

Johann Wolfgang Goethe-Universität

Frankfurt am Main

Fachbereich 08 Philosophie

Hausarbeit

Kontext-Kunst

Reflexionen über das ortsgebundene Kunstwerk

Prüfer: Prof. Dr. Christoph Menke

Seminar: Globale Ästhetiken I

Wintersemester 22/23

vorgelegt von:

Benjamin Dräger

Geb. 03.04.1994 in Frankfurt am Main

Röderbergweg 225, 60385 Frankfurt am Main

ben.draeger@iesv.net

Matrikelnummer: 5935903

3. Fachsemester Master

Inhalt

Postautonomie? – Einleitung zur Fragestellung	1
Ausgangspunkt: Adorno als Klassiker – Autonome Kunst als Trauer und Aufklärung	3
Lösungsversuch 1: Rancière – Der Raum und die Schwierigkeit eines diskursiven Kunstbegriffs	8
Lösungsversuch 2: Diederichsen – Index, Wirkung und Kontext	13
Fazit: Lösungsversuch 3 – Kontext-Kunst?	18
Rückblick – Adorno, Rancière und Diederichsen	18
Das ortsgebundene Kunstwerk aus der Perspektive des Kontexts – eine Antwort auf die Leitfrage	20
Ausblick – Postfaktizität, Postmoderne, Videospiele, Deepfake und Metaverse	22
Bibliographie	i

Postautonomie? – Einleitung zur Fragestellung

„Wenn ich auf die heutige Kunstwelt blicke, kommt es mir so vor, als hätte ich einen Filmriss gehabt und ein paar Jahre verpasst. Auf einmal wirken die Ideen und Ansprüche autonomer Kunst [...] fremd und wie aus der Vergangenheit. [...]“¹

Theodor W. Adornos Gedanken zum Bereich der Ästhetik sind heute immer noch maßgebend. Sowohl als Grundlage vielerlei kritischer Theorie, als auch als Gegenstand wütendster Kritik finden sich die Bezüge auf ihn allgegenwärtig. Beispielsweise verkündet Wolfgang Ullrich im Jahr 2022 mit seinem Buch ‚Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie‘ eine ebenso merkwürdige wie provokante Perspektive auf die zeitgenössische Kunst: Das Zeitalter der Autonomie der Kunst sei vorbei, es sei ohnehin bloß eine kurze Zeit in der Geschichte der Menschheit gewesen und im Ganzen sei dies auch nicht schlecht.² Diese These ist für manche Leser*innen daher so provokant, stellt der autonome Charakter der Kunstwerke doch für Adorno deren wesentliche Eigenschaft dar. Trotz der Vehemenz Ullrichs scheint sein Buch dabei die große Schwäche zu besitzen, dass trotz seiner expliziten Kritik an Adorno eine direkte theoretische Diskussion dessen Denkens vermieden wird. So lässt sich, wie von Diedrich Diederichsen kurz und knapp formuliert, das grundlegende Problem von Ullrichs These darauf reduzieren, dass er ganz offenbar den Begriff der Autonomie falsch versteht:³ Handelt es sich doch bei dem Begriff der Autonomie ganz unaufgeregt um die schlichte Tatsache, dass man ein Kunstwerk als etwas anderes betrachtet, als einen Löffel oder einen Apfel. Daher bleibt ein Begriff von postautonomer Kunst, wie Diederichsen ihn entwirft, erst einmal unverständlich – konstituiert sich die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung doch notwendigerweise darüber, dass man eine andere Form von Aufmerksamkeit schenkt, als gegenüber gewöhnlichen Gegenständen.

Nichtsdestotrotz, folgt man der Intuition Ullrichs, so finden sich in seinem Buch viele farbig abgedruckte Bilder und Beispiele und einige davon drängen zur Reflexion: Weniger das schockierende Sakrileg Ullrichs, unironisch die wortwörtliche Fetischisierung kulturindustrieller Ware als positiv zu bezeichnen⁴ stellt ein Problem für den Begriff der Autonomie dar, als die eher am Rande erwähnten ‚Interventionen‘ innerhalb der Wirklichkeit

¹ Ullrich Frühjahr 2022, S. 7.

² Ullrich Frühjahr 2022, S. 26.

³ Diederichsen 2022.

⁴ Ullrich Frühjahr 2022, S. 169-170.

selbst – eine Aktion von *Jugend Rettet*, in welchen Statuen mit Rettungswesten versehen werden,⁵ sowie die Neu-Inszenierung einer Modenschau scheinen auf den ersten Blick einer ernsthaften Reflexion zu bedürfen.⁶ Lässt sich ein klassisches Kunstwerk durch seinen autonomen Charakter transportieren, ist also unabhängig von dem ihn umgebenden Raum, sind solche Interventionen wesentlich von dem Ort bestimmt, der sie umgibt. Weitere Beispiele dieser Art Kunst finden sich als Graffiti wie ‚Take That!‘⁷ oder ‚Boring‘⁸ von Banksy. Was ist der Rahmen eines solchen Kunstwerkes? Was ist ein Teil, wo hört es auf?

Überlegt man kurz ein wenig, fallen unmittelbar weitere, wenn auch für den Begriff der Autonomie weniger problematische Beispiele ein, die mit jenen ‚Interventionen‘ eine Verwandtschaft aufzuweisen scheinen: Räumliche Installationen, Performance-Art, Techno-Raves – sie alle scheinen eine neue Qualität von Kunst auszumachen, welche evidente Unterschiede zu denen klassischer Kunstwerke aufweist. Möchte man versuchen, solche Phänomene in Kontinuität mit dem Denken Adornos zu denken – sei es als Bruch oder sei es in Kohärenz – lässt sich aufgrund Ullrichs Scheu einer theoretischen Konfrontation auf dessen Buch nur bedingt zurückgreifen. Doch Ullrich ist mit der Richtung seiner Kritik nicht alleine: Jaques Rancière scheint mit seinem Konzept einer ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ einen ähnlichen Versuch zu unternehmen. So finden sich bei Rancière explizit Beispiele solcher ‚Interventionen‘ die von der Struktur her denen in Ullrichs Buch zu gleichen scheinen⁹ – inklusive einer scharfen Kritik an Adorno. Von der anderen Seite her – quasi in Unterstützung Adornos – findet sich Diedrich Diederichsen, welcher sich nicht bloß als scharfer Kritiker Ullrichs präsentiert, sondern ebenso selbst im Jahr 2017 ein Buch veröffentlicht, in welchem er, nach eigener Aussage, sein Denken in die Tradition Adornos versucht einzuordnen: Von der Richtung her, zeitgenössische Kunst unter der Perspektive ihres technologischen Fortschritts zu begreifen.

Die vorliegende Arbeit plant sich an einem Vorschlag zu probieren, die scheinbar ‚schwierigen‘ Phänomene ortsgebundener Kunst in Kontinuität mit dem Denken Adornos zu bringen. Wie gesagt ist der autonome Charakter für Adorno die wesentliche Voraussetzung einer ästhetischen Erfahrung. Diese konstituiert sich für ihn über das Verhältnis der einzelnen

⁵ Diederichsen 2022, S. 132.

⁶ Diederichsen 2022, S. 144.

⁷ Banksy Online Adresse: <https://www.widewalls.ch/murals/banksy-take-that> zuletzt aufgerufen 26.04.2023

⁸ Banksy Online Adresse: <https://de.artquid.com/artwork/470472/81060/boring.html> zuletzt aufgerufen 26.04.2023

⁹ Rancière 2016, S. 63.

Momente eines Kunstwerks zu seiner Totalität. Da ein solches ortsgebundenes Kunstwerk die Umgebung, in welcher es steht, in sein eigenes Strukturmoment verwandelt, muss daher, möchte man versuchen ein solches ortsgebundenes Kunstwerk ästhetisch zu erfassen, versucht werden, die Art jener Beziehung zu begreifen, welche ein solches Kunstwerk zu seiner Umgebung aufweist. Als Grundlage der vorliegenden Untersuchung soll daher erstmal der Begriff der ästhetischen Erfahrung, wie er sich bei Adorno findet, vorgestellt werden. Anschließend soll, um den Gegeneinwand möglichst stark zu machen, Jaques Rancières Perspektive auf die Kunst erläutert werden. Dabei wird die Hoffnung verfolgt einen ersten Ansatzpunkt der Möglichkeit des Denkens jener Phänomene zu skizzieren, wobei gleichzeitig ein systematisches Problem Rancières herausgearbeitet werden soll, was dann in einem dritten Schritt durch die Ergänzung der Gedanken Diederichsen in einen provisorischen Begriff jener Kunst, welche den Gegenstand der vorliegenden Arbeit darstellt, überführt wird. Abschließend werden die Gedanken dann zusammengefasst und auf die anfängliche Fragestellung bezogen, mit der Absicht, nicht bloß ein Konzept jener spezifischen Phänomene zu skizzieren, sondern ebenso die Grundlage für einen Begriff zeitgenössischer Kunst im Allgemeinen. Vielleicht lässt sich in diesem Prozess ebenfalls ein wenig Licht in die unklare Vorstellung einer ‚Postautonomie der Kunst‘ bringen.

Würde man die Fragestellung der vorliegenden Arbeit – als Leitfaden der Orientierung – in einem Satz formulieren, sie würde folgendermaßen lauten:

Wie lässt sich die ästhetische Erfahrung jener zeitgenössischen Kunstwerke, welche sich wesentlich durch den Ort konstituieren, der sie umgibt, durch die Theorien Rancières und Diederichsen in Kontinuität mit dem Denken Adornos beschreiben?

Dies soll die Richtung der folgenden Argumentation führen.

Ausgangspunkt: Adorno als Klassiker – Autonome Kunst als Trauer und Aufklärung

*„[...] Frag dich inwiefern das Bild was du nach zwölf Releases von mir hast der Wirklichkeit entspricht,
doch vorher frag, ob überhaupt ein Bild der Wirklichkeit entspricht,
ich würd ja meinen nicht. [...]“¹⁰*

¹⁰ Prezident. Online Adresse: <https://youtu.be/CE1Wio7Sh58?t=146> zuletzt aufgerufen am 26.04.2023

Theodor W. Adorno, ein moderner Klassiker ästhetischer Theorie, versteht die Kunst als das zweite große Organ geistiger Erkenntnis: Als ein „[...] begriffsloses Denken [...]“¹¹, welches sich, im Gegensatz zum begrifflichen Denken der Philosophie in der Rezeption eines Kunstwerkes über die Synthese *sinnlicher* Momente entfaltet. Als säkularisiertes magisches Ritual ist die Kunst für Adorno „[...] in sich selbst immer auch ein Stück Aufklärung [...]“¹². Dieser aufklärerische, emanzipatorische Charakter der Kunst kommt dabei, in gewissem Maße, jedem Kunstwerk allein durch seine Eigenschaft zu, *ein Kunstwerk zu sein*. Kunst zu sein bedeutet erst einmal ganz simpel, als etwas anderes betrachtet zu werden, als das, was einem im Alltag begegnet – ein Kunstwerk „[...] [fällt] unmittelbar mit der realen Welt nicht zusammen [...]“¹³: Es ist zwar auf der einen Seite offensichtlich *künstlich*, also intentional erschaffen, auf der anderen Seite allerdings auch unabhängig von einer unmittelbaren Zweckhaftigkeit. Diese Trennung von der empirischen Welt, die ein Kunstwerk sowohl von einem natürlichen, als auch von einem Gebrauchsgegenstand unterscheidet, ist es, was mit dem Begriff der *Autonomie* bezeichnet wird.¹⁴

Dieser autonome Charakter ist dabei wesentlich die Voraussetzung einer ästhetischen Rezeption. So stellt sich, durch jene rein auf sich selbst gerichtete Intention, welche das Kunstwerk von der umgebenden Welt abhebt, die Frage, nach dem internen Sinnzusammenhang des im Kunstwerk verwendeten Materials – die Frage danach, warum das Kunstwerk so und nicht anders geschaffen wurde. Durch eine rein auf sich selbst gerichtete Intentionalität entwickelt sich somit die teleologische Beziehung der einzelnen Momente – Farben, Töne, Formen etc. – durch ein reziprokes Verhältnis zu jenem Strukturzusammenhang, welcher das Kunstwerk als ein Ganzes konstituiert. Momente und Ganzes bestimmen sich so wechselseitig: Eine einzelne Farbe wäre ohne den Kontext des Bildes nichtssagend, ebenso wie das Bild als Ganzes nur durch die Gesamtkonstellation der Farben seine Bedeutung entfaltet. Die einzelnen sinnlichen Momente entwickeln so durch ihre intern-teleologische Struktur über sich hinaus eine Bedeutung. Adorno spricht in diesem Kontext davon, dass der *geistige Gehalt* eines Kunstwerkes „[...] die Transzendenz seiner sämtlichen, zueinander in Beziehung stehenden sinnlichen Momente [...]“¹⁵ sei.

¹¹ Adorno 2017, S. 299.

¹² Adorno 2017, S. 77.

¹³ Adorno 2017, S. 72.

¹⁴ Adorno 2016a, z.B. S. 10.

¹⁵ Adorno 2017, S. 222.

Das emanzipatorische Potential der Kunst erklärt sich allerdings erst durch die Relation zwischen dem internen Zusammenhang eines Kunstwerks und der Gesellschaft. Diese gewinnt nach Adorno in der historischen Entstehung des Bürgertums als explizites Thema innerhalb der Kunst an Relevanz.¹⁶ War die Kunst bis zu diesem Zeitpunkt zwar ontologisch betrachtet, ihrer Struktur nach *an sich* Autonom, so ermöglicht sich mit der Abschaffung der Feudalherrschaft, durch die Freiheits- und Individualisierungsprozesse des Bürgertums erstmals ein Spannungsverhältnis zwischen dem freiheitlichen Ausdruck des Individuums und den diese umgebenden Herrschaftsstrukturen:¹⁷ „Ist Kunst, ihrer Seite nach, als Produkt gesellschaftlicher Arbeit des Geistes stets *fait social*, so wird sie es mit ihrer Verbürgerlichung ausdrücklich.“¹⁸ Der autonome Charakter der Kunst, gepaart mit den von direkter Herrschaft entkoppelten Produktionsmöglichkeiten, schaffen so erstmals die Voraussetzung für eine explizite Gegenposition der Kunst zur Gesellschaft. Das bis dato externe Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit, der autonome Charakter an sich, wird so zu explizit zu einem Internen – das Verhältnis zur Gesellschaft wird der Kunst *für sich*.

Dem historischen Begriff der Kunst folgend, muss Kunst in seiner historischen Konstellation durch das Verhältnis zur aktuellen historisch-gesellschaftlichen Situation verstanden werden.¹⁹ Die formale Bestimmung einer Kunstontologie erweitert sich also inhaltlich, betrachtet man die konkrete gesellschaftliche Situation in welcher die Künste jeweils auftreten – für Max Horkheimer und Adorno die Moderne des 20. Jahrhundert, deren Zeitdiagnose wohl am eindrucklichsten in der *Dialektik der Aufklärung* polemisiert wurde: Die ideologische Herrschaft in der Moderne manifestiert sich durch die Naturalisierung eines Zustandes beherrscher und entfremdeter Natur – die Tatsache, dass der Kapitalismus als ein natürlicher und nicht als menschengemachter und damit veränderbarer Zustand erscheint.²⁰

Diametral zu dem Verhältnis von Natur und ihrer Beherrschung in der Gesellschaft denkt Adorno das Verhältnis zwischen Natur und Beherrschung in der Kunst.²¹ Kunst ist, ganz naiv, etwas künstlich Hergestelltes – etwas nicht-natürliches, etwas, das durch Arbeit und Naturbeherrschung produziert wird. Der autonome Charakter der Kunst sagt nichts weiter, als dass dies, im Gegensatz zu der natürlich erscheinenden, entfremdeten Natur der Gesellschaft,²²

¹⁶ Adorno 2016a, S.334.

¹⁷ Adorno 2016a, S. 334.

¹⁸ Adorno 2016a, S. 335.

¹⁹ Adorno 2016a, S. 11.

²⁰ Horkheimer und Adorno März 2022, S. 18.

²¹ Adorno 2017, S. 93.

²² Adorno 2017, S.125.

unmittelbar *offensichtlich*²³ ist – ein Kunstwerk unterbricht durch seine intentionale Zweckfreiheit die gewöhnliche Erfahrung einer auf die Zwecke der Beherrschung ausgerichteten Normalität. Durch diese offenkundige, bloß auf sich gerichtete Teleologie, ist das Kunstwerk in der gegenwärtigen Gesellschaft für Adorno ein Stück behauptete Utopie.²⁴

Trotz seiner Sonderstellung ist das Material des Kunstwerkes notwendigerweise etwas Reales.²⁵ Die Farben, Töne, etc. stehen nicht absolut unabhängig, sondern in einer, durch die Geschichte der Kunst hindurch vermittelten Beziehung zur Welt. Adorno spricht in diesem Kontext davon, dass sich in der Kunst eine gewisse ‚Sprache‘ etabliert, „[...] eine Sprache sich sedimentiert, die auf dem Einverständnis beruht, daß bestimmte Farben, bestimmte Gesten, bestimmte Konfigurationen eben Träger eines und keines anderen Ausdrucks sind.“²⁶ Das, was innerhalb eines Kunstwerkes als etwas von der gewohnten Welt unterschiedenes erscheint, ist also selbst aus dieser entnommen.²⁷ Es zeichnet sich eine Spannung innerhalb eines Kunstwerkes ab: Auf der einen Seite ist es Autonom, durch eine Grenze von der es umgebenden Welt getrennt, auf der anderen Seite besteht es aus einem Material, welches mit der Welt, die es umgibt in einer bestimmten Weise in Verbindung steht. Der eigenen ontologischen Struktur nach – quasi um überhaupt Kunst zu sein – muss die Kunst als etwas offensichtlich Künstliches erscheinen – ein möglichst deutlich auf sich selbst und nicht auf etwas anderes gerichteten Zweck erfüllen. Gleichzeitig ist das natürliche Material, welches der Kunst zur Verfügung steht selber bereits entfremdete Natur – in diesem Sinne künstlich. Die einzige Möglichkeit, als künstlich zu erscheinen, besteht also darin, das als natürliche erscheinende Material der Wirklichkeit *zu verfremden* – die selbstreferentielle Teleologie möglichst stark von der Zweckgerichtetheit der Wirklichkeit zu unterscheiden.²⁸ Durch die zur Gesellschaft explizit antagonistische Form des Kunstwerks drängt die interne *Konstruktion* des Materials daher dahin, die internen Momente in eine möglichst diametrale Konstellation zur Gesellschaft zu bringen – die Logik des Materials drängt, innerhalb des zur Gesellschaft entgegengesetzten Rahmens, zu seiner eigenen Verfremdung. Für Adorno strebt die Kunst also aus der Logik ihres

²³ Adorno 2017, S. 127.

²⁴ Adorno 2017, S. 192.

²⁵ Adorno 2016a, S. 341.

²⁶ Adorno 2017, S. 100-101.

²⁷ Zwei Beispiele, die sich an diesem Punkt aufdrängen könnten, wäre jeweils eine blaue Farbe in der Malerei: So ist die vorwiegende Verwendung des Ultramarinblaus für den Mantel der Jungfrau Maria zweifellos auf die schwierigen Produktionsbedingungen von Lapislazuli zurückzuführen – quasi durch den Ausdruck der Farbe vermittelter, materieller Reichtum. Ein anderes Beispiel wäre das immer wiederkehrende Berlin Blau in den alptraumhaften Ölmalereien Zdzisław Beksiński – ist doch das ‚Berlin Blau‘ oder ‚Prussian Blue‘ die Farbe, welche das Gas Zyklon B an den Wänden der Gaskammern hinterließ.

²⁸ Adorno 2017, S. 127.

objektiven Strukturzusammenhangs zur Verwirklichung ihres eigenen Begriffs: Der radikalen Gegenthese zur Gesellschaft.²⁹

Der autonome Charakter des Kunstwerkes hat für Adorno gleichzeitig allerdings auch eine, gegen den Anspruch des Kunstwerkes selbst gerichtete Seite.³⁰ Die Tatsache, dass das Kunstwerk selbst nicht wirklich real ist, lässt die Wiederherstellung des Naturmoments – das utopische Momente innerhalb der Kunst – zwangsläufig selbst als nicht real erscheinen, zu einem *Schein* werden.³¹ Die Trauer darüber, dass die Welt noch nicht die Utopie ist, für welche das Kunstwerk sich selbst ausgibt, ist die Erfahrung des Werkes konstituierender Bestandteil. Durch diese negativ-formale Seite des Kunstwerkes gegen seinen eigenen Inhalt, vollendet sich nach Adorno das Potential der geistige Erfahrung eines Kunstwerkes in seinem aufklärerischen, emanzipatorischen Charakter: Das Kunstwerk kann, in der Erfahrung der Konstellation seiner Momente zu seinem Ganzen, durch die Synthese der einzelnen Momente in Beziehung auf das Ganze und die Beziehung dieser Synthese zur Realität, zur Gesellschaft,³² ein „[...] Gefühl von der Welt [...] in ihrer konkreten Verfassung und nicht etwa in abstracto“³³ erzeugen – ein Gefühl, über den tragischen, antiutopischen Weltzustand, in welcher sie dem spekulativen Gedanken der kritischen Theorie ebenbürtig ist.³⁴ Der Schein, die Tatsache, dass die behauptete Utopie, die Wiederherstellung der Natur nicht in der Realität verwirklicht ist, ist für Adorno das Moment der künstlerischen Wahrheit.

Der Schein des Werkes ist somit sein wesentlicher Bestandteil. Die Stellung der Kunst zu ihrem eigenen Scheincharakter unterliegt für Adorno dabei einer stetigen Veränderung. So identifiziert er im Übergang der Kunst des 19. Jahrhunderts zur zeitgenössischen Kunst der Moderne einen Wandel der Beziehung, welche die Kunst innerhalb ihrer selbst zu ihrem notwendigen Scheincharakter einnimmt. Während die Kunst des 19. Jahrhunderts versucht ihren Scheincharakter dadurch zu eliminieren, dass sie die Tatsache, dass das Kunstwerk künstlich sei, soweit es geht versucht zu verbergen – „[d]ie Kunstwerke verwischten die Spuren ihrer Produktion [...]“³⁵ – identifiziert Adorno in der Moderne die dementsprechend konträre

²⁹ Die Dynamik dieses Prozesses zeigt sich dann als Vermittlung des Materials innerhalb der Kunstgeschichte: Entwicklung innerhalb der Kunst ist eine interne Kritik an inadäquaten, dem gesellschaftlichen Zustand nicht mehr angemessenen Ausdrucksformen. Die Tatsache, dass diese Kritik dabei über die Konstruktion von bereits durch die Kunst verfremdeten Material geschieht, erklärt warum klassische Kunst für Außenstehende oft hermetisch und unverständlich wirkt.

³⁰ Adorno 2016a, S. 161.

³¹ Adorno 2016a, S. 155.

³² Adorno 2017, S. 330-331.

³³ Adorno 2017, S. 323.

³⁴ Adorno 2016a, S. 325.

³⁵ Adorno 2016a, S. 156.

Bewegung: Die Eliminierung der Tatsache, dass die Kunst durch ihren autonomen Charakter neutralisiert ist – „Die Dialektik der modernen Kunst ist in weitem Maß die, daß sie den Scheincharakter abschütteln will wie Tiere ein angewachsenes Geweih.“³⁶ Die Spannung zwischen der Tatsache, dass Kunstwerke bloßer Schein sind, und durch ihren antagonistischen Charakter mehr als Schein sein wollen, bildet die Koordinaten für die dialektische Entwicklung der modernen Künste: Eine Entwicklung durch das Spannungsfeld, dass die in den Kunstwerken behauptete Utopie zur Erfüllung gebracht werden soll, aber niemals Erfüllung gebracht werden kann.

Wie bereits in der Einleitung beschrieben, stellen jene ortsgebundenen Kunstwerke sich für den Begriff der ästhetischen Erfahrung als insofern problematisch dar, da sie keine klare Trennung von der sie umgebenden empirischen Welt aufweisen. Es ist also unmittelbar nicht ersichtlich, wie sich ein von der empirischen, auf Zwecke ausgerichteten Welt unterschiedener Strukturzusammenhang in einem solchen Kunstwerk ausbildet. Da ein solcher Strukturzusammenhang dabei sowohl die Wiederherstellung des Naturmoments, als auch den Moment des Scheins konstituiert, gilt es somit, möchte man den Begriff der ästhetischen Erfahrung auf solche Kunstwerke anwenden, zu leisten, die Momente des Scheins und des Naturmoments in der Struktur solcher Phänomene wiederzuentdecken.

Lösungsversuch 1: Rancière – Der Raum und die Schwierigkeit eines diskursiven Kunstbegriffs

*„[...] steht da ein Rahmen
ist es eingerahmt
oder, nur ein Rahmen
oder, ist es etwa art [...]“³⁷*

Den ästhetischen Überlegungen des Komponisten Adornos, welcher vor allem versucht, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft ausgehend von der internen Struktur der Kunstwerke selbst zu denken, stellt Jaques Rancière mit polemischer Schärfe eine primär externe, diskursive Perspektive auf die Kunst entgegen. Grundlage seiner Gedanken bildet dabei sein ästhetisches Verständnis von Herrschaft als über das Bestehen einer „[...] primären Ästhetik [...]“³⁸ manifestiert – unbewusste Wahrnehmungsdispositionen, durch welche die Zugehörigkeit zu

³⁶ Adorno 2016a, S. 157.

³⁷ Lebanon Hanover 2012 Online Adresse: <https://youtu.be/3uaf2KXty5s> zuletzt aufgerufen am 23.04.2023.

³⁸ Rancière 2008, S. 27.

bestimmten Räumen identifiziert wird: Rancière betont Herrschaft als eine sinnliche *Aufteilung von Raum* – der Identifikation seiner eigenen Zugehörigkeit zu bestimmten Räumen und Tätigkeiten über das Bestehen kontingenter „[...] Formen *a priori* [...]“.³⁹ Konsequenterweise muss dementsprechend der theoretische Zugang zur Kunst darüber gefunden werden, dass sie als etwas gedacht wird, das primär durch seine Identifizierung als Kunst zu einer solchen wird.⁴⁰ Rancière unterscheidet dabei zwischen drei großen historisch-diskursiven Situationen, in denen Artefakte jeweils auf unterschiedliche Weise identifiziert wurden und nennt dies die Regime der Identifizierung: Das ethische, das repräsentative und das ästhetische Regime der Neuzeit, dessen Beginn er vage auf das Veröffentlichungsdatum von Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschens* datiert.⁴¹ Während im Regime der Repräsentation die Kunst nach ihrer mimetischen, repräsentativen Qualität beurteilt wird – nach der Frage, inwiefern die Statue die Göttin richtig nachahmt –, denkt Rancière das zeitgenössische Identifizierungsregime der Kunst als dadurch bestimmt, dass Kunst als eine bestimmte, von der Wirklichkeit unterschiedene *Seinsweise betrachtet* wird: „Die Eigenschaft, eine Sache der Kunst zu sein, bezieht sich nicht auf eine Unterscheidung von Herstellungsweisen, sondern auf eine Unterscheidung von Seinsweisen.“⁴²

Genau wie Adorno sieht Rancière den Bruch innerhalb der Kunst mit dem Beginn des Bürgertums, verortet diesen allerdings nicht, in der, durch das Verschwinden feudaler Herrschaftsstrukturen ermöglichten Veränderung der Relation des internen Konstruktionszusammenhangs zu der ihn umgebenden Gesellschaft, sondern in der Art und Weise, wie bestimmte Artefakte diskursiv *betrachtet* werden. Die Veränderung in der Betrachtungsweise hat dabei eigenwilliger Weise ihre Ursache an dem zeitlichen und räumlichen Transfer bestimmter Artefakte aus einem *repräsentativen* Rahmen in einen solchen, in welchem die Artefakte ihre repräsentative Qualität beraubt wurden: Dem Fund archäologischer Artefakte und dem Transport ‚exotischer‘ Kunst. Durch diesen zeitlichen und räumlichen Transfer kam es somit zu einer Irritation verschiedener Systeme der Sinnlichkeit – einer Diskrepanz zwischen der mimetischen Qualität des Artefakts und der sie umgebenden Gesellschaft.⁴³ Sowohl Adorno als auch Rancière verstehen den historischen Bruch innerhalb

³⁹ Rancière 2008, S. 26.

⁴⁰ Ein argumentativer Schritt, der sich, nebenbei bemerkt schon in den 1960er Jahren im Diskurs zwischen Wollheim und Goodman als Lösung auf den Vorwurf Wollheims gegenüber Goodman, dass sich Kunst durch eine alleinige Beschreibung ihrer Struktur gar nicht selbst beschreiben lässt, ereignet hat. (‚Sprachen der Kunst‘ von Goodman vs. ‚Objekte der Kunst‘ von Wollheim – Kunst als ‚Lebensform‘ Argument)

⁴¹ Rancière 2016, S. 34.

⁴² Rancière 2016, S. 37.

⁴³ Rancière 2016, S. 17.

der Kunst also als eine Veränderung der Relation der Struktur des Kunstwerks zu der sie umgebenden Gesellschaft. Während Adorno allerdings die Veränderung der Relation als eine Veränderung ausgehend von der intrinsischen Struktur der Kunst versteht, verändert sich für Rancière wortwörtlich der *Kontext der Kunst selbst*. Die Veränderung des Identifizierungsregimes hängt somit primär von den künstlerischen Artefakten externen Faktoren ab: „Die Ortsveränderung hatte die Wirkung, die sinnliche Besonderheit der Werke zu akzentuieren auf Kosten ihres repräsentativen Wertes und der Hierarchien der Sujets und Genres, nach denen sie klassifiziert und beurteilt wurden.“⁴⁴

Sowohl für Adorno als auch für Rancière konstituiert sich der politische Charakter der Kunst also durch das Verhältnis, welches das Kunstwerk zu seiner Umwelt hat: Für Rancière wird eine antike Statue dadurch zu einem Versprechen einer neuen Menschheit, dass sie im Kontrast zur Welt der Herrschaft steht – „[...] weil sie die Dinge der Kunst durch deren Zugehörigkeit zu einem Sensorium definiert, das unterschieden ist von jenem der Beherrschung.“⁴⁵ Die Kunst steht somit für Rancière *durch ihren besonderen Platz innerhalb der sinnlichen Ordnung* für ein Stück Utopie: „Sie ist die Autonomie einer Form sinnlicher Erfahrung. Diese Erfahrung erscheint als Keim einer neuen Menschheit, einer neuen individuellen und kollektiven Lebensform.“⁴⁶

Die Diskrepanz zwischen ihrem Inhalt und ihrer Form, welches Adorno als den Scheincharakter der Kunst gegen ihr utopisches Gehalt beschreibt, findet bei Rancière sein Äquivalent als ein der Kunst inhärentes Paradox: Kunst ist dadurch Kunst, dass sie zugleich nicht Kunst ist – das von der Herrschaft unterschiedene Sensorium, ist dadurch Kunst, dass sie etwas verspricht, in dem die Trennung zwischen Kunst und Herrschaft nicht existiert, „[...] weil sie nur eine Art, einen gemeinsamen Raum zu bewohnen, ausdrückt, eine Lebensweise, die keine Trennung in spezifischen Sphären der Erfahrung kennt.“⁴⁷ Aus diesem paradoxen Verhältnis der Kunst zu dem Kontext, der sie erschafft, leitet Rancière zwei logische Möglichkeiten des Umgangs ab. Das eine nennt er das „[...] Projekt der ästhetischen Revolution [...]“⁴⁸ und das andere die Politik der „[...] widerständigen Gestalt des Werkes [...]“⁴⁹. Die erste Strömung versucht den paradoxen Charakter der Kunst dadurch aufzuheben, dass sie die

⁴⁴ Rancière 2016, S. 18.

⁴⁵ Rancière 2016, S. 38.

⁴⁶ Rancière 2016, S. 40.

⁴⁷ Rancière 2016, S. 43.

⁴⁸ Rancière 2016, S. 44.

⁴⁹ Rancière 2016, Ebd.

Autonomie des Werkes überwindet und zu einer realen Lebensform wird – die Irritation der sinnlichen Ordnung in die tatsächliche sinnliche Ordnung zu überführen, die sinnliche Aufteilung also nicht bloß negativ, sondern tatsächlich zu verändern. Auf der anderen Seite, die Politik der widerständigen Form, zu dessen prominentesten Vertretern Rancière Adorno zählt, versucht das politische Potential der Kunst dadurch zu bewahren, dass es die Trennung der Kunst, ihre Autonomie, aufrechterhält: Die Tatsache, dass für Adorno die Autonomie des Kunstwerkes die Grundlage ihres kritischen Potentials darstellt.⁵⁰

Aus der Notwendigkeit des politischen Charakters der Autonomie und der Integration des Lebens in die Kunst identifiziert Rancière einen ‚dritten Weg‘, einer sogenannten ‚Mikropolitik der Kunst‘:

„Durch die Grenzüberschreitung und diese Statusveränderung zwischen Kunst und Nicht-Kunst haben die radikale Fremdheit des ästhetischen Gegenstandes und die aktive Aneignung der gemeinsamen Welt sich vereinigen können und hat sich zwischen den gegenteiligen Paradigmen der Leben gewordenen Kunst und der widerständigen Form der ‚dritte‘ Weg einer Mikropolitik der Kunst etablieren können.“⁵¹

Dieser ‚dritte Weg‘ besteht laut Rancière darin, dass die Kunst den Versuch einer Kombination der Elemente der Nicht-Kunst mit der autonomen Sphäre der Kunst vornimmt. Das Ziel besteht dabei darin, eine Politik der Kunst zu betreiben, welche an sich einander fremde Elemente in einen solchen sinnlichen Zusammenhang bringen, dass sie die herrschende sinnliche Ordnung irritieren und neu anordnen. Sie beruht auf „[...] dem Spiel des Austausches und der Verschiebung zwischen der Welt der Kunst und der Welt der Nicht-Kunst [...]“⁵² Diese Neuordnung der sinnlichen Ordnung ist es, was Rancière mit dem Begriff der Fiktion bezeichnet: „Politik, Kunst, Wissen – sie alle konstruieren ‚Fiktionen‘, daß heißt *materielle* Neuordnungen von Zeichen und Bildern, und stiften Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann.“⁵³ Die Besonderheit dieser relationalen Kunst, wie Rancière sie nennt besteht dabei nach eigener Aussage darin „[...] Räume und Beziehungen zu schaffen, um materiell und symbolisch das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten.“⁵⁴ Der politische Charakter der Kunst ergibt sich also für Rancière dadurch, dass die Herrschaft der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ dadurch untergraben

⁵⁰ Rancière 2016, S. 53.

⁵¹ Rancière 2016, S. 58.

⁵² Rancière 2016, S. 58.

⁵³ Rancière 2008, S. 62.

⁵⁴ Rancière 2016, S. 30.

wird, dass diese im Rahmen der Kunst einer *tatsächlichen* Rekonstruktion unterliegt. Da die Struktur der sinnlichen Ordnung für Rancière den Rahmen der Handlungsmöglichkeiten bestimmt, interveniert die Kunst insofern, dass sie versucht den Rahmen dieser Möglichkeiten zu erweitern – ihr Handlungsfeld ist die räumlich aufgeteilte Sinnlichkeit selbst. Da sie dabei aber zwangsläufig in einem autonomen Rahmen bleibt, stellt sich auch Rancière die Frage ob „[...] diese ‚Ersetzung‘ politische Räume neu zusammensetzen können oder ob sie sich damit begnügen muss, sie zu parodieren [...]“⁵⁵

Führt man die Gedanken Rancières auf die anfänglich gestellte Fragestellung zurück, lässt sich an diesem Punkt über das Konzept einer ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ skizzieren, wie sich der strukturelle Zusammenhang solcher ortsgebundener Kunstwerke verstehen lässt: Der auf sich selbst gerichtete, teleologische Zusammenhang erzeugt sich aus einer Intervention innerhalb der sinnlichen Ordnung selbst, in dem Versuch, diese Ordnung auf eine solche Weise zu irritieren, dass sich in der Konstellation der Irritation zu ihrer Umwelt eine Alternative zu jener sinnlichen Struktur der Herrschaft zeigt. Würde man naheliegenderweise versuchen dies mit der Wiederherstellung eines utopischen Naturmoments im Sinne Adornos gleichzusetzen, ergäbe sich daraus allerdings ein theoretisches Problem: Für Rancière soll sich der utopische Gehalt der Kunst nicht aus der Struktur der Sache selbst, sondern aus der Art und Weise, wie sie identifiziert wird ergeben – Rancière hingegen leitet den ‚fiktionalen Charakter‘ zeitgenössischer Kunstwerke aus dem paradoxen Charakter der Kunst durch Identifizierung ab. Das Moment des Scheins und das Moment der wiederhergestellten Natur fallen so in diesem Paradox in eins: Es bleibt also unklar, wie ein solches Kunstwerk aus der Perspektive Rancières sich der utopische Inhalt von der Struktur unterscheiden können soll. Für einen Begriff ästhetischer Erfahrung im Sinne Adornos sollen sie jedoch, als getrennte Momente ein Spannungsfeld zwischen sich erzeugen. Daher muss, möchte man der Fragestellung des Anfangs treu bleiben, sich die Frage gestellt werden, ob eine solch ‚externe‘ Perspektive Rancières systematisch standhält.

Rancière verortet die subversive Qualität der Kunstwerke in ihrer Identifizierung. Ein Einwand gegen eine solche Perspektive könnte fragen, *wodurch* denn die Kunstwerke als solche erkannt und von gewöhnlichen Gegenständen unterschieden werden. Die Antwort auf diese Frage scheint dabei notwendig auf die Struktur des Materials der Sache selbst zu verweisen. Denn: Auch die Statue im repräsentativen Regime ist, wie Adorno sagen würde, *an sich*

⁵⁵ Engelmann und Rancière 2016, S. 68.

autonom – damit etwas etwas anderem *ähnlich* und nicht mit diesem *identisch* ist, muss es sich logischerweise von diesem Unterscheiden – Mimesis erfordert dem Begriff nach ein *Anderes*. Auch die Statue des repräsentativen Regimes wird also als etwas von der unmittelbaren empirischen Welt getrenntes identifiziert. Was Rancière also zu meinen scheint, wenn er von der Kunst des ästhetischen Regimes spricht, ist nicht ihr autonomer Status an sich, sondern die *der Gesellschaft gegenüber antagonistische Form* der Kunst.⁵⁶ Die Kunst wird für Rancière durch Identifizierung zur gesellschaftlichen Antithesis zur Gesellschaft. Wodurch sich die Statue aber unterscheidet, ist nicht die Art und Weise *wie* sie identifiziert wird, sondern als *was* sie identifiziert wird. Die Statue wird nicht allein durch ihren Status, ihre besondere Seinsweise zum Versprechen einer Utopie, sondern ihr ästhetischer Ausdruck konstituiert sich notwendig als das Verhältnis ihres strukturellen Inhaltes zu der sie umgebenden Welt.⁵⁷

Wenn sich der strukturelle Inhalt der Kunst nicht durch rein externe Faktoren beschreiben lässt, muss sich eine Struktur, welche sich auf eine sinnliche Ordnung außerhalb des Kunstwerkes erstreckt, aus einer Entwicklung des Materials der Kunst selbst ergeben. Es lohnt sich also genau an den Ort zu gehen, welchen Rancière entschieden ablehnt:

„Die These Benjamins nimmt etwas anderes an, das mir zweifelhaft erscheint, nämlich dass sich die ästhetischen Eigenschaften einer Kunst aus ihren technischen Eigenschaften ableiten lassen.“⁵⁸

– denn genau die Untersuchung der Auswirkungen des technologischen Fortschritts auf die interne Struktur der Kunst, bildet die Brücke zwischen den Ideen Adornos und dem Konzept der Räumlichkeit Rancières.

Lösungsversuch 2: Diederichsen – Index, Wirkung und Kontext

„[...] *Volume, man, Volume* [...]“⁵⁹

In der Theorietradition Adornos bewegt sich Diedrich Diederichsen mit seinem Buch ‚Körpertreffer – Zu Ästhetik der Nachpopulären Künste‘. Er selbst bezeichnet die Vorlesungsreihe, auf welchem das Buch basiert, als seinen Versuch seine „[...] Position ins

⁵⁶ Rancière 2016, S. 37.

⁵⁷ Auch bleibt unklar, inwiefern sich die ‚Begegnung Verschiedenartiger‘ vom Kunstbegriff Adornos unterscheiden soll – handelt es sich doch auch bei Adorno in der Kunst um die Konstruktion vermittelter Realien: Es treffen sich also auch für Adorno im Kunstwerk Momente außerhalb der Kunst, mit solchen der Kunst internen.

⁵⁸ Rancière 2008, S. 51.

⁵⁹ Double Fine Productions. Day of the Tentacle. Online-Quelle: https://youtu.be/he_DDsOnqI0?t=3303 zuletzt aufgerufen 27.03.2023

Verhältnis zu [Adornos] Fragestellung zu setzen.“⁶⁰ So verfolgt Diederichsen den Ansatz, jene Veränderung der ästhetischen Sphäre zu fassen, welche durch den Wandel der technologischen Möglichkeiten – dem Fortschritt der Möglichkeiten von Naturbeherrschung –, sich seit dem Wirken Adornos ereignet hat. Schwebt den modernen Denkern ästhetischer Theorien vor allem bestimmte Formen klassischer Kunst vor, identifiziert Diederichsen einen signifikanten Bruch mit den klassischen Formen künstlerischer Konstruktion, welchen er um die 1960er Jahre verortet und dabei auf einem zentralen Aspekt basiert: Dem Bewusstsein der Tatsache, dass die Medien in die Lage gekommen sind, durch die Technologie des Fotos, Films und der Tonaufzeichnung ein Stück Wirklichkeit abzubilden, – oder andersherum, dass das Abbild des Mediums unmittelbar durch ein Stück Wirklichkeit *verursacht* wurde – dem Bewusstsein des *Index*.⁶¹

Die technologische Abbildung eines Stückes Wirklichkeit unterscheidet sich von dem klassischen Ausdruck des Materials – den Farben der Malerei, den Tönen der Musik etc. –, vor allem durch eines: Sie erscheinen *unmittelbar* als ein Stück Wirklichkeit – sie sind nicht durch die Kunstgeschichte hindurch *vermittelte* Wirklichkeit. Diese Unmittelbarkeit des Materials bezeichnet Diederichsen als *Index-Effekt*: Den „[...] Umstand, dass aufgezeichnete Klänge und Bildelemente als real verursacht *erscheinen** (unabhängig davon, ob sie es auch stets tatsächlich sind) [...]“⁶². Der Index-Effekt stellt dabei insofern einen Bruch mit dem klassischen Konzept der Konstruktion dar, als das Stück abgebildete Wirklichkeit – der Körper, die Stadt etc. – sich in letzter Instanz notwendigerweise der Kontrolle des künstlerischen Subjektes und somit der Konstruktion entzieht.⁶³⁶⁴ Der Index erscheint, im Gegensatz zu der, nur durch die auf sich selbst gerichteten Teleologie begreifbaren Ausdrucksmittel der klassischen Kunstwerke, als kausal *Verursacht* – „[...] als ein Machen unterhalb oder neben aller Intention [...]“⁶⁵. Was Verursacht ist, zeigt sich als *Wirkung*: Die Unmittelbarkeit des indexikalen Materials ist nicht mehr die einer geistig-historischen Vermittlung (als ein intentionales und daher teleologisches Moment innerhalb eines Kunstwerkes), sondern die reine, unmittelbare, durch die aufgezeichnete Wirklichkeit kausal verursachte Wirkung.⁶⁶ Diese Unmittelbarkeit nennt

⁶⁰ Diederichsen 2017, S. 148.

⁶¹ Diederichsen 2017, S. 9.

⁶² Diederichsen 2017, S. 45.

⁶³ Diederichsen 2017, S. 46.

⁶⁴ Unabhängig davon, ob es nicht bei klassischen Künsten ebenfalls der Fall war – entzieht sich doch der Ton eines Klaviers in letzter Instanz ebenfalls meinem Einfluss – scheint der Punkt hier zu sein, dass durch die Unmittelbarkeit des Materials der Entzug des Einflusses unmittelbar evident ist.

⁶⁵ Diederichsen 2017, S. 10.

⁶⁶ Diederichsen 2017, S. 15.

Diederichsen ein Zu-Nahe-treten – im Gegensatz zur klassischen Kunst also nicht mehr Mittelbarkeit und Abstand, sondern Nähe und Präsenz.⁶⁷

Gleichzeitig, durch den Verlust seiner historischen Vermittlung, verliert das indexikale Material auch seinen unmittelbaren Ausdruck – das reine Bild eines menschlichen Körpers, der Körper selbst drückt nichts aus. Er benötigt zur Erlangung eines Ausdrucks, oder besser zum Erzielen einer Wirkung, einen *Kontext*, in welchem der Körper, das Stück Wirklichkeit präsentiert wird. Während auf der einen Seite der Index einen Bruch, eine Grenze der Konstruktion unmittelbar evident werden lässt, lässt er gleichzeitig eine andere Seite ebenfalls unmittelbar hervortreten: Die Abhängigkeit der unmittelbar entfremdeten Natur von ihrer Konstruktion, von ihrem Kontext. Die Abbildung der unmittelbar entfremdeten Natur macht auf der anderen Seite den Ausdruck der Konstruktion unmittelbar *absolut*: „Das ist die Dialektik des Index: Er brüllt aus der Wirklichkeit, sagt aber erstmal nichts.“⁶⁸

Der Index-Effekt ist der evident erscheinende Bruch mit der Konstruktion. Die Spannung zwischen dem Index und der Konstruktion zeigt sich dabei auf eine doppelte Weise. Auf der einen Seite *widersetzt* sich das kontingente Moment des Indexes der Konstruktion. Es gibt notwendigerweise einen Rest, ein Moment, welches sich evidenter Weise der Manipulation entzieht und auch das schäbigste Reality-TV scheint ein Moment der Subversion aufzuweisen, in welchem sich die reale Individualität der Teilnehmenden er ihn auferlegten kulturindustriellen Pseudoindividualität⁶⁹ der Regie widersetzt. Gleichzeitig ist dieser Index-Effekt *konstitutiver Bestandteil* der erzielten Wirkung – der sich widersetzende Rest der Wirklichkeit wird substantieller Bestandteil der indexikalen Konstruktion. Der Kaugummi der am Gullideckel klebt: Er ist der Beweis dafür, dass hinter der durch Konstruktion erzeugten Illusion tatsächlich eine Wirklichkeit, ein Stück unvermittelte Wirklichkeit steckt. Er entzaubert dadurch allerdings nicht bloß die Illusion, sondern im Gegenteil, verstärkt die Wirkung des Index, welcher darauf basiert, als durch eine Realie verursacht wahrgenommen zu werden.⁷⁰ Er verstärkt die Illusion, dass die Wirkung, welche durch die Konstruktion hervorgerufen wurde, ihre *tatsächliche* Ursache in der Wirklichkeit hat. Als fiktives Beispiel stelle man sich die Kulisse in Paris, in welchem ein Film spielt vor: Das wirkliche Paris ist ein solcher Index-Effekt, die Kulisse ist real, sie ist nicht im Studio aufgebaut und sie entzieht sich an einem

⁶⁷ Diederichsen 2017, S. 35.

⁶⁸ Diederichsen 2017.

⁶⁹ Horkheimer und Adorno März 2022, S. 163.

⁷⁰ Diederichsen 2017, S. 46.

gewissen Punkt der Konstruktion – genau wie der menschliche Körper, welcher durch die Kulisse sich bewegt. Die Illusion des Films wird durch die Konstruktion von Index-Effekten erzeugt – es werden Realien in Beziehung zueinander gesetzt: Das ist die Konstruktion. Die Realie ist sowohl Teil der Illusion als auch der Konstruktion. Die Illusion erzeugt sich nicht trotz der ihr widersprechenden Realie sondern, wie Adorno sagen würde, *durch sie hindurch*.

Die Rezeption der indexikalen Künste folgt also über die unmittelbare Erfahrung einer Wirkung. Diese Wirkung behauptet nun von sich, unmittelbar durch die Wirklichkeit verursacht zu sein –, während sie *tatsächlich* allerdings rein von dem *Kontext* des Indexes, durch die Konstruktion der abgebildeten Realie hervorgerufen wird. In den klassischen Künsten ist ein Ausdrucksmoment, das Reizmoment einer bestimmten Farbe, eines bestimmten Tones, durch seine kunsthistorische Vermittlung unmittelbar Teil der Sphäre der Kunst. Im Gegensatz zu der Wirkung der Index-Künste, behauptet der Ausdruck des klassischen Kunstwerkes sich nur durch sich selbst zur Antithese der Gesellschaft zu entfalten. Da die Reizmomente allerdings tatsächlich in einer *vermittelten* Beziehung zur Gesellschaft stehen, stellt sich durch das synthetisierte Gefühl ihrer Konstruktion, der Verfremdung dieser Reizmomente, der Bezug zur Gesellschaft wieder her. Der Weg der Rezeption eines klassischen Kunstwerkes führt also von der Distanz der kunsthistorischen Vermittlung zur Wiederherstellung der Unmittelbarkeit eines gesellschaftlichen Bezuges: Der Erfahrung, dass die anfänglich behauptete Autonomie des Materials bloßer Schein ist. Die Index-Kunst auf der anderen Seite funktioniert andersherum. Der Unmittelbarkeit des gesellschaftlichen steht in der Erfahrung ihrer Wirkung zu Beginn und das Nachvollziehen der Konstruktion zeigt vor allem eins: Dass die Wirkung der Wirklichkeit nicht tatsächlich von ihr verursacht ist, *sondern von ihrem Kontext abhängt*. Die Trauer darüber, dass die formale Utopie der Kunst nicht Realität ist, findet sich somit wieder in der Trauer darüber, dass die Wirkung des Index nicht die *tatsächliche* Wirkung der Wirklichkeit ist. Darin besteht der Scheincharakter der indexikalen Künste – nicht in der Diskrepanz zwischen Form und Inhalt in dem Sinne, dass die behauptete Utopie des Kunstwerkes nicht der Wirklichkeit entspricht, sondern darin, dass der Inhalt in dem Sinne nicht der Form gleicht, da die Wirkung nicht tatsächlich durch die Wirklichkeit verursacht wird, sondern durch den konstruierten Kontext des Indexes entsteht. Die Autonomie des Kunstwerkes bezieht sich somit nicht mehr negativ auf die Wirklichkeit der in ihr behaupteten Antithese zur Gesellschaft, sondern negativ auf die behauptete Ursache der Wirkung – nicht mehr die Utopie, das Gegenteil der Wirklichkeit ist Schein, sondern die Behauptung der utopischen Wirklichkeit selbst.

Ausgehend von dem zentralen Problem der Bewältigung des Index schreibt Diederichsen seine Geschichte der Kulturindustrie – der ‚Kulturindustrie II‘. Um die 1960er mit einem Spielraum von fünf Jahren, rückt die unmittelbare, abrupte Seite des Index vollends in den Mittelpunkt der künstlerischen Thematik.⁷¹ Diederichsen Überlegungen führen dabei über verschiedenste Fallbeispiele, zu denen Zugang er vor allem über eine Seite findet: Über das Denken ihrer Wirkung. So identifiziert er, dass dem Auftreten sogenannter ‚free persons‘⁷² die Inszenierung des eigenen Körpers in erotischer, schockierender, sexueller und gewaltvoller Weise,⁷³ die Erfahrung der Wirkung des über die indexikalen Künste vermittelten Körperbildes zugrunde liegt: Die Inszenierung des eigenen Körpers als zu betrachtendes Objekt, geht die Erfahrung der Wirkung eines indexikal inszenierten Körpers voraus. Das logische Gegenstück zur Inszenierung der eigenen Körperwirkung ist das Spiel mit der Wirkung *auf* den Körper: experimentelle Filme⁷⁴, die Inszenierung von Sex und Gewalt im Film und Fernsehen⁷⁴, Minimalismus – auf seine reine Wirkung reduzierte – experimentelle elektronische und analoge Musik und, bloß am Rande erwähnt aber die Synthese der beiden Richtungen: Techno-Raves und Festivals.⁷⁵ Dabei attestiert Diederichsen weiter dem Bewusstsein der eigenen Körperwirkung, eine Grundlage zur Ausbildung von Identität und Gemeinschaft zu bilden: Das „[...] Zum-Objekt-für-andere-Machen [...] [begünstigt] eine bestimmte Form von Gemeinschaftlichkeit [...]“⁷⁶

Folgt man Diederichsen in seiner Analyse, dass die Erfahrung von aufgezeichneter Körperwirkung wesentlich Einfluss auf das Bewusstsein der eigenen Körperwirkung und der Ausbildung von Gemeinschaften und Identität hat, komplementiert sich aus der damit einhergehenden Erfahrung der Kontextualisierungsnotwendigkeiten eine interessante Konsequenz: Die Erfahrung der Kontextualisierungsnotwendigkeit *von Wirklichkeit selbst* – der Abhängigkeit meiner eigenen Körperwirkung (und jeder Wirkung schlechthin), sowie meiner eigenen Identität, von einem diesen Körper konstituierendem Kontext: Kann doch die Inszenierung der eigenen Körperwirkung allein durch das Mit-Einbeziehen kontextualisierender Faktoren gelingen – sich die Inszenierung nämlich mindestens negativ auf den sie umgebenden Kontext beziehen muss. Was die ästhetische Erfahrung der indexikalen Künste also mit sich bringt, ist die Erfahrung der wechselseitigen Kontextualisierung der

⁷¹ Diederichsen 2017, S. 42.

⁷² Diederichsen 2017, S. 78-81.

⁷³ Diederichsen 2017, S. 74.

⁷⁴ Diederichsen 2017, S. 50 ff.

⁷⁵ Diederichsen 2017, S. 132.

⁷⁶ Diederichsen 2017, S. 134.

Wirkungen innerhalb der Wirklichkeit – genau das, was Rancière unter dem Konzept einer ‚primären Ästhetik‘ oder den ‚Formen a priori‘ versteht: Die Struktur der ästhetischen Erfahrung der indexikalen Künste macht die Existenz einer ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ selbst erfahrbar. Die kausalen Wirkungen innerhalb der Wirklichkeit⁷⁷ werden so zu einer teleologischen Konstruktion der Wirklichkeit als solcher – der Scheincharakter des Index wird zum Scheincharakter der Realität.

Auf ironische Weise bestätigt sich damit genau das, was Walter Benjamin damals mit dem Optisch-Unbewussten bezeichnete:

„So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie [...]“⁷⁸

– bloß, dass der vom Menschen unmittelbar durchwirkte Raum niemals jener mit Bewusstsein, sondern im Gegenteil, ein wesentlich mit unbewussten Formen erfüllter ist. Es deutet sich an, wie die Struktur der ästhetischen Erfahrung des Materials der indexikalen Künste es erlauben, jene Lücke, welche sich zwischen Rancière und Adorno auftat, zu schließen.

Fazit: Lösungsversuch 3 – Kontext-Kunst?

„[...] Also versuche ich, mich in dieser neuen Welt zurechtzufinden.“⁷⁹

Rückblick – Adorno, Rancière und Diederichsen

Fassen wir zusammen. Adornos Kunsttheorie begreift Kunst als sich aus einem Spannungsfeld zwischen ihrem autonomen und sozialen Charakter konstituierend. Das durch die Kunstgeschichte vermittelte Material des Kunstwerkes steht dabei insofern in Beziehung zur Gesellschaft, als es als Träger eines bestimmten Ausdrucksmomentes fungiert. Das Material des Kunstwerkes, die verschiedenen Ausdrucksmomente, werden dann innerhalb des Kunstwerkes in eine bestimmte Konstellation gebracht – dies nennt man die Konstruktion. Durch die Beziehung, welche diese Konstruktion zu dem Kunstwerk als Ganzem – zu seinem autonomen Charakter – einnimmt, entfaltet sich sein geistiger Gehalt: Die Konstruktion des Materials – die Verfremdung der vermittelten Wirklichkeit – stellt für Adorno eine Form

⁷⁷ Welche sich für Adorno als die notwendige Kausalität der als natürlich erscheinenden Herrschaft manifestiert.

⁷⁸ Benjamin 2017, S. 62.

⁷⁹ Ullrich 2022, S. 8.

begriffsloser Diskussion innerhalb des Kunstwerkes dar. Diese Diskussion führt dabei notwendig immer über eine Auseinandersetzung mit dem Scheincharakter des Kunstwerkes – durch die Art und Weise, wie sich das Kunstwerk zu seiner formalen Autonomie verhält, konstituiert sich dessen Relation zur Wirklichkeit. In der Moderne Adornos stellt dies dabei wesentlich die Bearbeitung der Trauer darüber dar, dass die formale Utopie des Kunstwerkes niemals mit ihrem Inhalt identisch und somit niemals Wirklichkeit werden kann. Der Begriff einer ästhetischen Erfahrung der ortsgebundenen Kunst im Sinne Adornos, musste sich dementsprechend über die Achsen der Form und des Inhaltes ergeben – dem Schein und des wiederhergestellten Naturmoments.

Ein solcher Begriff der Wiederherstellung des Naturmoments der ortgebundenen Kunst findet sich bei Rancière. Die Irritation der sinnlichen Ordnung durch die künstlerische Intervention schafft eine Neuordnung der Wirklichkeit und kann so die Fiktion einer Alternativen Wirklichkeit erzeugen. Das Problem für die vorliegende Arbeit bestand dabei darin, das Scheinmoment und wiederhergestellte Natur durch die diskursive Perspektive voneinander nicht unterschieden werden können. Allerdings, wie bereits gezeigt, zieht die Substantialisierung des ästhetischen Bereichs in seiner reinen Identifizierung das Problem nach sich, dass nicht beantwortet werden kann *wodurch* die Kunst denn als solche identifiziert wird – notwendig verweist die Frage nach der Identifizierung als Autonomes auf die Struktur der Sache selbst. Versteht Rancière allerdings den *antagonistischen Charakter* der Kunst, welchen Adorno der Kunst attestiert, als durch ihre Identifizierung bestimmt, stellt sich das Problem erneut: Kann doch ebenso der kritische Charakter der Kunst nicht bloß durch die Art bestimmt werden, wie sie wahrgenommen wird, sondern muss sich wesentlich aus der Struktur dessen ergeben, als was sie wahrgenommen wird. Das im weitesten Sinne räumlich werden der Kunst, der Versuch einer Irritation der sinnlichen Ordnung, das Schaffen von Fiktionen, lässt sich also durch die Identifizierung der Kunst als solcher alleine nicht erklären. Notwendig musste daher das Material selbst mit in Betracht gezogen werden.

Um einen Begriff zeitgenössischer Kunst zu entwickeln hat sich daher als produktiv erwiesen, zu der Ausgangsfragestellung Adornos zurückzukehren und die interne Konstitution der Kunst zu betrachten. Dabei denkt Diederichsen zwar, im Gegensatz zu Rancière, die Verschiebung innerhalb Kunst über eine kunstintrinsische Veränderung, misst dabei allerdings den Auswirkungen des Verlustes des Materials seiner kunsthistorischen Vermittlung und seiner Reduktion auf unmittelbare Ursache und Wirkungsrelationen auf die Struktur ihrer geistigen Erfahrung wenig Bedeutung bei. So lässt sich die Einstellung des geistigen Gehaltes der

indexikalen Künste als nicht länger über die geistige Synthese eines autonom erscheinenden Materials, an dessen Ende die Wiederherstellung der Beziehung zur Gesellschaft steht verstehen, sondern genau andersherum, durch die Reflexion darüber, dass die anfänglich erfahrene Wirkung nicht tatsächlich durch die Wirklichkeit verursacht, sondern durch die Konstruktion des Materials erzeugt wird. Die klassischen Künste bewegen sich in ihrer Rezeption von der Distanz zur Nähe – die indexikalen Künste von der Nähe zur Distanz. Die geistige Erfahrung besteht dabei wesentlich in der Erfahrung der Abhängigkeit der indexikalen Wirkung von seiner Kontextualisierung.

In Diedrich Diederichsens Analyse der technologischen Konstitution des künstlerischen Materials scheint somit interessanterweise angelegt zu sein, dass eine solche Betrachtung zu einem Begriff drängt, welches dem Denken der Räumlichkeit bei Rancière gleicht – dem Begriff des Kontextes. Denn auch wenn Diederichsen die Geschichte seiner Kulturindustrie II vor allem vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit Wirkungseffekten beschreibt, hat sich die grundlegende Struktur der indexikalen Künste doch ebenso nicht bloß als die Erfahrung der substantiellen Abhängigkeit der indexikale Wirkung von seiner Kontextualisierung erwiesen, sondern ebenso als Erfahrung der kontextuellen Abhängigkeit der Wirkungen in der Wirklichkeit selbst. Die Geschichte der zeitgenössischen Künste ließe sich ebenso gut, nicht als eine Geschichte der Wirkung, sondern als eine Geschichte des Kontextes erzählen – was auf gewisse Art und Weise genau den Versuch Rancières, mit seinem diskursiven Kunstbegriff den Kontext der Kunst selbst zu beschreiben, charakterisiert.

Das ortsgebundene Kunstwerk aus der Perspektive des Kontexts – eine Antwort auf die Leitfrage

Es hat sich gezeigt, wie durch den Begriff der Kontextualisierung des Index eine Geschichte der Kunst skizziert werden konnte, welche von den klassischen Künsten Adornos zu einer innerhalb der sinnlichen Ordnung selbst operierenden Kunst im Sinne Rancières gelangt. Mit dem Begriff einer auf Kontextualisierung fokussierten Rezeption von Kunst, lässt sich nun auch eine Beschreibung jenes Phänomens vornehmen, dessen Problematik als Antrieb dieser Arbeit erhalten musste: Die schwierig zu fassenden, ästhetischen Interventionen innerhalb der Wirklichkeit. Das Problem hat sich dabei insofern gestellt, dass es unmittelbar nicht klar ist, wie sich die ästhetische Erfahrung und der geistige Gehalt solche Phänomene aufgrund des unklaren Status ihrer Autonomie adäquat beschreiben lassen: Ist doch die Autonomie, die klare Grenze, welche ein Kunstwerk umgibt für Adorno die ontologische

Voraussetzung ihrer internen Konstruktion und ihres Potentials an geistigem Gehalt. Das Besondere an solchen Interventionen ist nun, dass die sie umgebende Wirklichkeit Teil der künstlerischen Konstruktion ist und somit selbst das Material des Kunstwerks darstellt – solche Interventionen nehmen auf gewisse Weise, nach dem Vorbild der Konstruktion scheinhafter Wirklichkeit der indexikalen Kunstwerke, eine Rekontextualisierung der Wirklichkeit als Ganzes vor: Welche, ganz im Sinne Adornos, ein utopisches Moment der Wiederherstellung der Natur darstellt. Gleichzeitig fällt dabei, wie Adorno über Autonomie sagen würde, diese Rekontextualisierung als Ganzes mit der unmittelbaren Wirklichkeit nicht zusammen.⁸⁰ Graffitis wie ‚Boring‘ oder ‚Take That!‘ stellen *nicht*, wie Rancière sagen würde, den Versuch einer Veränderung sinnlichen Ordnung selbst dar, sondern sie erschaffen den *Schein* einer *alternativen* sinnlichen Ordnung – einer sinnlichen Ordnung als Ganzes –, welche sich autonom und negativ thematisierend sowohl auf sich selbst, als auch auf die sinnliche Ordnung der Wirklichkeit bezieht.⁸¹ Das Moment des Scheins findet sich in der alternativen Wirklichkeit, in welchem sich die unterdrückte Natur als Fiktion wiederherstellt – inklusive des Momentes der Trauer, dass diese Fiktion nicht der Wirklichkeit entspricht. Der Scheincharakter der unmittelbar-kausalen Verursachung, als auch der Scheincharakter der alternativen sinnlichen Ordnung werden so zur impliziten Erfahrung des Scheincharakters der als natürlich erscheinenden entfremdeten Natur – einer tatsächlich nicht-natürlichen, sondern teleologisch-

⁸⁰ Der voll gepiercte Körper eines Punks wirkt als Schock. So besteht der, wenn man so möchte ‚geistige Gehalt‘, der Wahrheit der Mode der Punks, darin, dass die Schockwirkung eines voll gepiercten Körpers nicht durch diesen, sondern durch die sinnliche Ordnung der den Körper umgebenden, spießigen Gesellschaft entsteht – die ‚Wahrheit‘ jener Mode eben ist, dass die Verursachung nicht durch den Körper allein, sondern die Konstitution der Wirkung sich durch die wechselseitige Beziehung zu seinem Kontext einstellt.

⁸¹ Die Analyse ließe sich beliebig erweitern. So ist es auf der einen Seite zwar richtig, dass die von Diederichsen beschriebene Inszenierung des eigenen Körpers auf Festivals und Techno-Partys eine Selbstwahrnehmung der Körperwirkung voraussetzen, der wesentliche Aspekt dahinter auf der anderen Seite allerdings derjenige zu sein scheint, dass dies vor allem dadurch gelingt, dass dies durch eine räumliche Kontextualisierung dieser Körperwirkung geschieht: Der Schaffung eines abgeschlossenen, in diesem Sinne *autonomen* Raumes, der sich durch die faktische Neugestaltung sinnlicher Momente – Wirkungen *auf* den Körper – konstituiert und eben genau dadurch mit der gewohnten sinnlichen Ordnung bricht. Der von Diederichsen beschriebene Wunsch nach einem anarchistischen Staat, der den Antrieb des Fusion-Festivals darstellt, wird so primär darüber versucht zu realisieren, dass eine Neu-Anordnung des sinnlichen Raumes, des Kontextes, in welchem sich die Körper bewegen und zu ihrer Wirkung gelangen können, vollzogen wird. (Und die Trauer über dessen Schein im weitverbreiteten Begriff der ‚postfusionistischen Depression‘ evident wird.) Während die Kunstinstallationen ohne die Körperwirkungen der Besucher*innen auskommen, sind Partys und Festivals in diesem Aspekt partizipativer: Die Teilnehmenden werden durch die Inszenierung der eigenen Körperwirkung selbst Teil der behaupteten Utopie – ihnen allen liegt die Kontextualisierungserfahrung der indexikalen Kunst zugrunde. (Während das Gegenstück Konzepte wie Disneyland darstellen – Räume, deren explizites Programm es ist, die indexikalen Konstruktion des Trickfilms am Körper erfahrbar zu machen)

ideologisch organisierten Struktur der Wirklichkeit – eben den ‚Formen a priori‘ oder der kontingenten Herrschaft der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘.⁸²

Würde man die anfangs gewählte Leitfrage in einem einzigen Satz beantworten wollen, ließe sich nun Folgendes formulieren:

Eine ästhetische Erfahrung im Sinne Adornos, welche sich aus der Spannung zwischen Schein und wiederhergestellter Natur konstituiert, lässt sich insofern in einem ortsgebundenen Kunstwerk wiederfinden, als dass ein solches Kunstwerk, beruhend auf den, aus Diederichsen abgeleiteten, in den indexikalen Künsten erfahrenen Kontextualisierungsstrukturen der Wirklichkeit, ein utopisches Moment insofern behauptet, als es durch Rekontextualisierung eine alternative, im Sinne Rancières der Herrschaft entgegengesetzte, autonome sinnliche Ordnung als ein Ganzes erzeugt, die sich als bloßes negatives Scheinmoment der Trauer auf die tatsächliche sinnliche Ordnung bezieht und die entfremdete Natur als solche – als kontingente ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ –, erfahrbar machen kann.

Ausblick – Postfaktizität, Postmoderne, Videospiele, Deepfake und Metaverse

Durch die Perspektive auf die strukturelle Veränderung von ästhetischer Erfahrung bieten die indexikalen Künste einen deskriptiven Zugang zu vielen zeitgenössischen Phänomenen. Die Erfahrung des Schein und Wirklichkeit innerhalb der indexikalen Künste nicht mehr auseinanderzuhalten sind findet sich Allgegenwärtig: Von einem Post-Faktischen Zeitalter ist die Rede, Dokumentationen unterliegen dem Problem, durch ihrem Scheincharakter jegliche Authentizität zu verlieren⁸³, absurdeste Verschwörungstheorien ziehen solange jegliches medial vermittelte Wissen in Frage, bis selbst der grundlegendste Konsens, wie das die Erde eine Kugel sei verdächtigt wird und wirklich jeder sollte heute einmal die Erfahrung gemacht haben, auf ein wie auch immer manipuliertes Video reinzufallen.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Thematisierung der indexikalen Wirkungen innerhalb der Kunst zeitlich mit dem Aufkommen jener Theorietradition übereinstimmt, welche man gemeinhin als Postmoderne bezeichnet: Die großen Denker des Poststrukturalismus

⁸² Graffitis sind die ästhetische Evidenz, dass hinter der scheinbaren Oberfläche der Normalität eine illegale, schmutzige und gefährliche, aber auch bunte, verspielte und ernstzunehmende Lebensrealität liegt – was auf manche als Bedrohung und auf andere als Identifizierungsfläche wirkt – für alle allerdings die Erfahrung der Scheinhaftigkeit der sinnlichen Normalität und der Möglichkeit des aktiven Eingriffs in eine solche mit sich bringt.

⁸³ Ra'anan Alexandrowicz 2019.

Michel Foucault, Jaques Lacan, Pierre Bourdieu datieren ihre ersten Publikationen in den Zeitraum um 1960 – und was ist wechselseitige Kontextualisierung anderes als Struktur?⁸⁴ So ließe sich mit leicht ironischem Blick auf die von Rancière abgelehnte Perspektive auf den Fortschritt der technologischen Möglichkeiten die provokante Frage formulieren, ob sein Konzept einer ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ nicht die ästhetische Kontextualisierungserfahrung eines indexikalen Kunstwerkes voraussetzt.⁸⁵ Die Parallelisierung Postmoderner Theorie und der Erfahrung der absoluten Scheinhaftigkeit unseres Zugangs zur Wirklichkeit, gipfelt dann in einem Aleksandr Dugin, der die absolute Relativität von Wahrheit mit Bezug auf die Postmoderne Theorie rechtfertigt.⁸⁶

Um die von Diederichsen vernachlässigte, andere Seite der Index-Kunst zu beschreiben, hat die vorliegende Arbeit etwas unbeholfen den provisorischen Begriff der Kontext-Kunst erprobt. Allerdings mit der Absicht, diesen sofort wieder fallen zu lassen – denn schon bei Diederichsen klingt an, dass in der ‚Kulturindustrie II‘, wie er sie nennt, das indexikale Kunstwerk bereits überholt sein könnte – und in der Tat: Schon seit dem Moment des Aufkommens indexikaler Kunstwerke zeichnet sich bereits deren Ende ab: Der Trickfilm stellt seit Anfang an den Versuch dar, sich vom indexikalen Moment zu befreien – ein indexikales Kunstwerk ohne Index, ein Kunstwerk aus reinem, technologisch erzeugtem Kontext. Dem reinen Scheincharakter des Trickfilms setzt dann 1966, gerade in der Zeit in der der Index-Effekt zentral wird, der sogenannte Urvater der Videospiele *Pong*⁸⁷ den Versuch entgegen, dem Scheincharakter der reinen Kontextualisierung durch die Verlagerung des Verursachungsmoment in das rezipierende Subjekt zu entkommen. Eine Entwicklung, welche amüsanter Weise bereits Adorno, als den Versuch der Kunst ihrem Scheincharakter zu entfliehen, voraussah.⁸⁸ Als techno-logische Konsequenz des Trickfilms steht heutzutage das durch künstliche Intelligenz erzeugte *Deepfake* – technologisch so hochwertig erzeugter Kontext, dass er sich bereits jetzt nur sehr schwer von tatsächlichen, durch Wirklichkeit verursachten Aufzeichnungen unterscheiden lässt. Die Synthese von Wirklichkeit und Schein findet dann ihren vorläufigen Höhepunkt in dem von Mark Zuckerberg angestrebten *Metaverse*

⁸⁴ Und gerade für den frühen Foucault war ja die Aufteilung von Raum und die Frage nach den damit einhergehenden Subjektivierungsmechanismen in seinen Untersuchungen von zentraler Bedeutung.

⁸⁵ Und auch die von unter anderem durch Judith Butler im weitesten Sinne vorbereiteten Identitätspolitik bezieht sich auf die Identifizierung von Körpern durch deren Kontextualisierung.

⁸⁶ BBC Newsnight Minute 4:20. Online Adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=GGunRKWtWBs> zuletzt aufgerufen 26.4.2023.

⁸⁷ „Pong Museum“ Online Adresse:

<https://web.archive.org/web/20141209025539/http://www.pongmuseum.com/history/> zuletzt abgerufen 26.04.2023

⁸⁸ Adorno 2016a, S. 154 („Kunst, die im Spiel ihre Rettung vom Schein sucht, läuft über zum Sport.“)

– einer rein virtuellen Realität, in welcher die Kunden, angelehnt an das Videospiel, als rein virtuelle Projektion ihrer Selbst partizipieren können.

Die Art und Weise, wie sich Verursachungslogiken zur ästhetischen Erfahrung innerhalb solch rein virtueller Räume konstituieren, würde den nächsten logischen Schritt der vorliegenden Arbeit darstellen. Während die Richtung dieser Arbeit von der Erfahrung der Scheinhaftigkeit einer behaupteten Verursachungslogik zwischen Wirklichkeit und indexikaler Wirkung ausging, würde eine Untersuchung rein virtueller Räume dementsprechend an einer Ursache und Wirkungsrelation ansetzen, welche von vornherein als reine Vermittlungsrelation begriffen wird. Wie und ob sich ausgehend von dieser Vermittlungsrelation wieder eine Relation der Unmittelbarkeit herstellt und die Frage, ob diese sich eventuell wieder der Struktur klassischer Kunstwerke annähert, muss auf die Ausarbeitung in späteren Arbeiten verschoben werden. Eine weitere Frage, die sich an dieser Stelle aufdrängt, ist die nach der Legitimation des Begriffs der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ selbst. So ist die vorliegende Arbeit implizit von der Validität der Annahme einer objektiv vorhandenen, sinnlichen Struktur von Herrschaft ausgegangen, welche durch das Schaffen einer Fiktion negativ erfahrbar gemacht werden könne. Es hat sich nun allerdings gezeigt, dass der Zugang zu dieser sinnlichen Aufteilung selbst das Ergebnis der negativen Bezugnahme der im weitesten Sinne indexikaler Künste sein könnte – es stellt sich somit die Frage, ob sich die Vorstellung der sinnlichen Herrschaft nicht als das Negativ der Fiktion selbst erst durch diese als Fiktion produziert – sich die negativ thematisierte und so objektiv erfahrene ‚Aufteilung des Sinnlichen‘, die entfremdete Natur, die Erfahrung jener Ordnung selbst als bloßer Schein erweist. Ein Einwand, der selbst noch einer weiteren Überprüfung bedürfte.

Lässt sich nach all dem von der Postautonomie der Kunst sprechen? Zumindest wird die Intuition Ullrichs verständlicher: In einer Welt, in welcher durch die Erfahrung der Scheinhaftigkeit die Trennung zwischen Fiktionen und Realität verschwimmen, liegt es nahe, eine klare Trennung der Sphäre der Kunst in Frage zu stellen. Der klaren, auf sich selbst bezogenen teleologischen Struktur eines klassischen Kunstwerkes steht eine scheinbar durch manipulativ-ideologischer Teleologie durchgezogene Wirklichkeit gegenüber. Ästhetische Konstitution ist allgegenwärtig und lässt sich von Theorie auf die Art und Weise, wie Adorno es vor Augen hat, vielleicht gar nicht mehr trennen. Dass die ästhetischen Fiktionen des Scheins unser Verständnis von Wirklichkeit prägen, sagt schon Adorno. In einer Welt, in welcher die Unterschiede zwischen Schein und Wirklichkeit immer schwammiger werden, bietet sich ein breites Feld interessanter Forschungen. Ein Verschwimmen jener Grenzen bietet auf der einen

Seite zahllose Möglichkeiten der ideologischen Manipulation – auf der anderen Seite die Herausforderung für die Philosophie, den Menschen von daher zu denken, dass die Struktur einer scheinhaften Wirklichkeit dessen grundlegende Voraussetzung darstellt –, denn: Wie der bedingungslos sich zu Lacan bekennende, ideologiekritische Filmtheoretiker Slavoj Žižek nicht müde wird zu erinnern:

„[...] if you take away from our reality the symbolic fictions that regulate it, you lose reality itself [...]”⁸⁹

⁸⁹ Sophie Fiennes 2006 Online Adresse: <https://youtu.be/FYuI4SFw4g0?t=251> zuletzt abgerufen 26.04.2023

Bibliographie

- Adorno, T. W. 2016a. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main.
- Adorno, T. W. 2017. Ästhetik. (1958/59). Frankfurt am Main.
- Banksy. „Boring“.
- Banksy. „Take That!“. <https://www.widewalls.ch/murals/banksy-take-that>.
- BBC Newsnight. We have our special Russian truth.
- Benjamin, W. 2017. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin.
- Diederichsen, D. 2017. Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste. Berlin.
- Diederichsen, D. 2022. „Dieses Ende ist so hell, dass man sich eine Sonnenbrille aufsetzen muss: Wolfgang Ullrich: "Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie"“. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wolfgang-ullrich-kunst-autonomie-1.5585782>, 28.03.2023.
- Double Fine Productions. Day of the Tentacle. Remastered.
- Horkheimer, M.; Adorno, T. W. März 2022. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main.
- Lebanon Hanover. 2012. „Kunst“. In *The World Is Getting Colder* Online Adresse: <https://youtu.be/3uaf2KXty5s> zuletzt aufgerufen 23.4.2023.
- „Pong Museum“.
- <https://web.archive.org/web/20141209025539/http://www.pongmuseum.com/history/>.
- Prezident. „Mount Average“. <https://youtu.be/CE1Wio7Sh58?t=108>.
- Ra'anan Alexandrowicz. 2019. The Viewing Booth.
- Rancière, J. 2008. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin.
- Rancière, J. 2016. Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien.
- Sophie Fiennes. 2006. The Pervert's Guide to Cinema.
- Ullrich, W. Frühjahr 2022. Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorstehende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen genommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Die Versicherung bezieht sich auch auf in der Arbeit gelieferte Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen.

Datum: 26.04.2023

Unterschrift: Benjamin Dräger

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping letters, likely 'B. Dräger', followed by a long horizontal line extending to the right.