

Eine Diskussion zu: Moshe Zuckermann: Kunst und Publikum. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit.* Göttingen 2002. 183 S.

Das vorliegende Werk stellt das zwiespältige, wenn nicht antagonistische Verhältnis ästhetischer Produktion zur Gesellschaft in den Mittelpunkt seiner Diskussionen. Schon das Vorwort geht der Frage nach, ob sich Kunst überhaupt mitteilen will, oder auf das Kontinuum zurückzieht. Denn sobald sie gezeigt oder aufgeführt wird, verliert sie ihre Unschuld, schon die Begleitumstände trivialisieren sie, setzen sie herab. Dennoch kann ästhetische Praxis nicht im luftleeren Raum, losgelöst von der gesellschaftlichen bestehen. Ihre Vermittlung unterliegt einem starken Transformationsgeschehen, so wie sie ihrerseits darauf reagiert, dass sie sich an ein mehr oder weniger völlig fremdbestimmtes Publikum adressiert. – Als Verteidigung ihrer eigenen, inneren Gesetzmäßigkeiten, als Behauptung ihrer Autonomie. Ästhetische Produktion ist gefährdet, besonders das Gesamtkunstwerk, das die Trennung zwischen den einzelnen Gewerken auflöst und die Konfrontation mit den Bedingungen der Rezeption sucht. Übt doch die Letztere einen wesentlichen Einfluss auf die Heranbildung neuer Formcharaktere aus.

Wenn nun, damit verbunden auch das Reden über Kunst problematisch bleibt, spricht der Autor eine deterministische Problematik an, die in der gesamten Philosophiegeschichte virulent ist. Wenngleich systematische Untersuchungen zur Kunst bis weit ins 19. Jahrhundert fehlen und teilweise philosophischen Abwehrhaltungen zuzuschreiben sind – Platon drängte die Kunst in die Defensive und beschränkte sie, einem autokratischen Demokratieverständnis gemäß auf ihren ideologischen Selbstvortrag – so wird doch hier festgestellt, dass der Autonomieanspruch ästhetischer Praxis in anderen Kulturen nicht so herausgestellt wird. Freilich ist die Rückbiegung in bloße Erbauung, ihre Instrumentalisierung für die Repression nicht nur mit dem modernen Kunstbegriff unverträglich, sondern auch mit ihrer frühen Eigenständigkeit in Europa. So trat sie mit den Renaissancekünstlern aus ihrem wissenschaftlichen Kontext heraus und zeitigt das Phänomen der modernen, westlichen Gesellschaften, sich mit sich selbst zu beschäftigen. Ästhetische Produktion steht nicht nur im Kontext der Heranbildung der verschiedenen Sozialwissenschaften; sie geht sogar als selbständige Reflexionsphäre aus der Philosophie hervor [S. 13]. Seinerseits prägt Hegel im deutschsprachigen Raum den Begriff der Moderne und bringt damit zwei Formen von Geschichte ins Spiel. So schafft er einen Konspekt zwischen den Weltbildern der früheren Jahrhunderte und dem subjektiven Weltverhältnis, wie es für die Aufklärungsphilosophie wichtig wird. Das Reflexionsverhältnis soll dem sich stets erweiternden Spektrum an wissenschaftlichen Einsichten, der fortlaufenden Transformation von Individuum und Gesellschaft gerecht werden, wenngleich er sich damit bekanntlich auf Modi festlegt, die der Fortschreibung der Geschichte entgegenstehen. So geht mit der Aufklärung der Anspruch einher, die gesellschaftlichen Beziehungen auf eine rationale Grundlage zu stellen, von einer bloßen Kolportage des Universalismus der Französischen Revolution kann nicht die Rede sein. Ganz im Gegenteil setzt sich an der Vernunftbegabung ein neues Menschenbild durch, das sich von allen Diskreditierungen durch die christliche Religion emanzipiert und bis heute durch das Naturrecht legitimiert. Für lange Zeit wird das Vernunftpostulat zum institutionskritischen Instrumentarium avancieren. Eine Berufung darauf wäre zeitgemäß, denn als Erziehungsideal fordert die Aufklärung die Selbstständigkeit der Person ein, die Souveränität und den Mut, für die eigenen Überzeugungen einzustehen. Das Postulat bedarf jedoch der Erweiterung, denn nur auf die Vernunft gegründet, war und bleibt die weit unterschätzte Heterogenität dieser Bewegung angreifbar. Ferner lässt sie sich nicht nur durch ihre philosophischen Vordenker deuten, zumal sich die Philosophie von rein erkenntnistheoretischen Fragen hin zu soziologischen wendet. Auch die Französische Revolution ist bereits von sozialen Emanzipationsformen durchsetzt [S. 19]. Doch während frühere Formen der Revision sich eher gegen den rationalen und abstrakten Charakter des Postulats wenden, erfolgt die eigentliche Diskreditierung des Vernunftideals erst im 20. Jahrhundert durch die frühe Frankfurter Schule. Demnach führt der Fortschrittsoptimismus in den techno-

logisch betriebenen massenhaften wie perfiden Mord und lebt bis in die Gegenwart fort. Für Adorno hat die ästhetische Produktion nichts an Widerständigem geleistet und ist durch die historische Katastrophe überholt worden. Kunst wird zum Teil der Verbrechen, weil sie diese nicht verhindern konnte. Sie bleibt von der Barbarei infiziert, es gibt nichts, was durch die Katastrophe nicht hinweggefegt worden wäre. Dennoch ging Adorno später dazu über, die unentwegte, wechselseitige Polarisierung und Abwertung von ästhetischer Produktion und gleichgeschalteter Warenproduzierender Gesellschaft in den Vordergrund zu stellen und der Kunst die Funktion zu konzedieren, dazwischenzufahren. Zwar wirkt diese Zuschreibung vor dem Hintergrund der bisherigen, rigorosen Skepsis gekünstelt, dennoch handelt es sich nicht um einen leeren Formalismus, sondern um eine Strategie der Gegenvereinnahmung. Aus dem Determinismus an Heteronomie soll die Eigengesetzlichkeit der Kunst hervorgezogen werden, hier wird ihre autonome Aufladung geltend gemacht. Denn sehr frühzeitig hat Adorno damit auf das anarchische und performative Wesen ästhetischer Produktion hingewiesen, auf ihr stetes über sich Hinausgehen. Was den Eindruck überspannter Ansprüche erweckt, die Forderung nach Formdurchbrechung, ist teilweise der Schwierigkeit sprachlicher Darstellung geschuldet, bleiben doch die ästhetischen Hintertreibungen häufig beiläufig und spielerisch und der Prozess der Verdichtung wird uneinsehbar, entzieht sich. Was präventiv erscheint, hat wenig mit absichtsvoller Steuerung zu tun und ist eher einem ökonomischen Prinzip geschuldet, wonach man fallen lassen kann, was der Einheit von Kunst und Leben entgegensteht. So wendet sich auch die Autonomieforderung eher angriffslustig gegen mögliche Entfremdungen, während an den humanen Impakt ästhetischer Produktion ein hoher Anspruch gestellt wird. Weil Artefakte für die universellen Rechte eintreten, sind sie inkommensurabel mit der übrigen Welt. Adorno macht ihr interventionistisches Wesen geltend, ihr unausgründbares Potenzial an Subversion, ihre unendliche Vielfalt an Strategien, ihre Formcharaktere aufzubrechen. Dennoch steht weiterhin die Frage im Raum, wie sich die Autonomieforderung legitimiert und was sie, wenn sie mehr als sich verschleiernde Verweigerungspraxis oder Abdriften in eine Gegenideologie sein will, zu leisten vermag. Auch der Kunstgeschichte, so die Feststellungen, fehlt ein Instrumentarium, *die Adäquanz* zu bestimmen. Doch das ist nicht nur ihrem fehlenden Idealbild von Kunstschönheit zuzuschreiben, den strukturellen Schwierigkeiten ihrer formalistischen Analysen, sondern der offenen Teleologie ästhetischer Produktion als Ausdruck gesellschaftlicher Praxis. Weshalb für den Autor die Autonomie nicht nur mit dem Fortschritt in der ästhetischen Produktion korreliert, sondern deren Wesen in Hinblick auf die Adäquanz genauer untersucht werden muss [S. 23 f.]. Denn wie schon die Schwierigkeiten im Umgang mit dem Vernunftpostulat zeigen, lässt sich die Kunst nicht auch noch unter den allgemeinen Fortschrittsbegriff subsumieren. Vielmehr tritt an ihr das Spannungsfeld zwischen Hegemonie, der Polarisierung als Teil fetischistischer Wirklichkeitsbezüge und ihrer Bemühung um Autarkie zutage, wie sie sich auf der anderen Seite in ihren singulären Erscheinungsformen manifestiert. So stehen Artefakte zunächst mal quer zu den äußeren Bedingungen, wengleich sie Kontexte schaffen, aus denen sie nicht mehr isolierbar und damit nicht wiederholbar sind. Dieses Gespür für Adäquanz schlägt sich, so die weiteren Ausführungen auch in der Rezeption nieder, wengleich es – und das ist bemerkenswert – keine allgemeine Kategorie dafür gibt, was das „Zeitgemäße“ der Kunst ausmacht. Daraus erklärt sich ferner, weshalb sich so häufig subjektive Gründe und Interessenkonflikte in den Vordergrund spielen. Schließlich können weder ästhetische Produktion noch Geisteswissenschaften auf Evidenz und Folgerichtigkeit setzen, im Gegensatz zu den empirischen Wissenschaften werden sie die Geschichte nicht los; ihr State of the Art verweist vielmehr in die schon erwähnte Verflechtung der Reflexionsprozesse, an deren Formenrepertoire sie sich je nach Bedarf aufladen. Der Charakter der Fortschrittstypologien lässt sich schließlich daran festmachen, dass die Wissenschaften normativ einmal erreichten Standards verpflichtet sind, während die ästhetische Produktion darin frei bleibt, was sie bei her spielt. So entsteht auch für den Autor der Eindruck, dass die Rede von Formcharakteren dem Innovationstypus der ästhetischen

Produktion unangemessen ist, wenn er sich denn überhaupt begrifflich darstellen lässt [S.26]. Während es zum konzeptionellen Gefüge der Wissenschaften gehört, ihre Perspektive auf die immer gleichen Gegenstände abzuändern, wird für die ästhetische Moderne eine starke Politisierung festgestellt, sowie fortan das unaufhörliche Bestreben, die Schranken zwischen Kunst und Leben einzureißen – das probate Mittel, eine andere Lebensweise einzufordern [S.27]. Überhaupt arbeitet die Kunst auf die Verkürzung des lebensweltlichen Bezugs hin, auf eine wechselseitige Entlastung, aber auch von ihren eigenen, überflüssig gewordenen Paradigmen. Die Rede ist von der Vertreibung der Produktionsästhetik durch Duchamp, der ihre Setzungen formalisiert und dem begrifflichen Denken annähert. Dementsprechend schnurren die Gesetzmäßigkeiten der ästhetischen Produktion in der Wahl des Gegenstands zusammen, wenn er nicht gar Abfallprodukt wird, oder sich in der Einflussnahme auf gesellschaftliche Institutionen erschöpft – die Gegenhegemonie. So lässt sich an Konzeptkunst problematisieren, welche Reichweite ästhetische Produktion überhaupt zu entfalten vermag.

An den hier vorgestellten Kategorien, am Korrelat von Autonomie und Adäquanz wird im Folgenden der Fortschrittstypus ästhetischer Produktion entfaltet und die Diskussion eröffnet, wie und ob sie sich in den verschiedenen gesellschaftlichen Vereinnahmungssituationen zu behaupten vermag.

1. Die Autonomiefrage der Kunst im Kontext von Ideologiekritik und ihren Auflösungstendenzen.

Die prominenten Positionen werden von ihrer Nähe zu Adorno her skizziert sowie in Hinblick auf ihr Gestaltungspotenzial für die sehr heterogene Kunstsoziologie. Mit Adorno hebt die Fokussierung und Verarbeitung kritischer philosophischer Traditionen an – der Ausgangspunkt, von dem aus der enge Vernunftbegriff nicht nur geöffnet, sondern umgearbeitet wird. So wird sein Wahrheitsmonopol von dem der Ästhetik infiltriert. Ihre Gegenvereinnahmung kann nicht durch einen einfachen Paradigmenwechsel beschrieben werden. Adorno verfolgt nicht die weitere Transzendierung eines *Enlightments*, sondern betreibt die Einlassung einer ihm wesensfremden Dimension, und zwar bereits ganz im Sinne des postmodernen Anliegens der Dezentrierung der Vernunft, die dem Kontinuum des sinnlichen Weltbezugs anheimgestellt wird. Zunächst noch in dialektischer Terminologie wird damit ein grundlegender Wandel des Selbstverständnisses des Subjekts betrieben, bis hin zur Demontage und Diskreditierung seiner dialektischen Stellung in der Natur. So wird m.E. bei Adorno der Vernunft nicht nur eine andere Art von Erkenntnis angetragen, sondern er stellt die Rationalität durchwegs dem Bewusstseinsreflex anheim. Dagegen wird der ästhetischen Produktion ein Oppositionsgeist zugeschrieben, der sie unter starken Zugzwang stellt; die Entgegnung wird mitunter so steil formuliert, dass ihr Wesen, Teil und Ausdruck der gesellschaftlichen Praxis zu sein, nicht mehr erkennbar ist. Bekanntlich kommt sie aus diesen deterministischen wie voluntaristisch aufgeladenen Zuschreibungen nicht mehr heraus. Doch trotz der Überfrachtung an Autonomieforderung leitet Adorno daraus ihre Qualitätskriterien ab. Ebenso bleibt die Terminologie der Kritik allgemein, im bloßen Gestus stehen, wengleich der Kunst angetragen wird, die Rolle des Korrektivs zu übernehmen. Gleichwohl wird ihren herausragenden, interventionistischen Zügen heute mit Repression und Zensurmaßnahmen entgegnet, wo sie sich nicht instrumentalisieren lassen, und zwar nicht nur von Autokraten. Adorno hat früh dieses Gespür für die gesellschaftliche Rolle kultureller Produktion sinnfällig gemacht, wengleich für ihn das Phänomen des Angeschlossen-Seins an die kulturindustrielle Maschinerie noch nicht die manipulative Tragweite hatte, die sie im Moment entfaltet und vor deren Hintergrund sich Vermassung und Generierung von Konsum für reibungslose Kapitalflüsse als harmlos erweisen. Überdies ist die Autonomie kultureller Produktion ein hohler Begriff geworden, der seinen eigentlichen Gegensatz gar nicht mehr kennt, während für Adorno – freilich dystopisch – ihr wechselseitiges miteinander Ringen um Macht und Deutungshoheit im Mittelpunkt stand. Demnach korreliert dem Verfall der Rezeption zum Konsum der allseitige Fetischismus, der

kulturelle Produktion im übrigen, anonymen Warendurchfluss auflöst. So oder so werden ihre Gesetzmäßigkeiten durch die totale Vereinnahmung, wie in völliger Isolation zunichte gemacht. Als weitere Fehlleistung von Rezeption werden abschließend auch positivistische Einflüsse angeführt. Sie leisten dem gesellschaftlichen Fetischismus Vorschub, wenn sie vermeintlich in bester Absicht die Anmaßungen der Autonomie anprangern, jedoch das Telos kultureller Produktion nicht anerkennen. Hier wird die Auseinandersetzung mit den Artefakten durch äußerliche Erklärungen vertreten und als solche abgehakt, jene werden damit Gebrauchsgegenständen gleichgesetzt. Dennoch ist aus Sicht des Autors die Welt noch nicht fertig mit dem emanzipatorischen Anspruch kultureller Produktion. Mit Adorno ist er davon überzeugt, dass die Irritationen, die Artefakte inmitten gesellschaftlicher Antagonismen hervorrufen, nicht aufhören werden. Eine Verkürzung der Produktionsästhetik hin zu politischer Intervention, wie sie heute vielfach auftritt, hätte Adorno jedoch nicht mitgetragen.

Die Kategorie der Kulturindustrie setzt sich in der Soziologie erfolgreich durch; doch ihr Einsatz wird variabel. Benjamin löst eine Kontroverse mit Adorno aus durch ihre weitaus weniger negative Bestimmung. Ferner steht für ihn die Wirkung ästhetischer Produktion im Mittelpunkt, während ihre Autonomie aus der Herauslösung religiöser Bezüge und ihren eigenständigen, magischen Arrangements hervorgeht. Auch technische Möglichkeiten tragen zunächst zur Formation und Artikulation eines autonomen Repräsentationsbedürfnisses bei, die Rede ist vom *Ausstellungswert*, der Selbstständigkeit, zu der ihr die technischen Reproduktionsformen verhelfen sowie der damit verbundenen Transformation des *Kultwerts* [S. 39]. Demnach unterstützen die technischen Möglichkeiten die Kunst, die Verfügungsmacht über das magische Zeigen und Verbergen eines Kultgegenstands auszubauen, und zwar als Vorrang der Wirkung vor dem Gemachten.

Zugleich spricht Benjamin an, worin das Wesen der Magie, der Vereinnahmungsgestus des Kunstwerks gründet – in der Gefangennahme durch eine singuläre Erscheinung und ihre Performanz. Durch seine Aura setzt sich das Artefakt von den übrigen gegenständlichen Setzungen und Bezügen ab und macht den Menschen für einen besonderen Eindruck empfänglich. Auratisches stellt sich uns entgegen, wie ein Bannfluch oder eine göttliche Weisung. Die Ästhetik bewahrt aber nicht nur ihre Affinität zur Religion, sondern sie suggeriert auch hier, wie im Kontext des Autonomiepostulats den Vorrang des Seins vor dem Bewusstsein – Bedingung ihres Überlebens. Damit entzieht sie sich weiterhin der begrifflichen Sphäre, doch das Korrelat von Produktion und Rezeption wird wesentlich durchlässiger, die eine konstituiert sich nicht ohne die andere. Einerseits verblasst nun die auratische Erfahrung, wenn das Kunstwerk ohne jede Rücksicht den Bedingungen der technischen Reproduktion unterworfen wird. Andererseits kann sich Benjamin im Gegensatz zu Adorno, der die Autonomie keiner vordergründigen Versöhnung opfern mag auch eine entauratisierte Kunst vorstellen, wonach sich der Vorrang von Produktion und Rezeption weiter umkehrt, unerachtet dessen, dass er damit ein Einfallstor für Instrumentalisierungen öffnet. So wird die ästhetische Praxis durchlässig für äußere Einwirkungen und Transformationsprozesse; abseits eines verabsolutierten, idealistisch erscheinenden Autonomiepostulats entfaltet sie an den geschichtlichen und gesellschaftlichen Widerständen neue Potenziale. Auch hier nehmen das sich auflösende Subjekt wie das entauratisierte Kunstwerk postmoderne Tendenzen vorweg. So führt die wechselseitige Vermassung nicht in einen hochaufgeladenen Antagonismus zwischen Autonomiepostulat und Kulturindustrie. Andererseits verliert die Kunst ihren Status als Korrektiv und ihr Vermögen, die versachlichten gesellschaftlichen Beziehungen zu unterwandern. Oder handelt es sich nicht doch um eine Transformation der Rezeptionsbedingungen, um eine Erweiterung der Möglichkeiten, sich von ästhetischer Produktion ansprechen zu lassen? Die Kodifizierung von Artefakten ändert sich auf beiden Seiten und ist aus Sicht von Benjamin Ausdruck einer historischen Veränderung des Wahrnehmungsprozesses. Gegenüber Adornos Abschottung der ästhetischen Produktion, die sich vielleicht nicht aufrechterhalten lässt oder in unauflöslicher

Spannung zur Kulturindustrie bestehen bleibt, zieht es Benjamin vor, sie in die Rahmenbedingungen gesellschaftlicher Praxis zurückzustellen. Die Methode ist investigativ und heuristisch, selbst wenn sie die Singularität des Kunstwerks auflöst und damit zugleich ein vorausgesetztes, sich in seiner Kritik sträubendes, aber idealistisches Subjekt. So geht es nicht mehr darum, die Massenkultur zu verwerfen, sondern an ihr neue Dimensionen der Interaktion von Produktion und Rezeption zu erkunden. Der Verfall der Aura beschreibt einen epochengeschichtlichen Wandel, während für Adorno die gesellschaftliche Praxis kraft seines Autonomiepostulats nicht mehr offen ist – nur eben nicht versöhnt, wie bei Hegel, sondern unveröhnt. Benjamin strebt damit eine Modifikation in der Beziehung von Genesis und Geltung an; gesellschaftlich und geschichtlich bedingte Veränderungen der Verarbeitung von Sinneseindrücken sollen extrapoliert und wieder zugänglich gemacht werden. Gegenüber den negativen Wirkungen der Vermassung, bewirken die positiven, die wechselseitige Öffnung von Produktions- und Rezeptionsprozessen sogar einen Demokratisierungseffekt, der durch den Film angeführt wird [a. a. O.]. Für Adorno Fanal entfremdeter Arbeits- und Lebensbedingungen ist die technische Reproduzierbarkeit auch für Benjamin der große Gleichmacher, doch im Zuge der Aneignung der Produktivkraftentwicklung, dem Wissen über die technischen Anwendungszusammenhänge gewinnen die Massen die Kontrolle über ihr geschichtliches Subjektsein zurück – Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft. Demnach würde die Kunst nicht nur zur Verflüssigung, sondern zur Überwindung des alten Gegensatzes beitragen, zumal die technische Reproduzierbarkeit auch mit der Aneignung der Produktivkräfte einhergeht und Arbeitskraft freisetzt. Schließlich erteilt Benjamin damit dem Geniekult eine Absage, aus dessen Schatten Adorno nicht recht heraustritt. Das entstehende Szenario erweckt Assoziationen zum Gesamtkunstwerk, der sozialen Plastik, es eröffnet den Spielraum für partizipativ ausgeübte ästhetische Praxen, die dem Erleben den Vorrang vor der Verkultung des Subjekts einräumen, wie es derzeit der Künstler Jonathan Meese postuliert. Für Benjamin jedoch bleibt der Film *pane communis* und er wendet sich damit gegen Adornos Kritizismus und die Rückbiegung ästhetischer Produktion in ihn. Ohne weiteres kann man Benjamin auch in das Unbehagen am mit dem Kritizismus verbundenen Legitimationsdruck folgen, während, wie die Ausführungen hier zeigen, ein Film zwar ein Massenevent bleibt, aber doch unterschiedliche Reaktionen hervorruft. Demnach tun sich für die ästhetische Produktion nicht nur neue Strategien des Sichtbarwerdens auf, sondern sie wird revolutionäres Potenzial [S. 41]. Während für Adorno die Vermassung als Mittel der Heranführung der Individuen an das Zeitgeschehen, gar als Mittel der Propagierung der Einheit von Kunst und Leben untragbar bleibt, bemüht sich Benjamin die Aura zu rehabilitieren, insoweit der Erfolg der Massenkultur an die Durchsetzung von Utopien geknüpft ist. Hier entfaltet sie ihren gegenhegemonialen Impact, während der Erfolg von Adornos kritischem Habitus dahingestellt sein mag. M.a.W., hinsichtlich ihres Anspruchs auf Humanisierung muss sich die ästhetische Produktion ehrlich machen, einen lebbareren Vermittlungsprozess herstellen, anziehen durch ihre Utopien und Identifikationsmöglichkeiten; der Film weist diese partizipativen, inklusiven Eigenschaften auf. Die Auratisierung lässt sich sogar noch weiter transzendieren, und zwar in Hinblick auf vielfältige, aktuelle, performative Strategien, wonach Artefakte erst aus der Rezeption resultieren. Demgegenüber tritt der monolithische, auf Abgrenzung ausgerichtete Autonomieanspruch als Anachronismus beiseite. Nicht nur neue technische Möglichkeiten verändern den Kunstbegriff, auch das Publikum steht auf Augenhöhe mit der kulturellen Produktion – *pane communis*.

Die vorgenannten Positionen werden von Umberto Eco diskutiert, ohne dass er für eine Partei ergreifen würde, zum Kritizismus geht er sogar auf Distanz, während er die Analysen Benjamins aufgreift, vor allem die bisher unfruchtbare Debatte über den Kitsch als Teil der Massenkultur und seiner Vereinnahmungsstrategien. Gegen diese wappnete sich die Avantgarde, indem sie sich die kulturelle Produktion zum Thema machte und damit ihrerseits die Offen-

heit gesellschaftlicher Praxis beanspruchte; Eco sieht darin eine vitale und wehrhafte Reaktion auf die Vermassung. Denn der Kitsch maskiert sich in vielfältigen Erscheinungsformen, die amerikanische Soziologen als Durchgangsstadium der Verarbeitung von Hochkultur bagatelisieren, die zwar darüber ihre Adäquanz verliert, dafür aber als Teil *des Midkults* Demokratisierungsprozesse auslösen soll [S. 46]. Trotz der besonders manipulativen Züge des Kitsches, der einerseits präntiös auftritt und sich andererseits damit anbietet, nimmt auch Eco mit seiner strukturalistischen Beschreibung kultureller Transformationsprozesse Distanz von der Frankfurter Schule und ihrer Analyse der Herrschaftsinteressen. Dabei werden nun die Überschneidungen von Produktion und Rezeption sinnfällig gemacht, Einblicke in synästhetische Beziehungen, unzählige Wechselwirkungen werden benennbar, die Formcharaktere werden zugänglich. Schon deutet sich der rhizomatische Charakter von Artefakten an, die vorliegende Studie betont jedoch weiterhin die Nähe zum *kommunikativen Handeln* [S. 46]. Zwar entpolitisiert eine phänomenologische Einordnung ihre Gegenstände, doch dafür macht der Strukturalismus Kodifizierungen transparent und erweist sich damit als Medium, das Wesen der Formcharaktere und ihre Transzendierung zur Darstellung zu bringen. Somit fokussiert Eco zusammen mit Benjamin den Zugang zu Artefakten, ferner geben beide die Außenansicht auf ihren geschlossenen Charakter zugunsten ihrer Performanz auf. Schließlich sucht Eco nach Äquivalenten zu sprachlichen Strukturen, sowohl nach solchen, die eine Sprache zusammenhalten, wie auch in Fluss bringen; die Gestalt der Botschaft, die Gründe ihrer erfolgreichen Übermittlung. Demnach würde auch der Rezeption weiter Bedeutung zuwachsen, und zwar hinsichtlich der Rekonstruktion und Reproduktion der übermittelten Inhalte. Eco sucht jedoch nicht nach einer Universalsprache, sondern will wie seine postmodernen Nachfolger für das irreduzible Wesen dieser Rhizomatik sensibilisieren. Niemals erfährt der Rezipient alles, vermag der Eindruck die Intention abzubilden. So ist der Kode keine Vorschrift, sondern verweist die Rezipienten an die Unerschöpflichkeit des Seins [S. 47]. Demnach wäre hier auch die Rezeption gefordert sich ehrlich zu machen, zumal sich Fetischisierungen wie soziales Prestige selbst um die Gegenwartskunst undurchdringlich anlagern. Dennoch behandelt Eco den Midkult wie eine „Zwischenablage“ für Ereignisse, die sich entsprechend sedimentieren, gesamtgesellschaftlich ins Bewusstsein einsickern. Damit will er sich alle Zugänge zur Rezeption, auf der sein Forschungsinteresse liegt, offenhalten. Denn so wie sich Informationen durch den Umgang mit ihnen aufladen und verändern, lässt sich auch die Rezeption als Weiterentwicklung des Artefakts behandeln und er greift den informationstheoretischen Begriff der Entropiezunahme auf. Den ideologiekritischen Bezugsrahmen gibt er dabei nicht ganz auf, so hält er den Kitsch für eine besonders gewaltsame Form der Aneignung, die zwar als Verniedlichung kultureller Produktion daherkommt, doch das Artefakt brachial aus seinen Zusammenhängen löst. Dass der Kitsch inspirierend ist, dass er sich umdrehen, sogar im Gegen-sinn einsetzen lässt, kommt hier zu wenig zur Sprache, vielmehr entsteht aus der kritischen Lesart der Eindruck, dass man sich ebenso rigoros gegen ihn abschotten müsse. Damit wird kulturelle Produktion weiterhin in Ketten gelegt, lässt sie sich doch nicht vorschreiben, wie sie mit Tand und Kitschkontexten umzugehen hat. Dafür werden weiterhin die gemeinsamen Positionen zwischen Adorno und Eco gesucht, auch wenn sich Letzterer zu ideologischen Einflussnahmen auf Kultur und Medien selbst im Kontext ihrer höchst fragwürdigen Rolle in Amerika eher bedeckt hielt. Demnach sucht Eco schon verfahrenstechnisch dem Positivismus-Streit aus dem Weg zu gehen; was der Strukturalismus und seine möglichen Selbstläuferdebatten darüber hinaus leisten, bleibt dahingestellt. Vielmehr wird Eco hinsichtlich seiner Prognosen zum Kitsch verteidigt. Dabei stehen weniger die zweckentfremdenden Eingriffe im Blickpunkt, der konkrete Schaden, den der Kitsch anrichtet, als er – Apokalypse post festum eben das Symptom einer alternativlosen Rationalität ist, die der ästhetischen Produktionsweise die Existenzgrundlage entzieht. Freilich wird auch die Kapitalismuskritik Adornos nie konkret und oft genug entsteht m.E. der Eindruck, dass sie in ihrem abstrakten Vortrag für viele Idiosynkrasien herhalten muss. Andererseits beschreibt gerade der Konkurrenzdruck

unter den amerikanischen Massenmedien den Verfall der Massenkultur. So betont der Autor, dass sich der Begriff der Kulturindustrie gerade auf die Pervertierung von Vielfalt in Konkurrenz bezieht und es ist gerade die suggerierte Scheinfreiheit der liberalistischen Apologetik, die in die totale Vermassung und Gleichschaltung führt [S. 50]. Ferner wird damit sinnfällig gemacht, dass sich der Strukturalismus nicht zu immunisieren vermag, indem er sich aus allen Diskussionen heraushält. So bleibt er ohnmächtig gegenüber dem Tatbestand, dass die kulturelle Produktion von den Bedingungen ihres Wirkens abgeschnitten wird. Damit avanciert der Kitsch zum Medium ihrer Zerschlagung und tritt an ihre Stelle.

Die bisherigen Entwicklungen zeigen, dass sich die kultursoziologische Diskussion von der Autonomiefrage und der Problematik der Adäquanz mehr auf die Beziehung von Produktion und Rezeption verschiebt; dabei erfährt das ursprünglich geschlossene Subjekt Dezentrierungen und wird von performativen Konzeptionen ästhetischer Praxis abgelöst, an der Produktion wie Rezeption gleichermaßen beteiligt sind. Mit Bourdieu tritt eine hermeneutische Dimension hinzu, die Frage nach dem Stellenwert der Sozialisierung für die Dekodierung des sogenannten *kulturellen Kapitals* [S. 52 f.]. So spielen vielfältige Faktoren für das Verständnis von Artefakten zusammen, die sich nicht auf ein bloßes Fachwissen reduzieren lassen, aber auch nicht auf den unmittelbaren Eindruck. Dennoch scheint kulturelle Produktion durch die Soziologie völlig vereinnahmt zu werden – einerseits tritt sie neben die übrigen gesellschaftlichen Praxen, andererseits gibt es keine Gegenstände und Inhalte, die sich nicht in ästhetische und kulturelle Kontexte setzen lassen. Überhaupt wird Bourdieus Ideologiekritik unspezifisch und allenfalls an den Formen und Institutionen kultureller Vermittlung ablesbar. Demnach fallen Rezeptionsformen weitgehend mit Klassegegensätzen zusammen; kulturelle Produktion wird von bestehenden Herrschaftsformen absorbiert, der damit verbundene Determinismus ihrer Selbstlegitimierung wird unabweislich. Auch wenn Bourdieu seine kritische Intervention an diese Thesen knüpft, kann man die Autonomie der Ästhetik kaum stärker in Zweifel ziehen. Worüber will eine derartige Kunstsoziologie noch aufklären, die zwar die Aneignungslogik bemüht und dazu auf die wesentlich überzeugenderen Analysen der Frankfurter Schule zugreifen könnte, doch der Verkehrung in eine Apologetik fremdbestimmter Ästhetik nichts mehr entgegenzusetzen vermag? Zwar macht Bourdieu eine voraussetzungsvolle, über die kunsthistorischen Kompetenzen hinausgehende Dekodierung von Artefakten geltend, wonach ihr gesellschaftlicher Charakter, die Schnittpunkte von Interessengegensätzen aber auch die normativen Aspekte offengelegt werden sollen, doch wozu soll ästhetische Produktion dann noch taugen, außer für den Gewinn soziologisch verwertbarer Informationen? Bourdieu will überkommene Rezeptionsformen ausmachen, die Wechselwirkungen zwischen kultureller Produktion und dem übrigen Überbau beleuchten, doch eine politische Ökonomie der ästhetischen Produktionsformen schreibt er nicht. Auch geschichtliche Bezüge bleiben nachrangig, kulturelle Produktion wird allenfalls aus dem Gegensatz von Gestalthöhe und der ihr angetragenen gesellschaftlichen Erwartungshaltung bestimmbar. Abseits des Modells von Basis und Überbau oder dem Rekurs auf eine Widerspruchsstruktur soll sich das Artefakt aus der Differenz dieser Zugänge dekodieren. So wird der Eindruck noch verstärkt, Ästhetik sei nur Mittel zum Zweck, Deutungsmedium, während ihre Autonomie durch komplexe Zugangsformen verstellt ist. Demnach geht es Bourdieu nicht um die Kunst, sondern um ein Interpretament, darum, der Soziologie ein weiteres Gebiet zu erschließen und der Autor verweist auf den oft dürftigen Charakter entsprechender Schlussfolgerungen [S. 54]. Kulturelle Produktion und Rezeption sind fortan nicht mehr vom Klasseninteresse ablösbar, allerdings stehen die Fragen nach dem Typus ihrer Rationalität und die nach ihrer Aneignung im Raum. Demnach manifestiert sich in ihrem Vollzug eine Differenz zwischen Sein und Sollen, und zwar als gesellschaftliche und objektive Kodierungen. Damit sollen Ausschlusskriterien für überkommene Rezeptionsformen benennbar werden, inwieweit sie von Versachlichungen affiziert bleiben bis hin zu offenen Brüchen zwischen Rezeption und Produktion. Wie bei Eco hat der neue

Code einen Sinnüberschuss, hier ist die Rede von einem *dynamischen Geschehen*, das mit dem *Habitus* der Produzenten verbunden ist [S. 57]. Demnach richtet sich kulturelle Produktion an ein spezielles Bedürfnis und verstärkt dieses auch. Wer andererseits von der Dimension dieser Erfahrung nichts weiß, hat auch kein Bedürfnis danach. Bildungsinstitutionen wie die Schule sollten ihrem gesellschaftlichen Auftrag nachkommen, Kompetenzen im Umgang mit ästhetischer Produktion zu vermitteln. Dennoch knüpfen sie an Vorteilsnahmen an, wie sie ungleichen sozialen Voraussetzungen zugrunde liegen. So werden über die kulturelle Bildung Herrschaftsverhältnisse insinuiert, der mitgebrachte Status, die Herkunft erweist sich als Trigger. Die gewachsenen Bildungseliten bestimmen, an wen sich der Unterricht adressiert, zugleich entscheiden sie darüber, was als Kultur anzusehen ist. An der Vermittlung will Bourdieu die ideologischen Mechanismen offenlegen, die sich dem Umgang mit Kultur durch die privilegierten Klassen einschreiben. Oft genug zielt sie darauf ab, die Doppelmoral der gebildeten Schichten zu bedienen und ein entsprechendes Statusbewusstsein einzuüben. Dennoch tauchen die Prädispositionen, an die sich die weniger Privilegierten anzupassen haben naturwüchsig und unvermittelt auf. Aus Sicht des Autors macht Bourdieu den Klassencharakter von Kunst und ihrer Vermittlung exemplarisch. Ferner steht ihr Repräsentationsanspruch alternativlos im Raum. Dennoch wird ein „Jenseits“ dieses sogenannten *kulturellen Kapitals* kaum benennbar, auch seine ökonomischen Bedingungen bleiben, wie schon erwähnt im Dunklen [S. 59].

2. Zwei Gesichter: Der Doppelcharakter des Politischen in der Kunst.

Im zweiten Kapitel von *Kunst und Publikum* nimmt die politische Dimension der Kunst als ihr ureigentliches Wesen wie Positionierung klarere Konturen an. Ferner wird m.E. ihre Autonomie nur bei Adorno konsequent verteidigt. Die gesellschaftliche Umgebung ist ihre Grundlage, führt sie aber auch in die Heteronomie. Während sie aus inneren Motiven politisch auftritt, stellt der Autor die sogenannte *engagierte Kunst* auf eine Stufe mit Propaganda. Auf vielfältige Weise wird kulturelle Produktion nicht nur instrumentalisiert, sondern regelrecht vorgeführt, immer dann, wenn sie unter Zugzwang äußerer Erfordernisse tritt. So ein Zweifelsfall möglicher Vertheoretisierung der Praxis, Verkehrung dieser gegen sich selbst sprengt ihre Rahmenbedingungen und führt in eine Art kathartischen Kollaps. Der Autor zeigt dies an Dalís verabsolutiertem Einsatz des surrealistischen Manifests, dem Gebot der *écriture automatique*. Aus der Grundlagendebatte könnte der Surrealismus in seiner Epistemologie gestärkt, nicht als bloßes Label hervorgehen, doch es zeigt sich, dass das Manifest nicht auf innere Umbildungs- und Weiterentwicklungsprozesse eingehen kann. Dalí treibt seine paradoxe Struktur nun auf die Spitze, sei es aus Prätension, sei es, um seinen Formcharakter aus der Dogmatik eines surrealen Bekenntnisses herauszuführen. M.a.W., ästhetische Programmatiken bleiben erratisch und stellen sich nicht wirklich auf die Komplexität der praktischen Herausforderungen ein. Der Autor hält es für fraglich, ob Dalí den Surrealismus wieder in den Kontext eines emanzipatorischen Durchbruchgeschehens stellt, oder nicht vielmehr einen *l'art pour l'art*-Habitus annimmt und damit zum Apologeten des heraufziehenden Totalitarismus wird. Denn das gesellschaftliche Sein bestimmt das Bewusstsein – man muss nicht mit Lenin den Vorrang der Praxis betonen, um festzustellen, dass Dalí die Praxis vertheoretisiert, um sie dann in Praktizismus umschlagen zu lassen – die Zweck-Mittel-Verkehrung lässt hier die ästhetische Produktion propagandistisch werden und kehrt unter die fetischistischen Wirklichkeitsbezüge zurück. Kollidieren doch Planbarkeit und gewollte Planlosigkeit im surrealistischen Manifest, will man nicht anerkennen, dass sich Theorie und Praxis immer wechselseitig beschränken. Wenn man etwas aus dem Widerspruch lernen will, dann, dass auf die Kunst kein Verlass ist, weshalb Adorno an ihr auch die Hintertreibung der instrumentellen Vernunft festmacht. So ist die *écriture automatique* kein willkürliches, verselbstständigtes Tun, vielmehr will sie anachronistischen Widerständen entgegen, indem sie dem praktischen Tun genauso viel Platz einräumt, wie dem Nachdenken darüber – das ist das Neue und damit lösen

sich auch die deterministischen Echokammern eines anspruchsvollen Manifests auf. Demnach wäre schon hinreichend, anzuerkennen, dass es das Aufgehen der Einen in der Anderen nicht geben kann; erst die Anerkennung ihrer Wesensverschiedenheit begründet neue Gestaltungsprinzipien. Zwar überschreitet die ästhetische Produktion die wechselseitigen Beschränkungen von Theorie und Praxis, aber nicht als bloße Spontaneität. Die *écriture* ist ein Mittel, ein Modus, nicht Selbstzweck, hat sie doch, wie schon gesagt historische und gesellschaftliche Gründe, das Tun auf Augenhöhe mit der Reflexion zu bringen. Während der Surrealismus damit auf die Einheit von Kunst und Leben ausgeht, setzt Dalí „die Methode“ fetischistisch ein, um dann nicht mehr von ihr loszukommen – die Exaltation seiner Bildgegenstände ist eher eine Verfallserscheinung als Widerspiegelung des Gestaltungsprozesses von *Imagination und Komposition* [S. 70]. Demnach greift die *écriture* weder den politischen Ereignissen voraus, noch lässt sie sich durch diese darstellen, sondern folgt – ohne jede Hybris ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten. Für Adorno bleibt kulturelle Produktion aporetisch, hat sie sich doch widerstandslos vereinnahmen lassen – zwar verführt sie als Gegenideologie, ist aber auch verführbar. So werden wir als Erstes mit der instrumentellen Vernunft sozialisiert, scheint ihr normativer Anspruch alternativlos, weshalb kulturelle Produktion im gesellschaftlichen Kontext als Hybris oder Anachoretentum wahrgenommen, auf schwachen Füßen steht. Zumeist bleibt sie in sich selbst verstrickt, wie spontane Sprünge aus ihr heraus – der Fall Dalí zeigt. Krisenhaftigkeit und Vorläufigkeit ästhetischer Produktion, die *Gebrochenheit* [S. 71] sind signifikant für die Form ihrer Reflexion, wenn sie denn als Gegenstück zur instrumentellen Vernunft gelebt wird. So wandert sie auf schmalen Grat zwischen zwei Formen der Instrumentalisierung, *der Ästhetisierung der Politik*, wie *der Politisierung der Kunst* [S. 72]. – Eine Vexierfrage, über die die heutigen Produzent:innen m.E. gar nicht genug orientiert sein können, deren Dringlichkeit aber unabweisbar ist. Schon aus der Perspektive der Nachkriegsordnung muss Adorno die Autonomie der Ästhetik rehabilitieren, ferner tauchen zu viele neue Formen an Entfremdung auf, als dass ihnen angemessen entgegnet werden könnte, oder diese sich auf die alte Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft herunter brechen ließen. Immerhin sprechen Artefakte das aus, was ansonsten unsichtbar, wenn nicht zum Schweigen gebracht wird. Sie beschreiben immer Einlassungen in die vorgefundenen gesellschaftlichen und historischen Bedingungen, besonders dann, wenn sie sich gesellschaftlichen Widersprüchen offensiv stellen. Adorno diskutiert die kathartische Funktion der ästhetischen Produktion, er gesteht ihr jedoch nur selten interventionistische Leistungen zu, die den Anspruch auf Aufklärung erweitern oder ihm vielmehr eine humane Dimension verleihen. Die vorliegende Studie bezieht sich dazu auf seine Rehabilitation der Lyrik als letzte Entgegnung gegenüber der Aufhebung und physischen Assimilation. Demnach bleibt das Widerständige des Gedichts unspezifisch, auch wenn es dies abseits der wechselseitigen Passivierung von Subjekt und Objekt benennbar machen will. Ansonsten grenzt sich ästhetische Produktion nur negativ ab, der damit verbundene Determinismus Adornos steht im Raum, während unausgesprochen bleibt, wie sie eine Avantgardeposition einnehmen könnte. Andererseits beansprucht Lyrik auch den letzten Rückzugsort einer gesuchten Einheit von Subjekt und Welt. In jedem Fall bildet die Direktheit ihren herausragenden Wesenszug; das Subjekt geht in der Sprache auf, und Adorno, der ihr zunächst skeptisch bis ablehnend gegenübersteht, bestimmt ihr Qualitätskriterium später daran, inwieweit sie sich den Gegensatz von Besonderem und Allgemeinem zu subsumieren vermag [S. 75]. So ist das lyrische Ich nicht länger unbehaust, sondern macht frank und frei seinen Standpunkt geltend. Die Lyrik wird nur eins mit der Welt, indem sie ihre Authentizität bekundet, ohne Umwege oder Verschlüsselungen. Aus einem Stück gegossen, aus einer Hand wird ihr Autonomieanspruch unabweislich. Damit reagiert sie auch auf den bei Adorno sehr vorbelasteten Begriff der Integration – ein absolutes Unwort, wie es mit physischer Vernichtung und Auslöschung verbunden ist – Lyrik als letzte Worte spricht wie eine, die nichts mehr zu verlieren hat. Oder als Selbstvollzug, spontanes Dazwischenfahren. Sprache, die auf ihre Grenzen, die Sprachlosigkeit hingetrieben wird – weshalb der Autor die un-

echten, i.S. von originellen Metaphern Celans gegenüber einer prosaischen Sprache bevorzugt, auch wenn diese durch ihre Realitätsnähe Suggestionskraft und ein humanes Ethos entfaltet. Doch von der Letztgenannten, der Sprache der Täter und Opfer will der Autor mit Adorno Abstand nehmen, insoweit damit ihre Autonomie fraglich wird [S. 77]. So schlägt jede Nachkriegsdichtung, die wechselseitige „Kollateralschäden“ aufrechnet in die Bagatellisierung der Kriegsverbrechen um. Das ist leider immer so und bekannt von enervierenden Debatten wie Koreferaten. Ein weiteres Beispiel appelliert an die Vernunft – macht die Dringlichkeit geltend, sich dem Mitläufertum zu verwehren, das Gedicht hat dingliche Qualitäten wie die Nähe zu einem Flugblatt. Ferner macht es das Denken und Schreiben zum gemeinschaftlichen Ereignis. Die vorgestellten Gedichte haben zunächst eine dialogische Struktur, dann wird ein szenisches vorgestellt, Schafe vor einer surrealen Landschaft, die nicht heimgeführt werden, sondern eine Heimsuchung erleiden. (Edwin Arnet). Das letzte Gedicht adressiert sich wieder an ein Kollektiv und will dieses kompromittieren – Lyrik als Satire, wie sie sich dem antiken Ursprung verdankt – Zwiespalt und zwielfichtige Verschwisterung von Vergangenheit und Gegenwart. Dennoch soll die Auswahl das Fehlschlagen der Politisierung der Ästhetik deutscher Nachkriegslyrik vorführen. So stehen Sühne- und Schuldbewusstsein im Vordergrund, Indizien einer repressiven Nachkriegsgesellschaft, in der die ästhetische Entgegnung gegen die alten Stereotypen unterkomplex bleibt, während ihre Spielräume und Gestaltungsmittel brach liegen. Vielmehr gründet der Vorrang der ästhetischen Praxis in ihrer intrinsischen Motivation, es mit den Widersprüchen aufzunehmen, und er ist ausschlaggebend dafür, überhaupt etwas zu tun. Demnach ist *die Komposition* das Medium, an dem sie sich fortentwickelt und einsichtsfähig wird; in komplexen Erfahrungsschichten aufgespeichert, wird so dem Erinnern eine zeitgemäße Erscheinungsform verliehen, während jede äußerliche Adäquanz leere Anstrengung bleibt [S. 81]. Wie die Kunst auf das Politische als eine mit ihr inkommensurable Sphäre reagiert, ist nicht prognostizierbar. Deshalb ist sie ja auch so verhasst. Denn andererseits gibt es zwei politische Narrative, insofern sie implizit politisch auftritt und alles, was ihr äußerlich angetragen wird zurückweisen muss. Reduziert sich Politik auf ein Herrschaftsverhältnis, ist die Frontstellung klar. Darüber hinaus kommt es auf die jeweilige Rolle an, die die ästhetische Praxis im Rahmen der übrigen, gesellschaftlichen spielt, sei es, dass sie die angetragenen Erwartungshaltungen unterläuft oder sich ihnen ideologisch gleichmacht – hier kann es keine festen Grenzen geben. Nur dass auch die Apologetik zwei Erscheinungsformen hat – entweder mündet das *l'art pour l'art* in den sozialen Rückzug, oder es lässt sich für eine Öffentlichkeit instrumentalisieren, die ihm sein politisches Wesen raubt.

3. Ästhetische Produktion als Form der Selbstorganisation.

Zu den prominentesten und ausgeprägtesten Formen der Entgegnung zählt das Gesamtkunstwerk (im Folgenden GSK) und es hat eine lange Vorgeschichte. Denn hier wird der Subjekt-Objekt-Gegensatz exemplarisch, versammelt die Selbstbehauptung alle ihre Kräfte. Das GSK nimmt Performanz für sich in Anspruch und zwingt sich dem Publikum unmittelbar auf. In vielen Fällen werden beide Akteure, Produzenten wie Rezipienten gemeinschaftlich zum Monitor aller Sinneseindrücke. Schon die barocken Inszenierungen sind im Zusammenspiel aller Gattungen als Gesamtkunstwerke anzusehen. Ferner gehört zum GSK die Bewegung, es verdankt seinen Ursprung dem Tanz, noch bevor die Musikalität mit Wagner als Auflösung der Gattungsgrenzen programmatisch wird [S. 86 f.]. Später tragen darstellende Kunst und Revolutionsarchitektur, sowie seit dem 19. Jhd. die Künstlerhäuser zum Konzept des GSK bei, wengleich ihre Entstehungsgeschichte aus der Wunderkammer – dem Prototyp der Archive hier weniger berücksichtigt wird. So verfügt das GSK nicht nur über eine performative Strategie, es examiniert die Außenwelt auch in aller Abgeschlossenheit unter Laborbedingungen. Die vorliegende Studie stellt den Veränderungsanspruch des Konzepts in den Vordergrund, seine Einflussnahme auf die Einzelkünste als deren Zusammenspiel, wie es die Kollektive in jüngerer Zeit hervorgebracht hat, während die Zusammenarbeit der alten Zünfte streng hierar-

chisch organisiert war. So ist der Tanz ein grundlegendes Kriterium für die Raum-zeitliche Entfaltung des GSK. Denn er beschreibt mögliche Konfigurationen des menschlichen Daseins, zunächst ganz ohne Zutaten, nur mit dem Körper als Ausdrucksmittel. Verwiesen wird ferner auf Schellings strategische Einflussnahme, wie er eine für die dramaturgische Seite wegweisende Beziehung zwischen dem antiken Drama und der Oper herstellt. Mit dem Postulat, dass sich die Einzelkünste nur in ihrem Zusammenspiel entfalten können, geht Wagner die innere Ausgestaltung des GSK als musikalisches Drama an – eine starke Provokation für die weiterhin betriebene isolationistische Form der ästhetischen Produktion, deren Fortbestand infrage gestellt wird. Als erstes Modell von Konzeptkunst problematisiert das GSK m.E. mögliche Formen der Repräsentanz und macht dabei das Werk selbst zum Thema. So erhöht es von innen heraus sein Potenzial, die Distanz zum Publikum aufzulösen, woran sich das essenzielle und nicht nur moderne Streben nach der Einheit von Kunst und Leben zeigen ließe. Die eigentliche Herausforderung besteht jedoch darin, den inneren Zusammenhang der Einzelkünste überzeugend vorzuführen und damit ihre Stoffentwicklung über ihre Grenzen auf einen neuen universalistischen Formcharakter hinzutreiben. Dabei existiert zunächst keine verbindliche Entgegensetzung zwischen einem älteren vormodernen Habitus, der eine überzeitliche und ideelle Gestalt des GSK anstrebte und den Produktionsformen, in die die geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen stärker hineinragen. Denn ohne ein sich Wiedererkennen herzustellen, kann die Vermittlungsarbeit der Mimesis nicht gelingen. Noch die Künstler der Romantik suchen in den Naturerscheinungen ihre Ausdrucksmittel und kultivieren daran ihre Sprache, doch die Projektionsfläche der gegenständlichen Natur verblasst. Zwar wird die neu gefundene Abstraktion für die Moderne wegweisend, doch die Umkehr des Vorrangs und die damit verbundene ästhetische Form der Selbstorganisation bleiben unbewältigt. Dementsprechend wird der Impuls zur Fortentwicklung des GSK in *Kunst und Publikum* nicht der romantischen Malerei zugeschrieben, deren Formfindungen damit ringen, die Natur als Mittel, nicht als Darstellungszweck zu behandeln, sondern der Musik, die auf gegenständliche oder begriffliche Widerstände weniger Rücksichten nehmen muss und damit zur Verflüssigung des klassischen Kunstideals übergehen kann. Hier tritt ein Problem auf, denn mit dem GSK lösen sich die Zuordnungen zu den Kunstanschauungen, wie sie noch Hegel vornimmt, auf, sie können den unterschiedlichen geschichtlichen Zäsuren der Einzelkünste und damit ihren vielfältigen Erscheinungsformen nicht mehr gerecht werden. Letztlich führen erst moderne Brechungen zu grundlegenden konzeptionellen Veränderungen, wofür auch das Nebeneinander von Bildungsroman und Entwicklungsroman stehen könnte, die Suche nach Protagonisten, an denen sich die Transformation des Universalanspruchs zu einem widersprüchlichen Wirklichkeitsverhältnis festmachen ließe. Die Musik nimmt erst in dem Moment einen konzeptionellen Charakter an, in dem sie sich ihrer Gattungsgrenzen entledigt und aus ihrem Selbstverhältnis heraustritt – dieser Prozess wird für ihr Fortbestehen alternativlos [S. 90]. So verschiebt sich die gesamte Praxis hin zu Organisation, Komposition und Konzeption. Dabei zieht sie aber nicht nur fremde Inhalte an sich, sondern sucht nach direkten Zugängen zum Publikum. Ferner wird durch das GSK fortwährend die Kunstautonomie aufgebrochen und reorganisiert, das Postulat der Einheit von Kunst und Leben in die Manege geworfen, vielfach um die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit zu hintertreiben. Denn Sinn einer Gegenhegemonie erfüllt sie bei Wagner noch nicht, dem es um einen innerästhetischen Formwandel, um die Erschließung ihrer Metamorphosen wie um ein radikales Experiment geht. Dennoch verkennt er nicht die Dichotomie von ästhetischer Produktion und gesellschaftlicher Praxis, die zwei Formen des Politischen in ihrer negativen wie unbedingten Bezogenheit aufeinander [S. 94 f.]. D. h., die geforderte Einheit von Kunst und Leben bleibt spannungsgeladen, disruptiv, wird jedoch im 20. Jh. umso mehr beschworen, zunächst in Hinblick auf eine sinnesphysiologische Dimension, so sollen die Raum-zeitlichen Gestaltungen der verschiedenen Gewerke durch Synästhesien zusammengeführt werden. Aber auch auf den explizit humanen Anspruch von Marcel Duchamp wird hier verwiesen, auf sein Diktum, wonach das Leben selbst zum Arte-

fakt werden soll, doch weder als Wohlfühlszenario noch als formal lösbare Aufgabe. Vielmehr wendet sich die nicht vom Leben abziehbare Kunst gegen alle Entfremdungen und wird damit Avantgarde. Hieraus erklärt sich auch der implizit kritische Habitus des GSK als Entgegnung zum Militarismus der verfallenden Monarchien.

Während es von Bazon Brock unter wissenssoziologischen, kulturgeschichtlichen Aspekten verteidigt wird, zur prominenten ästhetischen Strategie avanciert, werden hier die Unsicherheiten, die Abgrenzungsproblematik zwischen Totalkunst und Totalitarismus angesprochen [S. 97]. Zwar tritt Kunst niemals für Gewalt ein, ferner eröffnet das GSK neue Möglichkeiten der Reflexion über die Zusammenhänge der Welt. Doch für den Autor bleibt die Problematik der einseitigen Vereinnahmung des Publikums bestehen; so überzeugen Artefakte nur dann, wenn sie wechselseitige Interaktionsmöglichkeiten aufgreifen und deren Heterogenität anerkennen. Denn GSK-Projekte laden sich ihrerseits an Kunstfremden, gesellschaftlich-politischen Fragestellungen auf und viele – allen voran der Gründungsmythos Wagners nehmen totalitaristische Züge an. Jüngere Beispiele aus der Filmgeschichte werden schließlich für einen Brückenschlag von Wagner zu Hollywoods Filmindustrie angeführt [S. 100]. Hier zeigen sich das Unbehagen über den möglichen Verrat der Kunstautonomie sowie der Spürsinn für die Zweck-Mittel-Verkehrungen. Dabei stehen immer wieder Produktionsformen im Blickpunkt, deren ästhetische Qualität sich kaum von der ideologischen Botschaft trennen lässt, während ihre problematischen Ikonisierungen sinnfällig werden. In der Filmgeschichte lebt der Überwältigungsmechanismus vor allem von der sorgfältigen Wiederauflegung der Monumentalfilmkunst; die Kulturindustrie versteht sich bekanntlich darauf, nicht vorhandene Bedürfnisse zu wecken und zu agitieren. Plausibel wird der Brückenschlag insofern, als das GSK die Kunstautonomie auf ihre Grenzen und den möglichen Umschlag hintreibt und damit kunstfremde Interessen bedient, sowie für diese vereinnahmt. So bleibt das GSK für die Kritische Theorie ein zwieschlächtiges Wesen, das auf uns wie eine technologisch ferngesteuerte Marionette – Abbild unserer selbst heruntergrinst, wie auch emanzipatorische Wirkungen in Gang setzt. Schließlich kann man im GSK eine erweiterte Form der Plastik, des Strebens nach dem Figürlichen sehen und es stellt sich die Frage, ob es seinen Ursprung nicht im Doppeltgängertum und der in der Romantik aufkommenden Problematisierung der menschlichen Persönlichkeit hat.

4. Die flankierenden, ideologischen Brandbeschleuniger der Kulturindustrie.

Auch im Folgenden wird die Diskussion um den Werkbegriff, um die Autonomie und ihre mögliche Öffnung und Transformation fortgesetzt, und zwar in Hinblick auf ihre fragliche Relativierung, Bagatellisierung und Auflösung durch die Kulturindustrie. Die gegensätzlichen Positionen von Adorno und Benjamin beschreiben dabei nur die Ausgangslage, die Forderung nach der Homogenität und dem in sich selbst Gründen der Artefakte wie ihre Öffnung und Depotenzierung der Aura. Damit verbunden bleibt weiterhin die Frage, ob sich seitdem die Rezeption demokratisiert und der Werkbegriff entsprechend ändert, oder ob sich an den destruktiv-kritischen Einlassungen der Postmoderne nicht eine Egalisierung der ästhetischen Produktion mit der Kulturindustrie einstellt, ihre unterschiedslose Behandlung. M. a. W., seit Adorno, der die Folgen der kulturindustriellen Entfremdung gar nicht mehr abschätzen konnte wird die Autonomie nicht mehr benennbar und hätte auch Benjamin zum Umdenken gezwungen [S. 103]. „Alles Kulturindustrie“ ruft demnach die Postmoderne den letzten Selbstbehauptungen gegen die Aneignungslogik und ihrer fetischistischen Kodierung von Artefakten, dem Zwang zum Konformismus, dem Verfall des Politischen zu. Nicht umsonst haben Adorno wie auch Duchamp den humanen Anspruch ästhetischer Produktion zu retten versucht, die Begriffe der Kritischen Theorie führen eindringlich das Abgründige der Absorption durch gesellschaftliche Versachlichungen vor. – Das Betrogen werden um die Qualität des Daseins, das Sterbende so schmerzlich verspüren, das Gründen des Lebens auf einer Lüge und *der Sandmann* beschreibt die Melancholie der leeren Projektionen auf eine Puppe. Weitaus gewalttätig-

ger wirkt bekanntlich die Fremdbestimmung der zur Ware gewordenen Arbeitskraft, vor der es kein Entkommen gibt – *no admittance except on business*, heißt es im Fetischismus-Kapitel, was immer auch hinter der verschlossenen Tür lauern mag. In beiden Fällen zeigt sich aber, wie die Aura durch den fetischistischen Wirklichkeitsbezug vollkommen abgedrängt wird, sei es ein falsches Selbstbild, sei es ökonomischer Sachzwang, der die Bewertung von Artefakten in seinen Bann zieht und qualitative, die Singularität und Autonomie ausweisende Kriterien nachrangig werden lässt. Die weiteren Ausführungen zeigen, dass der Negativismus Adornos zunächst in die Kritik gerät, sei es, dass ihm Differenzierungsmerkmale fehlen, sei es, dass die Wertbestimmungen als Teil der Rezeption gesehen werden, auf die die Produzenten auch reagieren könnten. Demnach sind viele Autoren bemüht, den produktiven Anteil der Warenästhetik an der Kunstrezeption und damit auch auf indirektem Wege an der Produktion herauszustellen, während kaum in den Blickpunkt rückt, was der allseitige Warencharakter mit den Artefakten macht, wie und ob sie ihre Fremdbestimmung reflektieren können. Vielmehr tragen die Außenansichten der ästhetischen Produktion immer schon gesellschaftliche, kunstfremde Inhalte an und berufen sich dazu auf die Bewertungsmaßstäbe der Kulturindustrie, der Anpassungsdruck soll zu Qualität anspornen trotz Willkür und sinnlosem Leerlauf. Strengt Euch mehr an! Damit werden sämtliche, von Adorno diskreditierten Eigenschaften der Kulturindustrie gesellschaftsfähig gemacht. Implizit wird eine Änderung der Haltung zur ästhetischen Produktion verlangt, nicht nur ihre Integration in den fetischistischen Kontext oder der Zwang zur willfähigen Instrumentalisierung ihrer sinnlichen Qualitäten; um zu bestehen, hat sie der Politisierung der Ästhetik Folge zu leisten, während ihre eigenständigen (politischen) Anliegen unsichtbar gemacht werden. So ist es doch bequemer, die Massenkultur als richtende Instanz anzuerkennen, *survival of the fittest*, wer hat die meisten Klicks, die Diktatur der Warenästhetik zwingt ausnahmslos zur Prostitution. Eine andere Rationalität, die von Adorno vehement bestrittene, instrumentelle Vernunft hält Einzug und sichert sich auch noch tautologisch-pragmatisch ab: Demnach sei eine andere Dekodierung der kulturellen Produktion als die durch die Degradierung der Arbeitskraft zur Ware schon aus historischen Gründen nicht mehr möglich [S. 106 f.]. Nahe am Postmodernismus gründet fortan das Selbstverständnis jeder kulturellen Produktion in der Massenkultur, als würde diese durch „Transzendierung“ ihr negatives Stigma verlieren, jede kritische Entgegnung zum Verstummen bringen, auf dass die Zweck-Mittel-Verkehrung vollständig verwischt wird. Schließlich werden die bestehenden Diskurse um die Kunstautonomie ganz verabschiedet, wenn sich der Postmodernismus geräuschvoll und rücksichtslos in liberalistische Apologetik wendet, wenn er nicht gar ihr reaktionäres Moment mobilisiert. So geht die Fragestellung, die nach dem Verhältnis von Genesis und Geltung unter – hat sich der Warenfetischismus durchgesetzt, oder wird er aus einem Herrschaftsinteresse heraus installiert. Die Forderung seiner Hinnahme hat pragmatistische Züge, es wird unterlassen, eingetretene Umstände zu hinterfragen, und das Postulat der vermeintlichen Auflösung der Massenkultur, ihr Universalismus reiht sich in die deterministisch-apologetischen Positionen ein. Der Pragmatismus will jeder Kritik das Wort abschneiden und macht sich zum eifertigen Gehilfen des falschen Scheins. Was Bewusstsein ist, das sich unabgeleitet wähnt, lässt nicht mehr bestimmen, weil das Geworden Sein der gesellschaftlichen Bedingungen alternativlos scheint. Eine große Welle entfesselter Anarchie und ihrer Apologetik überrollt schließlich mit dem Postmodernismus jeden Widerspruch. Er ist Mode, weil sich trotz seines Konformismus alles mit ihm skandalisieren lässt. Die vorliegende Studie stellt seinen Zynismus und Voluntarismus ungeschminkt heraus: So dekretiert er die Geschichte zu einer Gemengelage sich ablösender Herrschaftsverhältnisse, relativiert den Gegensatz von politischer und sozialer Emanzipation, er stellt die politischen Verwerfungen über die historischen wissenschaftlichen Leistungen und den Durchbruch zur Erklärung der universellen Rechte. Sein „Negativismus“ wird allgemein, ungeschlechtlich und polemisch und denunziert damit auch die menschliche Vernunft und ihre emanzipatorische Perspektive. – Da es nichts Richtiges im Falschen mehr gibt, bleiben ihm nur Exaltationen. Warum aber die

breite Anerkennung? Weil er ein Umsturzphänomen ist, weil er mit seiner übersteigerten Abwehr der instrumentellen Vernunft Kräfte entfesselt, die die Zivilisation und die Errungenschaften der Aufklärung verächtlich machen wie in den Abgrund ziehen. Weil er aber auch für sich erfolgreich die ästhetische Produktion für sich in Anspruch nahm und der ästhetischen Theorie Interpretamente lieferte. Die Gemeinsamkeiten mit der Kritischen Theorie werden dabei nicht bestritten, es wird sogar zugestanden, dass sie in der Romantik gründen, die der ästhetischen Produktion der Moderne den Weg wies. Doch die Beliebigkeit wird noch weitergetrieben, indem die materiale Wirklichkeit auf sprachliche Texturen reduziert wird und damit unter ihren Deutungsvorbehalt tritt. Neben diesen Determinismus, neben diese Idiosynkrasie der im Glashaus sitzenden Linguistik tritt ein bemerkenswert konturloser Habitus gegenüber Gesellschaft und Geschichte – die Apologetik der Fake News und der Verschwörungstheoretiker. Um unabhängige Informationen über weltweite Krisen muss man sich derzeit nicht bemühen, weil es die angeblich? – schon seit Langem nicht mehr gibt. Immerhin verleugnet der Postmodernismus jeden Wirklichkeitsbezug und damit jede Konsensfähigkeit. Die Zuschreibungen haben gewechselt, die gesamte Aufklärungstradition wird als kollektives, unlösbares Verhängnis und Bewusstseinsreflex stigmatisiert und in diesem Jenseits der Vernunft lebt die Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft wieder auf. Während demnach Adorno noch einen Gegenbegriff zur instrumentellen Vernunft suchte, während hier die Kritik noch in den konkreten gesellschaftlichen Bedingungen wurzelt und dabei die zunehmende Gefährdung und Gespaltenheit der kulturellen Produktion sinnfällig macht, verlangt der Postmodernismus nach Radikalisierung und Iteration der Kritischen Theorie, wobei er sich dogmatisch jeder Zuschreibung entziehen will und damit die Erosion bestehender Diskurse betreibt, wie sie schließlich in den gegenwärtigen Kulturkampf führen [S. 110]. Während sich Kritische Theorie noch klassisch bis modernistisch am Vernunftbegriff abarbeitet, streben Strukturalisten und Postmodernisten danach, das Subjekt zur Projektionsfläche einer unüberschaubaren hermeneutischen Gemengelage hin zu öffnen, vermittels deren präventiv vorgebrachten Selbstreferenzen die Zuhörerschaft stillgestellt werden soll. Dabei werden die historischen Emanzipationsformen, die sich für die universalen Rechte in die Bresche warfen, fortan totgeschwiegen. Umso steiler werden zunächst die Versuche, dem Fetischismus-Begriff als einstigem Navigationsinstrument der Kritischen Theorie neue Dimensionen abzugewinnen. Doch er lässt sich nicht zu einer bloßen Illusion ausdünnen, oder gar hintertreiben, vielmehr wird sein dinglich-deterministischer Schein unabweislich. Schon Adorno und Horkheimer – und das ist das Neue und Innovative an ihrem Ansatz beschreiben die Kulturindustrie nicht nur als fetischistisch-dingliches Verhängnis, sondern machen ihre institutionellen und agitatorischen Aspekte stark. Doch dies schließt spätere problematische Verengungen des Ideologiebegriffs, seine Wendung in Zynismus und Apologetik nicht aus.

Die ursprüngliche Wesensverschiedenheit von Markt und Medien, das mehr statische und das expansive, auf eine virtuelle Dimension abhebende Geschehen verschmelzen; es sind die Medien, die das Marktgeschehen universalisieren. Weil alle Güter dort als Waren erscheinen bestimmen ihre Kodierungen und Sachzwänge, was sich dort durchsetzt und fortbesteht. Als freie Wahl wird suggeriert, was Ausdruck von Fremdbestimmung und Desorientierung über tatsächliche und künstlich erzeugte Bedürfnisse bleibt. Die sich so installierende Kulturindustrie wird nicht nur zu deren Sachwalter, sondern observiert und transformiert die Bedürfnisse weiter [S. 112]. Universalisiert hat sich damit nicht die menschliche Emanzipation, wie die Verfügbarmachung und Beliebigkeit an Informationen suggerieren mögen, sondern der Zwang zur Prostitution. Nach dem Motto *alles kann nichts muss*, macht gerade die Diktatur der sozialen Medien die Umkehrung des Mottos geltend. Sinn und Wesen der industriellen Kommerzialisierung liegen in ihrer Expansion und die technischen Mittel übernehmen die Kontrolle. Da der Markt zunehmend losgelöst von raum-zeitlichen Bedingungen agiert, wird das Herrschaftsverhältnis subtiler, wird die Ware zunehmend zum Filter unseres Zugangs zur

Wirklichkeit, während verdinglichte Beziehungen unsere Sichtweisen bestimmen, welchen Waren wir uns in die Armen werfen sollen – während die Medien die Steuerung der Fiktionen vollends übernehmen, erfährt sich die Ware Arbeitskraft ohnmächtig in ihren Limitationen. So ist die Kulturindustrie kein festumrissenes Phänomen mehr, auf das man noch despektierliche Seitenblicke werfen kann, sondern sie räumt, wie die Ausführungen hier zeigen letzte Nischen und Rückzugsorte kultureller Produktion leer und mobilisiert sie unter Konformitätsdruck, Legitimierungszwang und ständiger Verknappung der Ressourcen für eigene Interessen. Dabei beschränkt sie sich nicht mehr auf einschlägige Genres, sondern vereinnahmt selbst die Subkulturen [S. 114]. Insoweit die Kulturindustrie als „Brandbeschleuniger“ auftritt, gibt sie dem Verwertungsdrang des Kapitals schließlich eine andere Richtung. Quotierungen und Fallzahlen bestimmen wirtschaftliche und politische Entscheidungen und instrumentalisieren das einst scharfe Schwert des öffentlichen Drucks für Desinformationskampagnen. Einmal auf eine falsche Grundlage gestellt, verfängt die Vereinnahmung der Massen reibungslos und so passen Postmodernismus und Trump wunderbar zusammen – was nimmt die gegenwärtige Auflösung demokratischer Strukturen noch wunder, wurde sie doch längst von eifertigen aber wenig redlichen philosophischen Schulen vorangetrieben, die die Unauflöslichkeit des fetischistischen Scheins bagatellisierten und damit die gewaltsamen gesellschaftlichen Widersprüche, die ihm zugrunde liegen. Dafür generiert die Repression Haltungen der wechselseitigen Nichttolerierung, das Sektierertum politischer Doppelmoral, für das inzwischen vielfältige Analysen kursieren, die immerhin die Kompensationsmechanismen identitätspolitischer Diskurse als ideologische Symptome festhalten. Denn je nach Intensität und Art der repressiven Erfahrung gerät ästhetische Produktion in den Sog von Erwartungshaltungen, driften die Partikularismen weiter auseinander, triggern die Zwänge zur Vermarktung die Befindlichkeitsdiskurse, drängen sich entstehende Ikonisierungen wechselseitig ab. So gerät kulturelle Produktion zur Avantgarde subproletarischer Geschichtsschreibung, zum von den Institutionen ideologisch gefeierten Lumpenproletariat und inszeniert den Testfall, inwieweit sich die Deregulierung der Arbeitswelt vorantreiben lässt. Die Kulturindustrie beansprucht nun die Repräsentation der Warenproduktion, denn kulturelle Produktion ist nicht länger ein wie auch immer geartetes entbehrliches Luxusphänomen, sondern das Propagandainstrument einer gewaltsamen Gleichschaltung, für die der Begriff der „Massenkultur“ freilich zu schwach wird. Vielmehr wird kulturelle Produktion zum Agenten der Herrschaftsverhältnisse, sowie die Kulturindustrie die Entfremdungen erweitert. Als Dienstleistung gehört Ersterer nicht nur der Revenue des Profits an, sondern arbeitet auch dem Zinstragenden Kapital zu und die weiteren Ausführungen machen deutlich, dass die Kulturindustrie nicht nur als Überbauphänomen auftritt. So wird die Massenkultur als solche nicht mehr wahrnehmbar, weil sich kulturelle Produktion völlig umcodiert hat. Zugleich hat dieser Universalismus den einstigen der universellen Rechte völlig abgedrängt. Von diesem diffusen Phänomen zu einer ideologischen Haltung, die über die Sprache hinaus nicht mehr in die tieferen Schichten der Wirklichkeit vordringen will, ist es nur ein kurzer Weg und die Rede vom Ende der Massenkultur wird bedeutungslos. Als Zahlungsmittel wird kulturelle Produktion vollends „Einschreibefläche“ der Institutionen, die die Geldflüsse vermitteln, in hohem Maße setzen Verwertungskontexte Qualitätskriterien und diese generieren wiederum weiteres fiktives Kapital [S. 116]. Überhaupt suggeriert der Kunstmarkt eine völlig willkürliche Kapitalisierung, die die Zuschreibung zu herkömmlichen sogenannten „Finanzinstrumenten“ und ihren Funktionen aufsprengt. Dennoch löst sich die Autonomie kultureller Produktion nicht selbstredend in diesen Larven auf, wenngleich es wenig Beispiele gibt, die sich den gesellschaftlichen Herausforderungen stellen (und damit die Dialektik der zwei Seinsweisen des Politischen) behaupten [a. a. O]. Ästhetische Produktion weiß um ihre Sprengkraft, um die Skandale die ihr blühen, angesichts des Umstands, dass sie der Welt erzählt, was sie nicht unbedingt hören will, auch wenn dieser Paralleldiskurs, diese Parallelwelt keinen Ort hat oder nicht so recht weiß, wie sie mit den vorgefundenen Bedingungen umgehen soll. Viel zu lange wurde die

Zweck-Mittel-Verkehrung bagatellisiert, weshalb sie jetzt alternativlos erscheint und im Vakuum der Ohnmachtserfahrungen von identitätspolitischen „Diskursen“ abgelöst wird, soweit es sich nicht um einen bloßen Verdrängungswettbewerb durch *woke washing*, die weichgespülten Bekenntnisse zur *political correctness* als der etwas freundlicher erscheinenden Form von Populismus und seiner aggressiven Variante dem *cancel culture* handelt. In jedem Falle geht die Kulturindustrie über die Massenkultur hinaus und greift tief in die Kunstautonomie ein, besonders in Hinblick auf eine engagierte Wahrheitsfindung. So steht die Frage im Raum, ob sich an Kritischer Theorie noch eine Intervention festmachen lässt, um die Ursachen der verschiedenen Formen von pragmatistischer oder populistischer Realitätsverweigerung offen zu legen, trotz des Machtvakuum, trotz des alternativlos erscheinenden Herrschaftsdiskurses, den die Kulturindustrie installiert hat. Die Intervention könnte Raum schaffen, das auszusprechen, was die Rezipienten wie Produzenten wirklich umtreibt, Initiativen entfalten, die den eingefahrenen Bahnen der geläufigen Politisierung der Ästhetik widerstehen, der Bankrotterklärung der Verkehrung von Genesis und Geltung, ihren liberalistischen Zirkelschlüssen. So setzt der Autor auch am Abschluss des Kapitels über die Kulturindustrie auf die Wahrheitssuche ästhetischer Produktion, dem bloßen *Protokoll*, dem Formalismus entgegen, wie man ihn als journalistische Strategie in autoritaristischen Staaten kennt [120]. Denn was stößt am Postmodernismus besonders auf? Die Feier der Kapitulation vor „dem Bestehenden“, die sich für ein esoterisches, exklusives Wissen ausgibt und ihre Verblendung dem Lernen durch Schmerz anheimstellt.

5. Kunst als Dienstleistung – die hemmungslose Entgrenzung der Marktmechanismen.

Eine nicht wirklich neue, aber praktisch auffallende Form der Vereinnahmung wird im Abschnitt über die *Drei Zeitungsnotizen* beschrieben, der unmittelbare Eingriff in die Autonomie durch Fundraising und ihm verwandte Formen der Kommerzialisierung. U. a. wird kulturelle Produktion unmittelbar für die Zuarbeit schon bestehender Institutionen instrumentalisiert, wenn gleich sie als Vermittlungsarbeit oder „interdisziplinär“ auftritt. Inzwischen bekannt auch aus der Gefährdung der Hochschulautonomie unterstellen diese Formen der Kapitalisierung die Kunst spezifischen Zielvereinbarungen, bedrängen sie mit Mainstreamthemen, legen ihr die Notwendigkeit der Gewinnabsicht nahe, sofern sie sie nicht direkt der Kommerzialisierung zuschlagen. So scheint es auch nicht mehr befremdlich, wenn kulturelle Produktion das Verhalten anderer Marktbereiche kopiert, oder sich deren Erfordernissen anpasst; keineswegs sind die „Synergien“ mit Gastronomie, Tourismus u.v.a. interdisziplinär. Dass die mimetische Struktur kultureller Produktion mit der Darstellungsform des Geldes nichts gemein hat, scheint gar nicht mehr ins Gewicht zu fallen; Das Gebot der Stunde ist die „Selbstorganisation“, das kreativ Werden in Vermarktungsstrategien, plötzlich scheinen alle am Wohlstand partizipieren zu können, die Antagonismen sind wie weggezaubert – Symptom, dass das Herrschaftsverhältnis jedweder vermittelnden Instanz entwachsen ist [S. 125]. Die Kapitalisierung gestaltet die Gesellschaft zu konkurrierenden Einzelinitiatoren um, jede Initiative ist willkommen, sofern sie dem Markt ein weiteres Betätigungsfeld erschließt. Für die Dienstleistungsgesellschaft der Jahrtausendwende wird Kunst nicht nur zur Avantgarde des Liberalismus, sondern macht vor, wie die Erweiterung des Marktes schließlich auf die Aufhebung des Gegensatzes von „privat“ und „öffentlich“ zusteuert. Was für die frühkapitalistische Heimarbeit Stigma war, wird durch den Anglizismus „homeoffice“ aufgewertet – auch ihre Vorzüge wie Nachhaltigkeit verdeutlichen eine immense Paradoxie – die völlige Preisgabe des Privaten in der Umgestaltung des Wohnraums zum Arbeitsort. Kunst soll ihre eigene Kampagne betreiben – das tat sie immer schon – doch eine Neuauflage der sozialen Plastik ist nicht vorgesehen, vielmehr wird Kultur das Modell für Unternehmenskultur, die bestenfalls Prestigeträger popularisiert und im Übrigen der Disziplinierung durch „Bonität“ ausgesetzt ist. Die Vereinnahmung durch die Kulturindustrie – man kann es nicht oft genug betonen, beschreibt ein Herrschaftsverhältnis und in der Kunst als Ware schlechthin stellt sich die universalistisch

vermittelte Exklusion dar. Diese wird verschleiert, insoweit sich alle Waren durch die Kunst adeln lassen, ihr Gegensatz bagatellisiert wird, wie der von Kunst und Alltagsgeschehen. Je mehr der autonome Erkenntnisanspruch gegenüber der instrumentellen Vernunft verfällt, desto mehr ist die kulturelle Produktion gezwungen, die auch regredierende Rezeptionsfähigkeit zu überbieten.

Fatalerweise muss sie an Barbarei noch mehr aufbieten als die Medien, Produzenten sind Getriebene, die fortwährend ihre eigenen Grenzen überschreiten müssen und schließlich auch auf der abgründigen und selbstverletzenden Klaviatur spielen. Je mehr davon, desto gut, denn gegenüber Sensationen ist schnelle Abstumpfung angesagt. So haben Skandalisierungen, wie die, die den Körper als öffentliche Projektionsfläche einsetzen eher den Anschein einer spontanen Selbstentlebung als können sie nur im fortwährenden „Über sich Hinaus“ überleben. Ohne jede Rücksicht führen sie die kulturindustriell getriebene Ohnmacht, Erniedrigung und Entmenschlichung vor. Als eigenständige Sphäre des Politischen bricht Kunst mit allen Regeln, dennoch ist der Skandal kein Index künstlerischer Qualität und er beschreibt als Selbstzweck auch kein Durchbruchsgeschehen [S. 131 f.]. Wer den öffentlichen Raum betritt, muss sich mit ihm als Dialogpartner auseinandersetzen, anlässlich der Ausstellungseröffnung von *limitations of live* (November 2024 in München) wird auf ein Gegenmodell der Zwangsprostitution durch die Kulturindustrie verwiesen – die Freundschaft, wie sie Aristoteles sieht – als Modell der künstlerischen Zusammenarbeit von Rosemarie Trockel und Thea Djordjadze. Eine Ausnahmesituation in dem durch die sozialen Medien ansonsten maßlos entgrenzten, kulturindustriellen Raum, in dem Desinformation und Verschwörungstheorie über Sichtbarkeit mitbestimmen. So überwiegt der Eindruck, dass Skandale nur noch die Ohnmacht der Kunst vorführen können und wie die Negative Dialektik – den Niedergang alles Menschlichen. Weil die Kulturindustrie den Voyeurismus, die Agitation der Talkshows, das nicht enden wollende Raisonement um die politische Macht bedient, stehen die Skandale der kulturellen Produktion auch dafür, dass man schon Einiges aufbieten muss, um die Authentizität in der Öffentlichkeit zu behaupten, sei es als Verweigerung – das in *Kunst und Publikum* angeführte Beispiel einer Performance von Elke Krystufek, oder als aktivistisches Eintreten für die Autonomie – Jonathan Meese. Dennoch bleiben viele Formen kultureller Produktion beim Geraune und stellen der „Welt“ die Entschlüsselung ihrer Anliegen anheim; die authentische aufklärerische Absicht begibt sich immer der Gefahr des Skandals und riskiert, den bloßen Voyeurismus zu bedienen. Zeigen doch beide Fälle, dass die Vermittlung zwischen Kunst und Publikum nicht nur scheitert, sondern sich zum wechselseitigen Ausschluss transformiert, dass Sensation als Mittel, aus den kulturindustriellen Imperativen herauszufinden nicht mehr verfängt. Eine Aporie entsteht – wie sie Adorno prognostiziert, denn Kunst muss zur Sensation greifen, um überhaupt wahrgenommen zu werden, wird aber nur durch die Zweck-Mittel-Verkehrung wahrgenommen, einmal Ware schlechthin geworden, bleibt sie bloße Echokammer dehumanisierter Verhältnisse.

6. Die Verteidigung der kulturellen Produktion gegen antiaufklärerische Tendenzen.

Vor diesem Hintergrund wird die postmoderne „Harmonisierung“ endgültig ausgeschlossen, die vorgebliche Demokratisierung oder vielmehr das Totschweigen des Herrschaftsverhältnisses, das unter der Massenkultur „verschwunden“ ist. Denn die postmoderne Ideologiekritik am Klassencharakter kultureller Produktion bleibt zahnlos, oder vielmehr an ihr äußerlich angetragene, gesellschaftliche Zuschreibungen gebunden. Säkularisierungs- und Formalisierungsprozesse der Aufklärung transformierten dereinst den sozialen Status der kulturellen Produktion, indem sie ihr eine erzieherische Funktion zuwiesen. Darin spiegelt sich der Anspruch auf Zugang zu Bildung – die Kompensation für fehlende Aufstiegsmöglichkeiten und politische Teilhabe durch das bürgerliche Lager wider – die sogenannte politische Emanzipation. Kulturelle Produktion erfährt hier eine Umwertung als Form der kritischen Distanznahme von der Dekadenz des Adels – Herrschaft-Knechtschaft. In dieser Form hat „hohe Kultur“

ihren Platz bis heute in der deutschen Geistesgeschichte – so die Ausführungen, sie ist das Mittel der Wahl einer politischen, wenngleich „theoretisch bleibenden“ Delegitimierung der herrschenden Klassen, ihre Schwächen sind bekannt. So werden die Gefährdungen gesellschaftlicher Kooperation unter diesen Rahmenbedingungen virulent und führen dabei das zwieschlächtige Wesen kultureller Produktion vor – wegweisend für die Emanzipation, wie Ausdruck von Repression [S. 141]. M. a. W., der Gegensatz von „hoch“ und „niedrig“ entspringt weiterhin gesellschaftlichen Zuschreibungen und entfaltet neue Dimensionen der Polarisierung. Einmal geschliffen und zum bürgerlichen Klasseninteresse transformiert, lebte das höfische Repräsentationsbedürfnis in den Salons und klandestinen Zusammenkünften fort, Signum und später Stigma einer weitaus inhomogeneren Klasse, als sie die Französische Revolution zunächst hervorzubringen scheint. Einerseits avanciert die Kultur zur Projektionsfläche ihrer Emanzipationsforderungen und erschließt neue Formen öffentlicher Wahrnehmung und Sichtbarkeit, andererseits bildet sie nur begrenzte politische und ökonomische Partizipationsmöglichkeiten ab. Der halböffentliche Salon zeitigt ein neues Statusbewusstsein wie das Herrschaftsinteresse einer bereits von allen Seiten gefährdeten bürgerlichen Klasse. Schon im 19. Jahrhundert zerfällt die kulturelle Produktion weiter, als Widerspiegelung von Deformation, Exklusion und Ressentiment entstehen uneinheitliche Formen von Volkskunst mit Zügen zur Massenkultur [S. 141]. Doch auf kommerzielle Vereinnahmungen reagiert sie zunächst uneinheitlich – sowohl widerstrebend wie durch konzeptionelle Assimilation. So ist die Populärkultur nicht gänzlich durch die vorindustriellen und mechanischen Formen der Unterhaltung vermasst, sondern spiegelt zeitgenössische Fragestellungen zur Wahrnehmungsphysiologie wider: die Experimente zu Sehweisen und beweglichen Bildern (die Dioramen, Trommeln, Guckkästen als Vorläufer der Fotografie). Sie popularisiert und demokratisiert u.a. das institutionelle Theater, indem sie es sich als Papiertheater ins Haus holt. Erst die vollständig entwickelte Kulturindustrie setzt die arbeitsteilige Produktion durch Maschinen voraus sowie eine dementsprechend exproprierte Klasse. Hier wird die Reproduzierbarkeit zum Indiz, dass kulturelle Produktion fortan auf den Status der Zweck-Mittel-Verkehrung festgelegt ist. Die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit populärer Kunst mögen den Bedürfnissen nach Emanzipation entgegenkommen, doch der Autor diskreditiert sie mit Adorno als Täuschung [S. 146]. Dabei wird nicht auf ein „Reinheitsgebot der Kunst“ verwiesen, „sich nicht von der „Warenästhetik kontaminieren zu lassen“, vielmehr erfolgt eine weitere Klarstellung zur Bestimmung der hohen Kultur. Allen Vereinnahmungen und Manipulationen entgegen behauptet sich in ihr ein letztes Moment sozialer Emanzipation inmitten des Warenfetischismus als dem inzwischen schlechthinigen gesellschaftlichen und geschichtlichen Verhältnis – Maschinerie, die die Fernsteuerung der Massen übernommen hat. Dabei wird die Formel künstlerischer Erfolg = ökonomischer Erfolg selbstverständlich. Konzepte im öffentlichen Raum und innovative interdisziplinäre Strategien müssen heutzutage ihre Leistungen an Zielvereinbarungen und Vertriebsmöglichkeiten bemessen. Die Ware bestimmt die Fiktion und alle entsprechenden Entwurfsstadien ästhetischer Produktion. Sie verdrängt, wie vielfach gesagt wurde ersatzlos die menschliche Interaktion von Produktion und Rezeption. Der Bezug auf die gegenständliche und gesellschaftliche Wirklichkeit wird überhaupt ganz abgedrängt durch die technischen Inszenierungen der *virtual reality*. Marketing bestimmt die von den Füßen auf den Kopf gestellte Produktion nicht nur, die Verkehren von Wirklichkeit und Fiktion greifen in geschichtliche und gesellschaftliche Tatbestände ein. Pseudonarrative beginnen mit gelebten Erfahrungen um den Sensationswert zu konkurrieren und führen abermals den Doppelcharakter der ästhetischen Produktion vor: das eben häufig anzutreffende *va banque* Spiel mit Autonomie und ihrer willfährigen Preisgabe. Längst hat die Kulturindustrie die menschlichen Bedürfnisse auf ihre spezifischen Erwartungshorizonte umkodiert – die Rezeption erfolgt nur durch eine repressive Brille. Als würde der Weg in die Öffentlichkeit die Legitimation dazu erteilen, wird jedwede Vermarktungsstrategie, unerachtet des Themas, seiner geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedeutung gebilligt und macht die antagonistische Spannung gegen-

über der ästhetischen Produktion sinnfällig. Nichts hat mehr Sensationswert als die Fetischisierung der Barbarei – nichts bagatellisiert und instrumentalisiert sie mehr in einem und zugleich. Hier gerät die Zweck-Mittel-Verkehrung zum Selbstzweck und zum perpetuum mobile [S. 147]. Barbarei ist nicht mehr Ausdruck eines spezifischen geschichtlichen Herrschaftsverhältnisses, sondern wird durch stete Neuinszenierungen verewigt. Schließlich konkurriert die Fiktion mit anderen, Werbung erhält mit dem Einsatz von Sensationen Marktstrategische Bedeutung. Damit wird umrissen, woran Adorno das Wesen niederer Kultur festmacht: So hat sich deformierte kulturelle Produktion neben anderen Bereichen der Zirkulationssphäre zu behaupten, sofern sie nicht die Vermarktung als Selbstzweck erfolgreich vorführt und damit zur Ware schlechthin mutiert. Inzwischen kommen auch die Kunsthochschulen der schon längst geforderten Lehrverpflichtung nach, die Verkehrung ins Werk zu setzen, auf ihre Autonomie Verzicht zu tun und die kulturelle Produktion von den Füßen auf den Kopf zu stellen. So wird sie vollkommen abhängig von Beachtung, die gleichzeitig als Exklusionsmechanismus greift. Auch auf der Seite der Rezeption übernimmt die kommerzielle Logik die Kontrolle, so wird Massenkultur als Phänomen des sich durchsetzenden Herrschaftsinteresses und seiner agitatorisch flankierten Fixierung in entfremdeten Bedingungen beschrieben. Während sich in künstlerischen Vereinfachungen die Vielfalt von Aneignungsstrategien widerspiegelt, während ihre Manipulationen die gesellschaftlichen Manipulationen enttarnen sollen, wird das Gebot der Authentizität häufig für die willfährige Verfügbarmachung kultureller Produktion instrumentalisiert. Auch hier schlägt die Ideologie zu, klein zu machen, was klein gehalten werden soll und so zur Identifikation der gesellschaftlich Benachteiligten einläd. Doch um die geht es den leutseligen, biedereren Bürgern nicht, die verständliche und praktikable Konzepte fordern, die im ideologischen Gewand der Kleinheit auftreten, um der Kunst Anmaßung vorzuwerfen. Vielmehr wird hier das Ressentiment gegen den freilich oft unzugänglichen Habitus der Kunst geschürt, auf dass die Perspektive des Herrschaftsinteresses zementiert wird, auf dass zugleich die Exklusionsmechanismen greifen und der Ausschluss von materieller Teilhabe verewigt wird.

Trotzdem bleiben die Zuschreibungen von hoher und niederer Kunst problematisch, betont doch der Autor auch an anderer Stelle, dass sich der Wahrheitsanspruch von kultureller Produktion ideengeschichtlich nicht bestimmen lässt, noch dazu in der häufig anzutreffenden, ungeschiedenen Gemengelage exponierter subjektiver Positionen und deren Instrumentalisierungen. Es wäre doch anachronistisch, der kulturellen Produktion den Status des absoluten Wissens zuzuschreiben und woran soll er festgemacht werden, wenn nicht zuletzt an einem bildungsbürgerlichen Klassenstandpunkt. Selbst wenn mit Adorno ihre Autonomie und die Fähigkeit zur Selbstrevision, der Modus der „Dekonstruktion“ betont wird, findet eine nur negative Bestimmung über die scholastischen Schwierigkeiten m.E. nicht hinaus.

Nun kann ein realer Missstand, der Verlust des Publikums, dass kulturelle Produktion auf dem Rückzug ist nicht nur auf Ressentiment zurückgeführt werden. Sind doch ihre Verschlüsselungen selbst gewählt aus dem Überdruß an Donquichotterien und Anfeindungen, schließlich muss sie von den Stigmatisierungen als Hybris und Elitismus Abstand nehmen. Spräche man wohlwollend von kultureller Produktion, würde das ihre Anerkennung als voraussetzungsvolles Tun einschließen, so wie der Respekt vor der Komplexität anderer Bereiche und die erforderliche Expertise selbstverständlich sind. Doch die Postmoderne fährt ihre Spitzen auf gegen die sogenannte hohe Kunst und führt den fraglichen Elitismus zugleich durch ihre hyperkritische Attitüde wieder ein. So wird Kunst nicht demokratisiert, indem man ihre Strategien aushebelt, um dann eifertig noch authentische Einzeltatbestände nachzureichen, um dann relativistisch einfach alles als kulturelle Produktion zu dekretieren – für den Autor nur menschenlicher Zynismus [S. 153]. Dazu gehört die Ideologisierung von Herostraten, Outlaws, die Romantisierung prekärer Lebensverhältnisse. Protagonisten werden dementsprechend nach Sensationswert ausgewählt, oder nach ihrer Zweckdienlichkeit für die Demonstration der guten

Absichten hinter politischen Versäumnissen. Wir sind bunt, wir wollen Frieden? Wer will denn ernsthaft nicht in Frieden leben? Daneben gleich der Voyeurismus, in dem sich allenfalls noch die Duldung der Expropriierten ausspricht. Demnach wird Verarmung, auch die Bildungsungerechtigkeit nicht als gesellschaftlicher Missstand wahrgenommen, sondern als subjektives Schicksal wie eine schwere Erkrankung verewigt. Wenn hier Maßstäbe fehlen, so der Autor, dann ist das auch Ausdruck gesellschaftlicher Ohnmacht, wie von Leerlauf die sich ihre ideologische Legitimation suchen. Denn keineswegs ist hier an die soziale Plastik gedacht, vielmehr tritt der relativistische Postmodernismus als ihr Verhinderungsprogramm auf. Der Kunst wird die Heteronomie dekretiert und damit werden alle ästhetischen Bewertungsmaßstäbe fallen gelassen. So macht der Kulturrelativismus jeden Aufklärungsversuch verächtlich und lässt die scheinheilige Fetischisierung prekärer kultureller Produktion in Apologetik umschlagen. Behauptet doch eine von einem vielbekanntem Guru geschulte Galeristin vor einiger Zeit tatsächlich, dass sie den Werken ansehe würde, ob jemand lohnabhängiger Arbeit nachgeht. Als für die Kulturindustrie zu Tode gehetztes Pferdchen wird kulturelle Produktion zumeist der Nicht-Planbarkeit von Lebenswegen preisgegeben, daneben wird die Massenkultur längst von Agitation, Desinformation und den zur Schau gestellten politischen Machtkämpfen überlagert. Demgegenüber kann die Verweigerung nicht elitär sein, schon weil man nicht über jedes Stöckchen springen will. Gleichwohl bleibt jede positive Bestimmung kultureller Produktion versagt, Adornos Kritik lädt sich umso negativer auf, als die Ästhetik als Teil der gesellschaftlichen Praxis versagt. Tatsächlich wurde sie von den herrschenden Klassen immer vereinnahmt, dem hinzuzufügen wäre nur, dass diese auch heute Hofnarren gerne willkommen heißen. Bei allem Negativismus wird zum Ende dieses Kapitels über hohe und niedere Kunst Adornos Humanismus stark gemacht, sein Eintreten für die emanzipatorische Haltung der Kunst. Überhaupt kann man Elitismus als Haltung beschreiben, als Provokation angesichts der Ausdünnung kultureller Produktion zu einer schmalen Utopie und angesichts des Umstands, dass sich Kritik gerade noch lohnt. Und nur weil die Utopie einer herrschaftsfreien Gesellschaft so in Bedrängnis gerät, wurde hier die hohe Kunst verteidigt.

7. Die Diskussion um den Fortschrittscharakter kultureller Produktion.

So kann man kulturelle Produktion nicht per Dekret aufhalten. Vielmehr wird sie schon deshalb als Hybris wahrgenommen, weil sie eine besondere Form der Deutungshoheit beansprucht und auch die abschließenden Ausführungen in *Kunst und Publikum* zeigen, dass ihr der Kulturrelativismus entgegengesetzt ist. Trotz seiner diffusen Erscheinungsform tritt der Postmodernismus autoritär auf, wenn er in spontanen Setzungen eine Kultur des Cancels entfaltet, die sich als Filter vor andere Epochen schiebt, jeder Orientierung über sie verweigert und die geschichtliche Produktivkraftentwicklung, wie den nicht mehr hintergehbaren, wissenschaftlichen Fortschritt verleugnet. Dagegen setzt ein *materieller Fortschrittsbegriff* die formelle Adäquanz von Herrschaftsformen und ihren jeweiligen Produktionsformen voraus, wonach die jeweiligen ökonomischen Rahmenbedingungen auch einen spezifischen Überbau hervorbringen. In Hinblick auf die kulturelle Produktion ist die Adäquanzforderung offener, aber auch komplexer, insofern ihre Praxis von der Fähigkeit lebt, die geschichtlichen und gesellschaftlichen Einflüsse jederzeit zu amalgamieren sowie inzwischen die Beschränkung auf rein künstlerische Sujets und Materialien aufgegeben hat [S. 160 f.]. Obwohl der Fortschritt von Kunst unbestimmt, wenn nicht uneinsehbar bleibt, ist sie oft nur getrieben von den gesellschaftlichen wie ideologischen Zuschreibungen gegen die sie sich immanent, durch bloße Formüberbietung nicht schützen kann. So werden konventionelle Begründungen kodifiziert, vermeintlich ästhetische Strategien daraus abgeleitet, während sie gegen Windmühlen anrennt, die sie ihrer Handlungsspielräume berauben. Auch und gerade in den Kunsthochschulen werden die immanenten Auseinandersetzungen, das Finden und Behaupten einer eigenen Position von gesellschaftlichen Einflussnahmen überlagert. Eine Gemengelage von Vereinnehmungen, in denen man sich hier zurechtfinden soll, bestimmt den Produktionsalltag. Den-

noch gibt es keine Kategorien, die sich neben oder über dem Autonomieanspruch wie den immanenten Strategien behaupten können. Der avantgardistische Forschungsprozess ließe sich sogar mit einem ständigen Umsortieren und Umorganisieren vergleichen, für den es nachrangig ist, was neu und was alt ist – bis hin zu retroavantgardistischen Haltungen geht er die Zweck-Mittel-Verkehrungen und daraus resultierende Entfremdungen an. So wie kulturelle Produktion in der allgemein-gesellschaftlichen Produktivkraftentwicklung gründet, so legt sie auch deren Instrumentalisierungen offen, aber nicht auf einer abstrakt-allgemeinen Ebene, auch nicht als nur anarchistischer Impuls, sondern vermittelt einer singulären Strategie. D.h., sie reagiert nicht nur, sondern ist in einem radikalen Sinne innovativ, der sich eben nicht auf eine ideologische Gegnerschaft, auf die Instrumentalisierung für politische Versäumnisse – die in den großen, staatlichen Kunsthäusern gefeierten Märtyrer herunterbrechen lässt. Ferner sind sich Technik und die *Techné* der Kunst nicht so fremd – viele neue Kunstgattungen entstehen an neuen technischen Möglichkeiten, sie wären vielleicht sogar einem gemeinsamen, erweiterten Begriff subsumierbar, auch wenn sich der Status der Ersteren als Hilfsmittel gegenüber dem als Selbstzweck, der Generierung von Kapital und Macht für die vorliegende, an Adorno orientierte Studie kaum aufrecht erhalten lässt. So gilt die Skepsis vor allem der Reproduzierbarkeit von Artefakten und den damit verbundenen manipulativen Formen der Generierung von Aufmerksamkeit.

Dennoch bleibt auch kritisches Auftreten der Avantgarde gegenüber derartigen Vereinnahmungen nicht unproblematisch: So verläuft die gesamtgesellschaftliche und historische Produktivkraftentwicklung, die sich auch der kulturellen Produktion voraussetzt nicht linear und Adorno, der hier explizit zum Avantgardebegriff konsultiert wird, besteht auf der spontanen Entgegnung der ästhetischen Diskurse gegen mutmaßliche Entfremdungen. Wenn sich nur in der Spontaneität eine authentische Kritik und Abwehrhaltung manifestieren soll, wie immunisiert sich kulturelle Produktion dann gegen Fehleinschätzungen, wird sie nicht offen für Verschwörungstheorien? Die Aufwertung des Subjekts und der Singularität gegenüber den gesellschaftlichen Entfremdungen bleibt ein erkenntnistheoretisches Gebrechen, das über die Verkehrungen von Genesis und Geltung nicht restlos aufklären kann. – Die spontane Wendung ersetzt bekanntlich nicht die praktische Dimension der Kritik der politischen Ökonomie. Zwar lässt sich kulturelle Produktion als permanente Aufarbeitung der Zweck-Mittel-Verkehrungen stark machen, darstellen, doch einer singulären kritischen Intervention fehlt die Reichweite. Damit und deshalb steht auch ihr innovativer Anspruch stets auf dem Spiel. – Ästhetische Praxis lebt von der Veränderung äußerer Umstände – ihre „Formüberbietung“, die jedoch nur immanent lösbar bleibt. So bleibt ihr nur, ihren emanzipatorischen Impact überzeugend vorzutragen, auch wenn sich die Folgenabschätzung technologischer Neuerungen m.E. nicht mehr vollständig als kulturelles Wissen sedimentieren kann, schon gar nicht in Hinblick auf gegenwärtige Krisen und die immer schwieriger zu durchdringenden Manipulationsformen. Die Problematik wurde schon einmal angesprochen, und zwar in Hinblick darauf, dass Benjamin die dialektische Beziehung eines Außen-Innen Verhältnisses fallen lässt und damit die Autonomie der kulturellen Produktion auflöst. Demnach modifiziert die gesamtgesellschaftliche Produktion das Verhältnis von Kunstproduktion und ihrer Rezeption grundlegend. Während für Benjamin die Massenkultur und deren Steuerung durch die instrumentelle Vernunft alternativlos wird, kann der kritische Habitus der Ästhetik bei Adorno immer nur an die aktuellen Entfremdungserfahrungen anknüpfen mit der Konsequenz seiner bekannten Idiosynkrasien. Die Abschottung begünstigt den auf der anderen Seite auf die Spitze getriebenen Autonomieanspruch bis hin zum Umschlagen in eine transzendente Bewegung, wie immer man sie auch deutet. Dennoch kann man m.E. von Adorno viel über das Verhalten der immanenten Strategien kultureller Produktion lernen, besonders in Hinblick auf ihren so dringlich werdenden humanen Anspruch. Überhaupt ist jedes Lebewesen, wie die Primärnatur erst einmal Selbstzweck, die Kuh nicht dazu da, geschlachtet zu werden. In einer

gelebten, demokratischen Kultur mag der kritische Impact einflussreich sein, doch bei Adorno mündet er m.E. als Umkehr des voluntaristischen lebensphilosophischen Habitus in eine sich ständig überbietende Negativität. Die Kunst kann sich in ihrer Autonomie nur sporadisch behaupten, ihre Zweckfreiheit führt eher zu „Regionalisierungen“, treibt sie in die Isolation, warum soll überhaupt aus einer philosophischen Kategorie heraus – der Autonomieforderung das Schicksal kultureller Produktion prognostizierbar sein? Ist es nicht so, dass zwar ihre Gesetzmäßigkeiten benennbar werden, aber der Wahrheitsanspruch, wie das Wesen der Avantgarde niemals letztgültig geklärt werden kann? Bleibt doch das vermeintlich Neue ein paradoxes Konstrukt, eine Phantasmagorie, der die Kulturindustrie hinterherjagt, das sich allenfalls formal, wiederum von außen durch die Kategorie der Widerspiegelung legitimieren lässt. Überhaupt sieht der Autor eine Gefahr darin, dass die Kategorien für die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen schon vorliegen und ein Anliegen der Kunst bestenfalls daran konstruiert wird. Schließlich: Welche Fernwirkung, welches Eigenleben Kunst Epochenübergreifend zu entfalten vermag, bleibt Spekulation und oft Gegenstand einander widersprechender, geschichtlicher Darstellungen. Weshalb es für die ProduzentInnen nicht so sehr ratsam ist, sich auf das „Darüber“ zu verlassen. Entscheidend ist: Für Adorno zählt nur die Haltung, das Bewusstsein der kulturellen Produktion gegenüber den gesellschaftlichen und historischen Bedingungen – maßgebliches immanentes Qualitätsmerkmal. Ferner hält er begleitende Programmatiken und Selbstzeugnisse für aufschlussreich, unabdingbar ist, wie gesagt das Aufzeigen eines Weges in die Emanzipation in Verbindung mit dem Vermächtnis Hegels, die Versöhnung der Widersprüche nicht außer Acht zu lassen [S. 167]. Adorno bleibt sich seiner „Außenansicht“ bewusst, wenn er den Fortschritt zwar dialektisch bestimmt, aber die kulturelle Produktion mit einer Geschichtsschreibung vergleicht, die noch nicht zu sich gekommen ist. Sie ist Austragungsort des Doppelcharakters der Produktivkraftentwicklung, an dem die Auseinandersetzung mit den repressiven Tendenzen virulent wird und aus dieser polaren Spannung heraus entwickelt sie das avantgardistische Potenzial. Obwohl sie oft als Wendung von innen nach außen auftritt, als spontane Inszenierung der vorgefundenen Bedingungen in einer neuen Konstellation, ist kulturelle Produktion nicht selbstredend ein Katalysator, vielmehr ist der ästhetische Fortschritt stets gefährdet, hochumstritten, wenn nicht ein Krisenphänomen, an dem sich das Ausgehen auf die politische Polarisierung stets aufs Neue bewähren muss. Sei es als Verweigerung, sei es als „Diktatur der Kunst“, kulturelle Produktion muss ihre immanenten Strategien stets radikalieren. Demnach bleibt ihre Produktivkraftentwicklung immer Teil der gesamtgesellschaftlichen, ragt aber als Durchbruchsgeschehen von Intensitäten auch aus ihr heraus, wenn sie auf Verhältnisse zielt, die außerhalb von ihr liegen. An der Kunst vergegenständlicht sich Kritik, sie ist materiale Gestaltung von Utopien, die sich den gesellschaftlichen Verdinglichungen entgegensetzen und die Formulierung der Opposition der zwei Formen des Politischen kann hier besonders steil werden, bis hin zu zwei Formen der Selbstzerstörung, sei es als Umschlagen in die Heteronomie, oder krisenhafte Formzersprengung, wie sie in Anlehnung an Adornos Ästhetik als regelrechte Katapultierungen beschrieben werden. So verliert kulturelle Produktion ihre Existenzgrundlagen, wird marginalisiert und zur Propaganda hin verkürzt, insoweit sich der übrige gesellschaftliche Fortschritt verselbstständigt – die Ästhetisierung des Politischen in Verbindung mit der Umwertung der kulturellen Produktion zur Warenproduktion, Heteronomie bis zur Ware schlechthin. Doch die allgemeine, gesellschaftliche Produktivkraftentwicklung führt die Kunst nicht nur in ihre tiefsten Entfremdungen, sondern auch auf markante, hochautonome Postulate hin – man denke nur an John Heartfield. Fest steht damit: Adorno gibt die Orientierung an der Zweck-Mittel-Relation nicht auf und sie wird nach ihm nie wieder in solcher Schärfe problematisiert [S. 170 f.].

Einer solchen Strategie entgegengesetzt bleiben die kulturtheoretischen Debatten, die den fetischistischen Schein bagatellisieren, die sich auf Kosten der ästhetischen Autonomie breit-

machen, diese abdrängen durch die Fokussierung auf unwesentliche Begleitumstände oder herbeigeredete, willkürliche Rehabilitationen. Wer den mutmaßlichen, umstrittenen Produzenten ausgräbt, auf den fällt der Goldstaub des Finderlohns und der einer geräuschvollen Anerkennungszeremonie. Wie irrational! Doch eine „wechselvolle“ Vorgeschichte gehört zur fetischistischen wie spontanen Ikonisierung. Schließlich bestimmen vorherrschende Lehrmeinungen, Labels und Namen über die Fortschreibung der Rezeptionsgeschichte, sowie institutionelle Diskussionen um einen überkommenen Fortschrittsbegriff, Scheindebatten, die sich dadurch legitimieren, dass sie künstlerischen Radikalisierungen keinen Platz zugestehen. Unter dem fortbestehenden Muff der Talare führt die sogenannte ästhetische Theorie oft in ikonoklastische Programmatiken, von Gegenwartskunst will sie gar nichts wissen. Setzt sich doch die Establishment-Philosophie mit ihrem Appeasement-Habitus, unbekümmert um die offenkundigen gesellschaftlichen Verwerfungen häufig an die Stelle der Avantgarde, um sich dann als ihr dezidiertes Verhinderungsprogramm zu erweisen. Zum Verfall der Rezeption gehören nicht nur willkürliche Ikonisierungen, die Kulturindustrie zwingt den Produzentinnen wie dem Publikum ihre werkstrategischen, Profitorientierten Bemessungskriterien auf. Selbst wenn Ausstellungsformate politische Kontroversen thematisieren, bedienen sie häufig nur die Sensationsgier, die den Themen ihre Bedeutung raubt und an Instrumentalisierung mehrwertproduzierender Arbeit in nichts nachsteht. Der Autor beklagt die Verrohungen, die die Umkodierung der Bedürfnisse durch die Kulturindustrie, die Transformation zu einem reinen Marktgeschehen auslöst. Sofern Autonomie noch behauptet wird, wird sie enigmatisch oder geht, getrieben von den Imperativen des Konsums in ihre bloße Formzerstörung über – mehr als Apologetik wendet sich die erfahrene Ohnmacht damit in Verherrlichung von Gewalt. Dennoch bleiben vereinzelte, echte Provokationen, die das vollständig unter entfremdete Bedingungen geratene Leben anprangern, die die Verkommenheit von Erwartungshaltungen zynisch hintertreiben, bei der Gier nach Sensationellem ertappen, der Aufbereitung von Abgründigem durch die Kulturindustrie. Gelegentlich gelingt es solchen Gesten noch, die politischen Scheinheiligkeiten vorzuführen und in das Innerste der Fetischisierungen vorzudringen, auch wenn ihrem Zynismus, den sich nur prominente Kunstschaffende leisten können, eine starke Abwehrhaltung entgegenschlägt [S. 176].

Abschließend wird noch einmal darauf hingewiesen, dass sich der Fortschrittscharakter ästhetischer Produktion nicht an einer bestimmten Epoche festmachen lässt, auch wenn Hegels Kunstformen zu einer solchen Debatte einladen, verteidigt der Autor die Dialektik von Genesis und Geltung sogar gegen die bornierte Behandlung ästhetischer Produktion durch Marx. Ausnahmslos bezieht sich der Doppelcharakter des Fortschritts auf sämtliche gesellschaftliche Praxen. Tatsächlich ist kulturelle Produktion nur innovativ, wenn sie nicht unter den Druck äußerer Einflüsse gerät. Dabei flieht sie ebenso veraltete Produktionsformen, wie sie ständig darauf zurückgreift, wenn nicht gar appropriiert. Ansonsten kann sie den versachlichten gesellschaftlichen Antagonismen nur ihre „materiell gestalteten Utopien“ entgegensetzen. Nur das Krisenhafte Erleben der Widersprüche treibt zur Unruhe solcher Formgebungen. Weshalb autonome Kunst auch immer den Dialog sucht, der offensive Mitteilungsanspruch für die Moderne charakteristisch ist. Zwar bleibt die Adäquanz ein Wahrheitskriterium, sie stellt jedoch kein Gebot dar, vor dem sich die Rezipienten rechtfertigen müssen. Kunst schreibt eine menschliche Geschichte. Das Verhältnis beider Seiten bleibt vielschichtig. Abseits philiströser Haltungen spielen gesellschaftliche Erwartungen immer in die Haltung gegenüber kultureller Produktion hinein, ehrlich machen muss man sich schon.

Henny Hübner