



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Promesse oder Tabu?

Zum emanzipatorischen Potenzial legitimer Ästhetik
Ineinanderlektüre von P. Bourdieu und Th. W. Adorno

Verfasser:

Thomas Wäckerle

Angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Promesse oder Tabu?	1
a. Begriffsklärung: Legitime Ästhetik	1
b. Begriffsklärung: Ästhetische Negation	14
c. Darstellung der Aporie	22
c1. Vorbereitungen	22
c2. Darstellung	44
Konsequenzen	47
a. Aporie ^x ?	47
b. <i>nomos</i> , <i>illusio</i> und das Kunstwerk als Praxis	66
c. Eine Freiheit, die Freiheit voraussetzt	76
Schluss	83
Anhang	89
Nachweise	
Zusammenfassung	
Lebenslauf	

Promesse oder Tabu?

Das Nachzeichnen der Linie ästhetischer Negation, in die sich Theodor W. Adorno – folgt man Peter V. Zima¹ – nach Stéphane Mallarmé und Paul Valéry einreihet, soll eine grundlegende Aporie in der Rolle der „reinen“² Kunstwerke aufzeigen, die der Denker der Frankfurter Schule eben diesen in der (beinahe) alles integrierenden Kulturindustrie zuschreibt: Reine Ästhetik, radikal autonome Kunst ist überwiegend nur jenen zugänglich, die über den „Blick“³ dafür verfügen. Die sich daraus ergebenden Fragen müssen daher lauten: Ist das Feld der reinen Kulturproduktion zu vergemeinschaftlichen, ohne „der Kulturindustrie sich an[zu]bequemen“⁴? Oder ist es nur als Feld von „happy few“ zu denken, die sich mit dem Privileg des Blicks begnügen? Kurz: Bedeckt der Kult des Partikularen die in autonomen Kunstwerken transportierte Utopie von Beginn an mit einem Tabu?

Eine nähere Betrachtung der Akteure innerhalb des Feldes der Kulturproduktion und ihres Verhältnisses zum Feld der Macht kann eine neue Sichtweise auf diese Fragen aufwerfen. Des Weiteren wird versucht, eine Analogie zwischen der desintegrativen Kraft von Kunstwerken und dem Vermögen des Feldes der Kulturproduktion selbst herzustellen, als Modell Möglichkeiten hervorzubringen, die sich der ökonomischen Ökonomie entziehen. Keinesfalls soll hier der Vorwurf eines kulturellen Snobismus wiederholt werden. Vielmehr wird in der Folge versucht, Adorno als Akteur mit einer klaren Strategie im Feld der Kulturproduktion zu deuten.

a. Begriffsklärung: Legitime Ästhetik

Die Begriffe reine Kunstwerke, reine Ästhetik oder auch radikal autonome Kunst, die im kurzen Überblick über den Abschnitt gefallen sind, sollen fortan unter den Begriff „legitime Ästhetik“ zusammengefasst werden. Letzterer bezieht sich auf das Werk

-
- 1 Peter V. Zima: Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard. Königshausen & Neumann, Würzburg: 2005.
 - 2 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 1987. S. 42.
 - 3 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 61.
 - 4 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1973. S. 73.

Pierre Bourdieus, insbesondere auf *Die feinen Unterschiede* und *Die Regeln der Kunst*⁵. Diese beiden Werke geben auch den Fahrplan des Abschnitts vor. Denn: Legitime Ästhetik begreifen heißt, sich dem Begriff von zwei Seiten anzunähern. In *Die feinen Unterschiede* wird vor allem auf die verschiedenen Dimensionen von Geschmack und die damit verbundenen hierarchischen Strukturen in der Gesellschaft eingegangen. Dies beschreibt überwiegend die Seite der Rezeption von Kunst – überwiegend, da sich auch Produzenten dem Einfluss bestimmter ästhetischer Wahrnehmungsmodi nicht entziehen können. Konkret sollen die Grundlagen der legitimen Einstellung als Einstellung zur Sphäre des Legitimen herausgearbeitet werden. Wichtig erscheint es, sich hierbei ständig im Dialog mit Bourdieu zu bewegen, um nicht selbst der Illusion eines privilegierten Wahrnehmungsmodus zu erliegen. *Die Regeln der Kunst* beleuchten, wie schon der Untertitel verrät, Genese und Struktur des literarischen Feldes. Dieser Schlüssel zum Begriff der legitimen Ästhetik soll verstärkt die Produktionsseite aufgreifen. Nicht nur die Künstler selbst sind darin inbegriffen, auch Kritik, Verleger, weitere Konsekrationsinstanzen sowie eine Analyse möglicher Beziehungen von Akteuren des Produktionsfeldes zu anderen Feldern und zum Feld der Macht müssen berücksichtigt werden. Schließlich sind die Akteure nicht von den Spielregeln innerhalb des Feldes zu trennen, diese werden daher ebenfalls untersucht.

Bourdieu unterstreicht, dass es unter allen Produkten die legitimen Kunstwerke sind, die innerhalb einer Gesellschaft am deutlichsten zu einer Klassifizierung führen⁶. Er unterscheidet drei Ebenen des Geschmacks⁷, welchen wiederum drei Bildungsniveaus und drei gesellschaftliche Klassen entsprechen. Der legitime Geschmack, der sich über die Produkte der legitimen Ästhetik konstituiert, kulminiert mit steigendem Bildungsniveau in den herrschenden Klassen, was den Anstoß zu den eingangs erwähnten Fragen darstellt. In weiterer Folge werden der mittlere Geschmack unterschieden, der sich auf die minder bewerteten Kunstwerke des legitimen Geschmacks bezieht, sowie der populäre Geschmack. Beide sollen später im

5 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2001.

6 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S. 36.

7 Vgl. ebda. S. 36 und S. 38.

Zusammenhang mit der unterstellten Aporie mit dem legitimen Geschmack in Beziehung gesetzt werden.

Um einer vereinfachten Darstellung der legitimen Ästhetik und dem damit verknüpften Blick zu entgehen, erscheint es vorab zentral, eine Klarstellung Bourdieus in Erinnerung zu rufen: Die Tatsache, dass die Produkte legitimer Ästhetik einen eigenen Wahrnehmungsmodus generieren und auch durchsetzen, soll nicht dazu verleiten, eben diesen Blick zu „hypostasieren“ und somit „der Illusion zu erliegen, auf der künstlerische Legitimität basiert“⁸. Wie in den Methodenfragen in *Die Regeln der Kunst* erläutert, gelte es vielmehr, sich die Spielregeln des zu untersuchenden Feldes bewusst zu halten, nicht der *doxa* das Wort zu reden:

Der Bruch, den es zu vollziehen gilt, wenn eine strikte Wissenschaft von den Kulturprodukten begründet werden soll, ist daher mehr und anderes als eine schlichte methodologische Kehre: Er impliziert eine echte *Konversion* der verbreitetsten Art und Weise, das Geistesleben zu denken und zu leben, eine Art *epoché* des *Glaubens*, der den Kulturgegenständen und dem legitimen Umgang mit ihnen gemeinhin entgegengebracht wird.⁹

Als einer der Stützpfeiler dieser „*epoché*“ dient das Konzept des Habitus, mit dem Bourdieu versucht, nicht der Reduktion des einzelnen Akteurs auf die Rolle des „Trägers einer Struktur“¹⁰ anheim zu fallen, und gleichermaßen auch jener der Subjektphilosophie (vor allem Sartres) entgeht, „die die Phänomene fast ausschließlich aus den Qualitäten des Individuums erklärt [...]“¹¹. Es handelt sich um das Unternehmen, „eine kognitive Tätigkeit der Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit [...] zu entschleiern“, die weder ausschließlich einem „kalkulierenden und rasonierenden Bewußtsein“ zuzuschreiben ist, noch den „Akteur in seiner wahren Funktion als praktische[n] Operator der Konstruktion des Realen“¹² verleugnet. Ich greife in diesem Zusammenhang zwei für meine Argumentation entscheidende Aspekte des Wortes Habitus auf: das „Erworbene“ und das „Haben“¹³. Ersteres begreife ich als

8 Bourdieu: Die Feinen Unterschiede. S. 57.

9 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 296-297.

10 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 286.

11 Joseph Jurt: Bourdieu. Reclam, Stuttgart: 2008. S. 11. [= Grundwissen Philosophie].

12 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 287.

13 Ebda. S. 286. Es ist in jedem Fall klar zu stellen, dass der Begriff des „Habitus“ hier sehr verkürzend und für die folgenden Ausführungen dienlich dargestellt wurde.

Prozesshaftigkeit, Letzteres als Unausgesprochenheit von Prozessergebnissen. Die gleichzeitige Berücksichtigung von beiden ermöglicht einerseits eine objektivierende Beschreibung des legitimen Wahrnehmungsmodus, erscheint aber auch andererseits als eine der Grundlagen für den „Widerstand gegen Objektivierung“¹⁴:

Diese methodische Suspendierung [d.i. die epoché des Glaubens] ist um so schwieriger durchzuführen, als die Bindung an das kulturell Sakrale sich nur höchst selten in Form expliziter Behauptungen auszusprechen, noch weniger zu begründen braucht. Nichts ist für diejenigen, die an ihr teilhaben, selbstverständlicher als die kulturelle Ordnung. Die Gebildeten bewegen sich in der Welt der Bildung wie in der Luft, die sie atmen [...].¹⁵

Die legitime Aneignung von Kunstwerken erfährt eine Aura des Sakralen, an die ein kollektiver Glaube gerichtet ist, der unausgesprochen bleibt. Konstitutiv für diesen Glauben ist die Gemeinschaft der Gläubigen, die auch mit der Kompetenz ausgestattet ist, ein versuchtes Sakrileg zu sanktionieren:

Wenn die Felder der Literatur, der Kunst und der Philosophie der wissenschaftlichen Objektivierung schier unüberwindliche objektive und subjektive Hindernisse entgegensetzen, so gewiß deswegen, weil sie im Schutz der Ehrfurcht all derer gedeihen, die oft schon seit ihrer frühen Jugend dazu erzogen wurden, die sakramentalen Riten der kulturellen Andachtsübungen zu absolvieren [...].¹⁶

In diesem Zusammenhang greift Bourdieu ein Motiv aus der christlichen Mythologie auf. Mit Bezug auf die „Ideologie des natürlichen Geschmacks“ spricht er vom „neue[n] Mysterium der unbefleckten Empfängnis“¹⁷. Die Ideologie meint eine Strategie, den legitimen Umgang mit Objekten der Kulturproduktion als Kompetenz qua natura zu begreifen und die unterschiedlichen Geschmacksdimensionen eben nicht auf unterschiedliche Familien- und Bildungshintergründe zurückzuführen, den Einfluss der verschiedenen Dispositionen¹⁸, die Akteure mitbringen, also durchzustreichen. Die

14 Ebda. S. 295.

15 Ebda. S. 298.

16 Ebda. S. 295.

17 Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 124.

18 Joseph Jurt beschreibt Dispositionen als „dynamische Schemata, Tendenzen, die im Verlaufe der Sozialisation erworben werden und die sich im Kontakt mit bestimmten Strukturen eines *Feldes* aktualisieren (können).“ (Jurt: Bourdieu. S. 122.)

Fähigkeit, sich in den Sphären der legitimen Ästhetik „zu bewegen, wie in der Luft, die man atmet“, ist hingegen nicht vom „umfassende[n] und unmerklich vor sich gehende[n], bereits in frühester Kindheit im Schoß der Familie einsetzende[n] Lernen“ zu trennen, „das als eine der Voraussetzungen schulischen Lernens in diesem sich vollendet“¹⁹. Der entscheidende Unterschied zum „später einsetzenden methodischen Lernen“ liege laut Bourdieu nicht in Umfang oder Tiefe des vermittelten Wissens, sondern im Umgang mit kulturellen Phänomenen, in der „Modalität zu Sprache und Kultur“ als „aus langem vertrauten Umgang mit den Werten hervorgegangene, die Vertrautheit mit ihnen begründende unbewußte Beherrschung der Aneignungsmittel“²⁰. Festzuhalten ist demnach, dass sich bei gleichem Bildungskapital in der Distinktion durch Geschmack die soziale Herkunft verstärkt auswirkt:

Wer das Wesentliche seines kulturellen Kapitals der Schule verdankt, dessen kulturelle Interessen und Investitionen sind „klassischer“ und weniger gewagt als die desjenigen, dem ein umfängliches kulturelles Erbe mitgegeben wurde.²¹

Denn entgegen der kleinbürgerlichen Aneignung von Kunst stützt sich jene des Ästheten nicht auf „Wissen“, sondern auf „Erfahrung“, sein Genuss „will begriffslos sein“²². Es ist genau die erwähnte Unausgesprochenheit des Habens, die hier in Kraft tritt und den Prozess des Erwerbens verschleiert. Die Ideologie des natürlichen Geschmacks lässt als *doxa* des kulturellen Feldes „als legitimes Verhältnis zur Bildung (wie zur Sprache) nur das gelten, was die Spuren seiner Genesis am wenigsten sichtbar trägt, was, ledig alles ‚Angelernten‘, ‚Gekünstelten‘, ‚Affektierten‘, ‚Einstudierten‘, ‚Schulischen‘, ‚Buchwissenhaften‘, durch seine Leichtigkeit und Natürlichkeit wahre Kultur als Natur offenbart: das neue Mysterium der unbefleckten Empfängnis.“²³ Eingedenk dieser stillschweigenden Übereinkunft kann sich die Darstellung des

19 Ebda. S. 120-121.

20 Ebda. S. 121. Diese „Kompetenz des Kenners“ bezeichnet Bourdieu als „eine Kunst“, die wie jede Kunst zu denken oder zu leben nicht ausschließlich durch Regeln und Vorschriften weitergegeben wird, deren Erlernung vielmehr einen übers normale Maß hinausgehenden Kontakt voraussetzt analog dem zwischen Meister und Jünger früherer Zeiten, d.h. den wiederholten Kontakt mit kulturellen Werken und gebildeten Menschen gleicherweise.“ (Ebda.)

21 Ebda. S. 114.

22 Ebda. S. 122.

23 Ebda. S. 124.

legitimen Blicks und der mit ihm verbundenen ästhetischen Normen vom Mysterium lösen, indem sie sich seine Genese ins Bewusstsein ruft. In *Die Regeln der Kunst* erinnert Bourdieu daran, dass das gesamte Arsenal an Wesensanalysen der Kunst von einer subjektiven Erfahrung des Kunstwerks ausgeht, die ihre und seine historische und gesellschaftliche Situation verneint. Diese Erfahrung meint immer jene „des gebildeten Mitglieds einer bestimmten Gesellschaft“, die „zur überzeitlichen *Norm* aller künstlerischen Wahrnehmung“²⁴ verallgemeinert wird. Sie ist jedoch nur „unmittelbar sinn- und werthaft“ als „Effekt der Übereinstimmung der beiden sich gegenseitig begründenden Seiten derselben historischen Institution: des gebildeten *Habitus* und des künstlerischen Feldes“²⁵. Hiermit ist nicht nur die soziale und zeitlich-räumliche Kontextualisierung der Erfahrung angesprochen, sondern auch das zirkuläre Verhältnis von Aneignung und Produktion. Die legitime ästhetische Wahrnehmung ist eng an die Entwicklung der Autonomie des Feldes der Kulturproduktion geknüpft, deren Durchsetzung sich über das Lossagen der Produzenten von der Nachfrage vollzieht, indem sie die Form eines Kunstwerks über dessen Funktion stellen:²⁶

Insoweit die Behauptung des Primats der Form gegenüber der Funktion, der Darstellungsweise gegenüber ihrem Gegenstand den Bruch mit externer Nachfrage und den Willen zum Ausschluß von Künstlern manifestiert, die im Verdacht stehen, ihr willfährig zu sein, ist sie der spezifischste Ausdruck der Forderung nach Autonomie des Feldes und seines Anspruchs, die Grundsätze einer für Produktion wie Rezeption gleichermaßen geltenden spezifischen Legitimität hervorzubringen und geltend zu machen.²⁷

Zweckfreiheit, Uneigennützigkeit, Interesselosigkeit, Detachement und die Distanzierung vom Notwendigen leiten sich als zentrale Kategorien der spezifischen Legitimität von dieser „ursprünglichen Aussage“²⁸ ab und lassen die

24 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 450.

25 Ebda. S. 455.

26 Im Bereich der Literatur rechnet Bourdieu diesen entscheidenden Schritt vor allem Baudelaire und Flaubert zu (vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 470.) Sie vollziehen einen Einschnitt nach, der in der bildenden Kunst durch die Arbeiten von Manet bereits vorangetrieben worden sei. (Vgl. ebda. S. 216)

27 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 469.

28 Alain Badiou: *Zweites Manifest für die Philosophie*. Aus dem Französischen von Thomas Wäckerle. Turia + Kant, Wien: 2010. S. 78. Der Begriff wird im Zusammenhang mit dem Erscheinen eines Inexistenten in einer Welt gebraucht, das zu einer Mutation des gesamten Transzendentalen dieser Welt führt.

Ausgangssproblematik in zwei Richtungen resonieren. Betrachtet man mit Bourdieu die Entwicklung der Autonomie des literarischen Feldes, so kann man ab den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich einen entscheidenden Einschnitt feststellen. Neben den am kommerziellen Erfolg ausgerichteten bürgerlichen Autoren und den sozial engagierten Schriftstellern der „realistischen Strömung“ behauptet sich die Gruppe des „l'art pour l'art“ als symbolisch dominierende Fraktion²⁹. In einem „zweifachen Bruch“³⁰ definiert sie sich unter der Maxime des Primats der Form „in doppelter Abwehr“³¹ zu den beiden zuvor Genannten. Bruch und Abwehr richten sich gleichermaßen gegen die Ökonomisierung der Literatur – das heißt gegen die Orientierung an der Nachfrage – und gegen die Instrumentalisierung der Literatur für ethische Belange. Ersteres bewirkt zwar die Auslöschung des Marktes für den autonomen Pol des Feldes, legt aber auch gleichzeitig die Notwendigkeit eines gewissen Volumens an ökonomischem Kapital der Produzenten offen, denn „mit wachsender Autonomie der kulturellen Produktion“ wächst „auch das Zeitintervall [...], das nötig ist, damit die Werke beim Publikum (und meistens gegen die Kritik) die ihnen immanenten Normen durchsetzen, nach denen sie wahrgenommen werden wollen“³². Das heißt, die Umwandlung von kulturellem in ökonomisches Kapital setzt erst auf lange Sicht ein:

Auf symbolischem Terrain vermag der Künstler nur zu gewinnen, wenn er auf wirtschaftlichem Terrain verliert (zumindest kurzfristig), und umgekehrt (zumindest langfristig).

Aus dieser paradoxen Ökonomie gewinnen auf nicht minder paradoxe Weise die ererbten wirtschaftlichen Merkmale, insbesondere die Einnahmen aus Kapital und Besitz, Voraussetzung für das Überleben bei fehlendem Markt, nun ihr ganzes Gewicht. [...]

Das ererbte ökonomische Kapital, das von den Zwängen und Dringlichkeiten der unmittelbaren Nachfrage [...] befreit und es ermöglicht, auch bei fehlendem Markt „durchzuhalten“, bildet einen der wichtigsten Faktoren des differentiellen Erfolgs der avantgardistischen Unternehmungen und ihrer teils verlorenen, teil[s] erst langfristig sich rentierenden Investitionen [...].³³

29 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 118-119.

30 Ebda. S. 127.

31 Ebda. S. 119.

32 Ebda. S. 135.

33 Ebda. S. 136-137.

Nicht nur für das Ausharren, bis sich ein künstlerisches Unternehmen rentiert, ist ein gewisser ökonomischer Status von Vorteil, auch das Erlangen der Kompetenz des Kenners wird durch die vergangenen und gegenwärtigen materiellen Existenzbedingungen eines Akteurs erleichtert – sowohl was „die Ausbildung und Anwendung jener Einstellung“ betrifft als auch in Hinblick auf das Anhäufen von entsprechendem kulturellen Kapital, „dessen Erwerb nur um den Preis gleichsam eines Rückzugs aus der Sphäre der ökonomischen Notwendigkeit möglich ist“³⁴. Wiederholter Kontakt mit kulturellen Werken oder deren tatsächliche Aneignung sowie das Durchlaufen eines bestimmten Bildungsweges und sich mit Künstlern und gebildeten Menschen zu umgeben, verlangt das Vermögen zumindest eines Aufschubs wirtschaftlicher Zwänge. Bourdieu selbst ist in diesem Zusammenhang noch drastischer:

Als allgemeines Vermögen zur Neutralisierung der im Alltag sich manifestierenden Zwänge und zur Ausklammerung praktischer Zwecke, als dauerhafte Neigung und Fähigkeit zu einer Praxis ohne praktische Funktion, bildet sich die ästhetische Einstellung einzig und allein in einer von Dringlichkeit befreiten Welt-Erfahrung und in Tätigkeiten aus, die ihren Zweck in sich selbst tragen.³⁵

Diese „Neutralisierung der im Alltag sich manifestierenden Zwänge“ ermöglicht jedoch nicht nur den Eintritt in die Sphäre des Legitimen, sie ist auch Teil des Ausdrucks des an sie gehefteten Lebensstils. Als Distinktionsmarke wird im Vollzug der legitimen ästhetischen Einstellung immer auch wirtschaftliche Macht gegenüber den Vertretern anderer Geschmacksdimensionen behauptet:

Wirtschaftliche Macht ist zunächst einmal Macht, der Not und dem Zwang des Ökonomischen gegenüber Distanz zu schaffen. Sie bringt sich daher universell in der Zerstörung von Reichtum zur Geltung, im ostentativen Akt der Verschwendung und Vergeudung sowie in allen Ausprägungen des zweckfreien Luxus.³⁶

34 Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 100.

35 Ebda. S. 101.

36 Ebda. S. 102-103.

In diesem Sinn verstärkt gerade die Aneignung von Kunstwerken – symbolisch wie materiell – die objektive Distanz, die sich aus rein wirtschaftlichen Merkmalen zu Gesellschaftsschichten mit einem geringeren Ausmaß an ökonomischem Kapital ergibt, wirtschaftliche Macht als Suspendierung des Notwendigen stellt sich in ihr zur Schau:

Die Distanziertheit des reinen Blicks ist nicht zu lösen von einer allgemeinen Disposition zum „Zweckfreien“, „Interesselosen“ als dem paradoxen Produkt einer negativen ökonomischen Bedingtheit, die über Erleichterungen, über Leichtigkeit und Ungebundenheit die Distanz zur Notwendigkeit erzeugt. [...] Zur objektiven Distanz gegenüber der Sphäre des Notwendigen und gegenüber denen, die darin eingebunden sind, kommt jene beabsichtigte Distanzierung hinzu, mit der Freiheit sich verdoppelt, indem sie sich zur Schau stellt. [...]

Als Bekräftigung der Macht über den domestizierten Zwang beinhaltet der Lebensstil stets den Anspruch auf legitime Überlegenheit denen gegenüber, die [...] von den Interessen und Nöten des Alltags beherrscht bleiben.³⁷

Während die zentralen ästhetischen Kategorien des populären und mittleren Geschmacks – Funktion und Ethik – Kunstwerke dem Leben unterordnen, unterstreicht die legitime ästhetische Einstellung über ihre Ungebundenheit „von den Interessen und Nöten des Alltags“ auch auf dieser Ebene ihre Differenz in einer „Art moralischen Agnostizismus“³⁸. Der Primat der Form und der begriffslose Genuss lassen keinen Raum für „affektives oder ethisches Interesse“³⁹ dem Dargestellten gegenüber, sie münden in einem „politischen Neutralismus“, einem „revolutionären Ästhetizismus“⁴⁰. Bourdieu führt hier die Position Baudelaires im Jahr 1848 als exemplarisch an: „Er schlägt sich nicht für die Republik, sondern für die Revolution, die ihm als solche am Herzen liegt, in einer Art l'art pour l'art der Revolte und der Transgression“.⁴¹

Die bisher angeführten Abgrenzungen auf ökonomischer und formaler Ebene sind vertikaler Natur; das heißt, sie verlaufen von der bezüglich des Volumens an Kapital reichsten Klasse zu den in dieser Hinsicht Ärmern. Betrachtet man jedoch die Verteilungsstruktur der einzelnen Kapitalsorten (ökonomisch, kulturell und sozial),

37 Ebda. S. 103-104.

38 Ebda. S. 90.

39 Ebda. S. 86.

40 Ebda. S. 91.

41 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 128.

ergeben sich auch Differenzierungen in horizontaler Ausrichtung. Jene, die sich in der Sphäre des Legitimen bewegen, „deren Reproduktion in der Hauptsache über kulturelles Kapital verläuft“⁴², sind dem Gesamtvolumen ihres Kapitals nach zwar der herrschenden Klasse zuzurechnen, finden sich innerhalb dieser aufgrund der Struktur ihres Kapitals jedoch in der Rolle der dominierten Fraktion wieder. Die herrschende Klasse weist der Verteilungsstruktur von ökonomischem und kulturellem Kapital nach eine „chiastische Struktur“⁴³ auf. Die Fronten der Bedeutungskämpfe um das Gewicht der Kapitalsorten verlaufen überwiegend zwischen der an ökonomischem Kapital reichen und damit dominierenden Fraktion und der an kulturellem Kapital reichen (und an ökonomischem relativ ärmeren) Fraktion. In *Die Regeln der Kunst* beschreibt Bourdieu den Schauplatz dieser Auseinandersetzungen als das „Feld der Macht“:

Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen. Es ist der Ort an dem die Auseinandersetzungen zwischen Inhabern unterschiedlicher Machttitel (oder Kapitalsorten) ausgetragen werden, bei denen es [...] um die Veränderung oder Bewahrung des relativen Werts der unterschiedlichen Kapitalsorten geht [...].⁴⁴

Der relative Wert der einzelnen Kapitalsorten bestimmt die Umtauschrate, unter deren Berücksichtigung eine Kapitalsorte in eine andere konvertiert werden kann. Als „Objekt [...] im Kampf um das dominierende Prinzip von Herrschaft“⁴⁵ steht diese Umtauschrate zwischen den beiden Fraktionen der herrschenden Klasse ständig zur Disposition, sie orientiert sich an deren Kräfteverhältnis zu einander⁴⁶. Die dominierende Logik im Feld der Macht ist jene des „ökonomischen oder politischen Profits“⁴⁷, die Ordnung in den Feldern der Kulturproduktion selbst verhält sich dazu –

42 Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 198.

43 Ebda. „Von den Künstlern bis hin zu den Industrie- und Handelsunternehmen wächst der Umfang des ökonomischen Kapitals ständig, während der des kulturellen abnimmt.“ (Ebda.)

44 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 342.

45 Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 209.

46 Ebda.

47 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 344.

wie weiter oben angeführt – spiegelverkehrt⁴⁸. Der Grad an Autonomie dieser Felder entscheidet über das Ausmaß ihrer Durchlässigkeit für die heteronome Logik. In den Feldern wird daher eine Auseinandersetzung um die Rigidität der spezifischen Logik ausgetragen – jene zwischen dem autonomen Pol der jeweiligen Produktion (dieser entspricht der Sphäre des Legitimen) und dem heteronomen, an feldexternen Faktoren (Nachfrage, kommerzieller Erfolg etc.) orientierten Pol⁴⁹:

Diese heteronome Macht kann sich innerhalb des Feldes selbst einnisten, und die den internen Werten und Wahrheiten am vollständigsten ergebenden Produzenten werden durch jenes „Trojanische Pferd“, das die externe Nachfrage zugänglichen Schriftsteller und Künstler darstellen, beträchtlich geschwächt.⁵⁰

Um sich nicht mit einer Kapitalentwertung konfrontiert sehen zu müssen, versuchen die Inhaber überwiegend kulturellem Kapitals daher vehement, ihre „Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld (oder der Zulassungsvoraussetzungen für den Status eines Schriftstellers, Künstlers oder Gelehrten) durchzusetzen [...]“⁵¹. Die Hohepriester des Legitimen sind aufgrund ihres „Monopol[s] auf *die Konsekration* von Produzenten oder Produkten“⁵² sogar in der Lage, „aus eigener Machtvollkommenheit festzulegen, wer sich Schriftsteller (usw.) nennen darf [...]“⁵³.

Die Auseinandersetzungen auf horizontaler Ebene dürfen die Tatsache nicht überblenden, dass das einende Prinzip der herrschenden Klasse ihr Verhältnis zur Sphäre des Notwendigen ist⁵⁴. Ihr gemeinsames Streben beruht auf der exklusiven Aneignung Distinktion verleihender Güter, über deren Grad an Legitimität von den verschiedenen Fraktionen verhandelt wird. In einem Rückgriff auf Karl Marx' *Pariser Manuskripte 1844* – „[...] das Privateigentum ist sein [d.i. der Privateigentümer] persönliches, sein ihn auszeichnendes, darum sein wesentliches Dasein [...]“⁵⁵ – leitet

48 Ebda. S. 342. In dieser Ordnung „[...] basiert die Ökonomie der Praktiken“, so Bourdieu, „auf einer Umkehrung der Grundprinzipien des Feldes der Macht und desjenigen der Ökonomie.“ (Ebda. S. 345)

49 Ebda. S. 344.

50 Ebda. S. 350.

51 Ebda. S. 353.

52 Ebda. S. 354.

53 Ebda.

54 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S. 287.

55 Karl Marx: *Texte zu Methode und Praxis*. Bd. 2. *Pariser Manuskripte 1844*. Mit einem Essay zum Verständnis der Texte, Erläuterungen und Bibliographie herausgegeben von Günther Hillmann.

Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* seine Ausführungen zu Aneignung und Persönlichkeit ein⁵⁶. Er streicht dabei heraus, dass sich in der Aneignung von Kulturgütern hoher Legitimität „die *Qualität* der Person [...] beweist“⁵⁷:

Von höchstem Distinktionsvermögen ist das, was am besten auf die *Qualität der Aneignung*, also auf die des Besitzers schließen lässt, weil eine Aneignung Zeit und persönliche Fähigkeiten voraussetzt, da es [...] nur durch anhaltende Investition von Zeit und nicht rasch oder auf fremde Rechnung erworben werden kann, und daher als sicherstes Zeugnis für die innere Qualität der Person erscheint.⁵⁸

Obwohl dasselbe Ziel verfolgt wird, kann die Art der Aneignung von Fraktion zu Fraktion verschieden ausfallen. Die ökonomisch Mächtigen sind in der Lage, sich Kunstwerke tatsächlich, materiell anzueignen. Hierbei wird vor allem jener Mechanismus aktualisiert, der bereits weiter oben als Zur-Schau-Stellen wirtschaftlicher Macht beschrieben wurde und von Bourdieu auch trefflich mit der „ostentativen Zerstörung von Reichtum“⁵⁹ in Verbindung gebracht wird. Nichts zeugt mehr von Reichtum, als es sich leisten zu können, diesen (scheinbar) zu vernichten. Die ökonomisch dominierten Fraktionen setzen in Ermangelung der entsprechenden finanziellen Mittel auf die symbolische Aneignung von Kunstwerken, das heißt: „auf andere Weise dieselben Gegenstände lieben, auf dieselbe Weise andere, für die Bewunderung weniger designierte lieben“.⁶⁰ Diese „Strategien des Überholens, Überbietens, Verlagerns“⁶¹ stützen sich auf die symbolische Risiko- und Investitionsbereitschaft der Akteure und tragen zum sich stets verändernden Charakter des legitimen Blicks auf Kulturgüter sowie zum spezifischen Altern der Produzenten⁶²

Rowohlts, o. O.: 1966. S. 172.

56 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S. 438.

57 Ebda. S. 439-440.

58 Ebda. S. 440. An anderer Stelle klärt Bourdieu den Status der Kulturgüter innerhalb der Distinktion durch Aneignung: „Ist unter allen Gegenstandsbereichen keiner so umfassend geeignet zur Manifestation sozialer Unterschiede wie der Bereich der Luxusgüter und unter ihnen besonders die Kulturgüter, so deshalb, weil in ihnen die *Distinktionsbeziehung objektiv angelegt ist* und bei jedem konsumtiven Akt, ob bewußt oder nicht, ob gewollt oder ungewollt, durch die notwendig vorausgesetzten ökonomischen und kulturellen Aneignungsinstrumente reaktiviert wird.“ (Ebda. S. 355.)

59 Ebda. S. 441.

60 Ebda.

61 Ebda.

62 Vgl. zum Prozess des spezifischen Alterns: Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 241; 244-249.

bei. Über die Unterschiede in der Aneignung und der über sie ausgetragenen Kämpfe innerhalb der herrschenden Klasse hinweg bleibt jedoch das einende Prinzip der durch den Gegenstand der Aneignung verdinglichten Negation „all derer, die nicht wert sind ihn zu besitzen, weil ihnen die materiellen oder symbolischen Mittel zur Aneignung fehlen, oder einfach ihr Wunsch danach nicht stark genug war, ,ihm alles zu opfern“⁶³. Während diese Tatsache in der ökonomischen Aneignung offensichtlicher veranlagt ist, wird die soziale Unterschiede untermauernde Dimension in der symbolischen Aneignung verleugnet:

Damit ist zum Ausdruck gebracht, daß [...] jede Aneignung eines Kunstwerks, dieses konkretisierten, zum Ding gewordenen Distinktionsverhältnisses, selber ein soziales Verhältnis darstellt, und zwar anders als die Illusion kultureller Gleichheit sich das vormacht, ein soziale Unterschiede implizierendes Verhältnis. Wollte man denen glauben, die über die Instrumente zur symbolischen Aneignung kultureller Güter verfügen, so wäre der exklusive Charakter der Kunstwerke und, allgemeiner, der Kulturprodukte überhaupt, lediglich auf deren ökonomische Dimension zurückzuführen. Sie begreifen nur allzu gerne die symbolische Aneignung, die in ihren Augen einzig legitime, als eine Art mystische Teilhabe an einem gemeinsamen Gut, das jedem zu einem Teil und allen gemeinsam gehört, als eine paradoxe Aneignung, die im Unterschied zur materiellen, in der Exklusivität sich realisiert durch Ausschluß anderer, jegliches Privileg und Monopol ausschließt.⁶⁴

Legitime Ästhetik und die Aneignung ihrer Güter sind, folgt man Bourdieu in diesem Schritt, ein „Herrschaftsprodukt [...], dazu bestimmt, Herrschaft auszudrücken und zu legitimieren“⁶⁵.

Mit dem Eintritt in die Sphäre des Legitimen wird also eine je nach dem Stand der Autonomie der Felder der Kulturproduktion schwächere oder stärkere Teilhabe an Herrschaft ermöglicht, deren Wahrung nicht oder nur auf Umwegen über die Prinzipien

Aus den unterschiedlichen Aneignungsweisen lässt sich somit auch das Verhalten der Angehörigen der beiden Fraktionen innerhalb der herrschenden Klasse ableiten. Jene, deren Investitionen überwiegend auf ökonomischem Kapital aufbauen, stehen jenen in Beweglichkeit nach, die sich die legitimen Produkte symbolisch aneignen. Sie sind daher darauf bedacht, das spezifische Altern anzuhalten, die spezifische Zeit auszusetzen, um sich nicht einer Entwertung ihrer Investitionen gegenüber zu sehen.

63 Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 438.

64 Ebda. S. 357-358.

65 Ebda. S. 359.

der ökonomischen Logik – so wie sie im Feld der Macht vorherrscht – verläuft. Das herrschaftskritische Potenzial dieser Teilhabe ergibt sich nach der bisherigen Analyse aus dem spiegelverkehrten Aufbau der Logiken des Feldes der Macht und der Felder der Kulturproduktion, der die Angehörigen der dominierten Fraktion innerhalb der herrschenden Klasse zu Auseinandersetzungen um die relative Umtauschrate der verschiedenen Kapitalsorten zwingt. Der Grad der Seltenheit ihres Kapitals und der damit verbundenen Kompetenzen kann durch riskante Investitionen in der symbolischen Aneignung und das Vorantreiben der spezifischen Zeit innerhalb der Felder der Kulturproduktion sicher gestellt werden. Zeitgleich müssen sie den Eintritt in die Sphäre des Legitimen auf vertikaler Ebene beschränken, um einer Inflation ihrer Kapitalsorte entgegenzutreten. Der eingangs erwähnten Vergemeinschaftlichung des Feldes reiner Kulturproduktion stehen sie daher – unausgesprochen – ablehnend gegenüber:

Deswegen [d.i. die Gefahr des Verlusts der Seltenheit und des Distinktionswertes] sind Intellektuelle und Künstler hin- und hergerissen zwischen ihrem [...] Interesse an der *Eroberung des Marktes* durch die entsprechenden Unternehmungen sich ein breites Publikum zu erschließen, und andererseits der ängstlichen Sorge um die Exklusivität ihrer Stellung im Kulturleben, die einzige objektive Grundlage ihrer Außergewöhnlichkeit; sie unterhalten daher zu allem, was mit „Demokratisierung der Kultur“ zu tun hat, eine äußerst ambivalente Beziehung, die sich zum Beispiel in ihrer doppelzüngigen oder doppelbödigen Redeweise kundtut, die sie zu Fragen des Verhältnisses zwischen kulturellen Verbreitungsmedien und dem Publikum an den Tag legen.⁶⁶

b. Begriffsklärung: Ästhetische Negation

Die Linie eines Denkens der ästhetischen Negation, wie es Peter V. Zima beschreibt, hat ihren Ausgang in der „vorrevolutionären Konstellation“⁶⁷ der 1840er Jahre. Legte man die Entwicklung des literarischen Feldes in dieser Zeit als Schablone an, so könnte man im Weg, den der Junghegelianer Stirner, Nietzsche und Kierkegaard beschritten, ebenfalls eine Konzentration auf die Form sowie in ihrer Hinwendung zum Besonderen

⁶⁶ Ebda. S. 361.

⁶⁷ Zima: Ästhetische Negation. S. 9.

und zum denkenden Subjekt als Ort des Denkens selbst einen Bruch mit heteronomen Einflüssen auf die spezifische Logik im philosophischen Feld bemerken. Im Unterschied zu Marx und Engels, die an der immanenten Dialektik der Geschichte festhalten, weisen die drei zuvor Genannten Dialektik „als positives, synthetisierendes Denken“⁶⁸ zurück. Während bei Hegel sich das subjektive Denken zentripetal „auf die Seele des Inhalts, die organisch ihre Zweige und Früchte hervortreibt“⁶⁹, in einer Art Synthese aus Ideenlehre und Entelechie ausrichtet, kommen bei den Denkern der Negativität verstärkt zentrifugale Kräfte zum Tragen. Zima hebt in diesem Zusammenhang für Kierkegaard hervor:

Bei Kierkegaard bringt die antihegelianische Ausrichtung auf den Einzelnen eine systemfeindliche Negation hervor, die alle dialektischen Synthesen sowie den Begriff der Aufhebung zerfallen läßt. Seine Weigerung, das individuelle Subjekt und dessen Verantwortung vor Gott dem objektiven Geist als Volksgeist oder Weltgeist unterzuordnen, gipfelt – wie später bei Adorno – in einem grundsätzlichen Zweifel der Dialektik der Immanenz.⁷⁰

Das Besondere bleibe, so Zima, außerhalb des Systems und stelle es durch seine opake Gegenwart in Frage.⁷¹ Diese desintegrative Kraft des Besonderen, die „dem Mechanismus der Aufhebung, von dem es weder verneint noch aufbewahrt wird, und einer geschichtsimmanenten Dialektik, deren Unfähigkeit, das Besondere zu denken, immer deutlicher wird“⁷², widersteht, ist eines der Fundamente der Ästhetiken Mallarmés, Valéry's und Adornos. Hegels Ästhetik hingegen basiert auf einem identifizierenden Denken, „das die Kunst letztlich dem Geist und dem Begriff unterordnet – parallel zur Auflösung des Besonderen und des Einzelnen im Begriffssystem“⁷³. Darüber hinaus bemerkt Zima:

68 Ebda. S. 1.

69 G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke, Bd 7. 5. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1996. S. 84.

70 Zima: Ästhetische Negation. S. 11-12.

71 Ebda. S. 12.

72 Ebda.

73 Ebda. S. 8.

In dem hier entworfenen Zusammenhang ist die Tatsache entscheidend, daß die Unterwerfung der ästhetischen (künstlerischen) Besonderheit durch den Geist die Unterordnung des Einzelnen unter den Staat und den Weltgeist ergänzt.⁷⁴

Gerade auch in dieser Dimension brechen Stirner und Nietzsche mit Hegel. Sie lösen sich vom Postulat der Identität des individuellen Subjekts mit der historischen Wahrheit und weisen auf „einen unheilbaren Bruch zwischen dem individuellen Bewußtsein auf der einen Seite und Gesellschaft, Religion und Staat auf der anderen Seite“⁷⁵ hin. Hält man sich die Entwicklungen in den Feldern der Kunstproduktion als Matrix bewusst, so ließen sich hier Parallelen im Detachement der Künstler und der Philosophen ziehen. Der Bruch mit der Welt oder „ein negatives Denken der Weltentsagung“⁷⁶ ist eine der Verbindungen, die Zima zwischen Kierkegaard und Nietzsche auf der einen Seite und Stéphane Mallarmé auf der anderen Seite knüpft. Das Subjekt des Dichters verwirkliche sich nicht, indem es sich mit dem Weltgeist identifiziert, vielmehr verharre es in seiner individuellen Besonderheit⁷⁷. Welcher Welt gilt nun das Entsagen Mallarmés? Zima erkennt in der Situation nach 1850 einen „semantischen Niedergang der Sprache, deren Wörter ihren Gehalt einbüßen“⁷⁸. Dies sei auf die „zerstörerische Wirkung der Marktgesetze“⁷⁹ zurückzuführen, die „das Wort in eine ‚mentale denrée‘, eine ‚geistige Ware‘ im Sinn von Mallarmé verwandelt“⁸⁰. Auf der Suche nach „dem unverbrauchten, dem wahren Wort“⁸¹ schafft Mallarmé in einer radikalen Hinwendung auf die Form den Markt in seiner Dichtung ab:

In dieser Situation, die von der „universellen Reportage“ beherrscht wird, engagiert sich Mallarmé trotz allem für das Negativ-Schöne, um die Aussagekraft des lyrischen Ichs durch eine rigorose Tilgung von Redundanz, Kontingenz und Zufall zu retten. Er hofft, sich durch eine genau kalkulierte Polysemie dem „universal reportage“ zu entziehen. [...] Indem

74 Ebda.

75 Ebda. S. 11.

76 Ebda. S. 40.

77 Ebda. S. 39.

78 Ebda. S. 45.

79 Ebda. S. 44.

80 Ebda. S. 45. Zima zitiert Stéphane Mallarmé: Das Buch betreffend/Quant au livre, in: Kritische Schriften (Französisch und Deutsch), übersetzt von G. Goebel, erläutert von B. Rommel. Gerlingen, Lambert Schneider: 1998. S. 243 und 242.

81 Zima: Ästhetische Negation. S. 44.

sie [d.i.: die Dichtung] die eindeutige ideologische Mitteilung meidet, entzieht sie sich dem Zugriff der kommerziellen Kommunikation und garantiert – heute noch – die reflexive und kritische Autonomie des Einzelsubjekts.⁸²

Diese „genau kalkulierte Polysemie“ reicht daher, folgt man Zima, weit über ein „rein linguistisches, stilistisches oder ästhetisches Phänomen“ hinaus, sie sei „zugleich ein existentieller und politischer Versuch, das individuelle Subjekt und seine Aussagekraft zu retten“⁸³. An diesem Punkt verlässt Mallarmés Negativ-Schöne das interesselose Wohlgefallen Kants. Zwar ist das Schöne bei dem Königsberger Philosophen ebenfalls frei von heteronomen Einflüssen, aber es lässt keine Leerstelle offen, partizipiert nicht in den gesellschaftlichen Konflikten, „schwebt“⁸⁴ gleichsam über ihnen und ist folglich „diesseits oder jenseits einer spätmodernen oder avantgardistischen Kunst“⁸⁵ anzusiedeln. Das Negativ-Schöne hingegen schlägt auf die Ebene des Erhabenen aus, es evoziert das Mensch-Sein ex negativo, ein Subjekt, „das dem unzugänglichen Absoluten gegenübersteht“⁸⁶, aber dennoch nicht durchgestrichen wird.⁸⁷ Die Unzugänglichkeit, der Einfall des Erhabenen in eine Konstellation, die sich zuvor in ein Absolutes eingebettet sah, ist für Zima symptomatisch für eine „spätmoderne Problematik“⁸⁸, die sich unter anderem in den literarischen Subjekten Franz Kafkas und Robert Musils äußert⁸⁹. „[E]ine negative Dialektik, der Hegels Totalitätsgedanke und seine Synthesen fremd sind, ein sprachkritisches Denken, das in Gesellschaftskritik übergeht, und eine reflexive Einstellung, die Zweifel an der Identität des Subjekts weckt“⁹⁰, fassen die Rahmenbedingungen dieser Problematik zusammen, in der Zima auch das Werk Paul Valéry's verortet. Ähnlich wie bei Mallarmé steht im Zentrum Valéry's Ästhetik eine radikale Sprachkritik, die über ein rein literarisches Experimentieren hinausführt:

82 Ebda. S. 43.

83 Ebda. S. 45.

84 Ebda. S. 41.

85 Ebda.

86 Ebda. S. 56.

87 Vgl. zum Begriff des Erhabenen bei Mallarmé: Zima: Ästhetische Negation. S. 46-55.

88 Ebda. S. 71.

89 Ebda. S. 56-57. Mit Bezug auf das lyrische, individuelle Subjekt Mallarmés, das „dem unzugänglichen Absoluten gegenübersteht“ (Zima: Ästhetische Negation. S. 56) merkt Zima an: „Darin ist es anderen spätmodernen Subjekten verwandt, die es mit einem unzugänglichen Gesetz, einem unnahbaren Schloß (Kafka) oder einer ‚Utopie des anderen Zustands‘ (Musil) zu tun haben.“ (Ebda. S. 56-57).

90 Ebda. S. 71.

Wie Mallarmé ist auch Valéry ein politischer Autor, der die Marktgesellschaft und ihre Ideologien in Frage stellt, indem er ihre Sprache kritisiert. [...] Dichtung erscheint ihm als obstinater Verzicht auf alles sprachliche Material, das von den Kommunikationsformen des Alltags abgewertet wurde.⁹¹

Die Suche nach einer unbestimmten⁹², parataktischen Sprache birgt ein utopisches Moment, das auf das Mögliche hinweist. Im Spannungsfeld zwischen „rationalem Kalkül und Zufall“⁹³ steht ein lyrisches Subjekt der Kontingenz gegenüber, der es nicht vollständig gewahr werden kann:

Valéry wie Mallarmé geht es darum, den Zufall „Wort für Wort“ („mot par mot“) zu besiegen; zugleich gilt es jedoch der Unmöglichkeit Rechnung zu tragen, die Kontingenz auszuschalten. [...] Vor allem hier macht sich die ambivalente Einstellung der Modernisten zur Sprache bemerkbar: Als kontingentes, unorganisiertes Faktum, das sich jenseits der Intentionalität befindet, kann der Zufall einen subjektiven Entwurf sowohl gelingen als auch scheitern lassen.⁹⁴

Der Autonomiebegriff, der sich aus der offenen Dialektik zwischen Konstruktion und Kontingenz entwickelt, kursiert um ein Vermögen, das sein eigenes Unvermögen miteinschließt. Giorgio Agamben untersucht im kurzen Kapitel „Bartleby“ seines Buches *Die kommende Gemeinschaft*⁹⁵ über einen Rückgriff auf Aristoteles das Verhältnis von der Möglichkeit-zu-sein und der Möglichkeit-nicht-zu-sein, der „Potenz-zu-sein“ und der „Potenz-nicht-zu-sein“. Erstere erweist sich als abhängige, da sie „auf einen gewissen Akt gerichtet“ ist, während Letztere als „*potentia potentiae*“ sich selbst zum Gegenstand hat. Er folgert:

Mithin ist nur diejenige Potenz, die zu Potenz und Impotenz gleichermaßen fähig ist, höchste Potenz. Wenn jede Potenz gleichermaßen Potenz-zu-sein wie Potenz-nicht-zu-sein

91 Ebda. S. 73.

92 Valéry findet diese „Unbestimmtheit“ in der Musik und versucht, „die Polysemie des reinen Tons ins Literarische zu übertragen“ (Ebda. S. 74).

93 Ebda. S. 75.

94 Ebda. S. 76-77. Zima zitiert Mallarmé: Kritische Schriften. S. 275.

95 Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Merve, Berlin: 2003.

ist, kann sich der Übergang zum Akt nur vollziehen, indem die eigentliche Potenz nicht zu sein in den Akt überführt [...] wird.⁹⁶

Das heißt, indem in den Ästhetiken Mallarmés und Valéry, der Unmöglichkeit Rechnung getragen wird, die Kontingenz auszuschalten, wird die Möglichkeit-nicht-zu-sein nicht aufgehoben und ein Diskurs über die Möglichkeit der Möglichkeit kann sich bar jeder Abhängigkeit von dem Gegenstand, auf den die Möglichkeit-zu-sein sich ausrichtet, erst entfalten: eine Negation, die nicht im Begriff aufgeht, im Jargon Adornos das Nichtidentische. Das Negativ-Schöne ist direkt mit diesem Diskurs verknüpft. Als „das Unsagbare“⁹⁷ beschreibt es Valéry selbst in seinem Text „Le Beau est négatif“⁹⁸. Die Negativität, als das Andere, das Besondere, das sich der Aufhebung sperrt und „die Nichtigkeit einer kommerziellen Kommunikation und ihrer ‚demokratischen‘ Kunst zutage treten läßt, deren marktgängige Stereotypen niemanden beunruhigen, weil sie die Vorurteile aller bestätigen“⁹⁹ schlägt auch die Brücke zum Denken Adornos, wie Zima bemerkt:

In Adornos Ästhetik erscheint kritische Kunst im Sinne von Mallarmé und Valéry als die letzte soziale Bastion, die dem „Identitätszwang“ (Adorno) Widerstand leistet, der allen Systemen innewohnt: dem begrifflichen und ideologischen Zwang, der die Gleichschaltung individueller Subjektivitäten bewirkt. Durch ihre Negativität, ihren Widerstand gegen begriffliche und ideologische Kommunikation, stärkt kritische Kunst die Autonomie und die Freiheit des Einzelnen, die von den sozialen Integrationsmechanismen bedroht werden. Zugleich stellt sie sich der aufkommenden Kulturindustrie in den Weg.¹⁰⁰

Der Metadiskurs, der diese „ästhetische Wende der negativen Dialektik“¹⁰¹ begleitet, lässt sich auf Adornos antihegelianisches Erbe zurückführen. In der zweiten Einheit der *Vorlesung über Negative Dialektik*¹⁰² bespricht Adorno die Notwendigkeit des Attributs

96 Ebda. S. 38.

97 Zima: Ästhetische Negation. S. 86.

98 Paul Valéry: Le Beau est négatif, in: Oeuvres I, éd. Établie, présentée et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade: 1973, 1974. S. 374-376.

99 Zima: Ästhetische Negation. S. 87.

100 Ebda. S. 104.

101 Ebda. S. 107.

102 Theodor W. Adorno: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/1966. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2007.

„negativ“ seiner Dialektik anhand des Begriffs der „abstrakten Subjektivität“¹⁰³ bei Hegel. Dieser Begriff markiert jene Stufe des Geistes, in der er „den Objektivitäten, den gesellschaftlichen zumal, sich als ein Selbständiges und Kritisches gegenüberstellt“¹⁰⁴. Hegel erkenne zwar, dass es sich bei dieser Stufe um ein „notwendiges Moment“ handle, in dem sich die „Befreiung des Geistes auf seinem Wege von seinem bloßen Ansichsein zu seinem Fürsichsein“¹⁰⁵ vollzieht. Dennoch erhebt er gegen diese Subjektivität, sollte sie auf dieser Stufe verharren, einen schwerwiegenden Vorwurf, den Adorno folgendermaßen formuliert:

Aber es wird von Hegel dem Geist vorgeworfen [...], daß also diese Subjektivität sich selber als ein bloßes Moment verabsolutiere; daß sie übersehe, daß sie sich selbst ihrer eigenen Substanz, ihren Formen, ihrem Dasein nach den objektiven Formen und dem objektiven Dasein der Gesellschaft verdanke; und daß sie eigentlich zu sich selbst komme nur, indem sie die scheinbar ihr als fremd, ja als repressiv gegenüberstehenden Institutionen als ihresgleichen verstünde, daß sie sie selber als Subjektivität verstünde und daß sie sie in ihrer Notwendigkeit verstünde.¹⁰⁶

Als Konsequenz fordere Hegel eine „Wendung“, die darin bestehe, „daß die bloße fürsichseiende, das heißt: die kritisch denkende, negative Subjektivität – hier kommt der Begriff der Negativität wesentlich herein –, sich selbst negieren, ihrer eigenen Beschränktheit innewerden müsse, um auf diese Weise in der Positivität ihrer Negation, nämlich in den Institutionen der Gesellschaft, des Staates, des objektiven, schließlich des absoluten Geistes, sich selber aufzuheben“¹⁰⁷. In dieser Problematik schwingt der Kerngedanke der *Dialektik der Aufklärung*¹⁰⁸ hörbar mit: eine Vernunft als Herrschaftsdiskurs, dem sich das Subjekt selbst unterwirft. Zima vergleicht den Vernunftbegriff des von Horkheimer und Adorno kritisierten aufgeklärten Rationalismus mit Max Webers „*zweckrationalem Handeln*, das ausschließlich auf

¹⁰³Adorno: Vorlesung über Negative Dialektik. S. 27.

¹⁰⁴Ebda.

¹⁰⁵Ebda.

¹⁰⁶Ebda. S. 27-28.

¹⁰⁷Ebda.

¹⁰⁸Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. 16. Auflage 2006. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1988.

praktische Zwecke ausgerichtet ist“¹⁰⁹. Diese Vernunft kenne „die Natur und alle Lebewesen nur in dem Maße, wie sie sie manipulieren kann“, in dieser „Verwandlung in ein Instrument der Naturbeherrschung“¹¹⁰ verliere sie die Fähigkeit sich selbst kritisch zu reflektieren. An dieser Stelle sei an die bereits zitierten Überlegungen Agambens zur Potenz bei Aristoteles erinnert:

Wäre das Denken tatsächlich bloß die Potenz, dieses oder jenes Intelligible zu denken, dann [...] wäre es schon immer in den Akt übergegangen und wäre mithin seinem Gegenstand unterworfen.¹¹¹

Das, was „über die scheinbar geschlossene Welt des herrschenden Logos“¹¹² hinausreicht, also auch der Möglichkeit-nicht-zu-sein, dem Unsagbaren einen Platz einräumt, ist für Adorno die Kunst. Diese Tatsache zeichnet sich auch an seinem Verhältnis zum Begriff der Utopie ab. Adorno begreift die Utopie als das, „was nicht dargestellt werden kann [...]“¹¹³. In der *Ästhetischen Theorie* schreibt er: „Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig.“¹¹⁴ Paul Valéry äußert sich ähnlich über seinen Begriff des Schönen: „Schönheit ist also: Negation *und* der Durst, den man angesichts dieser Ohnmacht spürt, *und* die ‚Endlosigkeit‘ dieses Durstes, *und* x...“¹¹⁵. Im Spannungsfeld zwischen dem Negativ-Schönen, das sich aller kommerziellen und ideologischen Sprache als Parataxis widersetzt, und dem Erhabenen, dessen Einfall in die Kunst in einer Wende gegen die kantianische Bedeutung des Begriffs die Möglichkeit-nicht-zu-sein evoziert, hofft Adorno auf die Herausbildung eines kritischen Subjekts:

Indem er mit Burkes und Kants Rationalismus bricht, der das Erhabene der Natur als eine Herausforderung des menschlichen Subjekts und seiner Macht auffaßt, kann er das Erhabene als ästhetisches Mittel gegen das Prinzip der subjektiven Naturbeherrschung

¹⁰⁹Zima: *Ästhetische Negation*. S. 126.

¹¹⁰Ebda.

¹¹¹Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*. S. 39.

¹¹²Zima: *Ästhetische Negation*. S. 128.

¹¹³Ebda. S. 119.

¹¹⁴Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 55.

¹¹⁵Paul Valéry: *Le Beau est négatif*. S. 375. Zitiert nach Zima: *Ästhetische Negation*. S. 86.

deuten. Vor dem Erhabenen ist das Subjekt bereit, sich mit der Natur zu versöhnen. [...] In dieser Ästhetik geht es nicht darum, das Subjekt durch das Erhabene zu negieren, sondern darum, eine neue Subjektivität durch die Erfahrung des Erhabenen in der Kunst zu ermöglichen.¹¹⁶

c. Darstellung der Aporie

c1. Vorbereitungen

Aus den beiden Begriffsklärungen geht bereits eine Engführung des Politischen und des Ästhetischen hervor. Allein die scheinbar analoge Setzung der Begriffspaare Form/Inhalt, Besonderes/Allgemeines, Individuum/Gesellschaft und Bürger/Staat zeigt an, dass diese ästhetischen Überlegungen über ihr eigentliches Feld hinaus reichen. Zu untersuchen bleibt die Durchlässigkeit dieser Begriffspaare zwischen ihren Elementen und ihr Verhältnis zu den jeweils anderen. Die Paare markieren einen Bruch, der in den Feldern der Kulturproduktion einerseits über die Abschaffung des Marktes durch den Primat der Form über den Inhalt vollzogen wurde, andererseits – im Bereich des Denkens – durch die Absage an das hegelsche System und andere Denkformen der Immanenz. Dieser Bruch, der in die spätmoderne Konstellation einführt, hinterlässt Spuren im Verhältnis zwischen den dominierenden ästhetischen Kategorien und den mehrheitlich besetzten Geschmacksdimensionen. Bourdieu bespricht diese bewusste Scheidung vom „Gemeinen“¹¹⁷ unter anderem über eine Lektüre von José Ortega y Gasset's *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*¹¹⁸, dort bezeichnet Gasset die Moderne als Kunst, die „wesentlich volksfremd; mehr als das, [...] volksfeindlich (ist)“¹¹⁹. Sie teile das Publikum in zwei Gruppen, in jene, „die verstehen“, und jene, „die nicht verstehen“¹²⁰. Gerade in seiner Sicht des Kunstwerks als Rätsel reiht sich auch Adorno in diese Zweiteilung ein. Zima bemerkt darüber:

¹¹⁶Zima: Ästhetische Negation. S. 122.

¹¹⁷Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 61.

¹¹⁸José Ortega y Gasset: *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*. Auswahl aus dem Werk. DTV, München: 1964. Bourdieu zitiert aus dem 2. Band der Gesammelten Werke.

¹¹⁹Ebda. Bourdieu zitiert: José Ortega y Gasset: *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, in: *Gesammelte Werke*, Bd.2, Stuttgart 1978. S. 233 ff. Die folgenden Zitate Ortega y Gasset's entstammen ebenfalls diesem Ort.

¹²⁰Ebda.

Das kritische Wissen, das sich im Änigma verbirgt, kann nur durch kritische Reflexion zutage gefördert werden. Nach Adorno bedarf das Kunstwerk als Rätsel des theoretischen Kommentars, um seinen Wahrheitsgehalt berechtigt zu machen [...].¹²¹

José Ortega y Gasset schlägt, anders konnotiert, ähnliche Töne an:

Die neue Kunst ist nicht für jedermann wie die romantische, sie spricht von Anfang an zu einer besonders begabten Minderheit.¹²²

Die Suspendierung heteronomer Einflüsse auf die Kunst, eine Darstellung, die sich vom Dargestellten löst und dem Nicht-Darzustellenden zuwendet, sowie der Versuch einer parataktischen Sprache, die bereits auf formaler Ebene hierarchische Strukturen aufhebt, führen in der legitimen Ästhetik, wie bereits beschrieben, zur Ablehnung der Unterordnung der Kunst unter die Sphäre des Lebens, unter das Menschliche. Die Erinnerung an das Mensch-Sein erfolgt in der Konzeption ästhetischer Negation über den Einfall des Erhabenen als dem Inhumanen:

Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen. Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.¹²³

Adornos Kunstbegriff kündigt jeglicher *unmittelbaren* Funktionalität und somit einer entscheidenden ästhetischen Kategorie der populären und mittleren Geschmacksdimension, wie sie Bourdieu beschreibt:

Alles spricht dafür, daß „populäre Ästhetik“ sich darauf gründet, zwischen Kunst und Leben einen Zusammenhang zu behaupten (was die Unterordnung der Form unter die Funktion einschließt), oder anders gesagt, auf der Weigerung, jene Weigerungshaltung mitzuvollziehen, die aller theoretisch entfalteten Ästhetik zugrundeliegt, d.h. die schroffe Trennung zwischen gewöhnlicher Alltagseinstellung und genuin ästhetischer Einstellung.¹²⁴

¹²¹Zima: Ästhetische Negation. S. 129.

¹²²Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 61. Bourdieu zitiert: Ortega y Gasset: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. S. 234.

¹²³Adorno: Ästhetische Theorie. S. 293.

¹²⁴Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 64.

Diese Weigerung macht ein Unbehagen deutlich, dass sich bei den Vertretern des populären Geschmacks breit macht, sehen sie sich mit Produkten legitimer Ästhetik konfrontiert. Ein Unbehagen, das in Ablehnung umschlagen kann, da im Ausschluss der Sphäre des (alltäglichen) Lebens auch der Ausschluss der Prinzipien mitschwingt, über welche sie sich sozial reproduzieren: Arbeit und Moral. Eine Reduktion in der Herleitung dieser Ablehnung auf reines Unverständnis griff jedoch zu kurz. Bourdieu betont vielmehr, dass ein Publikum mit wenig kulturellem Kapital „[f]ormale Gesuchtheit, die in der Literatur wie auf dem Theater zur Dunkelheit und Rätselhaftigkeit der Aussage führt“ als „Symptom für das“ deutet, „was sie [die Zuschauer] gelegentlich als Absicht empfinden, den Nicht-Eingeweihten auf Distanz zu halten“¹²⁵. „Empörung und Auflehnung“ würden als Reaktionen bei den Angehörigen des populären Geschmacks hervorgerufen, „nicht nur, weil sie zunächst einmal die Notwendigkeit derartiger Spielereien nicht einsehen; vielmehr auch, weil sie manchmal sehr genau begreifen, daß diese Notwendigkeit sich aus der Logik eines Produktionsfeldes herleitet, aus dem sie gerade vermöge dieser Spielereien ausgeschlossen werden“¹²⁶. Eben entgegengesetzt zu dieser Logik gründen die Urteile populärer Ästhetik – als „negative Kehrseite der Kantischen Ästhetik“¹²⁷ – auf der Übereinstimmung der dargestellten Sache mit der Realität oder auf der Funktion der Darstellung¹²⁸, sie stellen Kunstwerke damit immer in einen Funktionszusammenhang. Daraus ist mit Bourdieu der Schluss zu ziehen, dass sie „notwendig konditional und pluralistisch“¹²⁹ sind, das heißt, Kants Kriterium der Allgemeinheit des Schönen fällt. Im Diskurs der Ästhetik Adornos hieße das, Kunstwerke würden auf den Begriff gebracht, wodurch sich ein düsteres Bild für die Möglichkeit der Herausbildung einer kritischen Subjektivität durch die Kunst abzeichnete.

Dem kleinbürgerlichen oder mittleren Geschmack haftet, folgt man Bourdieu, in Bezug auf den legitimen Geschmack eine reaktionäre, aber dennoch affirmative Fehlleistung an, die sich im Unterschied zwischen „Kennen“ und „Anerkennen“¹³⁰ äußert.

125Ebda. S. 66.

126Ebda. S. 65-66.

127Ebda. S. 81.

128Ebda. S. 82.

129Ebda.

130Ebda. S. 503.

Ergebenheit gegenüber den Gegenständen legitimer Kultur und der Eifer, den Abstand zur legitimen Ästhetik zu verringern, öffnen der „kulturellen Allodoxia“¹³¹ im kleinbürgerlichen Geschmack Tür und Tor: Eben durch den Mangel an tatsächlicher Kenntnis werden Gegenständen des legitimen Geschmacks, die bereits entwertet wurden oder die Weihe noch nicht einmal erfahren haben, dieselben Distinktionsmechanismen zugeschrieben wie den tatsächlichen legitimen Kunstwerken. Dieser „Etikettenschwindel“¹³² vermittelt eine Teilhabe am Spiel, ohne an ihm teilzuhaben:

Die Allodoxia, eine Heterodoxie, die sich vormacht, Orthodoxie zu sein, entstammt dieser undifferenzierten Verehrung, in der sich Gier mit Angst mischt; sie führt dazu, Operetten als „Ernste Musik“, Populärwissenschaft als Wissenschaft, Imitiertes als echt aufzufassen und in diesen [...] Fehlidentifikationen den Grund für eine Befriedigung zu verspüren, die sich immer noch von dem Gefühl der Distinguiertheit herleitet.¹³³

Voraussetzung für diese Selbsttäuschung ist, dass alle Beteiligten mitspielen. Bourdieu arbeitet in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Konsumenten und Produzenten der „mittleren Kultur“ als eines der leibnizschen „prästabilierten Harmonie“ vergleichbaren heraus. Beide würden denselben Fehlidentifikationen unterliegen, könnten jedoch durch ihre zahlenmäßige Überlegenheit die Parodie des legitimen Spiels aufrecht erhalten:

Obwohl die Positionen der Produzenten und Konsumenten der „mittleren Kultur“ im Raum der Mittelklassen sehr weit auseinander liegen, haben beide grundsätzlich dasselbe Verhältnis zur legitimen Kultur und deren Monopolinhabern, so daß ihre Interessen wie in prästablierter Harmonie miteinander in Einklang stehen. Die neuen Kulturvermittler (ihre typischsten Vertreter arbeiten als Kulturredakteure beim Rundfunk oder Fernsehen, als Kritiker bei „anspruchsvollen“ Presseorganen oder als „Schriftsteller und Publizisten“) sähen sich der doppelten Konkurrenz der legitimen Produzenten (*auctores*) und Reproduzenten (*lectores*) wehrlos ausgesetzt, wären sie ihnen nicht durch die Beherrschung der Massenmedien in spezifischer Weise überlegen.¹³⁴

131Ebda. S. 504.

132Ebda. S. 505.

133Ebda. S. 504.

134Ebda. S. 505 und 510.

Der reaktionäre Impetus der mittleren Kulturproduktion ergibt sich aus der untergeordneten Position im Feld der Kulturproduktion und durch ein „ambivalentes Verhältnis zu den intellektuellen oder wissenschaftlichen Autoritäten“¹³⁵, denen zwar blinde Ergebenheit entgegengebracht wird, der von ihnen verhängte Ausschluss aus der legitimen Sphäre wird jedoch durch ein Surrogat kompensiert, das sich in „leichte[n]‘ oder ‚überholte[n]‘ aus der Mode geratene[n], deklassierte[n] und also abgewertete[n] Produkte[n] der legitimen Kultur“¹³⁶ äußert, die „mit den edelsten Früchten des Feldes der Massenproduktion“¹³⁷ verbunden werden. Diese Versuche zu „partiellen Umwälzungen von Rangordnungen“¹³⁸, die der heteronome Pol der Kulturproduktion wie bereits beschrieben hervorbringt, führen zu einer Koexistenz zur legitimen Sphäre, die auf die unmittelbare Befriedigung falsch verstandener Distinktionsbedürfnisse zielt und somit die bestehende Ordnung und ihre Hierarchien keineswegs infrage stellt, da sie nur in ihnen existieren kann:

Nichts ist weniger subversiv als diese von vornherein fehlgeschlagenen Verstöße, die sich ja selber vom Gedanken an Rehabilitation und Nobilitierung leiten lassen, wenn sie nicht einfach Ausdruck falsch placierter, ebenso anarchischer wie fanatischer Anerkennung der geltenden Hierarchien sind. Genau in diesem Sinn verstehen es jedenfalls die kleinbürgerlichen Fernsehzuschauer, wenn sie die von ihren taste-makers – diesen Revoluzzern, die ihrer selbst zu unsicher sind, als daß sie ihre Revolution wirklich durchführten – gebotenen „Qualitätsgarantien“ zu schätzen wissen [...].¹³⁹

In diesem Punkt schwingen zwei wichtige Merkmale der aporetischen Situation mit, der sich der kritische, die Ratio selbst reflektierende Anspruch der Kunstwerke im Diskurs Adornos gegenüber sieht – ein Bedürfnis nach Ordnung und die Unmittelbarkeit, die den Ausschluss dessen, was man mit Lacan das nicht zu versprachlichende Andere nennen kann, in sich trägt. Kai Hoffmann nähert in seinem Beitrag *Die Befreiung durch die Sprache oder Ein neuer Ort zwischen Adorno und Lacan*¹⁴⁰ im Band *Psychoanalyse*,

135Ebda. S. 510.

136Ebda.

137Ebda. S. 511.

138Ebda. S. 510.

139Ebda. S. 511.

140Kai Hoffmann: *Die Befreiung durch die Sprache oder Ein neuer Ort zwischen Adorno und Lacan*. In:

Grenzen und Grenzöffnungen, der als Festschrift für Hans-Volker Werthmann erschien, das kritische Potenzial der Psychoanalyse der Nichtidentität in den Kunstwerken bei Adorno an. Über die Subversion schreibt er:

Die Subversion der Psychoanalyse besteht mit Lacan darin, in der Rationalität etwas wiederkehren zu lassen, das sie zwingt, ihr Prinzip der Identifizierung und Vereinheitlichung neu zu überdenken durch das, was es ausschließt: das nicht zu Versprechliche, das Reale, das Nichtidentische.¹⁴¹

Warum sollten sich die Erzeugnisse des und für den mittleren Geschmack einer solchen subversiven Energie sperren? Die Antwort könnte man in der „strukturellen Nichtdeterminiertheit“¹⁴² suchen, in der das Kleinbürgertum, folgt man Bourdieu, eingebettet ist und die ein Bedürfnis nach sich offenbarenden, unmittelbaren Positionsbestimmungen bergen kann, das, wie man bei Adorno sieht, von den Produkten der Kulturindustrie gestillt wird. In gleicher Entfernung zwischen „den beiden äußersten Polen des Feldes der gesellschaftlichen Klassen“ situiert und damit einem ständigen Spiel sich die Waage haltender „Attraktions-“ und „Repulsionskräfte“ ausgesetzt, seien die Kleinbürger „unaufhörlich konfrontiert mit ethischen, ästhetischen und politischen Alternativen und gezwungen, ihre alltäglichsten Handlungen in den Rahmen strategischer Entscheidungen zu stellen“¹⁴³. Damit einher ginge ein „fast unersättlicher Hunger nach Verhaltensmaßstäben und -techniken, mit deren Hilfe die gesamte Lebensführung einer strengen Disziplin unterworfen werden und Grundsätze und Vorschriften zur allseitigen Selbstbeherrschung führen sollen [...]“¹⁴⁴. Dieser Hunger spielt der Logik der Kulturindustrie, das heißt der heteronomen Logik, in die Hände, die sich zu ebendessen Befriedigung mit klar positionierbaren Produkten anschießt und daraus einen doppelten Gewinn einfährt: zumal in ökonomischer Dimension und darüber hinaus in der Verfestigung der Konsumstrukturen, die im

Thomas Resch [Hg.]: *Psychoanalyse, Grenzen und Grenzöffnung*. Festschrift zu Ehren von Professor Dr. Hans-Volker Werthmann. Brandes und Apsel, Frankfurt am Main: 1999. [=Wissen und Praxis 88]. S. 119-133.

¹⁴¹Hoffmann: *Die Befreiung durch die Sprache*. S. 122.

¹⁴²Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S. 539.

¹⁴³Ebda.

¹⁴⁴Ebda. S. 519.

Immergleichen die Ideologie des natürlichen Geschmacks gegen sich selbst kehren lässt:

Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik. Emphatische Differenzierungen wie die von A- und B-Filmen oder von Geschichten in Magazinen verschiedener Preislagen gehen nicht sowohl aus der Sache hervor, als daß sie der Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten dienen. Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann. Die Belieferung des Publikums mit einer Hierarchie von Serienqualitäten dient nur der um so lückenloseren Quantifizierung. Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten „level“ gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist.¹⁴⁵

In der Folge werden die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* noch etwas deutlicher:

Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre.¹⁴⁶

Es wäre jedoch zu vereinfachend die Diskurse Bourdieus und der Kritischen Theorie auf diese Weise unkommentiert ineinander zu fügen. Die Frage, die in diesem Zusammenhang gestellt werden muss, ist jene nach der Ausrichtung, nach dem Mechanismus der Bedürfnisbefriedigung. Ist sie eine rein von der Produktionsseite gelenkte oder schreibt sich in sie eine wechselseitige Durchlässigkeit ein? Durchläuft man das Kapitel „Kulturindustrie“ der *Dialektik der Aufklärung*, so erhält man ein differenziertes Bild. Grundlegend halten Adorno und Horkheimer fest, dass „Zerstreuung“ durch leichte Kunst keine Erfindung der Kulturindustrie sei, zweckfreies „Amusement“ könne sogar eine Art Regulativ für die ernste Kunst darstellen¹⁴⁷. Jedoch

¹⁴⁵Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. S. 131.

¹⁴⁶Ebda. S. 133.

¹⁴⁷„Amusement, ganz entfesselt, wäre nicht bloß der Gegensatz zur Kunst sondern auch das Extrem, das sie berührt. Die Mark Twainsche Absurdität, mit der die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt, könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten. Je ernster diese es mit dem Widerspruch zum Dasein meint, um so mehr ähnelt sie dem Ernst des Daseins, ihrem Gegensatz: je mehr Arbeit sie daran wendet, aus dem eigenen Formgesetz sich rein zu entfalten, um so mehr verlangt sie vom Verständnis wiederum Arbeit, während sie deren Last gerade negieren wollte. In manchen Revuefilmen, vor allem aber in der Groteske und den Funnies blitzt für Augenblicke die Möglichkeit dieser Negation selber auf.“ (Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. S. 150-151.)

– und darin trifft die Kritik der beiden Autoren genau das, was man mit Bourdieu den mittleren Geschmack nennen kann – könne man die Trennung zwischen leicht und ernst nicht durch die Aufnahme des Leichten in das Ernste (und umgekehrt) wettmachen:

Die Spaltung ist die Wahrheit. [...] Der Gegensatz läßt am wenigsten sich versöhnen, indem man die leichte in die ernste aufnimmt oder umgekehrt. Das aber versucht die Kulturindustrie. Die Exzentrizität von Zirkus, Panoptikum und Bordell zur Gesellschaft ist ihr so peinlich wie die von Schönberg und Karl Kraus.¹⁴⁸

Neu ist also nicht das Bedürfnis nach Zerstreuung, sondern die Domestizierung des Karnevalischen in der „populären“ Kultur. Die Produkte der Kulturindustrie ließen keine Möglichkeit zum Bruch mit der bestehenden Ordnung, kein Aufblitzen der Möglichkeit der Negation mehr offen, die „Gewaltigen der Kulturagenturen [...] haben längst den objektiven Geist saniert und rationalisiert“¹⁴⁹. Und die Konsumenten, greifen sie tatsächlich „widerstandslos“ auf das zu, „was ihnen geboten wird“¹⁵⁰? Um dem vereinfachenden Schluss einer kalkulierten Steuerung des Geschmacks zu entgehen, empfiehlt sich ein systemischer Zugang zu dieser Frage, wie ihn Horkheimer und Adorno stark verdichtet in folgendem Satz andeuten:

Die Verfassung des Publikums, die vorgeblich und tatsächlich das System der Kulturindustrie begünstigt, ist ein Teil des Systems, nicht dessen Entschuldigung.¹⁵¹

Für uns ergeben sich an dieser Stelle zwei Richtungen, in denen der Dialog zwischen Bourdieu und der Kritischen Theorie weiter getrieben werden kann. Beide spinnen sich um die Frage nach der Beschaffenheit eben der Verfassung des Publikums, die das System der Kulturindustrie begünstigt. Neben den bereits erwähnten ästhetischen Kategorien – vor allem jene des Primats der Form über den Inhalt – und dem Effekt des Verkennens (Allodoxia) in Verbindung mit einem Bedürfnis nach Ordnung, die die mittlere und populäre Geschmacksdimension von der legitimen Ästhetik scheiden, entwickelt sich die Analyse nunmehr einerseits entlang der Linie der differenziellen

¹⁴⁸Ebda. S. 143-144.

¹⁴⁹Ebda. S. 143.

¹⁵⁰Ebda. S. 141-142.

¹⁵¹Ebda. S. 130.

Logik der Geschmacksdimensionen, die die Dialektik von Präention und Distinktion ebenso einschließt wie die Effekte der Homologie zwischen Produktionsfeld und sozialem Feld. Andererseits soll die kleinbürgerliche Ethik des Aufstiegs herausgearbeitet werden, um zu einem erweiterten Begriff der Tauschgesellschaft zu führen.

Wie ist die angesprochene differenzielle Logik der Geschmacksdimensionen beschaffen? Als Überbau für eine Wesensbestimmung kann man das anführen, was Bourdieu den „sozialen Lagen“ im Allgemeinen bescheinigt:

Eine jede soziale Lage ist mithin bestimmt durch die Gesamtheit dessen, was sie nicht ist, insbesondere jedoch durch das ihr Gegensätzliche: soziale Identität gewinnt Kontur und bestätigt sich in der Differenz.¹⁵²

Schreibt man in dieses differenzielle System eine zeitliche Dimension ein, der zufolge soziale Gruppen ihre Vergangenheit in der vom Gesamtvolumen ihres Kapitals jeweils ärmeren Gruppe haben, ihre Zukunft analog in der jeweils vermögenden Gruppe¹⁵³, dringt man zu einem sozialen Prozessen immanenten Bewegungsprinzip vor, das sich aus der Dialektik zwischen Ansprüchen bzw. Vorgriffen einerseits und der Wahrung von Distinktionsmerkmalen durch Veränderung andererseits ergibt:

Die allen Arten sozialer Prozesse zugrunde liegende Dialektik von „déclassement“ und „reclassement“, von Abstufung und Umstufung, impliziert zwingend, daß alle beteiligten Gruppen in dieselbe Richtung rennen, den Blick auf dieselben Ziele und dieselben Eigenschaften und Merkmale gerichtet – nämlich jene, die durch die Gruppe an der Spitze vorgegeben werden, den nachfolgenden Gruppen aber per definitionem unerreichbar sind, insofern sie, was sie an und für sich auch immer sein mögen, durch ihre distinktive Seltenheit ausgezeichnet und umgewandelt sind und sie, einmal vermehrt, verbreitet und auch für Gruppen mit niedrigerem Rang zugänglich, *nicht mehr das sind, was sie unter Voraussetzung ihrer Seltenheit sind*. Auf diese Weise wird – ein nur scheinbares Paradox – die Aufrechterhaltung der Ordnung, d. h. die Wahrung aller *Abstände*, Differenzen, Ränge, Prioritäten, Exklusivitäten, Distinktionen, *ordinalen Merkmale* und dadurch der *Ordnungsrelationen*, die einer gesellschaftlichen Formation ihre jeweilige Struktur

¹⁵²Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 279.

¹⁵³Vgl. Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 270-271.

verleihen, gerade durch den fortwährenden Wechsel der substantiellen (d. h. nicht relationalen) Eigenschaften garantiert.¹⁵⁴

Abstufung und Umstufung – die Neubewertung der Kategorien legitimer Ästhetik hält Aspiranten auf die legitime Sphäre auf Distanz. Konsequenterweise weiter gedacht, hieße das für die Verfassung der Träger der Kulturindustrie, den Kleinbürger, „daß die legitime Kultur *nicht für ihn geschaffen ist*, wenn nicht sogar gegen ihn, und er also auch nicht für sie geschaffen ist, und das sie aufhört zu sein, was sie ist, wenn er sie sich aneignet [...]“¹⁵⁵. Müsste man in dieser Hinsicht auch die Konsequenz haben, das Eindringen heterogener Einflüsse in die Felder der Kulturproduktion als eine Art Motor für die eingeschränkte Produktion zu betrachten? Denn nur durch die Wahrung seiner Seltenheit kann kultureller Besitz oder Konsum seine „elitebildende Kraft“¹⁵⁶ entfalten. Letztere verliert an Wert, „wenn die absolute Zahl derer steigt, die sich dies [kulturellen Besitz] aneignen können“¹⁵⁷. Folglich muss der Seltenheitswert des kulturellen Kapitals durch eine Verlagerung auf andere Kategorien gewahrt werden, dem „Trojanischen Pferd“ muss mit Bewegung begegnet werden:

Prätention, die Anerkennung der Distinktion, die sich als solche zu erkennen gibt im Versuch, diese sich zu eigen zu machen [...], und darin, gegenüber den davon Ausgeschlossenen sich demonstrativ abzusetzen, bildet die Triebfeder für den Erwerb der bislang am stärksten Unterschiede setzenden Merkmale, wertet sie damit ab und trägt dadurch zur Aufrechterhaltung der Spannung auf dem Markt der symbolischen Güter bei, daß sie die Inhaber der von Verbreitung und Vermassung bedrohten distinktiven Merkmale zwingt, die Bestätigung ihrer Exklusivität in immer neuen Merkmalen zu suchen.¹⁵⁸

Diese Passage allein ließe verkürzend schließen, die Vertreter aller Geschmacksdimensionen würden sich lediglich zeitversetzt dieselben Kunstwerke auf dieselbe Weise aneignen. Das hieße, die Aporie im emanzipatorischen Potenzial von Kunstwerken würde sich mit ausreichend Geduld von selbst auflösen; die legitime Sphäre bliebe ein relativ geschlossener Bereich, da in ihren ästhetischen Kategorien

¹⁵⁴Ebda. S. 270.

¹⁵⁵Ebda. S. 513.

¹⁵⁶Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 361.

¹⁵⁷Ebda. S. 362.

¹⁵⁸Ebda. S. 392.

immer einen Schritt voraus, die Utopie einer versöhnten, neuen Subjektivität durch die Kunst stellte sich jedoch nach einer Art *cultural lag* gemeinschaftlich ein. Bourdieu erkennt dieses Moment im Zusammenhang mit der bereits beschriebenen Dialektik von *déclassement* und *reclassement* als „ideologischen Mechanismus“ – den Beherrschten würde die Illusion vermittelt, „warten genüge, um zu bekommen, was sie tatsächlich nur durch ihre Kämpfe erringen [...]“¹⁵⁹. Nur: Eine entwickelte Autonomie in den Feldern der Kulturproduktion gründet nicht zuletzt auf deren Reflexivität, auf deren Autoreferentialität unter Ausschluss heterogener Einflüsse bzw. deren Übersetzung in feldinterne Kategorien. Damit einher – auf Produktions- wie auf Rezeptionsseite – geht das Beherrschen der Geschichte der Felder als Zugangsvoraussetzung, tautologisch: der Kenner erkennt. Bourdieu dazu in *Die Regeln der Kunst*:

Die relative Autonomie des Feldes tritt demnach immer stärker in Werken hervor, die ihren Wert ausschließlich der Struktur und also der Geschichte des Feldes verdanken, welches die Möglichkeit, von dem, was sich in der sozialen Welt ereignet, unmittelbar auf das „kurzzuschließen“, was innerhalb des Feldes geschieht, immer nachdrücklicher untersagt. Das in der Logik des Feldes produzierte Werk verlangt eine *differentielle*, distinktive Wahrnehmung, die bei jedem einzelnen Werk den Raum der gleichzeitig möglichen Werke berücksichtigt; sie spürt daher dem *Abstand* nach, der es von anderen, zeitgenössischen oder älteren Werken trennt. Der Betrachter, dem diese historische Kompetenz fehlt, ist zur Indifferenz desjenigen verurteilt, der nicht über die Mittel zum Differenzieren verfügt.¹⁶⁰

Dieser „ideologische Mechanismus“, der, nebenbei bemerkt, das Arbiträre der Ideologie des natürlichen Geschmacks offen legt, führt nahe an die Ausgangsfrage nach dem Mechanismus der Bedürfnisbefriedigung in der Kulturindustrie heran. Horkheimer und Adorno schreiben in der *Dialektik der Aufklärung*:

Soviel ist richtig daran, daß die Gewalt der Kulturindustrie in ihrer Einheit mit dem *erzeugten* Bedürfnis liegt, nicht im einfachen Gegensatz zu ihm, wäre es selbst auch der von Allmacht und Ohnmacht.¹⁶¹

159Ebda. S. 271.

160Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 393.

161Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. S. 145. [Hervorhebung durch TW].

Die zeitliche Struktur in der differenziellen Logik, als „*Erb- und Nachfolgeordnung*“¹⁶² gedacht, resultiert in einem „Verfolgungsrennen“, das Bourdieu als „*reproduktiven*“¹⁶³ Kampf, das heißt die „*Differenz der Soziallagen*“¹⁶⁴ reproduzierenden Konkurrenzkampf beschreiben kann, da die Verfolger „implizit durch ihre bloße Teilnahme am Rennen die Legitimität der Ziele der von ihnen Verfolgten anerkennen“¹⁶⁵. Gleichmaßen Effekt und Antrieb dieses Rennens ist der Anspruch, die Präntention, „als ein vor den Mitteln zu seiner adäquaten Befriedigung gegebenes Bedürfnis“¹⁶⁶. Selbst unter den Verfolgern gibt es jene, die voranschreiten, die „sich auf Kredit, nämlich vorzeitig, [...] die konstitutiven Attribute des legitimen Lebensstils aneignen [...]“ wollen. Bourdieu bezeichnet diese Gruppe als neues Kleinbürgertum¹⁶⁷, dem er aufgrund seiner offensiven Vorgriffe die Rolle des „Transmissionsriemens“ zuschreibt, insofern es „all jene in den Wettlauf um Konsum und Konkurrenz“ hineinzieht, „von denen es sich um jeden Preis abheben möchte [...]“¹⁶⁸. Das erzeugte Bedürfnis bei Horkheimer und Adorno, die „sanfte Manipulation“¹⁶⁹ bei Bourdieu vergegenwärtigen, dass Massenkultur ihrerseits ohne legitime Kultur nicht zu denken ist, um mit dem Vokabular aus *Die feinen Unterschiede* zu sprechen: eine „unerläßliche Komplizenschaft“:

Hinter dem Gegensatz zwischen „Echtem“ und „Imitiertem“, zwischen „wahrer“ Kultur und „Massenkultur“ [...] versteckt sich eine zur Produktion und Reproduktion der *illusio* – der grundsätzlichen Anerkennung des Kulturspiels und seiner Objekte – nicht weniger

162Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S. 271.

163Ebda. S. 273.

164Ebda. S. 272.

165Ebda. S. 273.

166Ebda. S. 271.

167Innerhalb des Kleinbürgertums unterscheidet Bourdieu zwischen dem absteigenden, exekutiven und dem neuen Kleinbürgertum. Während die ersten beiden sich durch eine relativ kontinuierliche soziale Laufbahn auszeichnen, weisen die neuen Kleinbürger eine unterbrochene Laufbahn auf, die sie wieder aufnehmen wollen, in ihrer Kapitalstruktur ist der Anteil kulturellen Kapitals relativ hoch: „Die Angehörigen der neuen Kleinbourgeoisie, die aus den oberen Klassen stammen und (meistens) wegen fehlenden Bildungskapitals auf die neuen Berufe umsatteln mußten (wie Kulturvermittler oder Kunsthandwerker), verfügen über ein sehr hohes „familiäres“ kulturelles Kapital und ein ebenso bedeutendes soziales Kapital an Beziehungen; sie zeigen sich daher innerhalb der mittleren Klassen als die kulturell kompetentesten und nähern sich einem Präferenzsystem, das dem der Bourgeoisie sehr ähnlich sieht [...]“ (Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S. 566; über die Arten des kleinbürgerlichen Geschmacks vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede* 541-572).

168Ebda. S. 573.

169Ebda.

unerläßliche *Komplizenschaft*: Distinktion und Präention, hohe Kultur und Durchschnittskultur haben [...] nur wechselseitig Bestand: es ist ihre *Wechselbeziehung* oder, besser, die objektive *Zusammenarbeit* ihrer Produktionsapparate und ihrer jeweiligen Klientel, die den Wert der Kultur erzeugt wie das Bedürfnis ihrer Aneignung.¹⁷⁰

Die Komplizenschaft oder Wechselbeziehung – in der Form eines sich entlang der und zugleich die Nachfrage organisierenden Prinzips (kommerziell/nicht-kommerziell) – schlägt sich als „strukturelle“ und „funktionelle Homologie“¹⁷¹ zwischen Produzenten und Rezipienten nieder. Tatsächlich beschreibt Bourdieu dieses Organisationsprinzip als „mentale Struktur“¹⁷², die anhand des Gegensatzes (in der Logik der Felder der Kulturproduktion) von Kunst und Geld sowohl Produktion als auch *Perzeption* der kulturellen Güter maßgeblich beeinflusst. Genauer: Die Logik der Gegensätze, nach denen sich die Felder der Kulturproduktion organisieren, gründet ebenso wie jene der Felder der gesellschaftlichen Klassen, der herrschenden Klasse und der Macht auf dem Ausmaß an spezifischem Kapital (das heißt jener Kapitalsorte, die in einem Feld dominiert), das die verschiedenen Fraktionen besitzen. Daraus lassen sich homologe Positionen ableiten, die Produzenten *und* Produkte in den Feldern der Kulturproduktion einerseits einnehmen, und Konsumenten im Feld der gesellschaftlichen Klassen (etc.) andererseits.¹⁷³ Das Ergebnis dieser Homologie ist eine „Koinzidenz“ zwischen Produktion und Konsum, die beide auf einander abstimmt, ohne die Notwendigkeit einer kalkulierten Steuerung von Angebot und Nachfrage zu erfordern – „zynischer Kalkül“ wird jedoch nicht ganz ausgeschlossen:

Eine strukturelle und funktionelle Homologie zwischen dem Raum der Autoren und dem Raum der Konsumenten [...] und die Korrespondenz zwischen der gesellschaftlichen Struktur der Produktionsräume und den mentalen Strukturen, die Autoren, Kritiker und Konsumenten auf die [...] Produkte anwenden, liegt jener *Koinzidenz* zugrunde, die sich zwischen den verschiedenen Kategorien angebotener Werke und den Erwartungen der verschiedenen Publikums-kategorien ergibt. Eine Koinzidenz, die derart wundersam erscheint, daß sie den Eindruck zu erwecken vermag, das Ergebnis einer bewußten

170Ebda. S. 389.

171Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 259.

172Ebda. S. 261.

173Vgl. Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 362-367 sowie 371.

Anpassung des Angebots an die Nachfrage zu sein. Mag zynischer Kalkül natürlich nicht fehlen, zumal am „kommerziellen“ Pol, so ist er doch weder notwendig noch hinreichend, um die zu beobachtende Harmonie zwischen den Produzenten und Konsumenten kultureller Güter zu schaffen.¹⁷⁴

Das Bedürfnis wird also überwiegend durch die Wahrnehmung organisierende soziale Prozesse erzeugt, die Gewalt der Kulturindustrie ist demnach eine sehr subtile. Bourdieu erkennt, dass Geschmack einerseits vom Angebot tatsächlich existierender Produkte bedingt wird, da er sich erst in der jeweiligen Form der Aneignung aktualisieren kann. Andererseits „veranlaßt auch jeder aus einem Wandel in den Lebensbedingungen und den entsprechenden Dispositionen folgende Geschmackswechsel mehr oder weniger direkt eine Umbildung des Produktionsfelds“¹⁷⁵, das heißt in den künstlerischen Feldern wird an beiden Polen der Produktion – autonom und heteronom – das Einnehmen bestimmter Positionen und die Entscheidung zu bestimmten Positionierungen aus allen im Raum des Möglichen¹⁷⁶ virtuell vorhandenen Positionen und Positionierungen mehr oder weniger wahrscheinlich. Klar ist damit, dass jede kulturelle Auswahl (sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite) als Einsatz in die Auseinandersetzung um das in einem Feld dominierende Prinzip geführt wird – auch ohne Vorsatz.

Was in der Beschreibung der differenziellen Logik der Geschmacksdimensionen ständig mitschwingen sollte und als Analyselinie bereits angekündigt wurde, ist eine Ethik des Aufstiegs, die die mittleren Positionen im Feld der sozialen Lagen kennzeichnet. Mit dem Eintritt in das Verfolgungsrennen kann man mit Bourdieu für die Verfassung der Verfolger behaupten, dass ihre „Dispositionen nicht die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Herkunftsposition reproduzieren, sondern die Fluchtlinie der individuellen und kollektiven Laufbahn“¹⁷⁷ sind. Dem gesellschaftlichen Aufstieg wird das eigene Leben als „Kredit“¹⁷⁸ gestiftet, dessen Ertrag der Kleinbürger meist selbst nicht mehr einstreichen kann. Nur durch den Glauben an die Tugend, an das *Glück* des Tüchtigen

174Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 262-263.

175Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 364.

176Vgl. zum „Raum des Möglichen“ Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 371-378.

177Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 527.

178Ebda. S. 553.

kann das Gespenst, „am Ende düpiert dazustehen“¹⁷⁹, auf Distanz gehalten werden. Die Logik der Mächtigen hat aus diesem Grund für die Entmachteten immer mehr Gewicht als für die Mächtigen selbst:

Wie freilich die Beherrschten die Moral, die ihnen von den Herrschenden kam, stets ernster nahmen als diese selbst, verfallen heute die betrogenen Massen mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs. Sie haben ihre Wünsche. Unbeirrbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie versklavt. Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus.¹⁸⁰

Die Existenz des Aufsteigenden ist eine das System bejahende, eine Affirmation jedoch, die durchlöchert ist, da immer auf ein Jenseits ausgerichtet, von dem sich abzeichnet, dass es für einen selbst nicht eintreten wird¹⁸¹. Zur Aufrechterhaltung dieser Fluchtlinie als erzeugtes Bedürfnis stehen in der Kulturindustrie sich immer schon verwirklichende Utopien¹⁸² bereit, die die Logik des Aufstiegs reproduzieren. Im faulen Tausch kann somit der Anschein des fairen Geschäfts gewahrt bleiben. Das eigentliche „Außer-Zweifel“ jedoch – führte man den Diskurs Lacans ein –, das also, „was nicht täuscht“¹⁸³, schreibt Jacques Lacan in seinem zehnten Seminar, sei die Angst, „dieser Schnitt [...], der sich öffnet und das erscheinen lässt, [...] was das Wort Vorahnung so gut ausdrückt, das nicht einfach als die Vorahnung [...] von etwas zu verstehen ist, sondern auch als das Vor-Gefühl [...]“¹⁸⁴. Als das „Außer-Zweifel“, als „Signal des Realen“¹⁸⁵ seien von der Angst aus „alle Weichenstellungen möglich“¹⁸⁶. Die Kulturindustrie lässt diesen Schnitt nicht zu, die Subversion sich daher nicht entfalten. Horkheimer und Adorno dazu in Dialog gesetzt:

179Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 553.

180Horkheimer, Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 142.

181Vgl.: „Die gesamte Existenz des Kleinbürgers ist Vorgriff auf eine Zukunft, die er meist nur in Gestalt seiner Kinder wird erleben können [...]“ (Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 553.)

182Vgl. Zima: Ästhetische Negation. S. 120.

183Jacques Lacan: Das Seminar. Buch X. Die Angst. 1962-1963. Übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Turia + Kant, Wien: 2010. S. 101.

184Ebda.

185Ebda. S. 197.

186Ebda. S. 101.

Entscheidend heute ist [...] die im System liegende Notwendigkeit, den Konsumenten nicht auszulassen, ihm keinen Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstands zu geben. Das Prinzip gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse. [...] Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will.¹⁸⁷

Für eine „vertane Vergangenheit“¹⁸⁸ gibt es jedoch keinen Ersatz: Der Begriff der Tauschgesellschaft erhält in diesem Zusammenhang weitere Dimensionen – das Eintauschen des Lebens gegen eine bessere Zukunft und jenes des subversiven Potenzials eines Schnitts auf das Reale hin gegen sich kurzfristig verwirklichende Utopien, die in Resignation münden. Kunst, die die Negation, den Schnitt in sich aufnimmt, hält Adorno diesem Tausch, der nicht aufgeht, entgegen:

Vielmehr wird sie [die Kunst] zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als „gesellschaftlich nützlich“ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse mißbilligt wird. Nichts Reines, nach einem immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht wortlos Kritik übt, die Erniedrigung auf einen Zustand denunziert, der auf die totale Tauschgesellschaft sich hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes.¹⁸⁹

Das Prinzip des Füranderesseins [...] ist das des Tausches und in ihm verummmt sich die Herrschaft. Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem nicht sich fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose. Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. Im totalen Schein ist der ihres Ansichseins Maske der Wahrheit.¹⁹⁰

187Horkheimer, Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 150.

188„Für eine vertane Gegenwart gibt es keinen Ersatz. Vor allem dann nicht, wenn [...] die Disproportion zwischen Opfer und Kompensation unübersehbar wird und einer ausschließlich auf die Zukunft orientierten Vergangenheit nachträglich ihren Sinn nimmt.“ (Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 553.

189Adorno: Ästhetische Theorie. S. 335.

190Ebda. S. 337.

Der Tausch als „Füranderessein“ greift tief bis in die Konstitution der falschen Subjektivität, das Übergewicht der Ratio, der Zweck, dem das Spielerische im Ernst geopfert wird, setzt die Trennung von Verstand und Gefühl als Rationalität ohne Mimesis um. Kunst erweist sich für Adorno als Denunziant dieser Form von Rationalität, der er in einem die *Dialektik der Aufklärung* verdichtenden Satz bescheinigt, dass sie sich ohne Mimesis selbst negiert¹⁹¹:

Was nach den Kriterien herrschender Rationalität am ästhetischen Verhalten irrational gilt, denunziert das partikulare Wesen jener ratio, die auf Mittel geht, anstatt auf Zwecke. An diese und eine dem kategorialen Gefüge entthobene Objektivität erinnert Kunst. Daran hat sie ihre Rationalität, ihren Erkenntnischarakter. Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich verwandelt.¹⁹²

Das Kunstwerk ist Modell eines Bewusstseins, in dem sich Rationalität und Mimesis im dialektischen Spiel befinden. Mimesis ist hier keinesfalls im Sinne der eindimensionalen *imitatio* zu verstehen, sondern als „die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten“¹⁹³. Derart als sinnlicher Ausdruck dessen verstanden, was sich unserer Wahrnehmung entzieht, kann Mimesis das Prinzip jener Subversion im Subjekt selbst sein, das gegen das „verdinglichte Bewußtsein“¹⁹⁴ aufbegehrt. In diesem Punkt überschneiden sich die Diskurse Adornos und Lacans ohne Gesuchtheit. Lacan verlegt in seinem Seminar über die Angst das mimetische Vermögen wieder in das Subjekt, als Einfall der Angst – Signal des Realen¹⁹⁵ – über ein Gefühl der Fremdheit, das Erspüren des Anderen, das sich in der Wahrnehmung des Blicks auf den Blick selbst entfaltet:

Selbst in der Erfahrung des Spiegels kann ein Moment eintreten, in dem das Bild, das wir darin zu erhalten glauben, sich modifiziert. Wenn dieses Spiegelbild [...] die Dimension unseres eigenen Blicks hervortreten lässt, beginnt der Wert des Bildes sich zu ändern [...].

191,„Ratio ohne Mimesis negiert sich selbst.“ (Ebda. S. 489).

192Ebda. S. 487-488.

193Ebda. S. 86-87.

194Ebda. S. 488.

195Lacan: Das Seminar. Buch X. S. 197.

Initium, Aura, Morgenröte/Einsetzen (*aurora*) eines Gefühls von Fremdheit, das die auf die Angst hin offene Pforte ist.¹⁹⁶

„Schauer“ und „Angst“ sind auch bei Adorno eng mit dem „ästhetischen Verhalten“ als subversives Moment gegen die Verdinglichung verbunden:

Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild. Was später Subjektivität heißt, sich befreiend von der blinden Angst des Schauers, ist zugleich dessen eigene Entfaltung; nichts ist Leben am Subjekt, als daß es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert. Bewußtsein ohne Schauer ist das verdinglichte.¹⁹⁷

Nur dem Anschein nach vom Ausgangspunkt sich entfernend, führen diese Überlegungen direkt in eine politische Problematik, hält man sich den Begriff der Möglichkeit bewusst, wie er im Abschnitt über die ästhetische Negation präsentiert wurde. In Anlehnung an Robert Musil weist Peter V. Zima – wenn auch „übertreibend“, wie er schreibt – den „Möglichkeitssinn“ als untrennbar mit der spätmodernen ästhetischen Konstellation verbunden aus, „[d]enn der Sinn für das Mögliche und für eine vielfältige Objektwelt ist es, der den Gedanken aufkommen läßt, daß das, was wir Wirklichkeit nennen, ein Ensemble von Konstruktionen ist“¹⁹⁸. Derart verstanden, hätte die Kulturindustrie für ihre Konsumenten keinen „Erkenntnischarakter“ (vgl. Adorno oben), sie erinnerte eben nicht an „eine dem kategorialen Gefüge enthobene Objektivität“ (vgl. Adorno oben), wenn man sie der völligen Unterordnung unter den Zweck verdächtigte. Das heißt, sie wäre nicht „*potentia potentiae*“ (vgl. Agamben), wäre immer schon ihrem Gegenstand, in diesem Fall dem kommerziellen Zweck, unterworfen und verwiese daher nicht auf sich noch nicht verwirklichte Möglichkeiten. Darüber hinaus sprechen Horkheimer und Adorno in diesem Zusammenhang vom „Ausschluß des Neuen“ in der Kulturindustrie:

Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluß des Neuen [...]. Es ist, als hätte eine allgegenwärtige Instanz das Material gesichtet und den

196Ebda. S. 114-115.

197Adorno: Ästhetische Theorie. S. 489-490.

198Zima: Ästhetische Negation. S. 85.

maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt, der die lieferbaren Serien bündig aufführt. Die Ideen sind an den Kulturhimmel geschrieben, in dem sie bei Platon schon gezählt, ja Zahlen selbst, unvermehrbar und unveränderlich beschlossen waren.¹⁹⁹

„On nous a volé notre imagination“²⁰⁰, könnte man mit René Schérer schließen, der in seinem Buch *Nourritures anarchistes* ausgehend von dieser These Überlegungen anstellt, in wie weit es nach den großen Erzählungen der Religionen sowie der politischen, staatlichen und nationalen Ideologien nicht nur noch möglich ist, sondern auch noch erlaubt ist, über den derzeitigen Status westlicher Demokratien und den damit verbundenen Vorstellungen des Rechtsstaates hinauszudenken. Wohlgermerkt weist Schérer jedoch darauf hin, dass diese Situation nicht ausschließlich „von oben“ („d'en haut“) herbeigeführt wurde, sondern sich auch, zum Beispiel im Falle öffentlich legitimer Überwachung, mit einem allgemeinen Sicherheitsbedürfnis paart²⁰¹. Die von Horkheimer und Adorno angekündigte heraufziehende Einheit der Politik (vgl. oben) scheint sich für Alain Badiou, wie er in einem Gesprächsbuch mit Fabien Tarby – *La philosophie et l'événement*²⁰² – bemerkt, bereits verwirklicht zu haben. Badiou setzt den Konsens als zentrales Charakteristikum westlicher Demokratien in der aktuellen politischen Konstellation²⁰³. Die (staatliche) Macht sei das, was behauptet, über das Monopol der Möglichkeiten zu verfügen, das heißt jene Instanz, die vorschreibt, was möglich ist und was nicht²⁰⁴. Die derzeitigen Machthaber verlangten von den Bürgern nicht, davon überzeugt zu sein, es sei gut, was sie machten, sondern davon, dass das, was sie machten und in welchem Rahmen sie es machten, die einzige Möglichkeit sei:

Le pouvoir actuel ne nous demande pas d'être convaincus qu'il fait très bien [...] mais d'être convaincus que c'est la seule chose possible.²⁰⁵

199Horkheimer, Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 142.

200„Man hat uns unsere Vorstellungskraft gestohlen“ (Übersetzung TW). René Schérer: *Nourritures anarchistes. L'anarchisme explosé*. Hermann Éditeurs, Paris: 2008. S. 26.

201„Plus importance encore, l'indication que cela ne vient pas seulement d'en haut, n'est pas seulement imposé par la force, mais que, par ceux-là mêmes qui se font les objets de la surveillance, celle-ci est désirée, aimée [...]“. (Schérer: *Nourritures anarchistes*. S. 29.)

202Alain Badiou, Fabien Tarby: *La philosophie et l'événement. Entretiens. Suivis d'une courte introduction à la philosophie d'Alain Badiou*. Germina, Meaux: 2010.

203Vgl. Badiou, Tarby: *La philosophie et l'événement*. S. 11-17.

204Ebda. S. 20.

205Ebda.

Eigentliche Politik sei hingegen, so Badiou, ein Ensemble an Prozessen, die neue Möglichkeiten aufzeigen, aktuelle Politik – in Konsens eingebettet – sei folglich ein pseudo-politisches Spiel der Nuancen²⁰⁶. So streitbar Alain Badiou gerade in politischen Belangen auch sein mag – seine Position kann in diesem Zusammenhang fruchtbar sein, indem sie zur Frage drängt, ob sich der Surrogat-Charakter der Massenkultur, die Einheit der Kulturindustrie, tatsächlich in die Politik verlängert hat. Darüber ist jedoch zu keinem Zeitpunkt die Komplexität der Legitimationsmechanismen innerhalb einer Gesellschaft außer Acht zu lassen. Diesen Abschnitt abschließend soll daher Bourdieus Überlegungen zur Meinung und Meinungsäußerung Platz eingeräumt werden, wie er sie in *Die feinen Unterschiede* formuliert.

Bourdieus Untersuchungen haben ihren Ausgang in den Zusammenhängen zwischen Bildungskapital und politischer Teilhabe, diese beiden Elemente verhielten sich indirekt proportional zu einander. Man könne daher von einer Art „politischer Arbeitsteilung“²⁰⁷ sprechen, die darauf beruht, dass „jene, die zugeben, dass Politik nicht ihre Sache ist und die in Ermangelung realer Mittel zur Ausübung der ihnen zuerkannten formalen Rechte diese abgeben“. Ihnen stehen die Vertreter einer zweiten Gruppe gegenüber, „die sich berechtigt fühlen, ihren Anspruch auf ‚persönliche Meinung‘ oder gar autorisierte, handlungsstimulierende Meinung, Monopol der Kompetenten, zu vertreten [...]“²⁰⁸. Bourdieu setzt Ausbildung und Wissen in Konsequenz als ein „Ausleseprinzip, mittels dessen nicht nur die ungleiche Teilnahme an der Wahldemokratie ihre Begründung und Legitimierung erfährt, sondern tendenziell die *Teilung der politischen Arbeit als Ganze*“²⁰⁹. Entscheidend dabei ist die Frage nach der Produktion von Meinung. Hier drängen sich ähnliche Fragen auf, die zuvor schon im Zusammenhang mit dem Mechanismus der Bedürfnisbefriedigung in der mittleren Kultur gestellt wurden. Wenn sich nun Gruppen mit niedrigerem Bildungskapital tatsächlich nur passiv am politischen Geschehen beteiligten, in welchem Ausmaß beeinflussen sie dennoch die Meinungen, derer sie sich bedienen? Werden diese mit zynischem Kalkül (vgl. oben) von den Lenkern vorgegeben? Es wundert daher nicht, dass Bourdieu auf im

206Ebda. S. 15.

207Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. S.648.

208Ebda. S. 647-648.

209Ebda. S. 648.

Zusammenhang mit der Geschmacksproduktion eingeführte Begriffe zurückgreift. So seien die Meinungskonsumenten vor der Allodoxia nicht gefeit, sie könnten sich „im Gegenstand irren [...]“, und sie wären „um so stärker der Gefahr ausgesetzt, sich in Meinungen wiederzuerkennen, die nicht die ihren sind, je mehr sie sich mangels genuin politischer Wahrnehmungs- und Beurteilungsprinzipien den politisch unsicheren, wenn nicht unbestimmten Schemata ihres Klassenethos überlassen“²¹⁰. Das Klassenethos beschreibt Bourdieu als eines von drei Produktionsprinzipien von Meinung (neben systematisch politischen Gesamtkonzeptionen, das heißt „ein System expliziter und spezifisch politischer Prinzipien, die logischer Kontrolle und reflexivem Denken unterliegen“, und Entscheidungen zweiten Grades, das heißt Entscheidungen, die sich beispielsweise an der Linie einer politischen Partei orientieren²¹¹). Während die beiden anderen Prinzipien in der politischen Sprache verfahren, ist das Klassenethos fest in der Alltagswelt verankert, „eine als solche nicht konstituierte Erzeugungsformel, die auf alle Probleme des Alltags in sich objektiv kohärente und mit den praktischen Postulaten eines praktischen Verhältnisses zur Welt kompatible Antworten zu geben erlaubt“²¹². Das Klassenethos steht somit außerhalb des genuin politischen Diskurses, zu dem sich ein Graben öffnet:

Die *intentionale Kohärenz* der von einem ausdrücklichen und ausdrücklich „politischen“ Prinzip aus geschaffenen Diskurse und praktischen Handlungen steht im vollkommenen Gegensatz zur *objektiven Systematik* der praktischen Handlungen, die von einem impliziten Prinzip aus, jenseits des „politischen“ Diskurses, hervorgebracht werden.²¹³

Über die Tatsache der zwei grundlegend von einander unterschiedenen, auf verschiedenen Sprachen fußenden Zugänge zur Entscheidungsfindung hinweg wird das Meinungsangebot auf politische Begrifflichkeit gebracht, bei einem höheren Bedürfnis nach Übersetzung ist die Wahrscheinlichkeit des Verkennens also größer²¹⁴. Wie im

²¹⁰Ebda. S. 719.

²¹¹Vgl. ebda. S. 656.

²¹²Ebda. S. 655.

²¹³Ebda. S. 656

²¹⁴Vgl. zum „Durchsetzungseffekt“ als Effekt der Sinnentstellung in Bezug auf Meinungsumfragen Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 671-677.

kulturellen Feld spielt also auch im politischen Feld die Kompetenz des Kenners, das Beherrschen einer spezifischen Sprache eine gewichtige Rolle für tatsächliche Teilhabe. Eng verbunden mit den begrifflichen Barrieren zur politischen Teilhabe ist ein Effekt der „*Abschließung*“ im politischen Feld, der das weiter oben diskutierte Thema der Möglichkeiten und der Vorstellungskraft berührt. Wie bei Horkheimer und Adorno die Ideen am Kulturhimmel gezählt, unvermehrbar scheinen oder bei Badiou die Machthaber den Raum des politisch Möglichen in ihrem Rahmen abdichten, so beschreibt auch Bourdieu das politische Feld als Gesamtbereich der politischen Möglichkeiten, „der stillschweigend den Bereich der realisierten Möglichkeiten als den aller potentiellen Möglichkeiten ausgibt und auf diese Weise den Bereich des *politisch Denkbaren* abschließt“²¹⁵ – eine markante Engführung ästhetischer mit politischen Fragestellungen. Dieser Effekt sei „umso folgenreicher, als die ‚Nachfrage‘ nach einem politischen Diskurs fast nie (zumindest was die beherrschten Klassen anbelangt) dem ‚Angebot‘ vorhergeht“²¹⁶. Kann man also auch hier von „sanfter Manipulation“, von einem „erzeugten Bedürfnis“ (vgl. oben) sprechen? Bourdieu schreibt über die „professionellen Diskursproduzenten“:

Genau an dem Punkt, wo Erfahrung in Ausdruck übergeht, setzen die professionellen Diskursproduzenten an; genau dort etablieren sich die Beziehungen zwischen Eingeweihten und Profanen, Signifikanten und Signifikaten: Auf Gedeih und Verderb den Reden ausgeliefert, die man ihnen vorgibt, schweben die Beherrschten, die bewußt werden, d.h. Sprache haben wollen, in der ständigen Gefahr, der Sphäre der Doxa nur zu entkommen, um sogleich der Allodoxia zu verfallen, d.h. allen Formen trügerischen Erkennens, denen der herrschende Diskurs Vorschub leistet [...].²¹⁷

Die „herrschende Sprache“, so Bourdieu weiter, zerstöre „den spontanen politischen Diskurs der Beherrschten“, diesen bleibe „nurmehr das Schweigen oder die *geborgte Sprache*“²¹⁸. Diese Sprache, liest man in der Folge, sei weder jene des Volkes noch jene der Wissenschaft, sie sei eine „kaputte Sprache“²¹⁹. Das Motiv der Vermengung der

215Ebda. S. 720.

216Ebda.

217Ebda. S. 722.

218Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 722.

219Ebda.

Sphären von ernster und auf Amusement zielender Kunst in der Kulturindustrie bzw. in der mittleren Geschmacksdimension kehrt hier unter politischen Vorzeichen wieder. Die Logiken in der Argumentation, die dieses Ineinandergreifen auf kultureller Ebene bei Horkheimer und Adorno einerseits, auf politischer Ebene bei Bourdieu andererseits denunzieren, lassen sich erstaunlich nahe aneinander führen:

Bezeichnend sind nicht krude Unbildung, Dummheit und Ungeschliffenheit. Der Pöfel von ehemals wurde von der Kulturindustrie durch die eigene Perfektion, durch Verbot und Domestizierung des Dilettantischen abgeschafft [...]. Neu aber ist, daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie.²²⁰

Deren [d.i. der geborgten Sprache] Logik ist nicht mehr die der Sprache des Volkes, aber auch nicht die der Wissenschaft; es ist eine kaputte Sprache, in der die „großen Worte“ nur noch den hohen Rang der Ausdrucksintention zu markieren haben, die weder Wahres, Reales, noch „Empfundenes“ vermittelt, den Sprechenden vielmehr der Erfahrung beraubt, die sie doch zum Ausdruck bringen sollte.²²¹

Beide Argumentationen richten sich auf zwei prinzipiellen Ebenen gegen das Vermengen von einander unterschiedener Sphären der Intention und der Wahrnehmung aus: Zweckmäßigkeit – das heißt der Einsatz gewisser Elemente aus der legitimen Kultur bzw. des genuin politischen Diskurses, um den Effekt der „großen Worte“ zu erzielen – und eine Entfremdung, die sich in einer „falschen Formel“ oder einer „kaputten Sprache“ äußert und in einer „Domestizierung“ bzw. in der Entstellung des Sinns der ursprünglichen Erfahrung durch die Übersetzung mündet. In diesen Zusammenhang muss jedoch auch das Distinktionsbedürfnis gestellt werden, das der Allodoxia erst den Weg bereitet.

c2. Darstellung

Kann man Kunst als revolutionäres Subjekt setzen? Das emanzipatorische Potenzial autonomer Kunstwerke ist ausreichend dargelegt: Negativität, Sprach- und

²²⁰Horkheimer, Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 144.

²²¹Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 722.

Vernunftkritik, das Eröffnen neuer Möglichkeiten, das subversive Potenzial im Sinne der Psychoanalyse, autonome Kunst als gewichtiger Einsatz in der Verhandlung um die dominierende Logik im Feld der Macht. Der Ausgangspunkt des Abschnitts war die Frage, ob autonome Kunst zu vergemeinschaftlichen wäre, damit kein Privileg für jene mehr darstellte, die in Anbetracht des Gesamtvolumens ihres Kapitals zu den Verfügenden zu zählen wären. Nach den Überlegungen in den Vorbereitungen zu dieser Darstellung müsste die Frage verneint werden. Die Zugangsbarrieren zum Subfeld der eingeschränkten Produktion innerhalb der Felder der Kulturproduktion gründen einerseits auf den ökonomischen Voraussetzungen in Form der Möglichkeit zum Aufschub des Notwendigen – dies betrifft sowohl Aneignung als auch Produktion. Andererseits gehen damit auch die Prinzipien zur Bildung der ästhetischen Urteile einher, die zu mehr oder weniger scharfen Grenzziehungen zwischen den Geschmacksdimensionen führen: Primat der Form, Ethik, Funktion. Ein höherer Grad an Autonomie der Felder der Kulturproduktion stellt für die Aneignung von Kunstwerken höhere Forderungen an die Kompetenz des Kenners, die Autoreferentialität der Kunst verlangt unausgesprochenes Wissen über die Geschichte der Genese des Systems Kunst selbst. Um einer Inflation ihres kulturellen Kapitals entgegenzuwirken, müssen jene Fraktionen, die ihre Legitimation eben durch diese Kapitalsorte erfahren, ihre Seltenheit wahren, indem sie die Distinktion verleihenden ästhetischen Kategorien verändern oder sich andere, bisher noch der Sphäre des Legitimen zuzurechnende Kunstwerke auf eine andere Weise aneignen.

Die differenzielle Logik, die sozialer Identität zugrunde liegt, hebt das Phänomen von schlichter Eindimensionalität ab. Es handelt sich eben nicht um eine schlichte Abschottung der Sphäre des Legitimen von „oben“ nach „unten“. Das Bedürfnis nach Distinktion ist keine exklusive Qualität der an kulturellem Kapital Stärksten. Vor allem Vertreter aus dem Kleinbürgertum versuchen durch Vorgriffe, gleichsam Aneignung auf Kredit, den Abstand zur legitimen Sphäre zu verringern, treten damit aber in einen Wettlauf ein, in dem sie nicht an die Spitze gelangen können, dafür jedoch alle anderen, von denen sie sich abgrenzen wollen, in die Konkurrenz um vermeintlich distinktiven Konsum mit hineinziehen. Ihr Streben nach oben impliziert die Affirmation vorhandener Hierarchien und bringt ein kulturelles Ersatzsystem hervor, das auf dem

Verkennen, der Allodoxia, einerseits aufbaut, andererseits auf einem Ordnungsbedürfnis, das die strukturelle Nichtdeterminiertheit der mittleren Positionen gebietet, gepaart mit dem Bedürfnis nach kultureller Reproduktion des Aufstiegsethos, sich verwirklichenden Utopien, um sich im faulen Tausch in Sicherheit zu wiegen. Produzenten meist homologer Positionen, die ihrerseits auch dem Effekt des Verkennens unterliegen können, stehen auf der anderen Seite dieses erzeugten Bedürfnisses und führen als „Trojanisches Pferd“ heterogene Spielregeln in die Felder der Kulturproduktion ein.

Konsequent müsste man die Frage nunmehr invers ausrichten: In wie weit kann sich die spezifische Logik der Felder der Kulturproduktion, das heißt eine der ökonomischen Ökonomie entgegengesetzte spezifische Ökonomie, gegenüber der „falschen Formel“ (vgl. oben) der Kulturindustrie behaupten und was bedeutet das für die Sphäre des Politischen? Ein hoher Grad an Autonomie, das heißt relative Unabhängigkeit von den dominanten Prinzipien im Feld der Macht, garantiert eine höhere Umtauschrate für das kulturelle Kapital, eine höhere Gewichtung der spezifischen Logik der Felder der Kulturproduktion im Feld der Macht, kurz: mehr Spielraum für intellektuelles politisches Engagement. Im folgenden zweiten Abschnitt soll daher untersucht werden, ob der Diskurs Adornos in solch einen Rahmen gesetzt werden kann, ihn also zu deuten als bewussten Akteur innerhalb der Bedeutungskämpfe um die dominante Logik im Feld der Macht.

a. Aporie^x?

Auch gesellschaftlich ist darum die Situation von Kunst heute aporetisch. Lässt sie von ihrer Autonomie nach, so verschreibt sie sich dem Betrieb der bestehenden Gesellschaft; bleibt sie strikt für sich, so lässt sie als harmlose Sparte unter anderen nicht minder gut sich integrieren.¹

Ein dem gerade zitierten Urteil Adornos nahekommendes trifft auch Jacques Rancière in einem Vortrag, den er 2004 im brasilianischen Fortaleza anlässlich des fünften internationalen philosophischen Symposiums mit dem Titel „Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand“ hielt und der in dem Buch *Ist Kunst widerständig?*² veröffentlicht wurde. Rancière beschreibt zwei historische Tendenzen der Kunst. Einerseits gab sie ihre Autonomie durch politische oder ökonomische Indienstnahme auf. Rancière führt hier die Disziplinierung der Kunst im sowjetischen Regime an, „das Künstler allein als Illustratoren seiner eigenen Art und Weise, ein neues Leben zu konstruieren, wollte“, sowie auf ökonomischer Seite die „Ästhetisierung der Ware und des alltäglichen Lebens im Kapitalismus“³. Dieser Indienstnahme stehe die „ästhetische Metapolitik“ der absoluten Autonomie gegenüber, „die Idee einer Kunst, die den Widerstand der Beherrschten begleitet und eine kommende Freiheit und Gleichheit in dem Maße verspricht, wie sie ihren absoluten Widerstand gegenüber jeder Art des Kompromisses in den Aufgaben einer politischen Militanz oder der Ästhetisierung der Formen des alltäglichen Lebens affirmiert“⁴. In die zweite Tendenz schreibe sich, so Rancière, der ästhetische Diskurs Adornos ein. Wie in der Passage aus der *Ästhetischen Theorie* weist auch Rancière in seinem Vortrag der absoluten Autonomie der Kunst eine gewisse Harmlosigkeit aus, wenn er schreibt, dass sie ihr utopisches Versprechen nur aufrecht erhalten könne, wenn sie es unendlich aufschiebt:

¹Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 352-353.

²Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Herausgegeben, übersetzt, um ein Gespräch mit Jacques Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker. Merve Verlag, Berlin 2008.

³Rancière: *Ist Kunst widerständig?* S. 25

⁴Ebda.

Indem es immer wieder die Nichtmenschlichkeit des Menschlichen und die Menschlichkeit des Nichtmenschlichen durchspielt, erhält der Widerstand des Werkes das Versprechen der Ästhetik auf ein versöhntes Leben aufrecht. Aber er erhält es nur um den Preis aufrecht, es unendlich aufzuschieben, als Simulakrum jede Versöhnung zurückzuweisen.⁵

Daraus ergeben sich für uns zwei Fragen: Ist der ästhetische Diskurs Adornos selbst in der Aporie gefangen, aus der er hinauszuführen versucht? Ist das der Fall, so bedeutet das, dass diese aporetische Situation jene, die im vorangegangenen Abschnitt beschrieben wurde, noch potenziert? In seinem Vortrag meint Rancière in der Ästhetik von Gilles Deleuze einen Weg zu erkennen, der – ohne sich der gesellschaftlichen Indienstnahme zu beugen – den Diskurs Adornos hinsichtlich gesellschaftlicher Relevanz übersteigt⁶. Nach einer kurzen Untersuchung des Autonomiebegriffs bei Adorno kann gezeigt werden, dass jene Elemente, die Rancière in diesem Vortrag der Ästhetik von Deleuze zuschreibt und durch die sich die Kunst ihrer Harmlosigkeit entledigt, sehr wohl auch bei Adorno zu finden sind⁷ – die beiden zuvor gestellten Fragen also zu verneinen sind.

Den geistesgeschichtlichen Hintergrund für Adornos Konzeption von Autonomie in Bezug auf das Kunstwerk schreibt Andreas Pradler in seinem Buch *Das monadische Kunstwerk*⁸ der Prägung des Begriffs in Kants praktischer Philosophie zu. Gleichsam wie Adorno die Autonomie als für das Kunstwerk konstitutiv annimmt – Kunst, die nicht dem Kriterium der Autonomie entspricht, wird den Produkten des Kunstgewerbes, der Kulturindustrie oder des Kitsch zugeschrieben –⁹, setzt sie Kant als Bedingung der Möglichkeit für die Handlungsfreiheit des Subjekts ein. Verstanden wird Autonomie dabei im wörtlichen Sinn als Selbstgesetzgebung, ein Subjekt gilt als autonom, wenn es sich das Gesetz für sein Handeln selbst auferlegt¹⁰. Wichtig für Adornos ästhetisches

⁵Ebda.

⁶Ebda. S. 29.

⁷Keinesfalls kann hier ein tatsächlicher, systematischer Vergleich der ästhetischen Konzeptionen von Adorno und Deleuze erfolgen. Hier beziehen wir uns lediglich auf den Rahmen, den uns der Vortrag von Jacques Rancière vorgibt.

⁸Vgl. Andreas Pradler: *Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 2003. [=Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 426].

⁹Pradler: *Das monadische Kunstwerk*. S. 128.

¹⁰Ebda. S. 125.

Verständnis ist Kants Bindung von Autonomie und Freiheit; und in diesem Zusammenhang eine Art „anthropomorphe Projektion“¹¹, die Setzung des Kunstwerks als handelndes Subjekt, durch welche ihm erst der Weg zur Rolle als Statthalter für eine neue, kritische Subjektivität eröffnet wird. Im vorhergehenden Abschnitt wurden analoge Setzungen der Begriffspaare Form/Inhalt, Individuum/Gesellschaft sowie Bürger/Staat bereits evoziert. Überlegungen darüber, wie Adorno die Vermittlung des Besonderen und des Allgemeinen im Kunstwerk sowie jene von Individuum und Gesellschaft denkt, sollen diesen Parallelismen mehr Platz einräumen.

In Folge des Autonomiebegriffs kann Adorno die das Kunstwerk prägende Spannung zwischen eigener Verslossenheit und gesellschaftlicher Totalität weder über die vermittelnde Instanz des Künstlers noch über jene des Rezipienten auflösen. Über die Formel „Vielheit in der Einheit“, von Leibniz entlehnt und ursprünglich auf den Begriff der Monade angewandt, entspinnt sich ein komplexer Vermittlungsprozess, in dem das Kunstwerk seine Selbstgesetzgebung bewahren soll.¹²

Vorgriff: In dem bereits zitierten Buch *Die kommende Gemeinschaft* findet Giorgio Agamben im Kapitel „*Principium individuationis*“ für ein derartiges Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem ein sehr plastisches Bild:

*Das Allgemeine und das Eigene, die Gattung und das Individuum sind gleichsam nichts anderes als Abhänge, die beiderseits des Höhenkamms der Beliebigkeit abfallen.*¹³

Das Beliebige ist, so Agamben, nicht als Indifferentes, Gleichgültiges zu verstehen, es „trifft sich mit der Singularität nämlich nicht in ihrer Gleichgültigkeit gegenüber gemeinsamen Eigenschaften [...], sondern nur in ihrem Sein *wie es ist*“¹⁴. Könnte man bereits hier einen Brückenschlag zu Adorno wagen, so zeichnet sich dieser in den folgenden Sätzen klar ab:

¹¹Ebda. S. 128.

¹²Vgl. ebda. S. 131.

¹³Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*. S. 24.

¹⁴Ebda. S. 9.

Dadurch entledigt sich die Singularität jenes falschen Dilemmas, das die Erkenntnis nötigt, zwischen der Unsagbarkeit des Individuums und der Intelligibilität des Allgemeinen zu wählen. Ist doch das Intelligible, einer schönen Formulierung des Gersonides zufolge, weder ein Allgemeines noch ein in einer Serie enthaltenes Individuum, sondern „die Singularität als beliebige Singularität“. In dieser Konzeption ist das *Wie-Sein* davon entbunden, diese oder jene Eigenschaft zu haben, die seine Zugehörigkeit zu dieser oder jener Menge [...] festlegt – jedoch nicht um es auf eine andere Klasse oder einfach auf die Abwesenheit jedweder Zugehörigkeit auszurichten, sondern auf sein *So-Sein*, auf die Zugehörigkeit selbst. Derart tritt das *So-Sein*, das unter der Bedingung der Zugehörigkeit ständig verborgen bleibt („es ist ein *x* *sofern* es zu *y* gehört“) selber zu Tage: Eine Singularität, die als solche ausgestellt wird, ist beliebig, d.h. lebenswert.¹⁵

Das Beliebige ist eine Versöhnung zwischen Singularität und Allgemeinem. Das *So-Sein* zeigt einerseits die allgemeine Zugehörigkeit zum Seienden an, hebt die Singularität andererseits aber nicht im Allgemeinen auf, da es die Singularität keinem Prädikat unterwirft. In der „Rede über Lyrik und Gesellschaft“¹⁶ scheint Adorno das Beliebige – wenn man bei Agambens Begrifflichkeit bleiben möchte – in der lyrischen Subjektivität zu verorten, die in Objektivität nicht einfach nur umschlägt, sondern „an der Spitze der eigenen Paradoxie balanciert“¹⁷. Das Gedicht ist Modell für eine versöhnende Individuation, es „weist zurück auf das reale Verhältnis zwischen Einzelem und Gesellschaft“¹⁸, das ein wechselseitiges darstellt: Der Einzelne und die Gesellschaft bedingen sich gegenseitig. Anhand der Sprache als Material der Lyrik führt Adorno diese Beziehung aus:

Denn die Sprache ist selber ein Doppeltes. Sie bildet durch ihre Konfigurationen den subjektiven Regungen gänzlich sich ein; ja wenig fehlt, und man könnte denken, sie zeitigte sie überhaupt erst. Aber sie bleibt doch wiederum das Medium der Begriffe, das was die unabdingbare Beziehung auf Allgemeines und Gesellschaft herstellt.¹⁹

¹⁵Ebda. S. 10.

¹⁶Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: *Noten zur Literatur I*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1958. S. 73-104.

¹⁷Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. S. 87. Als „spezifische Paradoxie des lyrischen Gebildes“ bezeichnet Adorno „die in Objektivität umschlagende Subjektivität“ (Ebda. S. 85).

¹⁸Ebda. S. 86.

¹⁹Ebda. S. 85.

Lyrik hält „am Höhenkamm der Beliebigkeit“ (vgl. Agamben oben) die Balance zwischen Sprecher und Sprache, zwischen subjektivem Ausdruck und der totalen „Selbstvergessenheit des Subjekts“²⁰ als Verabsolutierung der Sprache zur „Stimme des Seins“²¹:

Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist nicht dessen Opfer ans Sein. Er ist keiner der Gewalt, auch nicht der Gewalt gegen das Subjekt, sondern einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet sondern als dessen eigene Stimme. Wo das Ich in der Sprache sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig; sonst verfiere die Sprache, als geweihtes Abrakadabra, ebenso der Verdinglichung wie in der kommunikativen Rede.²²

Hier erhellt sich das Denken des Kunstwerks als Prozess zwischen subjektivem Ausdruck und Form – analog zum *Principium individuationis* von dem auch Agamben schreibt, dass „der Übergang von der Potenz zum Akt, von der gemeinsamen Form zur Singularität kein ein für allemal abgeschlossenes Ereignis“ sei, „sondern eine unendliche Reihe modaler Oszillationen“²³. Für Adorno stellt das Kunstwerk, hier insbesondere die Lyrik, „die ästhetische Probe auf jenes philosophische Philosophem“ dar, das Subjekt und Objekt nicht starr von einander trennt, sondern behauptet sie „könnten nur aus dem Prozeß bestimmt werden, in dem sie sich aneinander abarbeiten und verändern“²⁴ – das Gedicht als Stätte des beliebigen Seins:

Im lyrischen Gedicht negiert, durch Identifikation mit der Sprache, das Subjekt ebenso seinen bloßen monadologischen Widerspruch zur Gesellschaft, wie sein bloßes Funktionieren innerhalb der vergesellschafteten Gesellschaft.²⁵

Ende Vorgriff.

²⁰Ebda.

²¹Ebda. S. 86.

²²Ebda.

²³Agamben: Die kommende Gemeinschaft. S. 24.

²⁴Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. S. 87.

²⁵Ebda.

Der auf das Kunstwerk angewandte Begriff der Individuation drängt auf die Frage nach der von Adorno vorgestellten zweifachen Vermittlung des Kunstwerks: immanent – das heißt innerhalb des Kunstwerks selbst – und gesellschaftlich – das heißt die Vermittlung des Kunstwerks zur außerästhetischen Sphäre, zu seinem Heteronomen. Adornos Konzeption des Kunstwerks als eigener, versöhnender Subjektivität und damit als gesellschaftlicher Antithese lässt sich aus dem Verhältnis dieser beiden Vermittlungsebenen zu einander ableiten.

Pradler bemerkt, dass Adorno dem Kunstwerk „eine doppelte Aufgabe“²⁶ zuschreibt: Es müsse seine Einzelmomente erfolgreich in einer Einheit integrieren, ohne diese in ihrer der Einheit gegenläufigen Besonderheit gänzlich aufzulösen. Wie in dem kurzen Vorgriff im Zusammenhang mit der Beziehung von Individuum und Gesellschaft herausgestellt, ist auch im Kunstwerk selbst das Verhältnis von Einzelmomenten und Einheit, Besonderem und Allgemeinem ein wechselseitiges. Als autonomes, in sich geschlossenes, individuiertes bedarf das Kunstwerk der Einheit, um einerseits wahrgenommen werden zu können, andererseits sich der gesellschaftlichen Totalität zu versperren. Durch die Einheit selbst tritt jedoch ein „Anderes“ zutage, die in einen dialektischen Prozess mit der Einheit eintretenden Einzelmomente sprechen das Nichtidentische aus, da sie sich eben nicht lediglich zu einem Ganzen summieren, nicht in einen abgeschlossenen Akt übergehen, der sie ihrem Gegenstand unterwerfen würde. Die Einheit wird dabei wiederum für die Besonderheit konstitutiv gedacht, mit Bezug auf die *Ästhetische Theorie* schreibt Pradler, dass das Kunstwerk den Versuch unternehme „das Einzelne durchs Ganze zum Sprechen zu bringen“²⁷. Das Besondere sei „nur durch seinen Ort im Gefüge des Kunstwerks wahrnehmbar“²⁸. In diesem offenen Prozess sich gegenseitig bedingender Elemente ist die Gewichtung entscheidend, die Adorno Einheit und Einzelmomenten zuschreibt. Pradler hält hier fest:

Die Relation zwischen der Totalität und seinen Elementen wird von Adorno gegenüber dem traditionellen Verständnis damit radikal umakzentuiert. Im Kunstwerk sollen sich nicht einzelne Momente zusammenfügen, um ein Ganzes zu schaffen, sondern umgekehrt: Das Ganze, die

²⁶Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 137.

²⁷Ebda. S. 138. Pradler zitiert Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 217.

²⁸Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 138.

Einheit, ist kein Wert an sich, sondern selbst nur funktional zu begreifen. Die Funktion der Ganzheit liegt einzig darin, das Detail in seiner Besonderung erfahrbar zu machen.²⁹

Das Kunstwerk sei daher nicht als bloße „Vielheit in der Einheit“ zu verstehen, es reflektiere vielmehr „die Vermittlung des Vielen mit der Totalität“³⁰. Dem Autonomieprinzip verhaftet, spiegelt das Kunstwerk nicht als imitatio außerästhetische Verhältnisse wieder. Indem es seine Einheit nicht gegenüber der Vielheit „hypostasiert“, nimmt es eine Gegenposition zur „gesellschaftlichen Faktizität“³¹ ein, die es einer Spiegelerfahrung annähert, wie sie im vorangegangenen Abschnitt im Zusammenhang mit Lacan beschrieben wurde: Der Blick auf den Blick eröffnet ein Spiel, in dem Rationalität und Mimesis – als sich gegenseitig zu Momenten beschneidende – die scheinbare Fixierung des Subjekts als Werden entlarven. Dieses Spiel verlegt Adorno in der bereits erwähnten anthropomorphen Projektion in das Kunstwerk. Rationalität ist auch im Kunstwerk das Ordnung stiftende Prinzip, das die Einheit erst herstellt. Adorno schreibt in der *Ästhetischen Theorie*:

Die Einheit der Kunstwerke ist deren Zäsur vom Mythos. Sie erlangen an sich, ihrer immanenten Bestimmung nach, jene Einheit, die den empirischen Gegenständen rationaler Erkenntnis aufgeprägt ist: Einheit steigt aus ihren eigenen Elementen, dem Vielen auf, sie exstirpieren nicht den Mythos sondern besänftigen ihn.³²

Unheimlich verdichtet spricht Adorno in dieser Passage die Kernmomente seiner Konzeption des Kunstwerks an: die Notwendigkeit von Rationalität (Einheit als Zäsur zum Mythos), die gesellschaftliche Vermittlung (die im Kunstwerk aktive Rationalität entspricht dem Prinzip nach der außerästhetischen), Geschlossenheit, Immanenz und gesellschaftliche Antithese (die ästhetische Rationalität ist dem Kunstwerk nicht von außen aufgeprägt, sondern an sich, wodurch es eine Gegenposition zur Empirie einnimmt), die Notwendigkeit von Mimesis (der Mythos wird lediglich besänftigt, nicht ausgelöscht; Rationalität verliert dadurch, wie Pradler bemerkt, „ihr absolutes

²⁹Ebda. S. 140.

³⁰Ebda. S. 139.

³¹Ebda.

³²Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 277.

Primat“³³). Das Kunstwerk stellt sich in einem Prozess erst her, den das Wechselspiel zentripetaler und zentrifugaler Kräfte³⁴ entfacht:

Prozeß ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzem und Teilen. Weder auf das eine noch auf das andere Moment abzuziehen, ist dies Verhältnis seinerseits ein Werden. Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivation ein vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes. Umgekehrt sind die Teile nicht, als was sie durch Analyse fast unvermeidlich verkannt werden, Gegebenheiten: eher Kraftzentren, die zum Ganzen treiben, freilich, aus Not, von jenem auch präformiert sind.³⁵

In diesem Verhältnis aus Annäherung und Abfallen, Formen und Geformt-Werden bemerkt Pradler, dass „sich in der Annäherung eines Moments an die Einheit des Kunstwerks diese Einheit selbst verändern kann“, die Einzelmomente könnten sich somit der Präformation der Totalität wieder entziehen³⁶.

Die Matrix für den Prozess, in den Einheit und Einzelmomente des Kunstwerks eintreten, ist in Adornos Erkenntniskritik zu suchen. Im Kunstwerk gelinge das, was der außerästhetischen Rationalität verloren ging: der Ausgleich der beiden Erkenntnisvermögen Rationalität und Mimesis³⁷. Adorno erkenne gemeinsam mit Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* „im instrumentellen Denken einen kalkulierenden Herrschaftsdiskurs, der das mimetische Moment der Kunst verdrängt, indem er systematisch seine begrifflichen Raster anwendet, statt nach der Besonderheit seiner Gegenstände zu fragen“³⁸. Das „Subjekt der instrumentellen Vernunft“ vernichte

³³Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 142.

³⁴Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie. S. 449.

³⁵Ebda. S. 266.

³⁶Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 143.

³⁷Pradler schreibt zu diesem Ausgleich: „Das mimetische Moment bleibt im Gegensatz zur Empirie erhalten, das Einzelne im Kunstwerk geht durch die Totalität des Ganzen nicht verloren, weil die Rationalität im Kunstwerk selbst wieder in ihre Momenthaftigkeit umschlägt. Gleichsam ist die ästhetische Mimesis durch den Zusatz von Rationalität weder bewußtlose Nachahmung noch bloß verdoppelnde Abbildung, sondern sich im Wechselspiel mit Rationalität einstellende Erkenntnisfunktion. [...] Kunst erst revoziert die Unterdrückung der Mimesis durch Rationalität. Die Mimesis bricht im Kunstwerk das absolute Primat der zweckorientierten Rationalität, indem sie diese auf ihre ursprüngliche Partikularität als synthesierendes Moment im Erkenntnisprozeß zurückdrängt. Kunst drückt damit im Gegensatz zur diskursiven Erkenntnis eine andere Einstellung zu den Dingen aus.“ (Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 171.)

³⁸Zima: Ästhetische Negation. S. 126.

sich selbst, „weil es seinem eigenen Vermessungswahn zum Opfer fällt, der nicht nur die Besonderheit der Objekte, sondern schließlich auch die des Subjekts negiert [...]“³⁹. Die eingangs erwähnte Bindung des Autonomieprinzips an den Begriff Freiheit und an die Setzung des Kunstwerks als praktisch handelndes Subjekt wird in diesem Zusammenhang klar. Die Kunst wird damit aber auch „zur Kronzeugin einer Philosophie, die sich vom herrschenden Logos des Rationalismus, des Positivismus oder des Systemdenkens abwendet“⁴⁰. In diese Sicht des Kunstwerks prägt sich ein besonderes Verhältnis von Theorie und Praxis, das den Stellenwert der philosophischen Interpretation von Kunstwerken innerhalb Adornos Ästhetik vom Rang der Forderung hin zu jenem der Notwendigkeit erhebt⁴¹.

Gänzlich ohne außerästhetische Subjektivität kommt Adorno in der dem Kunstwerk immanenten Vermittlung jedoch nicht aus. Durch die Setzung des Kunstwerks als eigene Subjektivität und seine immanente Prozessualität versucht er zwar das schaffende Subjekt, den Künstler, auf eine marginale Rolle zu reduzieren⁴², der Prozess selbst kann hingegen erst durch ein wahrnehmendes Subjekt entfaltet werden. Entscheidend dabei ist wiederum die Akzentuierung: Es erfolgt kein Zugriff durch das wahrnehmende Subjekt, es bringt das ästhetische Objekt gleichsam zum Sprechen:

Lebendig ist ästhetische Erfahrung *vom Objekt her*, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden. [...] Durch betrachtende Versenkung wird der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden.⁴³

Die Beziehung, die das wahrnehmende Subjekt zum Kunstwerk eingeht, kann man daher in Analogie zur Vermittlung von Einzelmomenten und Einheit im Kunstwerk selbst betrachten. Die Einheit repräsentiert das synthetisierende Vermögen des Subjekts,

³⁹Ebda.

⁴⁰Ebda. S. 127.

⁴¹Die Bedeutung des Kunstwerks im Verhältnis von Theorie und Praxis wird an dieser Stelle nur angedeutet und soll später etwas näher erläutert werden.

⁴²„Im Produktionsprozeß sieht er [der Künstler] einer Aufgabe sich gegenüber, von der es schwer fällt zu sagen, ob er auch nur diese sich stellte; der Marmorblock, in dem eine Skulptur, die Klaviertasten, in denen eine Komposition darauf warten, entbunden zu werden, sind für jene Aufgabe wahrscheinlich mehr als Metaphern. Die Aufgaben tragen ihre objektive Lösung in sich [...]. Die Tathandlung des Künstlers ist das Minimale, zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenüber sieht und das selber bereits vorgezeichnet ist, und der Lösung, die ebenso potentiell im Material steckt.“ (Adorno: Ästhetische Theorie. S. 249.)

⁴³Adorno: Ästhetische Theorie. S. 462. [Hervorhebung TW].

das immer wieder in die Objektivität der Teile umschlägt. Das wahrnehmende Subjekt erfüllt ebenso die bloße Funktion, den Prozess im Kunstwerk zu entfalten, und tritt damit selbst in eine dialektische Subjekt-Objekt Beziehung.

Resümierend über die dem Kunstwerk immanente Vermittlung von Einzelmomenten und Einheit kann herausgestellt werden, dass diese nicht ohne das Autonomieprinzip – verstanden als Selbstgesetzgebung – gedacht werden kann. Damit einher geht die Setzung des Kunstwerks als handelndes Subjekt, die sich vor allem im synthetisierenden Vermögen einer immanenten Rationalität zeitigt. Diese übt zweierlei Funktionen aus: Sie untermauert das Kunstwerk als autonome Totalität, indem sie es gegen die Determination einer außerästhetischen Rationalität abdichtet⁴⁴; gleichzeitig ist sie Ordnung-stiftendes *Moment*, das die Einzelmomente des Kunstwerks in eine Einheit integriert, daher erst erfahrbar macht. Als Moment in einem dialektischen Prozess mit Mimesis wird Rationalität jedoch depotenziert, die Einzelmomente gehen daher nicht vollständig in der Einheit auf, ihre Besonderheit bleibt in einer fluktuierenden Bewegung der Annäherung und des Abfallens erhalten.

Für die Vermittlung der Kunstwerke auf gesellschaftlicher Ebene ist zunächst an die bereits im vorangegangenen Abschnitt zitierte Stelle aus der *Ästhetischen Theorie* zu erinnern, die besagt, Kunst beziehe ihr Gesellschaftliches aus ihrer Gegenposition zu dieser⁴⁵. Diese Gegenposition wiederum äußert sich in mehreren Formen. Die Nächstliegende ergibt sich aus dem konstitutiven Moment des Heteronomen für das Autonome – das eine ist ohne das andere nicht zu denken. Dementsprechend ist die Gesellschaft für das Kunstwerk als Einheit konstitutiv: „Durch seinen Gegensatz zur Empirie setzt jedes Kunstwerk gleichsam programmatisch sich seine Einheit“⁴⁶. Pradler erkennt, dass Adorno auf dieser Ebene der Vermittlung nicht Halt machen kann. Aus dem Konflikt zwischen dem Autonomieprinzip und „Adornos Grundeinsicht in die Totalität gesellschaftlicher Vermittlung“⁴⁷ entspringt die Frage, wie zwei Totalitäten nebeneinander zu denken sind⁴⁸. Vorab ist wiederum die Ausrichtung zu klären:

⁴⁴Vgl. Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 155.

⁴⁵Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie. S. 335.

⁴⁶Ebda. S. 277.

⁴⁷Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 148.

⁴⁸Ebda. S. 147.

Die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst, nicht die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft.⁴⁹

Mit der Verlegung des synthetisierenden Vermögens der Rationalität in das Kunstwerk selbst wurde bereits auf eine Immanenz der Gesellschaft im Kunstwerk hingewiesen. Letztere geht darüber hinaus und umfasst das gesamte Prinzip der Individuation im Kunstwerk, die ästhetische Rationalität ist diesem nur ein Teil. Adorno kann über das *Principium individuationis* sowohl an der Totalität der gesellschaftlichen Vermittlung festhalten – Individuation als soziale Tatsache –, als auch das Kunstwerk in seiner autonomen Totalität bewahren, da das Gesellschaftliche nicht von außen in die Werke getragen wird, sondern in der Immanenz angesiedelt ist. Folgt man Pradler, so versucht Adorno über diese Art der Vermittlung zusätzlich, dem Solipsismus-Problem zu entgehen⁵⁰. Ein Blick auf die diesbezüglichen Passagen in der *Ästhetischen Theorie*⁵¹ zeigt tatsächlich, dass Adorno mit der Individuation im Kunstwerk als gesellschaftlich allgemeines Prinzip auf der einen Seite sowie mit dem Prozess zwischen Rationalität und Mimesis als Besonderung durch den Geist auf der anderen Seite eine Bresche zwischen Dialektischem Materialismus und Idealismus hegelscher Prägung schlägt:

Wahr ist, daß Theorie mit der Einsicht in die universale gesellschaftliche Vermittlung den Solipsismus begreifend unter sich läßt. Aber Kunst, die zum Bewußtsein ihrer selbst getriebene Mimesis, ist doch an die Regung, die Unmittelbarkeit von Erfahrung gebunden; sonst würde sie ununterscheidbar von der Wissenschaft, bestenfalls Abschlagszahlung auf diese, meist nur Sozialreportage. [...] Weil Individuation, samt dem Leiden, das sie involviert, gesellschaftliches Gesetz ist, wird einzig individuell Gesellschaft erfahrbar. Die Substruktion eines unmittelbaren Kollektivsubjekts wäre erschlichen und verurteilte das Kunstwerk zur Unwahrheit, weil sie ihm die einzige Möglichkeit von Erfahrung entzöge, die heute offen ist. Orientiert Kunst sich korrektiv, aus theoretischer Einsicht, an ihrem eigenen Vermitteltsein und sucht aus dem als gesellschaftlicher Schein durchschauten Monadencharakter herauszuspringen, so bleibt die theoretische Wahrheit ihr äußerlich und wird zur Unwahrheit: das Kunstwerk opfert heteronom seine immanente Bestimmtheit.⁵²

⁴⁹Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 345.

⁵⁰Pradler: *Das monadische Kunstwerk*. S. 150.

⁵¹Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 384-387.

⁵²Ebda. S. 384-385.

Durch die ihm immanente (momenthafte) Objektivation wird das Kunstwerk gesellschaftlich relevant, gibt es seine Autonomie preis, wird es unwahr. In diesem unentschiedenen Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem drückt sich der häufig zitierte Doppelcharakter des Kunstwerks als autonomes und als soziale Tatsache aus⁵³. Pradler fasst diesen Doppelcharakter treffend zusammen, wenn er schreibt:

Damit versteht er [Adorno] das Kunstwerk nicht einfach als Besonderes eines Allgemeinen (der Gesellschaft), sondern das Kunstwerk folgt in seiner Besonderung einem allgemeinen Prinzip, dem es einerseits seine Allgemeinheit, andererseits seinen dem Allgemeinen gegenüber antithetischen Charakter verdankt. [...] Das Kunstwerk stellt sich in der Synthese seiner Einzelmomente als eine spezifische Einheit her, die sowohl in ihrer Individuation und Besonderung als auch in ihrem materialen Gehalt gesellschaftlich vermittelt ist. Indem die heterogenen Elemente einer Einheit fähig werden und damit einen Teil ihrer Besonderheit zugunsten der Einheit aufgeben, gelingt parallel dazu ein Prozeß, indem das Kunstwerk sich als Einheit selbst individuiert.⁵⁴

Zweite Dimension der Gegenposition. Die Einheit des Kunstwerks, schreibt Pradler, ist durch die immanente und stets zurückweichende Rationalität („Vernunft als Gestus“⁵⁵) eine andere als die Identität, „die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit im Begriff hergestellt wird“⁵⁶. Im immanenten Vollzug stelle das Kunstwerk Identität mit sich selbst her, es unterstehe nicht wie die Gegenstände der Empirie in der Identifikation durch den Begriff einem Fremden und drücke daher das Nichtseiende aus.⁵⁷ In diesem Zusammenhang wird klar, wie das „lyrische Gedicht“ (vgl. Adorno oben) aus dem Vorgriff als Subjekt zu verstehen ist. Es ist nicht mit dem Autor gleichzusetzen, sondern als das lyrische Kunstwerk aufzufassen, das Sprache als sein empirisches Material in eine andere Konstellation setzt, die zwischen monadologischem Widerspruch zur Gesellschaft und gesellschaftlichem Funktionieren oszilliert. Diese Konstellation ist das Nichtseiende in der Empirie, in dem Subjekt und Objekt sich in einem Prozess an einander abarbeiten – das Kunstwerk stelle, wie aus der „Rede über Lyrik und

⁵³Vgl. Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 153 sowie Adorno: Ästhetische Theorie. S. 16.

⁵⁴Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 153-154.

⁵⁵Adorno: Ästhetische Theorie. S. 453.

⁵⁶Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 156.

⁵⁷Vgl. ebda. S. 156-157 sowie S. 164.

Gesellschaft“ bereits zitiert, die Probe auf dieses Philosophem dar. Pradler veranschaulicht diese neue Konstellation der Empirie im Kunstwerk ebenfalls über die Literatur. Anhand eines Zitats aus Adornos *Engagement*⁵⁸ verhandelt er das Verhältnis von poetischer Sprache und der kommunikativen Funktion der Sprache, „das sprachliche Zeichen“ werde in Ersterer hinsichtlich der „Relation von Signifikant und Signifikat“ modifiziert, „die außerästhetische Bedeutung des sprachlichen Zeichens“ könne dabei jedoch nicht völlig durchgestrichen werden⁵⁹:

Entledigt kein Wort, das in eine Dichtung eingeht, sich ganz der Bedeutung, die es in der kommunikativen Rede besitzt, so bleibt doch in keiner, selbst im traditionellen Roman nicht, diese Bedeutung unverwandelt die gleiche, welche das Wort draußen hatte.⁶⁰

Dieses kontrafaktische Moment ist kein Privileg hermetischer Dichtung, Adorno verdeutlicht das, wenn er in der Folge schreibt:

Bereits das simple „war“ in einem Bericht von etwas, das nicht war, gewinnt eine neue Gestaltqualität dadurch, daß es nicht war.⁶¹

Kunstwerke, so Pradler, würden damit „in der Modifikation von Wirklichkeit Vorbilder dafür, wie sich reale Empirie zu wandeln hätte“⁶² – das unterscheidet sie von der Sozialreportage (vgl. Adorno oben) und ist gleichzeitig Ausgangspunkt für die dritte Dimension der Gegenposition. Diese weist abermals zurück auf das, was in der Begriffsklärung zur ästhetischen Negation über einen Verweis auf Agamben für den Begriff der Möglichkeit herausgestellt wurde: Möglichkeit ist nur dann Möglichkeit, wenn sie die Möglichkeit-nicht-zu-sein mitdenkt. Wie bereits angeführt, sprechen die Kunstwerke durch den Ausgleich der Erkenntnisvermögen das Nichtseiende der Empirie aus. Pradler bemerkt, dass Adorno darin das utopische Potenzial des Kunstwerks begreift und verweist auf folgende Stelle aus der *Ästhetischen Theorie*:

⁵⁸Theodor W. Adorno: *Engagement*, in: Ders. *Noten zur Literatur III*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1965. S. 109-135.

⁵⁹Pradler: *Das monadische Kunstwerk*. S. 165.

⁶⁰Adorno: *Engagement*. S. 111.

⁶¹Ebda.

⁶²Pradler: *Das monadische Kunstwerk*. S. 164.

Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.⁶³

In der Dialektik zwischen Allgemeinem und Besonderem schlägt das Kunstwerk damit als Besonderes in der Gesellschaft, immanent gesellschaftlich *vermittelt*, auf einer höheren Ebene zu einem Allgemeinem um, das den Wandel in der Empirie, wie er zu sein hätte, vorzeichnet (vgl. oben).

Anhand einer Passage aus *Was ist Philosophie?*⁶⁴ führt Jacques Rancière in dem eingangs erwähnten Vortrag aus, warum es Gilles Deleuze gelingt, das „melancholische Schicksal der Kunst und ihrer Politik“⁶⁵ zurückzuweisen, das heißt, sie aus der Aporie zwischen ihrer eigenen Abschaffung aufgrund von politischer oder ökonomischer Indienstnahme und ihrem harmlosen Spartendasein aufgrund unvermittelt verstandener Autonomie zu lösen. Zunächst legt Rancière Deleuze' ästhetischem Diskurs „das Denken des modernen Regimes der Kunst“ zugrunde, das also, was er als „ästhetisches Regime der Kunst“⁶⁶ bezeichnet. Zentrales Charakteristikum dieses Regimes, in das er auch Adorno einreicht, sei „die Idee einer Form spezifisch sinnlicher Erfahrung, die von

⁶³Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 200.

⁶⁴Rancière zitiert: Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2000. S. 208-209.

⁶⁵Rancière: *Ist Kunst widerständig?* S. 28.

⁶⁶Ebda. S. 14. Rancière unterscheidet drei „*Regimes der Identifikation der Künste, das heißt die Regimes der Wahrnehmung und des Denkens, die bestimmte Tätigkeiten abteilen, die als Künste anerkannt werden, als Schöne Künste oder als Kunst*“ (Ebda. S. 39)

Im ethischen Regime werden „*die Tätigkeiten, die wir die Künste nennen, nicht als autonome verstanden [...]*“, sie werden vielmehr „*an die Seinsweisen einer Gemeinschaft assimiliert [...]: der Tanz ist hier ein Ritual oder eine Therapeutik, die Poesie eine Weise der Erziehung, das Theater eine öffentliche Festivität usw.*“ (Ebda. S. 40)

Das poetische Regime oder Regime der Repräsentation versteht die „*mimetischen Aktivitäten*“ als „*technische Erfindungen [...], die verschiedene Affektionsformen, zum Beispiel die Furcht und das Mitleid der Tragödie, produzieren*“. Folglich setzt das Regime „*einen Einklang zwischen den Regeln der Produktion der Künste (der poesis) und den Gesetzen der menschlichen Sinnlichkeit (der aisthesis) voraus*“. Letztere wird derart begriffen, „*dass sie in einem System von Analogien zu sozialen Hierarchien steht: In diesem Regime gibt es repräsentierbare Dinge, edle Formen, die den großen Sujets entsprechen und minderwertige Formen, die den niederen Sujets entsprechen, eine Hierarchie der Künste und Genres*“ (Ebda.)

Im ästhetischen Regime schließlich fällt die Annahme der Entsprechung von poesis und aisthesis, damit auch die Hierarchien. Kunstwerke werden nicht mehr „*über die Höhe der Stellung der Sujets [...] oder über Bestimmungen, die sie erfüllen oder über soziale Kräfte, denen sie dienen*“ beurteilt. Kunst schreibe sich vielmehr „*in eine eigene Sphäre der Erfahrung ein*“ (Ebda. S. 41), die hier mit der ästhetischen Einstellung Adornos verglichen wird.

den normalen Formen der sinnlichen Erfahrung abgetrennt ist“⁶⁷. In die Sprache von Adorno übersetzt, ist darunter die Kunst als „die zum Bewußtsein ihrer selbst getriebene Mimesis“ zu verstehen, das heißt der Ort des Ausgleichs der Erkenntnisvermögen oder – wie es Rancière mit einem Rückgriff auf Nietzsche allegorisch ausdrückt – „die endlose Spannung zwischen Apollon und Dionysos“⁶⁸. Aus diesem Spannungsverhältnis leiten sich die folgenden Überlegungen zur Ästhetik von Deleuze ab, die hier nun wieder kurz in den Diskurs Adornos getragen werden, bevor die Stelle erreicht wird, an der sich Deleuze laut Rancière abheben soll. Die nächste Bestimmung führt Rancière über die Paradoxie ein, die sich aus der Art und Weise ergibt, in der Kunst Widerstandsvermögen zugesprochen wird. Kunst müsse demnach Widerstand „im Sinne eines Dings, das in seinem Sein verharrt“ leisten sowie „im Sinne der Menschen, die sich weigern, in ihrer Situation zu verbleiben“⁶⁹. Daraus wird folgende Frage entwickelt, deren Antwort genau auf die Abhubstelle drängt, die wir vorerst noch schuldig bleiben:

Wie kann die Kraft dessen, was „sich in sich hält“ zur gleichen Zeit die Kraft dessen sein, was aus sich herausgeht [...]?⁷⁰

Rancière greift die Metapher des Monuments aus der zitierten Passage von Deleuze auf, um sich der Antwort auf diese Frage anzunähern:

Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat, sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern: das stets wiederkehrende Leiden der Menschen, ihr immer wieder aufflammender Protest, ihr immer wieder aufgenommener Kampf.⁷¹

Auf eine ästhetische Formel gebracht, deutet Rancière die Passage folgendermaßen:

⁶⁷Ebda. S. 15.

⁶⁸Ebda. S. 19.

⁶⁹Ebda. S. 9.

⁷⁰Ebda. S. 9.

⁷¹Deleuze, Guattari: Was ist Philosophie? S. 209.

Das Chaos muss widerständige Form werden, die Form muss wieder widerständiges Chaos werden. Das Monument muss Revolution werden und die Revolution muss wieder Monument werden.⁷²

Die Entsprechung bei Adorno: Das prozesshafte Monument ist das Werden des Kunstwerks, die Dialektik zwischen Einheit und Einzelmomenten. Das „Ohr der Zukunft“ ist die ästhetische Rationalität, der „die fortbestehenden Empfindungen“, das heißt die mimetischen Elemente zur mo(nu)menthaften Ordnung „anvertraut werden“. Rancière fährt fort mit seiner Interpretation der Stelle aus *Was ist Philosophie?*: Der „Graben zwischen der Gegenwart des Werkes“, dem Monument also, und „der Zukunft des Volkes“⁷³ ist zugleich das „konstitutive Band“⁷⁴ zwischen beiden. Rancière weiter:

Die Arbeit der Kunst geschieht nicht allein „im Blick“ auf ein Volk. Dieses Volk gehört zur Definition des „Widerstands“ der Kunst selbst, d.h. der Vereinigung der Gegenteile, die sie zugleich als im Monument fixierte Umklammerung der Kämpfer und als Monument im Werden und im Kampf bestimmt. Der Widerstand des Werkes ist nicht die Rettung der Politik durch die Kunst. Er ist nicht die Imitation oder Antizipation der Politik durch die Kunst. Er ist genau ihre Einheit. Die Kunst *ist* Politik. Dies ist die fundamentale deleuzianische These [...].⁷⁵

Nichts anderes wird in der immanenten gesellschaftlichen Vermittlung des Kunstwerks bei Adorno beschrieben. Das konstitutive Band zwischen Kunstwerk und Gesellschaft ist dessen Nichtidentität mit jener, der Ausdruck des Nichtseienden im Kunstwerk, ein Graben der den Weg vorzeichnet, wie sich die außerästhetische Empirie zu ändern hätte – ein Graben also der das Kunstwerk auch an die Zukunft des Volkes bindet. Das Kunstwerk Adornos kann als autonomes, praktisch handelndes Subjekt keine Politik, die außerhalb seiner eigenen existiert, „retten“ oder abbilden – dies würde es der Heteronomie preisgeben. Daher ist es selbst Politik.

Folgerichtig macht Rancière den entscheidenden Schritt, in dem die bereits angeführte Frage beantwortet wird und der das anzeigen soll, worin Deleuze Adorno übersteigt:

⁷²Rancière: *Ist Kunst widerständig?* S. 12.

⁷³In der Passage aus *Was ist Philosophie?* liest man über dieses Volk: „Der Schriftsteller verbiegt die Sprache, lässt sie vibrieren, umklammert sie, um den Perzeptionen die Perzepte, den Affektionen die Affekte, der Meinung die Empfindung zu entreißen – mit Blick, so ist zu hoffen, auf jenes Volk, das noch fehlt.“ (Deleuze, Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 208).

⁷⁴Rancière: *Ist Kunst widerständig?* S. 12.

⁷⁵Ebda. S. 13.

Kunst bewegt sich nicht auf der Ebene der Metapher, sie ist nicht das „Als ob“, sondern das „So ist es“:

Für Deleuze kann Kunst nicht dem Regime des Als ob der Metapher unterstehen: Ihr *Sinnliches* muss wirklich unterschieden sein. [...] Er will, dass es sich um eine reelle Metamorphose handelt: die Literatur soll nicht eine Metapher, sondern eine Metamorphose produzieren. Das Sinnliche, das sie produziert, muss von dem, was unsere alltägliche Erfahrung organisiert, genauso verschieden sein wie der Käfer im Zimmer von Gregor Samsa vom guten Sohn und dem aufrichtigen Angestellten Gregor Samsa verschieden ist.⁷⁶

Das Kunstwerk in Adornos Diskurs ist ebenfalls nicht für anderes, es sperrt sich, wie bereits im vorangegangenen Abschnitt zitiert, dem Tausch. Im Schein seines Ansichseins trägt es die Maske der Wahrheit⁷⁷. Wenn das Kunstwerk den Ausgleich der Erkenntnisvermögen aus sich vollbringt, so unterscheidet sich sein Sinnliches klar von der Rationalität, die in der außerästhetischen Empirie vorherrscht. Die Absage an die Metapher hin zugunsten der Metamorphose als spezifische Form des Sinnlichen ist bei Adorno an die Konzeption des „Ausdrucks“ der Kunstwerke zu knüpfen. So schreibt er, dass der Ausdruck des Kunstwerks auf das „Transsubjektive“ gerichtet sei, er sei „die Gestalt von Erkenntnis, welche, wie sie einst der Polarität von Subjekt und Objekt vorherging, so jene als Definitivum nicht anerkennt“⁷⁸. Folglich können Kunstwerke in dieser Unbestimmtheit zwischen Subjekt und Objekt keine Übertragung sein, sondern eben nur Verwandlung, die Hervorbringung eines Objekts aus dem Subjekt selbst. Adorno in der *Ästhetischen Theorie*:

Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. [...] Durch den Ausdruck sperrt sich Kunst dem Füranderessein, das ihn so begierig verschlingt, und spricht an sich: das ist ihr mimetischer Vollzug. Ihr Ausdruck ist der Widerpart des etwas Ausdrückens.⁷⁹

⁷⁶Ebda. S. 28-29.

⁷⁷Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 337.

⁷⁸Ebda. S. 170.

⁷⁹Ebda. S. 170-171.

Als letzte Konsequenz dieser prozesshaften Verortung der Utopie im Kunstwerk weist Rancière „die Wiedereinführung einer Transzendenz in das Denken der Immanenz“⁸⁰ aus. Das Kunstwerk drückt als Ort eines spezifisch Sinnlichen eben diese immanente Transzendenz aus⁸¹. Die Kunstwerke sind „tatsächlich und nicht-tatsächlich in eins“, schreibt Adorno, „Sachlichkeit und Wahrheit sind in den Kunstwerken in einander“⁸². Sie sprechen eben nicht das „noch nicht Seiende“ aus, sondern das „Nichtseiende“ und damit, als Negatives, Geschichte – das unterscheidet sie vom bloßen Schein der Utopie:

Worauf die Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung. In ihr vermählt sich was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist. Seit der Platonischen Anamnesis ist vom noch nicht Seienden im Eingedenken geträumt worden, das allein Utopie konkretisiert, ohne sie an Dasein zu verraten. Dem bleibt der Schein gesellt: auch damals ist es nie gewesen. Der Bildcharakter der Kunst aber, ihre imago, ist eben das, was unwillkürliche Erinnerung nach der These von Bergson und Proust an der Empirie zu erwecken trachtet [...].⁸³

In dieser Passage wird die dreifache Präsenz der Gesellschaft in den Kunstwerken manifest: Ihre Elemente entstammen der Empirie, sie sind damit Teil der Geschichte und sie integrieren in ihrer immanenten Individuation ein außerästhetisches Prinzip.⁸⁴ Alle Elemente werden jedoch modifiziert. Die Einzelmomente werden in eine neue Konstellation gebracht, da die Rationalität durch Mimesis depotenziert wird. Das heißt wiederum, dass sich in ihnen auch Geschichte modifiziert, das Nichtseiende sich dadurch entscheidend vom noch nicht Seienden unterscheidet, da es vermittelt ist durch etwas, das eben schon einmal gewesen ist. „Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen“ (vgl. Adorno oben) spricht nichts anderes aus als eine Transzendenz in der Immanenz – das Kunstwerk als werdendes Monument, das durch ein spezifisch Sinnliches, durch eine unwillkürliche Erinnerung (vgl. die Ausführungen zum Verhältnis des Kunstwerks mit dem es wahrnehmenden Subjekt oben) das Nichtseiende transzendiert.

⁸⁰Rancière: Ist Kunst widerständig? S. 29.

⁸¹Vgl. Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 147.

⁸²Adorno: Ästhetische Theorie. S. 195.

⁸³Ebda. S. 200.

⁸⁴Vgl. auch Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 151.

Zuvor wurde kurz das Gewicht des Kunstwerks im Verständnis von Theorie und Praxis angedeutet. Bereits in der Einleitung der *Negativen Dialektik* macht Adorno klar, dass er die Einheit von Theorie und Praxis für gescheitert hält, man zur Interpretation der Welt zurückkehren müsse:

Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward. Das summarische Urteil, sie habe die Welt bloß interpretiert, sei durch die Resignation vor der Realität verkrüppelt auch in sich, wird zum Defaitismus der Vernunft, nachdem die Veränderung der Welt mißlang. [...] Vielleicht langte die Interpretation nicht zu, die den praktischen Übergang verhieß. [...] Praxis, auf unabsehbare Zeit vertagt, ist nicht mehr die Einspruchsinstanz gegen selbstzufriedene Spekulation, sondern meist der Vorwand, unter dem Exekutiven den kritischen Gedanken als eitel abzuwürgen, dessen verändernde Praxis bedürfte.⁸⁵

Das hier zum Ausdruck gebrachte Verhältnis von Theorie und „verändernder Praxis“ entspricht dem Verhältnis von Philosophie und Kunst. Wenn Kunst Politik ist, dann ist sie verändernde Praxis – ihre Interpretation wird damit, wie bereits angedeutet, zur Notwendigkeit. Geht es um emanzipatorische Politik, muss das Kunstwerk von sich aus sprechen, eine unwillkürliche Erinnerung werden. Für Adorno steht daher fest, dass es allein an der Philosophie ist, den Wahrheitsgehalt der Kunstwerke zu entdecken:

Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.⁸⁶

Das autonome Kunstwerk in der Konzeption Adornos zieht sich daher nicht in eine harmlose Sparte zurück. Es ist kein unendlicher Aufschub des Versprechens eines versöhnten Lebens, sondern gerade dessen Ort in seinem Vermögen immanent das Nichtseiende zu transzendieren. Derart als verändernde Praxis verstanden, muss nun die Eingangsfrage, ob die im vorangegangenen Abschnitt behandelte Aporie durch jene zweite, in die Rancière auch Adorno einreichte – entweder Ästhetisierung der Ware oder

⁸⁵Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2003. S. 15.

⁸⁶Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 193.

Harmlosigkeit –, potenziert würde, verneint werden. Da, folgt man Adorno, das Kunstwerk jedoch der Philosophie bedarf, um in einem immanenten Prozess seinen Wahrheitsgehalt erst zu entfalten, wird jene Situation bekräftigt, die Rancière an anderer Stelle im Zusammenhang mit Louis Althussters Marx-Lektüre beschreibt:

Dem Bild des Buches, das allzu mühelos offen daliegt, könnte man das Bild des Buch-Firmaments, von dem Augustinus im XIII. Buch der *Bekenntnisse* spricht, gegenüberstellen; dieses Buch präsentiert uns nie mehr als seine verdeckte Seite. Die lesbare Seite ist in die andere Richtung gewandt, in Richtung des Vaters und der Engel. Sie ist also paradoxerweise denen zugewandt, die als einzige der Lektüre des Buches nicht bedürfen: dem Vater als dem Ursprung des Wortes, und den Engel [sic!], die auf dem Antlitz des Vaters selbst seine Beschlüsse lesen können.⁸⁷

Nun, über die Existenz dieser aporetischen Situation der Kunst wurde im vorangegangenen Abschnitt verhandelt. Nach dem das praktische Potenzial Adornos Ästhetik, zumindest in dem hier gesetzten Rahmen, herausgearbeitet wurde, können die Konsequenzen untersucht werden. Bedürfen jene, die mit dem Instrumentarium ausgerüstet sind, der Lektüre tatsächlich nicht? Handelt es sich bei der von Adorno vorgeschlagenen philosophischen Interpretation der Kunstwerke um ein intellektuelles Spiel, das sich selbst genügt? Oder ist es genau das Beharren auf der Kunst als hermetische Sphäre, das Beharren auf ihrer Autonomie, das die im Feld der Macht herrschende ökonomische und politische Logik ein Stück weit zersetzen kann?

b. *nomos*, *illusio* und das Kunstwerk als Praxis

Ist das Kunstwerk der Ort, an dem sich gesellschaftlicher Wandel orientieren soll, so geht damit nicht nur aufseiten der Interpretation ein normatives Element einher, sondern auch aufseiten der Definition von Kunst. Das Kunstwerk als verändernde Praxis zu verstehen, impliziert den Versuch, die Deutungshoheit über den Begriff Kunst selbst zu erlangen. Auch Pradler weist darauf hin, dass Adorno aus dem Verhältnis von Kunst und Philosophie einen „allzu engen Begriff von Kunst“⁸⁸ entwickelt. Er verortet darin

⁸⁷Jacques Rancière: Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift. Aus dem Französischen von Marc Blankenburg und Christina Hünsche. Diaphanes, Zürich-Berlin: 2010. S. 186.

⁸⁸Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 186.

auch eine mögliche Bruchstelle in Adornos Autonomiekonzept. Zwar könne Adorno gegen den Vorwurf der Indienstnahme der Kunst „für die philosophische Kritik des Bestehenden“⁸⁹ vorbringen, dass das gesellschaftlich kritische Potenzial im Wesen der Kunst angelegt ist (immanente Transzendenz). Dies könne man also nicht gegen die Autonomie ins Feld führen. Hingegen, schreibt Pradler, ergibt sich aus der Beziehung ein starker normativer Druck auf den Kunstbegriff, der in folgender Problematik münden kann:

Diesem Konzept [von Kunst] liegt gleichsam auch eine spezifische Gefahr zugrunde. Schließlich kommt dem Kunstwerk nach Adornos Verständnis seinem Wesen nach, eine spezifische Funktion zu, die, zwar aus der Konstitution des Kunstwerks hergeleitet, sich jedoch prinzipiell dazu eignet, den Begriff vom Kunstwerk dahingehend zu wandeln, daß es seiner Immanenz entledigt in der außerästhetischen Totalität der Gesellschaft als kritische Instanz funktionalisiert wird. Dies bringt das Problem mit sich, daß die Kunst in diesem Modell gerade die ihr diagnostizierte Autonomie zu verlieren droht.⁹⁰

Das bedeutet, indem an das Kunstwerk ganz bestimmte Erwartungen gesetzt werden – eben, dass es über philosophische Interpretation ihr gesellschaftskritisches Potenzial entfaltet – wird die Transzendenz aus ihm gelöst, ihre Besonderung wird in einem Allgemeinen aufgelöst. Damit ist das angesprochen, was zuvor als dritte Dimension der Gegenposition bezeichnet wurde. Der dialektische Prozess des Kunstwerks würde an einen Abschluss geführt, an dem seine Negativität in einem positiven Allgemeinen aufgeht. Pradlers Kritik:

War das Kunstwerk bisher das Besondere im Allgemeinen, deutet es sich selbst zum Allgemeinen um. Was sich in seiner autonomen Existenz dem Ganzen verdankt, das als Inbegriff der Regelmäßigkeit allererst die Möglichkeit für die Ausnahme bietet, soll im Stadium seiner vollendeten Verselbstständigung seinerseits das Modell zur Gestaltung des Ganzen abgeben. Das Besondere hat aber seine spezifische Geltung nur vor der Folie eines Allgemeinen, es ist die Ausnahme, die als solche der Regel bedarf. Wird sie hypostasiert, verliert sie ihre Bedeutung.⁹¹

⁸⁹Ebda.

⁹⁰Ebda.

⁹¹Ebda. S. 186-187.

Mit dieser dritten Dimension der Gegenposition wird der schmale Grat deutlich, an dem sich die autonome und negative Konzeption des Kunstwerks bei Adorno bewegt. Rancière schreibt Deleuze 'Ästhetik ein vergleichbares Moment zu:

Deleuze und Guattari schreiben einen *Kafka*, um diese Übermacht des Sinnlichen der Ausnahme der paranoiden ödipalen Herrschaft des Vaters und des Gesetzes entgegenzustellen und ein Prinzip einer brüderlichen Gemeinschaft daraus zu gewinnen.⁹²

Auch hier wird die Ausnahme der Versöhnung zu einem Prinzip für eine kommende Gemeinschaft erhoben. Dieser Punkt, darauf macht Rancière aufmerksam, scheidet das deleuzianische Denken von jenem Jean-François Lyotards⁹³. Lyotard erkenne in der „brüderlichen Utopie“⁹⁴ eine Gefahr, eine Verabsolutierung eines letzten Wertes, die, um mit Zima die Terminologie Lyotards zu übernehmen, in einem neuen „*métaécrit*“⁹⁵ münden kann. Rancière schlägt sich auf die Seite von Deleuze, wenn er schreibt, „dass die im Herz der Immanenz eingeführte Transzendenz tatsächlich nicht bedeutet, dass die Kunst dem Gesetz einer Heteronomie unterworfen ist [...]“⁹⁶. Zima macht den Spalt zwischen Lyotard und Adorno an einem ähnlichen Ort aus⁹⁷. Durch die Einsicht postmoderner Diskurse in die totale Relativität aller Werte, werden die für Adorno zentralen Kategorien des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke und der Möglichkeit einer kritischen Subjektivität dekonstruiert:

In einer radikal pluralisierten, fragmentierten und partikularisierten Welt werden das Schöne, das Wahre und das Gute unglaublich, weil sie als partikulare Wertsetzungen besonderer ideologischer Gruppen austauschbar, indifferent werden. Was für die einen das Gute oder das Wahre verkörpert, verkörpert für die anderen das Böse oder die Lüge.⁹⁸

Lyotards Kritik an Adorno läuft also in eine der zuvor Rancière zugeschriebenen entgegengesetzten Richtung: Adornos Auffassung des Kunstwerks als Statthalter könne

⁹²Rancière: Ist Kunst widerständig? S. 32.

⁹³Vgl. ebda. S. 32-33.

⁹⁴Ebda. S. 32.

⁹⁵Vgl. Zima: Ästhetische Negation. S. 149.

⁹⁶Rancière: Ist Kunst widerständig. S. 33.

⁹⁷Vgl. vor allem Zima: Ästhetische Negation. S. 158-160.

⁹⁸Zima: Ästhetische Negation. S. 155.

selbst in Ideologie umschlagen. Zima macht dagegen auf die „Kehrseite der Medaille“ der „Austauschbarkeit aller Wertsetzungen“⁹⁹ aufmerksam:

Diese Indifferenz ist ein Aspekt des Tauschwerts, der eine Subversion aller politischen, ästhetischen und ethischen Werte bewirkt.¹⁰⁰

Es kann hier nicht konsistent versucht werden, die Moderne gegen die Postmoderne zu retten oder einen möglichen neuen Weg auszubreiten, ebenso wenig kann eine detaillierte Analyse etwaiger Überschneidungen oder Differenzen zwischen den Verhältnissen Lyotard-Deleuze und Lyotard-Adorno erfolgen. Was in dem hier entworfenen Zusammenhang entscheidend bleibt, ist der normative Aspekt im Kunstbegriff Adornos. Allein die Tatsache, dass Adorno auf den Wahrheitsgehalt des Kunstwerks setzt, verlangt nach seinem Gelingen. Karl Markus Michel führt über dieses Moment in seinen Beitrag zu den *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*¹⁰¹ ein. Michel stellt sich einleitend die Frage, wie es sein könne, dass sich Adorno in der *Ästhetischen Theorie* eben auf jene Werke berief, „die auch bisher schon den Ruhm der Kenner davongetragen hatten“¹⁰², obwohl Adorno doch betone, so Michel, „daß er ihre bisherigen Interpretationen, einschließlich der überkommenen Kunsttheorie und Kunstphilosophie, für Schmarren hält, ganz zu schweigen von dem, was er als Kennertum und Kunstgenuß verspottet“¹⁰³. Michel wirft also ein:

[W]ie kommt es, daß die Menschen *vor* und *ohne* Adorno, wiewohl unter falschen Voraussetzungen, „doch vielfach“ wußten, welche Werke zu rühmen (oder zu ächten) seien; ja daß selbst „die neugriechischen Tyrannen wußten, warum sie Becketts Stücke verboten, in denen kein politisches Wort fällt“?¹⁰⁴

⁹⁹Ebda.

¹⁰⁰Ebda.

¹⁰¹Karl Markus Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen, in: Burkhard Lindner, W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion und Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1980. S. 41-107. Der Bezug auf diesen Aspekt bei Michel soll nicht verschleiern, dass er in seinem Beitrag, vor allem was das Verhältnis von Theorie und Praxis und die Konzeption des Autonomiebegriffs betrifft, zu von den hier bereits präsentierten Überlegungen stark abweichenden Ergebnissen kommt. Vgl. S. 72-78 und S. 93-98.

¹⁰²Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. S. 42.

¹⁰³Ebda.

¹⁰⁴Ebda. Michel zitiert Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 348.

Die Frage führt Michel zum Begriff des Gelingens. Große Werke, so interpretiert Michel Adorno, wären „von vornherein als Meisterwerke entstanden“, das hieße, sie wären „als Solitäre erkennbar“ gewesen und harren „nur der richtigen Würdigung [...]“; bis Adorno kam¹⁰⁵. Zur Bestätigung zitiert er aus der *Ästhetischen Theorie*:

Kein Kontinuum führt vom Schlechten über das Mittlere zum Guten; was nicht gelungen ist, ist immer schon schlecht, darum, weil der Idee von Kunst die des Gelingens und der Stimmigkeit innewohnt [...].¹⁰⁶

Während Michel in weiterer Folge seines Beitrages urteilt, dass der mit der Kunst verbundene „Praxisbegriff einer versponnenen Geheimgesellschaft [...] kaum unschuldiger sein“¹⁰⁷ könnte, wird hier die Betonung des Gelingens des Kunstwerks klar im Zusammenhang mit der Sicht des Kunstwerks als verändernde Praxis verstanden. Gerade für diese Konzeption des Kunstwerks ist es konstitutiv, dass sie sich innerhalb einer Strategie des Ausschlusses jener Kunstwerke, die im Sinne Adornos nicht gelingen, als legitime Ästhetik ebenso etabliert wie die ihr entsprechende Art und Weise der Aneignung. In dieser Hinsicht programmatisch der Titel einer Miniatur aus den *Minima Moralia*: „De gustibus est disputandum“¹⁰⁸. Adorno verdeutlicht in diesem kurzen Text das Gewicht, das der ästhetischen Auseinandersetzung zukommt, stellt man einen Wahrheitsanspruch an das Kunstwerk. Dieser sich des nivellierenden Urteils entziehende Disput, richtet sich auch gegen die bürgerliche Aneignung von Kunst – im Sinne von Bourdieu könnte man diese mit der rein auf Distinktion setzenden, tatsächlich

¹⁰⁵Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. S. 42.

¹⁰⁶Adorno: Ästhetische Theorie. S. 463. Michel greift folgendermaßen in den Originaltext ein: „[...] was nicht gelungen ist, ist immer schon (!) schlecht [...]“ (Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. S. 42.)

¹⁰⁷Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. S. 76. Michel bemängelt, dass die „Perspektive auf *praktische Verwirklichung*“ des Wahrheitsanspruchs „streng kunstimmanent“ bleibe. (Ebda. S. 75). Man könnte daraus, wie Michel es tut, eine „elitäre [...] Absage an Praxis“ (Ebda. S. 76) und damit ein intellektuelles Zurückweichen tatsächlicher Verantwortung schließen. Im Zusammenhang meiner Arbeit wird kunstimmanente Praxis nicht von vornherein negativ konnotiert, die Perspektive wird umgekehrt: Einerseits wird auf einer der Logik des Feldes geschuldeten Ebene versucht zu zeigen, dass sich Adorno sehr wohl, aber mit anderen Mitteln engagiert. Andererseits wird, auf allgemeinerer Ebene, Adornos Umkehr der Akzentuierung auf dieses Moment übertragen: Nicht Kunst solle Politik werden, sondern Politik Kunst.

¹⁰⁸Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2001. S. 131.

wirtschaftlichen Aneignung der dominierenden Fraktion der herrschenden Klasse identifizieren, innerhalb derer sich bestehende Hierarchien entlang der Durchsetzung der ökonomischen Logik in der kulturellen Sphäre manifestieren. Dem hält Adorno eine asketische, symbolische Aneignung entgegen, die sich auf eine kunstimmanente Logik stützt, eine Ordnung die der „solide Bürger“ leugnet:

Auch wer von der Unvergleichbarkeit der Kunstwerke sich überzeugt hält, wird stets wieder in Debatten sich verwickelt finden, in denen Kunstwerke, und gerade solche des obersten und darum unvergleichlichen Ranges, miteinander verglichen werden und gegeneinander gewertet. Der Einwand, bei solchen Erwägungen, die eigentümlich zwangshaft zustandekommen, handle es sich um Krämerinstinkte, ums Messen mit der Elle, hat meist nur den Sinn, daß solide Bürger, denen die Kunst nie irrational genug sein kann, von den Werken die Besinnung und den Anspruch der Wahrheit fernhalten wollen. Der Zwang zu jenen Überlegungen ist aber in den Kunstwerken selber gelegen.¹⁰⁹

Hier spricht es Adorno aus: Seine Konzeption des Kunstwerkes zwingt zur ästhetischen Auseinandersetzung – eine wechselseitige Notwendigkeit: Einerseits muss das Kunstwerk gelingen, einem gewissen „Regime“ (vgl. Rancière oben) des Sinnlichen entsprechen, andererseits ist die Philosophie dazu gezwungen, die Logik dieses Regimes gegen die ihr Heteronome zu verteidigen, indem sie die Kunstwerke als Positionierungen der autonomen Position zum Sprechen bringt. Andernfalls wäre die den Kunstwerken immanente Praxis tatsächlich „bestenfalls utopisch“¹¹⁰. Das ist auch Adorno klar, wenn er schreibt, dass „[ä]sthetische Toleranz, wie sie die Kunstwerke unmittelbar in ihrer Beschränktheit gelten läßt, [...] den falschen Untergang [der Kunstwerke], den des Nebeneinander“ bringe, „in dem der Anspruch der einen Wahrheit verleugnet ist“¹¹¹. Die Kunstwerke drängten hingegen auf ihre „Rettung“, indem sie „auf die Zerstörung von Kunst“ als alle synthetisierenden Oberbegriff „hinarbeiten“¹¹². Das Subfeld der eingeschränkten Produktion¹¹³, um mit Bourdieu zu sprechen, gegenüber jenem Pol in den Feldern der Kulturproduktion zu stärken, der sich

¹⁰⁹Ebda.

¹¹⁰Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. S. 75.

¹¹¹Adorno: *Minima Moralia*. S. 132-133.

¹¹²Ebda. S. 132.

¹¹³Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 344.

an der Logik des Feldes der Macht orientiert, ist in Adornos Konzeption des autonomen Kunstwerkes nur konsequent. Das erkennt auch Michel, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Bei ihm erscheint das, was hier mit Bourdieu als Subfeld der eingeschränkten Produktion bezeichnet wurde, als „Überfeld“¹¹⁴. Richtig erkennt er zwar, dass dieses Überfeld ein – gewichtiger – Ort ist, an dem „über ästhetische Legitimität“¹¹⁵ entschieden wird, aber es ist eben nicht der einzige Ort und damit nicht Kunst als „Institution“¹¹⁶ gesamt. Letztere bildet sich immer erst aus den Auseinandersetzungen zwischen dem heteronomen und dem autonomen Pol heraus, als momenthafte Synthese ihrer Kämpfe um Bedeutung. Eben zur Stärkung der autonomen Logik im Feld macht Adorno die Kunstwerke mobil – gegen den aus seiner Sicht falschen Untergang der Kunstwerke in ihrem Nebeneinander.

Wenn Michel Adorno mit der Behauptung zu entlarven glaubt, in der *Ästhetischen Theorie* wäre „der wahre Fortschritt von Kunst [...] der ihrer Purgation“¹¹⁷, so ist ihm erstens zu entgegnen, dass alles andere Adornos Konzeption des Kunstwerkes folgend nicht konsequent wäre, und zweitens – unabhängig von der zuvor angeführten Argumentation, ein derartiges Engagement wäre zwingend –, dass er damit lediglich Adornos Investition in den Prozess fortschreitender Autonomisierung des Feldes beschreibt. Bourdieu bemerkt, dass die Autonomisierung Ausschlussverfahren impliziert, im Zusammenhang mit dem *nomos*¹¹⁸ der Felder der Kulturproduktion schreibt er:

Die von uns heute als selbstverständlich hingenommene, äußerst strenge und eingeschränkte Definition des Schriftstellers (usw.) ist Ergebnis einer langen Reihe von Ausschlüssen und Exkommunikationen, die alle zum Ziel hatten, all den Produzenten die Bezeichnung Schriftsteller zu verweigern, die sich nur unter Berufung auf eine breitere und weniger strikte Definition dieses Metiers als Schriftsteller fühlen konnten.¹¹⁹

¹¹⁴Michel: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. S. 96. Einzuräumen ist, dass Bourdieus *Die Regeln der Kunst* noch nicht erschienen war, als Michel seinen Text verfasste, der Autor damit nicht auf die in der Zwischenzeit vorangetriebene Theorie der Felder der Kulturproduktion referieren konnte.

¹¹⁵Ebda. S. 98.

¹¹⁶Ebda.

¹¹⁷Ebda.

¹¹⁸Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 353-360.

¹¹⁹Ebda. S. 354.

In der Begriffsklärung zur legitimen Ästhetik wurde bereits angeschnitten, dass Akteure versuchen, die Grenzen eines Feldes nach ihren Maßstäben abzustecken, um den Wert ihres spezifischen Kapitals hoch zu halten. Eben diese Grenzziehung im Interesse des autonomen Pols versucht das durchzusetzen, was Bourdieu als *nomos* bezeichnet, eine Tätigkeit, in die man Adorno einschreiben kann:

Wenn demnach die Vertreter der „reinsten“, strengsten und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, daß sie nicht *wirklich* Künstler oder keine *wahren* Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz *als* Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die „echten“ Künstler als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen, als Grundregel des Feldes, als Prinzip der Vision und Division (*nomos*), welches das künstlerische (usw.) Feld *als solches* definiert, das heißt der Ort der Kunst als Kunst.¹²⁰

Als Schauplätze von Definitionskämpfen darüber, welche Äußerungen der legitimen Form entsprechen und dabei legitimen Ursprungs sind, werden in den Feldern der Kulturproduktion nicht nur Auseinandersetzungen zwischen Positionsinhabern und ihren Positionierungen geführt, sondern auch zwischen jenen, die darin investieren, Anwärtern die Einnahme einer Position oder die Legitimation einer Positionierung wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher zu machen. Eben darüber, über das im ersten Abschnitt bereits zitierte „Monopol auf *die Konsekration* von Produzenten und Produkten“, wird im „Kampf zwischen den Inhabern der polar einander entgegengesetzten Positionen des Feldes der Kulturproduktion“¹²¹ verhandelt.

Einige Seiten weiter lesen wir eine entscheidende Folgerung, die man aus den Mechanismen der Felder der Kulturproduktion ziehen muss. Wenn sich nun selbst die Definition des Künstlers – das heißt die Maßstäbe, nach denen man sich als solcher bezeichnen darf – erst als Ergebnis von Auseinandersetzungen herstellt, so kann es auch dieser nicht ausschließlich sein, der den Wert eines Kunstwerks festlegt. Bourdieu schreibt:

¹²⁰Ebda.

¹²¹Ebda.

Produzent des *Werts des Kunstwerks* ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* schafft.¹²²

Das Produktionsfeld als Glaubensuniversum beschreibt ein breites Personal: „Kritiker, Kunsthistoriker, Verleger, Galeristen, Händler, Konservatoren, Mäzene, Sammler, Mitglieder von Konsekrationsinstanzen wie Akademien, Ausstellungsstätten, Kunstjürs usw., ferner die Gesamtheit der politischen und administrativen Stellen, die in Kunstfragen mitzureden haben [...]“¹²³. Darüber hinaus erscheinen in diesem Zusammenhang folgende Einflüsse große Bedeutung einzunehmen, nämlich „die Mitglieder von Institutionen, die zur Produktion der Produzenten (Kunsthochschulen usw.) und zur Produktion von Konsumenten beitragen, die fähig sind, ein Kunstwerk als solches, das heißt als Wert, anzuerkennen [...]“¹²⁴. Als ein Beispiel für eine klare Positionierung Adornos in letzterer Hinsicht könnte man die Rede mit dem Titel „Voraussetzungen“¹²⁵ anführen, die er anlässlich einer Lesung von Hans G. Helms hielt. Bereits auf den ersten Seiten der transkribierten Rede wird klar, dass es Adorno nicht darum geht, Helms‘ Werk *Fa:m’ Ahniesgwow* verstehensmäßig zu interpretieren, sondern vielmehr darum, darzulegen, warum es trotz oder gerade aufgrund seiner Hermetik Kunst ist. Adorno verteidigt die Hermetik negativ, in Abgrenzung zum Vorkünstlerischen:

Mein Anspruch kann nicht sein, durch Interpretation das Verständnis des Textes FA: M‘AHNIESGWOW zu erleichtern. Zu einer solchen Interpretation, die langer Versenkung bedürfte, wären andere, aus dem Kölner Freundekreis von Helms, weit legitimer als ich [...]. Zudem ist der Begriff des Verstehens auf einen hermetischen Text nicht frischfröhlich anzuwenden. Ihm wesentlich ist der Schock, mit dem er die Kommunikation heftig unterbricht. Das grelle Licht des Unverständlichen, das solche Gebilde dem Leser zukehren, verdächtigt die übliche Verständlichkeit als schal, eingeschliffen, dinghaft – als vorkünstlerisch.¹²⁶

¹²²Ebda. S. 362.

¹²³Ebda.

¹²⁴Ebda.

¹²⁵Theodor W. Adorno: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms, in: Ders.: *Noten zur Literatur III*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1965. S. 136-155. Dieser Lektüre-Vorschlag geht lediglich auf einige strategische Elemente im Text ein, der theoretische Aspekt bleibt unberührt.

¹²⁶Ebda. S. 136.

Ohne Umschweife zieht Adorno die Grenzen des künstlerischen Feldes nach seinem Begriff von Kunst, alles andere wird als „vorkünstlerisch“ aus dem Feld ausgeschlossen. Sich derart den Ort zurecht gelegt, erläutert Adorno – nunmehr in Position – Grundprinzipien seiner Ästhetik, bevor er diese über zentrale Kategorien der spezifischen Logik des Feldes und über die Nennung zweier im Subfeld der eingeschränkten Produktion legitimierter Autoren (Proust und Joyce) selbst wiederum legitimiert. Im gleichen Atemzug greift Adorno durch die Betonung des Gesellschaftlichen dem Vorwurf ästhetischer Selbstgenügsamkeit vor und verbindet Autonomie mit Engagement, ohne das eine dem anderen unterzuordnen.

Die autonome Durchformung des literarischen Produkts stellt, monadologisch, Gesellschaftliches vor, ohne darauf hinzuschien; vieles spricht dafür, daß das aktuelle Kunstwerk die Gesellschaft um so genauer trifft, je weniger es von ihr handelt oder gar auf unmittelbare gesellschaftliche Wirkung, sei es die des Erfolgs, sei es die praktisch eingreifende, hofft. Zersetzt bei Joyce, und eigentlich schon in Prousts Roman, sich das empirische Zeitkontinuum, weil die biographische Einheit von Lebensläufen dem Formgesetz äußerlich und der subjektiven Erfahrung, an der es sich schult, unangemessen ist, so konvergiert eine solche literarische Verfahrungsweise, also genau das, was nach östlicher Redeweise formalistisch hieße, mit der Zersetzung des Zeitkontinuums in der Realität, dem Absterben von Erfahrung, das schließlich zurückgeht auf den zeitfremd technifizierten Prozeß der Produktion materieller Güter.

127

Helms' Werk wird in der Folge legitimiert, indem es Adorno in eine Joyce folgende Linie einreicht – unter Berücksichtigung der Differenzen – und, was gerade in einer Künstlerpersönlichkeit wie Helms angelegt ist, indem er Verweise zum Modell künstlerischer Legitimität schlechthin, der Musik, herstellt:

Er [Helms] nimmt Joyce gegenüber ein ähnliches Interesse wahr wie die serielle Musik und Theorie, der er nahe steht, gegenüber freier Atonalität und Zwölftontechnik. Daß FA: M'AHNIESGWOW von Finnegans Wake her stammt, liegt auf der Hand. Helms versteckt das nicht im mindesten, wie denn Tradition heute ihren Ort nur in der avancierten Produktion hat.¹²⁸

¹²⁷Ebda. S. 144.

¹²⁸Ebda. S. 147.

Derartige Investitionen in die Produktion des Wertes von Kunstwerken ergeben sich wie beschrieben notwendig aus dem Kampf um das Monopol auf Konsekration, für Adorno wurde in diesem Zusammenhang eine potenzierte Notwendigkeit angenommen, die sich aus dem hier präsentierten Begriff des Kunstwerks als Praxis ergibt. Bourdieu fasst dieses „Sich-Investieren“ oder „Sich-Einbringen in das Spiel“ mit dem Begriff „*illusio*“¹²⁹. *Illusio* wird beschrieben als das, was „die Akteure der Gleichgültigkeit entreißt und sie dazu bewegt und disponiert, die von der Logik des Feldes aus gesehen relevanten Unterscheidungen zu treffen (das, was für mich *von Gewicht* ist, von dem, was mir *egal, gleich-gültig* ist, zu unterscheiden)“¹³⁰. Gleich-Gültigkeit der Kunstwerke bedeutete für Adorno den falschen Untergang der Kunst in ihrem bloßen Nebeneinander (vgl. *Minima Moralia* oben). Wenn Bourdieu schreibt, „die *illusio* ist die Voraussetzung für das Funktionieren eines Spiels und zugleich, zumindest partiell, auch sein Ergebnis“¹³¹, könnte man behaupten, dass die Normativität in der Ästhetik Adornos nicht nur dem Gelingen einzelner Kunstwerke geschuldet ist, sondern auch dem Gelingen der Felder der Kulturproduktion überhaupt – je höher der Grad der Autonomie im Feld, desto stärker kann sich die feldspezifische Logik gegenüber heteronomen Einflüssen durchsetzen, desto stärker ist der „kollektive Glaube an das Spiel (die *illusio*) und den geheiligten Wert dessen, was auf dem Spiel steht“¹³².

c. Eine Freiheit, die Freiheit voraussetzt

*Ich wende mich hier an all diejenigen, die Kultur nicht als totes Erbe begreifen, dem man den obligaten Kult ritueller Verehrung entrichtet, und auch nicht als Herrschafts- und Distinktionsinstrument, als Bastion und Bastille, die man den von innen und von außen drohenden Barbaren [...] entgegenstemmt, sondern als Instrument einer Freiheit, die Freiheit voraussetzt, als modus operandi, der erlaubt, das opus operatum der geschlossenen, verdinglichten Kultur ständig zu überschreiten.*¹³³

¹²⁹Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 360.

¹³⁰Ebda.

¹³¹Ebda.

¹³²Ebda. S. 363.

¹³³Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 524.

Was ist mit einer „Freiheit, die Freiheit voraussetzt“, gesagt? Die Frage führt auf den Autonomiebegriff Bourdieus und auf die Beziehungen zwischen dem Feld der Macht und den Feldern der Kulturproduktion. Bereits in der ersten Begriffsklärung dargelegt, ist die Autonomie eines Feldes daran geknüpft, in wie weit die feldspezifische Logik heteronomen Logiken überwiegt, das heißt auch Bourdieu denkt Autonomie im Sinne von Selbstgesetzgebung:

Das Ausmaß an Autonomie, das in einem Feld der kulturellen Produktion jeweils herrscht, zeigt sich an dem Ausmaß in dem das Prinzip externer Hierarchisierung hier dem Prinzip interner Hierarchisierung untergeordnet ist [...].¹³⁴

Vertreter der Felder der Kulturproduktion, Intellektuelle, nehmen demnach auch in den Verhandlungen um das dominierende Prinzip von Herrschaft im Feld der Macht, das bedeutet um die Umtauschrate der verschiedenen Kapitalsorten unter einander, je nach Grad der Autonomie eine gewichtigere oder schwächere Position ein (vgl. die Ausführungen zum Feld der Macht in der Begriffsklärung zur legitimen Ästhetik), da sie für die „Universalisierung spezifischer Prinzipien“ ihres „eigenen Universums“ eintreten¹³⁵. Sie können bei einem hohen Grad an Autonomie, das heißt unter Berufung auf rein feldspezifische Kategorien, mehr Risiko in die Verhandlungen einbringen – sie spielen um andere Einsätze als jene, die im Feld der Macht eine dominante Position einnehmen:

Zurückgezogen auf die ihm eigene Ordnung, gestützt auf seine ureigenen Werte der Freiheit, Selbstlosigkeit, Gerechtigkeit, die ausschließen, daß er seine spezifische Autorität und Verantwortlichkeit zugunsten zwangsläufig minderwertiger weltlicher Profite und Machtbefugnisse aufgibt, behauptet sich der Intellektuelle – gegen die eigentümlichen Gesetze der Politik, die der Realpolitik und der Staatsräson – als Verteidiger universeller Prinzipien, die nichts anderes sind als das Ergebnis der Universalisierung spezifischer Prinzipien seines eigenen Universums.¹³⁶

¹³⁴Ebda. S. 344.

¹³⁵Ebda. S. 211.

¹³⁶Ebda.

Bourdieu sagt es in seinem *Die Regeln der Kunst* abschließenden Appell „Für einen Korporatismus des Universellen“¹³⁷ ganz deutlich: Nur „eine freie intellektuelle Ordnung [...] kann intellektuelle Tugendhaftigkeit stützen“¹³⁸. Genau in diesem Sinn ist die Freiheit, die Freiheit voraussetzt, zu verstehen. Intellektuelles Engagement gewinnt erst an Gewicht, wenn Freiheit bereits an der „Basis“ angelegt ist, das heißt, wenn die Gefahr, durch heteronome Einflüsse korrumpiert zu werden, geringer ist, in die Auseinandersetzungen im Feld der Macht also die rein spezifische Legitimität als Einsatz geführt werden kann. Bourdieu erkennt die „Irrealität der angeblichen Gesetzmäßigkeiten [...], der zufolge die Intellektuellen in dem Maße an politischer Macht verlieren, wie sie an Autonomie gewinnen [...]“¹³⁹. Dagegen gelte es zu berücksichtigen, dass „die Form der Macht selbst“¹⁴⁰, gestützt auf ein hohes Ausmaß an Autonomie, sich wandle. Wir sehen in diesem Sinn einen Brückenschlag: vom Potenzial der einzelnen Kunstwerke, Möglichkeiten zu entfalten, die nicht sind – in Adornos Jargon das Nichtseiende auszusprechen – zum kritischen Potenzial der Felder der Kulturproduktion gesamt; dieses entlarvt die dominanten Logiken im Feld der Macht, vor allem die ökonomische, als Ideologien, das heißt als Setzung eines Nicht-Natürlichen als Natürliches¹⁴¹, indem es die Möglichkeit einer anderen „Form der Macht“ hervorbringt. So wie die Kunstwerke im ästhetischen Diskurs Adornos kritisiert die spezifische, autonome Logik der Felder der Kulturproduktion allein schon durch ihr Dasein.

Bezeichnet intellektuelles Engagement derart eine neue Form der Macht, die sich auf rein feldspezifische Kategorien stützt, das heißt nach einer Unterscheidung Adornos tatsächlich Engagement und nicht Tendenz¹⁴², ist klar – dem Autonomiebegriff des Feldes folgend –, dass gerade das Platzgreifen ökonomischer Prinzipien in den Feldern

¹³⁷Ebda. S. 523.

¹³⁸Ebda. S. 534.

¹³⁹Ebda. S. 211-212.

¹⁴⁰Ebda. S. 212.

¹⁴¹„Die Ökonomie, die die Ökonomen kennen und in einer ‚rationalen Natur‘ rational zu begründen suchen, beruht, so wie jede Ökonomie, auf einer Form des Fetischismus, der freilich besser kaschiert ist als die anderen, und zwar deshalb, weil die ihm zugrundeliegende Libido zumindest heute für die von ihren Strukturen geformten Geister – das heißt Habitus – den Schein des Natürlichen darbietet.“ (Ebda. S. 278-279).

¹⁴²„Theoretisch wären Engagement und Tendenz zu unterscheiden. Engagierte Kunst im prägnanten Sinn will nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen [...], sondern auf eine Haltung hinarbeiten [...]“ (Adorno: Engagement. S. 113)

der Kulturproduktion den Wert kulturellen Kapitals als Einsatz um die Auseinandersetzungen im Feld der Macht unterwandert. Darin treffen sich auch Bourdieu, Adorno und Horkheimer. In *Die Regeln der Kunst* heißt es:

Die Bedrohungen der Autonomie resultieren aus der zunehmenden gegenseitigen Durchdringung der Welt der Kunst und der des Geldes. Ich denke an die neuen Formen von Kultursponsoring und an die neuen Allianzen, die zwischen bestimmten Wirtschaftsunternehmen [...] und den Kulturproduzenten geschlossen werden; ich denke auch an den [...] Rückgriff der universitären Forschung auf externe „Drittmittel“ oder an die Schaffung von Lehreinheiten, die direkt Unternehmen zugeordnet werden [...]. Doch über die Kontrolle der kulturellen Produktions- und Distributionsmittel, ja sogar der Konsekrationsinstanzen geraten aber selbst innerhalb des Feldes das künstlerische und wissenschaftliche Schaffen unter den Einfluß oder die Herrschaft der Wirtschaft.¹⁴³

Das „Kulturindustrie“-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* kann man in diesem Zusammenhang gänzlich in Dialog stellen. Das „gegenseitige Durchdringen der Welt der Kunst und der Welt des Geldes“, bereits im Begriff angelegt, ist Grundlage der Kulturindustrie. Horkheimer und Adorno weisen auf die ungleiche Gewichtung ökonomischer und kultureller Autorität hin, wenn sie schreiben:

Wenn die objektive gesellschaftliche Tendenz in diesem Weltalter sich in den subjektiven dunklen Absichten der Generaldirektoren inkarniert, so sind es originär die der mächtigsten Sektoren der Industrie, Stahl, Petroleum, Elektrizität, Chemie. Die Kulturmonopole sind mit ihnen verglichen schwach und abhängig. Sie müssen sich sputen, es den wahren Machthabern recht zu machen, damit ihre Sphäre in der Massengesellschaft, deren spezifischer Warentypus ohnehin noch zuviel mit gemütlichem Liberalismus und jüdischen Intellektuellen zu tun hat, nicht einer Folge von Säuberungsaktionen unterworfen wird. Die Abhängigkeit der mächtigsten Sendegesellschaft von der Elektroindustrie, oder die des Films von den Banken, charakterisiert die ganze Sphäre, deren einzelne Branchen wiederum untereinander ökonomisch verfilzt sind.¹⁴⁴

Das Beharren auf der Trennung von leichter und ernster Kunst auf ein bloß elitäres Moment zurückzuführen, reichte daher zu kurz. Vielmehr ist darin ein Versuch zu erkennen, die vor allem im Zuge der Moderne errungene Autonomie des Feldes zu

¹⁴³Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 530.

¹⁴⁴Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. S. 130-131.

bewahren. Bourdieu wirft die Frage auf, „ob die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für die kulturellen Produktionsfelder charakteristische Spaltung in zwei Märkte – auf der einen Seite das eingeschränkte Feld der Produzenten, die für Produzenten produzieren, auf der anderen Seite das Feld der Massenproduktion und der Literaturindustrie – nicht zu schwinden droht“¹⁴⁵. Die „Logik der kommerziellen Produktion“ setze sich auch „innerhalb der avantgardistischen Produktion“¹⁴⁶ verstärkt durch. Ebenso wie Horkheimer und Adorno (vgl. Darstellung der Aporie) macht er in der „Existenz einer kommerziellen Literatur“ und im „Einfluß kommerzieller Zwänge auf das kulturelle Feld“ keine maßgebliche Neuerung aus. Was die Autonomie des Feldes hingegen nunmehr bedrohe, sei die Nivellierung der Unterschiede zwischen kommerzieller Logik und der spezifischen Logik der Felder der Kulturproduktion:

Aber der Einfluß derer, die über die Zirkulations- (und Konsekrations-)Mittel verfügen, reichte noch nie so weit und so tief, die Grenze zwischen dem experimentellen Werk und dem Bestseller war noch nie so unscharf. Dieses Verwischen der Grenzen [...] stellt gewiß die größte Bedrohung für die kulturelle Produktion dar. Der heteronome Produzent [...] spielt die Rolle des Trojanischen Pferdes, das den Markt, die Mode, den Staat, die Politik, den Journalismus in das Feld der Kulturproduktion Einzug halten läßt. Die Verurteilung dieser *Doxosophen*, wie Platon sie nannte, ist zwingend geboten, wenn man davon ausgeht, daß die spezifische Macht des Intellektuellen noch bei seinen politischen Interventionen nur auf der Autonomie basieren kann, die ihm die Fähigkeit verschafft, den internen Anforderungen des Feldes zu entsprechen.¹⁴⁷

Auch Bourdieu spricht sich also letztlich für ein normatives Element aus: ästhetische Auseinandersetzung, Verurteilung des Heteronomen, um, wie er sagt, für die „Verfügungsgewalt über die Produktions- und Konsekrationsmittel zu kämpfen“¹⁴⁸. Die die Arbeit einleitenden Fragen, richteten sich an zwei Alternativen aus: entweder Vergemeinschaftlichung des Subfeldes der eingeschränkten Produktion oder Selbstgenügsamkeit einer elitären Gruppe. Zwischen diesen beiden Orten scheint es einen schmalen Grat zu geben, auf den in Bezug auf Adorno schon hingewiesen wurde, der aber auch im Autonomiekonzept Bourdieus veranlagt ist. Die

¹⁴⁵Bourdieu: Die Regeln der Kunst. S. 531.

¹⁴⁶Ebda.

¹⁴⁷Ebda. S. 533-534.

¹⁴⁸Bourdieu. S. 534.

Vergemeinschaftlichung des Subfeldes unter kommerziellen, massenkulturellen Vorzeichen sei zu verurteilen – diese Haltung tritt ganz klar aus den zuvor angeführten Passagen hervor. Die daraus resultierende Normativität führt auf eine prekäre Situation hin, namentlich auf die Gefahr, vor der Bourdieu selbst warnt, dass sie sich zum „Herrschafts- und Distinktionsinstrument“ (vgl. Bourdieu oben) in Form der Ideologie des natürlichen Geschmacks auswächst. Es gilt daher – um die Formulierung Adornos, die bereits im kurzen Vorgriff zitiert wurde, in diesem Kontext wieder aufzunehmen –, an der Spitze der eigenen Paradoxie zu balancieren¹⁴⁹.

¹⁴⁹Vgl. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. S. 87.

Mais il faut aller plus loin et se demander quel est le rapport de la philosophie à la vie. C'est une question primordiale. Si l'on ne peut dire à quoi la philosophie sert du point de vue de la vraie vie, elle n'est qu'une discipline académique supplémentaire.¹

Die Frage nach der Beziehung der Philosophie zum Leben zielt gleichermaßen auf das treibende Erkenntnisinteresse der vorangegangenen Untersuchungen wie auch auf deren brüchigstes Moment: den Praxisbegriff. Das Verhältnis von Philosophie und Kunstwerk in Adornos Diskurs in Analogie zu jenem von Theorie und Praxis zu setzen, mag auf – zum Teil berechtigte – Kritik treffen. Dennoch kann der Gedanke aufrecht erhalten werden, gestützt auf die Konzeption des autonomen Kunstwerkes und die damit einhergehende „anthropomorphe Projektion“². In diesem Sinn können die Kunstwerke eben nicht nur als „Anweisungen auf die Praxis“³, sondern als „die ästhetische Probe“⁴ auf eine Philosophie begriffen werden, die Totalität bereits im Denken zurückweist.

Will es diese Probe sein, muss das Kunstwerk gelingen, muss es seine Autonomie wahren, ein normatives Element, das in diesem Zusammenhang nur konsequent erscheint. Aber hieße das nicht, dass sich Philosophie und Kunst vom Leben entfernen? Die Frage ist auf zwei Ebenen zu verneinen. Kunstwerke bleiben einerseits auch in ihrer Abgeschlossenheit gegenüber der Gesellschaft gesellschaftlich vermittelt, nicht nur durch ihre Elemente, sondern auch durch die Prinzipien der Rationalität und der Individuation. In ihrer Vermittlung nehmen sie jedoch eine Gegenposition zur Gesellschaft ein: Rationalität ist in den Kunstwerken nur momenthaft gegeben, die Erkenntnisvermögen kommen zum Ausgleich und bringen eine neue Form des Sinnlichen hervor; Individuation beschreibt im Kunstwerk ein ständiges Oszillieren, in dem Subjektivität und Objektivität auf einander umschlagen; die Elemente des Kunstwerkes werden in eine neue Konstellation gebracht, sie gehen nicht in der Einheit auf, sondern werden von dieser erst zum Sprechen gebracht. All dies distanziert das Kunstwerk nur dem Anschein nach; indem es derart die Möglichkeit des Nichtseienden

1 Badiou, Tarby: La philosophie et l'événement. S. 134.

2 Vgl. Pradler: Das monadische Kunstwerk. S. 128.

3 Adorno: Engagement. S. 134.

4 Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. S. 87.

entfaltet, rückt es in den Kern des Lebens als Subversion des Bestehenden durch den Einfall des Realen.

Wechselt man auf die Ebene des Feldes, so stellt man fest, dass die Aneignung legitimer Kunstwerke an Kennerschaft und gewisse ökonomische Voraussetzungen geknüpft ist, sich das kritische Potenzial autonomer Kunstwerke also vor allem den Verfügenden darbietet. Mit Bourdieu konnte jedoch gezeigt werden, dass erst durch einen hohen Grad an Autonomie in den Feldern der Kulturproduktion intellektuelles Engagement an Gewicht gewinnt, da dieses sich auf eine andere Form der Macht stützen kann, die nicht genuin politischen oder ökonomischen Prinzipien geschuldet ist. Das normative Element bei Adorno wurde somit auf der Ebene des Feldes als Positionierung aufseiten des autonomen Pols gedeutet, als Einsatz dafür, die spezifische Logik gegenüber heteronomen Einflüssen zu stärken. Denn: Bourdieu und Adorno sehen gleichermaßen die Autonomie der Felder der Kulturproduktion, um den Jargon Bourdieus auch für Adorno anzuwenden, durch das Eindringen ökonomischer Prinzipien bedroht. Beide ziehen daraus ihre Schlüsse für die Sphäre der Politik. Für Adorno kündigt die Einheit der Kulturindustrie jene der Politik an, ein Verweis auf Badiou veranschaulicht, dass es sich um eine berechnete Befürchtung handelt. Bourdieu sieht intellektuelles Engagement durch institutionalisierte ökonomische Abhängigkeit sowohl im universitären als auch im künstlerischen Bereich geschwächt.

Um einer Ideologie nicht mit einer anderen zu begegnen, muss man sich auf einem schmalen Grat halten. Nur unter Berücksichtigung der Möglichkeit-nicht-zu-sein kann sich die Möglichkeit der Möglichkeit entfalten – das normative Element in den ästhetischen Diskursen Bourdieus und Adornos muss sich als solches ausweisen, wenn es nicht zur Ideologie des natürlichen Geschmacks hypostasiert werden soll.

Im Kontakt mit meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner kristallisierte sich eine grundlegende Frage heraus, deren Antwort an dieser Stelle in einem entsprechenden Ausmaß nicht ausgeführt werden kann: Wie ist anzunehmen, dass sich Akteure mit einem hohen Ausmaß an kulturellem Kapital für die Nicht-Verfügenden einsetzen; das heißt, die zuvor beschriebene spezifische Form von Freiheit nicht nur für ihr eigenes gesellschaftliches Fortkommen nutzen? Sich an diese Frage anschließende Untersuchungen verwiesen auf mehrere Ebenen, von denen sich zumindest folgende

ergeben: Bourdieu hebt hervor, dass seine Arbeit nicht darauf abzielt, den Beherrschten jenen Diskurs aufzuzwingen, den sie über ihre Lage eigentlich selbst führen müssten.⁵ In der Darstellung der Aporie wurde diese Problematik im Kern mit dem Begriff der „kaputten Sprache“ bereits angedeutet. Vielmehr verstehe er sein Projekt als Bereitstellen der Werkzeuge, die es erlauben, Herrschaftsmechanismen zu entlarven und schließlich zu demontieren. Dabei erliegt er über die Breitenwirkung seiner Schriften keiner Illusion:

[...] le problème du sociologue, c'est qu'il essaie de dire des choses que personne ne veut pas savoir, et surtout pas ceux qui le lisent.⁶

Nichtsdestotrotz beschreibt Bourdieu an anderer Stelle eine strukturelle Affinität zwischen Intellektuellen, Künstlern etc. und den im Gesamtvolumen des Kapitals Ärmsten, die sich aus einer geteilten Erfahrung des Dominiert-Werdens einstellt: Liegt diese Erfahrung bei den Nicht-Verfügenden auf der Hand, so ergibt sie sich bei den an kulturellem Kapital reichen Akteuren aus deren dominierter Position innerhalb der herrschenden Klasse, innerhalb des Feldes der Macht:

Ihrerseits finden die Intellektuellen und vor allem die Künstler in der strukturellen Homologie zwischen der Beziehung der Unterdrückten zu den Unterdrückern und der der dominierten und der dominierenden Fraktionen gelegentlich die Grundlage für eine empfundene und manchmal auch wirkliche Solidarität mit den unterdrückten Klassen und nutzen dabei die symbolischen Freiheiten aus, die ihnen die „Bourgeois“ gewissermaßen einräumen *müssen*, und sei es nur, weil sie nicht umhin können, in der Negation des Materialismus des Volkes, die in der künstlerischen Negation des „bürgerlichen“ Materialismus mitenthalten ist, eine glänzende Bestätigung ihres eigenen geistigen Point d'honneur anzuerkennen.⁷

Für Adorno könnte man auf einer abstrakten Ebene argumentieren, dass seine Art, das Denken zu begreifen, im Zurückweisen einer zum Abschluss geführten Dialektik als einer Form von Herrschaft ein egalitäres Gesellschaftsmodell impliziert. Nach einem

5 Vgl. Pierre Bourdieu, Roger Chartier: Le sociologue et l'historien. Préface de Roger Chartier. Agone & Raison d'agir, Marseille: 2010. S. 39-41.

6 Bourdieu, Chartier: Le Sociologue et l'historien. S. 44.

7 Bourdieu: Die Feinen Unterschiede. S. 497-498.

radikalisierten Motiv Platons, der „Philosophenherrschaft als Bedingung für die Verwirklichung des guten Staates“⁸, ließe sich diese Perspektive politisch, wenn auch mit starker utopischer Prägung, in Form eines Anarchismus der Intellektuellen weiterdenken. Die Problematik stellte sich unter umgekehrten Vorzeichen: Nicht alle Intellektuellen müssten sich auf die Seite der Beherrschten schlagen, sondern die Beherrschten müssten Intellektuelle werden. An dieser Stelle würde man jedoch wieder auf die Ausgangsaporie dieser Arbeit zurückgeworfen werden. In Anknüpfung an diese Überlegungen könnten auch Argumente auf biographischer Ebene an Gewicht gewinnen. Diese könnten sich an der Frage orientieren, ob Adorno gerade aufgrund seiner Erfahrungen mit politischer Praxis auf einem elitären Begriff von Kultur und Philosophie beharrt.

Was diesen gedanklichen Skizzen gemein ist, kann axiomatisch als Ansatz für eine tiefer greifende Beantwortung der zuvor formulierten Anschlussfrage gelten: Beide Denker richten die Verantwortung an die Individuen selbst.

Mit dem Kunstwerk als einem paradoxen Ort, an dem Autonomie und Engagement kompatibel werden, sind Verbindungen angesprochen, die auch in anderen Richtungen ein breites Feld an weiteren Untersuchungen eröffnen. Eine vergleichende Analyse zwischen den Konzeptionen immanenter Transzendenz bei Adorno und Deleuze auf der einen Seite und dem „Materialismus der Idee“⁹ bei Badiou auf der anderen Seite drängte vertiefend auf die Beziehungen von Philosophie und Leben. Dieser Verbindung nähme sich auch eine Kontextualisierung der ästhetischen Diskurse Adornos und Bourdieus in der Psychoanalyse Jacques Lacans an, wie sie hier nur über die Begriffe der Subversion und der Angst angedeutet wurde. Schließlich sollte auch der Begriff der Gemeinschaft nicht unberührt bleiben. Jacques Rancière schreibt bezugnehmend auf das Verhältnis von Philosophie, Literatur und Politik:

Denn nicht, indem sie beschreiben, üben Worte ihre Macht aus: Erst indem sie benennen, aufrufen, befehlen, intrigieren, verführen, schneiden sie in die Natürlichkeit der Existenzen,

8 Platon: Politeia. S. 377. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 2. Lysis, Symposium, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Neu herausgegeben von Ursula Wolf. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg: 1994. [32. Auflage 2008]. S. 195-537.

9 Badiou: Zweites Manifest für die Philosophie. S. 54.

setzen Menschen in Bewegung, trennen sie und vereinen sie zu Gemeinschaften.¹⁰

Es wäre mehr als interessant, sich auf die Suche nach einer Sprache zu machen, die zu einer Gemeinschaft führen kann, ein Versuch, der auch dieser Arbeit vorangestellt war, aber nicht eingelöst werden konnte.

¹⁰ Rancière: Das Fleisch der Worte. S. 9.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1973.

Adorno, Theodor W.: Engagement, in: Ders. Noten zur Literatur III. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1965. S. 109-135.

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2001.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2003.

Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1958. S. 73-104.

Adorno, Theodor W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/1966. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2007.

Adorno, Theodor W.: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms, in: Ders.: Noten zur Literatur III. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1965. S. 136-155.

Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Merve, Berlin: 2003.

Badiou, Alain; Tarby, Fabien: La philosophie et l'événement. Entretiens. Suivis d' une courte introduction à la philosophie d'Alain Badiou. Germina, Meaux: 2010.

Badiou, Alain: Zweites Manifest für die Philosophie. Aus dem Französischen von Thomas Wäckerle. Turia + Kant, Wien: 2010.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 1987.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 2001.

Bourdieu, Pierre; Chartier, Roger: Le sociologue et l'historien. Préface de Roger Chartier. Agone & Raison d'agir, Marseille: 2010.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Was ist Philosophie? Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2000.

Gasset, José Ortega y: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. Auswahl aus dem Werk. DTV, München: 1964.

Gasset, José Ortega y: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, in: Gesammelte Werke, Bd.2, Stuttgart 1978.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke. Bd 7. 5. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1996.

Hoffmann, Kai: Die Befreiung durch die Sprache oder Ein neuer Ort zwischen Adorno und Lacan, in: Thomas Resch [Hg.]: Psychoanalyse, Grenzen und Grenzöffnung. Festschrift zu Ehren von Professor Dr. Hans-Volker Werthmann. Brandes und Apsel, Frankfurt am Main: 1999. [=Wissen und Praxis 88].

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 16. Auflage 2006. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1988.

Jurt, Joseph: Bourdieu. Reclam, Stuttgart: 2008. [= Grundwissen der Philosophie].

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. 1962-1963. Übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Turia + Kant, Wien: 2010.

Mallarmé, Stéphane: Das Buch betreffend/Quant au livre, in: Kritische Schriften (Französisch und Deutsch), übersetzt von G. Goebel, erläutert von B. Rommel. Gerlingen, Lambert Schneider: 1998.

Marx, Karl: Texte zu Methode und Praxis. Bd. 2. Pariser Manuskripte 1844. Mit einem Essay zum Verständnis der Texte, Erläuterungen und Bibliographie herausgegeben von Günther Hillmann. Rowohlt, o. O.: 1966.

Michel, Karl Markus: Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen, in: Burkhard Lindner, W. Martin Lüdke (Hg.): Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion und Moderne. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1980. S. 41-107.

Platon: Politeia. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 2. Lysis, Symposium, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Neu herausgegeben von Ursula Wolf. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg: 1994. [32. Auflage 2008]. S. 195-537.

Pradler, Andreas: Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund. Würzburg, Königshausen & Neumann: 2003. [=Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 426].

Rancière, Jacques: Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift. Aus dem Französischen von Marc Blankenburg und Christina Hünsche. Diaphanes, Zürich-Berlin: 2010.

Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Herausgegeben, übersetzt, um ein Gespräch mit Jacques Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker. Merve Verlag, Berlin 2008.

Schérer, René: Nourritures anarchistes. L'anarchisme explosé. Hermann Éditeurs, Paris: 2008.

Valéry, Paul: Le Beau est négatif, in: Oeuvres I, éd. Établie, présentée et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade: 1973, 1974. S. 374-376.

Zima, Peter V.: Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard. Königshausen & Neumann, Würzburg: 2005.

Die Arbeit gliedert sich in zwei größere Abschnitte. Der erste von beiden nimmt eine Aporie im emanzipatorischen Potenzial autonomer Kunstwerke an – diese seien nur jenen zugänglich, die ohnehin zu den Verfügenden zählen. Um die Aussage zu überprüfen, wird zunächst der Begriff legitime Ästhetik aufgehehlt, die Lektüre von Pierre Bourdieus *Die feinen Unterschiede* und *Die Regeln der Kunst* gibt dabei den Fahrplan vor. Unter starker Bezugnahme auf Peter V. Zimas Buch *Ästhetische Negation* wird Theodor W. Adorno in die Linie ästhetischer Konzeptionen von Stéphane Mallarmé und Paul Valéry gereiht, bevor die Ausgangsaporie in einem Dialog zwischen Bourdieu und Adorno dargestellt wird.

Die sich daraus ergebenden Konsequenzen werden im zweiten Abschnitt der Arbeit verhandelt. Die Fragestellung wird unter anderer Stoßrichtung fortgeführt: Kann sich autonome Kunst der Integrationskraft der Kulturindustrie noch entziehen? Adorno wird in seinem elitären Kunstbegriff als Akteur gedeutet, der sich mit klaren Positionierungen gegen heteronome Einflüsse für ein Vorantreiben des Autonomisierungsprozesses in den Feldern der Kulturproduktion einsetzt. Das normative Element seiner Ästhetik wird als Notwendigkeit begriffen, nachdem eine Analogie der beiden Begriffspaare Philosophie/Kunstwerk und Theorie/Praxis etabliert wurde. Abschließend werden dazu Bourdieus Überlegungen zu intellektuellem Engagement in Bezug gesetzt. Hier stellt sich heraus, dass im Sinne einer Freiheit, die Freiheit voraussetzt, ein hoher Grad an Autonomie in den Feldern der Kulturproduktion unabdingbar ist, um die Umtauschraten der im Feld der Macht eingesetzten spezifischen Kapitalsorten zugunsten des dem ökonomischen entgegengesetzten kulturellen Kapitals hochzuhalten und somit Einfluss auf das dominierende Prinzip von Herrschaft zu nehmen.

Im Schluss werden die Ergebnisse nochmals präsentiert, Anschlussfragen sowie weitere Untersuchungsfelder angedacht.

Lebenslauf

1984	geboren am 20.1. in Tulln
1990-1994	Volksschule I Tulln
1994-2002	Bundesgymnasium Tulln
Seit 2002	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Seit 2003	mit Unterbrechungen Tätigkeit in der Bezirksredaktion Tulln der Niederösterreichischen Nachrichten
2005	Auslandssemester an der Université Libre de Bruxelles (Februar bis Juni)
2006	Praktikum bei der Passagen Verlag Ges.m.b.H in Wien (April bis Juni)
2006-2007	Tätigkeit als freier Dienstnehmer bei der Passagen Verlag Ges.m.b.H in Wien
Seit 2008	Lektorats- und Übersetzungstätigkeit für den Verlag Turia + Kant in Wien.