

Christian Jäger

Wahrgenommenes Wahrnehmen wahrnehmen

Zur Begriffsbildung der "Autonomie des Kunstwerks"

1. Fragen stellen ist wie Fallen stellen

Beides unternimmt man am besten, wenn es dunkel ist. Ausgangspunkt der nachstehenden Überlegungen ist eine Verständnislosigkeit: Der Begriff "Autonomie des Kunstwerks" sagt nichts mehr aus. Das soll nicht heißen, daß er einmal positiv zu bestimmen gewesen wäre, sondern die zeitliche Einschränkung gesteht zu, daß er einmal eine operative Funktion hatte. Ein Kampfbegriff, der sich von einer anderen Position distanzierte und suchte, diese zu überwinden. Heutzutage fehlt nicht nur ein Gegenbegriff, es mangelt nach wie vor an bestimmbarem Inhalt. Was soll Autonomie besagen? Wie konnte es zu einer solchen Vorstellung kommen, und welchen Sinn macht es, innerhalb der Ästhetik daran festzuhalten? Um diese Fragen zu beantworten, bedarf es einerseits verschiedener Perspektiven, unter denen die mögliche Bedeutung des Begriffs am kunstgeschichtlichen Material und im Hinblick auf die Produktionsbedingungen erprobt wird; andererseits steht die Ästhetik als Theoriegeschichte zur Debatte, geht es also um die innertheoretischen Effekte, die eine Kategorie wie "Autonomie des Kunstwerks" auslöst.

Die Darstellung unserer Problematik birgt eine Schwierigkeit, insofern das zur Methode erhobene Unverständnis, gefaßt in Fragen wie: "Wieso soll das eigentlich so sein?", oder "Wie ist man darauf gekommen?", oder "Läßt sich der Sachverhalt nicht ganz anders denken?", Aussagen zutage fördert, die bisweilen banal, allzu bekannt oder gar unwissenschaftlich erscheinen mögen. Doch das hat seinen Grund, insofern es um den verdunkelten Grund eines Diskurses geht. Verdunkelung heißt dann, daß bestimmte Rede- oder Schreibweisen innerhalb eines Diskurses tabuisiert sind, denn rührt man an sie, gerät die Geschlossenheit und Festigkeit des Diskurses ins Schwanken. Im ästhetischen Diskurs wird der Begriff von der Autonomie des Kunstwerks auf verschiedene Weise abgesichert, und eigentlich gehören schon die angeführten Fragen zu den Fragen, die man an diesen Begriff nicht

stellt. Die genannten Fragestellungen beziehen eine Position außerhalb oder am Rande des Diskurses und fragen nach seinem Kern, adaptieren nicht die vorhandenen Begrifflichkeiten, sondern fragen ihrer Genealogie und Funktion nach. Auf diese Weise vermag das konstitutiv ausgeschlossene Wissen wieder aufscheinen — wobei die Möglichkeit, es zu erschließen, bereits dafür spricht, daß ein Diskurs am Ende seiner Wirkungsmächtigkeit angeht (vgl. Jäger 1994, 89f).

Zugleich führt das grundsätzliche Fragen auf eher schlichte Wahrheiten, die dem Diktum der Banalität folgen, da sie dem diskursinhärenten Postulat erforderlicher Komplexität verfallen. Alternativ ist zu postulieren: Wahrheiten sind zwar so komplex wie nötig, zugleich jedoch so banal wie möglich zu fassen. Dagegen steht der mit dem Banalitätsverbot verbundene Anspruch, durch eine fingierte Naturwissenschaftlichkeit mit ausgefeilten Kategoriensystemen, detaillierten Beobachtungsverzeichnissen und Lehnvokabeln aus Wissenschaften im Grenzbereich von Geistes- und Naturwissenschaft sowie Sozio- und Psychologie Ästhetik zu einer Disziplin zu machen, die ihre philosophische Herkunft ebenso leugnet wie ihren Gegenstand, sich mithin weder auf die Aufgabe der Begriffsschöpfung noch auf die Ereignishaftigkeit des Kunstwerks einläßt. Statt dessen tritt die Ästhetik oftmals als positivistische Meßwissenschaft auf, die die Grade von Freiheit und Unfreiheit, von Kritik oder Affirmation bestimmt, um dementsprechend kulturelle Gütesiegel zu verteilen. Da keinerlei Notwendigkeit für eine solche Form der Ästhetik gegeben ist, ist dem hinter der Begriffsbildung stehenden Antrieb nachzufragen: Wieso sollte das Kunstwerk autonom sein? Die Sphären der Ökonomie, des Rechts, der Kollektivität¹ und kulturhistorischen Relativität sind nur bedingt kompatibel mit einer Ästhetik, die sich zentral auf Begriffe wie "Autonomie", "Originalität", "Idealität" und "Individualität" in variabler Terminologie und Kombinatorik stützt, obgleich die Kunstwerke evidentermaßen auch in den genannten Sphären verortet sind. Von welcher Perspektive man auch ausgeht: Das Kunstwerk erscheint immer als heteronom, und nur ein Höchstmaß an kognitiver Arbeit kann es seinen Entstehungsbedingungen entreißen und ihm den Schein

¹ Für den seltenen Fall, daß ein neuzeitliches Kunstprodukt — insbesondere Literatur — doch einmal in nicht zu übersehender Weise kollektiv, nämlich im Künstlerverband erzeugt wird, setzt die Maschine der Kritik sogleich ihre schweren Geschütze in Gang, was bezüglich der Veröffentlichung des *Romans der Zwölf* nachzulesen ist bei Estermann (1992). Dort wird auch von weiteren Koproduktionen in Literatur, Malerei und Musik berichtet.

der Autonomie verleihen. Diese Arbeit des Ausschlusses findet ihrerseits natürlich nicht abgeschlossen von einer sozialen Wirklichkeit statt, die den Schein des ästhetischen Diskurses nach seiner anfänglichen Inthronisation immer auch bestätigt, insofern dieser Diskurs eben innerhalb eines größeren Machtgefüges, eines Dispositivs, situiert ist und reale, nicht-diskursive Praxen existieren, die den Diskurs in seiner präsenten Form ebenfalls bestätigen. Es gibt für den Gedanken der Autonomie der Kunst somit einen Grund in der sozialen Wirklichkeit — selbst wenn er die Gestalt einer Tautologie trägt. Da Tautologien aber den Vorteil besitzen, nicht aus sich heraus kritisierbar zu sein, können wir uns nur nach dem Außen fragen — das zumeist ein Vorher ist — aus dem der Wunsch nach der Autonomie erwächst. Den Fragestellungen entsprechend wird sich der nachfolgende Text auf zwei Schwerpunkte konzentrieren: zum einen auf die eher historisch orientierte Frage nach den Möglichkeitsbedingungen der Begriffsbildung, zum anderen auf die aktuellere Frage nach der Funktionalität des Begriffs innerhalb der Ästhetik, wobei diese Frage auf den Vergleich insbesondere mit der "Medientheorie", ihrer Funktionsweise und ihrem Leistungsvermögen führt.

2. Geburt der Autonomie aus dem Geiste regionalstaatlicher Privilegienökonomie

Fragen wir für eine vorläufige, hypothetische Bedeutung der Etymologie des Begriffs nach: "Autonomie" meint demnach das Selbstgesetzte, den "nomos", der sich selbst einrichtet. Im Wortsinn geht es also um Recht und Gesetz und dabei zuallererst um das Recht, sich die Gesetze selbst zu geben. Werfen wir also einen Blick auf das Gesetz.

Am 18.12.1773 wird durch ein kursächsisches "Mandat, den Leipziger Buchhandel betreffend" zum ersten Mal ein Eigentumsrecht an Schriften institutionell garantiert. Betroffen werden dadurch nicht die Autoren und deren Anspruch auf ihr geistiges Eigentum, das erst zwei Dekaden später im Allgemeinen Preußischen Landrecht von 1794 fixiert wird, sondern die Verleger, denen das Eigentum an den von ihnen verlegten Schriften zugesprochen wird. Hinter der Vergabe des Privilegs an den Leipziger Buchhandel stand das Interesse, den Messestandort zu stärken und auszubauen, gegen Konkurrenten abzusichern und nach Möglichkeit weitere Händler, die zu jener Zeit auch Verleger waren, an den Ort zu binden. Doch weitreichend und wohl kaum im Kalkül der Rechtsgeber gelegen, zeitigt das Mandat Folgen für die weitere Kunstgeschichte.

Die Garantie eines Eigentums steht offenbar im Zusammenhang mit dem Gedanken der Autonomie des Kunstwerks, der sich in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt. So verfolgt Christa Bürger die Entstehung des Autonomiegedankens just in dieses ausgehende achtzehnte Saeculum, entdeckt dort im zeitgenössischen Diskurs die Entgegensetzung instrumentaler Literatur im Sinne und Dienste bürgerlicher Aufklärung und autonomer Literatur der Weimarer Klassik und Frühromantik (vgl. Chr. Bürger 1982). Die Bestimmung des historischen Diskussionsstandes rekonstruiert jedoch nicht die Gründe, die auf die Umorientierung des Denkens der Literatur und der Kunst überhaupt führten. Die Rechtsgeschichte zeigt am Beispiel des kursächsischen Mandats zumindest für die Literatur zweierlei: Zunächst wird das literarische Kunstwerk nicht selbst gesetzt, sondern ist angewiesen auf eine kollektive Produktion, der die Rechtsprechung Rechnung trägt, indem sie zunächst dem Eigner der Produktionsmittel Rechtsschutz gewährt. Desweiteren steht die literarische Produktion nicht in einem rechtsfreien Raum, sondern bewegt sich innerhalb eines immer schon gegebenen Nomos, auf den sie sich beziehen muß, indem beispielsweise die Legislative angerufen wird, um die Produkte zu schützen. Wie konnte es unter diesen Bedingungen juristischer Fremdbestimmung trotzdem zum Gedanken der Autonomie kommen? Für die bildende Kunst hat dieser Gedanke lange Zeit völlig fern gelegen, gab es dort doch lediglich einen Markt, der nicht auf das Angebot gestützt, sondern an der Nachfrage ausgerichtet war. Die Künstler malten bis zur Ausbildung eines finanzstarken Bildungsbürgertums nicht Bilder für einen Markt, sondern für einen Auftraggeber. Damit der Gedanke der Autonomie einige Wahrscheinlichkeit erlangt, sich behaupten kann als Beschreibung einer Wirklichkeit, bedarf es folglich eines "freien" Marktes, den einzelne betreten können, um ihr Produkt anzubieten. Auch hierfür schafft der Rechtsschutz der Verleger die Voraussetzung: Um 1773 bewegen sich auf dem Literaturmarkt Buchverleger, die eine Produktpalette anbieten. Nachdem der Markt durch gesetzliche Maßnahmen reguliert und somit einerseits gesichert, andererseits eingegrenzt ist, entsteht der Markt für Autoren. Die Verleger können erfolgreiche Titel der Konkurrenz nicht mehr einfach nachdrucken, sondern müssen sich um Erfolg versprechende Autoren bemühen, um durch den Erstdruck das Eigentumsrecht zu erlangen, in dem sie ihrerseits dann geschützt sind. Die Wichtigkeit erlangt der Autor noch vor dem Urheberrecht durch die rechtliche Verfaßtheit des Marktes, der ihm nun eine bedeutende Rolle zuweist. Eine juristisch-ökonomische Veränderung führt somit auf das Individuum, auf den Künstler. Diese Veränderung der sozialen Produktionsbedingungen macht das Denken der Autonomie wahrscheinlicher,

selbst wenn ihm keine realen Produktionsverhältnisse entsprechen. Doch entsteht genau dort, auf dem Markt der Verleger, die Autoren suchen, ein Individuierungsdruck, dem sich die Autoren fügen, insofern sie sich und ihr Schreiben stilisieren, um ihre Ware unverwechselbar zu machen.²

3. Kanon der Solisten

Vor einem Kunstwerk vergangener Zeit — sei es ein Gemälde aus dem sechzehnten Jahrhundert oder ein Roman aus der Weimarer Republik — stellt sich die Frage, wie es gekommen ist, daß dieses uns zur Betrachtung vorliegt, es alle Fährnisse und Unwägbarkeiten der geschichtlichen Ereignisse unbeschadet überstanden hat. Wieso ging es nicht in Kriegen zugrunde, wurde den Modeschwankungen folgend vernachlässigt und ging verloren? Das Gemälde muß ebenso wie das Buch pfleglich behandelt werden, beide sind vor Witterungseinflüssen zu schützen und — sofern sie nicht schon in haltbarer Materialität (Rahmen, Firniß, Leinwand, Bindung, Papier etc.) vorliegen — gelegentlich zu restaurieren. Zunächst läßt sich ein individuelles Interesse der jeweiligen Besitzer annehmen, die mit den Kunstwerken bestimmte positive Erfahrungen verbinden oder ihnen aus anderem Grund Wert zumessen und deswegen um ihre Erhaltung besorgt sind. Da wir derartige Kunstwerke jedoch entweder in Galerien oder Museen bzw. in Nachdrucken oder Reproduktionen, wenn nicht in Antiquariaten und Bibliotheken sehen, also in öffentlichen oder halböffentlichen Formen und Räumen, ist das Interesse des Erst- oder überhaupt Privateigentümers kein zugkräftiger Erklärungsansatz, sondern wiederum ist ein soziales Interesse an der Tradierung zu unterstellen, das die Institutionen oder wirtschaftlich denkende Galerien bzw. Verlage zur Erhaltung der Werke führt. Das gesellschaftliche Interesse an der Überlieferung ist offenkundig motiviert durch die Kanonisierung des Werkes, der nun wiederum andere Faktoren zugrundeliegen. Diese Faktoren unterscheiden sich je nach dem Zeitpunkt der Kanonisierung. So gibt es die Aufnahme des Kunstwerks bereits in der Entstehungszeit wie auch die nachträgliche Einschätzung des Werkes als kunsthistorisch bedeutsam, sei es aufgrund der späteren formalen Entwicklung, sei es aufgrund breiter zeitgenössischer Rezeption und Wirksamkeit. Während sich die nachträgliche Kanonisierung auf die Geschichte als

² Man muß nicht einmal unbedingten Verkaufswillen, das Schielen auf finanziellen Erfolg unterstellen, schon der Wunsch nach Wirkung reicht als Motivation zu einer solchen marktkonformen, individuierenden Stilisierung aus. Zu den damit verknüpften Problemen vgl. auch Jäger 1996.

objektivierende Größe berufen kann, bleibt die zeitgenössische Inthronisation notwendig im Horizont ihrer Gegenwart und gerät durch das mit der Kanonisierung stets verbundene Postulat der Gültigkeit des Kunstwerks für die zukünftige Kunst in ein Legitimationsproblem. Die Frage der Legitimität löst sich jedoch in Wohlgefallen auf, da die nachkommende Kunsthistorikerwelt nicht die seinerzeitige Argumentation nachvollzieht, sondern der bloße Tatbestand der Kanonisierung ausreicht, die Erhaltung kunstgeschichtlich zu rechtfertigen. Die Faktoren, auf die bei der Überlieferungsfrage also zu reflektieren ist, sind diejenigen, die zur zeitgenössischen Kanonisierung führen.

Eine naheliegende Antwort auf die Frage, warum ein Kunstwerk in seiner Entstehungszeit hochgeschätzt wird, bestünde in der Behauptung seiner herausragenden Qualität. Ziehen wir als Beispiel Kafka heran, dessen Wirkungsmächtigkeit und künstlerische Qualität innerhalb des derzeitigen Kanons keinem Zweifel unterliegen. Wieso jedoch gerade seine Schriften einen derartigen Platz zugewiesen bekamen, wird unklar, betrachtet man die Texte anderer pragerdeutscher Autoren: so die Romane Hermann Ungars oder die "kafkaeske" Erzählung *Der Hase* von Melchior Vischer. Auf der stilistisch-formalen wie auch der inhaltlichen Ebene zeigen sich kaum Differenzen zum Schreiben Kafkas. Die Gründe für die äußerst periphere Stellung der Texte Vischers und Ungars müssen mithin außerhalb der Textgestalt liegen. Es sind wohl zuallererst personale Konstellationen, die zur Erhebung des Kunstwerks führen: Der Text oder das Bild oder der Film oder das Musikstück bedürfen eines Mediators, eines Verlegers, Galeristen oder Produzenten, der zunächst die Möglichkeit der Öffentlichkeit für das Werk herstellt, d.h. ihm eine Form oder ein Forum zukommen läßt, innerhalb dessen es wahrgenommen werden kann. Sobald das Werk seine Form gefunden hat, in der es der Öffentlichkeit präsentiert werden kann, geht es weiter darum, die Öffentlichkeit auf die Existenz aufmerksam zu machen, d.h. die Öffentlichkeit allererst zu schaffen. Wiederum kommen hierzu Beziehungen ins Spiel, die durch Rezensenten, groß aufgemachte und angekündigte Lesungen, Premieren und Vernissagen für die gewünschte Publizität sorgen. Die Grundaufmerksamkeit wirkt sich dann günstig bei Preisverleihungen, Stipendienvergaben und dem Verkauf von Folgewerken aus. Der Autor ist auf dem Weg, seine Produktionen in die Archive zu bringen (vgl. Groys 1992), doch braucht er an jeder Station des Passionsweges die Hilfe anderer, die ihm helfen, seine Bürde weiter zu tragen.

4. Spitzenproduktion

Nachdem nun viel die Rede von sozialen und interpersonalen Rahmen- und Produktionsbedingungen war, die es ermöglichen, den Gedanken einer Autonomie des Kunstwerks zu hegen, muß auch nach den werksinternen Voraussetzungen gefragt werden, die es mehr oder weniger gestatten, ein künstlerisches Erzeugnis so von anderen derartigen Produktionen abzuheben und aus seinem sozialen Entstehungsgefüge herauszunehmen, daß der Eindruck von Autonomie entstehen kann, also die alte Frage: Was unterscheidet einen Vermeer von einem van Meegeren? Doch schon die Markierung der Kunstwerke mit Eigennamen ist ein neuzeitliches Phänomen, gründet in bestimmten Rechtsvorschriften, führt auf den kunstwissenschaftlichen Diskurs über Autorschaft, dessen materiale Bedingungen wir eingangs anzudeuten suchten. Der Aufrichtigkeit halber wird man mithin konzedieren, daß in diesem Fall "Original" und "Fälschung" diskursive Produktionen sind, die nicht in das Kunstwerk hineinführen. Ein Kunstwerk wirkt allen Verlautbarungen zufolge — zumindest in jener politisch-ökonomischen Phase, die wir als Moderne verstehen — wegen seiner Originalität und einer bestimmten Qualität. Originalität und Qualität bemessen sich zunächst nach dem zeitgenössischen Vorfeld und zwar in unterschiedlicher Richtung: Das Originelle ist die Differenz zum Tradierten oder Gewohnten, das innovative Moment, wohingegen die Qualität zum Maßstab genau den Standard hat, eine bestimmte Vorstellung von der vollendeten Form, wie sie zumeist aus der Stil- und Formen-Geschichte abgeleitet wird. Das Kunstwerk muß folglich im Mittelfeld zwischen Vergangenheit und Zukunft situiert sein, um für den zeitgenössischen Erfolg zu taugen. Darüber hinaus wird das Mittelfeld grob konturiert von Institutionen, die Grenzfällen festlegen. Diese Institutionen bestehen in den akademischen Auseinandersetzungen mit den Kunstformen, der Jurisdiktion, insofern sie bestimmte Inhalte nicht in die Öffentlichkeit läßt, und der Medizin, insofern sie bestimmte Ausdrucksformen pathologisiert.

Mit einiger Zwangsläufigkeit fallen die radikaleren Kunstwerke, die bewußt oder unabsichtlich gegen die Konventionalitätsgrenze verstoßen, aus dem je gegenwärtigen Erfolgshorizont heraus. Bei einer kontinuierlichen Entwicklung der politisch-ökonomischen Verhältnisse verändert sich die Position oder Spannweite des Mittelfeldes aufgrund der zugelassenen innovativen Momente aber derartig, daß Kunstwerke, die zuvor außerhalb des idealen Originalität/Qualität-Gemischs lagen, nun mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung ins Spektrum des Akzeptierten gelangen — wie andere Werke nicht mehr zeitgemäß erscheinen und selbst vormals angesehene Künstler

im Alter in Vergessenheit geraten. Diese Verlagerung der Kunstwerkerwartung zwingt gleichzeitig die Künstler dazu, sich immer wieder dem veränderten innovatorischen Moment zu verschreiben und den Standard entsprechend zu modifizieren. Doch spricht nicht diese Möglichkeit der Innovation und gar noch der Abseitsposition in bezug auf die zeitgenössische Kunstwerkerwartung für eine Autonomie des Kunstwerks? Vermag es nicht aus sich heraus, Regeln zu brechen und neue zu etablieren? Woher rührt die Innovation? Auch hier ist wieder zu unterscheiden zwischen zeitgenössischer, gegenwartsbezogener Erneuerung und der Reformulierung des Kanons. Ziehen wir als Beispiel für den letztgenannten Fall Kleist heran, der von seinen Zeitgenossen wenig Achtung oder Protektion erfuhr. Sein eigentliches Reüssement erfuhr Kleist erst im Gefolge des nationalistischen Überschwangs im Zuge der Reichsgründung von 1871, durch die insbesondere Dramen wie die *Hermannsschlacht* und *Prinz Friedrich von Homburg* ein Bedürfnis nach national-militaristischer Erbauungsliteratur zu erfüllen schienen. In den Anfangsjahren dieses Jahrhunderts schließlich entdeckt man in den Stücken auf einmal eine hochgespannte Psychodramatik. Da Kleists Dramen sich nicht verändert haben, sind die unterschiedlichen Gründe der Einbeziehung Kleistscher Texte in den Kanon offensichtlich auf externe Faktoren zurückzuführen: Veränderungen des politischen Gesamtgefüges respektive die psychoanalytische Zäsur in der Theoriegeschichte.

5. Die Abkunft des Neuen in Theorie und Praxis

Im Rahmen einer Autonomieästhetik wird man das Neue, jenes Moment der kulturellen Innovation, in der Vermittlung von gesellschaftlichem Prozeß und subjektiver Gestaltung zu suchen haben. Aus den labyrinthischen Abgründen der Psyche ergibt sich dann das Numinose, das die Kunst in ihrer Eigenständigkeit, in ihrer Überschreitung des gesellschaftlich Notwendigen auszeichnet. Für die Wandlung der Lesarten des Kleistschen Textkorpus mußte mithin auf Kleist zurückgegangen und in seiner Psyche in Differenz zur sozialhistorischen Bewußtseinslage ergründet werden, welche antizipative Vielschichtigkeit sein Schreiben auszeichnet. Möglicherweise ist ein medientheoretisch gestützter Erklärungsansatz aber erfolgversprechender. Bei Nutzung eines solchen bedürfte es nicht des Rekurses auf den Autor und seine psychische Vefaßtheit. Die Wandlungen in der Rezeption geben statt dessen die Fragestellung auf, wie es zu den oben beschriebenen Statusveränderungen gekommen ist.

Die Reichsgründung hier erschöpfend medientheoretisch zu erklären, fühlen wir uns keineswegs kompetent, doch würde der Weg sicherlich darin bestehen, die medientechnische Überlegenheit Preußens aufzuzeigen: Angefangen bei Bismarcks Redigieren der Emser Depesche und ihrer gezielten Publikation über die Organisation von Truppen- und Nachschubtransporten bis hin zur Waffen- und Kommunikationstechnik. Friedrich Kittler wies mehrfach darauf hin, daß Medientechnik Kriegstechnik sei. Die medientechnische Organisation des nationalen Gefüges im kriegerischen Heer wäre dann die Voraussetzung des militaristisch nationalen Diskurses, in dem Kleist den besagten Status gewonnen hat.

Fragt man den theoretischen Innovationen nach, so sei erinnert an Lacan, der einst fragte: "[...] was gibt es, wenn wir sie aufs gleiche Register setzen, von Hegel zu [Freud Neues?]" (Miller 1980, 91). Die Frage war rhetorisch gemeint, beantwortet sie Lacan doch wenig später selbst:

Hegel hat sich selbst für so etwas wie die Verkörperung des Geistes in seiner Zeit gehalten, und er hat davon geträumt, daß Napoleon die Weltseele sei, der andere, weiblichere, fleischlichere Pol der Macht. Na ja, alle beide haben sich durch die Tatsache ausgezeichnet, das sie völlig die Bedeutung jenes Phänomens verkannt haben, das aus ihrer Zeit hervorzubrechen begann — die Dampfmaschine [...]. Zwischen Hegel und Freud liegt die Heraufkunft einer Welt der Maschine (ibid., 99).

Lacan entziffert die Dampfmaschine als Materialisation eines energetischen Prinzips, dem Freud in seiner Libido-Konzeption Rechnung trägt. Friedrich Kittler hat vielleicht die Lacansche Frage transformiert und gefragt: "[...] was gibt es, wenn wir sie aufs gleiche Register setzen, von Freud zu Lacan Neues?" Die Antwort gab seinem Buch den Titel: *Grammophon Film Typewriter* (1986). Den drei Medien entsprechen die bekannten Kategorien Lacans: das Reale, das Imaginäre und das Symbolische. Die Entsprechung besteht darin, daß die technischen Geräte das erfahrbar, wahrnehmbar machen, was Lacan in kategoriale Form kleidet. Die Möglichkeitsbedingung der Lacanschen Kategorienbildung wird damit materiell gegründet und historisiert: Ohne die medientechnische Entwicklung hätte seine Theorie nicht die Form angenommen — annehmen können -, die sie besitzt. Aus dieser Perspektive kann zumindest Kittlers "Medientheorie" als Versuch einer historisch-materialistischen Theoriegeschichtsschreibung verstanden werden. Diese Etikettierung stimmt nicht nur der Sache nach, sondern wohl auch mit den Intentionen des Autors überein. Immerhin war eine der frühen und programmatischen Publikationen Kittlers (1980) mit dem Titel *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* überschrieben (vgl. auch

Kittler 1989). Der Geist ist die ominöse Größe des Idealismus und zuallererst der Hegelsche Weltgeist, der schon im Begriff die Nähe zur Welt nächtlicher Phantasie nicht leugnet. Diesen austreiben zu wollen, setzt die theoretische Intervention ins Spannungsfeld von Idealismus und Materialismus, in den Streit über das Primat von Sein oder Bewußtsein. Die Apparaturen, aus denen Kittler den Geist entspringen sieht, ordnen ihn dem Pol materialistischer Theorie zu. Das Historisch-Materialistische ergibt sich einerseits aus der Historisierung, die Kittler der Lacanschen Theorie zuteil werden läßt, andererseits aus der Genealogie solcher Fragestellungen, die bis auf den Klassiker des Historischen Materialismus zurückzuverfolgen sind. Es war wohl zuerst Karl Marx, der nicht ganz hundert Jahre vor der oben wiedergegebenen Äußerung Lacans — nämlich 1857 — der Medientechnik und ihrer Entwicklung grundsätzliche Bedeutung für die eigene Theoriebildung einräumte. Er notierte im Kontext von Überlegungen zu "Staats- und Bewußtseinsformen im Verhältnis zu den Produktions- und Verkehrsverhältnissen": "Einwirkung der Kommunikationsmittel. Weltgeschichte existierte nicht immer, die Geschichte als Weltgeschichte Resultat" (Marx 1953, 30). Seine Kapitalismusanalyse konnte mithin aufgrund der Entwicklung der Kommunikationsmittel universelle Bedeutung beanspruchen.

Erweist sich — folgt man diesen Ausführungen — die Innovation innerhalb des kanonischen Sektors als durch medientechnische und andere materiale, nicht-künstlerische Veränderungen erklärbar, bleibt noch die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen der zeitgenössischen Erneuerung der Kunst. Als Ausgangspunkt seien jene radikaleren Kunstwerke gewählt, die im Abseits standen. Woher kam ihnen oder ihren Schöpfern das Neue, das mit dem jeweils gegenwärtigen Konsens über das, was Kunst sei, so wenig übereinstimmte, daß es verpönt und geschmäht wurde und nur einen geringfügigen Teil der kunstinteressierten Öffentlichkeit für sich einzunehmen vermochte? Eine Antwort scheint nur dann schwierig, wenn man eine wirklich abgeschlossene Totalität des Kunstdispositivs — das die Kunstwerke, die Diskurse über Kunst, die Vertriebswege und Produktionsmittel ebenso umfaßt wie die Ausschlußmechanismen — annimmt. Foucault hat mehrfach gezeigt, daß Dispositive, die diskursive und nicht-diskursive Praxen umfassen, an ihrem Anfang immer eine Ausschließung vornehmen, die etwas als das Fremde oder das Andere definiert, um das Eigene zu gewinnen. Der Ausschluß setzt aber eine Bekanntschaft, eine Kenntnis dessen voraus, was ausgeschlossen wird. Es ruht am Grund der kurrenten Diskurse, ist die Konstruktion eines Vergessens, das als Verdrängtes wiederkehrt, wenn die

Anstrengung des Ausschlusses und das Schweigen nicht mehr mit genügender Kraft unternommen werden oder eine andere Episteme die Diskurse orientiert. So erheben sich ständig aus der Vergangenheit formale und stilistische wie auch inhaltliche Spitzen, die im Abseits der Gegenwart auftauchen. Erst nach den Psychologen entdeckten die Surrealisten de Sade, der seinerseits die Quellen der Vergangenheit studierte, das Heptameron der Margarete von Navarra ebenso wie die Erzählungen von Gilles de Rais. Den Modernen war eine Tendenz eigen, sich den formal gewagteren Texten der Romantik oder der Manierismen des Barock zu erinnern, seien es die drastischen, Metaphern schichtenden Predigten des Abraham a Santa Clara, seien es die semantisch verdichteten, visionären Wort- und Satzkonstruktionen des Jean Paul. Neben den Großen der Kunst- und Literaturgeschichte lassen sich mit ein wenig Glück die kleinen Irren finden: obsessive Formarbeiter oder Denker, die Inhalte bis zur letzten Konsequenz ausdenken und darstellen.

Aber es brauchen nicht allein die Peripherien der Historie zu sein: Die Schwellen zu anderen Kulturkreisen oder zu soziokulturellen Randgruppen, zum Trivialen oder Exotischen, zum Pathologischen oder Kriminellen sind nie so hoch gewesen, daß sie nicht gewinnbringend überschritten worden wären. Es sind die bekannten, mit einem Bann belegten Bereiche, die besonders erfolversprechend scheinen und von den Künstlern gern aufgesucht werden. Der Zweck besteht auch hier in der Individuierung des Autors/Künstlers und seiner Ware. Das subjektive Anliegen mag ganz anders sein: eine Form von Protest, geradezu von Politik, ein Aufbegehren gegen die herrschende Meinung, Moral, Klasse oder Gesellschaftsordnung. Sobald das Kunstwerk auf den Markt gelangt, der Künstler denselben betritt, wird es zur Ware und trägt er eine Charaktermaske. Doch muß diese Dominanz des Marktes offenbar nicht notwendig dem Autonomiegedanken zuwiderlaufen. So sucht Peter Bürger (1982) mit Adorno, eine Gleichzeitigkeit von Warenform und Autonomie des Kunstwerks zu behaupten. Da somit auch die Vertreter eines dialektischen Denkens der Kunstwerkautonomie eine Warenform konzedieren, gehen wir von der Notwendigkeit des Ware-Werdens aus. Das Moment der Notwendigkeit ergibt sich aus dem Zwang des Kunstwerks und des Künstlers, eine Form von Öffentlichkeit herzustellen, denn weder ist ein Kunstwerk ein Kunstwerk, noch ein Künstler ein Künstler, wenn es oder er nicht eine Form von Öffentlichkeit herzustellen vermögen, was unter den derzeitigen gesellschaftlichen Bedingungen aber immer bedeutet, sich auf eine Form von Markt zu begeben, in eine Warenform zu treten; was für die letzten zwei Jahrhunderte — mit

jeweiligen Differenzierungen — gleichermaßen gilt. Öffentlichkeit ist nicht wichtig wegen einer inhaltlichen Rezeption, sondern hat die Funktion einer Existenzbestätigung. Das heißt nicht, daß das Werk geschätzt werden müsse oder ähnliches, es bedarf lediglich eines öffentlichen Zeugnisses über die Anwesenheit, den Bestand des Kunstwerks. Es muß in der Zeit stehen, in die es mittels der Öffentlichkeit gestellt wird, um seine Größe darin erweisen zu können, daß es immer wieder in andere Zeiten hineinragt. Selbst Kunstproduktionen, die mit dem Verschwinden und der Vergänglichkeit spielen, wie Performances oder zeitlich eingeschränkte Installationen dokumentieren ihren Eventualismus oder lassen ihn dokumentieren, stellen Öffentlichkeit durch Publikum, Dokumentationen oder Manifeste her. Einer Papierrolle, zwölf Meter lang und elf Zentimeter breit, die nahezu hundertzwanzig Jahre im Verborgenen liegt, ohne je von einem anderen als dem Verfasser erblickt worden zu sein, kann ein bestenfalls virtueller Kunstwerkcharakter zugesprochen werden, der sich erst mit der Publikation aktualisiert. Iwan Blochs 1904 erfolgte Veröffentlichung der Bastillenotizen de Sades macht daraus die *Hundertzwanzig Tage von Sodom*, jenes Kunstwerk, das in seiner Arithmetik des Sexes einen trigonometrischen Punkt der erotischen Literatur setzt. Im emphatischen Sinn ist der Text nie autorisiert worden, hatte der Verfasser zu keinem Zeitpunkt die Möglichkeit, sich zur Veröffentlichung zu entscheiden. Doch wie die großen anonymen Schrift- und Kunstwerke lehren, ist dies selbst in einer Ästhetik, die ihren Diskurs über dem kunstproduzierenden Individuum aufgerichtet hat, hintergebar. Von der Freiheit eines Kunstschaffenden ist nicht ohne Grund selten die Rede. Die Freiheit, die dem Künstler gestattet ist, besteht darin, daß er — gemessen an normalen Werkträgern — aus einem relativ großzügig bemessenen Ensemble von Figuren der Selbststilisierung auswählen und somit bis zu einem gewissen Grad über sein Erscheinen selbst bestimmen kann. Sie beinhaltet nicht die Verfügungsfreiheit über das Kunstwerk, von dem sich der Kunstproduzent ja im Gegenteil gemeinhin trennen muß.

6. Autonom gewordene Autonomie

Die gegenwärtigen Erzählungen vom Beginn der Autonomie des Kunstwerks erzählen von der Philosophie als einer, die sich der Praxis einer totalitären Vernunft verschrieben hat. Diese Vernunft ist homogen, gesetzmäßig und universell gültig. Eine solche Vernunft, die noch die innerphilosophischen Widerstreite überwindet, insofern sie diese denkt, kann aber erst

mit Hegel angenommen werden. Noch Kant war sich der polemischen Ordnung³, in der sich die Philosophie und auch die seine bewegt, bewußt. 1787 beschreibt er in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* die Philosophie als einen "Kampfplatz" (1968, 25). Die hegelsche Dialektik vereinheitlicht die Vernunft in der umfassenden Systematik der Wissenschaften, dehnt sie aus zur säkularen Theophanie, die den Streit (scheinbar) aufhebt.⁴ Die Vernunft erscheint von da ab ausweglos, erfährt schließlich einen weiteren Säkularisierungsschub, wenn die Kritische Theorie das Tauschprinzip bis in die kleinsten Winkel des Privaten treibt und damit dem dialektischen Gott eine Fleischwerdung beschert. In der Hegelnachfolge wird von Nietzsche bis zu den Vertretern der dialektischen Vernunft ein Ausweg gesucht. Ein Anderes dieser Vernunft wird in der Kunst ausgemacht, die eben autonom ist, die sich dem rigorosen Zugriff zu entziehen vermag — allerdings nicht vollkommen. Auch die Apologeten der Autonomie der Kunst kommen nicht darum herum, ihre Warenform zumindest partiell zu konzedieren. Nach Adorno gilt es für sie, "die Einheit der Gegensätze Markt und Autonomie in der bürgerlichen Kunst" (Adorno/Horkheimer 1988, 166) zu denken. Diese Einheit anzunehmen, impliziert die Spaltung des Kunstwerks in eine Tauschwertseite, die sich auf dem Markt erweist, und eine Seite, die nun nicht im Sinne der Marxschen Wertlehre den Gebrauchswert enthält, sondern etwas anderes, der Verwertung Entzogenes repräsentiert. Es handelt sich um eine — mit Bloch zu sprechen — utopische Nische, die im Kunstwerk eingeschrieben ist und bewahrt bleibt. Nachdem die historische Empirie, wie wir sie vorstehend zu skizzieren suchten, auf den verhandelten Ebenen gegen die Autonomie und für die Heteronomie spricht, muß ein irrationales Moment im Bestehen auf dem Gedanken der Autonomie angenommen werden. Aufgeladen mit Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft und eine weniger totale Vernunft erscheint der Autonomiegedanke als Wunschbild, das sich die Vernunft gegen die eigene Strenge zugesteht. Doch auch hier waltet die Dialektik: Indem die Autonomie den Fluchtpunkt bietet, am Horizont einen Ausweg weist, kann die Vernunft weiterhin ihren umfassenden Anspruch bewahren. Die Ausnahme "Kunstwerk" fungiert dabei als eine Art Überdruckventil, das die "Negative Dialektik" vor dem Nihilismus oder dem resignativen Zynismus schützt. Als Nebeneffekt der postulierten und erarbeiteten Auto-

³ Im engeren Sinn von "polemisch" in seiner Herkunft von *polemos*: Kampf, Streit.

⁴ Vgl. dazu auch unter besonderer Betonung der politischen Philosophie Foucault 1986.

nomie kann die Vernunft in ihrer hegelschen Form bestehen bleiben — die in der philosophischen Praxis der Grund dieser Autonomie ist. In Hegels System einer umfassenden Vernunft von der *Enzyklopädie der Wissenschaften* über die *Logik* bis zur *Phänomenologie des Geistes* ist die notwendige Gegenfigur die Ästhetik und ihre Freisprechung des Kunstwerks, ebenso wie der These mit Notwendigkeit die Negation folgt, damit es möglicherweise zu einer Negation der Negation komme. Die Kunst als Negation der absoluten Vernunft führte schon bei Hegel auf die Hoffnung einer Theorie, in der sich die Vernunft mit den Mitteln der Kunst ausspräche, die Kunst vernünftig geworden wäre. Diese Bewegung verfällt dann aber wiederum der Möglichkeit der Vernunft, diesen Prozeß zu denken und — wie gezeigt — in der Denkfigur der Dialektik zu beschreiben.

Um die Autonomie als einigermaßen wirklichkeitsgetreue Kategorie bestimmen zu können, ist einerseits die Arbeit des Ausschlusses und des aktiven Vergessens notwendig, andererseits sind auch im Realen Möglichkeitsbedingungen vorhanden, die diese Operationen erleichtern. Das heißt, daß sich der Diskurs mit einer diskursiven Praxis verbunden hat, die der Kunst und den Kunstwerken einen gewissen Sonderstatus einräumt: Beispielsweise werden staatlicherseits Gelder zum Schutz der Kunst bereitgestellt — was sich ja in einer auf privates Unternehmertum setzenden Marktwirtschaft nicht von selbst versteht. Auch ist der Kunstmarkt selbst ein von den üblichen Regeln kapitalistischen Wirtschaftens relativ befreiter: Kategorien wie gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit, Produktivität, Qualität oder das Verhältnis von variablem und konstantem Kapital bilden hier untergeordnete Kriterien für die Wertschöpfung, so daß sich die Mehrwertakkumulation bestenfalls in kulturindustriellen Sektoren — vor allem die Produktion von Speichermedien (Buch, Schallplatte, Film, digitale Zeichenträger) — quantifizieren läßt. Auf Singularisierung setzende Kunstproduktionen wie Dramatik, Gemälde oder Skulptur, die sich nur begrenzt der Reproduzierbarkeit öffnen, entziehen sich der rein ökonomischen Kalkulation. Derartige Sachverhalte stützen die Annahme einer Autonomie des Kunstwerks und verweisen auf das Unzureichende eines ökonomistischen Ansatzes, der *symbolische Wertschöpfungen* oder *semiotische Wertbesetzungen* außer acht läßt. Gleichzeitig besitzen Theorien, die sich explizit auf den Zusammenhang von Ökonomie, Kunstproduktion und Theoriebildung beziehen, keinerlei Notwendigkeit, eine Autonomie der kulturellen Produktion anzunehmen, sofern sie den Sonderstatus im Gesamt der gesellschaftlichen Produktion reflektieren, ohne daß die Differenz deswegen zum Anderen geraten müßte. Geradezu gegenteilig kann eine philosophische Strömung, die

sich als dezidiert anti-hegelianisch versteht, über kurz oder lang gar nicht umhin — insofern sie sich mit der Ästhetik befaßt —, die Autonomie zu suspendieren, da sie im Rahmen einer als disparat und heterogen gedachten Vernunft keinerlei Funktion hat. Wenn es nämlich gilt, die fließenden Übergänge zwischen den genannten Sphären, ihre Mannigfaltigkeiten und eben nicht ihre Einheit zu denken, erweist sich ein dialektisches Denken als hinderlich. Das Autonome macht nur gegenüber dem Nomos des einheitlichen Logos Sinn. Zerstreut sich die Vernunft und denkt die unterschiedlichen "Nomien", das Heteronome und das Heterogene, macht die Rede vom Autonomen nicht nur keinen Sinn mehr, sondern stellt darüber hinaus die Konzeptualität des Überganges, der Durchdringung und Vermischung in Frage, die für ein Denken der Mannigfaltigkeit, das auch ein nicht-dialektisches Denken der Bewegung impliziert, ein zentrales Thema darstellt. Die Mannigfaltigkeit des Mannigfaltigen zeigt sich ja geradezu beispielhaft im Grenzbereich von Philosophie und Kunst, wo sich begriffliche und nichtbegriffliche Praxis durchdringen und wechselseitig beeinflussen.⁵ Nicht zuletzt Adorno und Habermas haben daran gearbeitet, diese Zwischenzone, in der auch Wurzeln der Kritischen Theorie liegen⁶ und innerhalb derer sich Adorno selbst mit den *Minima Moralia* bewegte, zu negieren und zugunsten der vermeintlichen Wissenschaftlichkeit aus der theoretischen Praxis auszuschließen.

Das "autonome Kunstwerk" ist folglich produziert, ein Produkt theoretischer Arbeit, philosophischer Praxis. Die begriffliche Isolation des Kunstgegenstandes in einer autonomen Sphäre entspringt zunächst aus einem Bedürfnis der professionellen Denker, nicht der Kunstschaffenden. Diese Vorleistung der Theoretiker wirkt dann fruchtbar auf ihre weitere Arbeit. In dem von leidig banalen Faktoren seiner Genealogie befreiten Artefakt bietet

⁵ Exemplarisch äußert sich Deleuze dazu, wenn er mehrfach in seinen Schriften in der Auseinandersetzung mit Produkten der Kunst, in jenen einen Zwang zu denken ausmacht: "Die Wahrheit hängt von der Begegnung mit etwas ab, was uns zu denken und das Wahre zu suchen zwingt. [...] Eben das Zeichen ist es, das Gegenstand einer Begegnung wird, es ist es, das jene Gewalt auf uns ausübt. Und der Zufall der Begegnung sichert die Notwendigkeit dessen, was gedacht wird" (1989a, 17). Die Kontingenz der Wahrheit, die an den Zu-Fall der Zeichen geknüpft ist, wird als eine genuine Form der literarischen Arbeit behauptet, die genau von dieser Position aus sich in ihrer singulären Gestaltung zu legitimieren vermag

⁶ Man denke an so bedeutungsvolle Schriften wie Benjamins *Einbahnstraße*, Blochs *Spuren* oder Horkheimers *Dämmerung*.

sich demjenigen, der zu reflektieren sucht, ein strukturiertes Steuerungsmaterial, das von dem handeln kann, was die Theorie nicht zu ihrem Gegenstand erhebt. Anders gesagt, kann die Ästhetik als die Wahrnehmung der gestalteten oder wahrgenommenen Wahrnehmung der Kunst Begriffe schaffen, die etwas begreifen, was der der Kunst zugrundeliegenden ungestalteten Wahrnehmung näherkommt, als wenn sich die Philosophie auf ihre zwar lange, aber nicht immer fruchtbare eigene Geschichte bezieht. Ästhetik muß nicht Herrschaftswissen entwickeln, sondern vermag in der Begegnung mit der Kunst aufklärerisch zu wirken und sich fortzuentwickeln, da sie in dem an der Peripherie des eigenen Diskurses gelegenen Bezirk der Kunstproduktion Anregung zur Weiterung ihres Gegenstandsbereichs erfährt. Wichtig für diese Wirkung ist aber die Öffnung der Ästhetik zum Bereich des Sozialen und Politischen, die die Autonomie gerade verschließt. Wenn sich das Kunstwerk aus der Sozialhistorie verabschiedet hat, um sich in der Autonomie einzurichten, läßt sich in seiner Reflexion auch nichts über die wirkliche Geschichte und die mögliche Zukunft erschließen.

Es war wohl Louis Althusser (1985), der am klarsten formuliert hat, daß die Philosophie im Gegensatz zu den Wissenschaften keinen genuinen Gegenstand habe. Philosophie besitzt lediglich eine Funktion: Sie soll und kann die Grenzlinie von Wissenschaft und Ideologie immer neu bestimmen, da die Wissenschaft dazu tendiert, ihren Gegenstandsbereich zu überschreiten, "spontane Philosophie" — d.i. Ideologie — zu treiben. Mag man auch diese funktionale Bestimmung bestreiten, so ist doch an der Differenz von philosophischer und wissenschaftlicher Praxis nicht zu zweifeln. Der Nicht-Philosophie Wissenschaft stellen Deleuze und Guattari (1991) eine weitere zur Seite: die Kunst. Sie sehen die Funktion der Philosophie darin, Konzepte zu erfinden, begriffliche Ordnungsstrukturen zu produzieren, die auf die Nicht-Philosophien befruchtend wirken. Wissenschaft und Kunst sind die Territorien, die der Philosophie dabei helfen, innovative Konzepte zu entwickeln. Sie stellen ein produktives Potential dar, das bestimmte Sachverhalte präsentiert, die die Philosophie weder aus ihrer Geschichte noch von ihrer Sprache her zu problematisieren vermag. In der Kunst als Nicht-Philosophie handelt es sich bei diesen Sachverhalten um Perzepte und Affekte, um Formen der Wahrnehmung, die ihrerseits nochmals geformt oder wahrgenommen sind. Philosophie, die sich mit Produkten der Kunst befaßt, heißt Ästhetik, und Ästhetik betrifft demzufolge die Wahrnehmung wahrgenommener Wahrnehmung; infiniter gesprochen besteht die Praxis der philosophischen Ästhetik darin, wahrgenommenes Wahrnehmen wahrzunehmen. Drei unterschiedliche, doch nicht grundverschiedene

Wahrnehmungsformen sind damit angesprochen. Zunächst die grundsätzlichs-te, von Umwelt- und humanbiologischen Faktoren bestimmte Wahrnehmung, desweiteren diejenige, welche sich formal und reflexiv auf die erste bezieht, ihr auf diese Weise überhaupt erst Gestalt verleiht und dadurch den Wahrnehmungssubjekten wahrnehmbar macht. In diesem zweiten Sinn, der die Ebene künstlerischer Praxis bestimmt, fallen auch technische Medien in diese Wahrnehmungsform, man erinnere sich beispielsweise der seriellen Photographien des Edward Muybridge. Die dritte Art und Weise wahrzunehmen reflektiert nun auf die Möglichkeitsbedingungen des Wahrnehmens und Gestaltens, indem es sich von der wahrgenommenen Wahrnehmung zu den Konzepten weisen läßt, in denen diese denkbar wird, d.h. sich als Problem stellen läßt.⁷

7. Werdende statt wertende Ästhetik?

Ästhetik als philosophische Disziplin unterhält zur Kunst somit eine Beziehung, die derjenigen der Kunst zur ungestalteten Wahrnehmung gleichkommt. Beide stellen ihre Gegenstände in Ordnungs- und Darstellungszusammenhänge, etablieren ein ordnendes, strukturierendes Verhältnis. Die Möglichkeit, sich zu verhalten, schließt aber eine radikale Andersheit aus. Die zugleich differentiellen und nicht-identischen Praxisformen von Ästhetik und Kunst zeigen gewisse Gemeinsamkeiten, stehen beispielsweise innerhalb ein und derselben politisch-polemischen Ordnung. Ein Verteilungskampf besteht, in dem Differenzen unnötig hervorgehoben werden, statt Einigkeit herzustellen, um grundsätzliche Mißstände abzuschaffen. Die vorhandenen Mittel für Künstler und Ästhetik wirken systemstabilisierend, nicht weil mit ihnen politisches Wohlverhalten belohnt wird, sondern weil sie so gering gehalten sind, daß man um sie streiten muß.⁸ Gegnerische Profilierung der Theoretiker sowie individuelle Stilisierung der Künstler untereinander und gegeneinander schaffen Fraktionen, die sich Gefechte liefern, statt auf gemeinsame Interessen zu achten. Die Attacken auf Medientheoretiker oder Vertreter des Autonomiegedankens erscheinen so als Luxus, der durch geschaffenen Mangel initiiert wird.⁹ Die Denker der Au-

⁷ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Deleuze (1989b) zur Methode der Intuition.

⁸ Der Mangel entsteht Deleuze und Guattari zufolge nie aus dem Bedürfnis, das nicht befriedigt wird, sondern ist gesellschaftlich induziert.

⁹ So gesehen ließe sich z.B. aus einer auf Machtstabilität gerichteten Perspektive die 68er Studentenrevolte als eine Krise entziffern, in der zuviel Gelder bereit-

tonomie reflektieren diese Spaltung in der verfremdeten Gestalt des Gegensatzes von elitären oder autonomen Kunstwerken und kulturindustrieller Massenware. In der begrifflichen Dichotomie formulieren sie die erkenntnispolitische und verteilungsstrategische Absetzung von den anderen, die eben unkritische Masse sind. Auch hier hilft die Etymologie, und *kritein* bedeutet nichts anderes als unterscheiden, dementsprechend ist unkritisch gleich ungeschieden, ununterscheidbar. Die Angst vor der Subjektivierung im Sinne einer Unterwerfung oder Veränderung des Ich-Imagos, gar noch als Aufgehen in der ungeschiedenen Masse, flücht so ihr Quentchen zum Erhalt des Autonomiegedankens bei, wie sie auch den Verteilungskampf und seine implizite Anforderung affirmiert, sich zu besondern. Schon Horkheimer und Adorno haben diese Problematik gesehen:

Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte, deren Sache, der richtigen Allgemeinheit, die Kunst gerade durch die Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit die Treue hält. Ernste Kunst hat jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am Triebrad stehen, dazu benutzen können, sich treiben zu lassen. (Horkheimer/Adorno 1988, 143)

Der arbeitenden Bevölkerung wird die leichte Muse zwar — mit der Unterstellung, sie sei von ihrer Arbeit so überwältigt und entkräftet, daß sie nur zum Unernstern noch fähig sei — zugestanden, doch wird dennoch und gerade deswegen der ernsten Kunst ihre Legitimität nicht abgesprochen, sondern ihre Notwendigkeit unterstrichen, da sie jenen — von Theorie und Praxis — entmündigten Kunstverächtern zur Seite stehe, indem sie den Gedanken richtiger Allgemeinheit aufrechterhalte. Die Position geht vom notwendig falschen Bewußtsein der Arbeiterklasse als Menge derjenigen, die nicht im Besitz der Produktionsmittel sind, aus und spiegelt darin affirmativ die Klassengesellschaft und zwar nicht nur zum Zwecke der Veranschaulichung, sondern mit einem resignativen Gestus, der die Überwindung des Gegensatzes in die Bereiche der vermeintlich partiellen Autonomie theoretischer und künstlerischer Arbeit verlegt. Dementgegen setzt der

gestellt und sichere Karrieren geboten wurden. Die (werdenden) Akademiker konnten sich solidarisieren und kollektive Ansprüche formulieren und teilweise durchsetzen. Als die erste Einstellungswelle vorbei und klar war, daß einige eben doch nicht oder nicht sobald Lohn und Brot finden würden, setzte eine zunehmende Differenzierung der politischen Positionen und polemische Profilierung ein, die auf Kosten der Handlungsfähigkeit ging.

(marxistische) Poststrukturalismus auf eine realitätsadaquate Bewußtseinslage, in der es ein "wahres Bewußtsein einer falschen Bewegung" (Deleuze/Guattari 1974, 17) gibt. Das klare Bekenntnis von Deleuze und Guattari, Pop-Philosophie zu treiben (1976, 38f), negiert die Zweiteilungen, indem sie auf ein universelles Werden setzt, in denen allen alles offensteht, sich die Möglichkeiten vervielfachen. Diese Fluchtlinie aus der Klassengesellschaft in die Zukunft einer klassenlosen Gesellschaft hebt die Unterscheidungen von hoher Kunst und Unterhaltungskunst auf und betrachtet die Kunst aus der politischen Perspektive, indem ihr Qualitätskriterium darin besteht, danach zu fragen, inwieweit ein Kunstwerk, eine Redeweise, ein Gemälde oder ein Kinofilm, Gedicht oder Popsong diesem Werden zuarbeiten.

Ein Streit zwischen einerseits Poststrukturalismus und Medientheorie und andererseits einer Ästhetik, die auf Grundaussagen der Kritischen Theorie rekurriert, ist daher sowohl in politische Realien verzweigt, wie er auch innerhalb einer eher geistesgeschichtlichen Debatte verortet werden kann. Wohl nicht zufällig wurde eine Umbesetzung in der Medienprogrammkommission der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, bei der Jochen Hörisch und Norbert Bolz die vormals von Habermas-Anhängern besetzten Positionen einnahmen, zu einer Grundsatzkontroverse innerhalb dieser Partei hochstilisiert, in der Traditionalisten gegen Erneuerer anträten. Die vermehrte Ausschreibung von Hochschulpositionen, in denen eine medientheoretische oder kulturwissenschaftliche Qualifikation gefragt ist, verweist gleichermaßen darauf, daß es nicht bloß um theorieimmanente Problematiken geht. Diese politisch-pragmatischen Entscheidungen hängen mutmaßlich nicht mit einem höheren Komplexitätsgrad der Argumentationen, die sich in medientheoretischen Publikationen finden lassen, zusammen, sondern mit technischen Innovationen der letzten Jahrzehnte (neue Grade der Automatisierung, Informationierung, Digitalisierung etc.), die nicht nur den Ästhetiken, sondern allen Sozialwissenschaften neue Fragen stellen, deren Klärung nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen dringender geboten scheint, als die Fragen nach Kritik oder Eskapismus, Affirmation oder Utopie, die durch diverse Reformen innerhalb der bundesrepublikanischen Gesellschaft beantwortet wurden und werden.

Wenn nun Medientheorie einerseits ein sozial-politisches Erfordernis darstellt, ist damit andererseits noch nichts über ihr theoriegeschichtliches Leistungsvermögen bzw. ihre politische Funktionalität gesagt. Es handelt sich bei Kritischer Theorie und Medientheorie um ein verqueres Verhältnis von Komplementarität. Entgegen dem theoretisch erhobenen kritischen An-

spruch wurde die Frankfurter Schule auf der realpolitischen Ebene im Zuge ihrer Habermasianisierung (Soziologisierung, "linguistic turn", pragmatische Orientierung) zur identitätsstiftenden Theorie der Bundesrepublik, die die Kritik in der reformatorischen Modernisierung versöhnte, Individualisierung, Flexibilisierung und Mobilisierung stützte. Die Medientheorie, die zunächst versprach, ein gesellschaftliches Bedürfnis nach Durchleuchtung medientechnologischer Auswirkungen und Möglichkeiten zu befriedigen und sich anfangs einem Gestus der — wenn auch als subversiv verstandenen — Affirmation verpflichtet hatte, leistet demgegenüber in ihrer transformatorischen Adaption der französischen Philosophie der sechziger und siebziger Jahre eine Rückbesinnung auf materialistische und ästhetische Implikationen kritischen Denkens, deren Zusammenhang der bundesrepublikanischen Nachkriegstheorie abhandeln zu kommen drohte.

Die Dialektik und der hypostasierte Vernunftbegriff, verbunden mit dem Festhalten an einem bestimmten Subjekt-Begriff hatten die Kritische Theorie von ihren Anfängen entfernt. Historisch enttäuscht von der Unbotmäßigkeit der Subjekte, erdrückt vom totalitären Vernunftimago und befangen in der Dialektik blieb statt einer Thematisierung des Zusammenhangs lediglich die Konstruktion eines autonomen Bezirks, eines Freiraums philosophischen Denkens, das sich im Reich der Kunst erholen konnte, nachdem es diesen Bereich im ästhetischen Diskurs entworfen hatte.

Im Einvernehmen mit der Medientheorie und französischen Theoretikern wie Foucault und Deleuze besteht folglich die Möglichkeit, die Aufklärung ein wenig voran zu bringen. Wie erinnerlich, ließ sich Aufklärung definieren als "Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit". Auch die dialektisch über sich aufgeklärte Vernunft schuf sich im begrifflichen Spannungsfeld von Autonomie des Kunstwerks und Totalität des Logos ein Verhältnis der Unmündigkeit. Im Verzicht auf diese Denkfigur läßt sich ein Stück Freiheit des Denkens ebenso zurückgewinnen wie die Möglichkeit der politischen Kritik, die einen utopischen Horizont offenhält, der seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart nimmt. Die Utopie ist ein Schatten der Zukunft: "[...] l'ombre du "peuple à venir", tel que l'art appelle, mais aussi la philosophie, la science: peuple-masse, peuple-monde, peuple-cerveau, peuple-chaos" (Deleuze/Guattari 1991, 206).

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1988) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer TB.
- Althusser, Louis (1985) *Philosophie und spontane Philosophie der Wissenschaften*. Schriften, Bd. 4. Hamburg: Argument.
- Bürger, Christa (1982) Das menschliche Elend oder Der Himmel auf Erden? Der Roman zwischen Aufklärung und Kunstautonomie. In: Bürger/Bürger/Schulte-Sasse 1982, S. 172-207.
- / Bürger, Peter / Schulte-Sasse, Jochen (Hg.) (1982) *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1982) Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert. In: Bürger/Bürger/Schulte-Sasse 1982, S. 241-265.
- Deleuze, Gilles (1989a) *Proust und die Zeichen*. Berlin: Merve.
- (1989b) *Bergson zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- / Guattari, Félix (1974) *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / --- (1976) *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / --- (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- Estermann, Adolf (1992) "Gemeinschaftliches Arbeiten" — ein "mißliches Ding?". In: *Der Roman der Zwölf*. Hrsg. v. Adolf Estermann. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, S. 9-33.
- Foucault, Michel (1986) *Vom Lichte des Krieges zur Geburt der Geschichte*. Berlin (West): Merve.
- Groys, Boris (1992) *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München/Wien: Hanser.
- Jäger, Christian (1994) *Michel Foucault. Das Ungedachte denken*. München: Fink.
- (1996) "Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion". Überlegungen zur Bestimmung des feuilletonistischen Diskurses. In: *Littérature "bas de page". Les Annuelles 7*. Hrsg. v. Hans Ulrich Jost et al. Lausanne: Antipodes, S. 49-160.
- Kant, Immanuel (1968) *Kritik der reinen Vernunft. Theorie-Werkausgabe. Bd. III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich (Hg.) (1980) *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn [...]: Schöningh/UTB.
- (1986) *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann u. Bose.
- (1989) *Die Nacht der Substanz*. Bern: Bentelli.
- Marx, Karl (1953) *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Dietz.
- Miller, Jacques-Alain (Hg.) (1980) *Das Seminar von Jacques Lacan, Bd. II, 1954-55*. Olten/Freiburg i.B.: Walter.