

KUNST  
SPEKTAKEL  
RE –  
VO –  
LU –  
TION



№  
**4**

# Kunst, Spektakel und Revolution

Editorial	5
Ein Riss ist in der Welt Jörg Finkenberger	9
Die Geister der Vergangenheit im Dienste der Revolution Daniela Müller	11
Friedrich Hölderlin und das Werden im Vergehen Nikolai Bersarin	18
Texte keiner Autorin – Rahel Varnhagen und der Brief als literarische Form Patricia Kotzauer	29
»An den Absender zurück« – Aus Heinrich Heines letzter Korrespondenz Klaus Briegleb	37
Auguste Langlois schäumt nicht im Tuileriengarten Clemens Bach	40
»In der Hölle kann man nicht dichten« – Anmerkungen zu Arthur Rimbaud Helmut Dahmer	47
Allegorie und Revolte bei Baudelaire und Blanqui Jan Sieber	59
Richard Wagner oder das Scheitern der Kunst wie deren Aufhebung Franz Hahn	67
Enjolras – oder die Attacken der Louise Michel Alexander Emanuely	74
»Das Spiel mit den Waffen« – Zur Geschichte der Pariser Kommune von 1871 Lukas Holfeld	83
»Pour la libération de la femme« – Über die Frauen der Pariser Kommune Antje Schrupp	109
Geological Turn: Virginia Woolf und die Dinosaurier Marlene Pardeller	117
Fragment über die Entkunstung der Kunst Roger Behrens	120
Letzte Seite	126
AutorInnen	128
Bildliste	129
Impressum	131



# Editorial

»Die Verwirklichung der Poesie«

Die vorliegende Ausgabe der Broschüren-Reihe *Kunst, Spektakel & Revolution* dokumentiert den vierten Teil der gleichnamigen Veranstaltungsreihe, der von Juni bis August 2012 in Weimar stattfand, und ist gleichzeitig dessen ergänzende Nachbereitung.

Gegenstand dieser Textzusammenstellung ist eine Betrachtung der Geschichte des 19. Jahrhunderts und des Verhältnisses von Dichtung und Revolution innerhalb dieser Zeitspanne. Wenn diese Betrachtung mit einigen Überlegungen zu einem Ereignis des ausgehenden 18. Jahrhunderts beginnt – zur französischen Revolution von 1789ff –, so entspricht dies dem Umstand, dass kein anderes Ereignis die Einsichten und Erwartungen der Revolutionäre des 19. Jahrhunderts so sehr geprägt hat wie sie. Einerseits hatte sich in der französischen Revolution gezeigt, dass es möglich ist, historisches Geschehen bewusst in die eigene Hand zu nehmen und der heroische Anspruch, mit dem Alten für immer zu brechen, hat manche Leidenschaft für den Fortschritt gewonnen – auf der anderen Seite war sie unvollendet geblieben: auf Basis der Befreiung vom Feudalismus hatte die Bourgeoisie ihre Herrschaft errichtet, deren unterlegener Gegenpart, das noch im Entstehen begriffene Proletariat, die Revolution wesentlich mitgetragen hatte. So war das ganze 19. Jahrhundert von der Erwartung einer kommenden Revolution geprägt, die das, was 1789 begonnen hatte, dieses mal gegen die Bourgeoisie vollenden sollte:

»Die Französische Revolution ist nur der Vorbote einer anderen, noch viel größeren, viel feierlicheren Revolution, die die letzte sein wird.« (Babeuf)

Innerhalb dieses Rahmens, der von der kommenden Revolution durch und durch bestimmt ist, entwickelten sich die grundlegenden gesellschaftlichen Konflikte, die in unserer Gegenwart in transformierter Form immer noch bestimmend sind. Dies festzustellen ist fatal, denn die Revolution blieb aus:

»So sehr aber das 19. Jahrhundert als das ›Zeitalter der Revolution‹ in seinen technischen, sozialen, ökonomischen und geistigen Umwälzungen erscheinen mag und in der Tat von dem ›geheimen Leitmotiv‹ der Revolution beherrscht war, so sehr auch die etablierten Kräfte der Reaktion die Revolution als die ›weltgeschichtliche Signatur unseres

Zeitalters‹ fürchteten, so wenig ist doch über den Tatbestand hinwegzusehen, daß dies ein Jahrhundert ohne große Revolution war.«<sup>[1]</sup>

Die Niederschlagung der Pariser Kommune hat schließlich Frankreich als die wunde Stelle der Heiligen Allianz befriedet und so konnte die Herrschaft eine Weile fest im Sattel sitzen. Als dann 1917 in Russland zum zweiten mal nach 1889 eine Revolution glückte, hatte sich die Erwartung der Revolution bereits mit der Ahnung der Katastrophe vermischt – denn die Oktoberrevolution geschah vor dem Hintergrund des ersten Weltkrieges, dem die Arbeiterparteien der meisten beteiligten Länder zugestimmt oder keinen nennenswerten Widerstand entgegen gebracht hatten. Wenn die erwartete Revolution im 19. Jahrhundert ausblieb, so erfüllte sich umso mehr im 20. Jahrhundert die Ahnung der Katastrophe. Und mehr noch: die tatsächlich stattfindende Katastrophe hat die Fantasien des Katastrophismus um ein Vielfaches übertroffen. Sie besteht einerseits in der schmachvollen Niederlage der internationalen Arbeiterbewegung vor dem Nationalsozialismus (den die deutschen Arbeiter zu großen Teilen mittrugen) und der so möglich gewordenen Judenvernichtung, und sie besteht andererseits in der tragischen Verwandlung der Oktoberrevolution in eine wahnsinnige und mörderische Staats- und Polizeimaschine. Wenn wir uns heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die Geschichte des 19. Jahrhunderts bewusst machen wollen, stoßen wir unweigerlich auf dies: Auf das Erbe des Scheiterns des gesamten revolutionären Projekts und auf die Vorgeschichte des katastrophischen Verlaufs im darauffolgenden Jahrhundert.

Die Poesie ist in diesem Zusammenhang entweder eine vorausseilende Antizipation der kommenden Revolution oder Symptom ihrer Abwesenheit und ihres Ausbleibens – und dafür muss sie die Revolution nicht unmittelbar zum Gegenstand haben. In revolutionären Augenblicken muss nicht gedichtet werden, denn die revolutionären Taten sind selbst die Poesie. Die moderne Dichtung geht andere Wege als die organisierte Vorbereitung der Revolution, etwa in Gestalt der ersten Arbeiterbewegung – sie findet außerhalb

1 Frank Deppe: *Verschwörung, Aufstand und Revolution – Blanqui und das Problem der sozialen Revolution*, Frankfurt am Main 1970, S. 13.

davon statt, auch wenn sich die Protagonisten beider Bereiche von Zeit zu Zeit in einem ähnlichen Milieu wiederfinden. Und ihr Sensorium befördert Anderes zutage als die Wissenschaft, die diesen Organisationsversuch begleitet. In dem Moment, in dem Poesie und Revolution sich berühren, hört erstere auf in ihrer abgeschlossenen Form zu sein und letztere löst sich von denen, die sie »machen« wollen. Davon handelt diese Broschüre und in diesem Sinne ist der Titel, »Die Verwirklichung der Poesie«, zu verstehen.

Dass dieser Titel nicht unproblematisch ist, wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die »revolutionären Frühlingmorgen« von Hölderlin, Rimbaud, Baudelaire (und wie sie alle heißen), allesamt bärtige Gesichter haben – wie es Marlene Pardeller in ihrem Text in dieser Broschüre ausgedrückt hat. Erst in der Nachbereitung des vierten Teils der Reihe *Kunst, Spektakel & Revolution* ist den OrganisatorInnen aufgefallen, dass im gesamten Programm als Protagonisten von Dichtung und Revolution nur Männer verhandelt worden waren. Diese Feststellung macht nicht aus einem Pflichtgefühl gegenüber der Quote, sondern aus sachlichen Gründen Sinn – sie berührt das beackerte Themengebiet wesentlich. Denn einerseits haben zahlreiche Frauen schreibend die Erfahrung verarbeitet, dass auch ihre Revolution ausgeblieben war und sie darüber hinaus feststellen mussten, dass auch die proletarische Revolution nicht fraglos die ihre sein sollte. Wer die Dokumente dieser Erfahrung nicht zur Kenntnis nimmt, hat auch das Verhältnis von Dichtung und Revolution nicht ausreichend erforscht. Andererseits lässt sich feststellen, dass Frauen nicht nur die Bedingungen, zu schreiben, oftmals vorenthalten oder erschwert waren, sondern dass die moderne Dichtung in ihrer Gestalt selbst zutiefst von einem bestimmten (imaginären) Umgang mit Frauen geprägt ist: Hölderlin lässt Diotima einsam vor Trauer sterben, weil sie ihren Geliebten im revolutionären Krieg gefallen wähnt, in zahlreichen Gedichten schmiegte sich Heinrich Heine nekrophil ins Grab seiner imaginierten Geliebten, auch für Rimbaud muss die Geliebte dem Gemahl in die Hölle folgen, bei Lautréamont ist die Grenze zwischen seinem literarischen Experiment und der erbaulichen Grusel-Dichtung mit der Schilderung einer brutalen Vergewaltigung markiert – in Peter Bürgers Worten zusammengefasst: »Die Frau gibt das Leben, aber sie gibt auch das Leben des Wortes, das wir Literatur nennen. Dies tut sie aber nur als Tote. Der tiefste Grund der Literatur ist ein Opferritual, in dem die Frau die Geopferte ist.«<sup>[2]</sup> – Kurz: die Verwirklichung der Poesie scheint keine sonderlich angenehme Perspektive für Frauen zu sein. Dass in dieser Broschüre Texte über Rahel Varnhagen, Louise Michel und Elisabeth Dmitrieff enthalten sind, soll nicht den Eindruck erwecken, dass dieses grundlegende Problem damit abgearbeitet sei. Der erwähnte Text von Marlene Pardeller ist nur ein erstes Ergebnis zweier Seminare über das Verhältnis von Kunst, Avantgarde und Geschlecht, die im Rahmen der Reihe *Kunst, Spektakel & Revolution* stattgefunden haben – diese Auseinandersetzung wird fortgesetzt werden in weiteren Veranstaltungen sowie in Form von Texten in den nächsten geplanten Broschüren.

2 Peter Bürger: Ursprung des postmodernen Denkens.

Seitdem 2009 der erste Teil der Reihe *Kunst, Spektakel & Revolution* organisiert worden und 2010 die erste Broschüre unter diesem Titel erschienen ist, hat sich einiges getan. Während die anfängliche Triebkraft, eine solche Reihe zu organisieren, in einer fast naiven Begeisterung an einem bestimmten Themenfeld lag, haben die OrganisatorInnen bald gemerkt, dass die eigenen Fragestellungen nicht einfach aus einer subjektiven Neigung entspringen, sondern aus einem Umfeld, zu dem man mehr oder weniger freiwillig selbst gehört. Unter anderem in Leipzig<sup>[3]</sup>, Hamburg<sup>[4]</sup>, Bremen<sup>[5]</sup>, Halle<sup>[6]</sup>, Frankfurt a.M.<sup>[7]</sup> und Wien<sup>[8]</sup> fanden Veranstaltungsreihen oder Kongresse statt, die sich mehr oder weniger in der Tradition der kritischen Theorie mit bürgerlicher, moderner und avantgardistischer Kunst auseinandergesetzt haben. So unterschiedlich der Charakter und die Ausrichtung der verschiedenen genannten Bemühungen ist, so sehr lassen sich in den inhaltlichen Bezügen, in der Sprache und in der Form der Auseinandersetzung Gemeinsamkeiten feststellen. Man kann sich über solche Gemeinsamkeit freuen und den Austausch suchen. Gleichzeitig möchte man herausfinden, warum sich ausgerechnet heute und in dieser historischen Situation genau diese Fragestellungen aufdrängen – in der Hoffnung dass es sie gibt, möchte man an ihre Objektivität herankommen. Doch die Erkenntnis darüber liegt nicht einfach an der Oberfläche – dass wir in Zeiten einer umfassenden Ästhetisierung des gesamten Alltagslebens und der Politik leben und deswegen Gesellschaftskritik und ästhetische Kritik eine Verbindung eingehen müssen, wäre eine Antwortmöglichkeit. Fragt man die ProtagonistInnen selbst, die aus einem akademisch-subakademischen, in jedem Fall theorie-affinen Milieu kommen, so wird man auf die Frage nach dem Sinn einer Auseinandersetzung mit Kunst oft etwa solch eine Antwort bekommen: Kunst kann einen Erfahrungsraum öffnen, der jenseits zweck-rationaler Imperative und kapitalistischer Verwertungszwänge liegt, der mit kategorialer Kritik verwandt ist und ein Antriebsmoment ebendieser sein kann. Kurz: Erfahrung ist heute, wenn überhaupt, als ästhetische Erfahrung möglich. Und noch einmal anders: In Zeiten, in denen kein praktischer Ansatz zur Überwindung der gegenwärtigen Malaise in Sicht ist, so hat die Kritik ihren Hort doch möglicherweise in der ästhetischen Erfahrung. Doch diese Rede von der ästhetischen Erfahrung ist verdächtig. Denn eine Vertiefung der Erfahrung ist nur durch Vertiefung der Praxis zu gewinnen – diese ist jedoch abwesend. Dass es in diesem Milieu bis auf einzelne Ausnahmen keine Aneignung oder Entwendung künstlerischer Mittel und es kein Experimentieren mit diesen gibt, dass es keinen praktischen Umgang mit dem Material gibt, über das man spricht, mag der Grund dafür sein, dass die Rede von der ästhetischen Erfahrung oftmals so äußerlich wirkt, als würde von etwas geredet, das man höchstens vom Hören-Sagen kennt.

3 [www.brimboria-kongress.net](http://www.brimboria-kongress.net)

4 [www.kritikmaximierung.de/veranstaltungen/kunst/](http://www.kritikmaximierung.de/veranstaltungen/kunst/)

5 [www.extrablatt-online.net/termine/kunst-und-kapital.html](http://www.extrablatt-online.net/termine/kunst-und-kapital.html)

6 [www.kritischeintervention.wordpress.com/2012/19/11/die-aktuellen-vortragsreihen/](http://www.kritischeintervention.wordpress.com/2012/19/11/die-aktuellen-vortragsreihen/)

7 [www.kunst-erkenntnis-problem.de](http://www.kunst-erkenntnis-problem.de)

8 [www.redaktion-bahamas.org/aktuell/20110939konferenz-wien.html](http://www.redaktion-bahamas.org/aktuell/20110939konferenz-wien.html)

Geheimnisvoll und sehr bedeutend führt man ihren Namen im Mund, als redete man von der erwarteten Ankunft eines kommenden Gottes.

Vielleicht gibt es auch keinen besonderen Grund, sich mit Kunst auseinanderzusetzen (und wenn doch, dann erweist sich dies an jedem Objekt neu aber begründet sich nicht durch irgendeinen besonders kritisch geweihten Charakter der Kunst als solcher). Vielleicht gibt es überhaupt keinen prädestinierten Bereich, von dem aus das Projekt der Gesellschaftskritik einen besonders guten Ausgangspunkt hätte. Vielleicht ist es egal, wo man beginnt, welchen Gegenstand man wählt – vielleicht muss man sich von jedem Punkt aus, aus einer ganzen Schicht von Überlieferungen, Vorurteilen, Denkmoden, eingespielten Codes und bornierten Erwartungen herausarbeiten, die eine klare und weitsichtige Erkenntnis ständig behindert. Wir versuchen dabei unser Bestes und begrüßen jeden, der – im Bedürfnis gegenwärtig zu sein – offenherzig unsere Verneinung der Gegenwart teilt.

Die KSR-Redaktion, bisher größtenteils von einer Einzelperson gestellt, befindet sich derzeit in einem Transformationsprozess. Näheres erfährt ihr in der nächsten Broschüre.







1 : Dieser Text ist ursprünglich in der dritten Ausgabe der Zeitschrift *Das Grosse Thier* erschienen. — dasgrossethier.wordpress.com

Was man moderne Kunst nennen kann, beginnt mit der Romantik und ist undenkbar ohne die Geschichte der Revolution, deren Teil und Ergebnis sie ist; dass in Deutschland Romantik und Revolution auseinandergefallen sind, ist gleichzeitig Anzeichen des spezifischen deutschen Elends wie Vorzeichen des Scheiterns der Revolution im Allgemeinen. Die moderne Kunst ist so tot wie die Revolution, und bleibt lebendig nur in dem Sinne, dass sie uneingelöst geblieben ist; ansonsten ist sie Objekt der Betrachtung, von dessen Ausbeutung die Wissenschaft, das Kunsthandwerk und jede nur denkbare sonstige Ideologieproduktion leben können.

⇒ I.

Was einer wie Hölderlin einmal geschrieben hat, ist schutzlos den schönen und anderen unreinen Geistern preisgegeben, den schwäbischen Dichterschulen zweier Jahrhunderte, den Erweckungsbewegungen um 1914, der Literaturwissenschaft nicht zu vergessen; und zuletzt nimmt unwidersprochen einer wie Heidegger ihn zum Material, weil die Revolution zu machtlos ist, ihre Leute zu verteidigen. Und noch während des Bürgerkriegs, in dem der französische Staat 1871 die Pariser Bevölkerung unterwarf, umriss Arthur Rimbaud in einem Brief an Demeny eine Theorie einer modernen Kunst; er verglich die neue Kunst darin mit der klassischen Antike und hielt als entscheidenden Unterschied fest: »En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action. (...) La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant.«<sup>[1]</sup>

Die ältere Kunst war nun in der Tat an den Ritus gebunden, noch die Komödien des Aristofanes hatten sakralen Charakter. Die Dichter waren hoch geehrte Handwerker wie die Töpfer, und wenn auch einzelne Künstler aufständisch wurden, so doch niemals ihre Verse. Die Dichtung diente im allgemeinen dem Kultus, und dieser war in der Welt vor dem Kapital das einzige halbwegs übergreifende Verhältnis, welches für die gesellschaftliche Praxis eine Art

1 »In (dem antiken) Griechenland, habe ich gesagt, rhythmieren Vers und Lyra die Handlung bzw. die Praxis. (...) Die Poesie wird nicht mehr die Handlung/Praxis rhythmieren, sie wird ihr voraus sein.« – Dass es das Wort »rhythmieren« nicht gibt, sei dem geneigten Leser geschenkt.

Synthesis abgab.<sup>[2]</sup> Die moderne Poesie kann nicht mehr, wie die frühere, als deren klassische Form die des antiken Griechenland benannt wird, sich dazu verstehen, sich in den Rhythmus, in die Ordnung der Dinge einzufügen und diese zu begleiten; die moderne Kunst kann nicht mehr so tun, als stünde sie in Einklang mit der gesellschaftlichen Praxis. Sie steht ihr gegenüber, in Opposition. Sie ist ein greller Einspruch gegen diese Praxis.

⇒ II.

Eine recht genaue Beschreibung dieses Zustandes findet sich schon früher, bei Heinrich Heine, in den »Bädern von Lucca« Kap. 4, wo ein gewisser österreichisch-italienischer Graf Heine vorwirft: »Sie sind ein zerrissener Mensch, ein zerrissenes Gemüt, sozusagen, ein Byron.« Heine fährt fort: »Lieber Leser, gehörst du vielleicht zu jenen frommen Vögeln, die da einstimmen in das Lied von byronischer Zerrissenheit, das mir schon seit zehn Jahren, in allen Weisen, vorgepiffen und vorgezwitschert worden, und sogar im Schädel des Marchese, wie du oben gehört hast, sein Echo gefunden? Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzweigerissen ist.« Und weiter: »Einst war die Welt ganz, im Altertum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gab's doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge.«<sup>[3]</sup>

2 Dieser Satz ist keineswegs richtig, aber ich sehe nicht, wie im Rahmen dieses Artikels folgender Gedanken eingebaut werden könnte, der aber für den hier entwickelten Gedanken unverzichtbar ist: ein Prinzip vernünftiger gesellschaftlicher Synthesis gibt es nicht, nicht unter dem Kapital und noch weniger unter den anderen Kulturen der Vorgeschichte. Alles, was als Synthesis gilt, besteht gerade, weil es keine gibt. Kunst ist immer falsch, soweit sie in solchen Verhältnissen dient. – In den Gesellschaften der Vorgeschichte gibt es ohnedies nicht einmal ein übergreifendes Verhältnis, wie man leicht zeigen kann, nicht einmal eine Gesellschaft, sondern nur einzelne Momente davon.

3 Es sagt viel über den zwischen Klassizismus und Revolution eigenartig festklemmenden deutschen Romantizismus, wenn jemand wie Heine einen derart unwahren Gedanken fassen kann: dass das, was noch viel weniger »ganz« war als die Welt unter dem Kapital, gerade »ganz« gewesen sein soll. Der Riss ging damals gerade so sehr durch die Welt, nur waren es viel mehr Risse, und es war völlig undenkbar, dass es jemals anders sein könnte. Niemand in Mittelalter,



Die vorherige Ganzheit der Welt freilich war auch eine Lüge, und zwar eine Grundlüge der Romantischen Schule. Diese Schule, über die Heine das maßgebende Buch auch selbst geschrieben hat, hat aber immerhin als erste zu einem Bewusstsein dieses Risses gefunden; und Heine, ihr größter Schüler, hat es als erster ausgesprochen. Der Riss, der durch die Welt geht, das ist noch der Riss, von dem Brecht schreibt in dem Lied von dem Regen, der nach unten fällt. Und schon dieses Lied war hilflos gegen diejenige Macht, gegen die es geschrieben wurde; dieselbe Macht, für die Heidegger arbeitet, der alles dafür tut, diesen Riss zum verschwinden zu bringen.

⇒ III.

Heidegger schreibt GA 13, 225 ff. über die genannten Zeilen von Rimbaud, und so widerlich es mir ist, muss ich doch ein bisschen daraus zitieren, weil man heute auch in unserer Partei nicht erwarten kann, dass die Methode dieses Denkers wirklich durchschaut worden ist. Heidegger schreibt: »Was heißt: Die Sprache der Dichtung bringt das Wirkliche in ihren Rhythmus im Sinne des Gleichmaßes? Die absolut modeme Dichtung soll dagegen nicht mehr unter diesem Auftrag stehen, »sie wird im Voraus sein«. Ist das »en avant« nur zeitlich zu verstehen? Wird die Sprache der Dichtung voraussagend, mithin prophetisch, das Kommende voraussagen, aber als Dichtung gleichwohl auch im Rhythmus sprechen? (...) Dürfen wir, Rimbaud's Wort bedenkend, vielleicht sagen: Die Nähe des Unzugangbaren bleibt die Gegend, dahin die selten gewordenen Dichter einkehren, dahin sie nur erst weisen? Dies jedoch in einem Sagen, das jene Gegend nennt. Muß dieses Nennen nicht ein Rufen sein, das in die Nähe des Unzugangbaren ruft und rufen kann, weil es »zum voraus« in diese Nähe schon gehört und aus diesem Gehören das Ganze der Welt in den Rhythmus der dichtenden Sprache bringt?« – Man muss solchen gespreizten Unsinn tatsächlich im Zusammenhang zitieren, damit er wirklich unbegreiflich wird. Heidegger schafft es in wenigen Sätzen mühelos, die Sätze Rimbauds ganz um ihren sehr spezifischen Sinn zu bringen, um ihnen dabei einen ganz anderen, erlogenen allgemeinen Sinn unterzuschieben. Zuletzt scheint der Dichter fast zu einem Vorläufer Heideggers zu werden, zu einem Profeten, dem Heideggers kryptofaschistische Visionen in den Mund gelegt werden; und das anhand einer Stelle aus einem Brief, der beginnt mit einer glühenden Erklärung der Verbundenheit mit der Pariser Commune! Die Methode funktioniert, weil sie gar nicht von der Kunstfertigkeit und intellektuellen Fähigkeit Heideggers abhängt, sondern weil der spezifische Sinn, von dem wir sprechen, schon wirklich untergegangen ist.<sup>[4]</sup> Dafür

---

Antike oder Bronzezeit hätte übrigens gedacht, sein Zeitalter wäre besonders »ganz«; auch dass man so etwas projizieren kann, wirft die deutsche Revolution schon im 19. Jhd. einen unheimlichen Schatten. – Bei Heine können freilich Kompromiss oder Ironie nie ausgeschlossen werden.

4 Das »en avant«, dem Heidegger eine mystische Bedeutung abpresst, ist das avant in Avantgarde, mit welchem Wort sich moderne Kunst gerne zu bezeichnen pflegt; und hört sehr schnell wieder auf, besonders mystisch zu sein, wenn man diese Avantgarde als eine erzwungene Isolation versteht, die ihrer Zeit nur in dem Sinne »voraus« ist, als diese die vernünftige Veränderung hintertreibt. Weil die Zeit

haben Konterrevolution und Nationalsozialismus gesorgt. Und heute kann jeder Ideologe Heine oder Hölderlin oder Rimbaud zitieren, ohne sich fürchten zu müssen, die Worte könnten sich gegen ihn wenden. Heideggers Philosophie ist hier nur ein ganz allgemeines Beispiel; seine Methode ist allgemein verbreitet, und man könnte staunen, wenn man wüsste, bis in welche Kreise.

⇒ IV.

Es hat sich mit der modernen Kunst. Sie ist so tot oder so lebendig, so weit gerade die Erinnerung daran, dass es alles anders sein könnte, noch trägt. Ihr Rückfall in den Konformismus, der in der Warenform der Kunst schon angelegt ist, ist bisher nicht aufgehalten worden; wie könnte er auch? Die Welt ist noch immer die, die sie 1871 war, nur seitdem über alle Einwände schon längst hinweggegangen. Der Ehrgeiz, etwas neues und originelles zu tun, ist sinnlos; er läuft darauf hinaus, das Erbe der Revolte noch einmal auszubeuten, um im Betrieb etwas zu gelten. Dass Rimbaud heute ein moderner Klassiker genannt werden kann, ist eine bündige Widerlegung der naiven Hoffnung, als hätten Worte oder selbst Taten noch Folgen. Und wenn sie keine haben, werden die Geschichte und die Macht recht behalten haben, und mit ihnen ihre Ideologen, von welchen Heidegger nur der berühmteste ist.

Der Riss ist aber noch in der Welt, und solange das noch jemand weiß, ist Rettung noch möglich. Es ist Aufgabe der materialistischen Kritik, von diesem Punkt aus den Angriff auf die Ideologie vorzubereiten, aber es ist nicht zu sehen, wer sich dieser Aufgabe annehmen wollte, und kaum, wer sie auch nur begreifen wollte.<sup>[5]</sup>

---

ihren Möglichkeiten hartnäckig und gewaltsam hinterher blieb, scheint es, als ob, wer auf die Einlösung dieser Möglichkeiten besteht, ihr voraus wäre. Sie hat fürs erste einen anderen Weg eingeschlagen; und zwar einen, bei dem man sich lieber nicht nachsagen lassen möchte, ihr auch noch voraus gewesen zu sein.

5 Heutzutage streitet man über die These Debords zur Aufhebung der Kunst, als hätte man die zu ihrer Verwirklichung vergessen; die einen positiv, die anderen negativ; und beide bleiben im Rahmen der Beschränkung, die er vorgegeben hat, rätselhafterweise auch die, die ihn mit Adornos Ästhetischer Theorie kritisieren wollen. Den einen ist Kunst nichts anderes als Spektakel, den anderen Refugium; die Kunst aber, von der in diesem Selbstgespräch die Rede ist, scheint unbekanntes Aufenthalts zu sein; spätestens das macht jenes Selbstgespräch selbst als Ideologie kenntlich.

# Geological Turn: Virginia Woolf und die Dinosaurier

Nachtrag zum Seminarwochenende »Ein eigenes Zimmer hab' ich schon«: Autonomie der Kunst, Avantgarde und Geschlecht, 24.-26.05.2013 in Weimar.

**A**ls sie endlich alleine, ohne männliche Begleitung 1928 in die Bibliotheken durfte, startete sie auf die Bücherregale, auf all die Bücher die nicht da waren. Erst als ihr Blick auf das 17. Jahrhundert fällt, findet sie einen Namen: Aphra Behn (1640-1689).

Die erste Frau, die vom Schreiben leben konnte. Eine Katastrophe, die alles verändern soll.

Ihre Fingerspitzen gleiten weiter über die Seiten der Jahrhunderte und graben ein Fossil nach dem anderen aus, und Virginia Woolf beginnt, sie zu klassifizieren, der Tiefenzeit entsprechend.

Deep time heißt das im Englischen, ein Begriff der auf James Hutton (1726-1797), einem Hobbygeologen zurückgeht. Er wollte die Zeit so lesen wie Newton den Raum.<sup>[1]</sup> Zur Folge hatte das, dass die Erde nicht wie bis dahin üblich in den religiös geprägten Vorstellungen als Ganze erschaffen wurde, sondern erst nach und nach entstand durch das, was wir im allgemeinen als Katastrophen bezeichnen, Interaktionen von Feuer, Wasser und Luft. Das ist die Materialisierung von Zeit, sie steht nicht mehr außerhalb der geschichtlichen Ordnung und wird datierbar über die Schichten, die wir zuordnen lernen, indem wir die Umstände nachvollziehen, unter denen sie entstanden sind.<sup>[2]</sup>

So kam es, dass der Knochen, den Mary Anning (1799-1847) 1820 bei Sussex fand, zum ersten Mal nicht als Beweis für die Existenz einer Kreatur der Bibel eingeordnet wurde, sondern als Teil eines Dinosauriers. Die Lebewesen, die wie Monster erscheinen, Geschöpfe eines die Welt verschlingenden und wieder ausgespuckten Weiblichkeit suggerierenden männlichen Blicks sind: Frauen.

» Es war ganz klar ein seltsames Monster das jemand sich vorstellt, die Historiker zuerst und dann die Dichter hinterher lesend — ein Wurm beflügelt wie ein Adler; der Geist von Leben und Schönheit in der Küche Talg hackend. Aber diese Monster, wie amüsant auch immer für die Phantasie, haben keine reale Existenz.«<sup>[3]</sup>

1 Vgl. Time's arrow, Time's cycle, Stephen Jay Gould, 1987.

2 Dass mit diesem Wir Frauen gemeint sein können, ist Virginia Woolf zu verdanken, die sich als erste, ohne jemanden zu fragen oder auf eine Zustimmung zu warten in die Position des Untersuchers gekämpft hat. Was geschieht in den Objektivierungsversuchen?

3 It was certainly an odd monster that one made up by reading the

Ganz Geologin, versucht Virginia Woolf den Bedingungen nachzuspüren, unter denen die, die mit diesem monströsen Bild, das ihnen als Entsprechung herangetragen wird, schreibend leben könnten, ohne selbst wieder solche Monster zu kreieren, sondern sie zu urgeschichtlichen Dinosaurierinnen zu machen. Indem sie die bis dahin vom Mann besetzte Position einnimmt macht sie die Frau zum Subjekt: »Vielleicht ist das erste Ding das sie findet, den Stift zu Papier bringend, dass es keinen gebräuchlichen Satz gab bereit für ihre Verwendung« (1929).<sup>[4]</sup>

» Jede fängt immer wieder von vorne an, es gibt keine Tradition auf die sie sich berufen kann.«<sup>[5]</sup>

Von dieser Position aus kommt sie nicht darum herum, sich mit sich selbst als immer zuerst als Frau Wahrgenommene auseinanderzusetzen, denn nichts ist selbstverständlich für sie verfügbar und nicht alles, was verfügbar ist, will gewollt werden. Aber Wollen, das will sie! Und nicht in der biblischen Ewigkeit verharren, die sie daran hindert, zu untersuchen, dass es eine solche und in der Zeit gemachte ist, Monster Dinosaurier sind und ausgestorben.

In der Kritik der Urteilskraft schreibt Kant, dass das Genie nicht eine Person sei, sondern ein Talent, eine Naturgabe die der Kunst die Regel vorgibt: also gibt Natur der Kunst die Regel vor.<sup>[6]</sup>

» Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.«<sup>[7]</sup>

Wieso also kann Frau nicht Genie haben?

---

historians first and the poets afterwards — a worm winged like an eagle; the spirit of life and beauty in a kitchen chopping up suet. But these monsters, however amusing to the imagination, have no existence in fact (A room of ones own, S. 40).

4 Perhaps the first thing she would find, setting pen to the paper, was that there was no common sentence ready for her use (ebd., S. 69).

5 Karina Korecky, 2012 laufend.

6 Siehe Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 241.

7 Ebd., S. 241.

Es ist laut Kant ein Talent, das wenigen zufällt — und doch kann unter diesen Wenigen niemals eine Frau sein. Die Frau, in ihrer Erscheinung als Frau, stellt Weiblichkeit nicht dar, sondern muss sie sein. Sie selbst weiß, dass ihre Weiblichkeit ein Produkt der Kunst ist, das sich aus Puder, Schmuck, Klamotten, Gestik und Benimmregeln herstellen lässt, die für alle sichtbar getragene und damit rechtlich begründete biologische Vagina. Doch scheinen muss sie wie Natur, *ohne* dass sich jemand bewusst sein darf, dass es Kunst ist »... wenn z.B. gesagt wird: ›Das ist ein schönes Weib‹, in der Tat nichts anderes als: die Natur stellt in ihrer Gestalt die Zwecke im weiblichen Bau schön vor ...«<sup>[9]</sup>. In dieser Rolle bewahrt sie nicht nur die Weiblichkeit als natürlich, sondern auch die Männlichkeit als diese sie bedingende Notwendigkeit. Und von Außen wird sie jeder erdenklichen Schikane ausgesetzt, wenn sie sich dieser Rolle verweigern will, wiewohl sie auch sich selbst Kämpfe liefert: »... diese andauernde Stimme, mal mürrisch, mal herablassend, mal dominierend, mal trauernd, mal geschockt, mal wütend, mal onkelhaft, diese Stimme die Frauen nicht alleine lassen kann ...«<sup>[10]</sup> Jede Frau befindet sich im Kampf mit diesen verinnerlichten äußeren Ansprüchen die sie niemals gewinnen darf, da ansonsten die zyklische Zeit, die ausgerufenen Ewigkeit durchbrochen werden würde, und mit ihr das für diese Zeit erkämpfte Subjekt, Subjekt als Wert des Individuums.<sup>[10]</sup> Diese Kämpfe ficht die Frau deshalb unausweichlich, weil sie einen Unterschied erfährt in dem was sie will und dem was es gibt.

Für einen Mann gibt es diese Kämpfe nicht als selbstverständlich weil alles, was ihn umgibt wie für ihn gemacht ist. Die reale Frau gibt dem Selbst des Individuums als Wert den Anschein, dass nun Ausgewogenheit zwischen den Geschlechtern herrsche, und ist gleichzeitig die Verlängerung des männlichen Willens und somit sind wir immer noch nicht weiter als bis zum Penis gekommen, dem Symbolischen. Wider besseres Wissen muss sie so tun, *als ob* sie Natur wäre, ihr kommt die Rolle der Bewahrerin zu, das *als ob* zu verbergen, damit die Legitimationsstrukturen keinen Bruch erfahren und weiterhin das Ewige, jeden Tag aufs Neue, gemacht werden kann. Sie ist nicht Natur, sondern diejenige die weiß, dass es sich nicht um Natur handelt, als die, die das weiß aber keine Existenzberechtigung im Außen erfährt, sie darf nicht vorkommen. Deshalb ist es so schwierig für eine Frau, Künstlerin zu sein: weil ihr das Wissen abgesprochen wird, weil wir wissen, dass sie für die Basis dieser Produktion zuständig ist, welche die Grenze von Kunst und Leben sicherstellt. Diese Trennung bedeutet für den Kunstbegriff, sich über das hergestellte Schicksal zu erheben und es gleichzeitig in seiner Unabänderlichkeit anzuerkennen. Marcel Proust schreibt in »Die wiedergefundene Zeit«, dass das, was dem Kunstwerk vorausgeht, schon vorher da war. Und für den bürgerlichen Kunstbegriff stimmt das auch. Was also, wenn eine Frau sich daran macht,

Kunst zu produzieren? Kann sie sich nur in das durch Gewalt zusammengehaltene Ewigkeitsdenken einfügen? Im Geniebegriff von Kant und der allgemeinen Auffassung von Kunst und ihrer Produktion — und da sind alle Avantgardegruppen mit eingeschlossen — hat die Kunst ein Geschlecht und es ist männlich, in dieser Tatsache ist die in der Kunstproduktion selbst verdrängte Konstruktion von Männlichkeit zu finden, denn diese wird als natürlich weiterhin als notwendige Voraussetzung für die Kunstproduktion suggeriert, und da, wo männlich ist, darf weiblich nur als Abwesendes sein (so wie das Ich in »Malina« von Ingeborg Bachmann am Ende des Romans in der Tapete verschwindet: nicht tot, kein Geist, sondern einfach nicht da — in der Tapete).

Die Kunst soll so scheinen, als ob sie Natur wäre, obwohl alle wissen, dass es nicht so ist.

Macht sich eine Frau nun daran, das zu produzieren, gefährdet sie ihre Rolle, dass sie ganz natürlich nicht nur zu scheinen, sondern diesen Schein auch selbst noch zu verbergen hat. Im Bereich der Kunst ist sie nun gefährlich nahe an der eigenen Aufdeckung — nicht als Konsumentin, dabei handelt es sich um ihren ohnehin in Gesellschaftlichkeit eingebetteten und diskutierten Geschmack. Aber als Produzentin bringt sie sich in die Position, wo folgende Fragestellung möglich wird: nämlich warum mit dieser insistierenden Starrköpfigkeit an der Rolle der Frau als Bewahrerin festgehalten wird und warum die Person, die Weiblichkeit machen muss, ihr eigenes Leben als negiertes nur hat, nur haben kann, warum am Subjekt als Wertform des Individuums festgehalten wird — sie spricht diese Struktur als Begehren an und bricht damit das Tabu der Lust, das seine Verschleierung durch den Opfermythos erfährt: der Mann wurde geboren und kann selbst nicht gebären. An diesem Detail müssen Frauen sich abarbeiten, sobald sie Künstlerinnen sein wollen, denn dass es ihnen nicht um das Gebären ist, bringt das Künstlerideal des Schöpfens ins Schwanken, das entweder das tun will oder sich unbedingt davon abgrenzen muss.

Ein Beispiel des Versuchs, dieses Wissen unschädlich zu machen, damit keine Veränderung eintritt, ist etwa eine Klassifizierung wie »the most distinguished woman writer of our times«<sup>[11]</sup>. Porters Antwort war darauf: »Wenn Sie meine Arbeit für erstklassig halten, sollten Sie mich nicht implizit an die erste Stelle der zweiten Klasse setzen.«<sup>[12]</sup> In diesen beiden Aussagen liegt zum einen eine Wahrnehmung der Frau als Künstlerin nur als das Andere und zum anderen der Wunsch, nicht als das behandelt zu werden und gleichzeitig das Wissen um die Unmöglichkeit wie ein weiteres Glied derselben Kette eingereiht werden zu können. Erweiterungen sind zulässig und gewünscht da sie die Bedingungen zur Fortsetzung der Verschleierung des Mythos sind.

8 Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 247.

9 »... that persistent voice, now grumbling, now patronising, now domineering, now grieved, now shocked, now angry, now avuncular, that voice which cannot leave women alone ...« (A room of ones own, S. 68)

10 Vgl. Justin Monday, Text im Erscheinen.

11 Verlag von Kathrine Anne Porter über ihren Roman Ship Of Fools, 1962. Siehe hierzu auch die Rezeptionsgeschichte dieses Romans.

12 Aus dem Nachwort von Elke Schmitter zur deutschen Ausgabe von Das Narrenschiff. In der Rezeptionsgeschichte wird deutlich auf welchen Ebenen diese brillante Offenlegung der menschlichen Beziehungen wieder eingegeben wird — von der filmischen Umsetzung bis zur deutschen Übersetzung und den Buchbesprechungen.

# DIE KUNST IST DER NÄCHSTE NACHBAR DER WILDNIS

KARL GINSER

»» Deshalb, wenn ich euch bitte Geld zu verdienen und ein Zimmer für euch alleine zu haben bitte ich euch in der Anwesenheit der Gegenwart zu leben, ein gestärktes Leben, so würde es wirken, ob es jemand vermitteln kann oder nicht.«<sup>[13]</sup>

James Hutton, der große Entdecker der Tiefenzeit, schreibt die Zeit selbst wieder der Ewigkeit zu: »Es gibt kein Zeichen für einen Anfang und keine Aussicht auf ein Ende.«<sup>[14]</sup> Denn Zeit, sagt er, ist der Natur ewig und nichts. Und somit wird alles zu Geschehende in den Bereich der Möglichkeiten eingeordnet, wo, welche Veränderungen auch immer dem großen Ganzen zugeordnet und damit untergeordnet werden. Ihre Bedeutung verschwindet in Anbetracht ihrer Eigenschaft als Teil von etwas Umfassenderem.

Und Virginia Woolf macht nun eigentlich nichts anderes mit ihrer Aufforderung arbeiten zu gehen, um sich ein Zimmer alleine leisten zu können. Sie schreibt sich selbst der aufgebauten Ewigkeitsstruktur der bürgerlichen Gesellschaft ein, denn was ist mir mein Zimmer, wenn ich meine gesamte Lebenszeit hindurch dafür Rechenschaft ablegen muss, Rechenschaft vor einer bestehenden Gesellschaft, die sich nicht anders als über das Recht zu definieren weiß? Und wenn Walter Benjamin, Wladimir Majakowski, Arthur Rimbaud, Erich Mühsam, Cesare Pavese und wie sie alle heißen, nicht wissen wollen, dass all ihre »revolutionären Frühlingmorgen«<sup>[15]</sup> bärtige Gesichter haben?

Wir sind konfrontiert mit einer Katastrophe, die noch keinen Anfang genommen hat.<sup>[16]</sup>

<sup>13</sup> »So that when I ask you to earn money and to have a room of your own, I am asking you to live in the presence of reality, an invigorating life, it would appear, wheather one can impart it or not.« (Ebd., S. 99)

<sup>14</sup> »There is no sign of a beginning and no prospect of an end.« (Theory of the earth, James Hutton in Time's arrow, Time's cycle, Stephen Jay Gould, 1987).

<sup>15</sup> Wer sich die Mühe machen möchte, findet »revolutionärer Frühlingmorgen« bei den Genannten wörtlich.

<sup>16</sup> Vgl. Djuna Barnes, Nightwood, S. 43.

## LITERATUR:

- Barnes, Djuna, Nightwood, Faber and Faber, London 2001
- Gould, Stephen Jay, Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor In The Discovery Of Geological Time. The Jerusalem-Harvard Lectures, Harvard University Press, 1987
- Hutton, James, Theory Of The Earth, Kessinger Publishing
- Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, erste Auflage 1974
- Woolf, Virginia, A Room Of One's own. Three Guineas, Penguin Books, London, 1993
- Proust, Marcel, Die wiedergefundene Zeit, Werkausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972



## über die Entkunstung der Kunst

Schicksal und Charakter (1), Gegen Ohne Für (2)

Das Thema der vierten Ausgabe von ›Kunst Spektakel Revolution‹ ist grob umrissen die Kunst als soziales Verhältnis im neunzehnten Jahrhundert, genauer wegen der revolutionären Dynamik hier: im neunzehnten Jahrhundert Frankreichs, und das heißt wiederum insbesondere Paris, als »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (Benjamin).

Im neunzehnten Jahrhundert wird die Kunst modern, ja – sie wird zur Signatur der »Modernität« (Baudelaire); als moderne Kunst prägt sie den Charakter der Moderne als historische Epoche. Sie wird zum Reservat bürgerlicher Ideale, die in der bürgerlichen Realität versagten. Kunst bewahrt die gesellschaftliche Utopie eines befreiten Daseins, indem sie sich selbst gleichsam zur Utopie der Gesellschaft macht und beansprucht, sich von ihren Mächten und Zwängen zu befreien: sie wird autonom. Aufgehoben ist damit in der Kunst die Autonomie des (bürgerlichen) Subjekts – zumindest im ästhetischen Schein. Insofern überlebt die Kunst ihr eigenes Ende; mehr noch: eigentlich geht es jetzt, nach Hegels These vom Ende der Kunst, die er in den 1820er Jahren in Vorlesungen formuliert, mit der Kunst – eben als moderne Kunst – überhaupt erst richtig los.

Ihren neuen Ort findet sie zweifellos in der Hochkultur; diese selbst kann sich gesellschaftlich aber nur *als Massenkultur* behaupten (das ist im neunzehnten Jahrhundert nunmehr immer auch eine Frage ökonomischer Rentabilität, nicht nur eine Frage des guten Geschmacks wie noch zu Zeiten von Burke und Baumgarten bis Kant; Goethe hat das anschaulich registriert im Vorspiel vom ›Faust‹ ...).

Exemplarisch soll dies an der Operette Jacques Offenbachs gezeigt werden; Siegfried Kracauers Großstudie über ›Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit‹ ist dafür die Vorlage. Was hier die Veränderungen der Kunst tangiert, schlägt sich nieder in den Konfigurationen der »Künstlerpersönlichkeit« und »Künstlerästhetik«, die im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts entstehen: Der Künstler – und es sind weitgehend Männer bzw. ist dieses Feld wie die meisten Bereiche der bürgerlichen Gesellschaft patriarchal dominiert – wird zur sozialen Figur, die gleichzeitig das Soziale konterkariert. Aus dem romantischen Genie wird das »Schicksal«. Eingeschlossen bleibt darin die Kraft der Kunst, seismografischer Ausdruck gesellschaftlicher Widersprüche zu sein. Ihr

läuft bereits in der Hochzeit der bürgerlichen Gesellschaft – schon im neunzehnten Jahrhundert ist dies eben etwa an den Operetten nachvollziehbar – eine, nach Adornos Formulierung, »Entkunstung der Kunst« zuwider. Am Ende dieser Entkunstung scheint fraglich, ob – auch kritisch – überhaupt noch von Kunst gesprochen werden kann, ohne nicht doch in der Belanglosigkeit der mittlerweile längst redundanten Diskurse um Kunst und Kritik zu verschwinden ...

Dazu das nachfolgende Fragment. – Die Ausführungen zu Offenbach etc. sind auf einen nachfolgenden Teil des Beitrags verschoben. Die in der ersten Broschüre ›Kunst Spektakel Revolution‹ aufgenommenen Thesen ›Gegen Ohne Für‹ können indes als Vorstudie zur Diskussion gelesen werden.

⇒ 1.

»Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt«, heißt es in Adornos ›Negativer Dialektik‹, S. 29. – *Wie* das Leiden beredt wird, ist ein Problem der Darstellung, das Adorno hier als zentrales Problem aller gegenwärtigen Philosophie, und das ist Philosophie nach Auschwitz, fasst. Als Darstellungsproblem ist es auch ein ästhetisches (wie bereits von Walter Benjamin in seiner erkenntnistheoretischen Vorrede im ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ 1928 diskutiert). Das Bedürfnis selbst – wie alle Bedürfnisse in der modernen wie dann erst recht postmodernen kapitalistischen, vollends der Verwertungslogik unterworfenen Gesellschaft, deformiert, ja gleichsam anästhesiert – ist seit den Anfängen des bürgerlichen Zeitalters und über seinen Untergang hinaus, heute mehr denn je, an die Kunst verwiesen.

Fraglich allerdings, ob die Kunst und die Künste dem noch gerecht werden können: Schon in den neunzehnhundertsechziger Jahren – Adornos ›Negative Dialektik‹ erscheint 1966 – war längst virulent, dass zumindest an die emanzipatorischen Formen der Avantgarde, an die transzendierenden wie radikalen Kunstbewegungen, die sich im



ausgehenden neunzehnten und der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts formierten, kein Anschluss mehr möglich ist.

Die bei Lenin angelegte und dann spätestens mit Schdanow brutal durchgesetzte stalinistische Doktrin vom sozialistischen Realismus hatte die Kunst um ihre formale, das heißt materiale Kraft gebracht, ihre reflexive und ohnehin fragile Energie gebrochen, schließlich Kritik und Kritiker terrorisiert und in den Gulag verschleppt.

Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg haben, was schon im Schatten des Ersten Weltkriegs drohte, der konkreten Utopie, nach der Kunst Statthalter von Glück und Leben ohne Angst ist, den Boden unter den Füßen weggezogen. Kunst, die nach Auschwitz an den harmonisierenden Vorstellungen des Schönen festhält, ist, nach Adornos Einwurf, barbarisch. (Grausam ist faktisch geworden, was Heinrich Heine ein Jahrhundert zuvor als »Ende der Kunstperiode« postulierte, nämlich die »Kunstbehaglichkeit des großen Zeitablehnungsgenies, der sich selbst sein letzter Zweck ist«; gemeint war Goethe – was seine Kunstidee und überhaupt die klassisch-romantischen Künste hervorbringen, sind nur noch Produkte einer, so Karl Löwith, »bloßen Harmonisierung«; vgl. dazu Brüggemann, »Literarische Technik und soziale Revolution«, Reinbek b. Hbg. 1973, S. 53; sowie S. 49 ff.)

Nunmehr ist die idealistische Ästhetik bloß noch Ideologie des Ästhetischen. Das betrifft die Kunst und die Künste mithin auch jenseits der stalinistischen und faschistischen Gewalt, kontaminiert Kunst und die Künste vor allem und gerade wo sie zum Betrieb werden, wo sie also als Branchen der mittlerweile als soziales Verhältnis ubiquitär gewordenen Kulturindustrie integriert sind.

Die Ästhetisierung der Politik, die Benjamin zum Schluss seines Kunstverkaufsatzes von 1936 diagnostizierte, ist längst zum allgemeinen Programm geworden: Dass, wenn es um Kunst geht, die Sinne angesprochen, das besondere Erlebnis und die Kreativität angeregt werden sollen, gehört zu den billigsten Rezepten und Reklameslogans des Betriebs. In seinem Gehege ist jedes inszenierte Spektakel erlaubt, ja gewünscht, auch jenseits der Grenzen des guten Geschmacks oder menschlicher Würde – alles egal, weil's eben geschäftlich nicht egal ist: so kann jede noch so bescheuerte Aktion mit letztendlich auch ökonomisch profitabler Aufmerksamkeit rechnen. Das billige und erwartete Versprechen der Kunst ist die Perversion ihres einstigen Vermögens von Kritikfähigkeit, nämlich Erkenntnisgehalt, der Aufschluss gibt über eine Welt, in der die Erkenntnis über das, was sie im Innersten zusammenhält, gründlich verstellt ist. Und gerade weil diese Erkenntnis so gründlich verstellt ist, weil überdies unreglementierte Erfahrung, die solche Erkenntnis voraussetzt, verkappt ist, muss »die Kunst« erhalten, die schlechthin zur ideologischen Komplexion von »Erkenntnis«, von »Erfahrung«, nonchalant auch von Erlebnis mystifiziert, oder, den neueren Modediskursen gemäß: ontologisiert wird – und zwar umso mehr, je weiter sie falsch verrückt ist in ihrem ästhetischen Verhältnis zur falschen Welt. »Wenn ich glauben will, dann gehe ich in die Kirche!« – der besonders in Verschwörungstheorien beliebte Sinnspruch könnte für den Status der Kunst und Künste entsprechend – und

niedrigschwellig durchaus auch verschwörungstheoretisch plausibel – lauten: »Wenn ich Erfahrungen machen will, dann gehe ich ins Museum!«

Die Ideologie des Ästhetischen verdreht sich, wird zur »ästhetischen Ideologie« (Terry Eagleton), das heißt ästhetisierten Ideologie, mündet in einer *popkulturindustrialisierten Fassung der Ästhetisierung der Politik*. Der entscheidende Effekt dieser vexierenden Strategie einer Ideologisierung-ästhetik versus Ästhetisierungsideologie ist: die »Folgenlosigkeit« (vgl. noch einmal Brüggemann, hier mit Bezug auf Brecht, a. a. O., S. 53) der Kunst und der Künste, die perfiderweise umso garantierter ist, je verstiegener und verzückter von der Kunst und den Künsten mit Emphase und Verve behauptet wird, dass sie allerdings folgenreich seien. Das gehört ja mittlerweile zum Image jeder Documenta, nachgerade zur Public Relations jeder Biennale und *Art fair*, zum Werbepaket jeder Kunsthochschule, zum Slogan des Kulturprogramms des öffentlich-rechtlichen Rundfunks etc.; solche lebensweltlich nivellierte Ästhetisierung sorgt gut dafür, dass der Nervenkitzel bei Marina Abramović oder Jonathan Meese (um zwei groß angesagte Performancekünstlerinnen zu nennen) im Museum bleibt, genauso wie die Begeisterung für Lady Gaga oder Helene Fischer (um noch zwei groß angesagte Performancekünstlerinnen zu nennen) im Konzertsaal gefangen ist, und hier nichts auch nur für Sekunden in den konkreten Alltag einbricht, was wirklich – und »wirklich« jetzt im emphatischen Sinne – über eben diesen Alltag, mit seinen Widrigkeiten und seiner Trostlosigkeit also die Mickrigkeit der eigenen Existenz (von der Meese so gerne spricht) hinausginge und Möglichkeiten menschlicher Weltveränderung erkennen ließe.

Kurzum: Kunst ist Gegenwartskunst, integraler Betrieb innerhalb der verwalteten Welt, rentabel so wie jede ihrer Event- und Entertainment-Veranstaltungen. Damit weist Gegenwartskunst über die Moderne hinaus, auch ästhetisch: War die Moderne (i. e. moderne Kunst) noch Epoche, so ist die Gegenwartskunst (die die verschiedensten Varianten und Versionen der modernen Kunst einschließt) nur noch Segment (darauf hat Kerstin Stakemeier in ihren letzten Texten immer wieder hingewiesen; vgl. Behrens & Stakemeier, »Kunst im Kapital«, 2012).

Adorno, der bis in die letzten Formulierungen seiner »Ästhetischen Theorie« die Kunst als etwas darüber Hinausweisendes, als authentische Spur einer transzendierenden Kraft verteidigte, begriff das exemplarisch am Jazz schon in den fünfziger Jahren als »Entkunstung der Kunst«. Gemeint ist damit die Einpassung der Kunst – das betrifft die großen Werke nicht weniger als die trivialen Produkte – in die Kulturindustrie, und das ist nichts anderes als die Kommodifizierung der Kunst: Kritisch ist dabei nicht, was der Kunst an sich widerfährt (das wäre in der Tat nicht mehr als der Kulturpessimismus, der Adorno gerne unterstellt wird), sondern die hiermit gesellschaftlich reproduzierte Beschädigung des Subjekts: die »Entkunstung der Kunst« hat gleichsam *rezeptionsästhetische Konsequenzen*. (Spätestens seit seinem Aufsatz »Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«, zuerst in der »Zeitschrift für Sozialforschung« 1938 erschienen, dann als Material in das Radio Research Project eingegangen und schließlich in den »Dissonanzen« 1963 wieder aufgenommen – man beachte in

diesem Kontext den Untertitel der ›Dissonanzen‹: »Musik in der verwalteten Welt« –, also: spätestens seit Adornos Regressions-Aufsatz geht es in der kritischen Ästhetik nicht, wie fälschlich und beharrlich von der Adornofachwelt interpretiert, um so etwas wie eine reine Werkästhetik, sondern – und hier ist Adorno ganz einem aktualisierten Materialismus verpflichtet – um eine Produktions- wie Rezeptionsästhetik, also um das soziale Verhältnis der Kunst und Kunst als soziales Verhältnis; und das ist eben nicht die Frage »Was ist Kunst?«, sondern das Problem, unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen Menschen dieses oder jenes als Kunst qualifizieren oder als Nichtkunst abqualifizieren, mit anderen Worten: warum Menschen etwas im Besonderen als »ästhetisch« empfinden, obwohl ihnen im Allgemeinen, nämlich in ihrem konkreten Alltag, das Ästhetische, sofern es über die bloße Verhübschung des so genannten eigenen Lebens hinausgeht, ziemlich egal ist ...). – Davon handelt die ›Ästhetische Theorie‹ gleich zu Beginn: »Die von der Kulturindustrie Überlisteten und nach ihren Waren Dürstenden befinden sich diesseits der Kunst: darum nehmen sie ihre Inadäquanz an den gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebensprozess – *nicht dessen eigene Unwahrheit* – unver Schleierter wahr als die, welche noch daran sich erinnern, was einmal ein Kunstwerk war. Sie drängen auf Entkunstung der Kunst.« (GS Bd. 7, S. 32; Hervorhebung von mir!)

Auseinandergenommen hatte Adorno dies wiederum auf den letzten Seiten seines Jazzessays ›Zeitlose Mode‹: »Während der Künstler teils toleriert, teils als ›Unterhalter‹, als Funktionär in die Konsumsphäre eingeschaltet, wie ein höher bezahlter Oberkellner der Forderung nach Diensten unterworfen wird, ist das Stereotyp des Künstlers zugleich das des Introvertierten, des egozentrischen Narren, vielfach des Homosexuellen. Mögen immer solche Eigenschaften den Berufskünstlern nachgesehen, mag selbst ein skandalöses Privatleben als Teil der Unterhaltung von ihnen erwartet werden – jeder andere macht durch die spontane, nicht vorweg gesellschaftlich gesteuerte künstlerische Regung sich bereits verdächtig.« (GS Bd. 10-1, S. 135)

Adorno berührt hier den Umbruchprozess, der sich anschaulich in der amerikanischen Gesellschaft der zwanziger bis vierziger Jahre zeigt und in der Komplexion von Fordismus, Konsumgesellschaft und der Verallgemeinerung der Angestelltenkultur seinen Ausdruck findet; Adorno und Horkheimer haben das in ihrer Gemeinschaftsarbeit ›Dialektik der Aufklärung‹ als Kulturindustrie beschrieben: die Stereotypen, Schematismen und Hieroglyphen der Bilderwelt der Hollywood-›Traumfabrik‹ (Ilja Ehrenburg) erscheinen als Standards des modernen, *american way of life*, dessen Designer der moderne Künstler wird – als Star. Damit wird der Künstler zum Idol, dem die Rezipienten sich fanatisch, also als Fans, gemeinmachen wollen (in erster Linie sind sie *Konsumenten*, die buchstäblich die dargebotene »Kunst« als »Kunst« *verzehren* – und sie tun dies, wenn auch formiert als Masse, wesentlich *individuell*; das heißt sie sind immer weniger Publikum im Sinne einer politisch agierenden Öffentlichkeit). Die Subjekte brauchen dafür allerdings einen lebensweltlichen Spielraum, in dem es gestattet ist, durchaus die eine oder andere »nicht vorweg gesellschaftlich gesteuerte künstlerische Regung« zu zelebrieren, ohne das damit das gesellschaftliche Gesamtgefüge durcheinander gerät; ein

solcher Spielraum ist »die Jugend«, die sich ebenfalls als *ästhetische* Ideologie seit den fünfziger Jahren in den verschiedensten Phänotypen von Jugendlichkeit im *Lifestyle* verfestigt.

Adorno schreibt für die Frühzeit solcher Fixierung auf Jugendlichkeit: »Trotzdem jedoch ist gerade während der Entwicklungsjahre das Ausdrucksbedürfnis, das mit Kunst ihrer objektiven Qualität nach gar nichts zu tun zu haben braucht, nicht ganz auszutreiben. Die Halbwüchsigen sind noch nicht völlig vom Erwerbsleben und dessen seelischem Korrelat, dem ›Realitätsprinzip‹, unterjocht. Ihre ästhetischen Impulse werden von der Unterdrückung nicht einfach ausgelöscht, sondern abgelenkt. Der Jazz ist das bevorzugte Medium solcher Ablenkung. Den Massen der Jugendlichen, die der zeitlosen Mode Jahr um Jahr zulaufen, vermutlich um sie nach ein paar Jahren zu vergessen, liefert er einen Kompromiss zwischen ästhetischer Sublimierung und gesellschaftlicher Anpassung. Das ›unrealistische‹, praktisch unverwertbare, imaginative Element wird durchgelassen, soweit es im eigenen Charakter derart sich verändert, dass es selber dem Realbetrieb unermüdlich sich anähneln, seine Gebote in sich wiederholt, ihnen willfahrt und damit dem Bereich wieder sich eingliedert, aus dem es ausbrechen wollte. Kunst wird entkunstet: sie tritt selber als ein Stück jener Anpassung auf, der ihr eigenes Prinzip widerspricht.« (Ebd.)

Adorno formuliert dies zu Beginn der fünfziger Jahre, vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen in Amerika, in New York und Los Angeles. Er kommt zu Schlussfolgerungen, bei denen er sich weitgehend auf das statistische Erhebungsmaterial, etwa auf die Ergebnisse der Forschungen zum Hörverhalten des Radiopublikums, aber auch zum Autoritären Charakter verlassen muss; keinen konkreten Einblick hat Adorno jedoch in die tatsächliche Dynamik der sich in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren konstituierenden Popkultur, die sich ja wesentlich als Subkultur einer sich unter Bedingungen der jetzt sich etablierenden spätkapitalistischen *affluent society* formierenden Jugend manifestiert. Gleichwohl hält Adorno hier wesentliche Elemente der Sozialpsychologie der Jugend fest, wenn auch gerade die Jazzjugend, wenige Jahre später dann die Rock 'n' Roll-Begeisterten, schließlich die jugendliche Disco- und Punk-Dissidenz der siebziger Jahre ff. eben diesen, popkulturindustriell immer wieder verordneten »Kompromiss zwischen ästhetischer Sublimierung und gesellschaftlicher Anpassung« auch immer wieder versuchen zu subvertieren ...

Es gehört allerdings zur Logik der verwalteten Welt, dass solche Subversionsstrategien nicht nur schlechterdings scheitern, okkupiert, entschärft oder verharmlost werden, sondern dass sie konstitutiv in die Modelle von Subjektivität eingelassen sind und schließlich als ideologisch pervertiertes »Erkenne Dich selbst!«, als verkehrtes »*Gnothi seauton*« (Inscription am Apollotempel von Delphi, berühmt zitiert von Kant im Aufklärungsaufsatz von 1784) oder verirrtes »Mein wahres Ich – Wie wir erkennen, was uns antreibt – Wie wir Gefühls- und Denkblockaden überwinden« (Titelschlagzeile ›Frau im Leben – Kreative Ideen für Haus und Familie‹, Heft 4/2014), das definieren, was gemeinhin »Individualität«, »Charakter« und »Persönlichkeit« heißt. Adorno und Horkheimer nannten das im Kulturindustrieanchnitt in der ›Dialektik der Aufklärung‹ (1944/47) »Pseudoindividualität«

(vgl. GS Bd. 3, S. 177); Herbert Marcuse hatte dann 1955 in ›Triebstruktur und Gesellschaft‹ herausgestellt, inwieweit das Lustprinzip mit dem Realitätsprinzip in einem Leistungsprinzip verschränkt werden kann, dem die Individuen in ihrer Individualität nunmehr unterworfen sind. Rückgekoppelt ist das mit dem, was Marx als »Charaktermaske« bezeichnet hat (vgl. hierzu Franz Schandls luziden Essay ›Maske und Charakter‹ von 2007). – Heute konzentriert sich diese Ideologisierungsästhetik beziehungsweise Ästhetisierungsideologie als Kreativität (vgl. unter Vorbehalt: Ulrich Reckwitz, ›Die Erfindung der Kreativität‹, Ffm. 2012; weiterführend und bündig: Hans-Christian Dany, ›Morgen werde ich Idiot‹, Hbg. 2013).

⇒ II.

Unter der Regie der protestantischen Ethik wird der Mensch nach Max Webers Wort zum Berufsmenschen; im Schatten fortschreitender Rationalisierung – Marcuse spricht von technologischer Rationalität – wird das Irrationale, sofern für den gesellschaftlichen Normalbetrieb geduldet (und nicht gerade kanalisiert für politische Zwecke chauvinistischer, nationalistischer, rassistischer oder antisemitischer Ressentiments), in die Bezirke der Kunst, Künste und Kultur (wozu auch Freizeit, Sport, Urlaub etc. gehören) abgeschoben; und wie der Mensch in der bürokratischen Ordnung zum Berufsmenschen wird, so wird der Künstler in der verwalteten Welt Schrägstrich Kulturindustrie bzw. dann ab den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts: Popkulturindustrie *zum Berufskünstler* (übrigens dies ja auch ganz banal: was Kunst ist, was künstlerische Erwerbstätigkeit ist und was nicht, entscheidet heute mitnichten irgendein kluger theoretischer Diskurs, sondern das Finanzamt und die Sozialversicherung).

Jeder Mensch ist Künstler, jeder Berufsmensch soll Berufskünstler sein. Das geht der Doktrin kreativer Selbstverwirklichung als leistungskonformer Selbstoptimierung voraus. Im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts, insbesondere in dessen zweiter Hälfte – noch einmal Stichwort: Pop! & nachgelesen werden kann das im Brief von Richard Hamilton an Alison & Peter Smithson von 1957 – wird »Kunst«, werden überhaupt die »Künste« zum Berufsfeld. In der nachbürgerlichen Welt ist die berufsbiografische Entscheidung, Künstlerin bzw. Künstler zu werden und sich in einer der immer zahlreicher werdenden Akademien oder Hochschulen und neuerdings auch Universitäten, eine solide Chance, doch noch an bürgerliche Lebensweisen andocken zu können. Die damit verbundenen prekären ökonomischen Bedingungen, mit denen die und der gemeine Kunststudierende gerne kokettieren, sind wahrlich auch nicht schlimmer als das realprekäre Elend der so genannten Unterschicht; dass Hipster, die ja gleichsam die Kultur gewordene Konfiguration des Berufskünstlers sind, sich den »weißen« Unterschicht-Habitus zur Mode gemacht haben, ist signifikant dafür, inwieweit Ideologeme der *Creative Industries* wie etwa die, die Richard Florida prominent propagiert, wonach das ästhetische Kapital das monetäre Defizit längerfristig ausgleichen wird, längst und trotz aller Schwachsinngigkeit zur Realität gegenwärtiger Ästhetisierung der Politik haben werden können.

Entscheidend bleibt: dass »Kunst« ein weiträumiger Bereich ist, der Zugang zur bürgerlichen Lebensweise ermöglicht, auch wenn solche bürgerliche Lebensweise faktisch gesellschaftlich schon keinen Ort mehr hat; für die Images sozialer Selbstrepräsentation reicht das allemal.

Deutlich wird hierbei, dass die Entscheidung, Künstlerin bzw. Künstler zu werden, nicht mehr von der Not des Bedürfnisses geleitet wird, Leiden beredt werden zu lassen; zumindest gilt das für diejenigen, die – und sei es auch nur mehr schlecht als recht – erfolgreich als Berufskünstler das Berufsfeld »Kunst« *bespielen* (wie es im adäquaten Jargon heißt). Darstellung von Leiden ist längst Teil des Spektakels, entweder Pathos oder Spleen oder beides doppelt und dreifach; Leiden wird, wie auch jenseits der Bereiche der Kunst, individualisiert, zum tragischen Schicksal der Einzelnen und Vereinzelten, entsozialisiert, um es zugleich gesellschaftlich hilflos zu bedauern, oder künstlerbiografisch kanonisiert als Genie und Wahnsinn zu überhöhen. Die Kunstgeschichte, zumal wo sie in die historischen Zonen der revolutionären Avantgarde oder zumindest radikalen Moderne gerät, depotenziert so noch nachträglich die Kunst in ihren emanzipatorischen wie utopischen Möglichkeiten. Van Goghs Sonnenblumenbilder lassen sich als schöne, wilde, effektvolle Gemälde bewundern, als Poster kann man sie sich übers Sofa hängen; dass der Maler sich ein Ohr abgeschnitten haben soll, macht sie nur noch interessanter. – Kritische Theorie der Kunst, als kritische Theorie der Gesellschaft, die solche Kunst für sich reklamiert, hat sich derartigen Kanonisierungen und Historisierungen zu widersetzen (auch hier ist kritische Theorie vor allem Ideologiekritik). Heinz Paetzold hat darauf nachdrücklich insistiert: »Die Beschäftigung mit van Gogh hat in mir die Zweifel nicht zur Ruhe kommen lassen, ob das in philosophischer Distanziertheit operierende analytische Verfahren seine Kunst wirklich trifft ... Ich meine, dass man die Schuld nur abträgt, wenn man van Gogh gegen den Strich liest, das heißt den Panzer der falschen Popularisierung durchbricht.« (›Profile der Ästhetik‹, Wien 1990, S. 17.)

Paetzold durchbricht dies durch eine materialistisch geschulte Ästhetik indem er Kunst unter Gesichtspunkten der Konzeption begreift (Paetzold hatte 1974 in zwei schmalen Bänden seine ›Neomarxistische Ästhetik‹ veröffentlicht: Bloch, Benjamin, Adorno und Marcuse stellt er hier unter das Vorzeichen einer materialistischen Ästhetik): »Konzeptionelle Fragen sind zunächst Fragen nach dem *Daseinssinn* der Kunst. Grundlegend für van Goghs Kunstentwurf war die Ansicht, dass alle künstlerische Arbeit sich aus dem existentiellen Lebensentwurf organisch ergibt. Van Gogh selbst wurde Künstler, nachdem sich die Perspektiven einer bürgerlichen Existenz für ihn verschlossen hatten. Das existentielle Pathos des Leidens verbindet sich mit dem Gestus, die Kunst als eine eingreifende Tätigkeit zu verstehen. Die Kunst soll sozial und politisch folgenreich sein.« (Ebd. S. 16.)

Die Frage ist: Wie?

*Fortsetzung folgt.*

## LITERATUR

### *In der Reihenfolge ihrer Erwähnung im Text*

- Siegfried Kracauer, ›Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit‹, Werke Bd. 8, Frankfurt am Main 2005.
- Theodor W. Adorno, ›Negative Dialektik‹, in: GS Bd. 6, Frankfurt am Main 1997.
- Heinz Brüggemann, ›Literarische Technik und soziale Revolution‹, Reinbek bei Hamburg 1973.
- Walter Benjamin, ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ (zweite Fassung), in: GS Bd. 7, Frankfurt am Main 1991, S. 347 ff.
- Terry Eagleton, ›Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie‹, Stuttgart & Weimer 1994.
- Roger Behrens & Kerstin Stakemeier, ›Kunst im Kapital (eine Materialschlacht)‹, Vortrag und Diskussion, Mitschnitt vom 13.05.2012 aus dem Golem, Hamburg – [soundcloud.com/golem-dieuntuchten/the-evil-faerie](https://soundcloud.com/golem-dieuntuchten/the-evil-faerie)
- Theodor W. Adorno, ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, Frankfurt am Main 1997.
- Theodor W. Adorno, ›Dissonanzen‹, in: GS Bd. 14, Frankfurt am Main 1997.
- Theodor W. Adorno, ›Zeitlose Mode · Zum Jazz‹, in: ›Prismen‹, in: GS Bd. 10-1, Frankfurt am Main 1997, S.123 ff.
- Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, ›Dialektik der Aufklärung‹, GS Bd. 3, Frankfurt am Main 1997.
- Herbert Marcuse, ›Triebstruktur und Gesellschaft‹, Schriften Bd. 5, Springer 2004.
- Franz Schandl, ›Maske und Charakter‹, in: ›krisis‹, Heft 31, Münster 2007, S. 124 ff.
- Ulrich Reckwitz, ›Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung‹, Frankfurt am Main 2012.
- Hans-Christian Dany, ›Morgen werde ich Idiot. Kybernetik und Kontrollgesellschaft‹, Hamburg 2013
- Richard Hamilton, Brief an Alison & Peter Smithon vom 16.01.1957, [www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/popart/hamilton.html](http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/popart/hamilton.html)
- Herbert Marcuse, ›Einige gesellschaftliche Folgen moderner Technologie‹, in: Schriften Bd. 3, Springer 2004, S. 286 ff.
- Heinz Paetzold, ›Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne‹, Wien 1990.

# Impressum

Kunst, Spektakel und Revolution N° 4

Arbeitsgruppe Kunst und Politik  
(Hg.)

## FÖRDERUNG

Der Druck der Broschüre wurde durch den Fördererkreis demokratischer Volks- und Hochschulbildung e.V. ermöglicht. — [www.foerdererkreis.de](http://www.foerdererkreis.de)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

## HERAUSGEBER

»Kunst Spektakel & Revolution« wird herausgegeben von der Arbeitsgruppe Kunst und Politik beim Bildungskollektiv BiKo e.V.

Bildungskollektiv BiKo e.V.  
Lassallestraße 50  
99086 Erfurt

**BiKo** **ACC**

## COPYLEFT

Alle Texte stehen (insofern nicht anders angegeben) unter der Creative Commons »Namensnennung – Keine kommerzielle Nutzung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0« -Lizenz. Sie dürfen unter Angabe der Quelle frei verwendet werden. Die Lizenz ist einsehbar unter [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org)



## GESTALTUNG

Julian Krischker  
Schroeter und Berger  
[schroeterundberger.de](http://schroeterundberger.de)

## DRUCK

LASERLINE  
[www.laser-line.de](http://www.laser-line.de)

## BEZUG

Die Broschüre kann per Email bezogen werden:  
[info@katzenberg-verlag.de](mailto:info@katzenberg-verlag.de) und [biko@arranca.de](mailto:biko@arranca.de)  
oder über das Kontaktformular auf [spektakel.blogspot.de](http://spektakel.blogspot.de)

ISBN 978-3-942222-03-7