

Tilman Reitz

Die Grenzen der Zweckästhetik

Sinnliche Vergegenwärtigung in Repräsentation, Distinktion und Warenwelt

Mein Thema ergibt sich aus wenig mehr als der Kreuzung zweier Reflexionsformen. Ich will einige sozialtheoretische Annahmen zur Bedeutung sinnlichen Scheins entwickeln und ihre im klassischen Sinn ästhetischen, die Möglichkeit künstlerischer Produktion betreffenden Konsequenzen erörtern. Die fast formale Grundannahme lautet dabei: *Ästhetische Artefakte haben gewöhnlich die Funktion, uns sozial zu orientieren*. Dass sie inhaltlich zutrifft, legen die bekannten Fragen nahe, wozu ein Bild gut ist, auf dem man ‚nichts erkennen‘ kann, oder eine Musik, zu der sich nicht tanzen lässt. Schwieriger ist es, die fraglichen Funktionen auf das zu beziehen, was wir Kunst nennen – und diese Schwierigkeit hat eine sozialtheoretische Ästhetik lange blockiert bzw. marginal gehalten. Aber der Reihe nach; zunächst begrifflich.

Mit ‚ästhetischen Artefakten‘ meine ich etwas Hergestelltes oder Vorgeführtes, das vorrangig unsere Wahrnehmung anspricht, also zum Anschauen, Anhören, aber auch (schon hier fangen in gewisser Weise die Sonderfälle an) zum Lesen oder Begehen gemacht ist. Riechen, Tasten und Schmecken sind aus grundsätzlich bekannten, später anzusprechenden Gründen weniger typisch. Dass uns die fraglichen Artefakte ‚sozial orientieren‘, kann man vorerst so verstehen, dass sie Handeln koordinieren bzw. in bestimmten Bahnen halten. Ein einfaches, noch nicht eindeutig ‚ästhetisches‘ Beispiel wäre der Trommler auf einem Boot, der den Rudertakt angibt, ein wenig komplexeres Marschmusik, die Ähnliches für die Marschierenden leistet. Bei diesen Beispielen ist auch leicht zu sagen, was ‚Funktion‘ bedeutet: das ästhetische Signal leistet etwas in einem größeren Zusammenhang, es dient einem vorgegebenen Zweck. In vielen weiteren Fällen ist allerdings problematisch, wer oder was den Zweck (im Handeln selbst und in dessen Beschreibung) festlegt. Dass ein Schloss durch seine Dimensionen und seine betonten Zentralachsen anschaulich macht, wo die Macht liegt und wofür sie wichtig ist, dürfte den Architekten und Bauherrn irgendwie als Zweck präsent sein – aber wie steht es mit den Funktionen mythischer Figuren, von Karnevals-kostümen oder einer Sonate Beethovens? Was sie leisten, ist wohl nur aus dem Zusammenwachsen alter Zwecke und Üblichkeiten mit jeweils akuten Anforderungen zu erklären und damit nicht unmittelbar auf eine bestimmte Zwecksetzung rückführbar. Im Fall der Symphonie kommt schließlich noch ein ganz anderes Problem hinzu: Sie fällt in eine Epoche, in der man beginnt, eine betont funktionslose, als Selbstzweck geltende, ‚autonome‘ Kunst zu verfolgen. Was ich oben lapidar ‚künstlerische Produktion‘ genannt habe, steht nach wie vor im Schatten dieses Ausnahmeanspruchs.

Es ist allerdings nicht gesagt, ob sich der Anspruch noch halten lässt. Daher hat die eingangs formulierte Annahme ein besonderes aktuelles Interesse. Ihr entsprechen die Fragen: Weshalb sind überhaupt ästhetische Artefakte möglich, die beanspruchen, *nicht* sozial zu orientieren?

Was geschieht, wenn sie üblich werden, mit den Funktionen, die vergleichbare Erzeugnisse vorher erfüllt haben? Und lässt sich eine allgemeine Rückkehr – oder ein Rückschritt – zur Funktionsästhetik denken? Die letzte Frage scheint mir eine der wichtigsten, die Kunsttheorie heute stellen kann. Hier will ich aber nur einen Ansatz gewinnen, sie präziser zu fassen: Die Orientierungsleistungen ästhetischer Artefakte, die ich prüfen will, fallen in autonomisierter Kunst nicht etwa fort, sondern werden in ihr verwandelt. Sie führt also, so meine These, die funktionsgebundene Ästhetik weiter – nur mit veränderten Mitteln und neuen Effekten. Wenn es ein Ende der Kunst zu begreifen gibt, wird es daher auch ein Umbruch im Feld ästhetisch *modifizierter* sozialer Orientierungen sein.

Um diese These zu entwickeln, bieten sich drei theoretisch gut erschlossene Themenfelder an: die Ästhetik der Herrschaft, die Ästhetik der sozialen Distinktion und die der Warenwelt. Die genannte Reihenfolge ist chronologisch einigermaßen passend – universalhistorisch, bezogen auf die kürzere Geschichte philosophischer Ästhetik wie auch für die Genese künstlerischer Autonomie in der Neuzeit. Die Theorien, auf die ich mich stützen werde, stehen zeitlich in umgekehrter Abfolge. Während die Ästhetik der Waren bereits bei Walter Benjamin zum bestimmenden Thema wurde, konnte Pierre Bourdieu noch Ende der 1970er Jahre Aufsehen erregen, indem er die Distinktion durch Geschmack soziologisch aufarbeitete, und das alte Thema einer sinnlich evident gemachten Herrschaft wurde erst vor einigen Jahren, bei Jacques Rancière, so eng auf Kunst bezogen, wie es mir nötig scheint.

Alle gewählten Theorien berücksichtigen nicht allein Kunst im engeren Sinn, sondern sehen auch in den jeweiligen Funktionskontexten einen Eigensinn des Ästhetischen vor. Es geht ihnen nämlich um Funktionen, die *nur* ästhetische, vorrangig für die Wahrnehmung gemachte Artefakte erfüllen können. Um vorweg anzudeuten, weshalb das so ist, bietet sich ein Begriff an, den Wolfgang Fritz Haug in seiner Theorie der Warenästhetik entwickelt hat: derjenige der *ästhetischen Grenze*. Bevor man etwas kauft, darf man es noch nicht konsumieren – aber man sollte bereits realisieren, dass es den Gebrauch lohnt. Eben das kann einem (neben der Kenntnis gleichartiger Güter) am besten der sinnliche Schein vermitteln: man sieht oder hört, riecht oder fühlt, dass die Ware gut zu sein verspricht, ohne sie dabei bereits in Besitz zu nehmen. Das Ästhetische, die sinnlich wahrnehmbare und attraktive Gestalt, überbrückt *und* erhält mithin die Eigentumsgrenze, die sozial in Frage steht. Ähnliche Arrangements sind in vielen Zusammenhängen verbreitet, etwa in der erotischen Anziehung. Dass Grenzen in allen Bereichen, denen hier Funktionen des Ästhetischen abgelesen werden, eine wichtige Rolle spielen, deutet sich schon begrifflich an. Rancière analysiert Herrschaftsästhetik als eine *Aufteilung* des Sinnlichen, Bourdieu spricht von der *Abgrenzung* sozialer Gruppen. Dabei geht es weiter um Grenzen, die vom sinnlichen Schein überbrückt werden, um praktisch erhalten zu bleiben: Der eine Herrscher kann nicht überall sein, aber sein Bild lässt sich vielerorts aufstellen, bestimmte Verhaltensweisen sind einigen vorbehalten, aber für alle vorbildlich.

Ergänzend wird eine zeitliche Spielart ästhetischer Grenzverhältnisse zu untersuchen sein: Was man *noch nicht* oder sogar *nur einmal* tun kann – eine hohe Stellung bekleiden, in den Krieg ziehen u.ä. – lässt sich doch bereits mimetisch einüben. Es ist zu vermuten, dass eben solche Bezugnahmen auf das Nicht-Hier und Nicht-Jetzt auch für die Theorie und Praxis von Kunst zentral sind. Immerhin liegt eine ihrer bekannten Definitionen sehr nah bei der Struktur der Warenästhetik: die *promesse du bonheur*.

Eine letzte inhaltliche Vorbemerkung ist vielleicht nötig: Auch wenn ich mich nicht darauf konzentriere, schließt mein Begriff des Sozialen Naturverhältnisse, ‚Religion‘ und Aspekte des existenziellen Selbstverhältnisses ein. Schließlich unterwerfen wir die Natur in kollektiver Praxis, haben gemeinsame Riten, Formeln und Bilder für das Unantastbare und schlechthin Übermächtige, und jede Einzelne führt ihr Leben im Horizont etablierter Erfahrungsformen und Deutungsmuster. Die Bedeutung ästhetischer Artefakte liegt ja unter anderem darin, dass sie in allen diesen Bereichen das individuelle Wahrnehmen (samt Leiblichkeit, Lustempfinden und Triebleben) sozial zu prägen erlauben. Aber damit bin ich schon mitten im Thema.

I.

Rancière eignet sich gut für den Einstieg, weil er von sehr allgemeinen Sachverhalten ausgeht – von der sinnlichen Präsenz sozialer Ordnung und den Formen ästhetischer Praxis überhaupt. Die erstere behandelt er unter dem Titel ‚partage du sensible‘, der die Teilhabe am und die Aufteilung des Sinnlichen bzw. Wahrnehmbaren bezeichnet. So hält Rancière fest, dass eine soziale Ordnung für alle in Erscheinung tritt und doch für Verschiedene unterschiedliche Positionen, Beschäftigungen und Grenzen in Raum und Zeit vorsieht. Je sinnfälliger und ästhetisch einprägsamer diese Aufteilung nun ist, desto evidenter und unerschütterlicher ist auch die Abstufung von Kompetenzen, die Über- und Unterordnung, die das Zusammenleben gewöhnlich strukturiert. Dass es sich so darstellt, ist keineswegs gesichert – immerhin wird es auch durch abstrakte Verhältnisse, Abmachungen und Zwänge bestimmt. Benjamin diskutiert, wie zu sehen sein wird, sogar das Problem, inwiefern Ordnung in der Moderne überhaupt sinnlich erfahrbar bleibt. Aber schon die (beinahe) früheste politische Philosophie, die Platons, sieht Formen vor, die den Eindruck eines alternativlosen Ganzen eigens vermitteln. Berühmt ist zwar vor allem seine Abwehr einer ästhetischen Praxis, die diesen Eindruck bedroht; Dichtung und Theater bieten ihm bereits zu viele Alternativen zu den hier und jetzt erforderlichen Tätigkeiten. Doch Rancière weist auf ein positives Gegenmodell hin: die Teilhabe an gemeinsamen Harmonien und Rhythmen. „Au théâtre et à l’écriture, Platon oppose une troisième forme, une bonne forme d’art, la forme chorégraphique de la communauté qui chante et danse sa propre unité.“ (2000, 15) Allgemein hält Platon Mimesis für unverzichtbar,

sofern sie in die geteilte Ordnung der verteilten Tätigkeiten und Aufgaben einübt.¹ Noch das Höhlengleichnis handelt von einer Erziehung (*paideía*) zum rechten Sehen (*horân*; 518d), und bereits zuvor wird wie selbstverständlich notiert, dass die Herrscher (*árchontas*) zum Nutzen der Beherrschten (*archoménon*) Täuschungen (*pseúdei*) einsetzen müssen (459c). An Stellen wie dieser erweist sich das ‚ethische Regime‘ ästhetischer Praxis, wie es Rancière nennt, als Medium einer Herrschaftsordnung.

Rancière fügt noch zwei weitere Regimes dieser Art hinzu: das ‚repräsentative‘, in dem er mit Aristoteles die Entsprechung der poetischen Regeln und Gattungen zu sozialen Normen und Hierarchien betont,² sowie das ‚ästhetische‘, das eine Art Demokratie im Wahrnehmbaren und Darstellbaren schafft. Anschauungsmaterial fürs erstere findet man in der absolutistischen Ära mit ihren Repräsentationsprogrammen, Gattungshierarchien und Regulierungen ästhetischer Produktion, für das letztere bildet die thematische Indifferenz moderner Künstler wie Flaubert das Modell. Im gegebenen Kontext interessieren am gesamten Schema nur zwei Aspekte: die durchgängige Bedeutung ästhetischer Grenzen und die moderne Dynamisierung funktionaler Vorgaben. Der erste Punkt wird bestimmbar, wenn man die dargestellte Platon-Deutung und die Andeutungen zu Aristoteles verallgemeinert: Die herrschaftsästhetische Verdichtung festigt die Trennungen im sinnlichen Hier und Jetzt, während sie zugleich die Abwesenheit derer überbrückt, von denen man abhängig ist – der arbeitsteiligen Gemeinschaft oder des Herrschers. Die Konstanzer Forschungen zum politischen Körper (Koschorke et al. 2007) haben in letzter Zeit die breite europäische Geschichte dieses Motivs aufgearbeitet. Was aber soll die thematisch ungebundene, genuin ‚ästhetische‘ Kunst der Moderne politisch leisten?

Rancière spricht den emphatisch zum Sehen und Hören bestimmten Artefakten die weithin angenommene Sonderstellung zu, dass ihr politisch-sozialer Zweck nicht länger vorgegeben ist, sondern allenfalls aus ihrer Eigenlogik hervorgeht. Nachgeahmt und gestaltet wird nun ohne oder gegen hierarchische Vorgaben und eingespielte Aufgabenteilung. Die Spannung, dass hierbei Kunst mal völlig selbstbezüglich werden und mal im Leben aufgehen soll, fasst Rancière so, dass sie „une *forme autonome de la vie*“ wird – entweder macht sie sich unter dem Titel „autonomie de l’art“ frei von allen sozialen Zwecken, oder sie wird zur Keimzelle der befreiten Gesellschaft, zum „moment dans un processus d’auto-formation de la vie“ (37). Der politische Horizont der Werke und Manifeste wird so allerdings kaum verständlich. Der Begriff der Autonomie fasst eben nur Selbst-, nicht Fremdbezüge, und im Gegensatz zu den

¹ Ahnen die künftigen Polizisten und Soldaten tapfere und besonnene Männer nach, wird das auch ihnen selbst die fragliche Prägung verleihen. Eine Musik, die heroischen oder maßvollen Wohlklang und gerade Rhythmen verbindet, wird sogar als das Wichtigste (*kyriótaton*) in der Aufzucht (*trophé*) vorgestellt, weil sie der Seele Wohlanständigkeit (*euschemosýne*) einprägt (401b-d); unter anderem kann sie die ungebundene Lust der *aphrodisia* in sittsame Liebe verwandeln. Platon reduziert ästhetische Praxis mithin nicht nur auf soziale Einübung, sondern bestimmt diese umgekehrt stark durch Ästhetik.

² „[L]e primat représentatif de l’action sur les caractères ou de la narration sur la description, la hiérarchie des genres selon la dignité de leurs sujets, et le primat même de l’art de la parole, de la parole en acte, entrent en analogie avec toute une vision hiérarchique de la communauté.“ (30f)

anderen Regimes bleiben hier die Herrschaftsaspekte des Arrangements ausgeklammert. Zur Sprache kommt weder, dass Schillers (von Rancière stark beanspruchter) ästhetischer Staat aus der exklusiven guten Gesellschaft hervorgehen soll, noch etwa das Bündnis der Futuristen mit dem Faschismus. Die Tendenz, avantgardistische auf totalitäre Logik zu beziehen, wird sogar dezidiert als Vorurteil abgetan. Als Beleg findet sich jedoch weiterhin nur die Intuition, dass ungeriegelte Mimesis unmittelbar demokratisch wirkt.

Stattdessen könnte man wie oben angekündigt überlegen, ob die zuvor benannten Zwecke ästhetischer Praxis mit deren Verselbständigung fortleben. Üben auch Bauhausgebäude und die abstrakt-expressionistische Leinwand in eine Haltung ein, vermitteln auch Brecht oder George, Nono oder Wagner ein Bild politisch-sozialer Ordnung? Die Beispiele sind so gewählt, dass man unschwer ‚Ja‘ sagen kann – und zwar auch in den eher als autonom geläufigen Fällen. Gleichzeitig machen die je an zweiter Stelle genannten Namen deutlich, dass es nicht immer um Befreiung oder die Aussicht auf eine „communauté politique libre“ (40) geht. Wenn Mark Rothko unterstellt werden konnte, er wolle Betrachter, die vor seinen Gemälden auf die Knie fallen und weinen, wenn George den Pioniergeist der Moderne mit alten Erwählungsidealen verbindet oder Wagner dem sinnlich aufgelösten Subjekt Halt in mythischen Wiederholungsstrukturen anbietet, werden die ästhetischen Möglichkeiten schon vor jeder expliziten Allianz herrschaftsaffin genutzt. Die Beispiele lassen sogar vermuten, wie man die Allianzen mit der einen oder anderen Politik näher begreifen kann: Offenbar hat sich im Zeichen der Autonomie und der Avantgarde tatsächlich das Verhältnis ästhetischer Praxis zu politischen Zwecken verschoben – indem auch die letzteren virtuell verfügbar werden. Die Künstler *können* sich nun in ihrer Formensprache, ihrer Themen- und Kontextwahl mit ganz verschiedenen Kräften verbünden; die verselbständigten Techniken der Ordnungssuggestion stehen nicht mehr im Dienst eines Auftraggebers, sondern suchen sich eine (auch praktisch) interessierte Öffentlichkeit. Sie gehen dazu nicht plötzlich über – hinreichend heterogene Kräfteverhältnisse finden sich spätestens seit der Spätrenaissance –, und sie lösen sich nicht einfach von der bestehenden Ordnung – Geld- und Machtverteilung haben nie aufgehört, Anziehung auszuüben. Hinzu kommt jedoch ein Faktor, der zugleich erklärt, weshalb die Analyse der Artefakte manchmal andere politische Affinitäten herausbringt als diejenigen, die die Künstler selbst bekunden: die freigesetzten ästhetischen Mittel verbinden sich mit einem Sinn für soziale *Möglichkeiten*. Bündnispartner ist nicht mehr die bestehende, sondern die antizipierte Macht oder Anarchie, und vorweggenommen wird sie mit sinnlicher Intelligenz, nicht in diskursiven Einschätzungen.

II.

Dabei ist natürlich vorausgesetzt, dass man bereits über ein strukturiertes sinnliches Selbst- und Weltverhältnis verfügt. Wie es geprägt wird, wurde bislang vorwiegend vom Standpunkt

der Ordnung betrachtet, der ästhetischen oder der politischen. Die Perspektive der Individuen auf diese Ordnung lässt sich erschließen, wenn man sie als Mitglieder von Gruppen begreift – in ihrer eigenen, aber vorstrukturierten Aktivität. Die Grundkategorie hierfür, die eingewöhnte oder antrainierte Haltung – *héxis*, Ethos oder Habitus – findet sich diesmal bei Aristoteles, wo sie nicht zuletzt die Unterscheidung der gesitteten Bürger vom Volk erklärt. Für eine Theorie des sinnlichen Weltverhältnisses hat sie Bourdieu genutzt. Dabei verschränkt er Passivität und Aktivität: Indem man auf eine bestimmte Weise wahrnimmt, hebt man sich von anderen ab; die Unterscheidungen des Geschmacksurteils produzieren soziale Distinktion. Besondere Bedeutung erhält dieses Ineinander in einer Konsumgesellschaft, die nahezu allen Schichten Güter zum kultivierten Genuss, zur kulturellen Rezeption und ästhetischen Lebensgestaltung anbietet. Bourdieus These ist, dass damit ebenso viele Mittel bereit stehen, die je eigene Klasse auch als Geschmacksklasse von anderen abzugrenzen; Massenkonsum wirkt für ihn weniger nivellierend, als dass er zur Trennung einlädt. So ergibt sich ein fast aristotelischer Kosmos: „Der gesellschaftlich anerkannten Hierarchie der Künste und innerhalb derselben der Gattungen, Schulen und Epochen korrespondiert die gesellschaftliche Hierarchie der Konsumenten. Deshalb auch bietet sich Geschmack als bevorzugtes Merkmal von ‚Klasse‘ an.“ (1979, 18) Wie kommt man im späten 20. Jahrhundert auf dieses rigide Schema?

Nun, die Materialerhebungen stammen bereits aus den 1960er Jahren, und die französische Gesellschaft ist wohl stärker, in jedem Fall sichtbarer hierarchisiert als vergleichbare andere. Doch Bourdieus Vorgehensweise und Hauptthesen lassen einen allgemeinen, über diesen Kontext hinausreichenden Anspruch erkennen, der zu prüfen ist – zumal dabei das Verhältnis von Kunst im engeren und Ästhetik im weiteren Sinn zur Debatte steht. Zum einen weigert Bourdieu sich, beides grundsätzlich als getrennt zu betrachten. Die soziale Selbstverortung durch Geschmack hört nicht an der Garderobe des Konzertsaals auf; sie hat auch mit den Mänteln zu tun, die man dort wieder entgegennimmt, und den Kleidern, die man darunter trägt, mit dem, was man nach oder während der Kulturveranstaltung zu sich nimmt, damit, ob man überhaupt ins Konzert geht oder eher Tanzen, zum Sportverein oder auf den Golfplatz, mit Verabredungen zuhause, der Einrichtung dort, den Gesprächsthemen usw. usf. Ergeben bereits die kulturellen Vorlieben im engeren Sinn ein relativ deutliches, gruppen- oder klassenspezifisches, stabil an Bildungsabschlüsse und Herkunft gekoppeltes Muster, so ordnet man sich mit seinem integralen sinnlichen Weltverhältnis fast untrüglich sozial ein.³ Zugleich behauptet Bourdieu aber, dass es am stärksten distinguert, die Grenzen des Ästhetischen im engeren Sinn zu beachten. Wer sich leisten kann, auf die Form statt den Inhalt, Kunst statt Küche, Geschmack statt große Portionen zu achten, wird zu einer ‚Fraktion der herrschenden

³ Die betreffenden Wahl- und Urteilsakte schließen sich individuell zu einem „einheitlichen Gesamtkomplex distinktiver Präferenzen“, eben zum „Geschmack“ oder „Lebensstil“ zusammen (ebd., 283), und sie dienen kollektiv dazu, andere einzuschätzen – wo man sich etwas auskennt, muss laut Bourdieu das „System der Unterscheidungsmerkmale [...] zwangsläufig als ein systematischer Ausdruck einer besonderen Klasse sozialer Lagen [...] wahrgenommen werden“ (284f).

Klasse' gehören. Deren Mitglieder begnügen sich nicht mit der „primitiven Zurschaustellung des Luxus“ – denn die ist „ein Nichts gegenüber der einzigartigen Fähigkeit des ‚reinen Blicks‘, [der] [...] vom Gemeinen scheidet“ (61). Umgekehrt „beziehen sich Angehörige der unteren Schichten, die von jedem Bild erwarten, dass es eine *Funktion* erfüllt, [...] in allen ihren Urteilen – häufig explizit – auf die Normen der Moral und des Gefälligen.“ (82) Was zeigen diese Sätze? Vor allem (und gegen alle Absichtserklärungen), dass Bourdieu äußerst ungeschichtlich argumentiert. Während seine Synopse der Geschmacksakte nahe legt, dass Veränderungen überhaupt kaum möglich sind, behauptet seine Kunstkritik eine Art Archetyp sozialer Trennung: zwischen denen, die der Lebensnotwendigkeit ausgeliefert sind, und denen, die ihre Freiheit davon zur Schau stellen. Die Frage bleibt, ob die Rigidität der Theorie ihr Fundament in der Sache hat.

Auf einer recht formalen Ebene kann man mit ‚Ja‘ antworten. Bourdieus Schema macht eine besondere Funktion der ästhetischen Grenze sichtbar. Wo sich Gruppen dadurch auszeichnen, dass sie ostentativ auf unmittelbaren Gebrauch oder Genuss verzichten, wird diese Grenze reflexiv bzw. die Unterscheidung Sein/Erscheinung iteriert. Statt bloß das nicht Präzente zu vergegenwärtigen, führt das ästhetisierte Handeln betont nicht genutzte Möglichkeiten im Hier und Jetzt vor Augen. Man ist so gut erzogen bzw. der Erfüllung aller gewöhnlichen Bedürfnisse so sicher, dass man sein Interesse ganz auf den Überschuss des Erscheinungsbilds richten kann, sei es das eigene oder das der Objektwelt. Eine Konsequenz dürfte die eingangs angesprochene Abwertung der Nahsinne Riechen, Tasten und Schmecken sein. Das Muster insgesamt lässt sich, abstrakt wie es ist, vielleicht tatsächlich universell einsetzen. In jeder Sozialordnung, die viele zum Arbeiten und einige zum Erhalt ihrer Führungsposition zwingt, werden die letzteren freie Kapazitäten zur Selbstkultivierung, *scholé* fürs *kalón* und *agathón* nutzen. Dass sie dabei wiederum die Arbeit weniger gut gestellter Erscheinungsproduzenten in Anspruch nehmen, ändert nichts an der Grundstruktur. Spezifisch ist uns die bürgerliche Strategie vertraut, dieser Aufgabenteilung eine allgemein menschliche Form zu geben: die Trennung des reinen Anschauens vom sinnlichen Habenwollen bei freien Privatleuten. Erst damit werden auch die Künstler und Kunstkritiker zu der Fraktion der herrschenden Klasse, als die Bourdieu sie einordnet.

Weitere Umschichtungen und Kämpfe macht sein Instrumentarium allerdings nicht sichtbar. Zwar hält Bourdieu selbst fest, der „Raum der Lebensstile“ sei „nichts anderes [...] als eine zu einem bestimmten Zeitpunkt erstellte Bilanz der symbolischen Auseinandersetzungen, die um die Durchsetzung des legitimen Lebensstils geführt werden“ (388), und er hat dabei auch „soziale Auseinandersetzungen“ insgesamt bzw. die „Basis legitimer Herrschaft“ im Blick (395f). Nur kann er aus dieser Einsicht keine konkreteren theoretischen Schlussfolgerungen ziehen, weil das „Verhältnis zwischen herrschender und beherrschter Klasse“ (396) für ihn offenkundig stabil ist. Daher bildet sein Ansatz etwa für die Diskussion um Jugend-, Gegen-

und Teilkulturen seit den 1960er Jahren wenig mehr als ein schlechtes Beispiel. Allgemein blendet Bourdieu aus, dass gerade eine relativ selbständige Ästhetik zum Medium werden kann, in dem sich Gruppen *neu* formieren oder definieren. Die Ordnungen von Geschmack und Lebensstil sind gerade in der Moderne nur ausnahmsweise bzw. nur sekundär aus der Funktion zu begreifen, eine gegebene Sozialstruktur zu stützen. Interesse und gestalterische Phantasie richten sich vielmehr verstärkt auf sie, wenn die Verhältnisse der sozialen Gruppen ins Rutschen geraten – dann nämlich wird die Distinktion in Angriff oder Verteidigung, für Abgrenzung oder Koalitionen benötigt. Man denke nur an die Kämpfe zwischen Hof-, Stadt- und Provinzkultur (nicht ohne Bezug zum Volksleben) in Frankreich, die kunstvermittelte Selbstnobilisierung des deutschen Bildungsbürgertums, die Rolle von Jazz, Blues und Hip-Hop fürs schwarze Amerika. Die selbstverständlichen feinen Unterschiede sind Ablagerungen solcher Kämpfe. Und die verselbständigte Kunst (etwa die von Watteau, Schiller oder Charlie Parker) bestätigt in diesem Rahmen nicht das Privileg der Versorgung, sondern erhält die Funktion, ästhetische Grenzen überhaupt für die Gruppeninszenierung verfügbar zu machen. Wie im Fall der Herrschaftsrepräsentation werden sie auch hier sozusagen virtualisiert, aus gegebenen Zuordnungen gelöst.

III.

Wer (hoffnungsvoll) von sozialer Dynamik spricht, sollte allerdings vom Kapitalismus nicht schweigen. Wann immer sich Theoretiker von der Offenheit, den Konventionsbrüchen und neuen Lebensformen, die Jugend-, Massen- und Subkulturen freisetzen, allzu viel politisches Befreiungspotenzial versprochen haben, wurde ihnen mit Grund entgegen gehalten, dass ein Hauptagent und -profiteur dieser Prozesse das immer neue Märkte suchende Kapital der Konsumgesellschaft ist. Den zentralen Mechanismus hat Haug geschildert: Als Anreiz dafür, massenhaft Neues und Neuartiges zu kaufen, eignet sich nicht zuletzt ästhetische Innovation; verlässlich hervorgebracht wird sie in Sub- und Schwellenkulturen (zumal solchen der noch nicht fertig sozialisierten Jugend), die sich zugleich durch „soziale Dichte und Beweglichkeit“ auszeichnen (Haug 1982, 156). „Die Art und Weise des Sich-Kleidens, Sich-Einrichtens, Sich-Verhaltens, des Aussehens, der Haltung, des Tanzens usw. entscheiden [...] [hier] über die Verteilung von Chancen sexueller Beziehungen, über Anerkennung und Integration. Die geballte Wucht der diese Gruppen bewegenden ungesättigten Triebkräfte richtet sich [...] auf die Ausbildung sozialästhetischer Besonderheiten.“ (Ebd., 156) Wenn es gelingt, solche Besonderheiten zur Etablierung neuer Massenwaren einzuspannen, geschieht zweierlei: sie werden einem „radikalen Funktionswandel“ und „der herrschenden ästhetischen Ideologie“ unterworfen (157). Was ungewöhnlich, oppositionell und neu war, wird normal, unanstößig und mittelfristig auch uninteressant. „Nachdem die Massenproduktion umgestellt ist und die Massenmedien mehr oder weniger auf die neue ästhetische Linie verpflichtet sind, strengt die simultane ästhetische Innovation [daher bereits] eine neue Mode an.“ (Ebd.) Mittlerweile lässt

sich, was Haug 1982 als zeitliche Abfolge darstellte, zugleich als Nebeneinander beobachten; zum Wechsel der Moden tritt der ‚Mainstream der Minderheiten‘. Als weitere Iteration der ästhetischen Grenze hat sich damit das Versprechen etabliert, durch zukünftigen Konsum zu einer ästhetisch (also nicht selten durch Konsumverzicht) besondern Gruppe zu gehören.

Grundsätzlich lassen sich seit Haugs Analysen zwei Funktionsstellen unterscheiden, an denen die Nutzung ästhetischer Differenzen für eine expandierende Marktwirtschaft unverzichtbar ist: der Markt der ästhetischen Waren und die Warenästhetik, die bei beliebigen Gütern zum Kauf zu reizen vermag, indem sie die Gebrauchserfahrung im Voraus evoziert und überhöht. Beide Funktionen greifen oft zusammen, sollten aber auseinander gehalten werden, wenn man wissen will, was man analysiert. Auf der einen Seite hat der Gebrauchswert vieler Waren ästhetische Anteile; vom bloßen Genuss des Anschauens und Anhörens bis zum Gefallen am formschönen Küchengerät. Auf der anderen Seite können alle Waren bereits vor dem Kauf ausgestellt oder inszeniert werden, um ihren Besitz attraktiv zu machen, ob in der Auslage, der Verpackung oder der ‚Werbung‘ für sie. Diese Anreize können nach dem Kauf Teil des Gebrauchswerts werden – etwa wenn man mit der Marke seines Autos angibt –, sind aber dadurch definiert, dass sie erst einmal ausschließlich als Versprechen wirken. Hierin liegt auch die Parallele zum mutmaßlichen Glücksversprechen der Kunst. In jedem Fall gibt die kommerzielle Ästhetik insgesamt *„der Entwicklung ästhetischer Techniken im allgemeinen gewaltige Impulse“* (49) und ruft bei den Adressaten *„eine mehr oder weniger permanente Transmodellierung der Sinnlichkeit“* hervor (52).

Noch abstrakter ist zu erwarten, dass der warenästhetische und erst recht der kulturindustrielle Funktionskreis nicht geschlossen sind bzw. sich mit anderen Zusammenhängen durchdringen – sie haben nicht allein externe Voraussetzungen (wie Gegenkulturen), sondern auch Effekte, die über Kauf und Profit hinausgehen. Die anspruchsvollsten Thesen dazu finden sich bei dem Autor, der in vielem die Analyse kapitalistischer Ästhetik begründet hat: Walter Benjamin. In seinen Arbeiten aus den späten 1930er Jahren geht er ihren Effekten in drei Feldern nach, die ich abschließend umreißen will: dem Überschuss warenästhetischer Glücksversprechen, dem Wahrnehmungstraining durch ästhetische Massenwaren und der Auflösung des bürgerlichen Kunstdispositivs.

1. Nach wie vor dürfte evident sein, dass Warenästhetik im Material verbreiteter Wünsche arbeiten muss. Sie gibt nicht einfach nur vor, was man zu wollen hat, sondern muss dasjenige aufgreifen, was bereits gewollt wird oder gerade möglich scheint – und die Fiktionalität, die sie mit jeder anderen Ästhetik teilt, gibt ihr dafür einigen Spielraum. Sie wird daher neben den ungesättigten Triebkräften, die sich im Konsum erschöpfen oder der herrschenden Ideologie eingliedern lassen, auch utopische Anteile haben bzw. Wünschen Rechnung tragen, die über die bestehende Ordnung hinaustreiben. Wie aber kann man diesen Überschuss gesondert in

den Blick bekommen? Für Benjamin hilft dabei der geschichtliche Prozess selbst: durchs Veralten. Die fremd, abstoßend und lächerlich gewordenen Wunschhülsen, die er zurücklässt, sind möglicher Weise als kollektive Traumbilder einer nicht realisierten Zukunft lesbar. So erklärt sich Benjamins Interesse an der klassischen *und* veralteten Warenästhetik des 19. Jahrhunderts, den Moden, Schaufenstern, Einkaufspassagen und Weltausstellungen – oder auch, zeitnäher, an „den Gegenständen, die anfangen auszusterben, [...] den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich aus ihnen zurückzuziehen“ (1929, 204).

2. Bei den Einzelnen korrespondiert dem Veralten, wie Benjamin annimmt, Erfahrungsverlust – aber auch ein erhöhtes Vermögen, mit veränderlichen, abstrakten Ordnungen umzugehen. Die neue Diskontinuität könnte sogar der ästhetischen Einübung in Herrschaftsstrukturen die Grundlage nehmen. Positivierbar wird sie jedoch erst, wenn man nicht einfach der Abfolge der Situationen, abstrakten Abhängigkeiten oder akuten Anweisungen ausgeliefert ist. Für größere Handlungsfähigkeit müsste man zumindest auf plötzliche Umbrüche *eingestellt* sein – und eben diese Haltung trainiert für Benjamin das technisch reproduzierbare Kunstwerk, spezifisch der Kinofilm. Hier lernt man mit einer Phänomenwelt umzugehen, die nicht naturhaft geordnet, sondern prinzipiell von Apparatur durchdrungen, aus unverbundenen Einzelphänomenen montiert und mit Überraschungseffekten gesättigt ist, hier werden Muster verbreitet, die es selbst bei dauerndem Wechsel und in ‚zerstreutem‘ Zustand erlauben, sich automatisch zurechtzufinden. Besonders „[i]n seiner Schockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen.“ (GS VII.1, 380) Bis in die Gegenwart wird ja in Filmen trainiert, das inhaltlich besonders Schockträchtige, Verletzungen, Unfälle, Gewalt und Sexualität, distanziert als bloßes Oberflächengeschehen aufzunehmen – und sei es auch nur, um den warenästhetischen Reizen gewachsen zu sein.

3. Benjamin hatte freilich noch ein ganz anderes Interesse am Film: dasjenige, dass er als genuine Massenkunst die autonome ablöst. An die Stelle vereinzelter Kontemplation tritt der kollektive Gebrauch. Davon versprach sich Benjamin eine Chance, die proletarischen Massen nichtfaschistisch, etwa nicht als homogenen, zentrierten Block anzusprechen. Zu diesem geschichtlichen (und gescheiterten) Anliegen tritt das allgemeine und weiterhin aktuelle, den Massen ästhetisch ihr Recht statt bloß ihren Ausdruck zu verschaffen. Für das eingangs umrissene Interesse am wichtigsten ist jedoch, dass Benjamin gefragt hat, was der Einbruch kapitalistischer Massenproduktion ins Kunstfeld bewirken kann – also anders als die bisher diskutierten Modelle eine Re-Funktionalisierung von Ästhetik in den Blick nimmt. Der ursprüngliche, vom Institut für Sozialforschung verworfene Baudelaire-Aufsatz kommt zu zwei hoffnungsvollen Antworten, die sich eng auf das bisher Gesagte beziehen lassen: Gerade die auf den Markt gestoßenen Künstler tendieren zu gewagten Klassenbündnissen, und auch ihr Schaffen eignet sich zur Antizipation neuer Machtverhältnisse. Der erste Punkt ist durch

die Lage erklärlich, in die die Produktion für den Massenmarkt die Künstler rückte: Der Nähe zu hohen Auftraggebern beraubt, konnten sie sich im günstigsten Fall zu Volkstribunen aufschwingen – Victor Hugo und Eugène Sue erzielten ähnlich hohe Stimmenzahlen wie Auflagen –, sonst sahen sie sich zwischen Käuflichkeit und Nutzlosigkeit gestellt. In den *Fleurs du Mal* stellt bereits das „Einleitungsgedicht [...] den Dichter in der unvoreteilhaften Pose dessen dar, der für seine Geständnisse klingende Münze nimmt“ (GS I.2, 536). Benjamin zeigt, wie sich Baudelaire entsprechend mit Prostituierten, Spielern, Lumpensammlern und Lumpenproletariern identifiziert. War Marx überzeugt, dass auf Leute dieser Art eben kein Verlass ist, versucht Benjamin ihr revolutionäres Potenzial freizulegen. Bei den Literaten selbst bemerkt er besonders das strategische Denken, das befördert wird, wenn man immer neu die Marktchancen seiner Kunstprodukte kalkulieren muss. Es disponiert dazu, keine Ordnung als gegeben anzunehmen und sofort den möglichen Umbruch zu wittern. Zugleich ist der flexible Kunstproduzent dem veränderlichen Oberflächengeschehen von Markt und Politik jedoch ausgeliefert. Seine „putschistische“ Logik (ebd., 601), die skrupellos alle Gelegenheiten nutzt, kann nur aufgehen, wenn sie zufällig eine Funktionsstelle findet.

An dieser Stelle wird besonders deutlich, was Benjamins Analysen insgesamt demonstrieren: Selbst die Effekte der kapitalistischen Massenkultur und Warenästhetik, die sich oppositionell neu besetzen lassen, bleiben ‚zweideutig‘. Was die alten Wunschhülsen enthalten haben, wird (wie inzwischen fast jede Retro-Mode vermuten lässt) überwiegend zu Recht vergessen sein, wenn Medien wie der Film Geistesgegenwart erzeugen, immunisieren sie vorwiegend gegen ihre eigenen Effekte, und die gesteigerte Beweglichkeit der deklassierten Marktkünstler hat auch der Faschismus aufgenommen. Zugleich geht Benjamin jedoch davon aus, dass das Operieren auf diesem Feld zusehends alternativlos ist: Wer eine sozial erfinderische Ästhetik anstrebt, hat gar kein anderes Medium zur Verfügung als den Müll und die Nebenfolgen der kapitalistischen Bild- und Tonproduktion. Das ist der harte, auch von Adornos Kritik nicht getroffene und heute nur aktuellere Kern seiner Untersuchungen. Die direkte Zweckerfüllung kann man hier wie im Fall der Herrschafts- und Distinktionsästhetik aushebeln, virtualisieren, umfunktionieren oder eben umgehen, indem man funktionslos gewordene Reste nutzt. Aber das bedeutet auch, dass erst in diesen Kontexten das bedeutungshaltige ästhetische Material entsteht, das sich umformen und umdeuten lässt, und nur mit Blick auf sie etwas hergestellt werden kann, das wieder in größerem Maßstab ästhetisch wirken könnte. Keine Ästhetik der kommenden Politik ohne Signale an jetzt schon unterscheidungswillige Gruppen, keine sozial anspruchsvolle Artefaktwelt jenseits der Infrastrukturen kapitalistischer Markterschließung. So zumindest stellt sich die Lage dar, wenn man Autonomie wirklich als Ausnahme begreift.

Literatur

Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1991

Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede* (1979), Frankfurt/M 1987

Wolfgang Fritz Haug: *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur (I): ‚Werbung‘ und ‚Konsum‘. Systematische Einführung in die Warenästhetik*, Berlin 1980

Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Thomas Frank u. Ethel Matala de Mazza: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt/M 2007

Platon: *Politeia*

Jacques Rancière: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000