

Clara Becking

Angekündigte Revolutionen

Die documenta 14 als Beispiel einer ästhetischen Tendenz

In der 'entzauberten' und 'rationalisierten' Welt¹ sind es nicht nur die Beziehungen zwischen dem Menschen seinem Gegenüber und den Dingen, die sich verändern. Auch das Kunstwerk erkrankt an der zweckrationalen Abrichtung und den Folgen seiner kapitalistischen Verwertung. Die Idee, dass es sich in der Autonomie des „Fürsichseins“ jedem Begehren der Warensphäre entzieht, dem Fetischismus des „Füranderesseins“ resistent begegnet und sich, durch seine idiosynkratische Beschaffenheit, den Transformationen in ein Konsumgut verwehrt, liest sich in der Gegenwart als illusorisches Konstrukt einer ehemals imaginierten Zukunft. Längst sind es nicht mehr Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter die es auszeichnen, sondern Sammel- und Spektakelwert.² Was Theodor W. Adorno in seiner unvollendeten *Ästhetischen Theorie* bereits kommen sah: ein Jetzt, in dem das Kunstwerk als bloßes 'Ding unter Dingen'³ nach 'Ideologie und Protest'⁴ polarisiert wird, entfaltet seine Aktualität im Kunstjahr der Superlative 2017⁵ an den kuratorischen Überbauten der 57. Biennale in Venedig: 'Viva Arte Viva' und der documenta 14: 'Von Athen lernen'. Warum die gesellschaftliche Dimension des Kunstwerks einem Surrogat politischen Imperativs gewichen ist, hat etwas mit der Gerichtetheit der Werke zu tun, die das politische Moment unmöglich werden lässt. Was muss geschehen, damit aus wirkungslosen Phrasen zur politischen Rebellion der Werke wieder neuralgische Punkte werden, die die Gesellschaft mit sich selbst konfrontieren und sie zu verändern vermögen?

Die Versenkung in das Werk

„Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzen, gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind“,

schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*⁶. Wollte man die politische Dimension eines Kunstwerks möglichst eingängig zusammenfassen, dies wäre eine Option. Um das intrinsisch Politische der Kunst, wie es in der *Ästhetischen Theorie* argumentiert ist, jedoch wirklich zu erkennen, braucht es mehr als das Eingängige: ganze Strukturen, die sich zu Axiomen authentischer Kunstwerke entwickeln und zu einem komplexen Netz reziprok gespannter Aussage-Fäden weben. In Adornos kunstphilosophischem Entwurf ist ihnen eines gemeinsam: das Wesen, sich als gegensätzliche Entitäten—innen und außen, die Elemente und das Ganze, das Kunstwerk und die Gesellschaft—zu dialektischen Einheiten zu verbinden ohne ihr Moment der Differenzialität zu verlieren. Das Kunstwerk ist bei ihm Spiel mit den Widersprüchen und der Abwesenheit. Beständig an ihre jeweilig konträren Spiegelbilder gebunden, sind die feinen Bewegungen, die innerhalb jedes Werks changieren, dabei so sensibel aufeinander abgestimmt, wie bei der Konstruktion eines leicht zerstörbaren Kartenhauses, dessen Spielkarten in ihrer punktsymmetrischen Zweiheit immer das Signum des dialektischen Ganzen tragen: ihren Doppelcharakter—den permanenten Konflikt, der zur Bedingung des Kunstwerks wird.

Die Idee, mithilfe der Adornschen Theorie, die Strukturen des Kunstwerks zu sezieren, während es doch um die documenta 14 gehen soll, entspringt einer Art Höflichkeit, das kuratorische Konzept der diesjährigen Ausstellung verstehen zu wollen. Verstehen heißt nicht, es hinzunehmen und es zu bewerten oder das Wissen, das es für die Reflexion der documenta bräuchte, als vorausgesetzt zu betrachten. Wenn Adam Szymczyk in unzähligen Interviews darüber spricht, dass es die politische Dimension des Kunstwerks sei, die in der emanzipatorischen Bewegung der documenta 14 betont und ak-

tiviert werde, wenn er erklärt, dass sie „[...] ein Statement in Zeiten politischer Umbrüche setzen und sich dem immer gleichen Narrativ widersetzen [...]“⁷ wolle, heißt Verstehen zunächst einmal, die Begriffe abzutasten, die in den akademischen Gefilden in denen sich die documenta selbst verortet — ein Blick in das begleitende Magazin *South as a State of Mind* reicht, um diese Hypothese zu validieren — zum Kanon gehören. Was bedeutet ‘politische Dimension’ des Kunstwerks?

Zunächst einmal, dass sich eine solche Dimension, um nicht bloß Buzzword zu sein, nur durch die Versenkung in die Strukturen desselbigen entfalten kann. Zweitens, dass die Begriffe gesammelt einstimmig eine so große Analogie zur *Ästhetischen Theorie* weisen, dass es naheliegend scheint, ihre Analyse an den Achsen der *Ästhetischen Theorie* verlaufen zu lassen. Kurz gefasst, bietet es sich an, mit Adornos ästhetischen Konzept zu arbeiten, weil es der Kompass ist, an dem sich die documenta 14 ausgerichtet zu haben schien und ihre Richtung verlor. Allem voran steht also die Versenkung in das Kunstwerk selbst. Was Adorno doppelschlächtig⁸ in diesem vereint sieht: ‘Mimesis’ und ‘Konstruktion’⁹, ideologisch bedingte ‘Autonomie’ und an die Produktionsverhältnisse geknüpftes ‘fait social’, ‘Zeitkern’, ‘Form’ und ‘philosophische Reflexion’, sind keine Zutaten für eine auf wenige Zeilen konzentrierbare Anleitung oder gar eine Liste der für ein Kunstwerk zu erfüllenden Kriterien. Viel mehr sorgen die konträren Paare einerseits dafür, dass sich das Kunstwerk nach den Gegebenheiten seines Zeitkerns, in die Gesellschaft einbettet wie vor ihr abschirmt — Gespaltenheit ist seine Bedingung — andererseits sind sie das Fundament zweier zentraler Komponenten, mit denen jedes Kunstwerk zu spielen weiß: dem ‘Rätselcharakter’ und dem ‘Wahrheitsgehalt’. Für die politische Dimension des Kunstwerks spielen beide Ideenkonstrukte eine nicht unerhebliche Rolle.

Zwei Pfade des gleichen Wegs

„Der Rätselcharakter blickt aus jedem Kunstwerk verschieden [...]“¹⁰, beschreibt Adorno im Kapitel „Zum Wahrheitsgehalt der Kunstwerke“. Die Antwort auf den fragenden rätselhaften Charakter sei, so führt er aus, „[...] wie die der Sphinx, immer dieselbe, wenngleich einzig durchs Verschiedene, nicht in der Einheit, die das Rätsel, tauschend vielleicht, verheißt.“¹¹ Auf dem Weg, das Politische des Kunstwerks zu verstehen, sind ‘Rätselcharakter’ und ‘Wahrheitsgehalt’ die erste Wegkreuzung deren Ausschilderung auf zwei Pfade weist. Der Weg ist getrennt, damit er auf zwei Pfaden erkundet werden kann, sein Ziel aber ist die erneute Verschränkung der Pfade: Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter gehören untrennbar zusammen. Sie zeichnet ein Simultanes, auch wenn es zunächst das Rätsel zu sein scheint, das, durch die Immanenz des Wahrheitsgehalts, gleichen hervorbringt. Sich anderen Worten der Sphinx bedienend, sind es keine zeitlichen Chronologien, die sich hier vollziehen, sondern „[...] die beiden Schwestern, die sich stets gegenseitig erzeugen und bedingen.“¹² Das metaphorische Bild — Tag und Nacht, in ihrer Reziprozität — gilt auch für Rätselcharakter und Wahrheitsgehalt. Enigmatisches und wahres Moment konstituieren sich: das Rätsel, das den Wahrheitsgehalt beherrscht, ist ebenso vom Wahrheitsgehalt, der das Rätsel gegen jede ganzheitliche Interpretation wappnet, diesen periodisiert und erneut hervorbringt, abhängig und in ihm zuhause. Einzig das authentische Kunstwerk verzahnt Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter.

Ergebnis dieses permanenten Ineinandergreifens ist ein anderes Verständnis des Kunstwerks. Es beansprucht nicht summarisch, sondern asymptotisch verstanden zu werden. So wie sich das Werk mit der Interpretation zu entschlüsseln scheint, so rückt es fern,¹³ erklärt Adorno das Phänomen. Eine Erkenntnis jedoch lässt sich aus der Verbindung von Wahrheit und Rätsel gewinnen. Alain Badiou beschreibt sie in seiner *Theorie des Subjekts* so: „das, was wir zuvor nicht kannten, stellt sich als Rest dessen heraus, was schließlich erkannt wurde“¹⁴. Die Sphinx antwortet immer dasselbe.

Unsterbliche Rätsel

Vergleicht man diesen eigenartigen Rätselcharakter des Kunstwerks mit dem der gängigen Idee eines Rätsels, das sich zweischrittig aus Erkennen und Lösen aufbaut, zeigt sich die Fremdheit beider Konstrukte zueinander. Während das konventionelle Rätsel nach einer Lösung verlangt, bedeutet Erkennen, sobald es den Rätselcharakter des Kunstwerks betrifft, das Rätselhafte 'als solches' zu benennen, nicht es zu lösen. Für Adorno wird 'Verstehen' angesichts des Rätselcharakters selbst zu einer problematischen Kategorie.¹⁵ Argumente dafür finden sich in seiner ästhetischen Theorie genug. Eines der Grundlegendsten bleibt eine Aporie, die aus dem Gedanken folgt, dass „[...] Kunstwerke, die in der Betrachtung[...] ohne Rest aufgehen keine sind.“¹⁶ Im Umkehrschluss bedeutet das nichts anderes, als dass das Rätsel selbst zur sine-qua-non Bedingung authentischer Werke wird. Obwohl der Rätselcharakter also konstitutiv für das Kunstwerk ist, lässt er sich lediglich asymptotisch, nie holistisch entschlüsseln. Die Abzweigungen können nicht simultan erkundet werden, obwohl sie immer gleichzeitig Teil des ganzen Weges sind. Jedem Erkenntnisprozess des Werks schreibt sich vorab das Dilemma ein, dass die Erkenntnis ein Index des Nicht-Erkannten zielt (das Gegenteil jeder konventionellen Erkenntnis), der sich wie opaker Nebel um das Kunstwerk selbst legt.

Das mag zunächst eigensinnig mystisch und wenig nach einem geglückten Versuch, die politische Dimension des Kunstwerks zu entschlüsseln, klingen. Doch mit Adornos Texten umzugehen, fordert nichts anderes, als poetisch anmutende Passagen wie, „dass der Rezipient im Kunstwerk verschwinden und sein Ich liquidieren soll, um es zu erfahren“¹⁷ als ebenso radikal anzuerkennen wie die gänzlich lakonischen. Tatsächlich steckt, bei genauerer Betrachtung, in beiden ein Appell, der geradezu auf rationale Qualitäten und den politischen Aspekt des Kunstwerks drängt: die Entzauberung und die Zerrüttung der Ideologie.

Enttarnungen

Auch die Ideologie spielt in der ästhetischen Theorie eine Hauptrolle. Als „verzerrte Gestalt des Wahren“¹⁸ bedingt sie das autonome Moment des Kunstwerks. Vorstellen kann man sich das wie eine Sicherheitsmaßnahme. Die Ideologie schützt das Kunstwerk, indem sie es isoliert. Adorno entwickelt für diese Isolation den Begriff des 'Fürsichseins': ein Moment des Fetischs, der dem des 'Fürandereseins' der Kulturgüter entgegensteht. Zwar werde das Kunstwerk durch die Ideologie anfällig, sich gesellschaftlichen Bewegungen zu entziehen—das Stichwort ist hier der bekannte Elfenbeinturm—doch weil sie dem Werk noch in „[...] ideologischer Überspannung[...]“, wie Adorno erklärt, den „[...] unideologischen Wahrheitsgehalt“¹⁹ verleihe, ist sie gleichzeitig unabdingbar für das authentische Werk. Vorausgesetzt der kritische Betrachter erkennt sie als solche, anstatt sie nur nachzubeten.²⁰ Metaphorisch ließe es sich so fassen: um den politischen Gehalt des Kunstwerks zu erkennen, muss ihm, im Laufe seiner Erscheinung, jemand die Maske herunterreißen, die es notwendig aufsetzte, um sich auf der Fetischparty der Waren unkenntlich zu machen und vor seiner Vermarktung zu schützen.²¹ Jemand muss sich der grundsätzlichen Bewegung der Kunst, nachzuahmen und zu verfremden, damit wieder gesehen wird, hingeben und sich irritieren lassen, um seinen Blick zu schärfen. Jemand muss, statt subjektiv zu erleben, die Möglichkeit der Wahrheit im ästhetischen Bild als objektiv Gesellschaftliches²² erkennen und sich erschüttern lassen von dem, was ihm vorher unsichtbar war.

Dass etwas Objektives im Kunstwerk erscheint, entlehnt Adorno Hegels Ästhetik (obwohl Adorno eine affirmative Position gegenüber dem objektiven Idealismus ablehnt), der von „[...] objektiven Ideen“²³ ausgeht, die nichts mit der subjektiven Betrachtung zu tun haben, sondern absolut sind: „[...] Das Schöne ist etwas in der Sache selbst.“²⁴ Wollte man die Ästhetische Theorie kritisieren oder, statt sie aktualisiert zu sehen, wie Andreas Reckwitz oder Gernot Böhme gegenwärtigen Gesellschaftszuständen anpassen, ließe sich in der Analyse seiner Konzeption dieser neuralgische Punkt finden: Die Idee davon,

dass der Mensch, wenn es denn etwas wie das 'Ansichsein' des Dings gibt, dieses erkennen kann — eine Idee die aus der Metaphysik stammt und sich infrage stellen ließe. Mit den speziellen Werkzeugen, die die ästhetische Theorie für die Reflexion der Kunstwerke bereitstellt, zu arbeiten, bedeutet, diesen Bezug auf das Metaphysische hinzunehmen. Um die Kette der Anforderungen weiterzuführen, bedeutet es, dass Jemand sich mit ganzem Bewusstsein unaufhörlich durch den Nebel des Kunstwerks kämpfen und ihn zerstäuben muss, bis er die scharfen Umrisse jener Fragegestalt erkennt, mit dem das Kunstwerk zur Reflexion zwingt²⁵. Es bedeutet, dass jemand, ausgehend von der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung die ihm geschieht, in theoretischer Auseinandersetzung den Affekt überwinden und das Kunstwerk begreifen muss, ohne zu erwarten, es verstehen zu können. Jemand, jemand: das Subjekt.

Vom Zwang, zu werden—wie das Kunstwerk aus dem Mangel das Subjekt hervorbringt, das es vorher nicht gab

Das Subjekt begegnet dem Leser der ästhetischen Theorie explizit im Kapitel des 'Engagements'. Auch wenn Adorno darauf plädiert, dass zu bezweifeln bleibe, dass das Kunstwerk politisch eingreife,²⁶ birgt schon die Wortherkunft des Titels, 'Engagement', seine politische Komponente. Das aus dem Französischen entlehnte *engager*, was so viel bedeutet wie Aufforderung oder Verpflichtung, weist darauf hin, dass sich das Kunstwerk an den Betrachter wendet und ihn zu etwas auffordert.

Mit dieser Aufforderung wird das Kunstwerk dialogisch. Es ist untrennbar gebunden an ein Gegenüber, das erkennt, was sich entfalten will und geht in der Beziehung zu ihm unbelehrbar das Risiko ein, selbst unterzugehen. Es will sich neutralisieren. In einem Vortrag aus dem Jahr 2004 erklärt Jaques Rancière, dass das Kunstwerk interveniere, indem es die Ordnung ändert, die seine eigene Existenz sichert. Sein Wille, sich zu neutralisieren, kann also als Angriff auf sich selbst gelesen werden. Weiter heißt es „[...] der Künstler arbeitet „mit Blick“ auf ein Ende, das diese Arbeit nicht selbst erreichen kann,

er arbeite „mit Blick“ auf ein Volk, das „noch fehlt.“²⁷ In der ästhetischen Theorie lassen sich Rancière's Formulierungen als Moment der Apparition²⁸ fassen. Seiner religiösen Konnotation enthoben, fasst der Begriff nichts anderes, als dass das Kunstwerk seinem Betrachter in mimetischen Windungen vorführt, in welcher abstrusen Realität, welcher verhexten Wirklichkeit er sich befindet. Indem es sagt, wie es ist—'Comment c'est'—kritisiert es die Gesellschaft. Am Betrachter ist es gelegen, sich die passenden Instrumente zu suchen, um diese Kritik wahrnehmen zu können. Die Wahl fällt auf die Philosophie. Nur durch sie soll gesagt werden können, was die Kunst „[...] nicht sagen kann, während es doch nur von der Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.“²⁹ Auf diese Art und Weise binden sich Kunst und Philosophie aneinander: sie befinden sich in einem Abhängigkeitsverhältnis. Selbst wenn die Kunst eine die Realität verändernde Botschaft in sich trägt, sie ist auf die sie interpretierende Philosophie angewiesen, die ihr Sprachrohr wird. Was beide eint, ist ihre Beziehung zum Betrachter: die Veränderung des Bewusstseins des Denkenden. Romantisch wäre es hier, davon zu sprechen, dass die Kontemplation für das Subjekt zur Möglichkeit wird, sich zu entfalten. Diese Annahme reiht sich zwar in den Kanon gegenwärtiger Ideen von Kunstrezeption, der Ästhetischen Theorie allerdings widerspricht sie. Weil das Erfahren von Kunstwerken gleichbedeutend mit dem „[...] Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewusstsein [...]“³⁰ ist, bedeutet theoretische Reflexion kein subjektives Erlebnis, sondern muss als kollektive, gesellschaftliche und politische Interaktion zwischen Kunstwerk und stellvertretendem Medium, dem Betrachter, erkannt werden. Hier, zugespitzt auf die Interaktion zwischen Betrachter und Werk, zeigt sich die politische Dimension als Wirkung des Kunstwerks erstmals aktiv: es verändert, wie wir die Welt sehen.

Je intensiver man sich mit dem Subjekt, seinem Sein in der Gesellschaft und dem einwirkenden Kunstwerk nun befasst, desto deutlicher wird es: das Kunstwerk nimmt seine Position als gesellschaftlich in der Gegenposition zur Gesellschaft ein³¹. Es erweitert seine politische Dimension stetig

um den Horizont des erkennenden Subjekts. Daran politisch ist, dass die Welt neu wahrzunehmen, nichts anderes vom Subjekt verlangt, als das es sich aus den geltenden Gesetzmäßigkeiten seiner Wahrnehmung befreit, sich mit ihnen konfrontiert und ihnen widersteht: ein ständiger Akt der Rebellion oder mit den fabelhaften Worten des Unsichtbaren Komitees: „[...] Revolutionär sein, heißt zu handeln, statt sich behandeln zu lassen“³². Es heißt, erkennen zu wollen, statt sich mit den vorgegebenen Perspektiven, Einordnungen und Regeln zufriedenzugeben.

Metaphorisch ließe sich die Rekapitulation der politischen Dimension, entlang der Achsen der ästhetischen Theorie, an dieser Stelle mit einer Befreiung des Begriffs aus den Fängen des Buzzwords vergleichen. Statt darauf abgerichtet zu sein, catchy und interessant zu wirken, äußert sich in der politischen Dimension, mit dem Wissen um die Tragweite des Begriffs, kein geringerer Anspruch als das gegenseitige, zahnradartige Ineinandergreifen von Betrachter und Kunstwerk. Das führt weiter, als man es vielleicht gedacht hätte. Es impliziert, dass, wann immer von der politische Dimension eines Werks gesprochen wird, ein rätselhaftes Versprechen auf eine andere Gesellschaft mitschwingt. Kurz muss ergänzt werden, dass das Kunstwerk deshalb fälschlicherweise oft auf den Namen *Utopie* getauft wird. Dabei ist es gerade seine absolute Negativität, also das Gegenteil der Utopie, die das Subjekt Unaussprechliches formulieren lässt³³. Indem das Kunstwerk den Betrachter mit der Welt konfrontiert, realisiert sich das mündige Subjekt. Die politische Dimension des Kunstwerks ist somit intrinsisch.

Wir können nun nachvollziehen, dass die Strukturen aus denen das Kunstwerk geschaffen ist, eigenständig politisch agieren, indem sie, wie Adorno es abermals poetisch beschreibt am „[...] Geist, der zur Veränderungen der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt[...]“³⁴, teilhaben. Doch wie so oft, ist es das Wissen um etwas, das neue Fragen provoziert. Nun: Wenn das Kunstwerk notwendig und ohne weitere Betonung emanzipatorische Momente trägt, ist es dann nicht paradox, exaltiert auf

diese zu pochen? Läge es nicht fern, ein kuratorisches Konzept zu entwerfen, das diese unterirdischen Prozesse von denen Adorno spricht, inszeniert? Ist es nicht redundant, kuratorisch das provozieren zu wollen, was das Kunstwerk selbstverständlich wie notwendig zeichnet: seine politische Dimension? Diese Fragen sind keine rhetorischen. Vielmehr funktionieren sie als Hinweise darauf, dass die politische Dimension des Kunstwerks, wie sie in den kuratorischen Konzepten derzeit realisiert wird, als Antwort auf einen gesellschaftlichen Zustand seine demonstrative Hervorhebung erfährt. Adorno nennt diesen Zustand die *Kulturindustrie*.

Es ist kein Geheimnis, dass das Kunstwerk in der Kulturindustrie zerbricht. Deutlich formulierten das schon die kritischen Denker in der Dialektik der Aufklärung. Sie stellten fest, dass es die „[...] ganze Welt[...]“ sei, die „[...] durch den Filter der Kulturindustrie“³⁵ gehe. Die Kunst ist von dieser Entwicklung nicht ausgeschlossen. In der Form der Gesellschaft, die sie als „[...] Freizeitbeschäftigung bequem und unverbindlich[...]“³⁶ will, nützt ihr die isolierende Wattierung aus Fetischcharakter und Ideologie nichts mehr. Ihre Eingliederung in die immer gleichen Reihen der Kulturgüter bestimmt ihr Schicksal: die Vermarktung nimmt alles ein! Gleichzeitig trägt diese Eingliederung jedoch eine gewisse Paradoxie: wie soll etwas konformistisch vorentschieden werden, dessen Charakteristikum es ist, den Menschen zweifeln zu lassen? Fest steht: Entertainment verträgt sich zu schlecht mit Sublimierung, als dass eine Koexistenz beider Formen möglich erscheint. Adornos Konklusion auf den verzwickten Zustand ist eine erniedrigende für die Gegenwart. Er erklärt den

„[...] kritischen Begriff von Gesellschaft, der von den authentischen Werken ohne ein zutun inhärent ist, [als] unvereinbar mit dem, was sich Gesellschaft selbst dünken muss, um fortzufahren, wie sie ist;[...]“³⁷.

Oder mit anderen Worten: Weil die Gesellschaft sich lieber selbst belügt, muss das Kunstwerk durch eine weniger riskante Variante seiner selbst ersetzt werden. Mit tumber Pragmatik flüstert der Konsument

die Zukunft des Kunstwerks: Was nicht passt, wird passend gemacht.

Bis heute beschreibt die Anamnese vieler mutieren-der Kunstwerke eben jene Chronik eines angekündigten Todes: Verurteilt zur zweideutigen Unterhaltung der Zustände verlieren sie ihr kritisches Moment. Statt, als Gegenentwurf des Entertainments, verändernd auf die Realität zu wirken, sind sie konsumierbar. Kants 'Kraft des Subjekts, die zu seiner Bedingung wird',³⁸ präsentiert sich in ihnen als ihr Gegenteil: der 'Ich-Schwäche': Auf Instagram und Kunst-Plattformen können wir uns ihr bis ins Scroll-Delirium hingeben. Zuletzt sind die Kunstwerke nicht mehr Ort der Hervorbringung des Subjekts, sondern der negativen Entspannung ... Übrig bleibt etwas, das Adorno 'entkunstete Kunst' nennt: eine ihrer Eigenschaften beraubte stumme Gestalt, deren 'standardisiertes Echo'³⁹ den Dialog mit der Gesellschaft ersetzt.

Eigenmächtige Entmündigungen

In der Gegenwart begegnet uns dieses Echo als inflationär konstatiertes, diffuses Ohnmachtsgefühl. Es attribuiert Politik wie Kunst und hallt so dröhnend durch die leeren Hüllen des Kunstwerks, dass es nahelegt, die Handlungsunfähigkeit zum Charakteristikum der öffentlichen wie privaten Realität zu erheben: Mindestens drei Debatten, die die Geschichte eines 'politischen Ohnmachtsgefühls' mitezählen, fallen einem ein: Europolitik und gemeinsamer Grenzschutz, die Fassungslosigkeit gegenüber dem Brexit und die Hilflosigkeit gegenüber den humanitären Notständen in Syrien. Wo die Globalisierung und die Digitalisierung sich entfalten, wird der Einzelne, ohne die Handlungsfähigkeit die einzig aus einer gemeinschaftlichen Selbstorganisation entstünde, zum Ohnmächtigen. Dabei ist es, bevor man den konstituierenden Faktoren dieser Realität eine umfassende Systemkritik oder Verschwörungstheorien entgegensetzt, nicht unwichtig zu erwägen, dass es sich bei dem Gefühl um keinen aufoktroierten Zustand handelt, sondern die Handlungsunfähigkeit immer zu gleichen Teilen am Individuum wie an der Gesellschaft haftet. Angelehnt an die Begriffe des Kreativdispositivs von Andreas Reckwitz und an die, aus den Diskursen Foucaults über

Macht analysierten Dispositiven der Herrschaft, lassen sich dennoch Überlegungen zu einem Ohnmachtsdispositiv spinnen. Negativer Abdruck desselben ist ironischerweise eine Kunst, die sich politisch äußern soll. Sie erschläft in folgendem Boomerangeffekt: Solange der Betrachter an das Kunstwerk appelliert, es solle politisch sein und Antworten auf seine Ohnmacht finden, kettet sich die Wirkung des Werks an eine Erwartung, die die Verantwortung, an der Gesamtsituation etwas zu ändern, einem anderen überlässt als dem Subjekt. Flehend wendet sich der an die Kunst, der nicht versteht, dass er sie als Instrument begreifen muss, das er selbst spielt.

Harmonisierte Begriffe

In der ästhetischen Theorie ist diese Entwicklung vorgezeichnet: „[...] Je ohnmächtiger und funktionalisierter das Subjekt wurde, desto mehr spielte es sich kompensatorisch auf[...]“⁴⁰, beschreibt Adorno. Wenn das Subjekt sich, wie er hinzufügt, die Relevanz vortäuscht, die ihm entzogen ward, lässt sich diese Aussage gleichzeitig auch auf den Gegenpart des Subjekts beziehen: Das Kunstwerk. Als a priori durch ein kuratorisches Konzept politisch gelabeltes, kommt es, wie auf der documenta 14, dem Medienspektakel wie den Konsumenten scheinbar entgegen, indem es die ästhetische Rezeption des Werks vorwegnimmt. Nicht länger dient in diesem Fall die Sprache dazu, die Welt zu beschreiben, sondern wird zum Mittel, eine Welt zu errichten; zu konstruieren. In dieser konstruierten Welt, in der der Rezipient das politische Kunstwerk erwartet, weil es ihm, wie in einer Werbung, vorab als solches angepriesen wird, kann es sich gleichzeitig aus demselben Grund schwerlich je zu einem solchen entwickeln. Denn während das wichtigste Kriterium der Kulturprodukte erfüllt wird, zerstört das politisch gelabelte Kunstwerk das eigentliche Spiel, das Rezipient und Kunstwerk miteinander spielen; es gilt: „[...] Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor.“⁴¹

Zynisch könnte man von einer gestörten Verbindung sprechen, die Rezipient und Kunstwerk in der Kulturindustrie unterhalten. Beide missachten, dass es, wie Christoph Menke es in einem 2013 veröf-

fentlichten Essay zusammenfasst, „[...] die Kraft des Subjekts ist, um die es in der Kraft der Kunst zwingend gehen muss“⁴² Weil es das Ergebnis eines Prozesses reziproker Beeinflussung ist, das das intrinsisch Politische am Kunstwerk ausmacht und nicht das von Außen an das Kunstwerk Herangetragene, lässt sich das gelabelte Kunstwerk als ein Surrogat des authentischen Kunstwerks bezeichnen: Im Dienst des neusten Tricks des endlosen Zauberkabinetts des Kapitalismus — dem politischen Labeling — ist es Allzweckbuzzwort: Politische Kunst; emanzipatorische Bewegung. Zu beurteilen gilt es für den Rezipienten nur noch, ob sich seine Erwartungen erfüllen; ob das Kunstwerk seinem Zweck scheinbar gerecht wird.

Nichts widerspricht den Eigendynamiken des Kunstwerks mehr als dieses Labeling: Zwangskollektiviert erscheint es als zweckdienliches Produkt, das einfach konsumierbar in allgemeinen Begriffen aufgeht. „[...] Während in ihm Gesellschaft üblicherweise desto authentischer erscheint, je weniger sie intendiert wird,“⁴³ hängen sein Rätselcharakter und sein Wahrheitsgehalt nun an den Fäden, die der Kurator als Marionettenspieler mit seinem Konzept bewegen will. Das innere Gleichgewicht des Kunstwerks aus Ideologie und Protest gewichtet sich plötzlich einseitig. Es kippt.

Im Licht der ästhetischen Theorie ist dieser Prozess gleichzeitig Sinnbild des Verlusts einer Balance, wie das entscheidende Indiz, einer zur Totalität neigenden Gesellschaft. Adorno schreibt:

„[...] *Je schamloser die Gesellschaft zu jener Totalität übergeht, in der sie wie allem auch der Kunst ihren Stellenwert zuweist, desto vollständiger polarisiert sie sich nach Ideologie und Protest;*“.

Dabei synchronisiert sich das Kunstwerk in beiden Fällen mit der Ohnmacht.

„[...] *Der absolute Protest engt (es) ein und springt um auf (seine) eigene raison d'être, die Ideologie verdünnt (es) zur armseligen und autoritären Kopie der Realität*“⁴⁴.

Befinden wir uns bereits in einer solchen, totalitären Gesellschaft? Wenn das Feuilleton die documenta 14 überwiegend an den Schuldenbergen und den Besucherzahlen⁴⁵ beurteilte, kann das ebenso zumindest als Ausweitung einer Totalität gelesen werden, wie das kuratorische Konzept Szymczyks selbst, das Kunst und Politik miteinander gleichsetzen und auflösen, statt ineinander verschränken zu wollen schien. Beidem ist eine Tendenz gemeinsam: den Dingen einen Zweck zuzuschreiben und ihren Erfolg an Popularität und ökonomischer Verwertung zu messen. Diese Erkenntnis jedoch, die sich rückblickend als bezeichnender Punkt auf der Achse der sich im Koordinatensystem der Ästhetik fortschreitenden Tendenz ablesen lässt, haben wir bereits erkannt und überschritten. Es reicht nicht mehr, zu kritisieren, dass sich, wie Rancière formulierte, Kunst und Politik einander nicht mehr in Konfrontation ihres unaufgelösten Widerstands begegnen⁴⁶. Es reicht nicht mehr, mit den Instrumenten der *Ästhetischen Theorie* Kritik zu üben, ohne sie erneut zu hinterfragen, wenn das, was diese Instrumente sichtbar machen können, gesellschaftlich bekannt und akzeptiert ist. Es würde bedeuten auf Szymczyks Aussage: „[...] Die Kunstwerke sollen ein Statement in Zeiten politischer Umbrüche setzen und sich dem immer gleichen Narrativ widersetzen[...]“⁴⁷. nichts weiter antworten zu wissen, als die Wiederholung des adornschen Konterparts: „Mit Gesinnung ist wenig getan!“⁴⁸ Längst muss, um das Problem zu fassen, als dessen Symptom das kuratorische Konzept der documenta 14 gelesen werden kann, der Kritikmodi neu justiert werden. Das abjekte neue der sich entwickelnden Tendenz ist, dass Neutralisiertes und Wirkungsloses sich mit den Begriffen des politisch rebellischen schmücken, während sie die Ohnmacht verstärken, der sie vorgeben, entgegenzuwirken. Um die provokanten Zeichen zu lesen, die, uns seit einiger Zeit begegnen — zum Beispiel das Banner der neuen Volksbühne „Trotz alledem“ — und die Kunst überspannen wollen, müssen Kunstwerk und Rezipient ihre instrumentelle Politisierung wahrnehmen und sich von ihr emanzipieren. Sie können dabei auf das intrinsisch Politische des authentischen Kunstwerks wie des zum Subjekt werdenden Betrachters pochen. Solan-

ge der Prozess des sich Abstoßenden erneuert und das Subjekt nach dem Willen handelt, das Unmögliche zu realisieren, mithilfe kritisch ästhetischer Praktiken ein Spiel mit dem Abwesenden spielt und dabei respektiert, dass die Kunst nie die Antwort ist, sondern immer die Fragen stellen muss, braucht es keine Banner oder kuratorische Konzepte, die das Kunstwerk zum Politischen erklären. Denn politisch ist das Kunstwerk immer dann, wenn es durch das Subjekt seinen Resonanzkörper in der Politik findet. Wenn es jedoch in kuratorischen Überbauten, durch Aneignung von Begriffen (Dercon) oder politischem Labeling (Szymczyk) erscheinen will, bleibt es wirkungslos. Sobald die Bezeichnungen dem Ding vorseilen, bedeutet dies schlimmstenfalls, dass es die Dinge, die sie bezeichnen, ihre echte Wirkung kostet. Wenn die Revolution über die Kunst kommen wird, dann nicht über eine solche, die sie vorher ankündigte.

Endnoten

1. Vgl. Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, München, 1919.
2. Markus Metz, Georg Seeßlen, *Geld frisst Kunst u. Kunst frisst Geld*, Berlin, 2014, S. 28-29.
3. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, [Gesammelte Schriften, Band 7], Frankfurt am Main, 2003 [=6.Auflage], S.33-34.
4. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S.347f.
5. Begriff medial geprägt beispielsweise: monopol — Magazin für Kunst und Leben, Daniel Völzke, *Die unglaubliche Karriere des Superkunstwortes "Superkunstjahr"* veröffentlicht am 09.07.2017 <https://www.monopol-magazin.de/die-unglaubliche-karriere-des-superkunstwortes-superkunstjahr>, Sueddeutsche Zeitung, *Superkunstjahr - Kunst für die Massen oder Massenkunst?*, veröffentlicht am 02.05.2017. <http://www.sueddeutsche.de/news/kultur/kunst-superkunstjahr---kunst-fuer-die-massen-oder-massenkunst-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-170502-99-282303>, Schirm Mag, Lisa Beisswanger, *Superkunstjahr*, veröffentlicht am 27.01.2017 Letzte Zugriffe 15.01.2018.
6. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.350.
7. Adam Szymczyk im Gespräch mit Anne Seidel, *Die Kunst hat eine politische Dimension*, (Interview) erschienen am 02.04.2017 auf deutschlandfunk.de Letzter Zugriff: 28.11.2017.
8. Adorno, 62003, *Ästhetische Theorie*, S.18.
9. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.363.
10. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.193.
11. Ebd.
12. Eric M. Morrmann/Wilfried Utterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten*, Stuttgart: Kröner 1995, S. 504.
13. Adorno, 62003, *Ästhetische Theorie*, S.184.
14. Alain Badiou, *Theorie des Subjekts*, Zürich-Berlin, 2014, S.259.
15. Vgl. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, Kapitel zum Rätselcharakter und Verstehen (ab S. 183).
16. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.184.
17. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.364.
18. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.346.
19. Ebd.
20. Ebd.
21. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.335.
22. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.363.
23. Vgl. Adorno, 2017, *Vorlesungen zur Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt am Main, [=1.Auflage], S.171.
24. Vgl. Theodor W. Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt am Main, 2017, [=1.Auflage], S.12-13.
25. Vgl. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.185-187.
26. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.359.
27. Vgl. Jaques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin, 2008, S.11.
28. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.125-127.
29. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.113-114.
30. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.363-364.
31. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.335-337.
32. Vgl. Comité invisible, *A nos amis*, Paris, 2014, Kapitel 5, S.115.
33. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.55f.
34. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.359f.
35. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Die Dialektik der Aufklärung*, 221988, [=22.Auflage], Frankfurt am Main, S.134f.
36. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.350f.
37. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.350-352.
38. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.364-365.
39. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.33.
40. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.178f.
41. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, 221988, *Die Dialektik der Aufklärung*, S.146.
42. Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin, 2013, S.14-17.
43. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.345-346.
44. Adorno, 2003, *Ästhetische Theorie*, S.347-348.
45. Catrin Lorch, *Von Athen gelernt*, erschienen am 13. September 2017 auf sueddeutsche.de <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-von-athen-gelernt-1.3665194> Letzter Zugriff: 24.11.2017.
46. Rancière, 2008, *Ist Kunst widerständig?*, S.35.
47. Adam Szymczyk im Gespräch mit Anne Seidel, *Die Kunst hat eine politische Dimension*, (Interview) erschienen am 02.04.2017 auf deutschlandfunk.de http://www.deutschlandfunk.de/documenta-kurator-adam-szymczyk-die-kunst-hat-eine.911.de.html?dram:article_id=382838, Letzter Zugriff: 28.11.2017.

48. Adorno, ©2003, *Ästhetische Theorie*, S.344f vgl. Adorno, '2017, *Vorlesungen zur Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt am Main, [=1.Auflage], S.171.

Zusammenfassung

Kaum ein anderer Appell, der sich in den letzten Jahren an 'die Kunst' richtete, war lauter als der, sie solle sich politisch positionieren. Über den gegenwärtigen Stand der Welt sagt diese Forderung viel. Sie ist nicht nur Chiffre dafür, dass ohnmachtsgetriebene Subjekte ihren notwendig eigenen Anteil und die Verantwortung die sie an politischen Umwälzungen tragen, an Instanzen wie die Kunst abschieben, sondern primär problematisch, weil sie, indem sie die Annahme impliziert man müsse, ein Werk auf eine bestimmte Art und Weise politisch konfigurieren, damit es eine gesellschaftliche Relevanz trägt, das Wesen des Kunstwerks verkennt. In Rückbezug auf Adornos *Ästhetische Theorie* liegt dieses unter anderem darin, auf die Entfremdung der Welt mit der Verfremdung zu antworten, eine Bewegung zu sein, die zueinander konträre Momente wie in einem Kraftfeld vereint und mit dem Anspruch der Sublimierung und der theoretischen Reflexion das Subjekt zum Handelnden werden lässt. Eine Gewichtung dagegen, schränkt die politische Dimension der Kunstwerke ein — „Mit Gesinnung ist wenig getan“ — und negiert das Spannungsfeld, das jedes Kunstwerk zwischen seinen einzelnen Momenten aufbaut. Zuletzt kuratorische Konzepte wie das der documenta 14, die als vorläufiger Höhepunkt einer politischen Ausrichtung gesehen werden kann, sind Ausdruck dieses sich latent einschleichenden Prozesses, der gleichermaßen die Kunst wie ganz banale Topoi betrifft: die Appropriation wesentlicher Begriffe, die verwertet werden als den Dingen vorausseilende, vielversprechende Buzzwords. Die Frage, die wir uns stellen müssen, ist nun, wie wir einer Kunst, deren politischen Dimension nur noch Surrogat und Schlagwort ist, begegnen und wie wir wirkungslose Phrasen zur politischen Rebellion der Werke wieder in neuralgische Punkte verwandeln können, die die Gesellschaft mit sich selbst konfrontieren und sie zu verändern vermögen.

Autorin

Clara Becking studiert Kunst und Medien an der Universität der Künste Berlin, zuvor Literaturwissenschaft und Philosophie in Frankfurt am Main.

Titel

Clara Becking, *Angekündigte Revolutionen. Die documenta 14 als Beispiel einer ästhetischen Tendenz*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2017 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.