



Der Widerspruch der Kunst

Alex Körner/Julian Kuppe/

Michael Schüßler (Hg.)

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Alex Körner/Julian Kuppe/Michael Schübler (Hg.)
Der Widerspruch der Kunst

Alex Körner/Julian Kuppe/Michael Schüßler (Hg.)

Der Widerspruch der Kunst

Beiträge zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaftskritik

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: © Julian Kuppe

Der Druck des Buches wurde durch die Unterstützung des Fördererkreises demokratischer Volks- und Hochschulbildung e.V. (FdVH), des Studierendenrats der MLU Halle-Wittenberg, des Fachschaftsrats Philosophie Fakultät III der MLU Halle-Wittenberg und des Studierendenrats der Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle ermöglicht. Danke!

ISBN 978-3-7329-0178-4

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2016. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Der Widerspruch der Kunst.....	7
Julian Kuppe:	
Schein der Freiheit.	
Zum Verhältnis von Natur, Gesellschaft und Kunst.....	13
Mira Blau:	
Ich und du. Der Pfad zwischen Erkenntnis und Wahn	41
Johannes Rhein:	
Egoismus und Kultur. Versuch über das Subjekt der Bücherverbrennung	57
Marc Grimm:	
Das Kunstspiel mit Peitsche und Folter.	
Adorno und Améry zur Darstellung von Leid im Film	91
Christoph Hesse:	
»Dynamit der Zehntelsekunden«.	
Die Kontroverse über den Film zwischen Adorno und Benjamin.....	107
Anne Hofmann:	
»Das Alte geht nicht und das Neue auch nicht«.	
Ist das wirklich das letzte Wort im Film <i>Domino</i> von Thomas Brasch?	129
Hannes Bode:	
Negation und Utopie	163
Lukas Holfeld:	
Hyperion und die Versteinerung der Revolutionäre	195
Michael Schübler:	
Leiblichkeit, Sinnlichkeit und Nichtidentisches in der Kunst	227
Rüdiger Dannemann:	
Weltzugewandte Ästhetik als Kritik verdinglichter Lebensformen.	
Die späte Ästhetik Georg Lukács' und ihre Vorgeschichte.....	259
Roger Behrens:	
Die Ästhetik des Widerstands. Anmerkungen zu Peter Weiss	281
Autorinnen und Autoren.....	321

Der Widerspruch der Kunst

»Die Widersprüche sind die Hoffnungen!« (Bertolt Brecht)

Boris Nieslony steht mit dem Rücken zum Publikum. Er zerschlägt – bei der fortlaufenden Nennung von 40 Ländernamen – laut klirrend 40 Glasscheiben an seiner Stirn. Zum Ende dreht er sich blutüberströmt dem Publikum zu, lässt in einer stummen Geste eine Taubenfeder zu Boden fallen, löscht das Licht und verlässt den Raum. Applaus und Jubel des Publikums. Bereits vor dem Spektakel wurde diesem erklärt:

»*This performance is dedicated to people killed by other people, killed by capital punishment and by crimes against the state, by injuries incurred by the state, by femicide, by genocide, by ethnic cleansings, by global wars, death by refused immigration, by civil war, by massacre, by mass murder in the following countries...*«

Diese 2012 auf der *Performance Art Week* in Venedig gezeigte Aufführung mit dem Titel *A feather fell down on Venice*, in der undifferenziert verschiedene Konflikte, Menschenrechtsverbrechen und Kriege in theatralischen Gesten verarbeitet werden, steht geradezu paradigmatisch für eine aktuelle Tendenz – die Politisierung der Kunst.

Immer mehr künstlerische Projekte und Ausstellungen werden politischen Themen gewidmet, gerade große programmatische Ausstellungen, wie die *documenta* oder die *Berlin Biennale*, erheben einen explizit politischen Anspruch. Diese Ausstellungspraxis ist nicht zu trennen von individueller oder kollektiver künstlerischer Praxis, in der ebenfalls ein dezidiert politisches Selbstverständnis immer mehr Raum einzunehmen scheint, ob dieses nun eher aus einem eigenen Anspruch hervorgeht oder den Erwartungen der Kritik, des Publikums, der Öffentlichkeit oder des Marktes gerecht zu werden versucht. Kunst, künstlerische Praxis und Ausstellungspraxis werden dabei häufig als politische Intervention in die Gesellschaft verstanden.

Demgegenüber zeigt sich eine völlige Vereinnahmung der Kunst durch den Markt. Als Ware erreicht sie teilweise horrenden Preise und ist darin vor allem Investitionsobjekt. Kunst gehört zugleich zum Konsum- und Freizeitangebot des

Spätkapitalismus, sie hilft bei der Anregung der permanent geforderten Kreativität. Protest und Auflehnung werden durch ihre Schemata kulturindustriell verwertbar und so letzten Endes integrierbar gemacht. Trotz guten Willens bleibt die Kunstproduktion, wenn sie sich als politische Waffe versteht, genauso den kapitalistischen Verwertungsimperativen der Gesellschaft verpflichtet, als würde sie ihr Tun als reinen Selbstzweck verstehen. Der skandalisierende Tonfall sich politisch verstehender Kunst kommt zudem unübersehbar einem Distinktionsmerkmal nahe, wie sie insbesondere einer modernen ›Gesellschaft des Spektakels‹ adäquat zu sein scheint. Kunst will nicht machtlos sein und doch bleibt sie den ausgetretenen, wohl bekannten Pfaden der bürgerlichen Ordnung besonders auch dann verhaftet, wenn sie sich selbst als politischen Machtfaktor sieht.

Aber ist das alles? Ist die Kunst in Zeiten der Kulturindustrie total integriert? Ist sie im Wesentlichen von Gebrauchsprodukten, Kitsch und Reklame nicht mehr zu unterscheiden oder kann Kunst trotz alledem immer auch (oder noch?) ein ›Anderes‹ gegenüber der Gesellschaft darstellen? Ergibt sich aus ihrer stets vorhandenen Eigengesetzlichkeit ein Antagonismus zwischen totaler Vereinnahmung und widerstrebenden Momenten? Gewinnt ihr Ausdruck in dem Maße wie ihr Material verarbeitet, Geschichte in ihr verdinglicht wird und Einzelteile und Ganzes in Beziehung stehen, eine Form, die der herrschenden Rationalität widerspricht? In der Ästhetik beziehungsweise in der ästhetischen Theorie wird das zum Thema und zur Erkenntnis, dass in der Kunst die Möglichkeit für eine andere Weise der Erfahrung der objektiven Realität besteht.

Es zeigt sich ein Widerspruch der Kunst, zwischen spektakulärer Politisierung und Warenform auf der einen und der Entgegensetzung zur gesellschaftlichen Praxis durch die ästhetische Kraft auf der anderen Seite. Diesen Widerspruch, in dem die Künstler und Künstlerinnen in den gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen agieren, hob Thomas Brasch bereits 1981 in seiner Rede zur Verleihung des bayerischen Filmpreises pointiert hervor:

»Er ist der Widerspruch der Künstler im Zeitalter des Geldes schlechthin, und er ist nur scheinbar zu lösen: mit dem Rückzug in eine privatisierende Kunstproduktion oder mit der Übernahme der Ideologie der Macht. Beides sind keine wirklichen Lösungen, denn sie gehen dem Widerspruch aus dem Weg und die Widersprüche sind die Hoffnungen. Erst sie ermöglichen den Bruch, der durch

die Gesellschaft der Leistungen und der staatlichen Macht geht und durch jedes einzelne ihrer Glieder, in seiner ganzen Größe zu erkennen. Diese Gesellschaft hat sie geschaffen, hat die Künste in die Zerreißprobe zwischen Korruption und Talent geschleift, und nicht die Künste werden diesen Widerspruch abschaffen, sie können sich ihm nur aussetzen, um ihn besser zu beschreiben, sondern alle Kräfte, die zur Abschaffung der gegenwärtigen Zustände beitragen, die keine menschenwürdigen sind.«

Brasch macht damit deutlich, was auch die Gegenwartskunst der spektakulären Politisierung zu überblenden versucht, dass die Künste die gesellschaftlichen Widersprüche nicht abschaffen werden. Dies deutet auf einen grundsätzlichen Widerspruch der Kunst in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft hin, der in ihrem Formprinzip, in ihrer Autonomie und in ihrem Scheincharakter angelegt ist, den Widerspruch der Ästhetisierung: Auf der einen Seite kann diese einen anderen Erfahrungsraum eröffnen, der nicht den Bestimmungen praktischer Zwecke unterliegt. Auf der anderen Seite aber kann Ästhetisierung eben durch das Unterlaufen zweckrationaler Bestimmungen die imaginäre Verblendung gesellschaftlicher Widersprüche bedeuten. Es ist der Widerspruch, der sich daraus ergibt, dass die Kunst gerade die Transformation praktischen Vermögens oder gesellschaftlicher Praxis in die ästhetische Erfahrung, in das Spiel von ästhetischer Kraft und ästhetischem Ausdruck, ist, wodurch sie eben selbst nicht praktisch werden kann.

Den Umgang mit diesen Widersprüchen, denen die Kunst unausweichlich ausgesetzt ist (wie sie sich dazu verhält, ob sie sie offenlegt oder ausblendet), wollen die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes untersuchen und dabei Auskunft geben über die Möglichkeiten der Kunst.

So fragt **Julian Kuppe** zu Beginn, ob der von Theodor W. Adorno herausgestellte Doppelcharakter der Kunst als autonome und als sozialer Tatbestand überhaupt noch als gesellschaftlich wirksam zu betrachten wäre, ob die Autonomie der Kunst angesichts der fast vollkommenen Vereinnahmung der Kunst durch die Kulturindustrie möglicherweise untergegangen ist und verweist auf den Begriff der Simulation.

Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, ob Kunst als gesellschaftliche Institution gegenwärtig vor allem im Sinne der simulativen Erzeugung eines Momen-

tes des Anderen gegenüber der Gesellschaft funktioniert, ob so also nur eine Simulation der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse erzeugt wird, ohne dass dies die gesellschaftlichen Verhältnisse überhaupt in Frage stellen würde.

Mira Blau nimmt die Wahnvorstellungen der eigenen Mutter als Ausgangspunkt ihres sehr persönlichen Textes. Sie sieht in der Schizophrenie und in der Kunst zwei Wege der Auseinandersetzung mit dem Leiden an der Einrichtung der Welt. Allein: für einen wirksamen Protest fehlt dem Schizophrenen die Kraft: »Er verändert die Welt – ohne sie anzugreifen«.

Johannes Rhein versucht mit Hilfe der deutschen Tradition eines emphatischen Bildungs- und Kultur-Verständnisses, das sich womöglich nur dann noch retten lässt, wenn man auf seine Beschädigung durch den Nationalsozialismus reflektiert, zu erläutern, dass nach der Bücherverbrennung alle Kultur jugendgefährdend sein müsste. Rhein geht es dabei weniger um eine methodisch abgesicherte Argumentation, sondern eher darum, eine bestimmte Konstellation aufzufächern.

Marc Grimm setzt sich mit dem Anspruch, dass Kunst an Leiden erinnern soll, auseinander und verweist auf Überlegungen von Jean Améry, der sehr bedacht vermeintliche Gewissheiten über die Darstellung von Gewalt und Folter (im Film) in Frage gestellt hat. Abschließend werden diese Überlegungen am Beispiel des Filmes *Zero Dark Thirty* (2012) diskutiert.

Christoph Hesse blickt auf den politischen Film der 1920/30er Jahre. Walter Benjamin – der darauf vertraute, dass gerade von der sogenannten Massenkultur der Funken ausgehe, der die gesamte Gesellschaft aus ihrem barbarischen Zustand befreien sollte – wird dabei als Zeuge aufgerufen in einem nunmehr historischen Prozess, in dem das revolutionäre Medium Film, stellvertretend für die höchsten Hoffnungen einer Epoche, zu einem Medium der Kulturindustrie verurteilt wurde: Die explosive Kraft, die man dem Kino einst zutraute in der Hoffnung, damit der Enge der eigenen bürgerlichen Existenz zu entkommen oder gar die gesellschaftliche Ordnung als Ganze zu sprengen, scheint unwiederbringlich verpufft.

Dennoch beschäftigt sich **Anne Hofmann** aus guten Gründen mit einem Film, der den Wunsch nach Veränderung freisetzen möchte: *Domino* (1982) von

Thomas Brasch. Brasch emigrierte 1976 aus der DDR in die BRD und blieb zeitlebens ein konsequenter Kritiker der bestehenden Verhältnisse. Für Hofmann geht *Domino* über avantgardistische und dekonstruktivistische Ansätze hinaus und entwirft ein vielschichtiges formales Anliegen, welches es zu verstehen, zu überprüfen und zu retten gilt.

Im Gegensatz zu Brasch blieben Franz Fühmann, Christa Wolf und Heiner Müller wohnhaft in der DDR. **Hannes Bode** nimmt unter anderem deren literarisches Schaffen zur Hand, um zu zeigen, wie die aufklärerischen Ideale »Freiheit, Gleichheit, Menschenrechte« zur Verschleierung realer Ungleichheit und Unfreiheit dienen. Dabei berührt Bode zahlreiche Aspekte bürgerlicher Inbezugnahme, u.a. die Bedingungen bürgerlicher Öffentlichkeit und politischen Interessenausgleichs.

In die Tiefen des deutschen Idealismus (und auch wieder heraus) führt **Lukas Holfeld** und nähert sich dem Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* von Friedrich Hölderlin. Vom Ausbleiben einer Revolution in Deutschland, aber auch von der Möglichkeit einer Verlängerung des Leidens durch das Missraten einer gewaltvollen Erhebung; davon handelt der Roman. Holfeld setzt das Sujet des Romans mit heutigen Versuchen in Bezug und findet dabei einige Hinweise zum möglichen Umgang mit der Vergangenheit und den mit ihr verbundenen Niederlagen.

Anschließend versucht der Beitrag **Michael Schüßlers** eine Annäherung an das Tanztheater und die Performancekunst: In den körperlich-expressiven Darstellungen beider Kunstformen lässt sich »ahnbar machen« (Pina Bausch), was sich am Körper mit der Sprache nicht auf den Begriff bringen lässt. Anhand ausgewählter Aufführungen beider Kunstformen diskutiert Schüßler erkenntnistheoretische Dilemmata und Verkürzungen aktueller, besonders poststrukturalistischer Körper-Konzepte. Ausgehend davon versucht Schüßler am ästhetischen Material einen materialistischen Ansatz aufzuzeigen, der die Widerspruchskonstellationen von Subjekt und Objekt, Sprache und Nichtidentität sowie Natur und Gesellschaft in der Dialektik von Leib und Körper aufnimmt.

Vor über 50 Jahren veröffentlichte Georg Lukács *Die Eigenart des Ästhetischen*, die nach ihrem Erscheinen auf wenig Resonanz stieß. **Rüdiger Dannemann**, Vorstandsmitglied und Mitbegründer der Internationalen Georg Lukács

Gesellschaft, erklärt das Ausbleiben einer ernsthaften Auseinandersetzung und zeigt, dass Lukács' ästhetischer Ansatz ähnlich wie seine Verdinglichungstheorie durchaus aktuelle Relevanz besitzt.

Dannemann benennt dabei, dass Ästhetik »eine Ästhetik des Widerstands« sein müsste und erinnert mit dieser Formulierung an ein Werk von Peter Weiss, welches **Roger Behrens** als Ausgangspunkt seiner fragmentarischen Überlegungen dient. Behrens konstatiert ein zunehmend schwindendes Interesse am Roman *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981); die wirkliche Bewegung läuft ins Leere, die Versuche einer Politisierung der Kunst wenden sich ins affirmativ-banale. Der Text dokumentiert gleichzeitig die Unmöglichkeit und »existentielle Absurdität gegenwärtiger Versuche, kritische Theorie und emanzipatorische Praxis zusammenzubringen«.

Julian Kuppe:

Schein der Freiheit. Zum Verhältnis von Natur, Gesellschaft und Kunst

Was ist der Status von Kunst in einer Gegenwart, in der avantgardistische Kunst nicht mehr gesellschaftsgefährdend, sondern gesellschaftsstützend ist, in der sie darum »unter dem freundlichen Lächeln der Mächtigen und dem gesitteten Wohlwollen des staaterhaltenden Publikums« (Améry 2007: 590) blüht? Fast scheint es unter diesen Umständen aussichtslos, noch an der Konzeption ästhetischer Theorie Theodor W. Adornos festhalten zu wollen, die aus dieser Perspektive vielfach als veraltet angesehen wird. Dieser Text soll dennoch dem Versuch gewidmet sein, aufzuweisen, dass diese ästhetische Theorie so unverändert aktuell ist, wie die Verhältnisse, denen sie sich verdankt. Hierbei soll insbesondere der Bezug der ästhetischen Theorie Adornos zum Verhältnis von Individuum, Gesellschaft und Natur, der für diese selbst ganz zentral ist, herausgestellt werden (vgl. Wellmer 1983, Ritsert 1996).

Dynamik und Erstarrung

Was als gesellschaftliche Tragödie gegenwärtig vor sich geht, kann nach Karl Marx als permanente gesellschaftliche Bearbeitung des Scheiterns am Widerspruch zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen (vgl. Marx 1961: 9) begriffen werden. Die dynamische Erstarrung der gesellschaftlichen Verhältnisse stellt sich als unausweichlich erscheinender Zirkel der Ohnmacht dar: Die Dynamik des Fortschritts weist mit dem Schein des Neuen als Immergleichen darauf hin, dass Geschichte als automatische, nicht ergriffene und vom Identitätsprinzip bestimmte vollzogen wird, als Naturgeschichte (vgl. Adorno 1973: 345ff., Adorno 2003: 347ff.). Walter Benjamin spricht daher von dem Modernen als Ewigkeit der Hölle, worin sich gerade im Neuesten die Welt als unveränderte zeigt (vgl. Benjamin 1983: 676), und vom Fortschritt, der als permanent ablaufender eine Katastrophe darstellt, die das Leben zur Hölle werden lässt (vgl. ebd.: 592). Adorno stellt fest, dass im gesellschaftlichen Ganzen alles fortschreitet, nur es selbst nicht: es steht in seiner Bewegung still (vgl. Adorno 2003a: 623f.). Er fasst diese gesellschaftliche Konstellation in einer Dialektik der Kategorien der Dynamik und der Statik: Statik, im Sinne scheinbar unverän-

derlicher Naturgesetze der Gesellschaft, ist gesellschaftliche Bedingung des Dynamischen, so wie die Dynamik fortschreitender rationaler Naturbeherrschung teleologisch im Immergleichen, in Statik endet (vgl. Adorno 1979: 231ff.).

In der *Dialektik der Aufklärung* stellen Max Horkheimer und Adorno diese Konstellation im Verhältnis von Mythos und Aufklärung mit dem Begriff der Mimesis dar: Der Mythos ist der Versuch, die als Naturzwang auftretende Unmittelbarkeit des Naturzustands durch Mimesis zu beherrschen. Die Nachahmung von Naturereignissen, denen der Mensch machtlos gegenüber stand, sollte als Zauber Macht über jene verleihen. Die Vergegenständlichung von Naturphänomenen schuf eine Distanz zu diesen und es begann ein Prozess der Aufhebung des unmittelbaren Naturzwangs. Es entwickelten sich aus diesem Prozess heraus die Techniken der Naturbeherrschung (vgl. Horkheimer/Adorno 1996: 15ff.). Dies ging einher mit der Entwicklung gesellschaftlicher Formen und ihnen korrespondierender Denkformen. Mit diesem Entwicklungsprozess ging aber zugleich eine Verselbstständigung der Mittel der Naturbeherrschung gegenüber ihrem Zweck einher, die im Ergebnis zu einer Umkehrung des Verhältnisses von Zweck und Mittel führte. Sofern instrumentelle Rationalität, als Mittel der Naturbeherrschung, als Zweck des gesellschaftlichen Vermittlungszusammenhangs auftritt und ihr Sinn als Mittel zum Zweck zur Funktion dieser Bestimmung geworden ist, erscheint sie als Mimesis an die zweite Natur, »ans Tote« (ebd.: 64). Indem die Reproduktion des vorgefundenen und scheinbar unveränderlichen gesellschaftlichen Vermittlungszusammenhangs als einziger Zweck erscheint, erweist sich die kapitalistische Gesellschaft der Gegenwart ebenso als »naturwüchsig« (Marx/Engels 1959: 33ff., 70ff.) »Vorgeschichte« (Marx 1961: 9) wie mythischer Kult, der die symbolische Versinnbildlichung der ewigen Reproduktion des unmittelbaren Naturzwangs war. Es ist diese nicht ergriffene Prozessualität, die wie automatisch abzulaufen scheint, die Adorno mit dem Begriff der Naturgeschichte zu fassen versucht. Bei Marx tritt in ähnlicher Hinsicht der Begriff des »automatischen Subjekts« (Marx 1975: 169) auf, als das der Wert erscheint. Dieses Moment stellt im Verständnis Horkheimers und Adornos den Rückschlag der Aufklärung, die einmal als »*Ausgang* des Menschen aus seiner *selbst verschuldeten Unmündigkeit*« (Kant 1977: 53, Herv. i. O.) gedacht

war, in Mythos dar. Das bedeutet zugleich, dass Aufklärung dem Mythos in der bisherigen Geschichte nie entrinnen konnte (vgl. Horkheimer/Adorno 1996: 33).

In einer Gesellschaft, in der die gesellschaftliche Vermittlung über die Wertform hergestellt wird, ist das »konkrete gesellschaftliche Allgemeine« (Heinrich 2001: 287) das empirische Subjekt als Ware Arbeitskraft. Unter Bedingungen, über die sie als »vereinzelte Einzelne« (Marx 1961: 21, 616, 1983: 20) nichts vermögen, sind sie gezwungen dazu, um ihr Leben zu reproduzieren, sich dem Mechanismus einer sie verwertenden Zurichtung zu unterwerfen (vgl. Heinrich 2001: 110). Mit der Analyse des Fetischcharakters der Ware im *Kapital* erhellt Karl Marx diese gegenständlichen Vermittlungsverhältnisse der gegenwärtigen Gesellschaftsform: Die Vermittlung zwischen den einzelnen Individuen, welche die Gesellschaft als ein Vermittlungsverhältnis erst hervorbringt, sowie die Vermittlung zwischen Gesellschaft und Natur erfolgt über die Ware auf eine den einzelnen Individuen nicht unmittelbar durchsichtige und irrationale Weise (vgl. Marx 1975: 86ff.). Der gesellschaftliche Vermittlungszusammenhang erscheint als ein den Einzelnen entzogener und sich außerhalb von ihnen vollziehender (ebd.), daher als unmittelbar naturhaft gegeben, als zweite Natur. Wie Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* darlegen, führte die Auseinandersetzung mit der ersten Natur, die den Menschen als Naturzwang gegenüber trat, zur scheinbar unausweichlichen Alternative zwischen der Unterwerfung *unter* Natur oder der Unterwerfung *der* Natur. Es ist die durch bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse bedingte Unausweichlichkeit dieser Alternative, die gleichbedeutend mit dem Wesen von Herrschaft ist (vgl. Horkheimer/Adorno 1996: 38). Daraus gingen schließlich gesellschaftliche Naturverhältnisse hervor, in denen die Unterwerfung der Natur verbunden ist mit der Unterwerfung unter eine irrationale gesellschaftliche zweite Natur. In diesen Verhältnissen wird Beherrschung als Naturbeherrschung, als Beherrschung im Subjekt und als soziale Beherrschung vollzogen, dabei jeweils als Verleugnung von Abhängigkeit, als Schein von Autonomie (vgl. Görg 2003: 36, Meißner 2010: 61, 186).

Ein Durchbrechen dieses Zusammenhangs der Beherrschung wäre, so die daraus folgende These, nur dadurch möglich, dass das Vermittlungsverhältnis selbst als das, was zu beherrschen wäre, verstanden werden würde, wie es Marx

intendierte und Benjamin fordert (vgl. Benjamin 1991a: 147). Die »falsche Vermittlung« (Breuer 1977: 243, Behrens 2004: 219), der »nicht-funktionale Charakter gesellschaftlicher Synthesis« (Görg 2003: 35) in der »ihrer selbst unbewußte[n] Gesellschaft« (Adorno 2003: 179), also die »Irrationalität [...] des Ganzen« (Lukács 1970: 198) müsste zum Gegenstand der Kritik und der Reflexion werden, um dem unbewussten Zustand der Gesellschaft und deren katastrophalen Folgen entkommen zu können. Wirklicher Fortschritt hieße nach Benjamin und Adorno, aus dem naturwüchsigen Bann des Fortschritts dadurch herauszutreten, dass der irrationalen Herrschaft über äußere und innere Natur Einhalt geboten wird, durch die sich der Naturzwang fortsetzt (vgl. Adorno 2003a: 625).

Kunst, Widerstand, Versprechen

Die Vorstellung Adornos davon, wie dieser Schleier der falschen, fetischistisch vollzogenen Vermittlung durch ästhetische Erfahrung und deren philosophische Reflexion zerrissen werden könnte, wird schon in *Die Aktualität der Philosophie*, seiner Antrittsrede als Privatdozent von 1931, deutlich. Darin entwickelt er, im Anschluss an Ernst Blochs Überlegungen zur Deutung und zur »Gestalt der unkonstruierbaren Frage« (Bloch 1977: 209ff., vgl. 145ff., 287), sowie von in eine ähnliche Richtung weisenden Betrachtungen Benjamins, ein Modell von Philosophie als Deutung. Damit schließt er, wie Bloch und Benjamin explizit, implizit an die frühromantische Dialektik von Reflexion und Hermeneutik bei Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Friedrich Schlegel an. Deutung wird dabei von ihm als Rätsellösung verstanden, die darin besteht, die Rätselgestalt blitzhaft zu erhellen und aufzuheben. Deutung erhellt eine Frage jäh und augenblicklich und bringt sie zugleich zum Verschwinden, indem eine Konstellation ihrer singulären und versprengten Elemente gefunden wird, die als Antwort lesbar ist (vgl. Adorno 1973: 335).

In der *Ästhetischen Theorie* kehrt dieses Motiv im Rätselcharakter der Kunst (vgl. Adorno 1970: 192) und in ihrem davon ausgehenden Wahrheitsgehalt wieder. Ausgangspunkt der ästhetischen Theorie Adornos ist die gesellschaftlich produzierte Verkennung bzw. Verleugnung (vgl. Görg 2003: 49) wertförmiger Vermittlung, die zum Schein von naturhafter Unmittelbarkeit führt

(vgl. Adorno 1979: 369). Der Wahrheitsgehalt authentischer Kunstwerke geht demgemäß aus der objektivierten Darstellung dieses falschen Bewusstseins, der falschen Objektivität, hervor, das in der ästhetischen Erscheinung zur Wahrheit jener wird (vgl. Adorno 1970: 196). Mit diesem Begriff ästhetischer Negativität verkehrt sich der Sinn des Mimesisbegriffs. Hier nimmt Mimesis ans Tote, ans Verhärtete und Entfremdete, an die zweite Natur als »erstarrte Geschichte« (Adorno 1973: 357), kritischen Charakter an, die dem Bann des naturhaft erscheinenden gesellschaftlichen Vermittlungszusammenhangs entgegenwirkt, indem sie ihn zeigt (vgl. Adorno 1970: 39, Scholze 2000: 139, 164).

Erscheint in der ästhetischen Negativität, der Negation der Wirklichkeit im ästhetischen Schein, die Wahrheit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, wodurch diese als unversöhnte und antagonistische gezeigt wird, so sieht Adorno scheinbar im Widerspruch dazu in der ästhetischen Form des Kunstwerks zugleich die Möglichkeit von Versöhnung aufbewahrt (vgl. Wellmer 1983: 145). Bezieht sich das Moment des Aufscheinens der Wahrheit der Wirklichkeit mehr auf das mimetische Ausdrucksvermögen der Kunstwerke, so bezieht sich der utopische Gehalt, der auf Versöhnung weist, eher auf das ästhetische Formprinzip, wobei beides miteinander vermittelt ist. Das Entscheidende dieses Formprinzips, das auf Versöhnung deutet, besteht darin, dass hier mimetischer Ausdruck und rationale Konstruktion sich in einer dialektischen Figur zu »Rationalität in der Mimesis« (Adorno 1970: 488, Brunkhorst 1990: 275) verbinden. Was in Kunst aufscheint ist eine »nicht länger gewalttätige Rationalität« (Adorno 1970: 381), eine Rationalität, die das Divergierende gewaltlos integriert, so Mimesis und Rationalität, Sinnlichkeit und Vernunft, und die Antagonismen der Realität damit transzendiert, ohne die Illusion zu erzeugen, es gäbe sie nicht mehr (ebd.: 283). Es kommt damit im Kunstwerk eine andere Form von Vernunft zum Ausdruck als die vorherrschende, aus Naturbeherrschung hervorgegangene instrumentelle Vernunft. Im Kunstwerk wird wirklich, was gesellschaftlich bisher Utopie geblieben ist: die vernünftige Beherrschung des Verhältnisses von Natur und Menschheit (vgl. Benjamin 1991a: 147), die Beherrschung der Naturbeherrschung: »Durch Beherrschung des Beherrschenden revidiert Kunst zuinnerst die Naturbeherrschung« (Adorno 1970: 207). Beherrschung des Beherrschenden wäre zu verstehen als die Aufhebung der Herrschaft der naturwüchsigen Natur-

geschichte in Form des Naturzwangs der ersten Natur auf der einen Seite und der bloß instrumentellen und daher irrationalen Vernunft der gesellschaftlichen zweiten Natur auf der anderen Seite durch »zweite Reflexion« (Adorno 1970: 105, 209, 430, 2003: 201f.) in ästhetische Rationalität. Auf dieser Ebene ließe sich das antinomische Verhältnis von Autonomie und Souveränität des Ästhetischen (vgl. Menke 1991: 9ff.) innerhalb des Rahmens der negativen Dialektik Adornos verstehen: Es stellt sich hier dar als ein Verhältnis von Autonomie, die in der ästhetischen Eigengesetzlichkeit begründet ist, zur Souveränität, als einem Überschreiten der außerästhetischen Vernunft, die ebenfalls in der ästhetischen Eigengesetzlichkeit begründet liegt. Souverän ist die Kunst gegenüber der Gesellschaft dadurch, dass dabei außerästhetische instrumentelle Vernunft innerästhetisch in ästhetische Rationalität aufgehoben wird. Die ästhetische Form, wie sie Adorno bestimmt, ist nicht dadurch souverän, dass sie eine Überwindung, Zersetzung oder Krise der Vernunft wäre, sondern weil sie eine andere Form von Vernunft modellhaft darstellt. Diese Form von Vernunft wird in der ästhetischen Autonomie durch zweite Reflexion der instrumentellen Vernunft gewonnen und stellt sich dem absoluten Anspruch dieser damit als Widerstand entgegen. Dies ist eben dadurch möglich, weil in der Kunst eine rationale Identität aufscheint, die eine Vermittlung von Momenten instrumenteller und mimetisch-ästhetischer Rationalität darstellt (vgl. Brunkhorst 1990: 182).

In der Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Formprinzips liegt bei Adorno die Autonomie der Kunst begründet. Die Eigengesetzlichkeit kommt den Kunstwerken dadurch zu, dass sie, als authentische, Selbstzweck an sich sind, »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« (Kant 1968: 85). Damit sind sie keinen anderen Bestimmungen unterworfen, als den sich aus der ästhetischen Form selbst ergebenden. Aus der gewaltlosen Einheit der beiden widerstrebenden Momente, dem mimetischen Ausdruck und der rationalen Konstruktion in der Eigengesetzlichkeit des authentischen Kunstwerks, ergibt sich sein Widerstand (vgl. Adorno 1970: 81, 303, 513, Lindner 2014: 163f.) gegen die empirische Realität der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Dieses Widerstandsmoment von Kunst ist zugänglich durch ästhetische Erfahrung. In der ästhetischen Erfahrung vollzieht sich durch ihren Prozesscharakter mit der Negation außerästhetischer automatischer Wiedererkennung eine Negation außerästhetischer automatischer und identifi-

zierender Erfahrung. Daraus geht das Moment ästhetischer Negativität hervor (vgl. Menke 1991: 47ff.). Die ästhetische Negativität kann so eine Unterbrechung automatischer identifizierender Erfahrung bewirken und erlaubt damit einen anderen, einen reflexiven Modus von Erfahrung. Kunst wäre also nur dann authentische Kunst im Sinne Adornos, wenn sie das Subjekt im Vollzug seines eigenen Immanenzzusammenhangs, der dem gesellschaftlichen korrespondiert, in der ästhetischen Erfahrung irritiert. Der Modus außerästhetischer Erfahrung wird dabei durch den Modus ästhetischer Erfahrung in einem Akt der »Subversion der verstehenden Identifizierung« (ebd.: 50) negiert und so die außerästhetischen Verstehensmuster durch ästhetische Erfahrung momenthaft erschüttert. Im Moment einer solchen ästhetischen Erfahrung kann das Subjekt also reflexiv aus dem alltäglichen gesellschaftlichen Immanenzzusammenhang, aus der objektiven gesellschaftlichen und seiner eigenen subjektiven zweiten Natur herausgehoben werden.

Sowohl bei Benjamin als auch bei Adorno ist für das Bild der »Dialektik im Stillstand« bzw. für die ästhetische Erfahrung eine zeitliche Dimension entscheidend: Bei Adorno kann das reflexive Moment ästhetischer Negativität nur durch den immanenten Prozesscharakter der Kunstwerke hervortreten (vgl. Adorno 1970: 262ff., Menke 1991: 49ff.). Jedoch ist dieser erst in der ästhetischen Erfahrung überhaupt zugänglich, da die Dynamik im Kunstwerk durch Fixierung festgehalten wird (vgl. Adorno 1970: 274). Bei Benjamin ist das dialektische Bild als »Dialektik im Stillstand« ein Bild, in dem in einer momenthaften Konstellation das Verhältnis des Gewesenen zum Jetzt derart erkennbar wird, dass das Kontinuum des Geschichtsverlaufs in der Erfahrung und im Denken aufgebrochen werden kann (vgl. Benjamin 1983: 578, 595).

In Kunstwerken kann nach Adorno eine veränderte Gestalt von Statik und Dynamik im Sinne eines zu Versöhnung veränderten Verhältnisses der Menschheit zur Natur für Augenblicke aufblitzen (vgl. Adorno 1979: 236). Adorno gibt hier jedoch zu bedenken, dass Kunst, um diesen Gehalt artikulieren zu können, unvermeidlich die ansteigende gesellschaftliche Naturbeherrschung in sich aufnehmen muss und sich damit von dem entfernt, was sie der ansteigenden Naturbeherrschung entgegenhält und somit dem, was sie ausdrücken will, unbewusst entgegen arbeitet (vgl. Adorno 2003a: 634). Genau dieses Verhältnis hat sich

aber in den Jahrzehnten, seit Adorno dieses schrieb, noch deutlich verschärft: die Naturbeherrschung ist weiter angestiegen und der Widerspruch von gesellschaftlicher Statik und Dynamik ist noch schärfer hervorgetreten. Ein Aspekt gelingender Kunst im Sinne Adornos, die noch als Widerstand gegen diese gesellschaftliche Wirklichkeit erfahrbar sein könnte, wäre es, dies mimetisch aufzunehmen und zu reflektieren, indem sie die den Widerspruch von gesellschaftlicher Statik und Dynamik in einer Kunst zum Ausdruck bringt, die die antagonistische Einheit von Stillstand und Bewegung als allgemeinsten bürgerlichen Begriff von Fortschritt offenbart (vgl. ebd.: 637).

Ästhetisierung und Simulation

Indem Geschichte bis heute »Vorgeschichte« (Marx 1961: 9) geblieben ist, in der sich der in die gesellschaftlichen Verhältnisse transformierte Naturzwang nach wie vor unbeherrscht durchsetzt und Fortschritt und gesellschaftliche Dynamik als Ausdruck dieses unbeherrschten gesellschaftlichen Naturzwangs auftreten, bringt sie ganz offenbar erhebliche soziale und ökologische Widersprüche hervor, die innerhalb des Rahmens der bestehenden Verhältnisse nicht zu lösen sind. Die kapitalistischen Gesellschaften des Westens befinden sich seit mindestens einem Jahrhundert schon in dieser Konstellation. War im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine revolutionäre Aufhebung dieser Zustände zumindest vorstellbar, sind mit dem 1. Weltkrieg, dem Scheitern der anschließenden Revolutionsversuche, dem Aufstieg faschistischer Bewegungen und insbesondere mit dem Nationalsozialismus und Auschwitz historische Zäsuren gesetzt worden, die solche Hoffnungen auf eine revolutionäre Veränderung der gesellschaftlichen Bedingungen kaum noch möglich erscheinen lassen. Auch die nachfolgende Entwicklung erscheint als eine einzige Demonstration der Übermacht der gesellschaftlichen Verhältnisse gegenüber den Menschen, die sie hervorbringen. Diese gesellschaftliche Konstellation hat Konsequenzen in allen gesellschaftlichen Bereichen. Ein Kernpunkt gesellschaftlichen Handelns scheint deshalb schon seit über einhundert Jahren vor allem darin zu liegen, die scheinbare Ohnmacht gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen, die als unbezwingbare Naturmacht erscheinen, auf verschiedenste Art zu bewältigen.

Es gibt daher nicht zufällig seit der Zeit der Lebensreformbewegung und der künstlerischen Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert immer wieder Überschneidungen von Kunst und sozialen und politischen Bewegungen, die sich veränderte gesellschaftliche Bedingungen zum Ziel setzen. Benjamin beschrieb die »Ästhetisierung der Politik« als Eigenart des Faschismus und stellte die »Politisierung der Kunst« (Benjamin 1991: 469) als Forderung des Kommunismus dagegen. Was Benjamin damit anzeigt, dürfte weit über den Faschismus hinausreichen und wäre als ein Merkmal von Politik überhaupt seit mindestens einem Jahrhundert zu analysieren. Was mit der Ästhetisierung von Politik vollzogen wird, ist die Bewältigung der scheinbaren Ohnmacht der Gesellschaft ihr selbst gegenüber dadurch, dass die gesellschaftlichen Widersprüche durch imaginäre Inszenierungen zum Verschwinden gebracht werden.

Die zentralen gesellschaftlichen Bearbeitungsweisen des Widerspruchs, dass wirkliche gesellschaftliche Veränderung sich gegenwärtig als so notwendig wie scheinbar unmöglich erweist, scheint aus dieser Perspektive heraus vor allem in einer Art Pseudoaktivität zu bestehen. Ein wesentliches Muster besteht dabei in imaginären Inszenierungen oder Simulationen, die in scheinhaften Revolten gegen den Fetischismus, die Unterwerfung unter fetischisierte Verhältnisse als deren Beherrschung erscheinen lassen. Diese, mit den Begriffen Pseudoaktivität, imaginäre Inszenierung oder Simulation beschriebenen, gesellschaftlichen Erscheinungen haben ihren Ursprung in einer bestimmten gesellschaftlichen Konstellation, die als romantische Konstellation bezeichnet werden kann. Diese ist bestimmt von nicht erfüllten oder nicht erfüllbar scheinenden revolutionären gesellschaftlichen Veränderungen. So ist schon seit der Frühromantik, im Nachgang der französischen Revolution, ein Spannungsverhältnis der sich wechselseitig bedingenden und aufeinander einwirkenden Sphären der Kunst bzw. des Ästhetischen und des Sozialen festzustellen (vgl. Klinger/Stäblein 1989, Klinger 1995).

Dieser gesellschaftliche Umgang mit dem Widerspruch, der von Adorno Ende der 1930er Jahre beschrieben wurde (vgl. Adorno 1973a: 41ff.), hat sich seitdem noch weitaus stärker manifestiert. Adorno selbst stellte in den 1960er Jahren die sich zum Bann falscher Identität verdichtende gesellschaftliche Entwicklung fest, woraus sich zwangsläufig eine Tendenz zu Pseudoaktivität ergäbe

(vgl. Adorno 2003: 341). Ähnliche Analysen dieser gesellschaftlichen Tendenzen finden sich mit den Bestimmungen des Begriffs des Spektakels in Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* (1978) und mit den Bestimmungen des Begriffs der Simulation in Baudrillards *Der symbolische Tausch und der Tod* (1991). Was aber bei Adorno als falsche Identität von Subjekt und Objekt (vgl. Adorno 2003: 342, Adorno 1979: 369, Horkheimer/Adorno 1996: 163) figuriert, droht bei Debord der Tendenz nach und bei Baudrillard ganz nach einer Seite hin, nach der der diskursiven und medialen Vermittlung, aufgelöst zu werden. In der theoretischen Reflexion der gesellschaftlichen Wirklichkeit wird damit, wenn auch wohl vor allem in polemischer Übertreibung, deren Substanz in die diskursiven und medialen Vermittlungsformen gelegt, in denen die gesellschaftliche Wirklichkeit aufgehen soll. Es ergibt sich aber damit sowohl bei Debord als auch bei Baudrillard als impliziter logischer Gegenpol dazu die Voraussetzung einer Dimension von Unmittelbarkeit, die dann in die Vorstellungen und Bilder des Spektakels entweicht (vgl. Debord 1978: 3) bzw. im Hyperrealismus der Simulation untergeht (vgl. Baudrillard 1991: 113). In diesen Übertreibungen erscheinen bestimmte diskursive und mediale Momente gesellschaftlicher Vermittlung als die ausschließlich bestimmenden Instanzen der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die entscheidende Ebene der gegenständlichen Vermittlung erscheint dann demgegenüber in merkwürdiger Weise außer Kurs gesetzt. Für ein Verständnis des gesellschaftlichen Ganzen, das für dessen Kritik notwendig ist, wären aber diese beiden Seiten des gesellschaftlichen Zusammenhangs in ihrem Verhältnis zueinander zu begreifen. Indem diese theoretischen Reflexionen aber auf einen objektiven Hintergrund gesellschaftlicher Erfahrung bezogen sind, zeigt sich in ihnen zugleich ein ernstzunehmender gesellschaftlicher Erfahrungsgehalt im Denken.

Exemplarisch stellt sich diese Problematik in dem u.a. an Baudrillard anschließenden Konzept der simulativen Politik Ingolfur Blühdorns dar. Wenn Blühdorn im Verschwinden der Kategorie des autonomen Subjekts und der Auflösung der Unterscheidung zwischen Subjekt und Gesellschaft das kennzeichnende Merkmal einer dezentrierten Moderne sieht, so bezieht er sich damit implizit auf zentrale strukturalistische und poststrukturalistische Konzeptionen, die die gesellschaftliche Konstituierung des Subjekts problematisieren. Das

spezifische Argument Blühdorns ist es, dass gegenwärtige Erscheinungsformen widerständiger gesellschaftlicher Praxis und insbesondere auch Versuche gesellschaftsverändernder Praxis sich vor diesem Hintergrund vor allem als wesentliche Quelle der Stabilisierung der bestehenden kapitalistischen Gesellschaftsverhältnisse erweisen. Widerständige gesellschaftliche Praxis hat ihm zufolge eine Form angenommen, mit der sie eine spezifische Funktion im gesellschaftlichen System übernimmt, indem sie die für die Gesellschaft weiterhin unverzichtbare Kategorie des autonomen Subjekts performativ simuliert (vgl. Blühdorn 2006). So verhilft solche Praxis insbesondere dazu, dass die Individuen sich als wirk- und handlungsmächtig erleben können. Das Konzept der simulativen Politik soll analog dazu aufzeigen, wie der Widerspruch der gleichzeitigen Notwendigkeit und scheinbaren Unmöglichkeit oder Unerwünschtheit radikaler gesellschaftlicher Veränderungen durch die performative Simulation von unmöglich scheinender oder gar nicht intendierter wirklicher Politik (vgl. Blühdorn 2007: 13f., Blühdorn 2013: 182) gesellschaftlich bearbeitet wird. Auf diese Weise kann Politik dennoch ebenfalls als wirk- und handlungsmächtig erscheinen oder erlebt werden.

In der Konzeption der Simulation zeigt sich, wie der Problemzusammenhang um das Verhältnis von Vermittlung und Unmittelbarkeit und um deren falsche Identität in der gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaft in Form falscher Vermittlung kreist. Es zeigt sich darüber hinaus, wie philosophisches und gesellschaftskritisches Denken nach Hegel in der theoretischen Reflexion der gesellschaftlichen Verhältnisse bis heute davon bestimmt wird, diesem, von ihm systematisierten Verhältnis auf verschiedene Weise zu entsprechen oder zu entkommen. Auf Hegel folgend war es der Junghegelianismus, der gegen die absolute Vermittlung bei Hegel neue Unmittelbarkeiten aufbieten wollte (vgl. Arndt 1994: 231ff., 2013: 62ff.). Nach Ludwig Feuerbach und Marx zeigt sich bis heute ein Nebeneinander, teilweise ein Umschlagen ineinander, des Denkens der Unmittelbarkeit und des Denkens der Vermittlung (vgl. Arndt 1994: 311ff., 2013: 77ff., 104f.). Darin scheint sich eine Art »Ohnmacht des Gedankens« (Hegel 1971: 26) in Bezug darauf auszudrücken, dass die von Marx dargestellte »gegenständliche Vermittlung« (Arndt 2013: 89f.) bisher nicht gesellschaftlich ergriffen werden konnte, sondern noch immer als unbeherrschte naturwüchsig,

d.h. ohne vernünftige Rationalität im Bezug des Vermittelten in der Vermittlung im gesellschaftlichen Ganzen aufeinander, vollzogen wird.

Imaginäre Inszenierungen als gesellschaftliche Verfahren des Ausblendens der gesellschaftlichen Widersprüche werden aber nicht unbegrenzt aufrechtzuhalten sein. Dagegen spricht die Dimension der Materialität, die Abhängigkeit von den Voraussetzungen, die in dem gegeben sind, was mit dem Begriff der Natur bezeichnet wird, d.h. in deren Eigengesetzlichkeit. Diese Abhängigkeit kann nicht anders als virtuell zum Verschwinden gebracht werden. Von der Eigengesetzlichkeit der ersten Natur wird sich ohne schwerwiegende Konsequenzen nicht unbegrenzt absehen lassen. Worum es ginge, wäre die Beherrschung des Verhältnisses von Individuum, Gesellschaft und Natur, im Sinne einer vernunftgemäßen Gestaltung der Vermittlungsverhältnisse (vgl. Arndt 1994: 281, 357) zwischen diesen Bereichen. Andere Verhältnisse aber entstehen weder naturwüchsig aus sich heraus, noch lassen sie sich simulieren. Sie lassen sich nur praktisch herstellen.

Wenn hier von imaginären Inszenierungen oder Simulation die Rede ist, so ist das nicht in der Art bewusster Akte oder gar manipulativer Vorgehensweisen zu begreifen, wie sie in der Vorstellung des Priesterbetrugs zum Ausdruck kommen, sondern als eine gesellschaftliche Bearbeitungsweise der inhärenten Widersprüche der »ihrer selbst unbewußte[n] Gesellschaft« (Adorno 2003: 179). Es liegt hier gewissermaßen eine Verdoppelung von Ideologie in dem Sinne vor, dass die gesellschaftlichen Widersprüche, die aus den fetischisierten gesellschaftlichen Verhältnissen entspringen, durch sekundäre Ideologiebildungen überdeckt werden.

Die erste Ebene von Ideologie wäre dabei die der Realabstraktion im Warenfetischismus, die spontane Ideologie, die aus der Struktur der realen ökonomischen Praxis der wertförmigen Vermittlung entspringt. Für diese Ebene ist der Begriff der Ideologie umstritten. Marx verwendet ihn hierfür nicht, wohl aber Adorno, z.B. wenn er schreibt:

»Ideologie überlagert nicht das gesellschaftliche Sein als ablösbare Schicht, sondern wohnt ihm inne. Sie gründet in der Abstraktion, die zum Tauschvorgang wesentlich rechnet. Ohne Absehen von den lebendigen Menschen wäre nicht zu tauschen. Dies impliziert im realen Lebensprozeß bis heute notwendig gesell-

schaftlichen Schein. Sein Kern ist der Wert als Ding an sich, als »Natur« (Adorno 2003: 348).

Die zweite ideologische Ebene wäre dann die im Kern narzisstische der imaginären Inszenierung bzw. der Simulation von Identitäten, die trotz der durch die fetischisierten Verhältnisse begründeten realen Ohnmacht von Einzelnen und gesellschaftlichen Gruppen, diese sich als handlungs- und wirkmächtig erleben lassen. Adorno beschreibt diese Form von Ideologie unter Bezug auf die Kulturindustrie beispielsweise an dieser Stelle:

»Die erfahrungslose Starrheit des in der Massengesellschaft vorherrschenden Denkens wird von dieser Ideologie womöglich noch verhärtet, während zugleich ein ausgespitzter Pseudorealismus, der in allem Äußerlichen das exakte Abbild der empirischen Wirklichkeit liefert, daran verhindert, das, was geboten wird, als ein bereits im Sinne der gesellschaftlichen Kontrolle Vorgeformtes zu durchschauen. Je entfremdeter den Menschen die fabrizierten Kulturgüter, desto mehr wird ihnen eingeredet, sie hätten es mit sich selbst und ihrer eigenen Welt zu tun. Was man auf den Fernsehschirmen erblickt, gleicht dem allzu Gewohnten, während doch die Konterbande von Parolen, wie der, daß alle Ausländer verdächtig oder daß Erfolg und Karriere das Höchste im Leben seien, als ein für allemal gegeben eingeschmuggelt wird. Wollte man in einem Satz zusammendrängen, worauf eigentlich die Ideologie der Massenkultur hinausläuft, man müßte sie als Parodie des Satzes: »Werde was du bist« darstellen: als überhöhende Verdoppelung und Rechtfertigung des ohnehin bestehenden Zustandes, unter Einbeziehung aller Transzendenz und aller Kritik« (Adorno 1979: 476).

Adorno tendiert eher dazu, in Bezug auf die zweitgenannte ideologische Ebene, davon zu sprechen, dass Ideologie ihren Gegenstand zu verlieren scheine, da sie nur noch »Abdruck des Seienden«, »Anerkennung des Bestehenden« und »keine Hülle mehr, sondern nur noch das drohende Antlitz der Welt« (ebd.: 474ff.) sei. Zugleich verwendet er aber für diese Phänomene weiter den Begriff der Ideologie. Es scheint so durchaus gerechtfertigt auch für diese Ebene weiterhin den Begriff der Ideologie zu verwenden, zumal Adorno selbst im gleichen Aufsatz den definitorischen Satz schreibt: »Denn *Ideologie ist Rechtfertigung*« (ebd.: 465, Herv. i. O.). Die Produkte der Kulturindustrie stellen ja nicht bloß eine rei-

ne Verdopplung der gesellschaftlichen Realität dar, sondern sie beinhalten auch, wie Adorno anmerkt, Elemente der Überhöhung, die eben zu den »synthetischen Identifikationen der Massen mit den Normen und Verhältnissen« (ebd.: 476) führen, die der Rechtfertigung des falschen Ganzen dienen.

Kulturindustrie und Ästhetisierung

Kunst wird nach Benjamin dann zum Teil der Produktion einer Phantasmagorie als Ausdruck des vom Warenfetischismus produzierten falschen Bewusstseins, in der der Schein des Neuen zurückgeworfen wird auf den Schein des immer wieder Gleichen, wenn sie das Neue zu ihrem obersten Wert macht (vgl. Benjamin 1983: 55). Genau dies scheint es gegenwärtig zu sein, wozu Kunst der Gesellschaft vor allem dient: den Schein zu erzeugen, als gäbe es Neues im Gleichen, Verändertes inmitten des Unveränderten. Kunst als gesellschaftliche Institution scheint damit gegenwärtig weitgehend nach dem Muster zu funktionieren, welches Blühdorn als dasjenige sozialer Bewegungen und auch als dasjenige gegenwärtiger Politik und Demokratie beschreibt, dem der Simulation.

In den letzten Jahren wird vielfach ein zunehmendes Bemühen um eine Politisierung der Kunst festgestellt. Eine so gänzlich neue Erscheinung, wie es teilweise in der Beschreibung dieser Entwicklungen der Gegenwartskunst den Anschein erweckt, ist die Verbindung von Politik und Kunst aber nicht. Schon in der Zeit der klassischen Avantgarden gab es ja sehr vielfältige und weitreichende Versuche in der Verbindung dieser Bereiche, ebenso in den Neoavantgarden nach dem zweiten Weltkrieg. Es müsste also dem nachgegangen werden, was in der jetzigen Konstellation möglicherweise wirklich neu wäre bzw. ob es ein solches Neues überhaupt gibt und es nicht einfach nur verkündet wird. Die klassische Interpretationsvorlage, vor deren Hintergrund diese Frage zur Diskussion steht, ist der bereits angesprochene Unterschied zwischen der Ästhetisierung der Politik und der Politisierung der Kunst, den Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1935 herausstellt. Benjamin weist damit auf zwei zusammenhängende, aber voneinander unterschiedene Seiten der Problematik des Ästhetischen hin: Auf der Seite der Kunst steht das Problem der Politisierung der Kunst im Vordergrund, auf der Seite der Gesellschaft das Problem der Ästhetisierung der Politik.

Benjamin selbst hat in dem Aufsatz nicht näher erläutert, was unter der Politisierung der Kunst zu verstehen wäre. Möglicherweise beruht darauf ein problematisches Verständnis oder sogar ein Missverständnis der These von der Politisierung der Kunst, das sich nur unter Heranziehung anderer Autoren, wie beispielsweise Adorno, klären ließe. Adorno wendet sich deutlich gegen das, was in der Gegenwartskunst zumeist unter Politisierung der Kunst verstanden wird: Er wendet sich gegen eine engagierte Kunst. Er sieht weniger im Inhalt, sondern, wie bereits ausgeführt, vielmehr in der ästhetischen Form das Moment in der Kunst, das der bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit widerspricht, also ihren politischen Gehalt.

Als Ästhetisierung der Politik fasst es Benjamin, wenn das Recht der Menschen auf Veränderung der Produktions- und Eigentumsverhältnisse seinen Ausdruck in deren Konservierung erhalten soll (vgl. Benjamin 1991: 467, 506). Es wird dabei also nur eine Illusion der Veränderung dieser Verhältnisse erzeugt, ohne dass die Verhältnisse tatsächlich in dem genannten Sinne verändert werden würden. Es kann daher danach gefragt werden, ob nicht die gegenwärtige Kunst genau diesem von Benjamin beschriebenen Schema der Ästhetisierung der Politik entspricht, indem sie die Illusion der Möglichkeit wirksamer politischer Intervention mit den Mitteln der Kunst darstellt. Dadurch, dass dies durch die Kunst in der Kunst mit Mitteln der Kunst erfolgen soll, bleibt die Intervention vollständig innerhalb des Raums der Kunst, aber es wird der Eindruck erzeugt, die Intervention ginge über den Bereich der Kunst hinaus tatsächlich bis in die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hinein. Die Unmöglichkeit dieser Annahme ist in der Autonomie der Kunst begründet. Diese Autonomie der Kunst, die aus ihrer Formbestimmtheit hervorgeht, also ihr nicht-praktisch-werden-können, ist gerade das Moment an der Kunst, das der gesellschaftlichen Wirklichkeit entgegensteht.

Zeitgenössische Kunst ist aber immer auch als Ausdruck der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse zu betrachten. Das wirft dann die Frage auf, was die Kunst der Gegenwart über die gegenwärtigen Verhältnisse aussagt. Hegel begreift Kunst als einen Teil des absoluten Geistes, also als Ausdruck eines geistigen und schöpferischen Vermögens, das in der Lage dazu ist, sich frei und selbstbestimmt zu verwirklichen, d.h. auch er geht von der Autonomie der Kunst

aus. Wenn die Kunst nach Hegel und Adorno Ausdruck selbstbestimmter Schöpfung ist, was sagt dann der Zustand der Gegenwartskunst über den Zustand des gesellschaftlichen Verhältnisse, aus der sie hervorgeht?

Wenn Kunstwerke nach Adorno als Objektivation scheinbar objektiver gesellschaftlicher Verhältnisse, indem sie sich als Schein diesen entgegenstellen, zur Erkenntnis des falschen gesellschaftlichen Vermittlungszusammenhangs führen können, so erscheint fraglich, ob diese Konzeption unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen noch als wirksam angenommen werden kann. Wenn in der Gegenwart auf Kunst die Funktion übertragen wird, Handlungsfähigkeit und Autonomie virtuell, als Simulation, zu erzeugen, sie also nicht mehr die Übermacht der erstarrt erscheinenden gesellschaftlichen Verhältnisse und den Eindruck des Ausgeliefertseins der leidenden Individuen an diese, sondern im Gegenteil Verschiebung, Verflüssigung, Heterogenität, Fragmentarität, Dekonstruktion, Pluralität, Kontingenz, d.h. die Vorstellung unbegrenzter Möglichkeit, darstellen soll, dann scheint hier eine Umkehrung stattgefunden zu haben. Die Wahrheit so konzipierter Kunst wäre nicht mehr auf die bei Adorno vorgestellte Weise der »Schein des Scheinlosen« (Adorno 1970: 199), der Vorschein auf einen Zustand, der nicht mehr notwendig scheinhaft wäre, wenn sie selbst schon imaginär den Schein der Unmittelbarkeit des gesellschaftlichen Vermittlungszusammenhangs unmittelbar aufbrechen soll. Sie gerät so zur Verdoppelung der falschen Identität von Schein und Wirklichkeit der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre nur noch entgegen diesem Schein zu fassende Wahrheit wäre dann die Erstarrung und die Ohnmacht angesichts hermetisch erscheinender gesellschaftlicher Objektivität.

Was Benjamin sich noch vom *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* versprach, eine Freisetzung revolutionären Potentials, scheint endgültig untergegangen in Massenkultur und Kulturindustrie, wie Adorno es schon konträr zu Benjamins Hoffnung sah. Etwas Sprengkraft scheint nun nur noch mittels doppelter Negation aus Kunst herauszulösen zu sein. Damit ist aber ebenso die Notwendigkeit philosophischer Reflexion verdoppelt, ohne die Explosivität nicht mehr freizulegen ist, sondern im Modus des Pseudos verschwindet. Es scheinen daraus zwei Möglichkeiten zu folgen: Entweder wird Kunst nur noch rein affirmativ gelesen und damit zur Simulation oder es ist eine

Verdopplung der Reflexion notwendig, um die Bedeutung der Bedeutungslosigkeit (vgl. Bürger 1988) als Ausdruck des Scheiterns an der Übermacht der Verhältnisse auszumachen. Die erste Tendenz wird bei Adorno in der These der Entkunstung der Kunst gefasst, als »Praxis, welche die Kunst unreflektiert, diesseits ihrer eigenen Dialektik der außerästhetischen annähert« (Adorno 1970: 271). Die Unvereinbarkeit der Idee der Erschütterung des Ichs durch Kunst mit der Praxis der Zerstreung durch die Kulturindustrie, die das Ich schwächt, bezeichnet er als die innerste Motivation der Entkunstung der Kunst. Kunst in der Kulturindustrie, als subjektiv scheinbar befriedigendes Erlebnis, wird so zur kulturellen Ersatzbefriedigung (vgl. ebd.: 364f.). An dieser Stelle bezeichnet Adorno sehr genau den Umschlag des Ästhetischen von der Kunst zur Kulturindustrie, denn an diesem Umschlagpunkt geht die Wirksamkeit der Kunst, ihre ästhetische, potentiell transformierende Kraft (vgl. Menke 2008: 24, 59ff., 78, 106), unter.

Kunst wird in der Gegenwart, in der das Feld der Kunst praktisch ausnahmslos nach dem Muster der Kulturindustrie strukturiert ist, vor allem in dieser Erlebnisform inszeniert und wahrgenommen. Ihr wird damit eine gesellschaftliche Funktion zugewiesen, die ihrer Autonomie nicht gerecht wird, indem sie sie in den Dienst nimmt. Die Inanspruchnahme von Kunst für ihr äußerliche Zwecke widerspricht der Autonomie, die aus ihrem inneren Formzusammenhang hervorgeht. In dieser Unvereinbarkeit von Autonomie und Heteronomie liegt daher letztlich, wie verdeckt auch immer, noch immer und unausweichlich ihr Widerstand gegen die repressive kapitalistische Gesellschaft. In der Gegenwart, in der Kunst fast ausschließlich als konsumierbares Erlebnis erscheint, wird aber gerade die Autonomie der Kunst und der ästhetische Schein in Anspruch genommen, um gesellschaftlich nicht vorhandene Autonomie imaginativ erscheinen zu lassen. Noch die Sprödigkeit von Kunstwerken, die Adorno noch als negative Erscheinung ihrer Wahrheit sah, wird in der Gegenwart, wie alles Abweichende, kulturindustriell vereinnahmt. Mit der Inanspruchnahme des Autonomien für das Heteronome verschwindet die Autonomie der Kunst nicht, aber sie wird, indem ihr ein Zweck zugewiesen wird, der nicht ihr eigener ist, zweckentfremdet, instrumentalisiert und damit ihrer Kraft beraubt (vgl. Menke 2013: 11): »Was anders wäre, wird gleichgemacht« (Horkheimer/Adorno 1996: