

Rezension

Moshe Zuckermann. Die Kunst ist frei? Eine Streitschrift für die Kunstautonomie. Frankfurt 2022. 158 S.

1. Die Stellungnahme der Streitschrift zu Autonomie und Geschichtlichkeit ästhetischer Praxis

Über die Freiheit der Kunst lässt sich lange streiten, hierzulande bildet sie zusammen mit der Wissenschaftsfreiheit ein Abwehrrecht (Art. 5, Abs. 3 GG). Unabhängig von konkreten Konstellationen stellt die vorliegende Streitschrift den allgemeinen Niedergang der Kunstautonomie fest, die zunehmende Überlagerung ästhetischer Produktionsformen durch fremde Diskurse. Ideologiekritisch stellt sie die Frage nach der Abgrenzung ästhetischer Produktion gegenüber der Kulturindustrie, die so gerne als autoritaristische Echokammer auftritt – aufwändig und kostspielig wird gerade mit Brot und Spielen vom politischen Tagesgeschehen abgelenkt. Gleichzeitig regt sich Widerstand, hinterfragt doch vor allem die Konzeptkunst fortwährend das Selbstverständnis des Autonomieanspruchs und seine Determinierungen. Grundsätzlich lässt sich die Autonomie nicht garantieren, sie bleibt ein fragil und behauptet sich mühsam als dynamisches Korrelat, das an ein „Außen“, eine Umgebung gebunden ist – *Differenz und Wiederholung* – so hat die Autonomie ihren Grund in der Kritik heteronom, entfremdeter Bedingungen. Seinerseits wird der Autonomieanspruch häufig genug instrumentalisiert bzw. an den Bedürfnissen ästhetischer Produktion vorbei in seiner Abstraktion unschädlich gemacht.

Dagegen teilten sich in früheren Zeiten Religion und ästhetische Praxis eine gemeinsame kultische Aura, es wäre unprofessionell, den daraus entstehenden Fundus an Paradigmen zu leugnen sowie ein ideologisches Zentrum, das sich ästhetische Praxis für lange Zeit als Repräsentationskunst subsumieren wird. Denn diese Vereinnahmungssituation lebt in ihren klassenspezifischen Erscheinungsformen fort: Was als Kulturgut zu gelten hat, beansprucht als *kulturelles Kapital* der einstigen höfischen Kultur noch im sittlichen Leben des 19. Jahrhunderts seinen Platz, während der moderne Autonomiebegriff dahin strebt, diesen Bewusstseinsreflex zu durchstechen.[S. 14]

Kunst flottiert demnach zwischen Ideologie und Ideologiekritik, d.h., sie kann nicht von gesellschaftlichen Kontexten losgelöst im leeren Raum bestehen. Auch wenn sie in der Moderne als Gegenhegemonie gelebt wird, bleibt sie ein brüchiges, stets von der instrumentellen Vernunft bedrohtes Postulat. Alles andere als bloßes Kopfkino entwickelt die ästhetische Produktion wie eine Sprache ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten und ist dennoch gesellschaftlich vermittelt. Damit tritt sie den pseudorationalen Kategorien und deren Subsumtion der Sinneseindrücke entgegen. Diese Performanz und Fließbewegung legt der Strukturalismus offen, während die Kritische Theorie noch unmittelbar an der Subjekt-Objekt-Verkehrung angreift und damit das eurozentrische Herrschaftssubjekt eskamotieren will. Das Objekt übernimmt die Führung und verlangt – mehr als die bloße Anerkennung des Vorrangs der Materie, ihrer Unerschöpflichkeit, nach einer neuen Form des Lernens; das gesamte ästhetische Tun der ästhetischen Produktion ist auf die Auflösung der Aneignungslogik hin orientiert, nimmt aber weniger die Dekonstruktion vorweg, als dass sie aus Sicht der Kritischen Theorie die Aporien gegenüber der Dominanz der instrumentellen Vernunft, ihre Vereinnahmung aller Felder der gesellschaftlichen Praxis sichtbar macht. Kämpft Kunst doch immer, wenn auch nicht unbedingt erfolgreich gegen entfremdete Lebensbedingungen an. Ihrerseits sind Artefakte ideologisch oder wollen zumindest auf allen Ebenen der Rezeption vereinnahmen – ihr grundsätzlich interventionistisches Wesen. Die Rede ist vom *Doppelcharakter*, gemeint ist ihre sowohl selbstständige als auch unselbstständige Beziehung zur Wirklichkeit, von ihrem *Schein*, vermittels dessen sie den fetischistischen Schein umdreht, auflöst.[S. 19] In einem solchen Zwiespalt steht die ästhetische Produktion auf Messers Schneide, den Preis abwägend, dafür, die Repräsentationskultur infrage zu stellen und zugleich wohl wissend, dass ästhetische Produktion nicht wirklich etwas verändert, sondern bestenfalls andere, mögliche Kodierungen vorführt, so dass die Umkehrung der auf dem Kopfstehenden Verhältnisse zugleich camouffiert, wie sinnfällig gemacht wird. An dieser Transformation bildet sich ferner der Formcharakter von Kunst heran, ihr gegenständlicher Schein, der, ob man ihn nun auf die Dekonstruktion zurückführt oder nicht, die gesellschaftlichen Beschränkungen durchbricht. Die Autonomie wird hier mit Spontaneität, mit einer dynamischen und performativen Haltung in Verbindung

gebracht, aber auch als selbständiger Reflexionsprozess beschrieben, der auf die geschichtlichen Formveränderungen reagiert.

Ein weiteres Moment verleiht dem modernen Autonomiebegriff große Schubkraft: So wird ihre „Gegenideologie“ virulent an der Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben; gerade damit überwältigt sie die in Repression verfangenen Lebensbedingungen. Denn das bedeutet auch, sich den gefährvollen Verwischungen und fehlenden Abgrenzungen beider Bereiche auszusetzen, ihre beständigen Wechselwirkungen zuzulassen und in diesem Kontinuum Position zu beziehen. Sinnfällig wird dies im Folgenden an der dadaistischen Haltung, die die gesellschaftlichen Kodierungen und die damit verbundene Zensur gründlich durcheinander bringt und als performativer Avantgardebegriff die bisherigen ästhetischen Konventionen implizit angreift.

Weitere, in der vorliegenden Streitschrift angeführte Schlüsselfiguren verändern durch die Wahl des Materials und damit verbundenen Zuschreibungen den Formcharakter ästhetischer Produktion drastisch und verabschieden als spontane wie konzeptionelle Akte die bisherige Betriebsamkeit als Handwerk, den überkommenen Anspruch der Kunstinstitutionen auf die fein säuberliche Trennung ihrer Gewerke – die Rede ist von Marcel Duchamp. Denn die ästhetische Produktion kann, wie gesagt nicht in ihrer Selbstzweckhaftigkeit stehen bleiben, gerade eine bloße Ausstellungskunst wird ad absurdum geführt, das Artefakt, Objekt sucht sich selbst den Ort seiner Intervention. Mit Duchamp zusammen wird Magritte für die doppelte Zweckentfremdung angeführt, sowohl hinsichtlich des musealen Raumes wie des zum Artefakt bestimmten Gegenstands und sie weisen damit den Weg in die Dekonstruktionen durch die Konzeptkunst. Im Widerspruch zu ihren ursprünglichen Intentionen scheint jedoch die spätere Ikonisierung ihrer Werke zu stehen. Hat sich die Avantgardekunst selbst aufgehoben, indem sie den Weg ins Museum fand, wird gar ihr Autonomieanspruch fragwürdig? Zum Wesen aller Artefakte gehört ihre imaginative Sphäre, wie sie im Gegensinn zu allem steht, was Gegenstand der instrumentellen Vernunft und ihrer verinnerlichten Zweck-Mittel-Verkehrungen werden kann. Die Gegenwartskunst ist besonders militant darin, die hochgesteckten Erwartungen an ästhetische Produktion zu unterlaufen, daran ihre Verteidigung des Autonomiebegriffs zu knüpfen, sowie die Transzendierung ihrer Gesetzmäßigkeiten. So liegen, wie hier gezeigt wird, Interventionismus und Appropriation nahe beieinander, sie verschieben etwas, behaupten sich in ihren Setzungen. Zwar sind die Rahmenbedingungen vormoderner Kunst wesentlich enger gefasst und mögen im Nachhinein sogar deterministisch erscheinen, doch sie führen auch die Unaufhebbarkeit der imaginativen Sphäre, der sogenannten *Aura* vor, ihre Singularität, wie sie in jeder Begegnung und Rezeption erlebbar wird.[S. 29] Tendenziell ins Unendliche gehend, löst der Autonomieanspruch alle Kategorien der instrumentellen Vernunft auf; er richtet sich vor allem gegen ihre Besitzansprüche, gegen die Claims ihrer Verdinglichungen. An Dada und Appropriation wird das Selbstverhältnis der Kunst, ihre Reflexionsbewegung virulent, ihr immanenter Ikonoklasmus, das Bedürfnis, sich zu transzendieren. Zur Autonomie der Kunst gehört ihre fortwährende Infragestellung, davon kommt sie nicht nur nicht los, vielmehr erhält sie sich in der fortwährenden Transzendierung ihrer Grenzen. Somit wirken als *Aura* immer zwei Seiten am Kunstwerk zusammen, einerseits führt es die Deformationen vor, die ihm die instrumentelle Vernunft einschreibt, andererseits entwickelt es eine Teleologie, die es darüber hinaus führt. Es ist das widersprüchliche Verhältnis zur Wirklichkeit, ihre Selbstständigkeit wie Unselbstständigkeit, aus dem die Kunst ihren Autonomiebegriff hervortreibt.

Zum Autonomiepostulat wird im Folgenden Adorno angeführt, der es Streitbar und kompromisslos verteidigte. Seine umfangreichen und leidenschaftlichen Diskussionen zur Ästhetik sind aber auch dem Umstand zuzuschreiben, dass sich Entfremdungen und Versachlichungen leichter an konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen ausmachen lassen, als dass sie aus den Formcharakteren von Artefakten herauslesbar wären – die Fragestellung, die das zweite Kapitel aufgreift. Demnach können Entwicklungen in der ästhetischen Produktion, *ihr Progress* nicht auf ein bloßes Überbauphänomen abgebildet werden. Selbst wenn sich Artefakte andererseits in ihrer Singularität jedem Zugriff entziehen, *Differenz und Wiederholung* für sich beanspruchen, werden sie in ihren bestehenden Kontexten wahrgenommen, wie aus der Perspektive eines schon bestehenden Geschichtsbildes. So ist ihr emanzipatorischer Anspruch nicht vom Selbstbild des modernen Menschen wie den erkenntnistheoretischen

Rahmenbedingungen der Aufklärung ablösbar, er gründet geradezu darin, auch wenn dieses Postulat eurozentristisch erscheinen mag. Die Imperative von Kant mahnen einen nahezu existenzialistischen Aufbruch aus der Ohnmachtserfahrung des *Ancien Régimes* an. Sie führen das zunächst noch abstrakte Wesen der Autonomieforderung vor und man kann im gesamten Idealismus ein Moratorium sehen, in dem sich zögerliche, konkrete politische Forderungen als Subjekt formieren. Die idealistischen Systeme zeigen vor allem eines: Dass das Subjekt nach der langen Unterdrückung darnach strebt, sich selbst zu überschreiten und dennoch auf die religiösen und gesellschaftlichen Kodierungen Rücksicht nehmen muss [S. 34 f.]. Die Hoffnung auf einen geschichtlichen Fortschritt wird vorerst mit weiteren Zugeständnissen an die absolutistische Herrschaft erkaufte. In Hinblick auf die geschichtlichen Möglichkeiten wächst der Emanzipationsanspruch ständig über sich hinaus und Hegel lotet an ihm die Grenzen des menschlichen Bewusstseins aus. Damit verteidigt der Autor die Aufklärung gegen die heutigen Diskreditierungen, die dieses historische Spannungsfeld kaum angemessen beurteilen und oft zweifelhaften Motiven entspringen. – So die unmittelbare Gleichsetzung der (instrumentellen) Vernunft mit den Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Immerhin ist die Selbstentfaltung des Menschen in den heutigen westlichen Zivilgesellschaften in den Vordergrund gerückt, abseits schwerer körperliche Arbeiten, die für den bloßen Selbsterhalt bei gleichzeitiger Mangellage notwendig waren. Damit steht hier die Forderung im Raum, zwischen Produktivkraftentwicklung bzw. technologischem Fortschritt und Verwertungsdynamik zu unterscheiden; an sich sei der Fortschritt wertneutral, doch er wird bereits von den Erwartungshaltungen der älteren politischen Ökonomie vereinnahmt [S. 36]. Man kann in Hegels Werk – allen Voreingenommenheiten entgegen, dass sich sein Studium nicht lohne den Aufriss eines gewaltigen Paradigmenwechsels sehen, so wird die aufklärerische Bewegung wissenssoziologisch in Weltbildern und Kunstformen verarbeitet. Unredlich wäre es aus Sicht des Autors auch, den historischen Emanzipationsanspruch schmälern zu wollen, indem man die Geschichtsphilosophie gegenüber der Philosophie des Geistes hintanstellt. Was soll daran nicht hilfreich sein, epochentypische Haltungen und Bewusstseinsformen zu durchdenken? Selbst der Strukturalismus lässt die Dialektik, wenngleich kaum noch als solche erkenntlich, und wohl auch mehr um des Effekts willen in seinen polarisierten, dekohärenten Sinnbezügen fortleben. Im Umkehrschluss folgt daraus doch nicht, dass die Geschichte durch die Dialektik als linearer Progress beschrieben wird, der sich auf eine vieldiskreditierte große Erzählung hin verdichten ließe – woran soll das menschliche Bewusstsein reifen, wenn nicht an seiner geschichtlichen Selbstentdeckung? Eine geschichtlich angelegte Wissenssoziologie als Ganze zu verwerfen, den Grund dafür als unabänderlich in ihr selbst gelegen zu sehen, ist einfacher, als sich damit auseinander zu setzen. So orientieren wir uns in allen anderen Belangen auch an den konkreten Zeitumständen wie gesellschaftlichen Bedingungen – unerlässlich für die Heranbildung des Bewusstseins und der damit verbundenen Bewältigung des nicht nur (alltäglichen) Lebens. Die Diskreditierung des Fortschritts ist auf die Instrumentalisierung der Kritischen Theorie zurück zu führen, wiewohl ihre älteren Manifeste dazu Anlass geben mochten.

Wissenschaften erhalten sich nur in ihrem Fortschritt, und seine Typologie wird im Folgenden vom Autonomieanspruch und Progress ästhetischer Produktion unterschieden [S. 39]. Der Fortschritt in den Geisteswissenschaften ist vielgestaltig und fordert zu einer regen Streitkultur heraus. Auf Intersubjektivität und Diskursivität angewiesen, stellt er sich nicht unmittelbar ein, zumal er die Sichtung historischen Materials mit einschließt und im Gegensatz zu den empirischen Wissenschaften weniger von seiner Evidenz als von seiner Reputation und Überzeugungskraft lebt. Soweit der Fortschritt nicht der Verwertungsdynamik unterliegt bleibt die Geschichte Grundlage aller Veränderungen, sie ist ein gelebter Wissensspeicher. Auch die ästhetische Produktion bildet hiervon keine Ausnahme, vielmehr wird der Hintergrund, wonach sie in ihrem Autonomieanspruch als regelrecht ikonoklastischer Gestus auftreten kann und sich entsprechend transzendiert nur plausibler. So ist es ihr stetes, wie immanentes Ziel, ihre Formcharaktere auf ihre Grenzen hinzutreiben. Bisweilen verkommt ihr Progress darüber zum Selbstzweck, als degenerierte Form des *l'art pour l'art*, als ideologische und recht äußerliche Abgrenzung gegen alles Bestehende.

Für den Autor bleibt es eine offene Frage, warum uns Artefakte vergangener Zeiten zwar anziehen, die mit ihnen verbundenen Praxen in der Gegenwart jedoch keine Anwendung finden. Die Dialektik

von Basis und Überbau greift als Erklärungsgrundlage zu kurz und ist nicht hilfreich. Denn während Marx an früheren geschichtlichen Epochen das Überbauphänomen als Ideologie brandmarkt und entsprechend einordnet, verabschiedet er die Kunst mit einer Attitüde, die er von Hegel übernimmt. Beide sind nicht ohne Bewunderung für historische ästhetische Anschauungen und sehen in der Kunst der Griechen die ideale Gestalt der Kunst. Die sehr pädagogische Denkfigur einer Dialektik von Phylogese und Ontogenese verleitet jedoch Marx dazu, den Fortschritt in der ästhetischen Produktion zu verabschieden, Kunst lebt nur verkleinert – verhimmelt wie bagatellisiert in der der Griechen fort [S. 47]. Dagegen bringt Lukács mit dem modernen Autonomieanspruch der ästhetischen Produktion das Widerspiegelungsgeschehen ins Spiel und öffnet die Kunst wieder für den geschichtlichen Progress. Damit kann sie aus ihren idealistischen Rahmenbedingungen und dem falschen Schein, den die griechische Kunstform hier annimmt heraustreten. Der von Hegel importierte Bewusstseinsreflex löst sich im Widerspiegelungsgeschehen auf; wonach Kunstwerke durchaus in der geglückten Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem aufgehen. Die Ausführungen zeigen, Lukács eröffnet eine neue, Marx Methode vertiefende Perspektive. Ferner stellt er die Vermittlung zwischen Geschichte und Gegenwart wieder her, überhaupt das geschichtliche Wesen von Kunst. Doch inwieweit sie Ideologie bleibt und inwieweit sie vermittels ihres Autonomieanspruchs zur Ideologiekritik durchdringt, muss im Einzelfall untersucht werden.

Die weitere Analyse führt den hohen Druck im Progress der Formcharaktere der Kunst vor, wie er auf den historisch jüngeren Generationen lastet – ein Grund, weshalb bekannte Praxen zwar mit Interesse zur Kenntnis genommen werden, aber nicht weiter zur Anwendung kommen. Dem entgegen stehen die vielfältigen Zitate und Aneignungsformen älterer Artefakte. Ferner spielen in die uneindeutige Gemengelage auch theoretische Einflussnahmen hinein – wie durch den Poststrukturalismus. Schließlich: Je mehr die ästhetische Produktion durch die Strategien der Vermarktung vereinnahmt wird, desto schwieriger wird ihre Autonomiebehauptung. Auch die Kunstrezeption erkennt an, dass die älteren Praxen nicht wiederholbar sind, welche gesellschaftlichen Gründe die Abwehrhaltung gegenüber Innovationen haben mag. Mit Lukács nimmt die ästhetische Produktion nicht nur ihr geschichtliches Wesen wieder an, sondern sie wird offen für authentische Lern- und Aneignungsprozesse. Ästhetische Produktion vergangener Tage wird wieder diskursfähig, regt zu kritischer Auseinandersetzung an, sofern ihr nicht ständig ideologische und fetischistische Vereinnahmungsdebatten entgegenstehen. Überhaupt wird ästhetische Produktion als Widerspiegelungsgeschehen demokratisiert. Dennoch bleibt es schier unmöglich, einen Maßstab für den Progress in der Kunst anzulegen, man wird sich dabei mit ihren singulären Erscheinungsformen und der Inkommensurabilität der dahinter stehenden Haltungen auseinander setzen müssen. Somit bleibt weiterhin offen, was die Widerspiegelung ausmacht, wie tief ihre kritische Haltung reicht.

2. Die Stellungnahme der Streitschrift zum Vorrang der Praxis als Bedingung von Autonomie und politischer Positionierung

Einblicke lassen sich nun aber an der Konzeptkunst gewinnen, für die das dialektische Verhältnis von Theorie und Praxis virulent wird. So wendet sie sich nicht nur gegen die vorgeblich „retinale Kunst“, sondern auch gegen sämtliche Formprinzipien, ferner verzichtet sie auf einen aufwändigen Einsatz von Ressourcen, beschränkt sich auf Entwürfe und sucht sich ihren eigenen Ausstellungskontext. Oft lebt sie nur in Dokumentationen und entsprechenden Publikationen fort. Manche Richtungen gehen in den Interventionismus über, indem sie zwischen Objekten, Begriffen und sprachlichen Äußerungen Sinnbezüge stiften, oder diese – Steigerung der Spontaneität stellenweise fallen lassen. Auf den ersten Blick sucht diese Praxis die Grenzen zwischen Kunst und Leben einzureißen; dabei wird sie teilweise völlig performativ. Dennoch entschlägt sich die Konzeptkunst der Transzendierung jeglicher Formcharaktere und greift dabei vor allem die abstrakte Malerei an. Damit entzündet sich an ihr die Frage, wie ästhetische Praxis und ihr ideeller Hintergrund fruchtbar zusammen wirken können [S. 55].

Die musikalische Konzeptkunst, die sogenannte Programmkunst strebt hier weniger ihrer Selbstauflösung zu, sondern hat durch die Aufnahme fremder Inhalte neue Formcharaktere entwickelt. Dabei steht das Bedürfnis im Raum, die Musik als Ereignis, als Aufführung aus sich heraustreten zu lassen und die Grenzen zwischen verschiedenen Kunstgattungen aufzulösen. Sobald einmal die begriffliche

Sphäre in die ästhetische Praxis eindringt, gehen die bestehenden Formcharaktere unter, können aber auch durch neu entstehende angereichert werden – das Gesamtkunstwerk entsteht mit Wagner [S. 58]. Häufig ist die Abbildung zweier heterogener Bereiche aufeinander als große Erzählung, gar als Fetischismus verschrien worden, während ihr innovatives Potenzial bagatellisiert wird. So gibt es auch in der Musik den scholastischen Streit um den Vorrang eines rein ideellen Anspruchs, um die abstrakte Autonomie und damit verbundene Beschränkung auf einen reinen Formalismus.

Kunst hebt sich insofern auf, als sie die Grenzen zur Umgebung fortwährend einreißt, bzw. sich diese in einem produktiven Sinne fortwährend einverleibt und dieses Selbstverständnis als Gegenbegriff zu den sterilen, apologetischen bleibenden Formen von Antikunst angedacht. So begriffen die Dadaisten die ästhetische Praxis als Einübung in eine Lebensform und waren doch nicht vor ihrem Doppelcharakter gefeit. Denn, so die weiteren Ausführungen, die Auseinandersetzungen richten sich zwar gegen Kunstformen, die repressive, gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln – der Dadaismus bekriegt die halbherzige Ausstellungskunst – aber nicht unmittelbar gegen diese selbst – und er bleibt darüber hinaus ein widersprüchliches vielgestaltiges Phänomen.

Für die Konzeptkunst sprechen die vielfältigen, wenngleich nicht immer vom Gelingen gekrönten Programmatiken der Einheit von Kunst und Leben. Doch eine authentische Form der Kunstautonomie setzt die Möglichkeit der Distanznahme von der Realität sowie die Bedingungen sicherer und unabhängiger Produktion voraus. Keine Einschüchterung! Keine Zensur! Den Freiraum, ergebnisoffen denken zu können, das zetetische Tun. So führt *das Spiel* als Möglichkeitsraum über die bloße zwecksetzende Tätigkeit hinaus und entfaltet eigenständige Sinnbezüge zur Wirklichkeit. Gerade die Arbeit von Duchamp führt den Doppelcharakter von Zweckgebundenheit und freier, intentionaler Kontextualisierung vor. Für die Konzeptkunst kann ein Objekt letztes Zeugnis, letzte Spur sein. Doch Duchamp hatte wohl schon die künftigen, musealen Fetischisierungen seines zweckentfremdeten Pissoirs im Visier – Publikumsbeschimpfung aber eben auch starker, affektgeladener Bezug zum Publikum. Denn eine Rezeption im Museumskontext sieht Duchamp gar nicht vor, vielmehr ist er, wie die Ausführungen hier zeigen an der unmittelbaren Wirkung interessiert, die seine Kontextualisierungen entfalten. Damit hält er sich emphatisch sämtliche Metamorphosen seines Pissoirs offen, nur die Beziehung zwischen ihm und dem Artefakt wird wichtig. In nahezu appropriationistischem Gestus generiert er Artefakte. Auch weitere Beispiele zeigen, dass für die Konzeptkunst die Programmatik zum allein ausschlaggebenden Faktor wird [S. 66]. Die Fähigkeit, über Metamorphosen zu verfügen, kann sich u.a. in der Bezugnahme auf eine schon existierende Arbeit zeigen. Für die Konzeptkunst zählen die Positionierung, sowie die Spontaneität in der Beziehung zwischen Autor und Werk, während die gegenständliche Erscheinung des Artefakts nachrangig wird. Damit wird sie angreifbar als bloße Vertheoretisierung, als „suizidaler Ikonoklasmus“, während hier Literaturbeispiele genannt werden, denen wie der Programm-Musik die Aufladung der Form, ihre innovative Gestaltung vermittelt eines „fachfremden“ Narrativs gelingt. Gegen den unterstellten Reduktionismus wendet sich die Bildende Kunst vehement, soll doch gerade die Abstraktion die intendierten Vermittlungs- und Interventionsprozesse auf allen gesellschaftlichen Ebenen auslösen. Doch die Diskurse der Soziologie und Philosophie sind diesbezüglich in ihrer Ideologiekritik weitaus differenzierter und leistungsfähiger, als Konzeptkunst, die sich dem politischen Aktivismus annähert [S. 68]. Was nun mit Hirschhorn, Schlingensiefel, Heartfield, dem Zentrum für politische Schönheit, der Wochenklausur, als Theoretikerin Chantal Mouffe und allen anderen, die auf eine Gegenhegemonie setzen? Muss die ästhetische Produktion nicht als Teil einer emanzipatorischen, gesellschaftlichen Praxis gelegentlich auf die Straße, löst sie sich nicht auch damit aus einer ideologischen und apologetischen Haltung? Für den Autor bleibt es problematisch, Klärungsprozesse und Sinnfindungen nicht über das Material laufen zu lassen. Dafür, dass die Konzeptkunst teilweise sogar zynisch im Postulat stehen bleibt, sprechen die willkürlichen „Verabschiedungen“ ganzer Bereiche. Hinter dem Impuls, alle Formen loswerden zu wollen, mag die Aggression gegenüber den gesellschaftlichen Widersprüchen stehen, doch unter diesem Zugzwang hört alles Spielerische auf. Nur im Spiel bewahrt sich die Kunst wie gesagt die Freiheit, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Denn in dem Moment, in dem sie den Vermittlungsprozess aufkündigt, vollzieht sie an sich selbst, was ihr die repressiven Struktu-

ren gebieten – den Exitus [S. 70]. Freiheit existiert nicht abstrakt im leeren Raum, wie abschließend mit Hegel und Marx betont wird und das Verständnis der Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit wird entscheidend. Demgegenüber bleibt die Rede vom Tod einzelner Bereiche der Ästhetik präntiös und antihuman; sie macht sich gemein mit dem, wogegen sie Widerstand leisten soll. An dieser Stelle wird die Bildende Kunst toxisch und Teil von Vereinnahmungsdebatten. Vielmehr muss die Konzeptkunst weiterhin die Dialektik von Theorie und Praxis beachten, also ihre Projekte und Stoffe entwickeln, sie im öffentlichen Raum politisch durchsetzen bzw. ihre Durchsetzungsfähigkeit überprüfen, sowie schließlich eingedenk aller möglichen Folgen realisieren. Mag sein dass die Planung im Vordergrund steht, dass Projekte in der Pipeline feststecken, eine authentische Gegenhegemonie lässt sich nicht auf den Begriff reduzieren, will sie politisch sein.

Somit kann es eine vom gesellschaftlichen Kontext losgelöste ästhetische Produktion nicht geben, wie das Kapitel „*Kunst und das Politische*“ in exemplarischer Weise zeigt. Denn sowohl die materiellen Formen ihrer Auseinandersetzung als auch ihr utopisches Wesenstehen einer solchen Loslösung entgegen; im Übrigen geht sie nie unmittelbar in der begrifflichen Sphäre auf. Hinsichtlich ihres Doppelcharakters ist Kunst nie neutral, sei es als fetischistischer, schöner Schein, sei es, dass sie ihren Autonomieanspruch und die damit verbundenen emanzipatorischen Züge in den Vordergrund stellt. Zwar zeigen die weiteren Ausführungen, dass sich die Polarisierung zwischen politischen Vereinnahmungen und Autonomieanspruch im konkreten Kontext oft gar nicht so ohne weiteres ausmachen lässt. Dennoch besteht die Paradoxie, dass ästhetische Produktion nicht auf ihre Autonomie Verzicht tun kann, sie geht nicht vollständig im Politischen auf. Auch deshalb hält der Autor die sogenannte *engagierte Kunst* für problematisch und grenzt sie von der ab, die ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten zu behaupten vermag, die sich eben nicht für äußere Interessen in den Dienst nehmen lässt und zur Propaganda verkommt [S. 80]. Eine solche ästhetische Produktion legt sich nicht im Vorhinein fest, sie beansprucht den Vorrang ihrer Teleologie, die erst gefunden werden muss. Ihr politisches Wesen ist ein offenes Anliegen, das „vor Ort“ und am Material ausgetragen wird, insbesondere dann wenn sie sich an gesellschaftlichen Widerständen abarbeiten muss. Die Autonomie weist in den irreduziblen und unerschöpflichen Charakter des (menschlichen) Seins und ist – weit davon entfernt, politische Interessen abzubilden unlöslich mit ihrem humanen Anspruch verbunden.

Davon unabhängig bleibt die Koketterie verhänglich, das Politische ästhetisieren zu wollen, wenn somit der Autonomieanspruch, über sich hinaus getrieben ideologisch wird. – Die inhumane Pervertierung ihrer Selbstzweckhaftigkeit wird an zwei Fallbeispielen gezeigt, zum einen die Berufung Dalís auf das surrealistische Manifest das ihm – l’art pour l’art – einen rechtsfreien Raum begründen soll, in dem seine Gewaltverherrlichenden Darstellungen legitim werden. Damit treibt Dalí den Surrealismus auf eine dogmatische, ideologische Selbstausslegung hin, auf einen abstrakten Autonomieanspruch, unter dessen Regie gesellschaftliche Verwerfungen nur abgebildet und damit wiederholt werden und so in die Nähe einer Apologetik des heraufziehenden Faschismus geraten [S. 82]. Soll die ästhetische Produktion der gesellschaftlichen Repression widerstehen, bedarf sie der Möglichkeit und des Freiraums, ihr emanzipatorisches Anliegen zu formulieren. Adornos Verve gilt dem Umstand, dass sie von der geschichtlichen Katastrophe nicht nur vereinnahmt, sondern von ihr ununterscheidbar wird, insbesondere dann, wenn sie Verbrechen aus einer fragwürdigen Verpflichtung auf das „Realistische“ nur noch vorführt. In Hinblick auf die geschichtliche Katastrophe wird die Aporie zwischen ästhetischer Produktion und „Wirklichkeit“ dagegen sehr steil, sie werden nicht nur inkommensurabel, Kunst, die nichts mehr verändern kann, wird sinnlos, sie wird, wie die Negative Dialektik konstatiert, schuldig, wenn sie unterschiedslos in der repressiven Vereinnahmungssituation aufgeht. So verweist Adorno nur post festum auf den zerrissenen Zusammenhang von Kunst und Wirklichkeit, um dann den Autonomieanspruch der Ersteren in eine uneinholbare Transzendierung zu wenden. Denn: „*Eshat keinen Sinn, über das Verhältnis von Kunst und Welt nachzudenken, wenn die existenziellen Bedingungen fürs Nachdenken nicht gesichert sind.*“ [a. a. O.] – Gemeint sind damit die subjektiven mehr oder weniger unmittelbar physischen Umstände, sowie die Freiheit, selbstständig zu planen und Entscheidungen zu treffen, aber auch die objektiven Bedingungen, wie der Zugang zu unabhängigen Informationen.

So ist die Autonomie nicht nur stets von außen bedroht, sondern auch durch sich selbst, am meisten durch den schillernden wie abgründigen l'art pour l'art Anspruch. Weil sich Sachzwänge und Entfremdungen der ästhetischen Produktion stets aufs Neue einzuschreiben versuchen, beschrieb Adorno ihre Sphäre nur ex negativo, der instrumentellen Vernunft eine rote Linie ziehend, auch wenn m.E. bis heute der fehlenden Systematik seiner Polemik und seinen pauschalen Diskreditierungen der Kulturindustrie wenig entgegen wurde. Vielmehr wären doch die affirmativen Züge von Kunst herauszustellen, ihr Leitfaden, für Menschlichkeit und menschliche Lebensbedingungen einzutreten.

Auch das zweite Beispiel will das Wesen der ästhetischen Reflexion zugänglich machen. Wie kommt sie dazu, Befremden über ihr eigenes Tun festzustellen, ohne eine Erklärung dafür parat zu haben? Um es frei, in den Worten von Hannah Arendt zu sagen: Wir wissen selbst ganz gut, wann wir uns ins Unrecht setzen. Emanzipation muss sich m.E. immer am konkreten, menschlichen Menschen orientieren, während der Rekurs auf die Gesellschaft als Bezugssystem stets die Gefahr birgt, ihre Antagonismen zu übernehmen und die humanen Zielsetzungen aus dem Blickfeld zu verlieren. Plausibel wird das an einer Denkfigur, Hegels Kunstanschauungen [S. 84]. Hat sich der Weltgeist einmal verdinglicht, ist er den Entfremdungen in die Arme gelaufen und dort hängen geblieben, wie es der Autor bildlich ausdrückt, kann eine solche Reflexion nicht für sich beanspruchen, ästhetisch zu sein, vielmehr offenbart sie abermals die Vereinnahmungssituation durch repressive Einflüsse. Die Rede ist vom nahezu scholastischen Streit zwischen Modernisten und Postmodernisten, der von Wettbewerben und Ausschreibungen getriebenen Architektur, von ihrer Einengung durch normative Vorgaben, die eine Ausdünnung zu rein ideologischen Machtkämpfen begünstigen. Auch wenn der Autor den Konflikt um die Zweck-Mittel-Verkehrungen für lösbar hält, verweist er auf die inhumanen Erscheinungsformen von Architektur, bloße Verwahranstalten menschlichen Daseins, dinglicher Ausdruck fehlender gesellschaftlicher Partizipationsmöglichkeiten, der allenfalls Unbehagen über die zynische Beschwörung einer tiefgreifenden Dehumanisierung aufkommen lässt. Dieses Unbehagen lässt sich mit Hegels Analyse der Reflexionen der Kunstanschauungen konkretisieren; immer dann wenn die Idee dem Material Gewalt antut, anstatt darin aufzugehen kehrt die Reflexion als deformierte, aber nicht als ästhetische zu sich zurück.

Da die postmoderne Architektur – wie die übrige Postmoderne derartige Missstände voluntaristisch zu verflüssigen und zu hintertreiben versucht, stellt sich die Frage, ob Dalí zu einem ähnlich gelagerten Frontalangriff auf die surrealistische Programmatik ausholt und sich dadurch legitimieren kann, oder ob er nicht vielmehr durch die politische Wirklichkeit überholt wird. Im letzteren Fall wären die gewaltverherrlichenden Teile seines bildnerischen Werks – Heroisierung und Dämonisierung zugleich nur noch peinlich. Denn in allen Fällen zielt eine l'art pour l'art Haltung an der gesellschaftlichen Wirklichkeit vorbei; sie bleibt unbeholfen, scheitert, weil sie an einem Autonomiebegriff festhält, der sich gegenüber der ästhetischen Praxis verselbstständigt hat. So oder so zeigt sich an Dalís Fall das Erstarren der surrealistischen Programmatik, die Handlungsunfähigkeit der übrigen Surrealisten, überhaupt das disruptiv gewordene Verhältnis von Theorie und Praxis – wenn somit der Geist bzw. die Reflexion von den Gegenständen, die sie geschaffen hat nicht mehr loskommt, wenn das Werk des Zauberlehrlings als disparat zu seinen Absichten empfunden wird. Dementsprechend schlägt die Vertheoretisierung der Praxis durch Dalí in Praktizismus um. Die Feuerbachthesen! – Die Theorie kann für die ästhetische Produktion kein Ausgangspunkt sein, will sie nicht ihre Fähigkeit zur Innovation verlieren. Die Autonomie ist an das Gebot des Vorrangs der Praxis geknüpft, während Dalí einen theoretischen Rückstau ausagiert. Er zeigt sich darin, dass die Praxis die Programmatik nicht mehr zu modifizieren vermag, ihren Formcharakter nicht überschreitet. Im Gegenzug hat die ideelle Seite trotz ihrer beherrschenden Erscheinungsform jeden Veränderungsanspruch verloren, sie kapituliert regelrecht davor. Hier wird die Verselbstständigung als leerer Voluntarismus, als manipulativer Versuch, die bildnerische Organisation zu beherrschen greifbar. Denn gerade das Postulat des Kontrollverlusts, *die écriture automatique*, muss Dalís Vertheoretisierung der Praxis brüchig werden lassen. Für die übrigen Surrealisten ist es nicht hinnehmbar, dass sich Dalí der Verpflichtung auf die Praxis entzieht, auch wenn sie eine Klarstellung fehlen lassen, dass er lediglich seine Postulate verbildlicht. Tatsächlich kann der Automatismus nur Mittel, nicht Endzweck der surrealistischen Pro-

grammatik sein, nur so bleibt die *écriture* der Überprüfung, dem Abgleich von Form und Inhalt zugänglich [S. 90]. So wird die Theorie hereingeholt, wenn es der Vorrang der Praxis und die damit verbundene ästhetische Autonomie zulassen. Im Übrigen können Artefakte nur unter diesen Bedingungen ihren geschichtlichen Charakter behaupten; sie sind nur so vor Universalismen gefeit, die in die Verkehrung von Genesis und Geltung und in den Bewusstseinsreflex münden.

Daraus folgt, dass kulturelle Produktion an den Vorrang der Praxis gebunden ist mit dem ihr Autonomieanspruch steht und fällt, will sie nicht in eine ideologische Attitüde übergehen, deren Verwerflichkeit keine Grenzen gesetzt sind. Denn missratene Kunst ist für Adorno eine, die zur Begleitmusik der Katastrophe avancierte. Aus der Aporie, schuldig zu werden, ob man kulturelle Produktion betreibt oder ihr entsagt gibt es für ihn keinen Ausweg. Allenfalls kann sie sich dazu bekennen, an der Verpflichtung auf den Widerstand gegen den Totalitarismus gescheitert zu sein und dies hör-, fühl- und sichtbar machen. Soweit sie sich in ihrer Autonomie behauptet ist ihr politisches Wesen untrennbar von ihr. – Alles andere als Mitläufertum. Nie vor dem Zwiespalt gefeit, wieder schuldig zu werden fällt ihr der eigene Doppelcharakter stets auf die Füße – nur in einer brüchigen, aporetischen Situation kann sie fortgesetzt werden und dennoch hat sie Potenzial. Weniger nach außen hin denn als Selbstbefragung hat sie nach Auffassung des Autors herauszufinden, wann ihre Autonomiebehauptung in Ideologie übergeht. Nur in ihrer Ungebundenheit gegenüber gesellschaftlichen Zwecken nur in einem prekären Spannungsverhältnis gegenüber diesen kann sie sich erhalten und dabei inmitten inhumaner Bedingungen die humanen aufzeigen

3. Die Debatte um eine alternativlose Vereinnahmung ästhetischer Produktion durch die Kulturindustrie

Das folgende Kapitel untersucht den ideologischen Reflex der sogenannten „hohen Kultur“. Schon der Ausdruck deutet auf den klassistischen und selektiven Hintergrund hin, wonach das affirmative Wesen kultureller Produktion, die Poststrukturalisten sprechen vom Repräsentationserfordernis, regelrecht vorausgesetzt wird. Soziale Differenzierungen schieben sich vor die qualitativen und schließen dementsprechend ProduzentInnen mit RezipientInnen zusammen. Aus dem geschichtlich lange eingeübten Selbstverständnis, die Herrschaftsverhältnisse zu illustrieren ist kulturelle Produktion nur schwer herauszulösen. Auch die Fähigkeit zur Teilhabe, mehr noch zum Genuss ist an intrikate Voraussetzungen geknüpft. Denn Letzterer muss – in Anlehnung an die gefährvolle Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft ein Privileg bleiben; die Sicherung der Herrschaft ist daran gebunden, das Privileg verteidigen zu können – hinter der Dialektik schaut ein spannungsgeladenes Abhängigkeitsverhältnis hervor, es bildet sogar die Polarisierung zwischen Ideologiekritik und Ideologiegeladung ab. Viele Autoren bevorzugen das Modell von Hegemonie und Gegenhegemonie, lassen dann aber den Hinweis fehlen, dass das geschichtliche Ungleichgewicht im Vordergrund steht und sich kritische kulturelle Produktion nur allzu oft vereinnahmen lässt. Deshalb kann nach Auffassung des Autors auch nicht davon die Rede sein, dass die sozialen Beschränkungen und Zuschreibungen durch die Moderne einfach durchbrochen wurden. Schaut man weiter zurück, hat der Universalismus der Französischen Revolution lediglich eine Umlagerung der Vereinnahmungssituation befördert. So beansprucht das aufstrebende Bürgertum fortan nicht nur die kulturelle Produktion, sondern auch Bildung als Ausweis seiner gesellschaftlichen Stellung. Ein neues Selbstbewusstsein zieht zwar andere, demokratischere Formcharaktere und neue Gruppen von Rezipienten an, die kulturelle Produktion wird für öffentliche Ereignisse geöffnet, es entstehen neue, zwanglosere Formen von Zusammenkünften, doch der „*Partikularismus im universalistischen Gewande*“ reift zu einem umso rigideren, wenngleich sich zunächst unspezifisch artikulierenden Klassismus heran. Als Rückzugsgebiet, auf dem ein gesellschaftlicher Status behauptet wird, dient kulturelle Produktion nur der Anerkennung und Satisfaktion des Bürgertums, während damit zugleich ihre Heteronomie befestigt wird, und zwar als Erscheinungsform einer universalisierten Ohnmacht, die so diffuse wie dominante Massenkultur, für die die sozialen Klassifikationen zu Orientierungsfunktionen avancieren. – Folge davon, dass die „hohe Kultur“ ihrem formalen Anstrich entgegen exklusiv bleibt, ja noch exklusiver wird, ihr ideologisches Wesen lediglich verschiedene Erscheinungsformen annimmt. Denn mehr als die alte feudale Repräsentationsordnung ist das Bürgertum gefährdet und von

Abstiegsängsten umgetrieben angreifbar. Schließlich haben die erfolgreichen Kollektivismen das Bewusstsein für die ökonomische und soziale Lage geschärft, das wechselseitige Verwiesen-Sein der Klassen aufeinander wird komplexer. Doch einerscheinhaften Inklusion, so die weiteren Ausführungen steht der fehlende Organisationsgrad der Massen gegenüber, die ideale Ausgangslage für eine dahin vegetierende Gegenhegemonie als Massenkultur. Unter diesen Spannungen muss die bürgerliche „hohe Kultur“ wie gesagt in die Breite gehen, in verschiedene ideologische Erscheinungsformen diffundieren, anders gesagt: An der Massenkultur haftet somit der Doppelcharakter eines Einschluss- wie Ausschlussphänomens. Mit ihm wird nicht nur der künftige, ausschließlich soziale Status kultureller Produktion unabweislich, vielmehr verdinglicht sich im Spannungsverhältnis von hoher und Massenkultur eine antagonistische gesellschaftliche Organisation. Verschiedene Erscheinungsformen moderner kultureller Produktion versuchen sich an einer unscharfen Abgrenzung gegenüber der völlig hegemonialen Situation – als zynische Entgegnung, als Feier der industriellen Seite der Massenkultur – die abseits affirmativerer, liberalistischerer Einordnungen von der umstrittenen Technikfeindlichkeit der Kritischen Theorie rigoros ausgeschlossen werden. Während die vermeintlich hohe Kultur schon durch ihren Repräsentationsanspruch für die Warenzirkulation affin ist, durch und durch kommerzialisiert ist, zeigt sich am Erscheinen der Massenkultur wieder das Abhängigkeitsverhältnis der Klassen voneinander, mag auch Adorno den geschichtlichen Verhältnissen eine deterministische Linie ziehen und die ästhetischen Bemühungen um Inklusion, darum, die entfremdeten gesellschaftlichen Bedingungen durch Subkulturen aufzubrechen bagatellisieren [S. 105]. Doch die Kunst muss man hinsichtlich ihres Autonomieanspruchs in ihrer Selbstzweckhaftigkeit aufsuchen, während der Warencharakter nur Zweck-Mittel-Verkehrungen generiert und entsprechend optimiert. Demnach blieb Adornos Kritik an der instrumentellen Vernunft nicht auf eine voluntaristische Verve beschränkt. Vielmehr will er den komplementären Wahrheitsanspruch kultureller Produktion sinnfölig machen und darüber hinaus ihre Inkommensurabilität. – Wieder wird der Vorrang der Praxis betont, wie er als Bedingung der Autonomie nun unter *Schellings intellektueller Anschauung* firmiert [S. 106]. Dagegen beschreibt der Begriff der instrumentellen Vernunft schon fast ein Krisenphänomen – das gesellschaftliche, sowie eine Krise der modernen Subjektivität, an dem das Verhältnis von Leib und Seele gründlich durcheinander geraten ist. Gerade die Verselbstständigung ihrer begrifflichen Reduktion trübt die menschliche Einsicht, eine versöhnliche Tendenz im Sinne einer humanisierenden Fusion beider Seiten ist nicht unbedingt angedacht, vielmehr entzieht sich die ästhetische Produktion so weit als möglich weiterhin der Zweck-Mittel-Verkehrung. Auch strebt sie eine qualitativ andere Form von Erkenntnis an, über einen bloßen „Paradigmenwechsel“ hinaus – weil die künstlerische Subjektivität alles beansprucht, was die instrumentelle von sich ausschließt, wenn nicht sogar verbietet, bleiben sie unverträglich. Im Gegenzug bleibt die „Affirmation“ ein qualitatives Kriterium für Schwäche ästhetischer Produktion.

An dieser Stelle würde man sich eine offenere, durchlässigere Diskussion wünschen, weil die Verhältnisse nicht so liegen, wie sie hier beschrieben werden, auch in Hinblick darauf, dass die drohende wie wohl auch nicht lebbare Verselbstständigung des Autonomieanspruchs wieder durch ein dialektisches Korsett festgezurrert werden muss. So sollte viel mehr betont werden, dass die Kunst, wie alles menschliche Tun sowohl Ausdruck seiner selbstständigen wie unselbstständigen anthropologischen Situation gegenüber der Umwelt und der Gesellschaft ist und das zunächst einmal unabhängig von der Projektion auf gesellschaftliche Antagonismen. Ästhetische Produktion ist immer politisch, auch wenn der Autonomieanspruch steiler wird und werden muss angesichts der Vereinnahmung durch die Kulturindustrie. Gegenüber den übrigen Waren sollen die Artefakte nicht unterschiedslos und widerstandslos von der Konsumsphäre aufgesogen werden – Minimalbedingung ihres Bestehens und ihres kritischen Impakts – Adorno dringt jedoch auf Kompromisslosigkeit. So hat die Kulturindustrie ein schädliches Moment, sie triggert die Entfremdungen, resultiert nicht nur aus Abhängigkeiten als deren Erscheinungsform, sondern generiert diese auch. Gemäß ihrer Teleologie sollen Massen zu Massen gemacht werden; verschiedene ideologische Interessen werden hier untergebracht, auch die gesellschaftliche Kontrolle. Damit tritt sie eben nicht nur als der große Gleichmacher auf, sondern bestimmt selektiv, was Kunst ausmacht über deren Verwertbarkeit, unaufhörlich schreibt die Kulturindustrie soziale Bewertungen ein, bestimmt überhaupt, was sozial, im Sinne von

„gesellschaftlich erwünscht“, „human“ ist, dem inneren Sinn von Kunst entgegen. Solchermaßen entfesselt, übt sie eine reibungslose Zweck-Mittel-Verkehrung ein und bestreitet damit die Autonomie der Kunst in universeller, an Absolutismus nicht zu überbietender Form.

Angesichts ihres dystopischen Potenzials wird Adornos Prognose zur Kulturindustrie heuteum ein Vielfaches übertroffen, der Poststrukturalismus mag ihre Alternativlosigkeit verschleiern, doch er beschreibt mit der Rede von Maschinerien auch den eng gewordenen Spielraum ästhetischer wie menschlicher Produktionen überhaupt – Vorzeichen heteronomer Lebensbedingungen, an denen man „noch ein wenig drehen kann“ – eine andere Ausgangslage. Sie wird immerhin dem Umstand gerecht, dass sich soziale Bewertungen wie Erfolg durchgesetzt haben sowie dem tiefgreifenden Einfluss, den Verwertungsbestrebungen auf die Konzeption von Artefakten schon weit im Voraus nehmen. – Die Zweck-Mittel-Verkehrungen, deren antihumaner Charakter besonders in der Filmindustrie sinnfällig wird, weil sie, so der Autor mit entsprechenden finanziellen Mitteln ausgestattet auf ein schier endloses Repertoire an technischen Mitteln zurückgreifen kann. Problematische Mischungen aus authentischem Material und deren Ikonisierung bagatellisieren, wogegen sich hohe Kunst, die autonome noch zu verwahren wusste. Den 2. Weltkrieg hat die Unterhaltungsindustrie längst einkassiert und in immer billigeren Fernsehproduktionen wird er romantisiert. Doch in Hinblick auf *Schindlers Liste* steht hier die Frage im Raum, was die Kulturindustrie, für die Inhalte ästhetischer Produktionen grundsätzlich nicht selbstständig sind, aus der Gedenkkultur macht [S. 113]. – Sie verlängert ihren spontanen und imperativen Gestus an fehlendem Respekt und fehlender Achtsamkeit im Umgang mit notwendigen Tabuisierungen. Vor die Inhalte schiebt sich das Ansinnen, Interesse zu generieren. An Letzterem entfaltet die Kulturindustrie ihre vielfältigen propagandistischen Einsatzmittel, Konsumbedürfnisse anzuregen und der Verwertung zuzuführen. Während das manipulative Wesen der Wunschproduktion durch den Poststrukturalismus kaum zur Sprache kommen kann, der Gegenstand jedweden Bedürfnisses eher als Anhängsel einer undurchsichtig wabernden Maschinerie des organlosen Körpers gefeiert wird, in den Stand einer spinösen wie verrästelten Ontologie erhoben wird – was für ein Geschwurbel – führt die Ideologiekritik die repressive Wirkung der Massenkultur als komplementäre Ergänzung zur entfremdeten Arbeit vor. Exklusionsmechanismen werden so wechselseitig verstärkt. Zwar schreibt der Autor Adorno fort und importiert von ihm die normative Zuordnung der Dialektik zum Herrschafts-Knechtschafts-Verhältnis, doch lässt sich für die „niedrige Kultur“ kaum eine Strategie nachweisen, ihrer Ohnmacht zu entkommen. So schlägt auch die Protestkultur häufig in eine zynische Fetischisierung ihrer Heteronomie um, was sich – nebenbei bemerkt in Bewerbungssituationen gut verkaufen mag und an den Kunsthochschulen schon immer als Herostratum ideologisch gefeiert wurde. Als elitäre oder pseudoelitäre Abkapselung geriet die ganze Avantgarde in Isolation und damit in die Fänge des wachsenden Anpassungsdrucks der Kulturindustrie. Schließlich manifestieren sich an der Diskreditierung des Autonomiepostulats ihre autoritaristischen Tendenzen, ihr um sich greifendes Cancellen, ihre Betriebsamkeit, Konkurrenzsituationen zu schaffen und alte Formen der Stigmatisierung und Ausgrenzung zu verschärfen [S. 122]. Die vielfältigen Identitätsdiskurse erklären sich für den Autor aus der scheinheiligen Gleichmacherei einer Verteilungsgerechtigkeit, die daran nur ihr Repressionspotenzial schleift. So ist Arbeit an Arbeitslosigkeit gekoppelt, was die Entfremdung verschärft, subtil wirkt der Autoritarismus über mögliche Sanktionierungen und fordert das für den Poststrukturalismus nicht mehr Benennbare ein – die Umstrukturierung der Persönlichkeit, die er schon längst aufgegeben hat, die er bewusst fallen lässt und in einer obskurantistischen Psychologie hintertreibt zu vorauseilendem Gehorsam ... „*der eine bedeutungsvoll schmunzelnd und geschäftseifrig, der andere scheu, widerstrebsam ...*“ nicht der Schizo-Rebell sondern ein déjà vu. Welche anderen Kodierungen als die der Warenproduktion sollen ihr denn noch bleiben? Als Propagandainstrument muss die Kulturindustrie auf Kodierungen durch den Warentausch dringen, Konsumsphären der Verwertungs dynamik zugänglich machen, mobilisieren und sie revolutioniert damit sämtliche gesellschaftliche Beziehungen. Zugleich schiebt sie sich damit als Filter vor die sinnliche und kognitive Verarbeitung der Eindrücke der Wirklichkeit und legt die Perspektive fest, die wir einzunehmen haben. In diesen weitläufigen Instrumentalisierungen, die vor nichts Halt machen, verkürzt sich der Abstand zwischen Ideologie und Barbarei zur Apologetik der Letzteren, oder vielmehr – mit Horkheimer wird darauf verwiesen, dass das Eine das Andere aufruft.

Das ideologische Profil von Hass und Hetze weist die Kulturindustrie noch nicht auf, sie hat jedoch das Potenzial, in diese integriert zu werden [S. 126]. Zwar sorgt sie vor allem für die Generierung neuer Bedürfnisse, indem sie weite Lebensbereiche vereinnahmt und das Verhalten der Individuen steuert, zugleich ist sie jedoch normativ und strukturiert die Bedürfnisse zu Anpassungsleistungen um, auch wenn an freundlichen Diktatoren, an denen alle Bedürfnisse auflaufen zunächst die Popstars infrage kommen. Über die Bildung von Idolen entsteht eine heteronome Sprache, die die allseitige Unterwerfung fordert. Dennoch umwirbt die kapitalistische Produktionsweise den Menschen noch, auch wenn sie ihm alles Menschliche zu entwenden sucht. Ein weniger freundliches Anzeichen für die Affinität der Kulturindustrie zum Faschismus ist der amerikanische Kulturkampf, ausgelöst durch einen sich zuspitzenden Klassenantagonismus. Auch hier erfolgt die Instrumentalisierung der Bedürfnisse über die Bindung an ein Idol. D. Trump muss die Sprache und den Habitus der Unterdrückten annehmen und ihnen damit jede Gelegenheit geben, ihre Ressentiments auszuleben. – Alles gerät zur Inszenierung, aber nicht einer besseren Welt, eher Fanal, wie sich Autoritarismus und Ohnmacht wechselseitig befeuern bis zu dem Punkt an dem sie jede politische Handlungsfähigkeit außer Kraft setzen. Der Autor beschreibt Trump als Endzeitidol, das sich hochperfektionierter, kulturindustrieller Techniken bedient und damit den Durchbruch verschafft. Warum verschließen wir nur so konsequent die Augen vor diesem Szenario?

In einem abschließenden Diskurs werden die Gründe erläutert, warum Adorno die Autonomie kultureller Produktion so kompromisslos verteidigte [S. 132]. Denn sie trifft auf die Abwehrhaltung des vorseilenden Gehorsams, auf eine elitistische Einstellung, die sich zwischen Ressentiment und subalternem Habitus einrichtet. Abstrakt und oft genughilistisch wehrt auch Adorno alles ab, was sich dem emanzipatorischen Anspruch kultureller Produktion leichtfertig zu entziehen sucht. Adorno der Misanthrop? Doch die Kritik an seiner Haltung ist doppelzünftig, insofern sie sich in der Komfortzone des Elitismus-Vorwurfs unangreifbar macht und ihr Ressentiment als demokratische Kultur kaschiert. Als Elitismus wird verschrien, wofür man sich bemühen muss, Expertise, Erfahrung, Wissen, Voraussetzungen, die in anderen Bereichen wie der Wissenschaft unumstritten sind. Die autoritäre Gleichmacherei – noch dazu oft mit pädagogisch erhobenem Zeigefinger taucht immer dort auf, wo Demokratiedefizite manifest werden. Eine Lieblingskategorie eines solch eilfertigen Scheinhumanismus ist das Gebot der Authentizität, die jedoch irreduzibel bleibt, insofern sie in die Singularität und in die Unerschöpflichkeit des (menschlichen) Seins verweist. Der bzw. die einmal im Voraus ausgeschlossene Andere und damit eine wirklich egalitäre Gesellschaft werden jedoch nicht anerkannt. Einmal zum Totschlagargument verkommen, blendet der Elitismus-Vorwurf den emanzipatorischen und aufklärerischen Impact kultureller Produktion konsequent aus und lässt sich weder durch seine Bildungsfeindlichkeit entschuldigen, noch durch die hart umkämpften sozialen Hierarchien kultureller Produktion, die sich vor ihre Besonderheiten schieben. Denn gerade die technischen Möglichkeiten treiben die Letzteren an, befreit wird nur der Markt. So entsprang Adornos Elitismus, wenn es denn einer war der Ohnmachtserfahrung, die Grenzverschiebung kultureller Produktion auf die Kulturindustrie hin zu sehen, sie aber nicht mehr aufhalten zu können.

Heutzutage wird der Gegensatz zwischen kultureller Produktion und Kulturindustrie bagatellisiert. Die Auseinandersetzung um kulturelle Produktion wird von einem Konstrukt an Marktmechanismen abgedrängt. Die Rede ist von einer *kunstheteronomen Gegenrede*, die sich, wie abschließend gezeigt wird zur Idolatrie verabsolutiert und alle Formen gesellschaftlicher Antagonismen überspielt [S. 138]. Nachdem die sozialen Kategorien kulturelle Produktion regelrecht aus dem Felde geschlagen haben, sind die auseinanderbrechenden Gesellschaften auf fetischistische Kollektivismen hin reduziert und angewiesen, so bildet die Ikonisierung von (Pop)Stars, der Personenkult ihr gemeinsames Surrogat. Denn der gesellschaftliche Widerspruch wird nun vollständig durch die fetischistische Suggestion abgebildet – die Spannung und Anziehung, die ein Star ausübt als Projektionsfläche für den Ausbruch aus der alternativlos gewordenen Entfremdungssituation. Wiederum sind der Verfall der Kultur sowie das Auftreten von Massenkultur signifikant für den Ausschluss von gesellschaftlicher Teilhabe sowie für den allgemeinen Niedergang einst demokratischer Zivilgesellschaften. Am Idol setzt sich der Geltungsanspruch des sozialen Prestiges vollends durch und wird durch die Fankultur weiter akzeleriert.

Für den Autor bleibt soziales Prestige immer problematisch und er zeigt, dass die Idolatrie in der auf einen partikularistischen, ideologischen Begriff von Gemeinschaft verpflichteten Gesellschaft zur einzigen Exitoption aus den repressiven Bedingungen gerät [S. 146]. Die Rede ist von *der Hegemonie einer sozialen Gruppe* – die Berufung auf eine exklusiv *politische Emanzipation*, die Israel in einen langwierigen Kulturkampf führt. [S. 150] Denn sie schließt nicht nur die politische Vertretung der mehrheitlich aus anderen Residenzgesellschaften des Nahen Ostens eingewanderten Juden bis in die 80er Jahre aus. Die sehr heterogene Gesellschaft findet in derpolitischen Emanzipation der zionistischen Staatsdoktrin keine Darstellung, ethnische Ausgrenzungen schieben sich vor die politischen und sozialen – der Hintergrund soll deutlich machen, dass den Idolen ethnische Kodierungen, Selbstverstärker von Ausgrenzungsmechanismen, aber auch Wunschbilder im besonderen Maße anhaften. Sind doch Sport- oder Popstars immer auch Nationalikonen. Zumeist werden sie instrumentalisiert für die hegemonialen Interessen, unter denen sich die Menschen einzurichten haben, während die gesellschaftlichen und ökonomischen Antagonismen ungelöst bleiben.

Auch ganz zum Schluss wird eine Lanze für die Autonomie kultureller Produktion gebrochen; an einer Kritik des Kitsches. Denn durch vielfältige Erscheinungsformen getarnt, will er ihr etwas Heteronomes unterschieben. Müsste man den Autonomieanspruch ängstlich vor ihm verteidigen, wäre er wenig überzeugend, der Diskurs bliebe moralisierend. Doch am Kitsch verwerflich bleiben seine Täuschungsabsicht sowie der ausbeuterische Umgang mit Originalwerken, eine Rezeption, die mehr noch als die idolatrisierende Überhöhung jede Distanz fallen lässt. Hier perfektioniert sich eine kulturindustrielle Aneignungsstrategie und zeigt sich in ihrer Verkommenheit, weit über das Suchtpotenzial der Idolatrie hinaus. So implementiert der Kitsch die gesellschaftliche Doppelmoral, ihre bewussten Zweck-Mittel-Verkehrungen unmittelbar den Gegenständen seiner Vereinnahmung, wobei weniger das kommerzielle Interesse, als die Haltung gemeint ist, die alles selbstverständlich zu ihrer Verfügung wissen will und entsprechend herabzieht. Doch in beiden Fällen werden Artefakte zu stummen und wehrlosen Zeugen der Verdinglichung entwertet.

Henny Hübner