

*Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist [...].<sup>1</sup>*

*The modalities of art (and what counts as art) may have changed substantially since Adorno drafted his book, but the opening lines of Aesthetic Theory still haunt contemporary art practice.<sup>2</sup>*

Als Donald J. Trump 2016 die Wahl zur 45. Präsidentschaft der Vereinigten Staaten von Amerika für sich entschied, rang das deutschsprachige Feuilleton um die richtigen Worte. Das Bild der unumstößlichen Allianz einer «freien», «demokratischen» und vor allem westlichen Weltordnung mit den USA als Federführerin wich einer tiefen Grube des Unverständnisses. In jenem Schicksalsjahr rückte zudem mit dem Brexit und dem Wahlsieg rechts-autokratischer Parteien in Osteuropa eine Verunsicherung näher, die schon länger auch in Deutschland schwelte – Ereignisse, die immer wieder als Systemausfälle deklariert worden waren. Die Versuche, sie zu erklären, mussten einsehen, dass sie das Zeugnis eines vielgestaltigen Angriffs von rechts bildeten, der die Prekarität der Demokratie für sich zu nutzen wusste. Im Zuge verwunderter Diagnosen wurden die verbalen Attacks und medienwirksamen Aktionen der Neuen Rechten wiederholt mit Klassikern der politischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verglichen: So empört sich der freie Journalist und Kurator Manuel Gogos in der *Frankfurter Rundschau* über die Aktivitäten einer sich durch Sympathien und programmatische Ähnlichkeiten bildenden Front, die sich als Alternative in Stellung zu bringen versucht: eine politische Landschaft von der CSU bis zu neofaschistischen Kleingruppen, die sich allesamt als revolutionär bezeichneten.<sup>3</sup> Ihre antagonistische Selbstdefinition und das häufig zum Einsatz kommende performative Vokabular würden Erinnerungen an Dieter Kunzelmanns Subversive Aktion und die Situationistische Internationale wachrufen. Diese beispielhafte Analyse, die so oder so ähnlich durch verschiedene Medien hallte und dabei stets gleichbleibenden Argumentationslinien folgte, markiert eine grundlegende Dynamik von Kunst und neurechter Politik heute: Sich in die Tradition dessen zu stellen, was als emblematische Selbstverständlichkeit einer linken Kunstpraxis galt, erscheint wie eine schmerzhafte Netzbeschmutzung.<sup>4</sup> Doch woher entspringt dieser Schock? Mit welchen hartnäckigen Annahmen über künstlerische Form und ihre Verbindung zu politischem Handeln hantieren diese Kunstgeschichten? Dass derartige Abgesänge bisher vor allem in Kommentarspalten und Feuilletons artikuliert wurden, verdeutlicht die Notwendigkeit für die Kunstgeschichte, die

Grundlagen dieser Diskurse theoriegeschichtlich und methodisch zu verorten. Dieser Text möchte die von Gogos beklagten Déjà-vus aufsuchen und in einem ersten Schritt den methodischen Ursprung der darin artikulierten Unmöglichkeit einer rechten Kunst befragen. Daraufhin soll anhand eines Beispiels erörtert werden, ob die gegenwärtigen Realisationen neofaschistischer Kunst eine Kontinuität dieser kunsthistorischen Argumentationslinien weiterhin zulassen.

### **Kunstgeschichte *rewind*: Von der Schlussfolgerung zur Idee**

In ihrer diskurshistorischen Bestandsaufnahme kunsttheoretischer Debatten nach 1945 markiert die Kunsthistorikerin Gail Day das Prinzip der Negation als zentralen Bezugspunkt: ein kritisches Verfahren, das aus einer «suspicion of figures of identity, immediacy, and plenitude» heraus argumentiere und im 20. Jahrhundert zu einer Linse für die Analyse der gesellschaftlichen Verfasstheit von Kunst aufgestiegen sei.<sup>5</sup> Aufbauend auf ein Hegel'sches Erbe, das künstlerische Formen in ontologischer Anbindung an den absoluten Geist des Menschen als Ausdruck sozialer Konstruktionsmodi verstand, wurde im Marxismus eine historisch-materialistische Analyse entwickelt, in der Kunst als produktiver und produzierter Bestandteil gesellschaftlicher Relationen fungiert. Infolgedessen, so Day, sah Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* diese Bestimmung im Rahmen der gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne unter Zugzwang gestellt. Unter dem Einfluss der Fragmentierung einer modernen Gesellschaft habe die Kunst die Wahl, sich entweder für eine harmonisierende Verkleidung sozialer Brüche instrumentalisieren zu lassen oder einer Destabilisierung entsprechend eine Form zu entwickeln, die sich selbst immer wieder in Frage stelle. Folglich scheint die Negation zweierlei zu sein: ein formales Prinzip, das sich materiell auslegen lässt, wie auch eine soziale Opposition und versinnbildlichte Figur der Kritik an hegemonialen ästhetisch-gesellschaftlichen Strukturen.

Eine Übertragung von Adornos philosophischem Prinzip der Negation, das er vor allem anhand der Neuen Musik entwickelte und selten mit konkreten Beispielen veranschaulichte, in eine historische Analyse fand erst nach dessen posthumer Veröffentlichung in Texten kritisch engagierter Kunstwissenschaftler:innen statt. So widmete Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde* einen kurzen Abschnitt seiner Analyse des Montageverfahrens in der Kunst der 1920er Jahre einer Kritik von Adornos vermeintlich übermäßigem Optimismus.<sup>6</sup> Das Konzept der Negation wendet Bürger auf die politischen Collagen John Heartfields an, in denen er die Materialisierung der zersplitterten Moderne im Sinne Adornos sieht, «indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt».<sup>7</sup> Bürger schlägt vor, Heartfields konkrete politische Intention mittels des hierdurch ausgelösten «Schocks» mit Adornos weitaus vager bleibenden «ästhetische[n] Wirkung» der Negation gleichzusetzen, um im selben Moment deren Wirkmacht als wünschenswerte Illusion abzuschwächen:<sup>8</sup> «Grundsätzlich ist es problematisch, einer Verfahrensweise eine feste Bedeutung zusprechen zu wollen».<sup>9</sup> Adornos Werkzeug der Ideologiekritik lässt sich nicht so einfach in eine kunsthistorische Analyse umwidmen. In Bürgers Adorno-Rezeption scheint vielmehr eine Argumentation auf, die, kaum geäußert, über die Ambivalenzen ihrer politischen Implikationen stolpert.

Adornos *Ästhetische Theorie* wurde, trotz ihrer aufgrund von ungeklärten Begriffen und essayistischer Schreibweise hermetischen Argumentation, im Kontext der gesellschaftlichen Diskussion zu Beginn der 1970er Jahre als Beitrag der Kritischen

Theorie zur Frage der Rolle von Kunst in politischen Zusammenhängen ersehnt.<sup>10</sup> Als die *Ästhetische Theorie* im Jahr 1970 als Teil von Adornos gesammelten Schriften erschien, erfolgte zeitgleich eine Verschiebung vom Primat des außerparlamentarischen Anti-Institutionalismus hin zu konkreten politischen Gruppierungen, die nach einer progressiven Funktionalisierung der Kunst fragten.<sup>11</sup> Etwa zur selben Zeit setzte Bürger dazu an, die Möglichkeit einer Verbindung von ästhetischer und politischer Praxis auszutesten, an deren nur angedeuteter Artikulation in den Schriften Adornos auch der marxistische Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister verzweifelte.<sup>12</sup> Ohne Bürgers konkrete Anwendung beschreibt Werckmeister das Potenzial der Fragmentierung, das in sich stimmige, «integrale» Kunstwerk zu widerlegen.<sup>13</sup> Das Verfahren folge Adornos umfangreicher aufklärerischer Motivation, in der die «Denunziation der falschen Harmonie [...] zur Enthüllung der wahren Disharmonie», die die Gesellschaft ausmache, aufsteige.<sup>14</sup> Adornos Bezug auf formale Innovation im Bereich der Musik ließ die Kunst jedoch «als de[n] einzige[n] Bereich des objektiven Geistes [erscheinen], in dem konsequente Revolutionen stattgefunden haben».<sup>15</sup> Dem Blick auf das tatsächliche Schicksal der Avantgarde hält diese Bestimmung allerdings nicht stand, sah Werckmeister sie zum Zeitpunkt seiner Analyse in den Fängen von Kommerzialisierung und institutioneller Vereinnahmung.<sup>16</sup> Schon vor ihm hatte eine Generation marxistischer Kunsthistoriker:innen wie Max Raphael die gefährliche Sogwirkung von sich als revolutionär deklarierender Kunst der 1920er Jahre beschrieben, deren selbstbezügliche Form die Artikulation einer konkreten politischen Position verhindere.<sup>17</sup> Was aus marxistischer Sicht eine absorbierende Funktion hat, wirkte aus faschistischer Perspektive in seiner Rhetorik der Maschine und Technologie als produktiver Bezugspunkt: Bereits Bürger grenzt ein, dass eine politisch motivierte und materialistisch-kunsthistorische Lesart der Negation schnell an ihre Grenzen stoße, wenn sie die totalitäre, im Sinne Adornos anti-aufklärerische Position der Futurist:innen, die die von ihm gepriesenen Verfahren der Collage anwendeten, in das Narrativ zu integrieren versuche.<sup>18</sup>

In diesen Kontexten wirkt das Konstatieren einer Überschneidung von Faschismus und Avantgarde hinfällig: Der Faschismus war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von einer anti-bürgerlichen Rhetorik und Ästhetik geprägt, die ihn anschlussfähig für bestimmte Formen der Avantgarde machte – so dass er in Konkurrenz zu Heartfields politischem Lager stand, das oft unter Verwendung derselben Mittel agierte.<sup>19</sup> Die Geschichte von überzeugten Faschist:innen aus bildender Kunst, Architektur und Literatur ist Zeugnis für ihre ideologische Anschlussfähigkeit gegenüber revolutionären Formexperimenten. Bestimmt wurden sie dabei von der paradoxen Formulierung einer zurückblickenden Zukunft, realisiert durch die euphorische Integration ästhetischer Revolutionen – jedoch meist gefolgt von einer misstrauischen Destabilisierung und der schlussendlichen Verbannung. Mit seiner Ästhetik der Negation versuchte Adorno hingegen, einen Begriff zu bestimmen, der die Dis-Artikulation ästhetischer Zusammenhänge auffangen und als Analysewerkzeug eine operative Funktion in Debatten des Anti-Totalitarismus im Liberalismus des Nachkriegsdeutschlands erfüllen sollte, der bekanntlich *zu weit rechts* mit *zu weit links* gleichsetzte. In der Frage der Avantgarde verkompliziert sich diese Gleichschaltung: Wenn wir den Argumenten folgen, die die Verbindung des avantgardistischen Kunstwerks mit revolutionärer Politik entweder ablehnen – von links als eine Verblendung, die tatsächliche politische Folgen in die Wirkungslosigkeit umlenke –, zelebrieren – im Zeichen des liberalen Freiheitsprimats – oder inkorporieren – von

rechts innerhalb einer historisch abgegrenzten Phase, die später in Ablehnung mündet –, wie lässt sich dann die neurechte Aneignung dieses Vokabulars heute verstehen? Und wie die Reaktion darauf?

### Ein doppeltes Déjà-vu

Eine ‚Kunst der Neuen Rechten‘, wie sie der Titel dieser Ausgabe spekulativ konstatiert, ist in mehrerlei Hinsicht schwer zu fassen: Nicht nur widersetzt sie sich ästhetisch-philosophischen Mustern, die den Ursprung einer Moderne in der Kritik der Traditionen verankern und mit bestimmten Ideen gesellschaftlicher Widerstände operieren; sie ist häufig institutionell so weit verfemt, dass sie überhaupt nur selten in aller Deutlichkeit in legitimierten Institutionen der Gegenwartskunst auftritt.<sup>20</sup> Ein Gros der Debatten um die ideologische Integration von Kunst in neurechte Politiken findet auf dem erinnerungspolitischen Feld statt, das sich meist über die Rehabilitierung von zuvor diskreditierten Kunst- und Architekturgeschichten artikuliert. Lokalisierte Bürger den ‚Schock‘ der historischen Avantgarde noch in den satirischen Titelblättern und Plakaten Heartfields, ausgelöst durch die Methoden der Collage, scheinen heute die Mechanismen digitaler Nachrichten- und Kommunikationsnetzwerke, in denen persönliche Daten und Affekte zur Ware werden, eine die analogen Medien weit übertreffende Dispersion jenes Schockmoments zu ermöglichen. Als Kunsthistoriker war ich insbesondere empfänglich für die Performance *Angel Mom* von Milo Yiannopoulos, die im Rahmen der kurzen, aber medienwirksam verbreiteten Ausstellung *#DaddyWillSaveUs* im erhitzten Kontext des US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfs 2016 stattfand. Mein persönlicher Schock war hier, wie auch beispielhaft bei Gogos beschrieben, das Resultat eines kunsthistorischen Déjà-vus.

Bereits mit der Eröffnung von *#DaddyWillSaveUs* war Yiannopoulos’ noch zu aktivierendes Set als Installation zu sehen: Eine Wand, mit Porträtfotos plakatiert, auf denen Namen vermerkt sind und, kleiner abgedruckt, ein kurzer Absatz, der über das Schicksal der abgebildeten Person berichtet; eine freistehende, weiß emaillierte Badewanne mit gewundenen Füßen, die zu einem Drittel mit einer dickflüssigen, leuchtend roten Masse befüllt ist.<sup>21</sup> Als Yiannopoulos im Laufe des Abends den Raum betritt, sind Kamerateams bereits in Stellung. Bekleidet mit einer weißen Unterhose, Goldketten, einer Sonnenbrille und einer weißen Basecap, die neben dem Schriftzug «Make America Great Again» noch eine Signatur von Trump trägt, spricht Yiannopoulos vom Ärger über die «liberal protesters», die das Treiben von ihm und seinen Alt-Right-Kolleg:innen motiviert hätten, auch wenn keine von ihnen zugegen waren.<sup>22</sup> Unter fahrigem Lachern und Ausdrücken von Ekel senkt sich Yiannopoulos in die Wanne hinab und posiert rauchend für Fotos. Wie er ankündigt, sei seine Performance eine Erinnerung an Tötungsdelikte in den USA, die, so seine Behauptung, von Personen ohne Aufenthaltsgenehmigung verübt worden seien – und die Mütter der Verstorbenen dementsprechend zu den titelgebenden «Angel Moms» gemacht hätten.<sup>23</sup> In ausladenden Gesten beginnt er, die rote Lösung, die als Schweineblut deklariert ist, auf der Wand mit den Fotos der Verstorbenen zu verteilen. Nach wenigen Minuten und zahlreichen Selfies mit Besucher:innen hinterlässt Yiannopoulos eine mit Blutspritzern übersäte Wand, auf der die Gesichter von Mordopfern ein expressiv-zynisches, nekroästhetisches Tableau bilden (Abb. 1).

Wohin zielt die Funktionalisierung von Erinnerung in Yiannopoulos’ Performance? Als theatrale Überdrehung erscheint *Angel Mom* wie eine Camp-Zitation

1 Milo Yiannopoulos:  
*Angel Mom*, 2016,  
Performance im Rahmen  
der Ausstellung  
*#DaddyWillSaveUs*,  
organisiert von Lucian  
Wintrich, Wallplay  
Gallery, New York 2016,  
Foto: Eli Kurland



von floskelhaftem Protestvokabular, einer Kunstgeschichte melodramatischer Schockstrategien und Erinnerungskultur.<sup>24</sup> In der kurzen Rede, mit der Yiannopoulos den Beginn der Performance markiert, nimmt er seine kunsthistorische Einordnung gleich selbst vor und beschwört den öffentlichen Skandal um Andres Serranos Fotografie *Immersion (Piss Christ)* (1983), die gemeinhin als Klimax der *culture wars* der 1980er und 90er Jahre gilt.<sup>25</sup> In medialen, politischen und schließlich auch juristischen Arenen debattierte ein ganzes Land über dessen Geste, ein Kruzifix in Urin zu tränken – das Werk wurde von Konservativen als moralische Übertretung gelesen und dient der Neuen Rechten heute als Exempel für die Fähigkeit von Kunst, gesellschaftliche Normen zu beeinflussen.<sup>26</sup> Die von Yiannopoulos demonstrierte Anschlussfähigkeit seiner Performance an eine institutionalisierte Gegenwartskunst stieß in den Kommentarspalten des neofaschistischen Blogs *Counter-Currents* jedoch negativ auf, in denen warnend vermeldet wurde: «let's not accept the notion of «art» they have introduced».<sup>27</sup> Auf der Suche nach einer künstlerischen Form für eine neue faschistische Bewegung – der Blog selbst reproduziert reihenweise Beispiele des pathetischen NS-Monumentalismus – erscheinen den Kommentator:innen die Werke aus *#DaddyWillSaveUs* als simple Derivate bereits existierender Kunst; oder schlimmer, doch «nur» als Parodie.

Die Inszenierung erinnerungspolitischer Fehlstellen rückt *Angel Mom* in die Nähe der Werke von Künstlerinnen wie Doris Salcedo, Dora Garcia oder Tania

Bruguera, deren Kunst die Geschichten der von Kolonialismus und US-amerikanischer Intervention geprägten Länder zum Gegenstand hat, aus denen die Mehrzahl der Migrierenden stammt, vor denen Trump und Yiannopoulos laufend Ängste bei *weißen* US-Amerikaner:innen zu schüren suchen. Im formanalytischen Blick scheinen strukturelle Ähnlichkeiten auf, die von Yiannopoulos zu einem zynisch-entleerten Zitat umgemünzt werden. Damit produziert seine Performance gleich ihr eigenes Publikum: Angesprochen werden diejenigen, die nicht nur in der Lage sind, die Ursprünge seines Vokabulars zu lesen, sondern gerade auch die, die den Glauben an die Effektivität dieser Formen für eine liberale Politik weiterhin hegen und sich dabei von seiner Aneignung dieser politisch-künstlerischen Praktiken affizieren lassen. Ihnen ein zynisches Gegenbeispiel ihrer Ambitionen vorzulegen – und damit die verwunderten, politisch gelähmten Kommentare wie die von Gogos hervorzurufen –, ist die augenscheinliche Intention des Internet trolls. Hier tut sich eine mögliche gegenseitige Verstrickung auf: Das Schreiben über die Neue Rechte ist mit einem Verlangen nach Erklärung, Aufklärung und Ent-Deckung verbunden, häufig unmittelbar durch die demonstrative Nonchalance ihrer Übertretungen provoziert. Dabei ist es inzwischen Konsens, dass die Neue Rechte nicht durch ideologische Kohärenz argumentiert, sondern auf Widersprüchlichkeiten fußt, an deren Entflechtung wissenschaftliche Methoden oft scheitern. Die Arbeiten in der Ausstellung *#DaddyWillSaveUs*, insbesondere Yiannopoulos', agieren auf idealtypische Weise in Antizipation einer derartigen Gegenreaktion. Jeder Versuch, sie kunsthistorisch zu erfassen, sieht sich auch mit den Strategien einer von Aufmerksamkeit getriebenen Kommunikationswelt konfrontiert, an die sie systematisch angepasst werden. Und so führt, wie Adorno argumentiert, eine Analyse der ästhetischen Formationen rechter Bewegungen häufig zu ihrer «überwertige[n] Bedeutung» und kann selten die Zusammenhänge sichtbar machen, die diese selbst ideologisch zu verdecken suchen.<sup>28</sup>

### **Bürgerliche Formalismen und Konterrevolution**

In seiner *Ästhetischen Theorie* spricht Adorno nur über Umwege über eine faschistische Kunst, die er historisch mit einem totalitären Kunstbegriff verbindet, gegen den sich seine Negation wendet. In einem 1967 gehaltenen Vortrag, dessen erstmalige Veröffentlichung 2019 zum Bestseller in einem verunsicherten Deutschland wurde, äußert er sich konkret über die weiterhin bestehende Existenz der Grundbedingungen des Faschismus, die das Aufkommen eines «neuen Rechtsradikalismus» statt überraschend vielmehr unvermeidbar werden lässt.<sup>29</sup> Adorno betont die bewahrenden Ansprüche einer in den 1950er Jahren entstehenden NPD, die sich nicht, wie noch der Hitler-Faschismus der 1930er Jahre, als revolutionäre Abkehr deklariert, sondern der Rehabilitierung eines gesellschaftlichen Zustands dienen soll.

In einer Zeit gesellschaftlicher Spaltung durch Armut und Rassismus ist das avantgardistische Erregungspotenzial von Yiannopoulos und Co als oppositioneller Protest lesbar, stellt jedoch, wie Mikkel Bolt Rasmussen überzeugend argumentiert, einen Protest gegen Proteste dar: ein Aufgreifen gegenwärtiger politischer Unruhen, um sie unter vorgespeltem Vorzeichen den machterhaltenden Politiken eines Hegemons wie Donald Trump zuzuführen.<sup>30</sup> Eine Neue Rechte ist zwar augenscheinlich *neu*, verfolgt in dieser rein oberflächlichen Innovation – und dem Zitieren von Neuheit, von der «bahnbrechenden» Kunst des 20. Jahrhunderts bis zu *new tech* – aber schlussendlich «präventive, konterrevolutionäre» Ziele.<sup>31</sup> Die sich durch diesen Text ziehenden Echos zwischen einer linken Kunstpraxis und der Ästhetik der Neuen

Rechten scheinen daher allein auf dieser neutralen, formanalytischen Ebene fassbar zu werden. Nur hier lässt sich die Verwunderung von Bürger wie auch Gogos über die politische Beliebigkeit der ästhetischen Zersetzung verorten.

Im 21. Jahrhundert ist ein neu aufkommender Faschismus laut Rasmussen einer Krise des bürgerlichen Kapitalismus zuzurechnen.<sup>32</sup> In den Analysen der Kunst dieser Krise wird diese historisch neue Dynamik häufig nicht gefasst: Sie verharren bei etablierten Modellen der Interpretation, die die veränderten Vorzeichen zwischen dem avantgardistischen Faschismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und seiner neofaschistischen Kopie im 21. Jahrhundert nicht voneinander trennen. Die Neue Rechte verfolgt, was den Neoliberalismus und den historischen Faschismus zuvor ebenfalls befeuerte: revolutionäres Potenzial in der Gesellschaft umzulenken, um es unter nur vermeintlich radikalen Vorzeichen einer Stabilität der Ordnung zuzuführen. Wenn Kunst und auch Kunstgeschichte zu Orten werden sollen, die vermögen, die Neue Rechte zu entwaffnen, stehen wir vor der Aufgabe, wie Adorno ganz zu Beginn seiner *Ästhetischen Theorie* deklariert, eigene Selbstverständlichkeiten abzulegen und unsere Definition von Kunst immer wieder zu hinterfragen.

## Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 1.
- 2 Gail Day: *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory*, New York 2011, S. 7.
- 3 Manuel Gogos: Die Neue Rechte mit den Waffen des Feindes, in: *Frankfurter Rundschau*, 03.05.2018, <https://www.fr.de/politik/neue-rechte-waffen-feindes-10992886.html>, Zugriff am 01.12.2022.
- 4 Siehe hierzu Versuche der Kanonisierung wie Jens Kastner: *Die Linke und die Kunst. Ein Überblick*, Münster 2019.
- 5 Day 2011 (wie Anm. 2), S. 5.
- 6 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- 7 Adorno 1970 (wie Anm. 1), S. 232. Siehe auch Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 105.
- 8 Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 108.
- 9 Ebd., S. 106.
- 10 Siehe hierzu die ausführliche Beschreibung des redaktionellen Prozesses in: Anne Eusterschulte/Sebastian Tränkle: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, Berlin/Boston 2021, S. 5–10.
- 11 Dies spiegelt sich in der Kunstgeschichtsschreibung in häufigen Fokus auf performative Aktionsformen als ‚die‘ Kunst der 1968er, deren spätere Zuwendung zu klassischen Medien weitaus weniger Beachtung findet. Die sich in Westdeutschland in den 1970er Jahren formierenden kommunistischen Partei- und Gruppengefüge – oft K-Gruppen genannt –, die anstrebten, eine linke Kunstpraxis über formale Organisationsweisen gesamtgesellschaftlich wirksam zu machen, sind Gegenstand meiner derzeitigen Forschung zur Diskursfigur der ‚Politischen Kunst‘ in den 1970er Jahren.
- 12 Stephen F. Eisenman deklarierte diese Skepsis gegenüber der Avantgarde als eines der Merkmale marxistischer Kunstgeschichte der 1970er Jahre. Siehe Stephen F. Eisenman: *The Political Logic of Radical Art History in California 1974–85. A Memoir*, in: Warren Carter/Barnaby Haran/Frederic J. Schwartz (Hg.): *ReNew Marxist Art History*, London 2013, S. 48–63, hier S. 52.
- 13 Adorno 1970 (wie Anm. 1), S. 232.
- 14 Ebd.
- 15 Otto Karl Werckmeister, *Das Kunstwerk als Negation. Zur geschichtlichen Bestimmung der Kunsttheorie Theodor W. Adornos*, in: Ders.: *Ende der Ästhetik. Essays über Adorno, Bloch, Das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch*, Frankfurt am Main 1971, S. 7–35, hier S. 16.
- 16 Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 105.
- 17 Siehe Max Raphaels Kritik des Surrealismus in: Max Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt am Main 1975, S. 17–22.
- 18 Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 105.
- 19 Siehe hierfür exemplarisch George L. Mosse: *Faschismus und Avantgarde*, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*, Königsstein 1980, S. 133–149.
- 20 Adorno 1970 (wie Anm. 1), S. 38–39.
- 21 Als Quelle für diese Beschreibung dient die Vielzahl an journalistischen und User-generierten Berichterstattungen sowie Presse- und Social-Media-Bilder. Die Performance wurde ursprünglich auf einem YouTube-Kanal gestreamt, der inzwischen gesperrt worden ist.
- 22 Ebd.
- 23 Vergleiche hierzu auch die *«Gallery Notes»*, die im Vorhinein auf Breitbart veröffentlicht wurden. Mike Ma: *\*\*\*LIVE AT 8PM EST\*\*\* MILO Performs*

Art Piece At «Daddy Will Save Us» Exhibit In NYC, in: Breitbart, 08.10.2016, <https://www.breitbart.com/social-justice/2016/10/08/milo-daddy-will-save-us-nyc/>, Zugriff am 15.02.2023. Der Begriff «Angel Mom» geht ursprünglich auf eine 2001 gegründete und sich im Internet organisierende Selbsthilfegruppe für Mütter, deren Kinder verstorben sind, zurück. Zum Abschluss einer Rede Trumps im Wahlkampfjahr 2016 versammelten sich auf dem Podium von ihm eingeladene Mütter, deren Kinder, laut eigener Aussage, Opfer von Morden durch Migrierende ohne Papiere geworden seien.

**24** Diese Analyse nimmt auch Jacob A. Hutchison vor, der *Angel Mom* unter Verwendung von Craig J. Peariso Konzept des «put-on» als zugespitzte Wiederholung normativer Performanz von Opposition liest. Jacob A. Hutchison: *The Dissent of Man. Stephen Colbert and the Evolution of Recursive Parody*, Dissertation, University of Washington 2016, S. 221, und Craig J. Peariso: *Radical Theatrics. Put-ons, Politics and the Sixties*, Seattle/London 2014.

**25** Andrew Hartman: *A War for the Soul of America. A History of the Culture Wars*, Chicago 2015.

**26** Diese Dynamik zeigt sich am deutlichsten in der Interpretation des Werks Antonio Gramscis innerhalb der Neuen Rechten, für die die Objekte der *culture wars* als häufig ephemerer Kanon dienen. Dazu: Angela Nagle: *Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester/Washington 2017.

**27** Siehe die Kommentarspalte zu Julia Rouget: *Make Weimerica Grate Again. A Review of the «Daddy Will Save Us» Art Show*, in: *Counter-Currents*, 11.10.2016, <https://counter-currents.com/2016/10/make-weimerica-grate-againa-review-of-the-daddy-will-save-us-art-show/>, Zugriff am 15.02.2023.

**28** Theodor W. Adorno: *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*. Ein Vortrag, Berlin 2019. S. 42.

**29** Ebd., S. 21.

**30** Mikkel Bolt Rasmussen: *Trump's Counter-Revolution*, Winchester/Washington 2018.

**31** Ebd., S. 44. (Eigene Übersetzung.)

**32** Ebd., S. 23.

## Bildnachweise

**1** Foto: Eli Kurland. Veröffentlicht in: Ders.: *The Mt. Rushmore of Alt-Right Provocateurs Had a Pro-Trump Gay Art Show*, in: *Medium*, 10.10.2016, <https://eli-kurland.medium.com/the-mt-rushmore-of-alt-right-provocateurs-had-a-pro-trump-gay-art-show-4bf4de673896>, Zugriff am 15.02.2023