

Der Revisionismusstreit im Lichte der Instrumentalisierungen der Ästhetik.

Vom Kategorienfehler Adornos im Sinne einer Ideologisierung des ästhetischen Autonomieverständnisses zur postmodernen Programmatik.

Abstract: Generell fehlt die Beziehung auf den allgemeinen Menschen in der Kritischen Theorie. Es ist jener Apriorismus, wonach ästhetische Produktion und Gesellschaft inkommensurabel sein sollen, den man in seiner nominalistischen und antihumanen Gestalt zugänglich machen muss.

Die Wurzeln von Adornos Negativismus reichen weit in das Naturrecht und die meisten Vertragstheoretiker dekretieren dem Menschen ein Wolfsdasein – mit Ausnahme von Hegel, der die Herrschafts-Knechtschafts-Verhältnisse als geschichtliche behandelt und damit die Emanzipation des Menschen in Aussicht stellt. Autonomie bleibt jedoch für Adorno ein ambivalenter Begriff – ferner steht ihr Anspruch im schroffen Gegensatz zur Materialität der ästhetischen Praxis.

Das Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Politischem muss jedoch nicht um eines negativen Freiheitsbegriffs willen preisgegeben werden. Von Adorno und auch Lyotard grenzt sich Rancière entsprechend ab. Auch der Autonomiebegriff wird hier dialektischer: Denn zum Einen manifestiert sich im Artefakt der dinglich gewordene Widerstand, zum Anderen widersteht das Artefakt dem unmittelbar menschlichen Zugriff, wenn es eine andere Menschheit antizipiert. Der revisionistische Impakt ist dann daran zu erkennen, inwieweit an der Opposition von Humanität und Inhumanität ein militant kritizistischer Dualismus und damit die metaphysische Dichotomie wieder eingeführt werden. Dabei wird eine differenziertere Betrachtung des ästhetischen Gestus notwendig: So schließt er sowohl eine negative Haltung gegenüber der bestehenden Wirklichkeit ein – negative Dialektik – als auch eine affirmative, was die Setzung eigenständiger, raumzeitlicher Kontexte angeht.

1. Rezeptionsgeschichtlicher Konspekt zur geistesgeschichtlichen Grundlage von heutiger Marxlektüre und Positionierung der Linken.

Weder Hegel noch Kant übersahen den grundsätzlichen Gegensatz von liberalistischem und universalistischem Freiheitsanspruch.¹ Doch die deutsche Freiheit und der diffuse Anspruch auf ein mythisch-organisches Gemeinwesen brachte jedwedes universalistische Denkmodell in Verruf mit der Folge einer kulturgeschichtlichen Verwüstung, die bis zur Französischen Revolution herabreicht. Das französische Trinom hat wieder hinter ständischen Privilegien zu verschwinden, nur dass der Liberalismus diesen Klassenantagonismus als scheinhaften Gleichheitsgrundsatz darstellt, wonach Gleiches nur Gleichartigen zukomme, die künftigen rassistischen Aspekte inbegriffen. Doch wenn Hegel auf die Französische Revolution zur Verwirklichung des Zoon politikon setzt, darauf, dass sich das Besondere nur im Allgemeinen verwirklichen kann, widerspricht er einem Relativismus, der die anthropologische Forderung preisgibt, und Relativismen dieser Art greifen gegenwärtig in der marxistischen Theoriediskussion um sich.² Die These vom Absterben des Staates bleibt jedoch utopistisch, gegenüber der Hegels Behandlung der nationalen Frage, seine Kriegstheorie, seine Dialektik von Allgemeinem und Besonderem mit ihrer Unterscheidung von Naturrecht und Zivilgesellschaft mehr Wertschätzung verdienen würde. Denn sie legt mit ihrem Attentismus jede emanzipatorische Entwicklung still und substituiert sie durch die permanente Revolution im negativen und unproduktiven Sinne, eben durch die Diktatur, die dann den Rückgang in den Normalzustand auch theoretisch nicht bewältigen kann. Die Paradoxie des anarchistischen Machtbegriffs besteht somit darin, dass er (staatliche) Macht einerseits delegitimiert wie andererseits auch zur Diktatur potenziert.

¹ Domenico Losurdo: Von Hegel zu Hitler? Geschichte und Kritik eines Zerrbildes. Köln 2015, S. 18 f.

² Ders. Flucht aus der Geschichte? Die kommunistische Bewegung zwischen Selbstkritik und Selbsthass. Essen 2000, S. 8 f, S. 24.

Bei aller kritischen Verve haben sich die westlichen Protagonisten des Anarchismus, den Staat zu diskreditieren, nicht von den historischen objektiven Widersprüchen der kommunistischen und sozialistischen Bewegungen gelöst. Die Absage an jeden Etatismus, an einen „starken Staat“ bleibt jedoch subaltern, denn sie konfundiert liberalistische Interessen mit einem vulgären Anarchismus und fordert damit ein repressives Gemeinwesen heraus, das mehr schlecht als recht die gesellschaftlichen Antagonismen verwaltet. Hegel des Totalitarismus zu bezichtigen, dient m. E. zweierlei Interessen, die teilweise miteinander in Verbindung gebracht werden: Einerseits wird er als Etatist und Militarist diskreditiert, andererseits handelt es sich um einen Vorwand, um den Marxismus anzugreifen. Trotz der gegensätzlichen Inhalte verfolgen diese Stereotypen den gleichen Anspruch, vor dem selbst linke oder vielmehr sich für links haltende Intellektuelle einknicken: Hegels Option auf verrechtlichte gesellschaftliche Beziehungen, auf die Dialektik von Allgemeinem und Besonderem soll zugunsten des liberalistischen Anspruchs auf ein unbeschränktes Individuum zerschlagen werden.

Die Frage nach dem Gewinn neuerer Lesarten muss man daran festmachen, inwieweit sie überzeugende ideologietheoretische Beschreibungsformen gegenwärtiger Krisen darstellen und inwieweit ihre Ideologiebegriffe die aktuellen Modifikationen gesellschaftlicher Totalitäten reflektieren.³ Doch schon bei Adorno und Horkheimer wird der Ideologiebegriff um das Vorzeichen einer vollständigen und unüberwindbaren Repression erweitert, indem sie die begriffliche Rationalität durch fortlaufende Brechung an den gesellschaftlichen Antagonismen transzendieren. Die ins Werk gesetzte antiaufklärerische Verkehrung eskamotiert letztlich den geschichtlichen Menschen, der wegen seines eigenen Zweck setzenden gegenständlichen Wesens zum Hebel aller Verkehrungen wird. Aus der angeblichen Hybris, der Stimmigkeit von Denken und Sein, Bedingung aller Praxis, wird Adorno in der *Negativen Dialektik* ihre Superhybris machen: den Anspruch auf eine völlig inkonsistente Subjekt-Objekt-Vermittlung, für die es keine anthropologische Bestimmung mehr gibt. Mit Althusser's Ideologiebegriff rückt die Frage nach den Formen und den Wegen der Verinnerlichung von Ideologie durch die Subjekte weiter in den Mittelpunkt. Auch hier ist die Praxis immer schon ideologisch kontaminiert, womit er nicht nur den Determinismus der Kritischen Theorie teilt, sondern die Herauslösung des Ideologiebegriffs aus dem ökonomischen Kontext weiter vorantreibt. Die Absage an den konkreten Menschen, die Abstraktion von ihm wird nun gegenüber der Kritischen Theorie wesentlich steiler. Aus den geschichtspessimistischen und negativistischen Iterationsversuchen der marx'schen Theorie zieht der Postmodernismus schließlich die durchweg nihilistische Konsequenz, den Gegensatz von Ideologie und Wahrheit ganz fallen zu lassen. Die Bahn wird frei für die bereits im Strukturalismus angelegte Auflösung der Erkenntnis des Ganzen, das Misstrauen in die begriffliche Erkenntnis wird restlos verabsolutiert, die Dichotomie von Ideologie und Wahrheit weicht einem Indeterminismus und Fatalismus. Dem will Amlinger mit Žižeks Positionierung der Wahrheit entgegen, die an die Tradition der konkreten Bestimmung der antagonistischen gesellschaftlichen Verhältnisse wieder anschließt und zugleich zeigt, dass der Postmodernismus in eine Apologie der postpolitischen Totalität führt. Die Rede ist von einem *Glaubenssprung* bzw. von der *Wahrheit der Position*, welche die Verkehrung von Allgemeinem und Besonderem – den im Namen des Allgemeinen auftretenden besonderen Herrschaftsanspruch – wieder vom Kopf auf die Füße stellen soll.⁴ Tatsächlich wäre der Rekurs auf die bloße Übereinstimmung von Denken und Sein für einen Wahrheitsbegriff nicht nur zu schwach, sondern würde in Ideologie münden, wenn er nicht um ein negatives, dialektisches Moment ergänzt würde. Dies zeigen schon Marx' methodische Ergänzungen im *Kapital*. Der differenziertere Wahrheitsbegriff beschreibt die Nicht-Übereinstimmung der verschiedenen Sphären der gesellschaftlichen Totalität mit ihrem Be-

³ S. h. hierzu: Caroline Amlinger: Die verkehrte Wahrheit. Zum Verhältnis von Ideologie und Wahrheit bei Marx/Engels, Lukács, Adorno/Horkheimer, Althusser und Žižek. Hamburg 2014.

⁴ Ebenda, S. 147.

griff. Was rechtfertigt jedoch die Ausweitung des Ideologiebegriffs auf unterschiedliche Kontexte und die damit verbundene, von Althusser sogar bewusst avisierte Abstraktion von Marx konkretem, endlichem Menschen? Insgesamt lässt sich eine genetische Verinnerlichung und Anbindung der Ideologie ans Subjekt beobachten, aus der Žižek m. E. durch den revolutionären Akt den Ausweg sucht und damit den Entwicklungsgang der Abstraktion vom konkreten Menschen die Absage erteilt. Dem wäre zu begegnen, indem man die Dialektik von Ideologie und Wahrheit nicht einer völligen Transzendierung überlässt.

2. Die Kritik der Kritik an postmoderner und kulturindustrieller Ideologisierung der Ästhetik als Übergang zu Negativismus und Ikonoklasmus.

Dass Kunst eine eigenständige Sprache ist, die sich zwischen Leben und Wirklichkeit in dieser Lücke ansiedelt, dass sie daraus ihren revolutionären und utopischen Gehalt bezieht, dies bleibt auch einem kritischen Marxismus, der alles dem Postmodernismus zuschreibt, was sich ihm nicht unmittelbar erschließt, unzugänglich. Nicht die Kunst, sondern der Markt ist Selbstzweck und dadurch wird die Kunst völlig heteronom, fremd bestimmt und Kunstmanager unterscheiden sich dabei in ihrer Funktion in nichts von Exekutoren anderer Waren und Geldflüsse. Doch als ein Erschließungsprojekt tritt die *Ästhetik der Unterwerfung* nicht auf.⁵ Auch dass der Postmodernismus unterschiedliche Erscheinungsformen in den ideologiekritischen Theoriedebatten, wie in der bildenden Kunst, der Architektur oder der Literatur hat, kommt hier nicht zur Sprache. Für die Autoren der *Ästhetik der Unterwerfung* ist die Kunst immer schon durch die Krise, das Zeitalter des Imperialismus präformiert. Dass es sich bei der ästhetischen Produktion weniger um eine Aneignungsform, als um eine Zugangsweise zur Wirklichkeit handelt, deren Eigentümlichkeit eben gerade darin besteht, schwächer als die gesellschaftliche Praxis zu sein, wie zugleich ihr heuristisches, irreduzibles Mehr auszumachen, kann damit nicht zur Sprache kommen. Implizit bleibt das Verhältnis des kritischen Marxismus der Haug-Schule zur Kunst hegemonial, präterminiert. Doch die Rede vom Menschen als Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse ist nur dann unmissverständlich, wenn ihm die geschichtliche Autonomie, dass er diese Verhältnisse auch selbst und in bewusster Weise produzieren kann, zugestanden wird.⁶ Ferner werden die scheinhafte Autarkie und die Beliebigkeit des Postmodernismus gegen die Autonomie der Kunst nicht abgrenzbar. Die Gründe dafür liegen in einem abstrakten Humanismus und damit verbunden in einem abstrakt-weltanschaulichen Kunstverständnis. Im Gegensatz zur *Ästhetik der Unterwerfung*⁷ kann in der *Dialektik der Aufklärung*⁷ ein positiver Ästhetikbegriff noch eingegrenzt werden; hier ist der ideologische Anteil an Kunst noch bestimmbar, wenngleich eine identitätsstiftende Funktion der Kunst – und dies ist ein für den Postmodernismus wegweisender Zug durch die DA – ausgeschlossen wird. Doch für den Zeithorizont der DA ist noch mehr die Konsumsphäre, nicht die Distributionssphäre, der Verwertungsprozess bestimmend.⁸ Für den historischen Standpunkt der DA ist Kultur im Begriff der Verkehrung, partiell von ihr erfasst. Die ÄU blickt post festum auf die vollzogene Verkehrung, aber eben nur auf ihre Erscheinungsseite, dies hat sie mit der DA gemein, was den Autonomiebegriff von Kultur, wie von gesellschaftlicher Emanzipation überhaupt, und zwar in beiden Fällen zu kurz kommen lässt. In beiden Fällen ist jedoch der Determinismus absolut, sei es der eines abstrakten Humanismus, der sich auf dem alternativlosen Verwertungsdruck des Kapitals bezieht, sei es die Verabsolutierung des Gegensatzes zwischen ernster Kunst und Unterhaltungsindustrie, welche den Ursprung

⁵ Werner Seppmann (Hrsg.) und Thomas Metscher: *Ästhetik der Unterwerfung. Das Beispiel Dokumenta*. Hamburg 2013, 1. Aufl.

⁶ Herbert Hörz: *Mensch contra Materie*. http://www.max-stirner-archiv-leipzig.de/dokumente/Hoerz_Mensch-contra_Materie.pdf. S. 19 f. [4.9.2016].

⁷ Im Folgenden: ÄU; die *Dialektik der Aufklärung* im Folgenden: DA.

⁸ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. Main 1969, S. 131 f.

des Herrschaftsverhältnisses uneinsehbar werden lässt. Die DA ist Apologie der Hoffnungslosigkeit und Steilvorlage für den Antihumanismus künftiger Generationen von Philosophen.⁹ Für den tautologischen Zirkel vom Sündenfall der Rationalität, für den Negativismus und Determinismus der Kritischen Theorie sind Technik und Kunst nur besondere Fälle der Vernunft. Jede Form menschlicher, Zweck setzender Tätigkeit wird diskreditiert, sie tritt nie aus dem Dunstkreis des negativen geschichtlichen Determinismus heraus, bleibt immer schon heteronom – Ressentiment gegen die Humanität, gegen Marx' Verwirklichung des konkreten menschlichen Menschen. Ganz selbstverständlich folgt daraus, dass die Kunst in einem global entfesselten Kapitalismus längst abgeschafft sein muss, wie immer man dieses Phänomen auch nennen darf; der Begriff der Postmoderne bleibt dem philosophischen Diskurs entlehnt und eine selbstständige Erscheinung, doch er geht über die hier beschriebenen Phänomene hinaus.

3. Adorno – aristokratischer Rebell¹⁰ oder Humanist und Künstler?

Generell fehlt die Beziehung auf den allgemeinen Menschen in der Kritischen Theorie – daran muss ihr normativer Anspruch, ihr Humanitätsideal gemessen werden. Wie gezeigt, gilt schon der Anspruch auf die dialektische Behandlung von Freiheit und Gleichheit als totalitaristisch und aus dieser Perspektive hat bereits Tocqueville die hegelsche Philosophie als totalitaristisch diskreditiert.¹¹ Spricht nun Adorno von einer Subjektivität der philosophischen Erfahrung, die sich auf das Leben bezieht und thematisiert, was nicht lebbar war, ist oder sein wird, wäre sie emanzipatorisch und dialektisch im heuristischen Sinne. Die bloße Berufung auf die Rationalität bliebe demgegenüber ein naiver, unentwickelter Zustand. Spricht er von einer Subjektivität, welche die idealistischen Begriffe im schlechten Sinne zu transzendieren sucht, würde er zu einer neoidealistischen Renaissance ansetzen. Schon in der Einleitung der *Negativen Dialektik* werden die historischen Verfahren der Philosophie pauschal als Anachronismus diskreditiert. Adorno begründet den erkenntnistheoretischen Anspruch von Philosophie an der Brechung und Transzendierung ihres Wirklichkeitsverhältnisses; dies kann aber m. E. nicht das Anliegen von Philosophie sein, sondern nur das der Ästhetik. Dialektik wird von ihm jedoch als Entgegensetzung zur begrifflichen Vereinnahmung der Wirklichkeit konzipiert, auch gezielt als negative Entgegensetzung von Allgemeinem und Besonderen, wie sie Hegel als zweite Stellung des Gedankens zur Wirklichkeit in der *Enzyklopädie* bestimmt. Eindeutig sind jedoch die damit verbundenen Formen von Emanzipation und Freiheit entgegengesetzt. Während sich das Subjekt bei Adorno vom Allgemeinen losreißt, kann es bei Hegel nur in diesem, einschließlich der spekulativen Konsequenzen aufgehen – und Ersteres war das Paradigma des Liberalismus, der abstrakten bzw. nominalistischen Verflüchtigung des Menschen, an dem Losurdo die historischen Entstehungsbedingungen des Imperialismus und Kolonialismus festmacht. Ferner sollen alle idealistischen Systeme – gerade aufgrund ihres systemischen Anspruchs – an die Verabsolutierung des Allgemeinen heranführen. Dabei wird Kants Sittengesetz, die realistische Anthropologie der Idealisten (Losurdo) als Gleichmacherei denunziert, Hegel gar unterstellt, sein System sei liberalistisch. Nietzsche wird hingegen die kathartische Befreiung von der Rationalität zugewiesen, von ihm soll die Entzauberung der idealistischen fetischistischen Systeme ausgehen.¹² Hier wird deutlich, dass Adornos „Antisystematik“ die gewollten Paradoxien konstruiert und dogmatisch bleiben. Sein quasi materialistischer Anspruch besteht darin, das

⁹ Ebenda, S. 145; s. h. hierzu die Ausführungen zum *industriellen Amusement* als Ergänzung und Verlängerung der entfremdeten Arbeit.

¹⁰ Mit diesem Titel soll auf D. Losurdo: „Nietzsche der aristokratische Rebell“ (Intellektuelle Biographie und kritische Bilanz Bd. 1 und 2, Berlin 2009) angespielt werden, auch in Hinblick auf einen späteren ideengeschichtlichen Vergleich der Gemeinsamkeiten von Adorno und Nietzsche.

¹¹ D. Losurdo: Realismus und Nominalismus als politische Kategorien, in: Philosophie als Verteidigung des Ganzen der Vernunft; hrsg. von D. Losurdo und H. J. Sandkühler. Köln 1988, S. 173 f.

¹² T. W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt a. Main 1966, 1. Aufl., S. 32 f.

idealistische Denken seiner Hybris zu überführen und seine tatsächliche Unabgeschlossenheit zu zeigen. Maßstab für den Realismus des Denkens soll seine Hingabefähigkeit an die Wirklichkeit sein, die Bereitschaft, Gefahr zu laufen, sich darin zu verlieren. Diesen Anspruch der Kritischen Theorie wird nicht bestritten, er wurde im Gegenteil sogar starkgemacht. Die Rede ist von einer kontemplativen Haltung, von einer Distanznahme von der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die eine Subjektivierung einschließt.¹³ Doch Adorno will eine Transzendierung des Subjekts hinter der metaphysisch-idealistischen und ökonomischen Abstraktion des Kapitals begründen, die in eine zirkuläre subjektivistische und partikularistische Emphase führt. Wenn er Kunst verabsolutiert und mit Entkunstung der Kulturindustrie dagegenhält, so muss man ihm auch in Hinblick auf sein übriges Werk eine antihumane Programmatik unterstellen. Denn es ist jener Apriorismus, wonach ästhetische Produktion und Gesellschaft inkommensurabel sein sollen, den man in seiner nominalistischen und antihumanen Gestalt zugänglich machen muss. Er setzt Verobjektivierung mit Gleichschaltung gleich und auf der politischen Ebene zeigt sich damit sein nihilistisch-partikularistischer Freiheitsbegriff, auch wenn darin der Mut zum Widerspruch gegen die jederzeit mögliche Verkehrung von Allgemeinem und Besonderem enthalten ist. Schon hier wird deutlich, dass Subjekt und Objekt immer emphatischer aneinandergerückt werden, um in desto größer werdenden dichotomischen Abständen auseinanderzufallen, Radikalisierung des idealistischen Programms, kein Durchstoß zum Materialismus. Vermittels der Brechung des Identitätsanspruchs vermeint Adorno die Subjekt-Objekt-Beziehung wieder aufwerten zu können. Den Ausbruch aus dem philosophischen Zirkel soll der hypothetische Charakter der philosophischen Erfahrung befördern. Die Alternative zwischen Relativismus und Ontologie liegt in der für ihn eigentümlichen Negativbestimmung des Allgemeinen. So wird die emphatische Beziehung von Subjekt und Objekt aus dem Abgrund der Negativität initiiert. Doch ein dritter Weg könnte sich sogar als Radikalisierung seines Konzepts erweisen: Denn nicht ein „System der Bedürfnisse“ ist schuld an der Instrumentalisierung der Kunst, sondern die Wertabstraktion, dass sie zur tauschbaren Ware wird und sich in ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit anpreisen muss. Aus Pinsons Sicht schlägt sich die Massenkultur auch in einer Demokratisierungstendenz nieder. Je enger die Beziehungen, je komplexer die Interaktion, desto authentischer und gehaltvoller wird die Kunst, desto mehr kann sie an sich selbst einen positiven Begriff des Allgemeinen entwickeln – zivilisatorisches Pendant zum Potlatch.¹⁴ Diese Form der Interaktion ist aber m. E. auch durchaus auf die Widerspiegelungstheorie und ihre Weiterentwicklung, auf den dialektischen Materialismus, bzw. auf eine dialektisch-materialistische Systemtheorie abbildbar.

4. Zum wechselseitigen Begründungsverhältnis des Wahrheitsanspruchs von ästhetischer Produktion und Philosophie als immanenten Verfahrensweisen.

Seit dem 18. Jhd. reflektiert sich in den Künsten das Phänomen der Verschnellerung und der Abstraktion von der Zeit. Der Verallgemeinerung und Rationalisierung der Zeit, den um sich greifenden Geld- und Kapitalflüssen, der Furcht vor dem Kreditwesen wird eine innere Emigration und Unbeweglichkeit entgegengesetzt. Diese Tendenz verstärkt sich mit dem zunehmenden Einfluss des produktiven Kapitals und führt den Antagonismus zwischen den gesellschaftlichen äußeren Normen und dem Festhalten an der Subjektivität vor Augen.¹⁵ Adornos

¹³ Helmut Pillau: Adorno in der DDR. Zur kritischen Rezeption seiner Ästhetik bei Wolfgang Heise, in: Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens. Hrsg. von: Wolfram Ette, Günter Figal u. a. München 2004, S. 518 f.

¹⁴ Jean Claude Pinson: Hobby und Dandy. Die Demokratisierung der Kunst und der Horizont der Unsterblichkeit, in: Lettre International Europa (LI) 109, 201; s. a. <http://www.lettre.de>. Gemeint ist hier ein indianisches Ritual und Fest; in Anlehnung an diesen Kult hegt Pinson die These von der wechselseitigen Wiederbelebung von Kunst und einem positiven Gemeinwesen (dem Allgemeinen) durch ihre Demokratisierung. S. 76.

¹⁵ Norbert Schneider: Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus, in: Kritische Berichte, 1980, Bd. 8, Nr. 4/5, Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins-Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V., hrsg. von H. Brodekamp, E. M. Ziegler u. a. S. 8 f.

transzendente Ästhetikkonzeption, der avisierte Immanentismus der philosophischen und der ästhetischen Erfahrung könnten von hier aus ihre Erklärungsgrundlage beziehen – auch die Form der Ablehnung einer dinglich positiven Außenwelt. Denn seine ästhetische Erfahrung thematisiert ein paradoxes, aufgebrochenes Wirklichkeitsverhältnis und es wird zu klären sein, ob die Emphase seiner Negation als Imperativ, als *memento mori* zu verstehen ist und damit den Menschen – in einer nahezu radikalen Anthropologie – auf seine Endlichkeit verweist. So enthüllt die Vanitas-Motivik die aporetische Brechung, auf der die Moderne dann so insistiert.

Stärker als das *Trompe l'œil* beschreibt sie nicht nur die Möglichkeit der Täuschung, und ist nicht nur auf die ironische Brechung der menschlichen Hybris beschränkt, sondern ist Ausdruck von Ent(täuschung); sie zeigt sinnloses Aufbegehren der Subjektivität gegen ein Erleiden. In ihrem noch illusionistischen Anteil bewahrt sich die ästhetische Utopie dabei die Hoffnung auf das Schöne. Dabei wird die Verzeitlichung bereits zu einer ikonographischen Herausforderung von Renaissance und Barock, Vanitas und die verschiedenen Formen des *trompe l'œil* kündigen den Niedergang einer illusionistischen Malerei an, zunächst aber ihre Brechungen als Vexierbild, das der Verunsicherung der Subjektivität Rechnung trägt, bis hin zu einem ausgefeilteren Perspektivismus und den modernen Formen der Neuorganisation bzw. Vermittlung zwischen Bild- und Betrachtterraum.¹⁶ Der zeitlichen Abstraktion wird – Ausdruck der fehlenden Anpassung an die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse – ein starker Immanentismus entgegengestellt, die Embleme der Ewigkeit. Als Ansammlung vergänglicher Güter werden die Gegenstände der einstigen konsumptiven Produktion betrauert, affektiv verworfen, wie gleichermaßen begehrt, während sich die neue Produktionsform schon durchgesetzt hat. Die Rede ist von einer Ambiguität zwischen einer *otium-* und *negotium-*Ideologie.¹⁷ Der Zwiespalt bleibt Ausdruck des Selbstbehauptungswillens der herrschenden Klassen des Feudalismus. Sie antizipieren damit aber auch die modernen Schattenseiten des Okkasionalismus. Aus den aporetischen Beziehungen der Gegenstände der Wirklichkeit will auch Adorno für die Utopie schöpfen. Wenn er Beckett als sardonisch Lachenden beschreibt, dann, weil jener die Kollision zweier Realitätsprinzipien vorführt, Abgesang, andere Form des Vanitas-Motivs, dekohärente Erscheinungsform seiner Inszenierungen.¹⁸ Die nicht mehr intakte gesellschaftliche Wirklichkeit ist lose, flüchtig geworden und zugleich ausweglos verstrickt in ihren eigenen Determinismus. Was die Ästhetik durch ihre Mitteilbarkeit einkreist – wird der Philosophie zur Forderung wie ein *memento mori*. Die Selbstthematisierung der Kunst und der Philosophie ist ein modernes Phänomen, auch ein Krisenphänomen, sie erklärt, warum Adornos Negativität abgründig werden muss wie ein Vanitas-Prinzip. Philosophie nimmt sich gegenüber der Ästhetik insofern als die transzendentalere Verfahrensweise aus, als sie die Uneinsehbarkeit des Denkursprungs explizit voraussetzt und die Mittel seiner Beschreibung begriffliche bleiben; darauf gründet das negative Moment der Dialektik. Beide Verfahrensweisen sollen somit zu Korrektiven füreinander werden – die Philosophie, insofern sie sich einer möglichen Verselbstständigung und Verdinglichung des Autonomieanspruchs des Kunstwerks entgegensetzt, die Ästhetik durch ihren Verweisungscharakter auf den aporetischen Ausgangspunkt, auf den sie unmittelbar bezogen ist. Dabei gibt es zwischen beiden keine festen Grenzen. Aus Adornos Sicht kann sich jedoch Kunst im Gegensatz zur Philosophie nicht aus ihrem solipsistischen Status lösen.¹⁹ Dabei gibt es zwei Wege, die die ästhetische Produktion einschlägt: Entweder klagt sie die Dichotomie zwischen Besonderem und Allgemeinem an, oder sie verweist darauf, dass sie im Begriff ist, sich angesichts der Verein-

¹⁶ Vgl. hierzu: Bärbel Hedinger: *Pere Borell del Caso. Flucht vor der Kritik*, in: *Täuschend echt: Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hrsg. von: Ortrud Westheider und Michael Philipp. Bucerius Kunst Forum: Hamburg 13. Februar – 24. Mai 2010. Ausstellung und Katalog: Bärbel Hedinger. München: 2010, S. 160 f.

¹⁷ Ebenda, S. 19.

¹⁸ T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. Main 1973, S. 52.

¹⁹ Ebenda, S. 70.

nahmung durch die gesellschaftliche Rationalität aufzulösen. Im Abseits der gesellschaftlichen Rationalität stiftet ästhetische Produktion Beziehungen zwischen scheinbar Belanglosem und nähert sich damit dem Spiel.

5. Verabsolutierter liberalistischer Freiheitsbegriff – die Frage nach dem sich gegen sich selbst richtenden Autonomieanspruch der Ästhetik.

Dass Kultur ein vielschichtiges Phänomen ist, ist in ihr selbst begründet, aber nicht im Pluralismus. Daraus lässt sich nur schließen, dass sie für einen politischen Liberalismus instrumentalisierbar ist. Die Wurzeln des Negativismus reichen in das Naturrecht ab, und die meisten Vertragstheoretiker dekretieren dem Menschen ein Wolfsdasein – mit Ausnahme von Hegel, der die Herrschafts-Knechtschafts-Verhältnisse als geschichtliche behandelt und ihre Überwindbarkeit und damit die Emanzipation des Menschen in Aussicht stellt. Mit dem Wolfsein, der Verlegung der Naturwüchsigkeit in das Wesen des Menschen argumentieren dann auch heutige Neoliberalisten, wenn sie kollektive Bemühungen bagatellisieren und im Menschen nur einen Kostenfaktor sehen. Gesteht man das apologetische Wesen des liberalistischen Freiheitspostulats ein, so lässt sich seine Axiomatik noch als fortwährendes Selbstkorrektiv bestimmen, wie sie durch Adornos fortwährende Transzendierung der Negation, insbesondere in der *Ästhetischen Theorie* vollzogen wird. Die Konfundierung des idealistischen Ansatzes Adornos mit den angelsächsischen „pluralistischen“ Positionen soll eine heuristische Erweiterung des europäischen Erbes an Rationalität, Geschichtlichkeit und Aufklärung mit sich bringen. Mehr im Kontext des politischen Liberalismus, als in der Kritischen Theorie selbst jedoch wird deutlich, dass sich ein solches Konzept, zumal von den realen ökonomischen Bedingungen abstrahiert wird, in seinen Antagonismen nur radikalieren kann. Das an der *Ästhetischen Theorie* entwickelte heterogene Vernunftkonzept, das Konzept des widersprüchlichen Allgemeinen wird dazu als Modell einer pluralistischen Gesellschaftsform herangezogen.²⁰ Die emphatisch behauptete Widersprüchlichkeit von Wertgegensätzen einzelner Individuen soll diese auch einander und wechselseitig vermitteln – ethisches Pendant zum Markt, zu „Adam Smiths invisible hand“, der die gesellschaftlichen Beziehungen zum Wohle aller regulieren soll. Ein solch liberalistisches Konzept sucht an der Beschränkung auf die formelle Freiheit den Minimalkonsens einer demokratischen Gesellschaft festzumachen. Die grundsätzliche Verschiedenheit der Individuen und ihrer Bedürfnisse wird für einen Partikularismus starkgemacht, der sich zugleich als dynamischer Hebel ihrer wechselseitigen Ausgrenzung und Atomisierung erweisen wird. Herrschafts- Knechtschafts-Verhältnisse bekommen einen zivilisatorischen Anstrich – mehr nicht.

Auch das kontemplative Weltverhältnis der ästhetischen Produktion, wie es Adorno in der *Ästhetischen Theorie* herausstellt, lässt die Objektivität im Grunde völlig unangetastet – stumme Einwirkung aufs Subjekt und weist ihn damit als Fürsprecher einer liberalen bürgerlichen Freiheit aus. Es ersetzt nicht die Objektivität und bleibt nur material komponierte – letztlich genauso autonome – Setzung. Der gesellschaftliche Spielraum, in dem ein heterogener Vernunftbegriff seine Heuristik für ein kritisches Verhältnis zur gesellschaftlichen Rationalität entfalten könnte, existiert nicht mehr. Das Neue wird durch diesen Negativismus m. E. nicht weniger verleugnet, als durch den Fortschrittsglauben und den Positivismus.

Denn für das dichotomische, aporetische Denken der Kritischen Theorie bleibt die Natur unhintergehbare mythische Gegenmacht – wie auch E. Lindners Ausführungen zeigen; sie ist der gesellschaftlichen Rationalität immer negativ entgegengesetzt – Ausdruck einer nicht zu Ende gedachten Dialektik. Vom negativen Menschenbild bleibt die Natur als transzendente

²⁰ Ralph Szukala: Über Polarisierung. Studien zur Entwicklung des liberalen Kulturverständnisses seit Adorno. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 35 f.

Schöpfungsmacht abgezogen.²¹ Anders gesagt: Adorno sucht zwar den Ausbruch aus dem heilsgeschichtlichen Paradigma, lässt die Negativität darein einbrechen. Denn Geschichte wäre keine vom Menschen gemachte, wenn sie nicht gegen das kontingente Himmelreich scharf abgegrenzt würde. Geschichte wird auch für Marx erst real, wenn die Praxis wieder offen ist, kein Anspruch auf die Versöhnung ihrer Gegensätze im Endzustand erhoben wird. Doch bei Adorno gerät der Transzendierungs-Anspruch auf die Geschichte, wie sie nicht die nicht von der Theodizee eingeholt werden soll, zum radikalen Dualismus wie in der ursprünglichen, ältesten Apokalyptik.

Ebenso wie die Natur ist auch die Idee des Schönen im Sinne Platons der entzogene, nur negativ bestimmte Gesamtzusammenhang.²² Ästhetische Produktion wie das Schöne befinden sich begrifflich immer an der Grenze ihrer Auflösung; doch Adorno sieht keine Alternativen zu einer entsprechenden Verweigerung der gesellschaftlichen Rationalität und ihren ökonomisch verdinglichten Beziehungen. Agitatorisch macht er die Formen der Verabschiedung der Bildillusion der Moderne zunichte, nimmt ihr den Atem und ihre Entwicklung als Basis für die heutige Ästhetik. Solcher Rückgang in die Autonomie wird autistisch und negiert die ästhetische Produktion als *fait social*. Autonomie bleibt ein ambivalenter Begriff – auch steht ihr Anspruch im schroffen Gegensatz zur Materialität der ästhetischen Praxis. Denn im einzelnen Werk wird der Bezug auf den Autonomieanspruch jeweils eigenständig geregelt. Der Gegenbegriff ist anders zu formulieren: als subversive Einstreuung ästhetischer Wirklichkeit und Subjektivität in die konkrete, das was sie nicht zulässt, was nicht sein kann, weil es nicht sein darf. Doch Adorno will m. E. nichts anderes als die Vorführung irrationaler gesellschaftlicher Verhältnisse. Das Dasein, wofür auch Becketts Dramen stehen, ist eine Leerform, der ästhetische Sinn wird von einem theologischen schwer abgrenzbar. Wenn seine Analysen ferner nur noch auf eine prozessuale Form von Kunst anwendbar sind, geraten sie zu einer Verkehrung von Allgemeinem und Besonderem: Musik wird zur Kunst schlechthin, zu einer Kunst, die ikonoklastisch andere Äußerungen der ästhetischen Produktion unterdrückt. Thematisiert wird im Grunde nur noch das Bilderverbot, als „Nekrolog über die Kunst.“²³ Die bildende Kunst wird hier zur negativen Zielstelle, ihr widerfährt Gewalt durch Adornos Negativismus – ideologischer verabsolutierter Freiheitsbegriff. Der Autonomieanspruch verkehrt sich in Bilderverbot – soll der Künstler sich selbst bekriegen? Ausschließlich die Kunst soll das Natur-Schöne noch erschließen können und hier stellt sich die Frage, welche Ursachen die Dämonisierung der Natur durch die Kritische Theorie hat. Auch wenn eine wechselseitige heuristische Affinität bestehen bleibt, fehlt weiterhin die Unterscheidung zwischen einer Natur schlechthin und einer gemachten, die immer schon Grundlage auch der ästhetischen Produktion ist. Adornos Verabsolutierung der Kunst springt m. E. in die Lücke unbeantworteter Fragen zur gesellschaftlichen Praxis. Die Autonomie wird zu einer Autonomie an sich gegen ihr grundsätzlich gesellschaftliches Wesen verabsolutiert. Hegel selbst hat durch seine formalisierte, bestimmte Negation und durch den letztmaligen Versuch, die Welt aus dem Denken zu deduzieren, dazu den Anlass gegeben. Hier zeigt sich die Unzulänglichkeit dieser Kategorie, das Wesen der Dinge zu bestimmen, ihr langweiliger selbstaffirmativer Formalismus am deutlichsten. So wenig jedoch das Schöne durch die Kulturindustrie bestimmbar ist, so wenig ist dies durch die Negation derselben möglich. Die Gründe der Negation werden m. E. immer nur herbeigespielt, was ihre Emphase und Aufwertung befördert, aber der Sache selbst nicht

²¹ Eckardt Lindner: Und noch Einmal – Das Einzigartige. Über das Neue als Norm, in: Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie; hrsg. von Markus Quent und Eckardt Lindner. Wien und Berlin 2014, S. 125 f.

²² T. W. Adorno: Ästhetische Theorie. Im Folgenden stehen die Abschnitte über die Kategorien des Hässlichen, des Schönen sowie das Naturschöne zur Diskussion. Ästhetische Theorie S. 74 f., 81 f., 97 f.

²³ Burkhardt Lindner: Kritik und Weiterarbeit. Zu Adornos Theorie der Kunstautonomie, in: Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie; hrsg. von Markus Quent und Eckardt Lindner. Wien und Berlin 2014, S. 185.

dienlich ist. Man kann dies als die Ideologisierung von Adornos Methode durch die Ästhetik bezeichnen. Alle Rede von der Selbstzweckhaftigkeit, dem sich Entziehen der Nutzen-Relationen bleibt leer; vielmehr wird sie instrumentalisiert für eine emphatische Negativität, die dann auch vom Mensch, der Kunst und der Selbstzweckhaftigkeit der Natur völlig absieht. Im *memento mori* ist die Teilhabe an der Natur nur negativ konnotiert und nur diese, die dem Menschen unangemessene, erhabene Seite macht Adorno geltend, als fiele die andere Seite, die von ihm geschichtlich und ästhetisch gestaltete, ganz heraus. Natur als Nichts, nur in dieser Bestimmung soll sie herrschaftsfreier Raum sein, doch hier verkehrt sie sich gegen den Menschen als Anti- und Nicht-Natur, obwohl dies nur ein Teil ihrer dialektisch-beschreibbaren Erscheinungsform ist.²⁴ Hier gerät das Naturschöne wie das Kunstschöne zum jederzeit auslöschbaren dinglichen Rest, der zum Verschwinden gebracht werden kann und soll. Das auf die passive Seite Fallen der absoluten Freiheit und der Furie des Verschwindens (PhG)²⁵ oder die passive, latent aktive Seite im gewaltsamen Selbstverhältnis der Substanz (WdL)²⁵ – das Anheben zum wechselseitigen dichotomischen Rückzug von Subjekt und Objekt darf nicht über die problematischen Verkürzungen hinwegtäuschen, welche die Kritische Theorie an der Dialektik vornimmt und dabei ihre Selbstbegründung fragwürdig werden lässt. Adorno setzt immer schon die Gesellschaft als zu einem Antagonismus transformierte voraus, Erstere lässt sich durch Letzteres substituieren, Rückkehr zur Herrschafts-Knechtschafts-Dialektik, das ist das Skandalöse, weil Verkürzende der Kritischen Theorie, wie es zu Recht als bloßer Reflex diskreditiert wurde. Die Perfektionierung der Darstellung falscher Objektivationen, ihr Finish vermittelt der Kulturindustrie muss in einen Zirkelschluss führen – Zynismus und strenger Determinismus aus einer Hand, wie er am Wesen des Menschen selbst festgemacht wird – mit der allzu bekannten Konsequenz der Verkehrung in eine Apologie des Bestehenden – einem alternativlos scheinenden Zwang zur Anpassung. In der PhG ist vom Unglücklichen Bewusstsein die Rede, wohl kaum impulsgebend für die ästhetische Produktion, denn zur dort gelebten Konsequenz gehört auch die Verwirklichung des Wesens des Menschen in ihrer positiven Bestimmung, aller Ideologisierung der Negativität und ihren erhaben-heroischen Versteinerungen zum Trotz.

6. Rancières Kritik an der Ausblendung der gesellschaftlichen Praxis in Wissenschaft und ästhetischer Theorie als Wiedereinführung der Dichotomie der Metaphysik.

Handelt es sich bei Adornos ästhetischer Theorie um einen Substitutionsfall von Praxis und Ästhetik? Rancières Ausführungen in *Wider den akademischen Marxismus*²⁶ könnten wichtig werden, um Adornos fehlenden Praxisbezug herauszustellen, um überhaupt klarzustellen, welche Rolle die gesellschaftliche Praxis spielt. Denn mit diesem Anspruch lässt sich die Geschichte von deterministischen Vereinnahmungen befreien, seien es scheinhafte große Erzählungen oder deren ebenso scheinhafte Verleugnungen; anachronistische Positionen, die aus der metaphysischen Dichotomie nicht herausführen. Emanzipation vollzieht sich aus Rancières Sicht generell über veränderte zeitliche Ordnungen, veränderte Rollen, sich verändernde gesellschaftliche Erwartungen sind hierbei im Spiel. Die Enteignung des Arbeiters von seinem Menschsein, von der Teilhabe nicht nur am materiellen gesellschaftlichen Reichtum, seine Ausgrenzung und Raum-Zeitliche Reduktion auf den Arbeitsplatz, an dem er zu bleiben hat, bezeichnet er dementsprechend als *Aufteilung des Sinnlichen*.²⁷ Genau gegen diese Aufteilung richtet sich auch der Widerstand der ästhetischen Produktion. Mit Adorno macht Ran-

²⁴ Ästhetische Theorie, S. 114 f.

²⁵ G. W. F. Hegel: Die Phänomenologie des Geistes wird abgekürzt als PhG, die Wissenschaft der Logik als WdL.

²⁶ Jacques Rancière: *Wider den akademischen Marxismus*. Aus dem Französischen übersetzt von Otto Kallscheuer, Konrad Honsel u. a., in: Internationale marxistische Diskussion. Heft 54, Berlin 1975, S. 5 f.

²⁷ Ders.: *Ist Kunst widerständig?* Hrsg., übersetzt, um ein Gespräch mit Jacques Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin 2008, S. 97.

cière eine Ästhetik des Widerstands daran fest, inwieweit sie sich der gesellschaftlichen Zweck-Mittel-Verkehrung verweigert. Er gibt jedoch das Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Politischem nicht preis und grenzt sich von der negativen, rein metaphysischen Freiheitsbestimmung ab. Gegen Althusser spricht er sich explizit dafür aus, den wissenschaftlichen Anspruch von Verallgemeinerungen und Theorien durch die Praxis zu falsifizieren, womit sich Adornos Anspruch auf eine Heuristik der ästhetischen Produktion und ihrer materialen Form der Auseinandersetzung durchaus noch in Verbindung bringen lässt. Auch steht Adorno noch insofern der Verwirklichung des konkreten gesellschaftlichen Menschen näher, als er sie durch die Distanznahme von der propositionalen Sprache auf weitere Konkretionen hin zu erschließen sucht. Aus einem angeblichen Theoriebedarf heraus, aus einer vermeintlich notwendigen Abgrenzung zum Vulgärmaterialismus wendet sich der Anspruch der marxistischen Theorie jedoch bei Althusser in sein Gegenteil: Sein Fehler besteht gerade darin, dass er von den gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen des Wissens absieht, so wie eben zuerst die isolierten Privatproduzenten von den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion und dann diese von ihnen absehen.²⁸ Dagegen ist Rancière bestrebt, der Wissenschaft ihren „neutralen Schein“, den einer Robinsonade, eines Hortes der Objektivität und Gerechtigkeit, in dem alle gesellschaftlichen Antagonismen außen vor bleiben, zu nehmen. Die Kritische Theorie und insbesondere die *Dialektik der Aufklärung* begehen m. E. denselben Fehler, sie beziehen sich auf die gleichen Generalisierungen, indem sie zwar den Positivismus von einem verabsolutierten negativen Standpunkt her diskreditiert, nicht aber die Kontamination der Wissenschaft mit dem Herrschaftsinteresse dingfest machen. Wie bei Adorno gerät die Lösung des Klassenantagonismus zu einer transzendentalen Fiktion. Gerade das geschichtlich Besondere der kapitalistischen Produktionsweise wird in den Stand des Allgemeinen erhoben. Eine von der Ideologie scheinhaft abgesonderte Wissenschaft – Dualismus, wie er auf den Kritizismus verweist – „solls richten“, doch das Andere der Ideologie – die Wissenschaft – wird zum schlechthin Anderen und bleibt gleichzeitig unauflöslich an sie gebunden. Der behauptete Gegensatz der Ideologie zur Wissenschaft ist scheinhaft, letztlich bleibt die Wissenschaft ihr immer subsumiert, ist bloße Akzidenz. Die Ideologie wird nicht mehr als der eigentliche Antagonismus ausweisbar, sondern als notwendig zu verwirklichende gesellschaftliche Totalität, sie partizipiert dabei nicht nur an den Antagonismen, sondern setzt sie erst ins Werk. Mit Adornos Kritizismus teilt Althusser auch die Beschränkung auf die Kritik von Erscheinungsformen gesellschaftlicher Antagonismen, die sich oft ins Unendliche und in Beliebigkeiten verzweigt. Rancière folgert daraus, dass die Philosophie in ihrem Wahrheitsanspruch stehen geblieben ist, Zweck und Mittel des Erkenntnisanspruchs stets verkehrt.²⁹ Althusssers Ideologietheorie ist so antihumanistisch, so wenig sie sich auf einen objektiven äußeren Gegenstand beziehen kann. Sein abstrakter Humanismus lässt außer Acht, dass dieser, in Analogie zum wechselseitigen dialektischen Bewirkungsverhältnis von Wissenschaft und Ideologie, im Fadenkreuz des Klassenkampfes steht; dass er konkret errungen werden muss, und gleichzeitig ideologisches Aushängeschild der herrschenden Klassen ist. Und er ist auch kein Einzelfall, was die Generalisierung des Ideologiebegriffs und seine Loslösung vom Klassenantagonismus angeht. Vielmehr lässt sich hieran exemplarisch vorführen, dass die Generalisierung, der bloße Fetischismusvorwurf aus der dichotomischen Natur des selbstbezüglichen metaphysischen Subjekts nicht herausführt, sondern die Subjekt-Objekt-Dialektik auf einen absoluten Widerspruch hin verkürzt. Adornos Methode lebt von der gleichen Verkürzung der Subjekt-Objekt-Dialektik, was immer sie auch alternativ zum Klassenantagonismus in die Waagschale wirft (Kategorienfehler). Althusser richtet eine Verkehrung von Ideologie und gesellschaftlichen und geschichtlichen Antagonismen auf, ganz im Sinne der idealistischen dialektischen Methode, welche Marx vom Kopf auf die Füße stellen will, Substitutionsfall der Geschichte durch die Geschichte ihrer Bewusstseinsformen – ein vom Linkshegelianismus her bekanntes

²⁸ Jacques Rancière: Wider den akademischen Marxismus, S. 16 f.

²⁹ Ebenda, S. 28.

Phänomen, das einen detaillierten historischen Vergleich wert wäre. Mit der scheinhaften Inanspruchnahme und Institutionalisierung der marxistischen Theorie wird diese zugleich entmündigt, während die Ideologietheorie die eigentliche Aufwertung zur Superideologie erfährt. Nie ist die marxistische Theorie so derart erfolgreich verleugnet worden, wie in den jüngsten Entwicklungen, und Rancières Analysen, die im Juli 1969 verfasst wurden, sind m. E. hoch aktuell.

Während Rancière nun den heuristischen Impuls der Ästhetik zu einer praktischen und konkreten Perspektive ausbaut, reduziert ihn Adorno auf einen erkenntnistheoretischen Anspruch, der dann ins Negative umschlägt, weil er nicht mehr praktisch konkretisierbar ist und die metaphysische Dichotomie, den Subjekt-Objekt-Widerspruch wieder einführt. Das Widerständige von ästhetischer Produktion manifestiert sich dabei in einem unspezifischen anarchischen, teilweise anti-intellektualistischen Anspruch, der sich über die gesellschaftliche Rationalität hinwegsetzt und einen immer radikaleren Dualismus zwischen den beiden Realitätsprinzipien errichtet. Entweder bleibt die Subjekt-Objekt-Einheit eine blasse Utopie, oder – weitaus häufiger – sie wird als in eine apokalyptische Katastrophe laufendes wechselseitiges Verhängnis antizipiert und auch für diese beiden Optionen liefert Adornos *Ästhetische Theorie* die Vorlage. Aus Rancières Sicht bleibt der bloße Widerstand gegen die Kulturindustrie eine leere Attitüde, dagegen ist in der doppelten Konnotation des Begriffs „Widerstand“ das politische Wesen der Kunst mitenthalten. Auch der Autonomiebegriff wird hier dialektischer: als passive Resistenz, wie als aktiver Anspruch auf praktische Veränderung.³⁰ Denn zum Einen manifestiert sich im Artefakt der dinglich gewordene Widerstand, zum Anderen widersteht das Artefakt dem unmittelbar menschlichen Zugriff, wenn es eine andere Menschheit antizipiert. Anders gesagt: Ästhetische Produktion partizipiert an der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, denn die Artefakte sind keine toten Gegenstände, sondern wenden sich an die Zukunft, sie sind gewissermaßen verdinglichte Absichtserklärungen, Utopien. Doch die meisten Postmodernen lehnen jede Form von Dialektik als Totalitarismus ab und radikalisieren einseitig die lebensphilosophischen Aspekte von Adornos Ästhetik. Der revisionistische Impact ist dann daran zu erkennen, inwieweit an der Opposition von Humanität und Inhumanität ein militant kritizistischer Dualismus und damit die metaphysische Dichotomie wieder eingeführt wird.

7. Rancières politisch-emphatischer Materialismus und Heideggers Aletheia – Ästhetik im Horizont der Selbstorganisation.

Die Autonomie der Ästhetik kann keine leere Formel bleiben. Was hier gefordert ist, ist ganz im Gegenteil die Aufgabe jedes Herrschaftsanspruchs, der Konkurrenz, wie sie Dubuffet mit seinem Eintreten für die *Art brut* anmahnt, das Erlernen und die Umstellung auf eine neue Rationalität, das Beiseitestellen von allem, was für Heidegger (auch wenn er umstritten ist) das schlechte „Man“ – die Gesellschaft „elender Ichlichkeiten“ – ausmacht. Ferner ist damit eine Erweiterung des Arbeitsbegriffes verbunden – Arbeit nicht nur im Sinne der materiellen Produktion des Lebens, sondern auch der aktiven Gestaltung des Gemeinwesens. Arbeit und Spiel beschreiben aus Rancières Sicht bereits den gesellschaftlichen Antagonismus, insofern die Sinnlichkeit der Freiheit des Spiels in der Arbeit vorenthalten wird. Art Brut – dem schönen Schein der Nachahmung, dem repräsentativen Regime entgegengesetzt – bedeutet im besten platonischen Sinne Trugbilder fallen zu lassen und Bilder zu malen, die noch hässlicher als die Widrigkeiten des Lebens sind, um dem Leben damit näherzukommen. Wenn nun Rancière das politische Wesen der Kunst herausstellt, so Heidegger das geschichtliche. Ihr Ursprung gründet in der ins Werk Setzung des Unverborgenen und des damit verbundenen

³⁰ Siehe hierzu: Jacques Rancière: Ist Kunst widerständig?

neuen Realitätsprinzips.³¹ Im Gegensatz zu Rancière betont Heidegger am griechischen Kultus nicht das emanzipatorische Wesen der Welterschließung als Aufhebung der Entfremdung, sondern das Bewahren eines Gleichgewichts zwischen dem an-sich-sein der Dinge und der geschichtlichen Aneignung, in der sie zu den unsrigen, weltlichen werden. Die Welt, welche die griechischen Götter ins Werk setzen, könnte einen Ausblick auf ein echtes Wir geben, auf eine Gemeinschaft, keine bloße Öffentlichkeit, in der auch die Natur, vor allem die Tiere in ihrer Selbsttätigkeit und Selbstzweckhaftigkeit respektiert werden. Lässt sich *Der Ursprung des Kunstwerks* als ökologische Ästhetik interpretieren? Das Kunstwerk beschreibt Heidegger als etwas in sich Gegründetes und verweist damit auf seine Autonomie, aber auch darauf, dass es seine Wirkungskraft nur in einem bestimmten geschichtlichen Kontext entfalten kann. Es besetzt dabei – ganz im Sinne Rancières – nicht nur eine bestimmte Zeit, sondern es beansprucht auch Raum, und zwar nicht nur den seiner unmittelbaren räumlichen Ausdehnung, sondern auch den seiner Umgebung, als hätte es ein mehr oder weniger sichtbares Gehäuse. Artefakte lassen sich jedoch nicht über ihre bloße Dinghaftigkeit erschließen, wenngleich die dingliche Wirklichkeit der Gegenstände, die sinnliche Erfahrbarkeit ihrer Eigenschaften etwas Wesentliches ist. Das Herrschaftsverhältnis der Form über den Inhalt ist theologisch, und zwar von der mittelalterlichen Metaphysik her bestimmt. Das ursprüngliche Verhältnis von Stoff und Form blieb von nun an verschüttet. Daran mag auch die hart errungene äußere geschichtliche Natur wie die eigene des Menschen ihren Anteil haben. Heidegger stellt im Gegenzug am griechischen Kultus heraus, wie sich das Werk verweltlicht.³² Vom Kult lässt sich eine Verbindungslinie zur ästhetischen Produktion ziehen, die mit Rancière das In-der-Welt-sein des Menschen als Subjektwerdung initiiert. Die ästhetische Ins-Werk-Setzung kann auch mit dem Ausspannen des Rahmens verglichen werden, durch den in *Sein und Zeit* das Dasein bzw. sein Entwurf beschrieben wird. Anders als die zweckrationale Behandlung richtet die Transformation des Stoffes ihn jedoch nicht zur Dienlichkeit zu, sondern hier wird die Selbstzweckhaftigkeit der Gegenstände der Natur ins Licht gerückt. Am Wahrheitsanspruch des Werkes, nicht an einem bloßen Allgemeinbegriff legt nun Heidegger dar, worin er die Wahrheit oder vielmehr ihr Wesen sieht, das er unter Umgehung einer erkenntnistheoretischen Diskussion am Wesen des Seienden festmacht. Die griechische Philosophie, die Rede von der Unverborgenheit der Wahrheit eröffnet dabei den Zugang. Zwar ist das Sein für den Menschen uneinholbares, irreduzibles Mehr. Dennoch ragt er auch als ausgezeichnetes Dasein aus ihm heraus. Das Seiende wird als solches erst, indem es für den Menschen ist und von ihm als seine Umgebung erfahren wird. Die Rede ist vom Menschen als Lichtung und in diesem Verhältnis beider ereignet sich nun die Unverborgenheit. Das Wesen der Dinge, des Seins wird erfahrbar im Loslassen von dem, was sie scheinhaft vorstellen, wie die Lichtmetapher – Sinnbild der Schönheit – zeigt. Durch die Aletheia wird der Zusammenhang von der Unerschöpflichkeit der Materie und dem Schaffensprozess sinnfällig. Den Urstreit zwischen Erscheinung und Schein macht Heidegger jedoch weiterhin an der Metapher von Erde und Welt fest.³³ Der Wahrheitsbegriff bleibt dabei – erkenntnistheoretisch gesehen – ein offener, so wie jede menschliche Entscheidung nur vorläufigen Charakter haben kann.

Aletheia wird damit zum Grenzbegriff der Wirklichkeitserfahrung sowie zum Begriff des emanzipatorischen und transzendierenden Wesens des Artefakts. Überhaupt expandiert der Urstreit in räumlicher und zeitlicher Hinsicht, was Rancière stärker und im gesellschaftlichen Kontext nach dem Modell der Gegenhegemonie (Gramsci) gewichtet. Nicht die Wahrheit, sondern die konkreten Individuen machen ihren Anspruch auf Partizipation am gesellschaftlichen Leben geltend. Die Aletheia war nun nach griechischem Verständnis wesentlich ergebnisoffener, als die späteren idealistischen Formulierungen von Dialektik. Dennoch erhebt sie

³¹ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart 1962.

³² Ebenda, S. 38 f.

³³ Ebenda, S. 60.

Anspruch auf eine gestalterische Wahrheit, auf eine Sinn- und Wirklichkeitskonfiguration von Seiendem. Dabei ist sie weder dem Licht noch der Verbergung zuzuordnen, sondern dem Streitfeld, das sie behauptet, wenn jene in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinandertreffen. Man könnte auch von einem Feld sprechen, in dem verschiedene Bedingtheiten, Übergänge von Möglichkeiten, Kausalitätsformen ihre Wirkung entfalten und die makroskopische Kausalität entsprechend aufbrechen, erweitern, anreichern und vermittels dieser Komplexitätssteigerung (in der Physik) zu einer größeren Präzision beitragen. Auch qualitative Sprünge oder Engels' Beschreibung der Übergänge von Quantität in Qualität und vice versa mögen dies veranschaulichen. Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks und der Wahrheit erledigt sich schließlich damit, dass das Kunstwerk der Ursprung ist³⁴, eine für Rancière in sich revolutionär werdende Angelegenheit. Was so viel heißt, wie ihre impliziten emanzipatorischen Forderungen ernst zu nehmen, ohne die sie sich nicht weiter entwickeln kann. Das macht die Ästhetik so schwierig und zur Herausforderung. Je näher man am Ursprung ist, desto schwieriger die Entscheidung für den nächsten Griff nach einem Halt im nicht ausgeagelten Weg.

8. Lyotards, Appels und Heideggers Gewissen: Formen des Seinkönnens.

Lyotard nimmt den Diskurs über Karel Appels malerisches Werk zum Anlass, der Philosophie zu entsagen, und auf jedem Beutezug, jede gewaltsame Aneignung zu verzichten.³⁵ Entdeckendes und Entdecktes, Heideggers Umschreibung des Verhältnisses von Denken und Sein,³⁶ entsprechend der Aletheia könnten dennoch das Gemeinsame von Philosoph und Maler, der Sprache des Philosophen und derjenigen der Bilder des Malers Karel Appel ausmachen. Kann der philosophische Diskurs zur Diskussion um die Bewusstheit und Spontaneität der gestischen Arbeiten Appels überhaupt einen Beitrag leisten, wenn man sich hier nicht am Resultat, sondern nur am Prozess selbst orientieren kann? Entzieht sich der ästhetische Produktionsprozess nicht dieser Art von Zugriff? Mit Rekurs auf Heideggers Wahrheitsbegriff des Ursprungs und den Ausführungen in § 44 in *Sein und Zeit* zur Grundverfassung des Daseins kann dies bejaht werden, insofern es auch Lyotard darum geht, die ästhetische Produktion Appels für eine Wahrheitsauffassung starkzumachen, welche der Erkenntnis- und Urteilstheorie entgegengesetzt ist. Begriffe wären dann nur noch die Rinde, unter denen die essenzielleren Formen des Seienden hervorquellen, und zwar zunächst mal ohne Rücksicht auf ihre alltäglich unterstellte semantisch-syntaktische Kohärenz. Lyotard kann jedoch die Auflösung jeder Dinglichkeit nicht weit genug gehen, und Rancière stellt häufig dessen Abwehrhaltung gegenüber jeder mutmaßlichen Verdinglichung heraus. Dementsprechend werden Appels Baumbilder in Lyotards Kommentar mit Antimaterie verglichen, sie sind aus den Raum-Zeitlichen Bedingungen herausgehoben. Nur in dieser Transzendenz offenbart der Baum sein Wesen. Auch Heideggers Fundamentalontologie will die Verfassung des eigentlichen Seinkönnens beschreiben. Dieses wird durch das Gewissen bezeugt und soll aus dem Man heraus in das eigentliche Sein führen. Dabei gibt es etwas zu verstehen, es erschließt. Das Ich als „roter Faden des Daseins“ konstituiert sich in der Wahl und wird in ihr genauer, bestimmter.³⁷ Zugleich ist es gerade dadurch, dass es offen ist. Hier entsteht eine gegenläufige andere Öffentlichkeit, als die, welche durch das Man (die Uneigentlichkeit) ausgewiesen wurde. Das Unterfangen, zur ästhetischen Produktion etwas zu schreiben, wird auch für Lyotard erst als fortgesetzte „Ins-Werk-Setzung“ oder „Bewahrung“ legitim, um es mit Heideggers *Ursprung* zu sagen. Die Philosophie bleibt jedoch keine Garantie dafür, dass die Einlassung der ästhetischen Wirklichkeit in die gesellschaftliche (Rancière) auf den Weg gebracht wird. Die ästheti-

³⁴ Ebenda, S. 80.

³⁵ Jean-François Lyotard: Karel Appel: ein Farbgestus. Essay zur Kunst Karel Appels mit einer Bildauswahl des Autors. Bern u. a. 1998.

³⁶ Zum Verzicht auf eine Urteilstheorie und die Begriffe Entdeckendes und Entdecktes, s. h.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1963, 10. unveränderte Aufl., § 44.

³⁷ Ebenda, §§ 54-57.

sche Produktion kann aus ihrer materialen Auseinandersetzung nicht heraustreten – und der Kommentar kann sie nicht ersetzen. Dennoch wird hier die Zitierfähigkeit und die Frage nach dem Umgang mit dem Anderen an Appels Werk hinterfragt. Dafür spricht dessen ausdrücklicher Wunsch nach einem Streit um die Wahrheit, wie es Heidegger im *Ursprung des Kunstwerks* nennt. Man kann das gemeinschaftliche Verfahren, den von Lyotard und Appel initiierten Metastreit auch als Dekonstruktion der Sprache durch die Ästhetik und vice versa bezeichnen. In Hinblick auf Letztere als Hinterfragung der bewussten und der spontanen Anteile des ästhetischen Produktionsprozesses – in Hinblick auf Erstere als Angriff auf allzu selbstverständlich gewordene erkenntnistheoretische Haltungen. Appel gibt den wesentlichen Impuls für den Streit aus einem gewissen Mangel heraus – dem Bedürfnis nach der Ins-Werk-Setzung, dem Bewahren (Heidegger) als Erschließen der im Kunstwerk aufgegebenen Möglichkeiten für das Dasein. Während jedoch Rancière die ästhetischen Realitätsschichtungen betont, legt Lyotard Wert auf die gestische Aktion, auch wenn es sich in beiden Fällen um den Anspruch auf eine Neuordnung der Wirklichkeit handelt.³⁸ Für Lyotard ist die Ästhetik daher in viel geringerem Maße als für Rancière ein *fait social*. Dass der Streit für die ästhetische Produktion eine fundamentale Bedeutung hat, die sich nicht ausgründen lässt, darauf führt Heideggers Ursprung hin. Die Ästhetik ist der Ursprung des Ringens um Wahrheit. Dass das aporetische Wesen des Streits am Metastreit zwischen Philosophie und Ästhetik sinnfällig gemacht werden kann – dies will Lyotard zeigen. Doch man muss Heideggers Selbstbegründung der Ästhetik im Sinne des antiken ursprünglichen Wahrheitswissens nicht wie Lyotard lesen, dem es letztlich wie Adorno um eine erhabene, nicht mehr rekontextualisierbare Ästhetik geht – und dies wiederum im Gegensatz zu Rancière. Aus Lyotards Sicht bleibt der Gestus der Verborgenheit anheimgestellt, dem kantischen Ding an sich und er selbst ist es, der den flüssigen Aletheia-Begriff Heideggers, der sich stets auf Parmenides und Heraklit bezieht, damit wieder beschränkt und verfestigt. Auch von der Wirkung der Bilder Appels her muss man diese Behauptung nicht teilen, der Gestus, von dem Lyotard spricht, rührt eher von der abstrakten informellen Malerei her, von der sich Appel abwandte. Was die Ästhetik ausmacht, ist vielmehr ihr (innerer Sinn), zu dem die äußeren Erscheinungen nun in einem offenen und nicht durch die bloße Kausalität beschreibbaren Kontext stehen. Der Gegensatz von Erhabenem und Schönerem erweckt jedoch den Eindruck, als fänden die bewussten Impulse und das gegenständliche Tun, subjektives Wollen und Anschauung nicht zusammen. Nur für den philosophisch erhabenen Rückzugsort und die Sprache der Philosophie bleibt die Natur andersartig und fremd; eine Problematik, die nicht auf die Ästhetik projiziert werden sollte. Die philosophische Verhärtung gegen die Natur erklärt nicht deren Wesen, sondern bleibt insofern abgeleitetes Bewusstsein, als sie jene nur als Projektionsfläche ihres dualistischen Denkens instrumentalisiert. Nicht um jeden Preis muss ein Artefakt Purzelbäume schlagen, nur weil es aus der Anschauung nicht heraus kann. Wenn Lyotard den Anderen, das Andere starkmacht, weil er es für unerlässlich hält, einer holistischen Auseinandersetzung mit der Ästhetik zu entraten, wenn er hierüber ihre synthetisierenden Aspekte, den in der Philosophie verrufenen, aber in der Ästhetik immer noch gesuchten Gesamtzusammenhang verwirft, dann handelt er im Sinne der dualistischen philosophiegeschichtlichen Tradition, die sich – mit Rancière gesagt – als abgeleitetes Bewusstsein stets selbst reproduziert. In gewisser Hinsicht macht es sich die Philosophie mit ihrer Begrifflichkeit zu leicht, sie pflegt eben nicht die Suche nach dem Seinkönnen, wie sie Heidegger im Zusammenhang mit dem Gewissen und später mit dem Verstehen als Medium der Seinerschließung beschreibt. Wissen ist Wahl, nicht das Auf-sammeln von Fakten. Man lernt am Weg, indem man ihn macht, wie beim Bergsteigen. Wenn sich das Ich in der Wahl konstituiert wird es genauer und bestimmter – ein erlernbarer und für die ästhetische Produktion sehr wichtiger Prozess, denn hinsichtlich der Kreativität geht es weniger um Phantasie, sondern um das zu sich selbst Gelangen, das Sein-können. Auch ver-

³⁸ Lyotard, S. 23.

läuft gestische Malerei, selbst wenn sie einem radikalen Experimentieren und der Auflösung fester Abgrenzungen zu anderen Mitteln und Darstellungsformen verpflichtet ist, nicht planlos. Augenblicklichkeit und Eigentlichkeit eines Werks, um es in der Terminologie Heideggers in *Sein und Zeit* zu sagen, stehen nicht in Gegensatz zu seinem allgemeinen Anspruch, zu seinem Realitätsprinzip, das es geltend macht; und es ist selbst dieser synthetische Charakter, den Lyotard angreift, sowie die Philosophie, die er nicht dekonstruiert, sondern destruiert. Ästhetik und Philosophie werden in eine antagonistische Beziehung zueinander gerückt, nach dem immer selben Spiel der Kritik an der begrifflichen Rationalität als Totalitarismuskritik. Doch die Brutalisierung der Bedürfnisse revolutioniert die Philosophie nicht, sie ist Ausdruck von Ohnmacht, Sturm im Wasserglas, von fehlgeschlagener Emanzipation. Hier hat eine negative Ästhetik, wie sich Lyotard selbst ausdrückt, den theoretischen Diskurs – nicht nur den über sie, sondern jedweden – aufgelöst, weitere Hybris einer Subjektphilosophie.³⁹ Dabei wird der Gestus, die Haltung, welche sich im Artefakt ausspricht in ihrer Transzendentalität verabsolutiert – Vergottung des Nichts und Entmenschlichung, welche von der politischen Programmatik Rancières weit entfernt ist. Das Geheimnis der Malerei liegt doch vielmehr darin, Beziehungen zwischen dem geistigen und dem gegenständlichen Sehen zu stiften und den Gegensatz zwischen Produktions- und Wirkungsästhetik aufzuheben. Der Gestus entfaltet einen anderen und neuen Möglichkeitsraum, ohne dass dies Lyotard mit einer konkreten Bestimmung im Sinne Rancières ästhetischem Régime verknüpft. Die Beteiligung von kognitiven und intuitiven Einstellungen an der ästhetischen Produktion ist m. E. so komplex und unvorhersehbar, dass sie nicht durch das spekulative Denken – und sei es mit Kants Terminologie noch so aporetisch formuliert – beschrieben werden kann.⁴⁰ Der synthetische Aspekt der ästhetischen Produktion wird durch diese Ausdeutung ohnehin verzerrt und kommt zu kurz – Verabsolutierung der Willkür oder Willkür des Absoluten. Hier wird eine differenziertere Betrachtung des Gestus notwendig: So schließt er sowohl eine negative Haltung gegenüber der bestehenden Wirklichkeit ein – negative Dialektik – als auch eine affirmative, was die Setzung eigenständiger, raumzeitlicher Kontexte angeht. Dabei geht es stets und ausschließlich um das richtige Verhältnis von Affirmation und Negation – das Urthema aller Ästhetik, wobei sie jeweils an ihre Grenzen geht. Im Artefakt entwirft sich ein Künstler auch hinsichtlich seines Körpers als ein anderer, ohne genau zu wissen, auf welche neuen Empfindungen ihn das Kunstwerk verweist. Das muss nicht so martialisch erfolgen, wie es Lyotard beschreibt, vielmehr bleibt Appel barock und überlässt sich ganz und gar der materialen Auseinandersetzung, die über ihm wie Meereswogen zusammenschlägt und ihn auf ihren Wellenkronen wieder anders freigibt ...

³⁹ Lyotard, S. 148.

⁴⁰ Lyotard räumt selbst ein, dass man durch eine metaphysische Deutung den Rahmen der materialen Auseinandersetzung der Ästhetik sprengt. S. 154 f.