simulation und Verführung. München: Fink, 115–138.
- Dobbe, Martina 2007: Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft – Medienästhetik – Kunstgeschichte. München: Fink.
- Dotzler, Bernhard J. 2003: Simulation. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB), Bd. 5. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 509–534.
- Eco, Umberto 1975: Reise ins Reich der Hyperrealität. In: Über Gott und die Welt. München: Hanser 1985, 35–101.

- Ferentschik, Klaus 2006: *'Pataphysik – Versuchung des Geistes*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Foucault, Michel 1973: *Dies ist keine Pfeife*. München: Hanser 1997.
- Fournier, Colin 2005: Jean Baudrillard und die radikale Architektur. In: Gente et al. 2005, 280–294.
- Freud, Sigmund 1900: *Die Traumdeutung*. In: Studienausgabe, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1972.
- Fuder, Dieter 1998: Jean Baudrillard. In: Nida-Rümelin, Julian u. Monika Betzler (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 65–72.
- Genosko, Gary 1992: Fellow doctors of Pataphysics: Ubu, Faustroll, and Baudrillard. In: Stearns, William u. William Chaloupka (Hg.): *Jean Baudrillard. The Disappearance of Art and Politics*. Handmills u. a.: Macmillan, 146–159.
- Gente, Peter et al. (Hg.) 2005: *Philosophie und Kunst. Jean Baudrillard. Eine Hommage zu seinem 75. Geburtstag*. Berlin: Merve.
- Haladyn, Julian 2006: Baudrillard's Photography: A Hyperreal Dissapearance Into The Object? In: *International Journal for Baudrillard Studies* 3(2).
- Halley, Peter 1988: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich: Bruno Bischofberger Gallery.
- Heartney, Eleanor 1987: Simulationism: The Hot New Cool Art. In: *ARTnews* 86(1), 130–137.
- Horacek, Martin 2000: Hyperrealität – Die beschleunigte Zirkulation der Zeichen in Jean Baudrillards Simulationsgesellschaft. In: Schimank, Uwe u. Ute Volkmann (Hg.): *Soziologische Gegenwartsdiagnosen I. Eine Bestandsaufnahme*. Opladen: Leske + Budrich, 143–156.
- Jimenez, Marc 2005: *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Kamper, Dietmar 1981: Wiederverzauberung der Welt? Zum Problem der Phantasie in der »poetischen« Anthropologie. In: Schöpf, Alfred (Hg.): *Phantasie als anthropologisches Problem*. Würzburg: Königshausen + Neumann, 13–28.
- Kellner, Douglas 2006: Baudrillard and the art conspiracy. In: Clarke, David B. et al. (Hg.): *Jean Baudrillard. Fatal theories*. London u. New York: Routledge 2009, 91–104.
- Kester, Grant 1987: The Rise and Fall? of Baudrillard. In: *New Art Examiner*, Nov., 20–23.
- Köster, Werner 1991: Nieder mit dem Wertgesetz – Alles andere ist Geschwätz. Zu Jean Baudrillards »Der symbolische Tausch und der Tod«. In: *Symptome* 8, 65–70.
- Kraemer, Klaus 1994: Schwerelosigkeit der Zeichen? Die Paradoxie des selbstreferentiellen Zeichens bei Baudrillard. In: Bohn, Ralf u. Dieter Fuder (Hg.): *Baudrillard. Simulation und Verführung*. München: Fink, 47–69.
- Kramer, Wolfgang 1998: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt. Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*. Münster et al.: Waxmann.
- L'Yvonnet, François (Hg.) 2004: *Jean Baudrillard*. Paris: L'Herne.
- Latour, Bruno 2002: *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?* Berlin: Merve.
- Lotringer, Sylvère 2005: Die Piraterie der Kunst. In: Gente et al. 2005, 156–169.
- Lyotard, Jean-François 1979: *Apathie in der Theorie*. Berlin: Merve.
- Majastre, Jean-Olivier (Hg.) 1996: *Sans oublier Baudrillard*. Brussels: La Lettre volée.
- Marx, Karl 1850: *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*. In: *Marx-Engels-Werke (MEW)*, Bd. 7. Berlin (DDR): Dietz 1960, 9–107.

- Michel, Régis 2005: NULLITAS NULLITATUM ET OMNIA NULLITAS. Kunst als Komplott: eine paranoide Ästhetik? In: Gente et al. 2005, 123–155.
- Pearlman, Alison 2003: *Unpackaging Art of the 1980s*. Chicago u. London: The University of Chicago Press.
- Perniola, Mario 2005: Die Zukunft einer Illusion: künstlerisches Handeln, Kommunikation, Pataphysik. In: Gente et al. 2005, 105–122.
- Singerman, Howard 2006: Pictures and Positions in the 1980s. In: Jones, Amelia (Hg.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden, MA u. a.: Blackwell, 83–106.
- Stiegler, Bernd 2006: *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink.
- Strehle, Samuel 2008: Fortsetzung des Aufstands mit anderen Mitteln? Eine kultursoziologische und medientheoretische Analyse des Graffiti-Writings. In: ders. u. Sacha Szabo (Hg.): *Unterhaltungswissenschaft. Populärkultur im Diskurs der Cultural Studies*. Marburg: Tectum, 11–36.
- Strehle, Samuel 2012: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Teh, David 2006: Baudrillard, Pataphysician. In: *International Journal for Baudrillard Studies* 3(1).
- Toffoletti, Kim 2011: *Baudrillard Reframed*. London u. New York: I. B. Tauris.
- Warhol, Andy 1963: What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part 1 (Interview mit G. R. Swenson). In: Goldsmith, Kenneth (Hg.): *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987*. New York: DaCapo Press 2004, 15–20.
- Weibel, Peter 1999: Kairos und Kontingenz in der Fotografie am Beispiel Jean Baudrillard. In: *Baudrillard 1999c*, 186–195.
- Weibel, Peter 2005: Votum für eine transästhetische Vision. In: Gente et al. 2005, 24–35.
- Wetzel, Michael 2005: »You Don't See What You Get«. Jean Baudrillards fotografischer Illusionismus. In: Gente et al. 2005, 170–185.
- Zapf, Holger 2010: *Jenseits der Simulation – Das radikale Denken Jean Baudrillards als politische Theorie*. Münster u. Berlin: LIT.