

Was kann die Kunst?

Soziologische Annäherungen an
politische und politisierende Potentiale
künstlerischer Interventionen

Hegemoniale Ablehnung der kritischen Kunstsoziologie
Adornos von Marc Blüml | **Von der Entfremdung zur**
Verfremdung von Annabell Lamberth & Philip Dingeldey | **Nicolàs Lamas**
„skulpturale Mischformen“ als Möglichkeit neuer
„naturkultureller“ Daseinsformen von Jasmin Schmidlin |
Kunst – Provokation – Politik von Max Tretter | **Ein radikaler**
Universalismus der Befreiung von Lukas Geisler

Außerdem: Interview mit Ana Mijić und Michael Parzer | Interview mit Roland Meyer |
Konferenz- und Tagungstermine 2023 | Ausgewählte Fachliteratur

Geb., 264 S., € 35 | 978-3-86854-369-8 | auch als E-Book



»Monika Krause hat ein kraftvolles, erhellendes Werk darüber geschrieben, wie die Sozialwissenschaften arbeiten sollten. Das Buch ist ein würdiger Nachfolger von Max Webers *Wissenschaft als Beruf*.« *Richard Sennett*

»*Von Mäusen, Menschen und Revolutionen* ist ein ehrgeiziger und beeindruckender Beitrag für ein besseres Verständnis wissenschaftlicher Praxis, deren innere Logik Krause scharfsinnig über verschiedene Disziplinen und Methodiken hinweg seziert.« *Carlos Spoerhase*

Hamburger  Edition
Verlag des Hamburger Instituts für Sozialforschung

Editorial

Was kann die Kunst?

Soziologische Annäherungen an politische und politisierende Potentiale künstlerischer Interventionen

Kunst und Gesellschaft sind unweigerlich miteinander verknüpft. Der Berliner Künstler Nasan Tur sagt dazu:

Kunst sehe ich immer im Kontext zur Gesellschaft. Ich stelle Fragen, wie: ‚In welchem System leben wir? Welche Rolle spielt Kunst innerhalb dieses Systems? Was kann Kunst leisten? Kann sie den Gesellschaftskörper formen und eine kritische Haltung dem gegenüber sein, was wir vorfinden?‘ (Metz & Tur, o.J.).

Das Heft *Was kann die Kunst? Soziologische Annäherungen an politische und politisierende Potentiale künstlerischer Interventionen* liefert eine große Bandbreite sozialwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Frage, wie Kunst sozialwissenschaftlich verhandelt wird, was Kunst ‚kann‘ und in welchem Wirkverhältnis Kunst und gesellschaftspolitische Dynamiken stehen.

Zum Einstieg erwartet euch ein spannender Einblick in das *Forschen an der Schnittstelle von Soziologie und künstlerischer Praxis*. Veronika Riedl hat Ana Mijić und Michael Parzer zu ihrer Arbeit im Rahmen des transdisziplinären Forschungsprojekts *Die Kunst des Ankommens/The Art of Arriving – Reframing ‚Refugee Integration‘* interviewt. Dabei sprachen sie über die Herausforderungen und Chancen, die die Einbeziehung kunstbasierter Methoden in sozialwissenschaftliche Forschungsansätze mit sich bringt.

Im Schwerpunktteil findet ihr darüber hinaus drei spannende Beiträge, die sich über unterschiedliche Zugänge dem Thema Kunst und politischen Potenzialen künstlerischer Interventionen nähern. Den Anfang macht der Beitrag *Hegemoniale Ablehnung der kritischen Kunstsoziologie Adornos. Kritische Diskursanalyse der Nutzung des Kulturindustrie-Konzepts im deutschsprachigen soziologischen Diskurs*. Marc Blüml beschäftigt

sich mit dem Kulturindustrie-Konzept Adornos und seiner Rezeption in deutschsprachigen soziologischen Journalartikeln zwischen 2000 und 2021. In seiner Analyse bedient er sich unterschiedlicher diskurstheoretischer Konzepte und validiert mittels Jägers kritischer diskursanalytischer Methode die häufig getätigte These der Musealisierung Adornos Kulturindustrie-Konzepts im hegemonialen Diskurs.

Dem Potential von Kunst, ihre Rezipient*innen zum kritischen Hinterfragen gesellschaftlicher Strukturen zu befähigen, widmet sich der Beitrag *Von der Entfremdung zur Verfremdung. Das epische Theater zwischen Kunst und Marxscher Sozialtheorie*, verfasst von Annabell Lamberth und Philip Dingeldey. Anlässlich des 125. Geburtstags von Bertolt Brecht beschäftigen sich die Autor*innen aus sozialtheoretischer Perspektive mit der Technik der Verfremdung im epischen Theater als Negation der Entfremdung. Anhand des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* veranschaulichen sie, wie Brecht mittels künstlerisch-intervenierender Technik beabsichtigt, der bürgerlichen Gesellschaft die Entfremdung in all ihrer Widersprüchlichkeit offenzulegen.

Das Kunst mehr kann als lediglich bestehende gesellschaftliche und wissenschaftliche Debatten abzubilden, zeigt auch Jasmin Schmidlin in ihrem Beitrag *Nicolàs Lamas ‚skulpturale Mischformen‘ als Ausdruck neuer ‚naturkultureller‘ Daseinsformen*. In ihrem

Aufsatz beschäftigt sie sich mit wissenschaftlichen Strömungen jenseits dualistischer Grenzziehungen und liefert Einblicke in Ansätze des neuen Materialismus und feministischer Queertheorien. Dabei konzentriert sie sich auf Donna Haraways Konzept der Hybridisierung und *naturecultures* und zeigt anhand einer Analyse der „skulpturalen Mischformen“ des Künstlers Nicolàs Lamas, wie künstlerische Arbeiten dazu beitragen können, dualistische Grenzziehungen und temporale Fixierungen aufzuheben sowie naturkulturelle Daseinsformen zu erproben.

Ein weiteres spannendes Interview erwartet euch zum Thema *Das Archiv als Ort der Bildproduktion*. Hendrik Erz taucht mit Kunst- und Medienwissenschaftler Roland Meyer in gegenwärtige digitale Bildkulturen ein. Im Interview sprechen sie unter anderem über das Verhältnis von KI-Bildgenerierungstools und Kunst sowie den Einfluss von Bildmanipulation auf das Vertrauen in die Echtheit digitaler Darstellungen.

Im Perspektiventeil legt Max Tretter den Fokus seines Beitrags *Provokation – Erinnerungskultur – Politik. Der Auftritt von Zugezogen Maskulin bei der 30-jährigen Jubiläumsfeier des Mauerfalls am Brandenburger Tor* auf das Wechselspiel zwischen Kunst und Politik. Er entwickelt und diskutiert aus einem agonistischen Politikverständnis heraus exemplarisch eine Wahrnehmungsweise, die es ermöglicht, in der Provokation künstlerischer Performances politische Potentiale zu erkennen.

In dem Essay *Ein radikaler Universalismus der Befreiung. Jenseits liberalen Denkens* nähert sich Lukas Geisler der Thematik einer universalistisch globalen Ästhetik an. Vor dem Hintergrund der *documenta 15* und in Anlehnung an Omri Boehms radikalen Universalismus wirft der Beitrag ein neues Schlaglicht auf die Debatte und nimmt dabei eine materialistisch-dialektische Position ein. Auf den Punkt gebracht: Universalismus wird durch Befreiung möglich.

Weiterführend hat Cathrin Mund sowohl Klassiker als auch aktuelle Literaturempfehlungen passend zum Heftthema recherchiert. Einen Überblick spannender Veranstaltungen hat Marc Blüml für euch zusammengestellt.

Wir möchten allen Beitragenden herzlich für Ihre Einsendungen und die konstruktive Zusammenarbeit danken, sowie allen Involvierten, die dieses Heft durch ihre Beiträge, ehrenamtliche Redaktionsarbeit, Anregungen und kritischen Kommentare möglich gemacht haben. Unseren Leser*innen wünschen wir viel Freude bei der Lektüre. Vielen Dank für Euer Interesse!

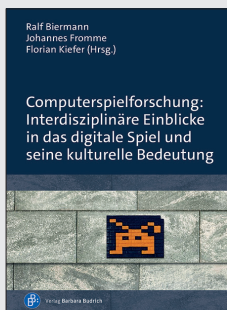
Stellvertretend für die Redaktion des Soziologiemagazins, Juli 2023

Michelle Giez & Annabell Lamberth

LITERATUR

Metz, S. & Tur, N. (o.J.). Nasan Tur, Berlin. *Natürlich bin ich politisch.* <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/nasan-tur>

Das Editorial wurde von **Konstantin Schiewer** lektoriert.



Ralf Biermann, Johannes Fromme, Florian Kiefer (Hrsg.)

Computerspielforschung: Interdisziplinäre Einblicke in das digitale Spiel und seine kulturelle Bedeutung

2023 • 408 Seiten • kart. • 69,90 € (D) • 71,90 € (A)

ISBN 978-3-8474-2669-1 • eISBN 978-3-8474-1840-5 (Open Access)



Eva Bühler, Michael N. Ebertz

Gezeichnet – Tattoos und ihre soziokulturellen Bedeutungen

2023 • 205 Seiten • kart. • 29,90 € (D) • 30,80 € (A)

ISBN 978-3-8474-2737-7 • eISBN 978-3-8474-1907-5



Gertrud Schrader

Kunst und Wissenschaft als parallele Erkenntnisformen

Technologien und Prozesse der Digitalisierung aus philosophischer und künstlerischer Perspektive

2022 • 132 Seiten • kart. • 24,00 € (D) • 24,70 € (A)

ISBN 978-3-96665-044-1 • eISBN 978-3-96665-954-3

1 / 2023

Editorial	1
Was kann die Kunst? Soziologische Annäherungen an politische und politisierende Potentiale künstlerischer Interventionen	
von Michelle Giez und Annabell Lamberth	

Schwerpunkt

Forschen an der Schnittstelle von Soziologie und künstlerischer Praxis	7
Ein Expert*inneninterview mit Ana Mijić und Michael Parzer <i>geführt von Veronika Riedl</i>	
Hegemoniale Ablehnung der kritischen Kunstsoziologie Adornos	16
Kritische Diskursanalyse der Nutzung des Kulturindustrie-Konzepts im deutschsprachigen soziologischen Diskurs <i>von Marc Blüml</i>	
Von der Entfremdung zur Verfremdung	41
Das epische Theater zwischen Kunst und Marxscher Sozialtheorie <i>von Annabell Lamberth & Philip Dingeldey</i>	
Nicolàs Lamas „skulpturale Mischformen“ als Möglichkeit neuer „naturkultureller“ Daseinsformen...65	
von Jasmin Schmidlin	

Perspektive

Das Archiv als Ort der Bildproduktion	85
Ein Expert*inneninterview mit Roland Meyer <i>geführt von Hendrik Erz</i>	
Kunst – Provokation – Politik.....	93
Der Auftritt von Zugezogen Maskulin bei der 30-jährigen Jubiläumsfeier des Mauerfalls am Brandenburger Tor <i>von Max Tretter</i>	
Ein radikaler Universalismus der Befreiung.....	115
Jenseits liberalen Denkens <i>von Lukas Geisler</i>	

Aus der Redaktion

Literaturhinweise	132
Tagungen und Termine	136
Redaktionsteam & Danksagung.....	138
Impressum.....	141

SCHWERPUNKT



Forschen an der Schnittstelle von Soziologie und künstlerischer Praxis

Ein Expert*inneninterview mit Ana Mijić und Michael Parzer

7

geführt von Veronika Riedl

SozMag: *Im transdisziplinären Forschungsprojekt „Die Kunst des Ankommens/The Art of Arriving – Reframing, Refugee Integration“, das Sie seit April 2021 durchführen, trifft Migrationssoziologie auf Kunst. Das Projekt überrascht durch seinen transdisziplinären multi methods Ansatz, im Rahmen dessen konventionelle und alternative Methoden zum Tragen kommen. Zum Einstieg würde uns interessieren, wie Sie zur Soziologie und auf die Kunst gekommen sind.*

Ana Mijić: Ich fand meinen Weg zur Soziologie über die Literatur. „Greift nur hinein ins volle Menschenleben! / Ein jeder lebt’s, nicht vielen ist’s bekannt / Und wo ihr’s packt, da ist’s interessant.“ Ich habe diese Aufforderung aus Goethes *Faust* beim Wort

genommen, mein Studium der Neuen Deutschen Literatur abgebrochen und bin zur Soziologie gewechselt. Ich wollte verstehen, was hinter den Kulissen des menschlichen Lebens vor sich geht, und die verborgenen Muster entdecken, die das Verhalten der Menschen prägen. Im Rahmen meines vorhergehenden Forschungsprojektes zu diasporischen Identitäten fing ich dann erneut an, mich analytisch mit Literatur auseinanderzusetzen. Gemeinsam mit einer Kollegin aus der Literaturwissenschaft beschäftigte ich mich eingehend mit Romanen von in Österreich lebenden Autorinnen ex-jugoslawischer Herkunft und brachte die Erkenntnisse dieser Auseinandersetzung in einen engen Dialog mit den Ergebnissen meiner rekonstruktiven Analyse narrativer

Interviews. Diese Auseinandersetzung hat meinen soziologischen Blick stark erweitert und mir neue Perspektiven auf die mich als Soziologin interessierenden Phänomene eröffnet. Diese Erkenntnis ist aber auch in der Soziologie nicht neu, man denke hier nur etwa an die Arbeiten von Didier Eribon und wie er sich im Rahmen seiner soziologischen Analysen auch mit dem literarischen Werk anderer, unter anderem den Büchern Annie Ernaux⁵, auseinandersetzt.

8 **Michael Parzer:** Die Verbindung von Soziologie und Kunst hat mich seit Beginn meines Studiums fasziniert. Mein Interesse galt zunächst dem soziologischen Blick auf die Musik: Was sehen wir, wenn wir uns einem musikalischen Werk, einer musikalischen Praxis oder auch einem bestimmten Publikum mit einer soziologischen Analysebrille zuwenden? Vor allem aber: von welchen lieb gewonnenen Gewissheiten und vermeintlichen Selbstverständlichkeiten müssen wir uns verabschieden? Ich war beeindruckt von Max Webers entlarvender Musiksoziologie, die das scheinbar natürliche Tonsystem selbst zum Gegenstand der soziologischen Analyse macht, von Adornos bissiger Kritik an der Kulturindustrie sowie von Kurt Blaukopfs Untersuchungen von Musik im Wandel der Gesellschaft, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Ganz besonders in Bann gezogen hat mich jedoch Pierre Bourdieus 1979 erschienenes Werk *Die feinen Unterschiede*, das mich nachhaltig in meinem soziologischen Blick auf Kunst geprägt hat – und

mich zudem motivierte, der Verknüpfung von Kunst und sozialer Inklusion/Exklusion besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Eine neue Facette des Umgangs kam in den letzten Jahren hinzu: Nun ging es mir nicht mehr nur um die Frage, wie wir soziologisch auf Kunst blicken können, sondern auch umgekehrt: was wir als Soziolog*innen von der Kunst und von künstlerischen Praktiken lernen können. Von da aus war der Weg nicht mehr weit zur Idee, Künstler*innen in den Forschungsprozess miteinzubeziehen – was wir ja letztendlich in unserem Projekt „*The Art of Arriving*“ verwirklicht haben.

SozMag: Können Sie uns mehr über die Entstehungsgeschichte und Fragestellungen des Projekts erzählen?

MP: Ausgangspunkt für das Projekt war das Unbehagen mit dem politischen und medialen Diskurs während und nach den Migrationsbewegungen 2015 und 2016, als viele Menschen vor allem aus Syrien, Afghanistan und dem Irak in Österreich (sowie einigen anderen europäischen Ländern) Zuflucht suchten. Die Rede war von einer „Migrationskrise“, die als Naturgewalt, vor allem aber als Bedrohung dargestellt wurde; dazu kam die Hervorhebung von kulturellen Differenzen als nicht oder nur schwer überwindbare Hindernisse in der sogenannten „Integration“ von geflüchteten Menschen. Dem wollten wir etwas entgegensetzen.

ANA MIJIĆ



Ana Mijić ist Gastprofessorin am Nationalism Studies Program der Central European University und Lektorin am Institut für Soziologie (Universität Wien). Sie war Stipendiatin am Internationalen Forschungszentrum für Kulturwissenschaften (IFK Wien) und am Trinity Arts & Humanities Research Institute (Dublin). Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Analyse von Identitäten im Kontext von Krieg und Migration. Sie ist Autorin des Buches „Verletzte Identitäten“ (Campus) sowie mehrerer international veröffentlichter Artikel (u.a. in *Journal of Refugee Studies*; *Arts*; *Ethnicities*; *Identities*). Das Forschungsprojekt „The Art of Arriving“, an dem sie aktuell gemeinsam mit Michael Parzer arbeitet, wird im Rahmen des 1000-Ideen-Programms des FWF gefördert (<https://artofarriving.univie.ac.at>).

AM: Im Gegensatz zu assimilationstheoretischen Vorstellungen, die lange Zeit auch den sozialwissenschaftlichen Diskurs geprägt haben und wonach sich Neuankommende an eine vermeintlich homogene „Mehrheitsgesellschaft“ angleichen (sollen), möchten wir in unserem Projekt alternative Verständnisse von „Integration“ ausloten. „Ankommen“ verwenden wir dabei als theoretischen und praktischen Arbeitsbegriff. Der deutsche Soziologe Ludger Pries hat diesen Terminus vor dem Hintergrund der Fluchtmigration aus den Krisen- und Kriegsgebieten Afghanistans, Syriens und des Iraks vorge schlagen und damit betont, dass es dabei nicht nur und primär um das physische Ankommen geht, sondern Ankommen als

oftmals lange andauernder und nicht linearer Prozess gesehen werden soll, bei dem Resonanz, Anklang und Anerkennung eine zentrale Rolle spielen. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Erfahrungen des Ankommens kann – so unsere Annahme – eine Möglichkeit für die Umdeutung von Begriffen und Annahmen sowie die Entwicklung von neuen Perspektiven sein. Im Vordergrund steht dabei die Schaffung eines offenen Raums für alle Projektbeteiligten (Soziolog*innen, Künstler*innen, Rezipient*innen), in dem verschiedene Assoziationen und Bedeutungen von Ankommen im Kontext von Flucht ermöglicht und hervorgerufen werden sollten. Das zentrale Ziel unseres transdisziplinären und

partizipativen Forschungsprojekts ist es, das transformative Potenzial der Kunst für die Soziologie der Migration und Integration auszuloten.

SozMag: *Was waren die Beweggründe für die Wahl eines alternativen Forschungsansatzes – die Einbeziehung künstlerischer Praxis – und wie sieht das Forschungsdesign aus?*

AM: Für die Einbeziehung von Künstler*innen und künstlerischer Praxis lassen sich eine Reihe von Gründen ins Treffen führen. Motiviert haben uns sicherlich die sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskussionen rund um das Potenzial von Kunst in Hinblick auf die Thematisierung von Migration und Fluchtmigration im Speziellen: Demnach können durch künstlerische Interventionen etablierte Perspektiven, mitunter auch Vorurteile und Stereotype herausgefordert, neue Formen der Repräsentation jenseits ethnischer Zuschreibung entworfen oder Bilder alternativer sozialer Wirklichkeiten – oder auch Utopien – bereitgestellt werden. Dieses Potenzial zu nutzen – und ganz konkret auch nach den Möglichkeiten, aber auch Grenzen der Übersetzung von Soziologie und Kunst im Kontext gesellschaftlicher Transformationsprozesse zu fragen –, war für uns besonders reizvoll.

MP: Dazu kam auch der Wunsch, nicht länger über Migrant*innen bzw. geflüchtete/migrierte Künstler*innen zu forschen, sondern mit ihnen gemeinsam. Dieser

partizipative Ansatz ist gerade auch vor dem Hintergrund der Forderungen einer reflexiven Migrationsforschung sehr vielversprechend, weil wir dadurch über die eigene soziale Positionierung im Feld sowie die Beziehungen zwischen Forschenden und Beforschten neu nachdenken können.

Insgesamt haben wir neun Künstler*innen aus den Bereichen Fotografie, Literatur und Musik eingeladen, ihre Erfahrungen und Wahrnehmungen des „Ankommens“ in ästhetische Ausdrucksformen zu übersetzen. Dabei haben wir für jedes Team je eine*n Künstler*in ohne offenkundige Fluchterfahrung, eine*n mit einer länger zurückliegenden Fluchterfahrung aus dem Krieg im ehemaligen Jugoslawien Anfang der 1990er-Jahre und eine*n mit Fluchterfahrung aus dem Krieg in Syrien 2015/2016 rekrutiert. In dieser Phase sind drei Musikstücke entstanden, die in Beziehung zueinanderstehen, eine gemeinsam verfasste Kurzgeschichte sowie ein fotografisches Werk auf Basis von Gruppenchats zum Thema Ankommen. Die entstandenen Kunstwerke dienten dann in einem zweiten Schritt als Grundlage für Diskussionen mit verschiedenen Gruppen von Rezipient*innen. Besonderes Augenmerk lag dabei auf Gruppendiskussionen mit geflüchteten Menschen aus der Ukraine – damit fokussieren wir die jüngste Migrationsbewegung, was gerade im Vergleich mit anderen Fluchtkontexten auch in Hinblick auf Ankommen interessante Erkenntnisse verspricht. Indem wir die

MICHAEL PARZER



Michael Parzer studierte Soziologie und Musikwissenschaft in Linz und Wien und ist seit 2019 Assistenzprofessor am Institut für Soziologie der Universität Wien. In seinen Forschungsarbeiten widmet er sich der kulturosoziologischen Untersuchung sozialer Ungleichheit(en), zuletzt mit einem Fokus auf (Flucht-)Migration und Kunst. Zu seinen Publikationen zählen die Monographie „Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur“ sowie eine Reihe von Aufsätzen in internationalen Sammelbänden und Fachzeitschriften (u.a. Journal of Ethnic and Migration Studies; International Journal of Qualitative Methods). Aktuell arbeitet er gemeinsam mit Ana Mijić in dem vom FWF geförderten Forschungsprojekt „The Art of Arriving. Reframing, Refugee Integration“ (<https://artofarriving.univie.ac.at>).

Künstler*innen bei der gemeinsamen Erstellung eines Kunstwerks begleiteten und im Rahmen der Gruppendiskussionen Zugang zu den Interpretationen der Rezipient*innen erhielten, konnten wir Einblicke in die verschiedenen Arten und Weisen gewinnen, wie künstlerische Praktiken dazu beitragen, gängige Annahmen und Erwartungen, die den Prozess des Ankommens von geflüchteten Menschen prägen, zu hinterfragen.

SozMag: *Welche methodologischen Anknüpfungspunkte und Inspirationen waren bei der Ausarbeitung des Forschungsdesigns hilfreich?*

MP: In der Entwicklung unseres Forschungsdesigns orientierten wir uns an der Idee von Real-World-Laboratories, wie sie auch in der Transformationsforschung eingesetzt werden. Die Idee war, einen Raum zu schaffen, in dem Künstler*innen bei der Erschaffung von Kunstwerken und Rezipient*innen bei der Interpretation dieser ästhetischen Ausdrucksweisen soziologisch begleitet werden. Das heißt, es ging darum, eine Gelegenheit zur Kooperation zu schaffen, indem Wissenschaftler*innen und Künstler*innen miteinander forschen, experimentieren und voneinander lernen.

AM: Für die nachfolgenden Gruppendiskussionen haben wir uns maßgeblich an der Dokumentarischen Methode orientiert. Als Methode der rekonstruktiven Sozialforschung geht es dabei um das Aufspüren von latenten Sinnebenen und impliziten Wissensbeständen. Dem liegt die Idee zugrunde, dass in geteilten Erfahrungsräumen ähnliche kollektive Orientierungen entwickelt werden, die als eine Art implizites Wissen für die Akteur*innen handlungsanleitend ist. Weitere wichtige methodologische Anregungen kamen aus der reflexiven Migrationsforschung sowie der wissenssoziologischen Auseinandersetzung mit Flucht und Migration.

SozMag: *Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit und künstlerisch-wissenschaftliche Ko-Produktion mit den Künstler*innen?*

MP: Die Zusammenarbeit hat vor allem Spaß gemacht: Das Heraustreten aus gewohnten Bahnen der soziologischen Forschung ist reizvoll, zudem begünstigt es eine Reflexion unseres eigenen Tuns als Forschende, unserer Rolle, unserer sozialen Verortung im Feld sowie ganz generell der Produktion wissenschaftlichen Wissens. Umgekehrt – so jedenfalls unser Eindruck – war es auch für die Künstler*innen eine spannende Gelegenheit, im Kontext eines soziologischen Forschungsprojektes an der Entwicklung von Kunstwerken zu arbeiten und sich mit Themen des Ankommens künstlerisch auseinanderzusetzen.

AM: Dass eine solche Zusammenarbeit auch herausfordernd sein kann, ist wenig überraschend: Sich in diesen spezifischen und vor allem wenig erprobten Rollen einzufinden und einen Modus der gemeinsamen Arbeit zu finden, der den Erwartungen aller Beteiligten entspricht, ist nicht immer einfach. Gerade die Heterogenität der Künstler*innengruppe (unterschiedliche Bereiche, unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen) erfordert einen hohen Abstimmungsbedarf. Erschwerend kam hinzu, dass die Hauptphase der künstlerischen Arbeit mitten in der Covid-19-Pandemie stattgefunden hat. Viele der ursprünglich geplanten persönlichen Treffen mussten online stattfinden, was den Austausch zwischen den Künstler*innen, aber auch zwischen uns und den Künstler*innen maßgeblich erschwert hat.

SozMag: *Was sind die Herausforderungen dieses methodischen Ansatzes, der disziplinäre Grenzen zwischen „Wissenschaft“ und „Kunst“ verschwimmen lässt, wie es im Kunstkontext auch in der kunstbasierten Forschung geschieht? Wird hier die in der künstlerischen Forschung präsente Praxis „Kunst durch Forschung“ umgekehrt zu „Forschung durch Kunst“?*

MP: Eine der größten Herausforderungen in diesem Projekt war der Umgang mit Ungewissheit und Unberechenbarkeit. Freilich, in gewisser Weise gehört das zu jedem Forschungsprojekt, zumal nicht immer alles

bis ins letzte Detail geplant sein kann. Die transdisziplinäre und auch partizipative Anlage erforderte allerdings in besonderem Maße Strategien zum Umgang mit unvorhergesehenen Entwicklungen. Hier kam uns entgegen, dass dieses Projekt durch die FWF-Programmschiene *1000 Ideen* [FWF: Österreichischer Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Anm. SozMag] gefördert wurde: Ziel dieser Projektförderung ist es, Forschungsvorhaben zu ermöglichen, die jenseits des Mainstreams stehen und ein gewisses Risiko mit sich bringen.

AM: Was das Verschwimmen der Grenzen zwischen „Wissenschaft“ und „Kunst“ angeht: Wir haben nicht aktiv daran gearbeitet, dass es hier zum Verschwimmen oder gar einer Auflösung der Grenzen kommt. Vielmehr haben wir die Grenze selbst – auch in ihrer Brüchigkeit und ihrer Dynamik – zum Gegenstand gemacht und reflektiert. Weniger als „Kunst durch Forschung“ oder „Forschung durch Kunst“ ist es uns darum gegangen, einen Blick auf die Übersetzungsleistungen zwischen Kunst und Wissenschaft, aber auch zwischen dem Erfahrungswissen der beteiligten Künstler*innen und wie sie dieses in eine ästhetische Ausdrucksweise übersetzen. Und klar: wichtig war auch, nicht nur die jeweiligen Potenziale, sondern auch die Limitationen sowohl der Wissenschaft als auch der Kunst zu sehen.

SozMag: *Was geschieht in der Forschungspraxis, wenn „künstlerisches Wissen“ und die Logiken und Strukturen des Kunstfeldes auf „wissenschaftliches Wissen“ und die Soziologie treffen?*

AM: Übersetzungen werden notwendig und das Suchen von Anknüpfungspunkten: Dies setzt eine Reflexion über die eigene Perspektive voraus und die Bereitschaft, bislang Unhinterfragtes in Frage zu stellen, den Blick zu öffnen und Neues zuzulassen. Das ist jetzt mal so leicht dahingesagt, in Wirklichkeit können das aber sehr intensive und aufreibende Prozesse sein. Den Blick auf diese Prozesse zu richten, ist aber gerade auch eines unserer zentralen Anliegen.

SozMag: *Wird die Kunst durch die Einbeziehung in den akademischen Kontext nicht – überspitzt formuliert – „diszipliniert“ und Mittel zum Zweck?*

MP: Bis zu einem gewissen Grad ja. Tatsächlich hat einige der Künstler*innen zu Recht das artifizielle Setting, in dem hier die künstlerische Produktion stattfindet, irritiert. Zugleich war es uns wichtig, so wenig Vorgaben wie möglich zu machen. Der einzige Auftrag lautete, dass Erfahrungen mit Ankommen in eine ästhetische Ausdrucksweise „übersetzt“ werden sollten. In welcher Form das geschieht, war völlig offen – das erklärt auch die unterschiedlichen Kunstwerke, die im Laufe des Prozesses entstanden sind. Herausfordernd war sicher nicht nur

die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Kunst, sondern auch der Umgang mit unterschiedlichen, vor allem ästhetischen, Vorstellungen in den Künstler*innenteams, die auf verschiedene künstlerische Zugänge zurückzuführen sind.

AM: Wichtig war uns zudem, die Kunstwerke nicht nur für unsere Analyse herstellen zu lassen. So wurde allen beteiligten Künstler*innen die Möglichkeit eingeräumt, das entstandene Kunstwerk für eigene Zwecke zu nutzen. Geplant ist außerdem eine Abschlussveranstaltung, bei der die künstlerischen Werke einer interessierten Öffentlichkeit präsentiert werden (27. Juni 2023, Literaturhaus Wien).

SozMag: *Kunst im Rahmen eines Forschungsprojekts schaffen und interpretieren sowie Kritik an konventioneller soziologischer Forschung und etablierten migrationssoziologischen Begrifflichkeiten und Konzepten zu üben, klingt nicht nach Mainstream. Waren Sie mit Legitimationsschwierigkeiten konfrontiert?*

MP: Erstaunlich wenig. Zum einen wurde das Projekt im Rahmen einer FWF-Programmschiene gefördert, die dezidiert unkonventionelle Forschung adressiert (1000-Ideen). Damit war klar, dass hier auch Raum für Ausprobieren und Experimentieren besteht und auch nicht die Erwartung, hier möglichst rasch Output zu produzieren. Was die Kritik an migrationssoziologischen

Begriffen und Konzepten angeht: Wir sind ja bei weitem nicht die einzigen, die diese Kritik artikulieren! In den letzten Jahren sind eine ganze Reihe von zum Teil auch genuin soziologischen, zum Teil interdisziplinären Ansätzen entstanden, die die etablierte Migrationsforschung herausfordern: Dazu zählen die reflexive und kritische Migrationsforschung ebenso wie postmigrantische Ansätze. Gefordert wird etwa eine De-Ethnisierung und De-Migrantisierung der Migrationsforschung sowie eine stärkere Reflexion von Forscher*innen-Beforschten-Konstellationen und den diesen eingeschriebenen Machtverhältnissen.

SozMag: *Worin sehen Sie das Potenzial der Kunst bzw. kunstbasierter Methoden im Projekt und, größer gedacht, in der (Migrations-) Soziologie im Allgemeinen?*

MP: Auf Basis der Erfahrungen in unserem Projekt können wir resümieren, dass eine transdisziplinäre Herangehensweise an der Schnittstelle von Soziologie und künstlerischer Praxis mehrere Vorteile für die soziologische Erforschung von (Flucht-) Migration hat:

Ästhetische Ausdrucksweisen sind geradezu prädestiniert, eine Vielzahl an Bedeutungen aufzuspannen. Sie entziehen sich zudem einer gängigen, fix vorgegebenen oder aufoktroierten Lesart und ermöglichen – sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite – unterschiedliche Assoziationen;

bewusst gesetzte, aber auch nicht intendierte Leerstellen regen dazu an, sich als Leser*in, Hörer*in und/oder Betrachter*in an den „meaning-making-processes“ aktiv zu beteiligen. Unsere transdisziplinäre Zusammenarbeit mit Künstler*innen ermöglichte, und damit wäre ein weiterer Vorteil angesprochen, einen besonderen Zugang zu Emotionen. Durch Kunst können Emotionen zum Ausdruck gebracht werden; das Betrachten von Kunst (oder auch das Hören von Musik, das Lesen eines Textes etc.) kann Emotionen evozieren. Gerade im Zusammenhang mit Ankommen spielen Emotionen eine zentrale Rolle, die auf diese Weise auch zum Gegenstand der soziologischen Analyse gemacht werden können.

AM: Außerdem begünstigt eine transdisziplinäre und kunstbasierte Forschung Reflexivität im Forschungsprozess. In unserem Fall ist es die Polysemie ästhetischer Ausdrucksweisen, die zu einer reflektierenden Haltung beiträgt, macht sie doch die Kontingenz der sozialen Welt sehr deutlich sichtbar. Gerade das für die künstlerische Praxis so typische Spiel mit Utopien, mit den nicht-realisierbaren Handlungsoptionen, eröffnet einen Blick auf die soziale Welt. Darüber hinaus ist es aber auch die spezifische Relation zwischen Forschenden und Beforschten, die in einem transdisziplinären Setting anders gedacht werden kann: Aus Forschenden und Beforschten werden vielmehr gemeinsam Forschende, die sich spätestens im Prozess der dafür notwendigen Übersetzungsleis-

tungen bewusst werden und diese auch zum Thema machen. Auch dadurch entsteht ein kritischer Blick auf die eigenen Werkzeuge ebenso wie auf die oft unhinterfragten Vorannahmen, die – von allen Beteiligten – ins Feld hineingetragen werden. Jedenfalls in Frage gestellt wird die Vorstellung einer Sonderposition der wissenschaftlichen Beobachter*innen, deren Aufgabe nunmehr in der Zusammenführung der unterschiedlichen Perspektiven liegt.

SozMag: *Vielen herzlichen Dank für die spannenden Einblicke!*

Das Interview wurde im April/Mai 2023 von **Veronika Riedl** schriftlich geführt und von **Leon Wörmann** lektoriert.

Hegemoniale Ablehnung der kritischen Kunstsoziologie Adornos

Kritische Diskursanalyse der Nutzung des Kulturindustrie-Konzepts im deutschsprachigen soziologischen Diskurs

16

von Marc Blüml

Der vorliegende Beitrag gibt die Ergebnisse einer Kritischen Diskursanalyse nach Jäger wieder, welche anhand deutschsprachiger soziologischer Journal-Artikel im Zeitraum zwischen 2000 und 2021 die Stellung des Kulturindustrie-Konzepts im Diskurs analysiert, welches zentral für Adornos Kunstsoziologie ist. Mit der foucaultschen Diskurstheorie und Gramscis Hegemonietheorie wird dabei differenziert zwischen hegemonialen, herrschenden Diskurspositionen der Journals mit dem höchsten Impact-Faktor sowie subalternen, herrschaftskritischen Diskurspositionen in Journals mit explizit subversivem Anspruch. Die Ergebnisse validieren die häufig getätigte, aber empirisch meist nicht belegte These, dass Adornos Kulturindustrie-Konzept im hegemonialen Diskurs meistens abgelehnt oder *musealisiert* wird. Im subversiven Diskurs hingegen wurde produktiv an das Konzept angeschlossen, indem es anhand der neuen technologischen und gesellschaftlichen Bedingungen, insbesondere des Internets und des Neoliberalismus, aktualisiert wurde.

abstract

Schlagwörter

Kulturindustrie; Kritische Diskursanalyse; Kritische Theorie; wissenschaftliche Hegemonie

Kunstsoziologie und Kulturindustrie

Dieses Verhältnis – dieser Quotient [...] – zwischen dem lebendig gefüllten Formgesetz eines Werkes und der Realität, auf die es wie immer auch vermittelt, bezogen ist, das könnte man vielleicht sinnvollerweise als den Gehalt des Kunstwerks bezeichnen, der damit etwas Verschiedenes wäre nicht nur von dem Stoffgehalt, sondern etwa auch von dem sogenannten ideellen Gehalt oder gar der sogenannten ›message‹. (Adorno, 2009, S. 330-331)

Im vorangegangenen Zitat zeigt sich ein zentrales Element Theodor W. Adornos Ästhetischer Theorie, in welcher er die Relevanz von Kunst als „eine Gestalt von Erkenntnis“ (Adorno, 1974, S. 264) betont. Kunst präsentiert bei Adorno hiermit eine bestimmte Form der Wahrheit. Der Wahrheitsbegriff Adornos sowie der Kritischen Theorie insgesamt ist dabei der Emanzipation der Menschheit verpflichtet und findet sich somit auch in seinem Verständnis von Kunst (Grimm, 2009, S. 67). Doch in der Kunstsoziologie sollten seines Erachtens nicht nur die Kunstwerke, sondern auch das „Verhältnis von Kunst und Gesellschaft“ (Adorno, 1977, S. 367) reflektiert werden. Somit muss auch reflektiert werden, wie Gesellschaft auf Kunst einwirkt. Zentral zum Verständnis von Adornos Interpretation dieses Prozesses ist hierbei das Konzept der Kulturindustrie,

mit dem Adorno „zwischen authentischer Kunst und kulturindustriellen Machwerken [differenzierte], wobei er die Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse an dem einen, deren Affirmation am anderen Pol verortet.“ (Müller-Jentsch, 2017, S. 367)

Adorno analysierte durch sein Werk hindurch, wie „[d]ie Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, [...] von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt [wird]“ (Adorno, 1973 [1967], S. 61). Doch stellen Autor*innen wie Christine Resch und Heinz Steinert (2003, S. 312) die These auf, dass dieses Konzept nach Adornos Tod „vor allem verabschiedet, revidiert und schließlich von kritisch zu affirmativ gewendet [wird]“. Diese These wird von diversen Autor*innen geäußert, welche beanspruchen, das Konzept der Kulturindustrie weiterzuentwickeln, ohne das hierzu auf eine systematische Analyse der Forschung referiert wird (siehe exemplarisch Steinert, 2007; Hindrichs, 2020; Bittlinger & Freytag, 2019). Um diese empirisch nicht belegte These zu überprüfen, wird im vorliegenden Paper der Frage nachgegangen: *Wie wird das Kulturindustrie-Konzept im soziologischen Fachdiskurs von 2000 bis 2021 in deutschsprachigen Journals genutzt?*

Aufgrund des kritischen Anspruchs gegenüber kapitalistisch geprägten Gesellschaftsverhältnissen, durch welche sich das

Werk von Adorno auszeichnet (Claussen, 1986, S. 12), kann die Revidierung eines zentralen Konzepts von Adornos Gesellschaftskritik (Klein et al., 2019, S. IIX; Bittlingmeyer & Freytag, 2019, S. 22) als Abwehr von gesellschaftstranszendierenden Momenten im soziologischen Diskurs verstanden werden. Problematisch ist dies unter Anbetracht dessen, dass die Wissenschaft eine wesentliche Rolle bei der Produktion von Weltbildern und der Entwicklung hegemonialer Projekte spielt (Hirsch, 2014, S. 187). Deswegen wird im Folgenden spezifisch die These untersucht, ob das Kulturindustrie-Konzept im soziologischen Fachdiskurs revidiert oder gar affirmativ gewendet wird. Hierfür wird ein diskursanalytischer Ansatz gewählt, da eine solche Revidierung als Diskursausschluss interpretierbar wäre.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wird zunächst das Konzept der Kulturindustrie in Adornos Werk erläutert, um daraufhin im Forschungsstand zentrale Aspekte dessen aktueller Verwendung aufzuarbeiten. Hierbei ist einschränkend anzumerken, dass sich bisher nur Autor*innen mit Anspruch des produktiven Anschlusses an Adornos kritische Gesellschaftstheorie zur Thematisierung des Kulturindustrie-Konzepts im soziologischen Diskurs äußerten. Aufgrund der hier verfolgten These einer potenziellen Revidierung von Adornos Konzept ist die Betrachtung dieser Perspektive

zunächst ausreichend. Des Weiteren bedarf es aufgrund des diskursanalytischen Vorgehens keiner Abwägung der theoretischen Argumentation zwischen den Fürsprecher*innen und Kritiker*innen des Kulturindustrie-Konzepts. Begründet ist dies darin, dass für die gewählte Forschungsfrage die Verwendungsweise des Konzepts und hierbei insbesondere die diskursiven Machtwirkungen in Form von Ausschlussstrukturen wie das (Un-)Sichtbarmachen zentral sind (Jäger & Jäger, 2007). Allerdings ist hierdurch die Analyseperspektive des Beitrags erheblich eingeschränkt. Für eine Evaluation der Aktualität des analytischen Potenzials des Kulturindustrie-Konzepts bedürfte es die Ergänzung um eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Kritik sowie den Anschlussmöglichkeiten.

Nach der Wiedergabe der aktuellen Verwendungsweisen werden die theoretischen Grundlagen der Analyse erläutert. Diese bestehen einerseits im foucaultschen Diskursverständnis, das als Machtmedium der betrachteten Auseinandersetzung um die Konzeptnutzung verstanden wird, sowie andererseits der Hegemonie-Theorie nach Antonio Gramsci, welche eine Differenzierung der Akteur*innen im Diskurs ermöglicht. Anschließend werden die methodischen Grundlagen der zur Analyse gewählten Kritischen Diskursanalyse nach Jäger, die Datenerhebung und die Samplebildung erläutert. Im Ergebnisteil werden

die empirischen Resultate dargestellt und der hegemoniale und subalterne Diskurs in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Zuletzt wird die Empirie in Relation zu den Ergebnissen des Forschungsstands und den Vorannahmen aus dem Forschungsstand sowie der Theorie ausgewertet.

Das Konzept der Kulturindustrie

Die Kulturindustrie wurde von Adorno das erste Mal systematisch in der mit Max Horkheimer verfassten Schrift *Dialektik der Aufklärung* ausformuliert, in welcher sie sich das Ziel der Erkenntnis setzten „warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“ (Horkheimer & Adorno, 2016 [1969], S. 1). Das Konzept der Kulturindustrie nimmt hierbei die Funktion ein, die rückschrittigen Seiten der Aufklärung anhand der ideologischen Funktion der Verbreitungsmedien Film und Radio aufzuzeigen (Horkheimer & Adorno, 2016 [1969]). Inhalt dieser analysierten Ideologie ist vor allem die Wiederholung und Naturalisierung bestehender Herrschaftsverhältnisse (Adorno, 2003 [1963], S. 70). Ideologie versteht Adorno als „Rechtfertigung“ der bestehenden Herrschaftsverhältnisse, indem es „objektiv notwendiges und zugleich falsches Bewußtsein [sic.]“ ist (Institut für Sozialforschung, 1956, S. 168). Letzteres bezeichnet dabei, dass

die gesellschaftlichen Verhältnisse eine bestimmte Darstellungsform ihrer selbst benötigen, um sich zu legitimieren. Durch die Kulturindustrie wird dieser legitimierende Schein „wissenschaftlich auf die Gesellschaft zugeschnitten“, in dem die Produzent*innen die Wirkung ihrer Produkte auf die Subjekte kalkulieren (Institut für Sozialforschung, 1956, S. 172, 176). Durch kulturindustrielle Medien werden die Arbeitenden nach Horkheimer und Adorno (2016, S. 145) auch in ihrer Freizeit an den kapitalistischen Arbeitsprozess angepasst. Aufgrund der marktorientierten Produktion der Kulturgüter werden diese standardisiert und lediglich nach ökonomischen Kriterien produziert, wodurch sie ihre transzendenten, bzw. die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse überschreitenden Inhalte verlieren (Adorno, 1978 [1969], S. 122; Adorno, 2013 [1975], S. 51).

Revidierung des Kulturindustrie-Konzepts

Die Relevanz der Kritischen Theorie in den Gesellschaftswissenschaften ist umstritten. Einerseits lässt sich ein anhaltendes Interesse und eine wiederholte Auseinandersetzungen mit dessen Theoretiker*innen feststellen (Müller-Jentsch, 2019, S. 340). Andererseits schätzt Richard Klein (2019, S. 562) dessen Rolle in den Sozialwissenschaften als gering ein und verweist hierbei auf eine Tendenz zur Quantifizierung

in eben diesen. Hierdurch würde unter anderem Adornos Werk als gesellschaftskritische Philosophie eingestuft und dessen produktive Nutzbarkeit infrage gestellt (Klein, 2019, S. 562). Weiterhin würden Adorno und sein Werk vermehrt als Klassiker interpretiert, wodurch eine Entpolitisierung seines kritischen Denkens stattfindet (Klein et al., 2019, S. IIX). So komme es nach Steinert (2007, S. 160) zu einer Musealisierung, bei der Adornos Ideen biographisch dargestellt und somit historisiert sowie personifiziert würden, anstatt sie produktiv weiter zu verwenden. Häufig fehle bei den Kritiker*innen eine umfassende Auseinandersetzung. Dass diese nicht notwendig sei, würde mithilfe von Stereotypen gegenüber Adorno und kontextlosen Zitaten von diesem begründet (vgl. Resch, 2014, S. 146).

Zentral unter diesen ablehnenden Haltungen sei der Vorwurf des Elitären. Diese Kritik würde insbesondere im Zusammenhang mit dem Kulturindustrie-Konzept erhoben (Hindrichs, 2020, S. 120). Hierbei würde die Kritische Theorie als „schwierig“ oder „überholt“ abgewertet (Steinert, 2008, S. 14). Aufgrund der demokratisierenden Deliberation durch das Internet und die Expansion des Fernsehers würde behauptet, die Kulturindustrie sei „hinter sich gelassen worden“ (Steinert, 2008, S. 14). Mit „falsche[n] Vorwürfe[n]“ (Resch & Steinert, 2003, S. 317) wie dem des Kulturpessimismus würde die Notwendigkeit von

theoretischen Alternativen begründet. Als falsch stufen Resch und Steinert (2003, S. 317) diese Vorwürfe ein, da sie nicht den Kern des Kulturindustrie-Konzepts, die Warenwerdung der Kultur, reflektieren, sondern sich beispielsweise auf die Kritik an den Medien wie Hollywood-Filmen fokussieren würden. Eine weitere Form der Historisierung stelle die Einordnung der Dialektik der Aufklärung in die Ereignisse der 1940er Jahre dar, bei welcher das Werk als „Symptom der verständlichen Verzweiflung ihrer Verfasser“ interpretiert werden, damit aber auch als „Verstimmungsprodukt“ unverbindlich gemacht würden (Steinert, 2007, S. 39).

Die bekannteste Theorieschule, welche sich vom Kulturindustrie-Konzept abgrenze, seien die Cultural Studies. In dieser würde Adorno als Theoretiker der „völligen Manipulation und Verdummung der Menschen durch die Medien dargestellt“ (Steinert, 2008, S. 130), wohingegen sie von aktiv rezipierenden Mediennutzer*innen als autonom handelnde Individuen ausgehen würden. Da die Cultural Studies selbst eine materialistische Analyse vorlegen wollten, würden sie sich von Adorno mithilfe des Vorwurfs des Elitären bis hin zum konservativen „Bildungsbürger“ abgrenzen (Resch, 2014, S. 145).

Weiterentwicklungen des Kulturindustrie-Konzepts

Jedoch gibt es neben den beschriebenen Verwerfungen des Kulturindustrie-Konzepts auch mehrere Autor*innen, welche beanspruchen das Erbe der kritischen Theorie fortzuführen und diese zu aktualisieren (Salzborn, 2015). Unter diesen Theoretiker*innen wird entsprechend der hegelianischen Grundlage des Zeitkerns der Wahrheit die Theorie historisch im Rahmen der fordistischen Produktionsweise verortet (Resch, 2019, S. 1152). Hiermit wird bezeichnet, dass Analysen des Sozialen eine historische Wahrheit besitzen können, für deren analytische Weiterverwendung allerdings die gesellschaftlichen Veränderungen mitberücksichtigt werden müssen (Martin & Resch, 2014, S. 8). So müsse durch die veränderte Produktionsweise im Neoliberalismus und der Erweiterung durch das Internet nach Martin und Resch (2014, S. 8) von einer „erweiterten Kulturindustrie“ gesprochen werden. Hierbei biete das Kulturindustrie-Konzept jedoch weiterhin ein Instrumentarium zur Analyse des Status Quo (Martin & Resch 2014, S. 8), welches die der Kulturgüterproduktion zugrundeliegenden Gesetze der Warenförmigkeit reflektieren könne (Bittlingmeyer & Freytag, 2019, S. 27). Entgegen des Vorwurfs des Elitären lasse sich mithilfe dessen verstehen, dass diesen Gesetzen sowohl die affirmative als auch kritische (Bittlingmeyer & Freytag, 2019,

S. 27), sowohl „niedere“ als auch „hohe“ Kultur unterworfen sei (Prokop, 2003b, S. 17). Durch die Zunahme des Konsums kultureller Güter mithilfe des Internets und der Verbreitung von Kommunikationsinstrumenten wie Mobiltelefonen könne von einer Erweiterung des Wirkbereichs ausgegangen werden (Bittlingmeyer & Freytag, 2019, S. 26).

Diskursive Hegemonie

Wie im Forschungsstand zur Nutzung des Kulturindustrie-Konzepts herausgearbeitet wurde, gehen die zitierten Autor*innen davon aus, dass Adornos Konzept aus dem soziologischen Fachdiskurs ausgeschlossen würde. Diese Ausschlussmechanismen können mithilfe von Michel Foucaults Diskursbegriff erläutert werden, welcher im Folgenden dargelegt wird. Um die zugrundeliegende Machtkonstellation zu erfassen, wird die Hegemonie-Theorie von Antonio Gramsci angewendet. Die Theorien sind insbesondere aufgrund dessen für diese Analyse sinnvoll und kombinierbar, da beide Autoren gesellschaftliche Machtverhältnisse respektive Hegemonie nicht als primär repressiv analysieren. Stattdessen werden bei beiden produktive Komponenten im Machtverhältnis in den Vordergrund gestellt (Bozay, 2016, S. 53). Weiterhin interpretieren beide Macht als umkämpft, wodurch sie auch widerständige Praktiken in ihrem

Machtbegriff inkorporieren (Bozay, 2016, S. 53). Dies entspricht der Selbstdarstellung einiger der referierten Autor*innen, welche beanspruchen durch kritische Gesellschaftstheorie Widerstand auszuüben (exemplarisch Schweppenhäuser, 2019, S. 1093; Steinert, 2007, S. 203).

Der Diskurs als Machtmedium

Das für Foucaults (2005 [1982], S. 285) Theorie grundlegende Konzept der Macht ist bei ihm positiv und produktiv, indem Individuen, ihr Handeln und ihr Denken beeinflusst bzw. hervorgebracht werden. Hierbei müssen die Individuen jedoch als selbstständig agierend anerkannt werden. Dabei geht Foucault davon aus, dass es „keine Machtbeziehung gibt, ohne daß [sic.] sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert“ (Foucault, 2001 [1976], S. 39). Somit ist Wissen für Foucault (2012 [1971], S. 90) keine ontologische Gegebenheit, sondern wird im Diskurs erzeugt. Der Diskurs, welcher für Foucault sowohl Gesprochenes als auch Geschriebenes bezeichnet, wird gesellschaftlich „kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“ (Foucault, 2012 [1970], S. 10-11). Dabei ist wie die Macht bei Foucault auch der Diskurs nicht determinierend, sondern „er ist dasjenige, worum und womit man kämpft“ (Foucault, 2012 [1970], S. 11). Durch die qua Diskurs erzwungenen Bedeutungen bzw. das darin konstruierte Wissen kann

er als Herrschaftsmittel gegen Individuen, Aussagen oder Handlungen verwendet werden, welche durch ihn als illegitim oder unwahr disqualifiziert werden können (Foucault, 2009, S. 213). Wie die Akteur*innen im Diskurs und ihre jeweiligen Interessen differenziert werden können, soll im Folgenden mit Rückgriff auf Gramscis Hegemonie-Theorie dargelegt werden.

Hegemonie nach Gramsci

Für das Verständnis von Gramscis Theorie ist zentral, dass sie zwischen Klassen differenziert, welche sich auf Grundlage „ihrer Funktion in der Welt der Produktion“ (Gramsci, 1992a, S. 472) bilden und dementsprechend ökonomisch bedingt sind. Dabei differenziert er zwischen einer herrschenden und einer beherrschten, *subalternen Klasse* (Gramsci, 1991, S. 101). Weiterhin unterscheidet Gramsci zwischen den ökonomischen Verhältnissen (der Struktur) und der Superstruktur, welche aus dem Gewaltmonopol des Staates und der *Zivilgesellschaft* besteht (Gramsci, 1996, S. 1501).

Was ‚öffentliche Meinung‘ genannt wird, ist aufs engste mit der politischen Hegemonie verknüpft, es ist nämlich der Berührungspunkt zwischen der ‚Zivilgesellschaft‘ und der ‚politischen Gesellschaft‘, zwischen dem Konsens und der Gewalt. (Gramsci, 1992b, S. 916)

”

Subalterne Intellektuelle haben eine führende und organisierende Aufgabe, indem sie das Handeln der Beherrschten durch erzieherisch-praktische Maßnahmen anleiten und damit die bestehenden Herrschaftsverhältnisse überwinden wollen.

Den Konsens in der Zivilgesellschaft, welcher nicht das Gewaltmonopol zur Aufrechterhaltung bestehender Herrschaftsverhältnisse benötigt, bezeichnet Gramsci als *Hegemonie* (Gramsci, 1992b, S. 783). Dabei geht es um eine Integration der Beherrschten, damit diese aktiv oder zumindest passiv dem bestehenden System zustimmen, wobei die grundlegende Einrichtung des gesellschaftlichen Lebens jedoch durch die herrschende Klasse geprägt ist (Gramsci, 1996, S. 1501). Somit handelt es sich um eine Form der Klassenherrschaft, welche auf der Zustimmung großer Teile der Beherrschten basiert, indem die Herrschenden die Eigeninteressen überschreiten und politisch-kulturell, aber auch ökonomisch die Bedürfnisse und Interessen der Subalternen integrieren (Candeias, 2007, S. 19; Opratko, 2012, S. 42; Barfuss & Jehle, 2014, S. 109).

Eine besondere Funktion nehmen in diesem Herrschaftsverständnis *Intellektuelle* ein. Deren Aufgabe in der Superstruktur

liegt nach Gramsci in moralischen und intellektuellen Reformen, damit die Kultur bzw. Zivilgesellschaft den jeweiligen ökonomischen Anforderungen angepasst wird (Gramsci, 1994, S. 1403-1404). Dabei hat für ihn jede gesellschaftliche Gruppe eigene Intellektuelle, welche die jeweiligen Interessen und Gemeinsamkeiten der Gruppe ermittelt und ausformuliert (Gramsci, 1996, S. 1497). Subalterne Intellektuelle haben eine führende und organisierende Aufgabe, indem sie das Handeln der Beherrschten durch erzieherisch-praktische Maßnahmen anleiten und damit die bestehenden Herrschaftsverhältnisse überwinden wollen (Gramsci, 1993, S. 1044; Merckens, 2007).

Kritische Diskursanalyse

Da die Forschungsfrage sich auf die Rolle von diskursiven Machtverhältnissen bezieht, wurde eine Diskursanalyse als methodische Grundlage gewählt. Spezi-

fisch wird eine Kritische Diskursanalyse (im Folgenden KDA) genutzt, da diese Varianten Machtverhältnisse nicht lediglich beschreiben, sondern beispielsweise diskursive Ausschlüsse von Sprechpositionen problematisieren wollen (Reisigl, 2018, S. 164). Entsprechend der aus dem Forschungsstand abgeleiteten Hypothese, nach welcher der Diskursausschluss des Kulturindustrie-Konzepts kritisch zu betrachten ist, wurde die in Deutschland prototypische KDA nach Margarete und Siegfried Jäger gewählt (Reisigl & Vogel, 2020, S. 189).

Diskurse versteht Jäger in Anschluss an Foucault als

gesellschaftliche Redeweisen [...], die institutionalisiert sind, also gewissen – veränderbaren – Regeln unterliegen und die deshalb Machtwirkungen besitzen, weil und sofern sie Handeln von Menschen bestimmen. (Jäger, 2008, S. 378)

Vor allem in Massenmedien würden Diskurse Applikationsvorgaben zu Umsetzungen in Handlungen und Wirklichkeitskonfigurationen bereitstellen, wodurch Bewerteten/Ausgegrenzten geschadet werden kann (Jäger, 1999, S. 255). Hierbei ist für Jäger (1999, S. 256) relevant, dass Diskurse nicht durch einzelne Akteur*innen determiniert werden, aber durchaus diskurstaktisch stärker durch Individuen oder Gruppen mit größeren

Ressourcen beeinflusst werden können. Hierin zeigt sich die Anschlussfähigkeit von Gramscis Hegemonie-Theorie. In der KDA wird angestrebt, dass in Diskursen konstruierte Wissen zu identifizieren und deren Relation zu Machtverhältnissen offen zu legen (Jäger & Maier, 2016, S. 110). Problematisierungen können hierbei durch das Aufzeigen von Widersprüchen sowie Grenzen des Sag- und Machbaren vorgenommen werden (Jäger, 2001, S. 83; Jäger, 2021, S. 20).

Dabei wird in der Analyse anhand des Untersuchungsgegenstands Material aus dem Diskurs in Form einer Tabelle anhand unterschiedlicher Merkmale zusammengefasst, was als Strukturanalyse bezeichnet wird. Daran schließt eine Feinanalyse an, welche zentrale Diskurselemente detailliert betrachtet, um strukturanalytische Ergebnisse zu verifizieren, zu ergänzen oder zu korrigieren (Jäger, 2015, S. 104ff.). Damit ein Diskurs sinnvoll betrachtet werden kann, muss dieser zeitlich und räumlich begrenzt werden (Jäger, 2015, S. 93). In der vorliegenden Arbeit ist dies in der Forschungsfrage geschehen, in dem dieser räumlich auf den deutschsprachigen Kontext und zeitlich auf die Jahre von 2000 bis 2021 reduziert wurde. Ersteres ist gewählt worden aufgrund der deutschsprachigen theoretischen Wurzeln der kritischen Theorie, während letztere Entscheidung getroffen wurde, um eine *synchrone* bzw. auf einen bestimmten Zeitraum festgelegte

Analyse der aktuellen Auseinandersetzung um das Konzept im 21. Jahrhundert durchzuführen (Jäger & Maier, 2016, S. 121). Die Datenerhebung erfolgte im Januar 2022 und umfasst Journal-Artikel zwischen dem 01. Januar 2000 und dem 01. Januar 2022. Die Strukturanalyse wurde anhand der Identifikation zentraler Kategorien für die Betrachtung des vorliegenden Diskurses durchgeführt, wobei sich an den methodischen Empfehlungen Jägers orientiert wurde (Jäger & Jäger, 2007, S. 298). Diese wurden zur Übersichtlichkeit im Anhang inklusive Erläuterung und (gegebenenfalls) der standardisierten Spezifikation tabellarisch gelistet (vgl. Tabelle 1).

Bei der KDA wird das Spektrum der Diskurspositionen durch die Untersuchung verschiedener Zeitungen erfasst (Jäger, 2021, S. 16). Die hegemoniale Diskursposition sollte entsprechend der theoretischen Annahmen von Gramsci in den größten und bekanntesten soziologischen Journals zu finden sein. Anhand der hegemonietheoretischen Vorannahmen ist zu erwarten, dass sich diese als wertneutral darstellen sollten. Zur Ermittlung der zentralen deutschsprachigen soziologischen Journals wurde der Impact-Factor als Maßstab gewählt, wodurch sich das folgende Sample ergab: *Soziale Welt* (Journal Impact Factor, im Folgenden JIF = 0,29), *Berliner Journal für Soziologie* (JIF = 0,567), *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* (JIF = 0,819) und *Zeitschrift für Soziologie*

(JIF = 1,269; Journal Impact Factor, 2021). Die Vorannahme der dargestellten Neutralität der Journals bestätigte sich in der Selbstdarstellung der Journals auf deren Homepages. Dort beschreiben diese sich als neutrale Zeitschriften für die Präsentation wissenschaftlicher Ergebnisse, welche diverse Forschungsgebiete und -richtungen abbilden (Nomos Verlagsgesellschaft, 2022; Universität zu Köln, 2022; Walter de Gruyter GmbH, 2022b; Springer-Verlag GmbH, 2022). In diesen im Folgenden als hegemonialen Diskurs interpretierten Journals wurden alle Artikel ausgewertet, in welchen „Kulturindustrie“ mindestens einmal im Text genannt wurde. Daraus ergab sich eine Stichprobe von 22 Artikeln.

Um jedoch auch subalterne, also herrschaftskritische Intellektuelle erfassen zu können, müssen Journals außerhalb des als hegemonial charakterisierten Diskurs analysiert werden. Subaltern wird im gramscianischen Sinn verstanden und bezeichnet damit nicht lediglich exkludierte oder randständige Gruppen, wie das Konzept in der postkolonialen Theorie häufig verstanden wird. Stattdessen sind nach Gramsci sämtliche nicht-herrschenden Klassen subaltern, welche allerdings für die Aufrechterhaltung der Hegemonie inkludiert werden müssen (Thomas, 2018). Subalterne Intellektuelle bzw. hier Journals streben an, bestehende Herrschaftsverhältnisse und Hegemonien zu kritisieren und überwinden. Entsprechend

wurden Journals gewählt, die explizit in ihrer Selbstbeschreibung den Anspruch erheben, kritische Gesellschaftstheorie zu betreiben. Deswegen wurden die *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, die *Zeitschrift für kritische Theorie* und *Exit – Krise und Kritik der Warengesellschaft* als bekannteste Zeitschriften gewählt, welche den oben explizierten Vorgaben entsprechen. Auf den Homepages stellen diese sich gegensätzlich zum hegemonialen Diskurs explizit nicht als neutral dar. Statt dessen werden jeweils ein kritischer wissenschaftlicher Anspruch formuliert, welcher den gesellschaftlichen Status Quo analysieren, aber auch Veränderungsmöglichkeiten und normative Kritiken aufzeigen soll (vgl. EXIT!-Online, 2022; Walter de Gruyter GmbH, 2022a; zu Klampen! Verlag, 2022). Während es zwar weitere subalterne Journals nach der hier vorliegenden Definition gibt, wie bspw. PROKLA, wird hier davon ausgegangen, dass die zentralen Zugänge zur kritischen Gesellschaftstheorie mit diesen Journals abgedeckt sind. Da in diesen Journals die Zahl von Artikeln zur Kulturindustrie erheblich größer ist, wurden Artikel mit Fokus auf das Kulturindustrie-Konzept und unterschiedlichen spezifischen Themenschwerpunkten herausgesucht (unter anderem Filmanalyse, Medientheorie, Ideologiekritik, Globalisierungskritik). Daraus bildete sich eine Stichprobe von acht Artikeln. Dieses Sampling entspricht den methodischen Vorgaben Jägers, da er argumentiert, dass

auch geringe Mengen qualitativer Daten bei entsprechender Themenvarianz zu theoretischer Sättigung führen können (Jäger & Maier, 2016, S. 126).

Kulturindustrie in den Diskursmedien

Im Folgenden werden die empirischen Ergebnisse dargestellt. Hierfür werden zunächst die struktur- und daraufhin die feinanalytischen Ergebnisse beschrieben.

Die hegemoniale Ablehnung

Im hegemonialen Diskurs findet sich insgesamt eine geringere Auseinandersetzung mit dem Kulturindustrie-Konzept als im subalternen, welche sich sowohl in einer häufig marginalen Auseinandersetzung mit dem Konzept (also Behandlung in einem Satz oder weniger) als auch in einer geringen numerischen Konzeptthematization (also Häufigkeit der Nennung im Text) zeigte. Nur die Hälfte der Artikel bezieht sich auf die adornitische Primärliteratur zum Konzept. Es konnten vier unterschiedliche Verwendungsweisen des Konzepts differenziert werden. So haben acht Artikel sich *ideengeschichtlich* mit dem Konzept auseinandergesetzt. Charakteristisch für diese Artikel ist eine größere Auseinandersetzung mit dem Konzept als im restlichen hegemonialen Diskurs.

Meist wird das Kulturindustrie-Konzept in diesen Artikeln bei der Aufarbeitung der Geschichte soziologischer Theorien aufgegriffen. Dies geschieht in diversen Forschungsfeldern, unter anderem Behandlungen der Kritischen Theorie oder auch Religionssoziologie. Die Nennungsweisen können differenziert werden zwischen 1. neutrale Aufzählungen verschiedener soziologischer Theorierichtungen, 2. das Konzept als Vergleichsfolie zu behandelten Autor*innen, wobei die Relation zur kritischen Theorie am Rande erwähnt wird, 3. lediglich in Zitaten von behandelten Autor*innen genannt oder 4. als Ergebnis von Theorieentwicklungen in der soziologischen Ideengeschichte (vgl. Tabelle 2). In den Kategorien 1 bis 3 wird das Konzept also lediglich zur Einordnung erwähnt, während in Kategorie 4 die ideengeschichtliche Einbindung das Konzept zwar erläutert, aber nicht auf seine Aktualität hin prüft oder diese herleitet.

Einheitlich wird das Konzept in den drei Artikeln behandelt, welche das *Arbeitsfeld Medienbranche* analysieren. Diese arbeitssoziologischen Artikel zeichnen empirische Forschungen zur Entwicklung von Kultur- und Medienberufen aus, welche sich nicht auf die Primärliteratur beziehen. In den zentralen Quellen zum Konzept der Kulturindustrie in diesen Artikeln wird sich auf das Werk von Nicole Mayer-Ahuja und Harald Wolf (2005) bezogen. Hierin findet sich eine Abgrenzung vom Kultur-

industrie-Konzept der Kritischen Theorie und dessen Verständnis der „Manipulation durch Massenmedien“, da diese durch das Verständnis der Cultural Studies mit der Fokussierung der aktiven Rolle von Konsument*innen abgelöst worden sei (Mayer-Ahuja & Wolf, 2005, S. 21). Es würden in der bisherigen Thematisierung der Kulturbranche „die industriellen und ökonomischen Produktionsbedingungen“ fehlen, welche allerdings im wichtiger werdenden Wirtschaftszweig vermehrt soziologisch reflektiert würden (Mayer-Ahuja & Wolf, 2005, S. 21). Folglich zeichnen sich diese Artikel implizit durch eine Ablehnung des Kulturindustrie-Konzepts Adornos aus (vgl. Tabelle 2).

Die fünf direkt *ablehnenden* Diskurs-elemente finden sich in verschiedenen Subdisziplinen der Kultursoziologie und beziehen sich alle nur in sehr geringem Maß auf das Kulturindustrie-Konzept, wobei allerdings meist Primärliteratur verwendet wird. Hauptsächlich finden sich verschiedene Ausführungen des Arguments, dass die kulturpessimistische Sichtweise gesellschaftskritisches Potential und die Autonomie der Individuen nicht erfassen könne. Des Weiteren wird von Nungesser (2017, S. 8) kritisch angemerkt, dass die Bezeichnung als „Gewalt der Kulturindustrie“ den Gewaltbegriff zu weit ausdehnen würde, um konzeptionell sinnvoll angewendet zu werden. Somit findet sich bei allen Artikeln lediglich eine

randständige Thematisierung des Konzepts zur Abgrenzung von einem analytisch ungenügenden Konzept zur Erfassung des Status Quo. Dies entspricht der stereotypen Ablehnung, welche von Resch (2014) im Forschungsstand beschrieben wurde, da nur ein Artikel umfassender auf das Konzept eingeht, während die anderen lediglich auf ein „manipulatives Medienverständnis“ (bspw. Baecker, 2009, S. 272) der Kritischen Theorie verweisen und bei einer marginalen Konzeptthematization verbleiben (vgl. Tabelle 2).

28

Zuletzt sind die sechs Artikel mit einer *analytischen Nutzung* des Konzepts zu betrachten. Hierbei lassen sich zwei verschiedene Nutzungsweisen erkennen. Einerseits zeichnen sich zwei Artikel dadurch aus, dass sie das Konzept lediglich einmalig in einem Nebensatz zum Belegen eines Arguments unerklärt nennen, sich jedoch entweder nur auf Sekundärliteratur beziehen (Rössel, 2006) oder gar keine Quelle angeben (Uschakin, 2005). Zwar wird hierbei das Konzept aufgegriffen, aber es wird nicht als analytisches Instrument genutzt. Andererseits verwenden vier Artikel das Konzept analytisch mit einer unterschiedlich tiefgehenden Auseinandersetzung. In den Artikeln zur Globalisierung und Kulturentwicklung von Gerhards (2003) und Schwinn (2006) wird Kulturindustrie als erklärendes Konzept für die Standardisierung globaler Kulturen verwendet, während Dimbath (2013) die

durch Horkheimer und Adorno weitergeführte materialistische Filmanalyse als relevant zur Entwicklung eines methodologischen Standpunkts für diese herausarbeitet. Steinert (2005) arbeitet zwar in seinem Aufsatz primär ideengeschichtlich, betont dabei allerdings die Aktualität eines angepassten Kulturindustrie-Konzepts für Demokratietheorien (vgl. Tabelle 2).

Subalterne Aktualisierung

Die Artikel des subalternen Diskurses setzen sich sämtlich systematisch mit dem Konzept auseinander und nutzen hierfür Primärliteratur, wobei dies aus der Samplebildung resultiert. Hierbei reflektieren die Autor*innen kritisch die konzeptuellen Grundlagen und dessen gesellschaftliche Einbindung, um dies anhand neuer Entwicklungen zu aktualisieren.

Folgend sollen die zentralen Argumente der subalternen Diskurselemente zur Verwendung der Kulturindustrie thematisch sortiert wiedergegeben werden. Zunächst findet sich unter fünf Artikeln der Verweis auf die postfordistischen, teilweise als neoliberal bezeichneten veränderten Gesellschafts- und Produktionsverhältnisse, welche bei der Betrachtung der Kulturindustrie im 21. Jahrhundert berücksichtigt werden müssten. Durch die warenförmige Gestaltung der immateriellen und Wissensarbeit sowie der Ausbreitung dessen

Bedeutungsbereichs würde der Wirkungsbereich der Kulturindustrie größer. Des Weiteren sei die Kulturindustrie durch die Expansion der Werbebranche nicht länger von der Finanzierung aus der materiellen Produktion abhängig, so dass sich in den marxischen Begriffen die Kulturindustrie als ideologischer Überbau von der ökonomischen Basis löse und somit eine Eigendynamik entwickeln könne (Behrens, 2000, S. 55; Steinert, 2009, S. 147; Raupach, 2009, S. 169-170; Brunner & Jahn-Sudmann, 2009, S. 155; Duarte, 2000, S. 70). Weiterhin interpretiert Duarte (2000, S. 68) das Ergebnis des Globalisierungsprozess als globalen Monopolkapitalismus, welcher hierdurch Konkurrenz abbauen und die Systemkonformität der Kulturindustrie erweitern könne. Behrens (2000, S. 52-53) wiederum betont, dass die Konsument*innen seit den 80er Jahren durch kulturindustrielle Produkte sozialisiert wurden und somit einerseits eine stärkere Identifikation gegeben sei, während andererseits auch Kritik aus einer veränderten Position erfolgen müsse. Als neues kulturindustrielles Medium wird das Internet von drei Artikeln thematisiert, welche statt reiner Darstellung eine Vereinnahmung der als Konsument*innen geforderten Individuen durch „Mitmachen“ bewirke. Es handelt sich somit in der Interpretation nicht um ein emanzipatives Medium, sondern die Interaktivität wird als Schein verstanden, welche Ideologien individualisiert an die Menschen herantrage und

somit eine Verinnerlichung der sozialen Zwänge bewirke, aber keine Autonomie schaffe (Duarte, 2000, S. 69; Steinert, 2009, S. 146; Kurz, 2012, S. 77).

Ein weiterer Aspekt, der mit fünf Artikeln bei der Mehrheit zu finden ist, ist die Betonung von Subversionsmöglichkeit und Optionen zur Transzendenz gesellschaftlicher Strukturen in der Kulturindustrie. Diese wird damit begründet, dass zwar die Produktionsverhältnisse Subversion erschweren und nicht befördern, allerdings auch in der kulturindustriellen Produktionsweise Widerstand und Kritik ausgeübt werden können (Mettin, 2016, S. 298; Behrens, 2000, S. 51; Brunner & Jahn-Sudmann, 2009, S. 161; Steinert, 2009, S. 148; Prokop, 2003a, S. 142ff.).

Zusammengefasst zeigt sich im subalternen Diskurs die Betonung der Möglichkeit des produktiven Anschlusses an das Kulturindustrie-Konzept, wofür allerdings die gesellschaftlichen Veränderungen, insbesondere in Form des Neoliberalismus und des zusätzlichen Mediums Internet, berücksichtigt werden müssten.

Feinanalytische Ergänzungen

Feinanalytisch wurden jeweils ein Artikel aus dem hegemonialen und dem subalternen Diskurs analysiert. Im hegemonialen Diskurs wurde der ablehnende Artikel von

Regula Valérie Burri (2008) verwendet, da sie eine marginale Auseinandersetzung mit dem Kulturindustrie-Konzept aufweist wie auch eine ablehnende Haltung gegenüber diesem, wie im hegemonialen Diskurs vorherrschend. Burri reflektiert die soziologische Ideengeschichte zur Visualität, um Grundlagen einer Soziologie der Visualität herauszuarbeiten. Das Kulturindustrie-Konzept wird hierbei in der Aufarbeitung der soziologischen Ideengeschichte als Abgrenzungsmöglichkeit genutzt, da diese zwar Massenmedien, jedoch nicht die Rolle der Visualität betrachten würden (Burri, 2008, S. 343). In der Erläuterung der für Burri zentralen Elemente der Kulturindustrie schreibt sie, Horkheimer und Adorno würden den ideologisch-manipulativen Charakter dessen „beklag[en]“ (Burri, 2008, S. 343). Diese emotionalisierende Formulierung kann als Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit verstanden werden. Auf der folgenden Seite kommt es zu einer erneuten Abgrenzung:

Die medienkritische Haltung der Frankfurter Schule ist einer Perspektive gewichen, die Medien als kulturelle Produkte und Erzeugnisse begreift, die ihrerseits in einem Wechselverhältnis mit Prozessen der sozialen und symbolischen Weltaneignung [...] stehen. (Burri, 2008, S. 344)

Hierbei wird weder erläutert, was mit „medienkritisch“ explizit gemeint ist, noch auf welche spezifischen Autor*innen der

sogenannten *Frankfurter Schule* sich bezogen wird, obwohl diese erheblich in ihren theoretischen Ausarbeitungen, auch zu kulturellen Gütern, divergieren (Claussen, 1986, S. 5; Schmidt, 2012, S. 50). Weiterhin kommt es zu einer Historisierung der Kritischen Theorie als „veralterte“ Perspektive.

Im subalternen Diskurs wurde der Text von Heinz Steinert (2009) gewählt, welcher einen Forschungsschwerpunkt auf das Konzept der Kulturindustrie hatte und in seinem Text zentrale Elemente des subalternen Diskurses wie unter anderem Veränderungen durch den Neoliberalismus sowie Subversionspotenzial in der Kulturindustrie behandelt. Dieser setzt sich für die Entwicklung einer kritischen Mediensoziologie mit dessen Ideengeschichte auseinander und betrachtet im Rahmen dessen auch das Kulturindustrie-Konzept. Dieses würde die Verstrickung von Rezipient*innen und Konsument*innen in Herrschaftsverhältnisse betrachten, demgegenüber Widerstand durch Reflexivität zwar möglich sei, aber durch die instrumentelle Vernunft unwahrscheinlich würde (Steinert, 2009, S. 133). Es untersuche die alltägliche Herrschaft und gleichzeitig die sonst wenig beachteten Produktionsmittel der Medienproduzent*innen. Anschließend wird die Veränderung durch den Neoliberalismus erörtert, durch welchen kulturindustrielle Produkte inhaltlich von Darstellungsmedien zu einer Veranlassung zum Mitmachen gewandelt würden. Durch

diese würde die soziale Kontrolle weiter aufrechterhalten und Kommunikation lediglich fingiert (Steinert, 2009, S. 134). Im Text betont Steinert die Relevanz des Konzepts sowohl für eine kritische Mediensoziologie als auch Gesellschaftstheorie.

Vergleich der Diskurspositionen

Der hiesigen Auswertung der Thematisierung des Kulturindustrie-Konzepts lag zugrunde, dass dieses als herrschaftskritische Theorie die Auflösung hegemonialer Verhältnisse beanspruchte. Dahingegen gehen viele Fürsprecher*innen Adornos davon aus, dass das Konzept in der Soziologie mittlerweile vermehrt revidiert und historisiert würde. Diese Ablehnung wurde als ein diskursives Phänomen verstanden und als Teil eines Hegemoniekampfs interpretiert. Anhand dessen wurde zwischen einem subalternen und einem hegemonialen Diskurs mit entsprechenden Publikationsmedien differenziert, welche empirisch ausgewertet wurden.

In den Ergebnissen konnte validiert werden, dass das Konzept im hegemonialen Diskurs vor allem historisiert oder eindeutig abgelehnt wird. Zusätzlich konnte feinanalytisch eine Emotionalisierung Adornos festgestellt werden, wodurch die Wissenschaftlichkeit des Ansatzes implizit relativiert wird. Jedoch findet sich nicht nur Ablehnung im hegemonialen

Diskurs, sondern es konnte auch eine häufig neutrale, randständige Thematisierung in ideengeschichtlichen Arbeiten aufgewiesen werden. Dieses über den Forschungsstand hinausgehende Ergebnis zeigt, dass im hegemonialen Diskurs das Konzept oftmals nicht als „elitär“ oder „kulturpessimistisch“ abgewertet wird, sondern es rein ideengeschichtlich benannt, aber hierdurch nicht produktiv aufgegriffen sowie potentiell *musealisiert* wird. Folglich wird das Konzept primär für die Vollständigkeit kultursoziologischer Reflektionen ihrer Ideengeschichte aufgegriffen, aber daraufhin entweder abgelehnt oder ohne analytische Anwendung lediglich benannt. Eine analytische Nutzung mit Bezug auf Adorno konnte im Sample nur in 4 von 22 Fällen festgestellt werden (vgl. Tabelle 1). Dahingegen zeigte sich im subalternen Diskurs die vermutete Subversion des hegemonialen Diskurses durch die Weiterverwendung im Rahmen einer Aktualisierung des Konzepts, wobei zusätzlich die Möglichkeit von Widerstand unter kulturindustriellen Bedingungen herausgearbeitet wird.

Zusammengefasst kann die beschriebene Differenz der Diskursmedien als ein Kampf um Hegemonie betrachtet werden, wobei die subalterne Position der kritischen Theorie in den hegemonialen Medien primär abgelehnt oder nicht aufgegriffen wird. Hierfür bieten spezifisch subalterne Medien einen Raum. Somit kann der

dominierende soziologische Diskurs, hier untersucht anhand der zentralen deutschsprachigen Journals, als ein hegemoniales Projekt verstanden werden, welches das Kulturindustrie-Konzept durch randständige Nennung in neutraler Haltung oder direkter Ablehnung diskursiv exkludiert.

Hegemonie in soziologischen Journals

Adorno wird musealisiert, das Kulturindustrie-Konzept affirmativ gewendet? Solche und vergleichbar kritische Äußerungen finden sich wiederholt im Forschungsstand zur Nutzung Adornos respektive der kritischen Theorie sowie des Kulturindustrie-Konzepts. Im vorliegenden Artikel wurde dieser These mit einer kritischen Diskursanalyse nach Jäger in Bezug auf das Konzept der Kulturindustrie nachgegangen. Dabei ergab die Auswertung Anhaltspunkte für die Existenz eines hegemonialen Diskurs, welcher das Kulturindustrie-Konzept ablehnt oder das

Konzept musealisiert, indem es lediglich randständig in kultursoziologischen Artikeln erwähnt und als *veraltet* dargestellt wird. Direkte Ablehnung des Konzepts wird hierbei unter anderem durch den Vorwurf einer eingeschränkten Perspektive begründet, welche die aktive Rolle von Rezipient*innen nicht erkennen würde.

Dieser die gesellschaftskritische Intention des Kulturindustrie-Konzepts ignorierende Teil des Diskurses überwiegt in den hegemonialen Diskursmedien, welche als soziologische Journals mit dem größten Impactfaktor definiert wurden. Dagegen wurde das Konzept allerdings im subalternen, explizit kritischen Diskurs von allen Artikeln produktiv analytisch verwendet, wobei es anhand veränderter technischer und gesellschaftlicher Bedingungen, vor allem Internet und Neoliberalismus, aktualisiert und weiterhin auch Subversionspotentiale unter kulturindustriellen Bedingungen herausgearbeitet wurde.

”

Somit kann der dominierende soziologische Diskurs, [...] als ein hegemoniales Projekt verstanden werden, welches das Kulturindustrie-Konzept durch randständige Nennung in neutraler Haltung oder direkter Ablehnung diskursiv exkludiert.

Somit konnte die Forschungsfrage nach der Nutzungsweise des Konzepts, differenziert in den hegemonialen und subalternen Diskurs mithilfe der Kombination aus foucaultscher Diskurs- und gramscianischer Hegemonie-Theorie, beantwortet werden. Die Ablehnung der Kulturindustrie-These kann als Teil einer Konsensbildung zur Aufrechterhaltung kapitalistischer Herrschaftsverhältnisse verstanden werden. Hierdurch lässt sich wiederum die Bildung subalternen Diskursmedien verstehen. Diese wollen den Raum für Gesellschaftskritik und darunter die Nutzung des Kulturindustrie-Konzepts bieten, um bestehende hegemoniale Verhältnisse zu unterminieren. Die vorliegende Reflexion der Machtverhältnisse in der Soziologie anhand der Stellung eines zentralen kunstsoziologischen Konzepts Adornos müsste durch eine empirische Reflektion der Stellung anderer Konzepte von ihm in der Soziologie erweitert werden. Weiterhin wäre auch die Wirkung des Konzepts in anderen gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen interessant und wichtig zur Reflektion der diskursiven Position und Relevanz von Adornos Theorie.

LITERATUR

- Adorno, T. W. (1974). *Noten zur Literatur: Gesammelte Schriften: Band 11*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1977). *Kulturkritik und Gesellschaft 1: Prismen. Ohne Leitbild: Gesammelte Schriften: Band 10/1*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1978 [1969]). *Stichworte: Kritische Modelle 2* (4. Aufl.). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2003 [1963]). *Eingriffe: Neun kritische Modelle* (40. Aufl.). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2009 [1958/59]). *Ästhetik: Nachgelassene Schriften: Abteilung 4, Band 3*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2013 [1975]). *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Suhrkamp.
- Baecker, D. (2009). Stadtluft macht frei: Die Stadt in den Medienepochen der Gesellschaft. *Soziale Welt*, 60(3), 259–283. <http://www.jstor.org/stable/40878652>
- Barfuss, T. & Jehle, P. (2014). *Antonio Gramsci zur Einführung* (1. Aufl.). Junius.
- Becker, R., Kortendiek, B., & Budrich, B. (Hrsg.). (2008). *Geschlecht und Gesellschaft: Bd. 35. Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie* (2. Aufl.). Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-91972-0>
- Behrens, R. (2000). Popkulturkritik und Gesellschaft: Probleme nach der Kulturindustrie. *Zeitschrift für kritische Theorie*(10), 49–60.
- Behrens, R. (2003). *Adorno-ABC* (1. Aufl.). Reclam.
- Bittlingmayer, U. H., Demirović, A., & Freytag, T. (Hrsg.). (2019). *Handbuch Kritische Theorie*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-12695-7>
- Bittlingmayer, U. H. & Freytag, T. (2019). Einleitung. In U. H. Bittlingmayer, A. Demirović, & T. Freytag (Hrsg.), *Handbuch Kritische Theorie* (S. 3–38). Springer.

- Bonacker, T. (2001). Hat die Moderne einen normativen Gehalt? *Berliner Journal für Soziologie*, 11(2), 159–178. <https://doi.org/10.1007/BF03204012>
- Brunner, M., & Jahn-Sudmann, A. (2009). Kritik der Kulturindustrie: Aktualisierungen im Anschluss an Adorno und Althusser. *Zeitschrift für kritische Theorie*(28-29), 149–162.
- Burri, R. V. (2008). Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen / Images as Social Practice: Outline of a Sociology of the Visual. *Zeitschrift für Soziologie*, 37(4), 342–358. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2008-0404>
- Candeias, M. (2007). Gramscianische Konstellation: Hegemonie und die Durchsetzung neuer Produktions- und Lebensweisen. In A. Merckens, & V. R. Diaz (Hrsg.), *Argument Sonderband: N.F.*, 305. *Mit Gramsci arbeiten: Texte zur politisch-praktischen Aneignung Antonio Gramscis* (1. Aufl., S. 15–32). Argument-Verl.
- Claussen, D. (1986). *Abschied von gestern: kritische Theorie heute*. Buchladen Bettina Wassmann.
- Corsten, M. (2020). Zur symbolischen Geltungsweise sozialer Praxis. *Zeitschrift für Soziologie*, 49(1), 11–27. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2020-0002>
- Defert, D. (Hrsg.). (2009). *Geometrie des Verfahrens: Schriften zur Methode*. Suhrkamp.
- Defert, D. & Ewald, F. (Hrsg.). (2005). *Schriften in vier Bänden: Band 4: 1980-1988*. Suhrkamp.
- Demirovic, A. (Hrsg.). (2003). *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie*. J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-02788-7>
- Dimbath, O. (2013). Methodologischer Voyeurismus: Überlegungen zu einer Neuausrichtung soziologischer Filmanalyse. *Soziale Welt*, 64(4), 401–415. <http://www.jstor.org/stable/24754568>
- Duarte, R. (2000). Zurück in die Zukunft: Die kritische Theorie der Kulturindustrie und die „Globalisierung“. *Zeitschrift für kritische Theorie*(10), 61–71.
- EXIT!-Online. (2022). *EXIT! Selbstdarstellung: Kapitalismuskritik für das 21. Jahrhundert*. <https://exit-online.org/text.php?tabelle=selbstdarstellung>
- Farrokhzad, S., Kunz, T., Oulad M'Hand, S. M., & Ottersbach, M. (Hrsg.). (2021). *Migrations- und Fluchtdiskurse im Zeichen des erstarkenden Rechtspopulismus*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-32498-8>
- Fischer, J. (2006). Philosophische Anthropologie – Ein wirkungsvoller Denkansatz in der deutschen Soziologie nach 1945 / Philosophical Anthropology – An Important Approach in Post-war German Sociology. *Zeitschrift für Soziologie*, 35(5), 322–347. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2006-0502>
- Foucault, M. (2001 [1976]). In *Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-76)* (6. Aufl.). Suhrkamp.
- Foucault, M. (2005). Subjekt und Macht. In D. Defert, & F. Ewald (Hrsg.), *Schriften in vier Bänden: Band 4: 1980-1988* (S. 269–293). Suhrkamp.
- Foucault, M. (2009). Der Diskurs darf nicht gehalten werden für ... In D. Defert (Hrsg.), *Geometrie des Verfahrens: Schriften zur Methode* (S. 213–214). Suhrkamp.
- Foucault, M. (2012 [1970]). *Die Ordnung des Diskurses* (12. Aufl.). Fischer.
- Foucault, M. (2012 [1971]). *Über den Willen zum Wissen: Vorlesungen am Collège de France 1070-71* (1. Aufl.). Suhrkamp.
- Fuhse, J. A. (2003). Das Andere der Gesellschaft - Science Fiction als Kritische Theorie. *Soziale Welt*, 54(3), 223–239. <http://www.jstor.org/stable/40878414>
- Gerhards, J. (2003). Globalisierung der Alltagskultur zwischen Verwestlichung und Kreolisierung: Das Beispiel Vornamen. *Soziale Welt*, 54(2), 145–162. <http://www.jstor.org/stable/40878407>
- Gramsci, A. (1991). *Gefängnishefte Band 1: Heft 1*. Argument.
- Gramsci, A. (1992a). *Gefängnishefte Band 3: Heft 4-5*. Argument.

- Gramsci, A. (1992b). *Gefängnishefte Band 4: Heft 6-7*. Argument.
- Gramsci, A. (1993). *Gefängnishefte Band 5: Heft 8-9*. Argument.
- Gramsci, A. (1994). *Gefängnishefte Band 6: Heft 10-11*. Argument.
- Gramsci, A. (1996). *Gefängnishefte Band 7: Heft 12-15*. Argument.
- Grimm, M. (2009). Ware, Kunst, Autonomie. Ästhetik und Kulturindustrie bei Theodor W. Adorno. In S. Müller (Hrsg.), *Probleme der Dialektik heute* (S. 63–84). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
https://doi.org/10.1007/978-3-531-91880-8_3
- Henninger, A., & Papouschek, U. (2006). Entgrenzte Erwerbsarbeit als Chance oder Risiko? *Berliner Journal für Soziologie*, 16(2), 189–209.
<https://doi.org/10.1007/s11609-006-0016-2>
- Hepp, A., & Winter, R. (Hrsg.). (1999). *Kultur — Medien — Macht*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-10583-1>
- Hindrichs, G. (2020). *Zur kritischen Theorie. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 2302*. Suhrkamp.
- Hirsch, J. (2014). Wissenschaft als Kulturindustrie: politische Dimension der Rezeption von Nicos Poulantzas' Staatstheorie. In S. Martin, & C. Resch (Hrsg.), *Kulturindustrie und Sozialwissenschaften* (1. Aufl., S. 187–199). Westfälisches Dampfboot.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2016 [1969]). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (22. Aufl.). Fischer.
- Institut für Sozialforschung (1956). *Soziologische Exkurse: Nach Vorträgen und Diskussionen*. Euopäische Verlagsanstalt GmbH.
- Jäger, M. (2008). Diskursanalyse: Ein Verfahren zur kritischen Rekonstruktion von Machtbeziehungen. In R. Becker, B. Kortendiek, & B. Budrich (Hrsg.), *Geschlecht und Gesellschaft: Bd. 35. Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie* (2. Aufl., S. 378–383). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91972-0_45
- Jäger, M. (2021). Kritische Diskursanalyse. Skizze eines Analysekonzepts. In S. Farrokhzad, T. Kunz, S. M. Oulad M'Hand, & M. Ottersbach (Hrsg.), *Migrations- und Fluchtdiskurse im Zeichen des erstarkenden Rechtspopulismus* (S. 3–22). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32498-8_1
- Jäger, M., & Jäger, S. (2007). *Deutungskämpfe: Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*. Springer VS.
<https://doi.org/10.1007/978-3-531-90387-3>
- Jäger, S. (1999). Zwischen den Kulturen: Diskursanalytische Grenzgänge. In A. Hepp, & R. Winter (Hrsg.), *Kultur — Medien — Macht* (S. 253–272). Springer VS.
https://doi.org/10.1007/978-3-663-10583-1_17
- Jäger, S. (2001). Diskurs und Wissen. In R. Keller, A. Hirsland, W. Schneider & W. Viehöver (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse* (S. 81–112). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-322-99906-1_4
- Jäger, S. (2015). *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung* (6. Aufl.). Unrast.
- Jäger, S., & Maier, F. (2016). Analysing discourses and dispositives: a Foucauldian approach to theory and methodology. In R. Wodak, & M. Meyer (Hrsg.), *Methods of critical discourse studies* (3. Aufl., S. 109–136). Sage.
- Journal Impact Factor (2021). *Journal Impact Factor List 2021*. <https://impactfactorforjournal.com/>
- Keller, R., Hirsland, A., Schneider, W., & Viehöver, W. (Hrsg.). (2001). *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-99906-1>
- Klein, R. (2019). Deutschland II: Philosophische plus politische Resonanz. In R. Klein, J. Kreuzer, & S. Müller-Doohm (Hrsg.), *Adorno-Handbuch* (S. 554–568). J.B. Metzler.
- Klein, R., Kreuzer, J., & Müller-Doohm, S. (2019). Vorwort zur zweiten Auflage. In R. Klein, J. Kreuzer, & S. Müller-Doohm (Hrsg.), *Adorno-Handbuch* (S. IIX-IX). J.B. Metzler.
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05458-6>

- Koppetsch, C. (2006). Zwischen Disziplin und Expressivität. *Berliner Journal für Soziologie*, 16(2), 155–172. <https://doi.org/10.1007/s11609-006-0014-4>
- Koppetsch, C. (2008). Der Markt der Ideen: Neue Wege der Professionalisierung am Beispiel der Kultur- und Medienberufe. *Soziale Welt*, 59(4), 327–350. <http://www.jstor.org/stable/40878610>
- Kurz, R. (2012). Kulturindustrie im 21. Jahrhundert: Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer. *Krise und Kritik der Warengesellschaft*, 9, 59–100.
- Leiufrud, H., & Sohlberg, P. (Hrsg.). (2017). *Concepts in Action: Conceptual Constructionism*. Brill.
- Liedtke, F. & Tuchen, A. (Hrsg.). (2018). *Handbuch Pragmatik*. J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04624-6>
- Martin, S., & Resch, C. (Hrsg.). (2014). *Kulturindustrie und Sozialwissenschaften* (1. Aufl.). Westfälisches Dampfboot.
- Martin, S., & Resch, C. (2014). Kulturindustrie und Sozialwissenschaften: zur Einleitung. In S. Martin, & C. Resch (Hrsg.), *Kulturindustrie und Sozialwissenschaften* (1. Aufl., S. 7–14). Westfälisches Dampfboot.
- Mayer-Ahuja, N., & Wolf, H. (2005). Einleitung. In N. Mayer-Ahuja, & H. Wolf (Hrsg.), *Entfesselte Arbeit - neue Bindungen: Grenzen der Entgrenzung in der Medien- und Kulturindustrie* (S. 11–24). edition sigma.
- Mayer-Ahuja, N. & Wolf, H. (Hrsg.). (2005). *Entfesselte Arbeit - neue Bindungen: Grenzen der Entgrenzung in der Medien- und Kulturindustrie*. edition sigma.
- Merkens, A. & Diaz, V. R. (Hrsg.). (2007). *Argument Sonderband: N.F., 305. Mit Gramsci arbeiten: Texte zur politisch-praktischen Aneignung Antonio Gramscis* (1. Aufl.). Argument.
- Mettin, M. (2016). Ins Blaue. *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, 3(2). <https://doi.org/10.1515/zksp-2016-0015>
- Müller, S. (Hrsg.). (2009). *Probleme der Dialektik heute*. Springer VS.
- Müller-Jentsch, W. (2017). Theodor W. Adorno (1903 – 1969). In C. Steuerwald (Hrsg.), *Klassiker der Soziologie der Künste* (S. 351–380). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-01455-1_16
- Müller-Jentsch, W. (2019). Kritische Theorie im Zeichen von kulturindustrieller Überwältigung und neuem Rechtsradikalismus. *Berliner Journal für Soziologie*, 29(3-4), 339–358. <https://doi.org/10.1007/s11609-020-00405-7>
- Neun, O. (2015). Der andere „amerikanische“ Max Weber: Hans H. Gerth und C. Wright Mills' From Max Weber, dessen deutsche Rezeption und das Konzept der „public sociology“. *Berliner Journal für Soziologie*, 25(3), 333–357. <https://doi.org/10.1007/s11609-016-0295-1>
- Niehr, T., Kilian, J., & Schiewe, J. (Hrsg.). (2020). *Handbuch Sprachkritik*. J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04852-3>
- Nomos Verlagsgesellschaft (2022). *Soziale Welt: Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung*. <https://www.soziale-welt.nomos.de/>
- Nungesser, F. (2017). Ein pleonastisches Oxymoron. Konstruktionsprobleme von Pierre Bourdieus Schlüsselkonzept der symbolischen Gewalt. *Berliner Journal für Soziologie*, 27(1), 7–33. <https://doi.org/10.1007/s11609-017-0335-5>
- Opratko, B. (2012). *Hegemonie: Politische Theorie nach Antonio Gramsci* (3. Aufl.). *Einsteige: Bd. 21*. Westfälisches Dampfboot.
- Prokop, D. (2003). Freiheitsmomente der Warenform: Negativ-dialektische Theorie der Kulturindustrie. *Zeitschrift für kritische Theorie*(16), 131–159.
- Prokop, D. (2003). *Mit Adorno gegen Adorno: Negative Dialektik der Kulturindustrie*. VSA.
- Raupach, T. (2009). Vom Tauschverkehr zwischen Zeichen und Waren - oder: Kulturindustrie im Zeitalter immaterieller Arbeit. *Zeitschrift für kritische Theorie*(28-29), 163–178.
- Reisigl, M., & Vogel, F. (2020). Kritische Diskursanalyse/ CDA. In T. Niehr, J. Kilian, & J. Schiewe (Hrsg.), *Handbuch Sprachkritik* (S. 189–195). J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04852-3_24

- Resch, C. (2014). Ewige Wahrheiten oder veraltete Theorien: zur Rezeption von ‚Klassikern‘ in der Soziologie am Beispiel von Theodor W. Adorno. In S. Martin, & C. Resch (Hrsg.), *Kulturindustrie und Sozialwissenschaften* (1. Aufl., S. 140–157). Westfälisches Dampfboot.
- Resch, C. (2019). Vereinnahmung und Widerständigkeit: Anmerkungen zu den Kritischen Theorien von Kultur(industrie). In U. H. Bittlingmayer, A. Demirović, & T. Freytag (Hrsg.), *Handbuch Kritische Theorie* (S. 1133–1158). Springer.
- Resch, C., & Steinert, H. (2003). Kulturindustrie: Konflikte um die Produktionsmittel der gebildeten Klasse. In A. Demirovic (Hrsg.), *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie* (S. 312–339). J.B. Metzler.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-02788-7_15
- Rössel, J. (2006). Kostenstruktur und Ästhetisierung? *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 58(3), 453–467. <https://doi.org/10.1007/s11575-006-0105-7>
- Salzborn, S. (2015). Großer Highway und kleine Trampelpfade. *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, 2(1). <https://doi.org/10.1515/zksp-2015-0002>
- Schmidt, C. (2012). Die Kritische Theorie der Frankfurter Tradition als Projekt. *Philosophische Rundschau*, 59(1), 50–77.
- Schroer, M. (2001). Das gefährdete, das gefährliche und das Risiko-Individuum. *Berliner Journal für Soziologie*, 11(3), 319–336. <https://doi.org/10.1007/BF03204022>
- Schwinn, T. (2006). Konvergenz, Divergenz Oder Hybridisierung? *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 58(2), 201–232.
<https://doi.org/10.1007/s11575-006-0053-2>
- Schwinn, T. (2019). „Die Macht des Heiligen“ als eine Alternative zur Entzauberung? Zu Hans Joas’ Religions-theorie. *Berliner Journal für Soziologie*, 29(1-2), 127–149. <https://doi.org/10.1007/s11609-019-00389-z>
- Sohlberg, P., & Leiuilrud, H. (2017). Conceptual Constructionism: An Introduction. In H. Leiuilrud & P. Sohlberg (Hrsg.), *Concepts in Action: Conceptual Constructionism* (S. 1–22). Brill.
- Sommer, D. (2005). Marktvermittelte Massenkunst. *Berliner Journal für Soziologie*, 15(1), 25–36.
<https://doi.org/10.1007/s11609-006-0098-x>
- Springer-Verlag GmbH (2022). *Berliner Journal für Soziologie*. <https://www.springer.com/journal/11609>
- Steinert, H. (2005). Die Reise nach Amerika, damals und heute Tocquevilles Forschungsprogramm und kulturindustrielle Politik. *Berliner Journal für Soziologie*, 15(4), 541–550.
<https://doi.org/10.1007/s11609-005-0162-y>
- Steinert, H. (2007). *Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis: Dialektik der Aufklärung als Forschungsprogramm* (1. Aufl.). *Kritische Theorie und Kulturforschung: Bd. 10*. Westfälisches Dampfboot.
- Steinert, H. (2008). *Kulturindustrie. Einstiege: Bd. 5*. Westfälisches Dampfboot.
- Steinert, H. (2009). Unterhaltung, Werbung, Propaganda: Elemente einer Kritischen Theorie der Medien. *Zeitschrift für kritische Theorie*(28-29), 129–148.
- Steuerwald, C. (Hrsg.). (2017). *Klassiker der Soziologie der Künste*. Springer VS.
- Thomas, P.D. (2018). Refiguring the Subaltern. *Political Theory*, 46(6), 861–884. <https://doi.org/10.1177/0090591718762720>
- Trenz, H. J. (2005). Das Kino als symbolische Form von Weltgesellschaft. *Berliner Journal für Soziologie*, 15(3), 401–417. <https://doi.org/10.1007/s11609-005-0207-2>
- Universität zu Köln (2022). *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie: Die Zeitschrift*. <https://kzfss.uni-koeln.de/de>
- Ushakin, S. (2005). Die Macht der großen Zahlen. *Berliner Journal für Soziologie*, 15(3), 361–380.
<https://doi.org/10.1007/s11609-005-0205-4>
- Wagner, E. (2014). Schönheitschirurgie-Patientinnen als „ugly dopes“? Zur Medialität der Entscheidungsfindung für plastisch-chirurgische Eingriffe. *Berliner Journal für Soziologie*, 24(1), 89–110.
<https://doi.org/10.1007/s11609-014-0240-0>

Walter de Gruyter GmbH (2022). *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie: Über diese Zeitschrift*. <https://www.degruyter.com/journal/key/zksp/html>

Walter de Gruyter GmbH (2022). *Zeitschrift für Soziologie: Über diese Zeitschrift*. <https://www.degruyter.com/journal/key/zfsoz/html>

Wodak, R., & Meyer, M. (Hrsg.). (2016). *Methods of critical discourse studies* (3. Aufl.). Sage.

zu Klampen! Verlag (2022). *Zeitschrift für kritische Theorie: Über die Zeitschrift für kritische Theorie (ZkT)*. <https://zuklampen.de/buecher/sachbuch/zeitschrift-fuer-kritische-theorie.html>

ZUM AUTOR

Marc Blüml ist Student im Master Soziologie der Goethe-Universität Frankfurt am Main und Vorstandsmitglied des soziologiemagazin e.V. Seine Forschungsinteressen liegen auf psychoanalytisch geschulter materialistischer Gesellschaftstheorie, Autoritarismusforschung und qualitativen Methoden der Sozialforschung.

An dem Beitrag haben folgende Redaktionsmitglieder im Review, Betreuung und Lektorat mitgearbeitet: **Daniel Bräunling**, **Dominik Dauner**, **Nils Haacke**, **Annabell Lamberth** und **Konstantin Schiewer**.

ANHANG

Auswertungskategorie	Erhobener Inhalt	Spezifikation (wenn standardisiert)
Artikelinhalt	Abstract, Themen, Disziplin, Ziel und Forschungsgegenstand des Artikels	-
Diskursposition Autor*in	Akademische Position & Forschungsschwerpunkte	-
Diskursstränge	Zentrale Diskurselemente, welche mit anderen Artikeln verbinden	-
Art des Konzeptbezug	Verwendungsart des Konzepts im Text	Analytisch (nutzt mindestens Elemente des Konzepts zur Analyse/Erklärung eines gesellschaftlichen Phänomens) Ablehnend (verwirft das Konzept) Ideengeschichtlich (nennt das Konzept im Forschungsstand ohne weiteren Bezug) Arbeitsfeld in Medienbranche (keine Bezugnahme auf Adornos Konzept)
Auseinandersetzung mit Konzept	Umfang der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Konzept im Artikel	Systematisch (behandelt in mehr als einem Absatz) Eingeschränkt (zwei Sätze bis einen Absatz) Marginal (Ein Satz oder weniger)
Quellenbezug zum Konzept	Direkte oder indirekte Bezugnahme auf Adorno in Quellen	Primärliteratur (es wird Adorno zitiert) Sekundärliteratur (es wird ein Text zitiert, in welchem Adorno zitiert wird) Keine (es wird kein Text zitiert, in welchem Adorno zitiert wird)
Numerische Konzeptthematization	Quantitativer Umfang der Nennung des Konzepts im Text	Numerische Angabe

39

Tabelle 1: Auswertungskategorien der Strukturanalyse

Quelle: eigene Darstellung

Kategorie & Wertung	Nutzungsweise	Artikel
Ideengeschichtlich		
Neutrale Aufzählung (acht Artikel)	Aufzählung	Schroer 2001 Trenz 2005
	Vergleichsfolie	Fischer 2006 Neun 2015
	In Zitaten	Corsten 2020 Schwinn 2019
	Theorieentwicklung	Sommer 2005 Bonacker 2001
Arbeitsfeld in Medienbranche		
Kritisierende Ablehnung (drei Artikel)	Ohne Bezug	Koppetsch 2006 Henninger/Papouschek 2006 Koppetsch 2008
Ablehnend		
Kritisierende Ablehnung (fünf Artikel)	Kulturpessimismus	Fuhse 2003 Baeker 2009 Burri 2008 Wagner 2014
	Entfremdet Gewaltbegriff	Nungesser 2017
Analytisch		
Analytische Verwendung (sechs Artikel)	Analyse-Instrument	Gerhards 2003 Schwinn 2006 Dimbath 2013 Steinert 2005
	Lediglich benannt	Rössel 2006 Uschakin 2005

*Tabelle 2: Verwendung des Kulturindustrie-Konzepts im hegemonialen Diskurs
Quelle: eigene Darstellung*

Von der Entfremdung zur Verfremdung

Das epische Theater zwischen Kunst und Marxscher Sozialtheorie

von Annabell Lamberth & Philip Dingeldey

41

Mit dem epischen Theater schuf Bertolt Brecht Anfang des 20. Jahrhunderts eine neue, experimentelle Form des Theaters, die darauf abzielt, die Zuschauer*innen zum distanzierten Nachdenken und Hinterfragen der Gesellschaft anzuregen, also nicht nur Soziales in Kunstform zu behandeln, sondern die Gesellschaft selbst in den Reflexionsprozess zu integrieren. Um dies zu erreichen, setzte er Techniken zur Desillusionierung und Verfremdung ein. Bei Brechts Stücken handelt es sich um Kunstformen, die sozial intervenieren und daher nicht nur der literatur- und theaterwissenschaftlichen, sondern auch der sozialwissenschaftlichen Betrachtung bedürfen. Hierzu liest der vorliegende Aufsatz den Künstler Brecht als Sozialtheoretiker und untersucht, inwiefern die Entfremdungsproblematik bei Marx und die Verfremdung bei Brecht in Verbindung stehen und inwieweit die Verfremdungseffekte die Entfremdungsproblematik zu lösen versuchen. Methodisch wird theorievergleichend und analytisch vorgegangen – was die Beziehung von Marx' Entfremdungstheorie und Brechts epischen Theater betrifft. Beispielhaft wird das Verhältnis von Ent- und Verfremdung anhand des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* beleuchtet.

abstract

Schlagwörter

Theater; Entfremdung; Verfremdung; künstlerische Intervention; Marxismus

Gesellschaft und Theater

Die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Soziologie ist nicht neu. Bereits in den 1970er Jahren kam Uri Rapp (1973, S. 12) zu dem Schluss, das Theater hege „eine spezifische Beziehung zu der Gesellschaft“ die nicht mit anderen Künsten und auch nicht anderen Querschnitt-Soziologien vergleichbar ist. Daher soll der vorliegende Beitrag auf eine spezielle Form des Theaters und seiner sozialen Rolle eingehen: das epische Theater nach Bertolt Brecht. Er wäre dieses Jahr 125 Jahre alt geworden. Die Feierlichkeiten waren ein Großevent – was nicht verwundert, ist Brecht doch nicht nur als gesellschaftskritischer Autor, sondern auch als Theatertheoretiker bekannt, der mit dem epischen Theater Anfang des 20. Jahrhunderts eine experimentelle Theaterform entwickelt hatte. Diese zielt nicht nur darauf ab, Soziales in Kunstform zu behandeln, sondern die Gesellschaft und die politische Positionierung von Inhalten und Protagonist*innen selbst in den Reflexionsprozess zu integrieren.

Daher sollen die enthaltenen gesellschaftlichen Implikationen sozialtheoretisch untersucht werden. Brecht wird nachfolgend nicht nur als Dichter, sondern auch als Sozialtheoretiker gelesen, insofern seine realistische Ästhetik „die Welt dort bloßlegt, wo in ihre Prozesse gesellschaftlich eingegriffen werden, kann“ (Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, XXII/I, S. 816).

Brechts theatertheoretisches Ziel war es das klassisch-aristotelische Theater mittels Techniken zur Desillusionierung und Verfremdung weiterzuentwickeln¹, das Publikum aus der Passivität zu befreien und zum distanzierten Hinterfragen der Gesellschaft anzuregen (Zapf, 1988, S. 352-353). Gesellschaftliche Ungerechtigkeiten sollen derart künstlerisch verarbeitet werden, dass die Rezipient*innen gleichermaßen Kunst genießen und den Inhalt sozialkritisch hinterfragen. (Koller, 1979, S. 15). Damit ist das epische oder experimentelle Theater weiterhin eine Kunstform, die deutlich von der Wechselwirkung zwischen Literatur, Theater, Gesellschaftskritik und marxistischer Sozialtheorie lebt. Bei Brechts Stücken handelt es sich um Kunstwerke, die sozial intervenieren, und daher auch der sozialwissenschaftlichen Betrachtung bedürfen.

Hintergrund seines Schaffens waren die sozialen und politischen Transformationen Anfang des 20. Jahrhunderts. Zentral für Brecht war die Kritik am Kapitalismus, den er als ausbeuterisch, repressiv, extrem und Not verursachend verstand (BFA, XXII/I, S. 72-73). Doch in seinem Werk werden einzelne historische Ereignisse nicht immer explizit behandelt; vielmehr werden soziale Verhältnisse, in der Gewalt und Ausbeutung herrschen, verfremdet dargestellt, auch um das sozialkritische Theater vor dem eigenen Verfall durch Einfühlung in Protagonist*innen zu retten

(BFA, XXIII, S. 80). Die Unterdrückung großer Volksmassen, die zwangsläufige Kommodifizierung von Kunst, Bildung, Fähigkeiten und Kenntnissen aller Art, all dies würde das öffentliche Leben und mit ihm auch das Theater verderben. (BFA, XXIII, S. 65) Doch sieht er auch ein großes Potenzial für das Theater mittels neuer Techniken wahre und unverfälschte Darstellungen des Lebens zu vermitteln. Wie Karl Marx kritisiert Brecht den Kapitalismus als materielle Antriebskraft, welche ausbeuterische und ungerechte Produktions- und Klassenverhältnisse hervorbringt. Die marxistische Prägung führt schließlich zur materialistisch-dialektischen Ausrichtung seiner Theatertheorie. Brechts Marxismus beinhaltet die Idee der Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse durch das Aufzeigen sozialer und ideologischer Widersprüche. Brecht, der in seinem Œuvre Gesellschaft, Politik und Literatur als Eins dachte, sieht Erklären als Voraussetzung für Veränderung und auch als Aufgabe des Theaters. (Dingeldey, 2015, S. 13) Handeln müssen aber letztlich die Zuschauer*innen selbst.²

Dies versucht er mit dem Stilmittel der Verfremdung zu erreichen, das Vertrautes in einem befremdlichen Licht erscheinen lassen soll, um Betrachter*innen auf Widersprüche in der sozialen Wirklichkeit aufmerksam zu machen (BFA, XXII/I, S. 66-82). Die Abkehr vom Dominieren der Emotionen im klassisch-aristotelischen Theater zugunsten der Vernunft im epischen Theater deutet auf eine Reaktion auf die zunehmenden Rationalisierung im kapitalistischen Zeitalter hin. Brecht versucht mit seinem experimentellen Theater die kulturindustrielle Verschleierung gesellschaftlicher Missstände aufzudecken. Als Marxist hat Brechts Œuvre zumindest implizite Bezüge zur menschlichen Entfremdung im Kapitalismus. Doch wie ist die konzeptuelle Beziehung von Verfremdung und Entfremdung? Unsere These dazu ist: *Brechts Verfremdung ist konzeptuell die Negation der Entfremdung, die vertraute Entfremdungssituationen, sprich die als solche nicht mehr bemerkte Entfremdung den Menschen bewusst macht, indem das Vertraute fremd gemacht wird.*

” Brecht, der in seinem Œuvre Gesellschaft, Politik und Literatur als Eins dachte, sieht Erklären als Voraussetzung für Veränderung und auch als Aufgabe des Theaters.

In der sozialtheoretischen Forschung spielt diese These bislang keine Rolle, da Brecht (noch) nicht zum Kanon der Sozialtheorie oder der politischen Theorie gehört.³ In der theatertheoretischen und -geschichtlichen Forschung wurde diese Beziehung von Ver- und Entfremdung nur in wenigen kurzen Überblickswerken angedeutet, aber bislang nicht systematisch erforscht (Müller et al., 1985; Koller, 1979). Zudem geht es in der Forschung zu Brechts Verfremdung eher um theatertheoretische Arbeiten und Analysen, weniger um gesellschaftliche Implikationen, Konsequenzen und die marxistische Ideologiekritik. Auch Brecht selbst bezieht sich in seinen Sachtexen zwar häufig auf Marx, arbeitet aber selbst die (semantisch naheliegende) Beziehung von Ent- und Verfremdung nicht aus.

Um dies zu untersuchen, sollen zunächst die grundlegenden Aussagen der Entfremdungstheorie beim frühen Marx dargelegt und Brechts Theorie der Verfremdung erläutert werden. Daraufhin soll der Begriff der Entfremdung im Zusammenhang mit der Verfremdung diskutiert werden. Im Anschluss soll dies anhand des parabolischen Theaterstücks *Der gute Mensch von Sezuan* veranschaulicht werden. Abschließend werden die Ergebnisse im Fazit zusammengetragen.

Damit ist der vorliegende Artikel auch methodisch zweigeteilt. Zum einen wird theorievergleichend und analytisch vor-

gegangen – was die Beziehung von Marx' Entfremdungstheorie und Brechts Theatertheorie betrifft, die bislang kaum systematisch untersucht wurde. Zum anderen wird diese an einem literarischen Beispiel beleuchtet. Es handelt sich dabei um eine literatursoziologische Vorgehensweise, bestehend aus einer textimmanenten Analyse und Interpretation.

Marx und Brecht

Im Folgenden soll zuerst Marx' Begriff der Entfremdung erläutert werden. Die Bedeutung der Entfremdung soll aus ihrer Wirkung auf das Subjekt erschlossen werden. Im Anschluss soll Brechts Theatertheorie dargelegt werden. Dabei soll zuerst auf die Entstehung des epischen Theaters und den Unterschied zum klassisch-aristotelischen Theater eingegangen werden, um im Anschluss die Hauptmerkmale und Ziele des epischen Theaters zu erläutern.

Marx und die Entfremdung

Marx' Begriff der Entfremdung hat seinen Ursprung im lateinischen Terminus *alienatio*, was *Entäußerung* oder *Veräußerung* bedeutet. Den Ursprung des Konzepts findet Marx in der Erkenntnistheorie Georg W. F. Hegels (Knopf, 1996, S. 80). Die Entfremdung hat bei Marx zunächst eine ökonomische und rechtliche Bedeutung.

Denn *alienato* bedeutet eine Übertragung von Eigentum und Recht. Marx greift den Begriff auf, um darzulegen, dass sich nur eine bürgerliche Rechtsordnung etablieren kann, wenn (im Kontraktualismus) die Individuen ihre natürlichen Rechte und Freiheiten zugunsten des staatlichen Kollektivs aufgeben. Die Aufgabe dieser Rechte ist der Anfang einer Entfremdung des Menschen von seinem Wesen (Schurig, 1999, S. 328). Ein Zusammenleben ist demnach scheinbar nur mittels Entfremdung möglich, doch führt es zu einer Zerrissenheit des Menschen, da die zwei Sphären des bürgerlichen/familiären und des politischen Lebens, Gesellschaft und Staat unvereinbar sind (Oppolzer, 1974, S. 24-25). Unter diesen Bedingungen steht das Gattungswesen des Menschen im Widerspruch zu seinem materiellen Leben (MEW, XL, S. 518). Der Unterschied zwischen Hegels und Marx' Entfremdungsbegriff ist somit, dass Ersterer die Entfremdung als hauptsächliches Problem des Bewusstseins betrachtet, während Marx das Bewusstsein als Folge der materiellen Verhältnisse versteht. Folglich muss für Marx die Bewusstwerdung mit der Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse einhergehen. Marx stellt Hegel also vom Kopf auf die Füße, indem er Entfremdung als materielle Abhängigkeit ausweist (Marx Engels Werke, XXI, S. 293).

Marx gibt keine klare Definition der Entfremdung. Diese erschließt sich aber in seinen Ausführungen, insbesondere zum

in mannigfaltiger Weise entfremden Proletariat (MEW, XL, S. 513).

Indem die entfremdete Arbeit dem Menschen 1. die Natur entfremdet, 2. sich selbst, seine eigne tätige Funktion, seine Lebenstätigkeit, so entfremdet sie dem Menschen die Gattung; sie macht ihm das Gattungsleben zum Mittel des individuellen Lebens. Erstens entfremdet sie das Gattungsleben und das individuelle Leben, und zweitens macht sie das letztere in seiner Abstraktion zum Zweck des ersten, ebenfalls in seiner abstrakten und entfremdeten Form. (MEW, XL, S. 516)

45

Der Mensch solle sein Wesen durch die Arbeit formen und damit sein Gattungswesen verwirklichen. Im Kapitalismus ist dieser Prozess gestört, da die Vergegenständlichung die Arbeiter*innen von ihren Produkten trennt, sprich entfremdet. In der Arbeitsteilung verlieren die Arbeiter*innen den Bezug zu ihrem Endprodukt. Außerdem gehört das Produkt nicht ihnen, sondern den Produktionsherr*innen. Diese geben den Arbeiter*innen gerade so viel, wie sie zum Überleben brauchen und reinvestieren den dadurch entstehenden Überschuss, um sich noch mehr Kapital anzueignen. So können Arbeiter*innen kein Kapital anhäufen (MEW, XL, S. 517). Sie haben nur ihre Arbeitskraft, die sie auf dem Markt anbieten können. „Das Verhältnis des Arbeiters zum Produkt der Arbeit als fremden und über ihn mächtigen Gegenstand“ (MEW, XL, S. 515).

Während zur bewussten Tätigkeit fähige Menschen nicht nur ihre eigenen Bedürfnisse, sondern auch die der Anderen als wichtig erachten, können entfremdete Subjekte dies nicht. Es handelt sich um eine Zweck-Mittel-Verkehrung. „Der konkrete Inhalt, die wirkliche Bestimmung, erscheint als formell; die ganz abstrakte Formbestimmung erscheint als der konkrete Inhalt.“ (MEW, I, S. 216) Der Zweck der entfremdeten Arbeit ist nicht die Selbstverwirklichung, sondern das nackte Überleben. Sie entfremden sich von sich selbst und von ihren Mitmenschen, die Realisierung ihres Gattungswesens im Tausch- oder Kaufakt bleibt ihnen verwehrt (Quante, 2009, S. 255).

„Ebenso indem die entfremdete Arbeit die Selbsttätigkeit, die freie Tätigkeit zum Mittel herabsetzt, macht sie das Gattungswesen des Menschen zum Mittel seiner physischen Existenz“ (MEW, XL, S. 517). Die Menschen werden *entwirklicht*. Da sie im Kapitalismus nur entfremdet arbeiten, können sie nur jenseits der Arbeit zu sich selbst kommen: „Der Arbeiter fühlt sich daher erst außer der Arbeit bei sich und in der Arbeit außer sich. Zu Hause ist er, wenn er nicht arbeitet und wenn er arbeitet, ist er nicht zu Haus“ (MEW, XL, S. 514). Sie suchen im Konsum und in der Religion ihr Mensch-Sein. Religion und Konsum haben eine kompensierende und sublimierende Funktion. Sie sollen das sinnentleerte Dasein übertünchen. Marx

zufolge müssen aber die sozialen Ursachen bekämpft werden, die die Religion als tröstende Droge nötig machen (MEW, I, S. 379, siehe auch Oppolzer, 1974, S. 29). „Die Religion ist das ‚Selbstbewusstsein‘ und ‚Selbstgefühl‘ jenes Menschen, der sich entweder noch nicht gefunden oder der sich schon wieder verloren, eben in der Religion entfremdet hat“ (MEW, I, S. 378).

Brecht und die Verfremdung

Insbesondere die Technik der Verfremdung soll mit der Entfremdung bei Marx in Beziehung gesetzt werden. Doch zunächst: Was ist Verfremdung? Im *Kleinen Organon für das Theater* bestimmt Brecht das *wissenschaftliche Zeitalter* als den historischen Rahmen des episch-dialektischen Theaters⁴ (BFA, XXIII, S. 65). Dialektisch stellt er fest, dass die neuen technischen Methoden des Denkens, die Arbeitsteilung, die Erfindungen und Entdeckungen nicht zu fortschrittlicheren Lebensbedingungen aller führten. Die Konsequenz ist stattdessen permanente existentielle Unsicherheit, Unterdrückung und Ausbeutung. Für Brecht ist die Gesellschaft ein Prozess, dessen kausale Gesetze sich im historischen Verlauf verändern. Das Schicksal der Menschen ist sukzessive durch andere bestimmt. Brecht zufolge ist die Ursache allen menschlichen Leids durch den Menschen selbst hervorgebracht worden und kann ergo auch nur durch diesen wieder

beseitigt werden (BFA, XXIII, S. 72). Das Theater, das seit jeher ein politisches Medium darstellt, hat für ihn das Potenzial, diese soziologischen Gesetzmäßigkeiten sichtbar und ihre Dialektik verständlich zu machen und damit den Ablauf mitzugestalten (Dingeldey, 2015, S. 21, 51).

Der materialistische Dialektiker Brecht „glaubt an die historische Funktion der proletarischen Klasse, die sich bei der revolutionären Umwälzung der Gesellschaft als kollektives historisches Subjekt etablieren werden“ (Koller, 1979, S. 14). Brechts Weltbild wurde durch seine Lektüre des *Manifests der kommunistischen Partei* und des *Kapitals* geprägt. Er erkannte die Negierung der Unveränderlichkeit der Dinge als maßgeblich für die sich wandelnden Prozesse (BFA, XXIII, S. 82; BFA, VI, S. 41, 256). Die theoretisierende Praxis, das Eingreifen in die Historie, war ihm besonders wichtig (Hyung-Ki, 1992, S. 10). Als jemand, der die marxistische Sicht einer sich in Klassenkämpfen befindenden Gesellschaft teilt, ergreift er Stellung für das Proletariat. Sein Ziel ist es diesem die existierenden gesellschaftlichen Widersprüche und die Möglichkeiten einer Veränderung aufzuzeigen, ohne eine klare Richtung vorzugeben (BFA, XXII/I, S. 217). Der Mensch sollte nicht mehr wie im aristotelischen Theater als eine Entität auftreten, dessen Handeln unausweichlich ist, sondern als dialektisches Wesen betrachtet werden, welches zur Veränderung der Gesellschaft

in der Lage ist. „Wie er ist, muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte“ (BFA, XXIII, S. 82). Seine neue Theaterform erfordert also eine neue Art der Aufführung. Am klassisch-aristotelischen Theater kritisiert er vor allem die Technik der Einfühlung. Diese habe den Effekt, dass sich das Publikum mit Protagonist*innen identifiziert, für sie Partei ergreift und „sie eine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen vertauschen können, eine nicht besonders gekannte mit einer träumbaren“ (BFA, XXIII, S. 76). Brechts Gegenbegriff ist der der Distanz und der Ratio. Denn das neue Theater sollte das Einfühlen verhindern und durch eine kritisch distanzierte Handlung im Sinne der Vernunft ersetzen. Das betrifft das Verhältnis der Schauspieler*innen zu ihrer Figur und des Publikums zur dargestellten Person.

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid des Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. So darf man es nicht machen. Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. Das muß aufhören. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. (BFA, XXII/I, S. 110)

Das epische Theater bekämpfe somit nicht die Emotionen, sondern analysiere sie. „Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das Theater schuldig, indem es die Vernunft praktisch ausmerzt“ (BFA, XXII/I, S. 315). Der *Poetik* von Aristoteles (1994) zufolge, würde die Mimesis die Katharsis, die seelische Reinigung von Furcht und Mitleid in der Auflösung des Dramas, herbeiführen. „Diese Reinigung erfolgt auf Grund eines eigentümlichen physischen Aktes, der Einfühlung des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden“ (BFA, XXII/I, S. 171). Das Schicksal des Individuums ist hier durch Liebe, Leidenschaft und göttliche Fügung determiniert, es ist frei von Handlungsalternativen. Diesen hegemonialen Determinismus in der Theatergeschichte durchbricht Brecht (BFA, XXII/I, S. 176, 737). Die Charaktere sollen ausschließlich durch ihre Handlungen definiert sein. Das Theater der Einfühlung sowie die gesamte Kulturindustrie, wie sie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verstanden, setzt Brecht gleich mit einem „Zweig des bour-

geoisien Rauschgifthandels“ (BFA, XXIII, S. 65). Es zeigt einen dürftigen Abklatsch der Welt und eine grobe Verzeichnung der Wirklichkeit, welche weder Kritik an der Darstellung noch an den sozialen Zuständen zulässt.

Im epischen Theater werden die literarischen Gattungen Drama und Epik verbunden und neue künstlerische Methoden eingesetzt, die das Unsichtbare in den gesellschaftlichen Prozessen sichtbar macht und die Illusion der Determiniertheit aufbricht. Die normalerweise nicht wahrgenommene Realität soll wahrnehmbar gemacht werden, um die Zuschauer*innen zum eigenständigen Handeln und zu realen Veränderung der Gesellschaft zu befähigen (BFA, XXIII, S. 81). Diese Verfremdung ermöglicht es den Zuschauenden, alltägliche Umstände in einem neuen Licht zu betrachten, da die Gewohnheit und das Selbstverständliche alle Kritik zunichtemacht (BFA, VI, S. 521). Die Technik der Verfremdung vollzieht sich in allen Bereichen des neuen Theaters.

”

Diese Verfremdung ermöglicht es den Zuschauenden, alltägliche Umstände in einem neuen Licht zu betrachten, da die Gewohnheit und das Selbstverständliche alle Kritik zunichtemacht.

Verfremdung als Negation der Entfremdung

Was hat also die marxsche Entfremdung mit der brechtschen Verfremdung zu tun? Letztere wird mit Hilfe verschiedener sprachlicher Mittel und Techniken erlangt: den V-Effekten (BFA, XXII/I, S. 645).

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen ... Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgeschehen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. (BFA, XXII/I, S. 554)

Den Begriff der *Verfremdung* leitet Brecht zunächst von Hegels Entfremdungstheorie ab. Das Bekannte kann hier, gerade weil es bekannt ist, nicht erkannt werden. Folglich muss „das zu erkennende Objekt die Gestalt von etwas Fremdartigem erhalten“ (Knopf, 1980, S. 378), damit die Zuschauer*innen zur Erkenntnis gelangen. Dafür verwendet Brecht, anders als Hegel oder Marx, den Terminus *Verfremdung*, stellt aber die Relation zur Entfremdung keinesfalls klar. Brechts Ästhetik eines kritischen Realismus soll mit bewusst demonstrierten, künstlerischen Mitteln die Folgen einer kapitalistischen

Gesellschaft für den Menschen entlarven und auf ihre Veränderbarkeit aufmerksam machen. Der entfremdete Mensch nimmt bei Marx aber die gesellschaftliche Situation bewusstlos hin. Die Verfremdung ist daher die Negation der Entfremdung, insofern vertraute Entfremdungssituationen, sprich die als solche nicht mehr bemerkte Entfremdung den Menschen bewusst macht, indem das Vertraute fremd gemacht wird, da das Publikum aus seiner Passivität, dem Hinnehmen, Nichtdurchschauen, sprich der Konsequenz der Entfremdung geistig herausgeholt werden soll, indem er sich der Entfremdung und anderer ideologischer Verblendungszusammenhänge bewusst wird.

Gewiss ist eine solche Selbstbefreiung durch Ideologiekritik ein Ziel, das Marx teilt. So führt doch das Bewusstmachen der sozialen Ketten, der Entfremdung und der Ungleichheit sowie das Klassenbewusstsein in seiner Teleologie zur internationalen Selbstermächtigung und Solidarität des Proletariats. Das führe schließlich zur kommunistischen Revolution sowie zur Diktatur des Proletariats, die die nicht alternativlose Geschichte von Klassenkämpfen ultimativ beenden soll. (MEW, IV, S. 462-474, 492-493) Insofern kann auch Brechts Technik der Verfremdung in seiner Stoßrichtung als revolutionär klassifiziert werden, da genau dieses revolutionäre Potenzial des Publikums durch Selbsterkenntnis gewonnen werden soll.

Während die Beendigung der Entfremdung also für beide Denker durch die Revolution, die radikale Änderung sozialer und politischer Verhältnisse gelingen soll, baut Brecht zwischen Entfremdung und Revolution die Verfremdung ein – als Katalysator oder Instrument, welches die Selbsterkenntnis bringt, die Widersprüchlichkeit der Entfremdung (und andere soziale Ungerechtigkeiten) bewusstmacht, um aus dem passiven Publikum aktive Rezipient*innen und Akteur*innen zu machen.

50 Denn ohne diese bleibt der Entfremdete bewusstlos und wortwörtlich ohnmächtig. Dieses Instrument des Bewusstmachens mag auf den ersten Blick idealistisch wirken, was es aber keinesfalls ist. Denn die Selbsterkenntnis durch Bewusstmachen ist einerseits das Aufzeigen der Klassenverhältnisse und damit auch eine materialistische Verortung der Protagonist*innen, der Handlung und des Publikums und ist zweitens eine normative Partei ergreifung für das Proletariat, eben mit dem Ziel, die kapitalistischen Ketten, die sich für Brecht aus der Dialektik von Arm und Reich ergeben – Reichtum bedingt Armut und vice versa (BFA, XIV, S. 233) – zu erkennen *und* zu sprengen. Es geht Brecht also nicht um idealistische Kunst und abstrahierendes, schöngestriges Denken, was er (simplifiziert) als philosophieren versteht, sondern um „eingreifendes Denken“ (BFA, XXI, S. 524-525), das Intellektualität mit dem Arbeiten und dem Proletariat verbindet,

sich dort sozial situiert und in die Klassengesellschaft für das (und bestenfalls mit dem) Proletariat interveniert. Die Verfremdung bleibt somit wie Marx' Entfremdung materialistisch. Die Verfremdung soll die Entfremdung negieren, indem sie darauf abzielt, die sozialen, materiellen Bedingungen der Entfremdung zu beseitigen: nämlich Klassensystem, soziale Ungleichheit und Kapitalismus. Es geht um dialektischen Materialismus und die Umwertung bürgerlich-scheinheiliger Normen, wie dem Arbeitsethos und dem Gehorsam. Das Ziel ist ein sittliches Verhältnis der Solidarität der Menschen und Zustände, in denen das Wohl der Gemeinschaft und das Wohl des Individuums kongruent sind, sodass hier Denken, Klasse, materialistische Analyse und der Traum vom Kommunismus zusammenfließen (Solty, 2023, S. 212-227).

V-Effekte und ihr Ziel in Bezug auf Entfremdung

Um unsere Behauptung zu plausibilisieren, müssen erst die Techniken der Verfremdung dargelegt werden, um daraufhin den Zusammenhang mit der Entfremdung im Einzelnen zu verdeutlichen. Der V-Effekt soll auf die Widersprüche zwischen dem, was ist, und zwischen dem, was denkbar ist, hinweisen, indem der allen Vorgängen unterliegende gesellschaftliche Gestus verfremdet wird. „Mit sozialem Gestus ist der mimische und gestische Ausdruck der

gesellschaftlichen Beziehungen gemeint, in denen Menschen einer bestimmten Epoche zueinander stehen.“ (BFA, XXII/I, S. 554) Den Menschen soll so zu einem neuen Bewusstsein verholfen werden, indem es ihm ermöglicht wird, soziale Gesetzmäßigkeiten zu erkennen. (BFA, XXII/I, S. 646, 735-736) Dazu greift das epische Theater mit dem Programm der Umfunktionierung der Apparate in die Vermittlungsform der Kunst im Hier und Jetzt ein. Das Ziel ist die Sichtbarmachung und Aufspaltung von innen durch strategisch-künstlerische Modifikationen des Theaters, indem insbesondere ein direktes Verhältnis zwischen Publikum und Darstellenden generiert wird. Diese Literarisierung des Theaters beinhaltet Kommentare, Projektionen von Bildern, einer Interaktion zwischen Zuschauer*innen und Darsteller*innen und der Desillusionierung, in spezifischer Weise einer *Entkunstung*, wie Adorno es nennt (Rothe, 2023, 189, siehe auch Lehmann, 2016, S. 239-242). Brecht verfremdet Situationen, in denen die Menschen entfremdet sind und deshalb die wirklich prekären sozialen Zustände nicht erkennen können. „Die historischen Bedingungen darf man sich freilich nicht denken (noch werden sie aufgebaut werden) als dunkle Mächte (Hintergründe), sondern sie sind von Menschen geschaffen und aufrechterhalten (und werden geändert werden von ihnen)“ (BFA, XXIII, S. 79).

Die *Historisierung* ist entscheidend, da sie eine Kontextualisierung darstellt, die Handlungen nach ihrem Kontext beurteilbar und als veränderlich darstellt. Ein bestimmtes Gesellschaftssystem wird vom Standpunkt eines anderen aus betrachtet, um die Ursachen und Folgen in der Entwicklung dieser Gesellschaft zu zeigen. Je nach Bedarf und Intention des Stückes kann dies variieren. Brecht stellt nicht immer klar, zu welcher Zeit und an welchem Ort das Stück genau spielen soll. Durch Historisierung werden nicht nur Vergangenes, sondern auch die Gegenwart als zugänglich dargestellt. Die Kritik erfolgt vom Standpunkt der darauffolgenden Epoche aus (BFA, XXII/I, S. 646, 699). Die Verfremdung der zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten ermöglicht, eine Distanz zum Geschehen zu gewinnen und aufgeführte Missstände auch in eigenen Kontext entdecken zu können. Durch solche Darstellungen werden Zuschauer*innen dazu befähigt, sich aus ihrer Zeit herauszuheben und diese distanziert zu betrachten. Die Distanz erschwert also das Einfühlen. „Er kann nicht schlechthin fühlen: ‚So würde ich auch handeln, sondern kann höchstens sagen: ‚Wenn ich unter solchen Umständen gelebt hätte‘“ (BFA, XXIII, S. 79). So sollen den Zuschauer*innen auch ihre eigenen Handlungsumstände als besonders vorkommen, was für Brecht den Anfang der Kritik bedeutet. „Nicht länger flüchtet der Zuschauer aus der Jetztzeit in die Historie; die Jetztzeit wird zur Historie“ (BFA, XXII/I, S. 736).

Die *Desillusionierung* (ein typisch ideologiekritisches, fast schon antifiktiv anmutendes Motiv) ist ein weiterer V-Effekt. Während musikalischer Einspielungen oder eines Songs wird die Handlung durch einen Lichtwechsel unterbrochen und der*die Spielende nimmt eine neue Haltung ein. Oftmals beobachten die Zuschauer*innen die Umbauarbeiten auf der Bühne, da diese nur teilweise im Verborgenen stattfinden. Durch diese Niederlegung der *vierten Wand* wird dem Publikum der künstlerische und künstliche Charakter des Theaters vor Augen geführt. Das Durchbrechen der vierten Wand wird auch dann deutlich, wenn der oder die Darsteller*in sich während der Handlung direkt an das Publikum wendet und aus der Rolle heraustritt (BFA, XXII/I, S. 641-642). Die Ansprachen der Darsteller*innen verstärken die Anrufung an das Publikum, schon während des Stücks eine kritische Haltung gegenüber den Geschehnissen zu entwickeln. Die Desillusionierung ist also im Kern materialistisch und antiidealistisch, indem das Phantasieren, insofern es als ideologisches Verblenden und Ablenkung des materialistischen Gefüges fungiert, durchbrochen wird. Gleichzeitig ist Brecht damit kein asketischer Zerstörer der theatralischen Illusion, sondern der ideologischen Illusion. Die Lust, die das verfremdete Theater durch Desillusion generiert, ist keine Lust auf Illusion als soziale Lüge, sondern auf Illusion zum (sozial situierten) Phantasieren, was statt-

dessen sein könnte. Brecht richtet sich also gegen die Illusion des scheinbar Selbstevidenten, der sozialen, ökonomischen und kulturellen Klassenverhältnisse und seiner Klischees (Pfaller, 2023, S. 33-36; siehe auch Rothe, 2023).

Ein weiterer V-Effekt ist die *Montagetchnik*: eine Aneinanderreihung einzelner Bilder und Szenen. Auch die unauffälligen Kostüme und das meist nur angedeutete Bühnenbild sind charakteristisch. Alle Mittel dienen offenkundig dazu, die Zuschauer*innen in eine kritische Haltung zu versetzen, die es ihnen ermöglicht, die Darstellungen auf der Bühne mit ihren realen Erfahrungen zu vergleichen und daraus Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Handeln zu ziehen (Knopf, 1980, S. 83). Die Desillusionierung der Menschen durch diese Formen der Verfremdung kann als Antwort auf Marx Forderung einer Aufhebung des illusorischen Glücks zugunsten ihres wirklichen Glücks betrachtet werden. „Die Kritik hat die imaginären Blumen an der Kette zerpfückt, nicht damit der Mensch die phantasielose, trostlose Kette trage, sondern damit er die Kette abwerfe und die lebendige Blume breche“ (MEW, I, S. 379).

Zentral für die Verfremdung des Publikums ist die *Überführung in die dritte Person*. Die Schauspieler*innen dürfen sich nicht mit ihrer Rolle identifizieren, sondern sollen die Figur zugleich „kritisieren

und kommentieren“ (BFA, XXII/I, S. 644). Die Zuschauer*innen erkennen die Protagonist*innen somit nicht als Identifikationsfigur und werden nicht emotional durch diese verblendet. „Die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum sollte die allerfreieste und direkteste sein“ (BFA, XXII/I, S. 648). Im Zuge des V-Effekts, treten die Figuren aus ihrer Rolle und wenden sich an das Publikum, um über das Geschehene zu diskutieren. Diese Wahrung von Distanz zur eigenen Rolle soll dazu dienen, dass die Figuren einen gleichnishaften Charakter erhalten (BFA, XXII/I, S. 649; BFA, XXI, S. 390). Diese Art des Spielens stellt hohe Anforderungen an die Schauspieler*innen. Die spezifischen Techniken für das Schauspiel, die auf den Gestus des Zeigens hinauslaufen, unterscheiden sich stark von denen des klassischen Spiels (Clausen, 1994, S. 117). Die Schauspieler*innen müssen sich von ihrer Rolle distanzieren und einerseits die Rolle der Figur, die sie im Stück spielen, und andererseits die der Kommentator*innen einnehmen. Im aristotelischen Theater entfremden sich die Schauspieler*innen von sich selbst, wenn sie in ihrer Spielrolle aufgehen. Im epischen Theater sollen sie vielmehr durch den Gestus des Zeigens den Zuschauer*innen offenlegen, dass sie nur eine Rolle spielen. Brecht zufolge bewirkt das scheinbare Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen des Publikums durch die Darsteller*innen, dass die Zuschauer*innen glauben, sie schauten der Bühnen-

handlung wie durch ein Schlüsselloch in einer Tür zu und die Beobachteten den Vorgang der Beobachtung nicht mitbekämen. Um dies zu erreichen, müssen sich die Schauspieler*innen von ihrer Rolle und sich selbst zugleich entfremden, um das Spiel zu verfremden und dem Publikum ihre Entfremdung bewusst zu machen (BFA, XXII/I, S. 179-180).

Demzufolge ist der Gestus des Zeigens also eine gespielte Entfremdung, die in ihrer spezifischen dramaturgischen Qualität, der Darstellung einer widersprüchlichen Rolle (Protagonist*in und Kommentator*in) die unbewusste oder ignorierte reale Entfremdung aufdeckt und bekämpft. Um vom Abklatsch zur Abbildung zu kommen, sehen Schauspieler*innen auf das Publikum, um ihnen zu empfehlen, die Handlung zu überdenken (BFA, XXIII, S. 82-86).

Um zu beobachten, muß man vergleichen lernen. Um zu vergleichen, muß man schon beobachtet haben. Durch Beobachtung wird ein Wissen erzeugt, doch Wissen ist nötig zur Beobachtung. Und: Schlecht beobachtet der, der mit dem Beobachteten nichts zu beginnen weiß. Schärferen Auges überblickt der Obstbaumzüchter den Apfelbaum als der Spaziergänger. Keiner aber sieht den Menschen genau, der nicht weiß, daß der Mensch das Schicksal des Menschen ist. (BFA, XXII/I, S. 864)

Der Verfremdungseffekt darf nie losgelöst von der sozialen Funktion und somit der sozialwissenschaftlichen Analyse betrachtet werden. Die Bühne wird mit Hilfe des V-Effekts zu einem Wirklichkeitsmodell, an welchem soziale Ordnungen studiert werden können. Die Bühnenhandlung – als modellhafte Wirklichkeit – wird übertragbar auf die eigene soziale Wirklichkeit.

Das Beispiel *Der gute Mensch von Sezuan*

54

In Brechts Theaterstück *Der gute Mensch von Sezuan* (verfasst 1938-40, uraufgeführt 1943) lassen sich sämtliche epische Elemente finden und aufzeigen, sodass sich dieses Parabelstück als Schlüsselwerk zur Untersuchung der Wirkung der V-Effekte und des Zusammenhangs von Verfremdung und Entfremdung anbietet. Gerade diese Beziehung in einem parabolischen Text zu untersuchen, bietet sich aus sozialtheoretischer Perspektive an.⁵ Für die Darstellung in Form einer Parabel liefert Brecht eine doppelte Begründung: Erstens stelle die Parabel ein Medium der Erkenntnis dar und zweitens eine Erweiterung der ästhetischen Möglichkeiten (Lehmann, 2016, S. 222-235).

Brecht siedelt das Stück im 19. Jahrhundert in der Hauptstadt der Provinz Sezuan an. Sezuan steht für alle Orte, „an denen Menschen von Menschen ausgebeutet

werden“ (BFA, VI, S. 176). Diese Ausbeutung ist Ursache der Entfremdung durch das dort herrschende kapitalistische System. Zentrale Elemente im Stück sind die Persönlichkeitsspaltung der Protagonistin Shen Te (beziehungsweise ihr Alter Ego Shui Ta) als ihre Entfremdung von sich selbst. Die Handlung findet weit weg von der Lebenswelt der größtenteils westlichen Zuschauer*innen statt. „Vorgänge und Personen des Alltages, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen“ (BFA, VI, S. 646). Durch den nicht klar definierten Zeitraum, Ort und das sozioökonomische System sollen die Zuschauer*innen dazu befähigt werden, auch die Ausbeutung in dem System, in dem sie leben, zu erkennen. Die sozialen Klassen im Stück, die Armen und die Reichen, sind schlecht, da sie stehlen, betrügen oder von den hegemonialen Moralvorstellungen abweichen; die Armen, um zu überleben, die Reichen, um noch mehr Reichtum anzuhäufen. Shen Te gehörte zu Beginn zu den Armen und prostituiert sich. Später, gezwungen durch die kapitalistische Logik, entwickelte sie als Shui Ta einen wirtschaftlich geprägten Sinn, durch den sie eine Geldhochzeit schließt. Im vorliegenden sozioökonomischen System ist der Mensch gezwungen, seine Person als Ware zu degradieren. Dieser Widerspruch bewirkt die Spaltung Shen Tes. Das ist ein marxistisches Gesellschafts-

”

Die Bühne wird mit Hilfe des V-Effekts zu einem Wirklichkeitsmodell, an welchem soziale Ordnungen studiert werden können. Die Bühnenhandlung [...] wird übertragbar auf die eigene soziale Wirklichkeit.

verständnis, indem „das Gattungswesen des Menschen im Widerspruch zu seinem materiellen Leben steht [und] das Gemeinwesen selbst im Gegensatz zum Privatmenschen“ (Oppolzer, 1974, S. 24). Daher sind die Protagonist*innen auch keine Individuen *stricto sensu*, sondern Vertreter*innen sozialer Gruppen und Klassen. Dadurch geht es nicht um deren Willen und Persönlichkeit, sondern um die Geschichte und Klassenverhältnisse (Harvey Osterkamp, 1971, S. 111-114). Durch diese Entfremdung zu sich selbst wird sie auch von ihren Mitmenschen entfremdet (Quante, 2009, S. 255). Letztlich ist die Hauptaussage des Stücks, dass die Logik des Kapitalismus es nicht erlaubt „gut zu sein und doch zu leben“ (BFA, VI, S. 275). Folge der Selbstentfremdung ist die Spaltung der Person: „Der Mensch kann nur gut sein, wenn er zugleich schlecht ist; er kann nur menschenwürdig leben, wenn er andere zugleich in menschenunwürdiges Dasein zwingt“ (Knopf, 1980, S. 205). Die verfremdete Darstellung dieser Dialektik soll die Zuschauer*innen befähigen, die gesellschaftlichen Widersprüche zu lösen

und sich auch ihrer eigenen Entfremdung bewusst zu werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, in welchem Verhältnis die in diesem Stück verwendeten Verfremdungseffekte mit der Entfremdung stehen.

55

Die Rolle der Götter: Desillusionierung

Das Stück beginnt mit dem Wasserverkäufer Wang, der von der Armut, die in Sezuan herrscht, berichtet und auf die Hilfe der chinesischen Götter hofft. Daraufhin treffen drei Götter ein. Sie sind auf die Erde gekommen, um „gute Menschen“ zu finden. Wenn sie solche finden, meinen sie, kann die Welt so bleiben, wie sie ist. Einen guten Menschen glauben sie in Shen Te gefunden zu haben, da diese ihnen trotz ihrer prekären Situation als Einzige einen Schlafplatz bietet. In Bezug auf die Götter wendet Brecht den Verfremdungseffekt der Desillusionierung an, indem er die Götter nicht wie etwas Unantastbares darstellt, sondern bewusst menschlich und lächerlich.

Brecht greift mit der Rolle der Götter auf die alttestamentliche Erzählung vom Untergang von Sodom und Gomorrha zurück, die er in der Umkehrung verwendet: Es geht nicht darum, das Strafgericht Gottes gegen sündige Städte – um einiger Gerechten willen – zu verhindern. Die Götter sind stattdessen Fürsprecher des Bestehenden. Ihre Gebote dienen als Rechtfertigung für die schlechte Wirklichkeit. „Wir aber wollen weiter wandern und suchen und noch andere Menschen finden, die unserm guten Menschen von Sezuan gleichen, damit das Gerede aufhört, daß für die Guten auf unserer Erde nicht mehr zu leben ist“ (BFA, VI, S. 195). Dabei zeigt sich aber, dass Hilfsbereitschaft und Güte spontane Bedürfnisse des Menschen sind und sie gezwungen sind, böse zu sein, weil die Guten nicht lebensfähig sind: Verkäufer Wang muss zum Beispiel seine Wasserbecher manipulieren, um zu überleben (Müller et al., 1985, S. 286). Dass das Selbstverständliche – das Gebot: Betrug ist moralisch verwerflich! – verfremdet wird, soll das Widersprüchliche in einer Welt darstellen, die die nichtentfremdete Selbstverwirklichung nach Marx nicht zulässt, sondern auf das nackte Überleben reduziert ist, aber gleichzeitig die eigenen normativen Ansprüche bewahren muss, damit die Unmenschlichkeit ideologisch verdeckt bleibt.

Dieser Widerspruch ist der Seinsgrund der Götter: Sie verleihen durch ihre Gebote und durch den Anspruch auf deren

Erfüllung der Welt den Schein von Humanität und eine ideologische Legitimation. Sie verkörpern die Ideologie, dass die bürgerliche eine humane Gesellschaft sei. Weil sie aber mit dieser Welt selbst in Frage gestellt sind, reduzieren sie fortlaufend ihren Anspruch. (Müller et al. 1985, S. 287)

Die Zuschauer*innen sollen die Widersprüchlichkeit erkennen und die Gebote der Götter hinterfragen. Ihnen soll der Schleier des Idealismus und der Religion abgenommen werden, sodass ihnen ihre Entfremdung in voller Härte bewusst wird. Beim offenen Ende sollen sie befähigt werden, selbst die Widersprüche zu lösen. Ergo sollen sie durch die ideologiekritische Verfremdung der Götter und der Desillusionierung höherer Mächte, sich ihrer Entfremdung durch das ökonomische System bewusst werden. Kurz gesagt: Wie Marx geht es Brecht hier (künstlerisch und gleichnishaft) darum, aus der Kritik des Himmels eine Kritik der Erde (Religion, Recht, Politik etc.) zu machen und die ideologischen Blumen, die um die Ketten herum wachsen, zu beseitigen, das Elend offen zu legen, um dann die sozialen Ketten selbst zu sprengen (MEW, I, S. 379-380).

Der gespaltene Mensch: Gestus des Zeigens

Die Prostituierte Shen Te ist in zwei Personen gespalten. Die Prostituierte ist sowohl

für Brecht als auch für Marx ein Prototyp kapitalistischer Entfremdung, da sie nicht nur ihre Arbeitskraft (wie Proletarier*innen), sondern ihren Körper und ihre Liebesfähigkeit (Selbstverwirklichung und Glücksanspruch) zur Ware verdinglichen muss (Kaufmann, 1965, S. 100).

Sie repräsentiert für Brecht den Warencharakter, der die menschlichen Beziehungen in der kapitalistischen Gesellschaft beherrscht. Aus der schizoiden Spaltung folgt auch eine Dialektik der Moral: Es ist eine literarische Gesellschaftsanalyse der sozialen Konditionen und Widersprüche von Ethik und Moral, die selbst nicht moralisiert, sondern – wie viele Stücke Brechts (BFA, II, S. 284-285) – von der materiellen Basis ausgeht, die eine (bürgerliche) Moral unterminiert, wodurch sich die Frage nach einer guten Gesellschaftsordnung stellt (Dingeldey, 2015, S. 22, 28-46; Parker, 2018, S. 656-657). So ist Shen Te – obwohl sie sexuell unkeusch ist und damit traditionellen Normvorstellungen widerspricht – inhärent gut, aber die Güte wird schließlich durch die völlige Entfremdung und Entmenschlichung erst ironisiert und schließlich ad absurdum geführt (Franklin, 1979, S. 88-91). Wie der Warencharakter ist auch die Moral schizophoren – lies: widersprüchlich und zerrissen bis in den Kern. Sowohl Brecht als auch Marx weisen auf die Verrücktheit des kapitalistischen Tauschsystems hin, wodurch zwischenmenschliche Beziehungen nur mittelbar, instrumentell und asozial werden. Dadurch

wird Entfremdung generiert, was idealtypisch in der Prostitution ins Extrem der Selbstentfremdung reicht (Lehmann, 2016, S. 108-111). Eigentlich verkaufen sich dabei Prostituierte und andere Arbeiter*innen nicht; sie werden gemietet, und ihr Preis von Angebot und Nachfrage bestimmt. Da ihr eigener Körper ihr Produkt ist, entfremdet sie sich von ihrem Produkt und sich selbst (Giese, 1974, S. 94). „Endlich erscheint die Äußerlichkeit der Arbeit für den Arbeiter darin, daß sie nicht sein eigen, sondern eines andern ist, daß sie ihm nicht gehört, daß er in ihr nicht sich selbst, sondern einem andern angehört“ (MEW, XL, S. 514). Sie steht für die Verkörperung des entfremdeten Menschen in der Klassengesellschaft. Shen Tes Persönlichkeitsspaltung stellt eine durch die soziale Ordnung ausgelöste Entfremdung von sich selbst dar. Nachdem die Götter ihr zum Dank ein Geldgeschenk offerieren, um ihr den vermeintlichen Austritt aus der Selbstentfremdung durch den Eintritt in die Bourgeoisie zu ermöglichen, eröffnet Shen Te einen Tabakladen, in der Hoffnung sich nun selbst verwirklichen und Gutes tun zu können (Müller et al., 1985, S. 287). Mit fortschreitender Integration in die bürgerliche Gesellschaft merkt sie, dass sie nicht allen Bittsteller*innen ja sagen kann, wenn sie marktwirtschaftlich erfolgreich sein und nicht wieder absteigen will. Shen Te steht – wie Brechts *Neinsager* (BFA, III, S. 66-72) – vor zwei sich gegenseitig ausschließenden Existenzmöglichkeiten:

gut und aufopferungsvoll sein oder leben. So führt ihr Weg zurück in die Selbstentfremdung, indem sie ihre Persönlichkeit spaltet: Shen Te ist der gute und von den Göttern belohnte Mensch, und Shui Ta der kalt-rationale Konterpart, der ihr Verhalten negiert. So landet sie wieder in der Prostitution, indem sie ihr rationaler Teil, um dem finanziellen Ruin zu entgehen, an den Barbier verkauft (Müller et al., 1985, S. 288). Shen Te tritt also erst aus der totalen Selbstentfremdung der Prostitution heraus, muss sich dann aber, um zu überleben, wieder von sich selbst entfremden, indem sie ihre Persönlichkeit spaltet, damit sich am Ende der Kreis wieder schließt und sie wieder zur Prostituierten wird. Dem Publikum soll diese falsche Humanität durch die Verfremdung bewusst gemacht werden.

Hier zeigt sich die materialistische Dialektik: Alle unterliegen derselben Selbstentfremdung, aber mit großem Qualitätsunterschied. Die Bourgeoisie „fühlt sich in der Selbstentfremdung wohl und bestätigt, weiß die Entfremdung als ihre eigne Macht und besitzt in ihr den Schein einer menschlichen Existenz.“ (Giese, 1974, S. 189) Die Teilung erfolgte in einen öffentlichen (Shui Ta) und einen privaten (Shen Te) Teil, die aber voneinander abhängen. Marx bemerkte, dass Politik/Staat und Gesellschaft/Private unvereinbare Sphären seien, wodurch es in Shen Te zu einer Spaltung nach Sphären kommt. Weil sie

unter dem Zwang der Selbstbehauptung leidet, lässt sie es nicht zur vollständigen Verwandlung kommen. Die Verhältnisse fordern aber, dass sie immer länger der Vetter Shui Ta sein muss, bis das Interesse ihres ungeborenen Kindes die Existenz des guten Menschen von Sezuan vernichtet. Die Doppelrolle zeigt das Subjekt als ein Wesen, an dem die gesellschaftlichen Verhältnisse sichtbar gemacht werden können, an dem durch Verfremdung der Entfremdung, das Gespaltensein, die eigene Entfremdung den Zuschauer*innen bewusst gemacht werden kann (Giesinger, 1974, S. 99). Brecht wendet hier den Gestus des Zeigens an, der sich im Stück durch zwei Elemente äußert: Das Erste ist das Heraustreten aus der eigentlichen Handlung direkt vor das Publikum (BFA, VI, S. 642). Diese Methode wird besonders deutlich in einem Zwischenspiel vor dem Vorhang, wo Shen Te sich direkt vor den Zuschauer*innen in ihren Vetter Shui Ta verwandelt. Während sie *Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten* begleitend und kommentierend singt, vollzieht sie die Verwandlung in Shui Ta, der ihre aussichtslose Situation retten soll.

Shen Te tritt auf, in den Händen die Maske⁶ und den Anzug des Shui Ta und singt [Sie beginnt zu singen]. Sie legt den Anzug des Shui Ta an und macht einige Schritte in seiner Gangart. [Sie singt weiter]. Sie setzt die Maske des Shui Ta auf und fährt mit seiner Stimme zu singen fort. (BFA, VI, S. 220)

Die Zuschauer*innen erfahren auf diese Weise, dass Shen Te Shui Ta ist und der*die Schauspieler*in auf der Bühne eine Doppelrolle spielt. Unterstützt wird diese Erkenntnis durch die Veränderung der Stimme, den Kleiderwechsel und des Anlegens einer chinesischen Maske, die die Veränderung unübersehbar machen. Eine Identifikation mit Shen Te ist nicht mehr möglich. „Mit dem alten literarischen Motiv der inneren Spaltung und des Doppelgängertums wird hier die Wirkung eines sozioökonomischen Zwangsmechanismus illustriert, dem der Mensch in einer kapitalistischen Welt nicht zu entrinnen vermag“ (Kittstein, 2012, S. 14). Die Dimensionen der marxischen Entfremdung – dass der Mensch der Entfremdung von seinem Gattungswesen, seinem Produkt, sich selbst und seinen Mitmenschen im Kapitalismus nicht entgehen kann (MEW, XL, S. 517-518) – werden so verfremdet, illustriert und angeklagt. Die Illusion des*der Gewinner*in im Kapitalismus, welche*r gleichzeitig philanthrop seinen*ihren Besitz teilt, wird durch den offenen Maskentausch aufgelöst. So soll dem Publikum die Entfremdung durch den sozioökonomischen Zwangsmechanismus bewusst gemacht werden, um es zum kritischen Hinterfragen der kapitalistischen Ordnung anzuregen. Shen Te tritt ab, weil der rein gute Mensch in schlechten Verhältnissen scheitern muss. Daher tritt der Böse auf. Das Gute trägt die Maske des Bösen, um zu überleben. Statt sich einzufühlen, soll bewusstwerden,

dass durch die Entfremdung im ökonomischen System der gute Mensch böse werden muss (Dingeldey, 2015, S. 22). Es ist die Persönlichkeitsspaltung als Selbstentfremdung, die aus den ökonomischen Zwängen folgt. Nicht das Individuum, sondern die gesellschaftliche Ordnung soll hinterfragt werden um sich der eigenen Entfremdung bewusst zu werden. Das wird auch dadurch ermöglicht, dass Shui Ta sich auf einer anderen Fiktionsebene bewegt, da hier ein verfremdetes Spiel im Spiel entsteht, also die gespielte Figur Shen Te Shui Ta spielt, sodass also Shui Ta durch theatralische Mittel auf der Bühne erst entsteht (Knopf, 2012, S. 352-352).

Ein zweites Element des gestischen Zeigens im Stück betrifft den Inhalt dieser Technik. Wenn der*die Schauspieler*in sich an das Publikum wendet und es direkt anspricht, tritt der*die Spielende aus der Bühnenrolle heraus. Deutlich wird das, wenn Shen Te von Bekannten um Obdach gebeten wird. Nachdem sie der Witwe Shin erklärt hat, dass sie die Leute von früher kennt, wendet sie sich an das Publikum und spricht: „Als mein bißchen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt nein sage. Sie sind arm. Sie sind ohne Obdach. Sie sind ohne Freunde. Sie brauchen jemand. Wie könnte man da nein sagen?“ (BFA, VI, S. 186).

Shen Te ist zu gütig, um Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Die Frage am Ende des Absatzes ist an die Zuschauer*innen gerichtet, die sich nun fragen, wie sie selbst an Shen Tes Stelle gehandelt hätten. Sie sollen selbst die Geschehnisse kritisch hinterfragen und den Einfluss des eigenen sozioökonomischen Systems auf ihr Denken und Handeln erkennen. Auch hier zielt die Verfremdung als Unterbrechungen der Handlung im Stück darauf ab, die Welt als veränderbar und veränderungswürdig zu zeigen. „Die Personenspaltung ist eine parabelhafte Verfremdung der Entfremdung, in der das Experiment mit der Welt kritisch wird“ (Müller et al., 1985, S. 288).

60

Der offene Schluss

Zum Ende rechtfertigen die Götter die herrschende Ordnung. Dies tun sie, indem sie die Entfremdung als notwendiges Mittel beschönigen, insofern Shen Te sich nicht vollständig in Shui Ta verwandelt, sondern ihm nur die Führung überlassen hat, um auf dem Markt zu bestehen und gleichzeitig ein guter Mensch sein zu können. „Sollen wir eingestehen, daß unsere Gebote tödlich sind ... Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung“ (BFA, VI, S. 276). Shen Te soll weiterleben wie bisher, um das Weltbild der Götter und die bürgerliche Ordnung zu bestätigen. Ihre Persönlichkeitsspaltung tun sie als Missverständnis ab. Gerade weil vermeintlich

höhere Wesen nicht eingreifen, wird die menschliche Intervention umso notwendiger. Aus dem künstlerischen Eingriff soll die soziale Intervention des Publikums – der bourgeoisen Droge der Religion und der Einfühlung beraubt – folgen.

Die Gerichtsszene ist ein Spiel im Spiel und fordert auf, nach der Lösung zu suchen. Die Parabel ist formal offen, insofern die Zuschauer*innen nun dazu befähigt sein sollen, das Stück selbst zu Ende zu denken. „[V]erehrtes Publikum, los, such die selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“ (BFA, VI, S. 279). Brechts Werke beanspruchen nicht die Wirklichkeit abzubilden, sondern nur transparent zu machen, das Erkennen des gesellschaftlich bedingten Selbstentfremdungszwanges ermöglichen, aber keine feste Lösung diktieren (BFA, XXI-I/I, S. 217). Denn Brechts marxistischer Realismus-Konzeption zufolge müssen Kunstwerke einerseits an die Realität gebunden, andererseits auf der formalen Seite vollkommen frei sein (Koller, 1979, S. 15; Müller et al., 1985, S. 289).

Brechts Stücke dienen also einer Bewusstseinsentwicklung. Sie befähigen dazu die Gesetzmäßigkeiten der Welt und des kapitalistischen Systems zu erkennen und sich der Entfremdung bewusst zu werden. „Nicht nur gelöste Probleme stellt das Theater den Zuschauern vor, sondern auch ungelöste“ (BFA, XXII/I, S. 721).

”

Brechts Stücke dienen also einer Bewusstseinsentwicklung. Sie befähigen dazu die Gesetzmäßigkeiten der Welt und des kapitalistischen Systems zu erkennen und sich der Entfremdung bewusst zu werden.

Das Dilemma des Stücks – die Dialektik von Selbst und Gesellschaft, die menschliche Entfremdung durch die bürgerliche Ordnung, aber auch der Gegensatz aus persönlichem Wohlbefinden und gemeinschaftlichem Glück – wird also ins Extreme zugespitzt und dann dem Publikum zur Auflösung überlassen, ohne dass eine vollfertige sozialtheoretische Utopie präsentiert werden würde (Ruppert, 1976).

Die Negation der Entfremdung

Ausgangspunkt der Verfremdung ist stets eine gesellschaftliche Paradoxie, in der ein der Klassengesellschaft immanenter Widerspruch erkennbar ist ... Das bei Brecht maßgeblich beteiligte Erkenntnispotenzial ist die marxistische Entfremdungstheorie, wie sie seit der Veröffentlichung von Marx' sogenannten Pariser Manuskripten von Philosophen und Sozialtheoretikern aus Brechts Bekanntenkreis diskutiert wurde. (Žmegač, 1994, S. 545)

Unsere These, Brechts Verfremdung stelle eine Negation der von Marx beschriebenen Entfremdung dar, konnte bestätigt werden. Durch bewusstes Verfremden des Normalen, in dem die Menschen ihr entfremdetes Dasein nicht erkennen können, offenbaren die Verfremdungstechniken dieses auf unterschiedliche Weise. Ziel ist die Negierung der Unveränderlichkeit der Dinge, da dies die Voraussetzung für gesellschaftliche Veränderung darstellt. Die Welt soll dort bloßgelegt werden, wo in ihre Prozesse gesellschaftlich eingegriffen werden kann, um eine Besitznahme der Welt zu ermöglichen (BFA, XXIII, S. 82; BFA, XXII/I, S. 735-736, 816). Brecht verfremdet gerade Situationen, in denen die Menschen entfremdet sind und deshalb die prekären sozialen Zustände nicht erkennen können. Verfremdung ist als Ermächtigung zu verstehen, die Entfremdung durch radikalen gesellschaftlichen Wandel zu überwinden. Die Antwort der Verfremdung ist also keine einfache Auflösung der Entfremdung. Die Verfremdung ist aber eine künstlerisch-intervenierende Technik, die der bürgerlichen Gesellschaft

die Entfremdung in all ihrer Widersprüchlichkeit offenlegen soll, eine engagierte Ideologiekritik, wie sie zum Grundrepertoire einer kritischen Sozialtheorie gehört. Wie Marx stellt der Mensch für Brecht ein dialektisches Wesen dar: „Wie er ist muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte“ (BFA, XXIII, S. 82). Das epische Theater hat das Ziel, dem entfremdeten Menschen zu zeigen, dass er Handlungsmöglichkeiten hat, indem er in das Theatergeschehen eingebunden wird, wenn er das Geschehen von einer kritischen Perspektive aus beobachtet. So wie Marx die proletarische Revolution als Weg aus der Entfremdung sieht, soll Brechts Verfremdung das Publikum intellektuell von seinem revolutionären Potenzial, das es Entfremdung und Ungleichheit überwinden kann, überzeugen.

Durch V-Effekte soll das Einfühlen und der damit verbundene Umstand, dass die Zuschauer*innen, „eine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen vertauschen können, eine nicht besonders gekannte mit einer träumbaren“ (BFA, XXIII, S. 76) verhindert werden. Dies geschieht beispielsweise durch Desillusionierung oder den Gestus des Zeigens, indem die Handlung unterbrochen wird, die Schauspieler*innen eine neue Haltung einnehmen und die vierte Wand niedergelegt wird, sodass dem Publikum der künstlerische Charakter des Theaters vor Augen geführt wird (BFA, XXII/I, S. 641).

In *Der gute Mensch von Sezuan* etwa soll durch die Persönlichkeitsspaltung Shen Tes, dargestellt durch einen gezeigten Maskentausch, unmöglich gemacht werden, sich in Shen Te einzufühlen. Dem Publikum soll klar werden, dass durch die Entfremdung in der sozialen Ordnung der gute Mensch böse werden muss, um zu überleben. Die Persönlichkeitsspaltung, als Selbstentfremdung, welche aus den Zwängen des Kapitalismus folgt, soll die Zuschauer*innen dazu befähigen, nicht Einzelne, sondern die gesellschaftliche Ordnung zu hinterfragen und sich so der eigenen Entfremdung bewusst zu werden. Marx' Forderung einer Aufhebung des illusorischen Glücks der Menschen, zugunsten ihres wirklichen Glücks, sollen durch die Verfremdung des Normalen erfüllt oder wenigstens vorbereitet werden.

LITERATUR

- Arendt, H. (2012). *Menschen in finsternen Zeiten*. Piper.
- Aristoteles (1994). *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Reclam.
- BFA – Brecht, B. (1988-1993). *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Bde. 2, 3, 6, 14, 21, 22/1, 23. Suhrkamp.
- Clausen, L. (1994). *Soziale Überforderung? Krasser sozialer Wandel*. Kieler Beiträge zur Politik und Sozialwissenschaft 3. Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-663-10558-9_10
- Dingeldey, P. (2015). *Wir konnten selber nicht Freundlich sein. Essays zur politischen Literatur von Bertolt Brecht*. Ferge.

- Franklin J. C. (1979). Alienation and the Retention of the Self: The Heroines of ‚Der gute Mensch von Sezuan‘, ‚Abschied von Gestern‘, and ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 4(12), 87-98.
- Giese, P. C. (1974). *Das „Gesellschaftlich-Komische“: Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*. Metzler Studienausgabe. J.B. Metzler.
- Harvey Osterkamp, F. (1971). *Ein Vergleich: Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ und Dostojewskis „Der Großquisitor“*. Louisiana State University.
- Haug, W. F. (2006). *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*. *Erweiterte Neuauflage*. Argument.
- Kaufmann, H. (1965). Brecht, die Entfremdung und die Liebe. Zur Gestaltung der Geschlechterbeziehungen im Werk Brechts. *Weimarer Beiträge*, 11, 84–101.
- Kim, H.-K. (1992). *Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im „Messingkauf“ und im „Kleinen Organon für das Theater“*. Peter Lang.
- Kittstein, U. (2012). *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. J.B. Metzler.
- Knopf, J. (1980). *Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*. J.B. Metzler.
- Knopf, J. (2012). *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. Carl Hanser.
- Koller, G. (1979). *Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts*. Artemis.
- Lehmann, H.-T. (2016). *Brecht Lesen*. Theater der Zeit.
- MEW – Karl Marx, Friedrich Engels (1959-1968). *Marx-Engels-Werke*, hrsg. vom ZK der SED. Bd. 1, 4, 21, 40. Dietz.
- Müller, K., Joost, J., & Voges, M. (1985). *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*. C. H. Beck.
- Oppolzer, A. A. (1974). *Entfremdung und Industriearbeit: Die Kategorie der Entfremdung bei Karl Marx*. Pahl-Rugenstein.
- Parker, S. (2018). *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. Suhrkamp.
- Pfaller, R. (2023). Vom gelebten Traum zur erträumten Wirklichkeit. In F. Strehlow (Hrsg.), *Brecht und Klasse und Traum. Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung* (S. 25-38). Verbrecher
- Rapp, U. (1993). Theatersoziologie. Überlegungen zur Disziplin/Fragestellungen und Begründungen. In U. Rapp (Hrsg.), *Interaktion, Spiel. Einführung in die Theatersoziologie* (S. 11-25). Böhlau.
- Rothe, M. (2023). Das epische Theater vom Standpunkt der Autonomie: Eingriff und Engagement. In C. Hippe et al. (Hrsg.), *Brecht und das Theater der Interventionen* (S. 181-199). Verbrecher.
- Ruppert, P. (1976). "Der gute Mensch von Sezuan": Dialectic toward Utopia. *South Atlantic Bulletin*, 4(41), 36–43.
- Salomon, D. (2006). *Begreifen und Verändern. Verfremdung und Kritik bei Brecht und Bourdieu*. Zeitschrift für Marxistische Erneuerung.
- Schurig, V. (1999). Entfremdung. In *Enzyklopädie Philosophie* (Bd. 1). Felix Meiner.
- Silbermann, A. (1966). Theater und Gesellschaft. In M. Hürlimann (Hrsg.), *Das Atlantisbuch des Theaters* (S. 387–406). Atlantis.
- Soltz, I. (2023). Klasse Traum oder Wie der „egoistische Arbeiter“ zur „großen Ordnung“ kommt in der „der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“. In F. Stehlow (Hrsg.), *Brecht und Klasse und Traum. Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung* (S. 205-229). Verbrecher.
- Squierz, A. (2012). *The Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht*. Western Michigan University.
- Zapf, H. (1988). Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's The Good Woman of Setzuan and Edward Bond's Lear. *Modern Drama*, 3(31), 352–364.
- Žmegač, V. (1994). Verfremdung. In D. Borchmeyer & V. Žmegač (Hrsg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (S. 453–457). De Gruyter.

¹ Wenn „die Theaterkunst eine soziale Kraft darstellt, die in der Lage ist, die Gesellschaft vom Wert gewisser sozialer Richtungen und Wandlungen zu überzeugen“ (Silbermann, 1966, S. 389), so versuchte Brecht durch Verfremdung des alltäglichen die Zuschauer*innen dazu anzuregen durch kritisches Denken zu ihrer eigenen Überzeugung zu kommen. (BFA, XXII/I, S. 736)

² In Anlehnung an die 11. Feuerbachthese formuliert Brecht: „Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur erklären, sondern auch zu ändern wünschten.“ (BFA, XXII/I, S. 110)

³ Zwar gibt es eine kleinere politisch-philosophische Auseinandersetzung mit Brecht, die sich jedoch eher mit den Inhalten von Brechts literarischen Texten beschäftigen und weniger mit den sozialtheoretischen Konsequenzen der Form des experimentellen Theaters. Zudem stellen einige dieser Texte Brecht in Beziehung zu politischen Denkern oder Sozialtheoretikern wie Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Ernst Bloch und Pierre Bourdieu. (Arendt, 2012, 259-310; Haug, 2006; Salomon, 2006; Squierz, 2012) Der direkte Bezug zu Marx fällt dabei jedoch meistens knapp aus.

⁴ In stilistischer Hinsicht hat Brecht das epische Theater nicht erfunden. Sein Ausstellungscharakter und seine Betonung des Artistischen kommen aus dem asiatischen Theater.

⁵ Umso erstaunlicher ist, dass eine sozialtheoretische Analyse dieses Theaterstücks – wie bei Squierz (2012, S. 140-150) – oft unterkomplex oder gar vulgärmarxistisch bleibt.

⁶ Mit Hilfe von chinesischen Masken soll eine Trennung von Mimik und Gestik hergestellt werden (BFA, XXII/I, S. 152). Im doppelten Zeigen wird die Vermittlungsebene transparent gehalten, die für das Erkennen der eigenen Entfremdung wichtig ist.

ZU DEN AUTOR*INNEN

Dr. **Philip Dingeldey** ist Geschäftsführer der Menschenrechtsorganisation Humanistische Union und Redakteur des Journals *vorgänge*. Zuvor war er Gastprofessor für kritische Gesellschaftstheorie an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seine Forschungsinteressen sind Sozialtheorie, politische Theorie, Philosophie und Ideengeschichte. 2022 erschien seine Dissertation *Von unmittelbarer Demokratie zur Repräsentation. Eine Ideengeschichte der großen bürgerlichen Revolutionen* bei transcript (open access).

Annabell Lamberth ist Masterstudentin der Soziologie an der Technischen Universität Berlin und arbeitet in Teilzeit am Zentrum Technik und Gesellschaft. Sie ist Redaktions- und Vorstandsmitglied beim Soziologiemagazin. Ihre Forschungsinteressen sind Sozialtheorie insbesondere Subjekttheorie, Stadt- und Raum, Nachhaltigkeit und Kulturosoziologie.

An dem Beitrag haben folgende Redaktionsmitglieder im Review, Betreuung und Lektorat mitgearbeitet: **Marc Blüml**, **Michelle Giez** und **Nils Haacke**.

Nicolàs Lamas „skulpturale Mischformen“ als Möglichkeit neuer „naturkultureller“ Daseinsformen

von Jasmin Schmidlin

65

Bei einem Blick auf die letzten drei Jahrzehnte treten die Klimakrise, sich verschärfende Ungleichheiten, insbesondere im Globalen Süden und (öko-)queerfeministische Kämpfe in den Vordergrund. In sozial- und geisteswissenschaftlichen Diskursen hat sich indes eine Fokussierung auf Materialität bemerkbar gemacht, die Materie jenseits der westlich-androzentrischen Denktradition der Dualismen zu denken sucht (Hoppe & Lemke, 2021). Dieser Artikel greift die zentralen Strategien der Hybridisierung und Relationalität auf, die für den Neuen Materialismus charakteristisch sind und zeichnet diese in den künstlerischen Arbeiten von Nicolàs Lamas nach. Lamas gelingt es, das Hybride in den Mittelpunkt zu stellen und dadurch dualistische Grenzziehungen und temporale Fixierungen aufzuheben. Seine Objekte werden zu „skulpturalen Mischformen“ (Thalmair, 2022a, S. 12), die sich in und mit den Sinnen des Betrachtenden wiederholt formieren und materialisieren. Dieser Artikel zeigt, wie seine künstlerische Arbeit über das Abbilden wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Debatten hinausgeht und stattdessen naturkulturelle Daseinsformen erprobt.

abstract

Schlagwörter

Neue Materialismen; Feministische Theorie; Zeitgenössische Kunst; Nicolàs Lamas

Von Körpern, Natur und Materie

Die sozial- und geisteswissenschaftlichen Debatten der letzten drei Jahrzehnte haben sich in vielfacher Weise der Materialität zugewandt (Alaimo & Hekman, 2008; Coole & Frost, 2010; Fox & Alldred, 2017; Hoppe & Lemke, 2021). Die damit entstandene „bemerkenswerte Neuorientierung und Akzentverschiebung“ (Hoppe & Lemke, 2021, S. 10) wurde unter den Begriffen des „body turn“¹ (Gugutzer, 2006b), „somatic turn“ (Schroer, 2018), oder „material turn“ (siehe etwa Alaimo & Hekman, 2008; Coole & Frost, 2010; Löw et al., 2017; Hoppe & Lemke, 2021) zu einem Wendepunkt verdichtet. Ungeachtet der Einordnung dieser sogenannten „Wende“ hin zu Objekten, Artefakten, Natur oder (menschlichen) Körpern als bisher (vermeintlich (siehe beispielsweise Ahmed, 2008)) vernachlässigt oder (wieder-)entdeckt, lässt sich dennoch feststellen, dass diese ein anhaltendes Interesse erfahren. Auch in der Soziologie erfahren Perspektiven, die sich dem Materiellen, insbesondere „der Natur“ (Lemke, 2013) und „dem Körper“ (Gugutzer, 2006a; Gugutzer et al., 2017; Schroer, 2018) zuwenden, eine intensiviertere Aufmerksamkeit. Solche Perspektiven wurden vornehmlich in der feministischen Theorie im Zusammenhang mit globalen Krisen, wie der Klimakrise und den zahlreichen humanitären Krisen sowie Kämpfen, um ein Recht auf Selbstbestimmung über den eignen Körper thematisiert (Löw et al.,

2017, S. 11-12). Im Zuge dessen wurde im Anschluss an feministische Traditionen (etwa Merchant, 1989; Plumwood, 2003) argumentiert, dass diese Krisen eine neue feministische Ethik erforderten, die Materialität nicht (mehr) als passiv und damit verfügbare Ressource annimmt (siehe etwa Shildrick, 1997; Barad, 2003; Haraway, 2008; Braidotti, 2011).

Eine systematische Thematisierung von Materialität findet vorwiegend in einer Denktradition statt, die im Anschluss an den „material turn“ als Neue Materialismen bezeichnet wird. Eine solche wird maßgeblich von queer-feministischen Perspektiven und Denker*innen geprägt (siehe etwa Bath et al., 2005; Alaimo & Hekman, 2008; Prokla-Redaktion et al., 2014, S. 9; Löw et al., 2017). Neue Materialismen sind auch für die Kunstsoziologie von Interesse, da in jenen nicht nur eine Auseinandersetzung mit Materialität(en) stattfindet, sondern darüber hinaus auch das Verhältnis von *Natur*, *Technik* und *Gesellschaft* mit Blick auf die Naturwissenschaften neu ausgelotet wird (Garske, 2014, S. 112). Die Thematisierung von Materialität ist auch in der Kunst zu beobachten, wie dieser Artikel anhand einer spezifischen Ausstellung zeigen wird. Es scheint zunächst eine banale Feststellung zu sein, dass die (bildende) Kunst mit Dingen und Substanzen unterschiedlicher materieller Beschaffenheit arbeitet. In der zeitgenössischen Kunst ist allerdings ähnlich wie in den sozial- und

geisteswissenschaftlichen Debatten eine dezidierte Beschäftigung mit der Ontologie von Materie festzustellen (Thalmair, 2022b). Deshalb ist es lohnenswert, diese Auseinandersetzung rund um das Neudenken von Materialität, welches diese Ansätze eint (Hoppe, 2017, S. 35), genauer in den Blick zu nehmen.

Dieser Artikel beginnt mit einem kurzen Überblick über feministische Auseinandersetzungen mit Neuen Materialismen, gefolgt von einem knappen Rückblick auf die dualistische Denktradition und der feministischen Kritik daran. Anschließend werden einige theoretische Achsen der Neuen Materialismen herausgearbeitet, die als Grundlage für die darauffolgende Auseinandersetzung mit den Arbeiten des Künstlers Nicolás Lamas dienen. Schließlich werden die theoretischen Achsen der Neuen Materialismen an die Werke von Lamas herangetragen, die vom 26. November 2022 bis 10. April 2023 im *mumok* in Wien in der Ausstellung *mixed up with others before we even begin* zu erleben waren und die im Dezember 2022 für diese Analyse besucht wurde. Methodisch wurde dieser im Sinne eines autoethnografischen Zugangs mittels Feldnotizen, ergänzt durch Fotografien, dokumentiert und zu einem Protokoll verdichtet (Adams et al., 2020; Breidenstein et al., 2015, S. 86–87, 94–95). In einem Forschungstagebuch wurden die eigenen Erfahrungen, Eindrücke und Empfindungen während und nach dem Besuch

festgehalten, um einen reflexiven Zugang zu diesen zu erhalten. Dabei stand zunächst die Frage im Mittelpunkt, in welcher Weise sich Lamas mit Materialität beschäftigt. Schließlich strebt die Diskussion der besagten Ausstellung an, die Frage, welchen Beitrag die zeitgenössische Kunst zu den Debatten rund um das Neudenken von Materialität leisten kann, zu behandeln. Welche Auswirkung haben also Lamas Arbeiten in der hier betrachteten Ausstellung auf neomaterialistische ebenso wie kunstsoziologische Debatten rund um ein Neudenken von Materialität? Diesen Fragen widmet sich der vorliegende Artikel, um zum Schluss nicht nur die Relevanz Lamas' Arbeiten für kunstsoziologische Debatten zu prüfen, sondern ebenso deren Bedeutung für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Naturverhältnissen zu beleuchten.

Ein kurzer Überblick über feministische Perspektiven in Neuen Materialismen

Unter dem Begriff der Neuen Materialismen werden gemeinhin Ansätze gezählt, deren zentrales Anliegen darin besteht, die Eigensinnigkeit bzw. Eigenmächtigkeit von Materie zu fokussieren (Alaimo & Hekman, 2008; Coole & Frost, 2010; Hoppe & Lemke, 2021). Damit soll Materie nicht als „stumme Verfügungsmasse und einfaches Objekt menschlichen Zugriffs“

(Hoppe & Lemke, 2015, S. 262) verstanden werden. Solche Akzentuierungen bzw. diese „theoretischen Neubeschreibungen“ (Folkers, 2013, S. 18) wurden maßgeblich von der feministischen Theoriebildung beeinflusst, weshalb Katharina Hoppe (2017, S. 35) den Begriff der „neomaterialistischen Feminismen“², dessen Plural die Heterogenität eben dieser Ansätze betont, verwendet. Damit verweist Hoppe auf den für die feministische Theoriebildung wegweisenden Sammelband *Material Feminisms* (2008) von Stacy Alaimo und Susan Hekman. Dieser hat zum Ziel, Materialität in der feministischen Theorie und Praxis zu (re-)etablieren und zu integrieren, um damit auch die Distanz zu überbrücken und die Zurückhaltung zu überwinden, die feministische Theorien im Angesicht thematischer Bezüge zu Materialität, Natur und Körper zum Ausdruck bringen (Alaimo & Hekman, 2008). Alaimo und Hekman (2008, S. 6) fassen diese Bemühungen als „a wave of feminist theory that is taking matter seriously“ zusammen. Dadurch verweisen sie zum einen auf eine grundlegende Herausforderung der feministischen Theoriebildung, die darin besteht, die cartesianische Denkweise (Bordo, 1987; Klinger, 2018) zu überwinden und Auswege aus dem „network of dualisms“ (Plumwood, 2003, S. 2) zu finden, deren vielfach verzweigte Wurzeln weit zurückreichen. Körper, Materie, Natur oder Objekte von ihrem Eigensinn her zu denken und zu untersuchen ist

dann insofern eine Antwort auf die Problematik einer dualistischen Logik, als dass eine Gegenüberstellung von passiver Materie, in welche sich aktiv Gesellschaft und Kultur einschreibt, umgangen wird. Dies wird ermöglicht, indem „die prozesshaft[e] Formierung des materiellen und empfunden Körpers“ (Wuttig, 2020, S. 113) berücksichtigt wird. Gleichwohl wird Materie selbst immer auch als an diesem Prozess beteiligt gedacht (Barad, 2017; Sieben, 2018, S. 58). Zum anderen verstehen sich diese Bemühungen auch in Teilen als Abgrenzungsversuche gegenüber dekonstruktivistischen und post-strukturalistischen Theoriepositionen (Folkers, 2013, S. 17; Hoppe & Lemke, 2021, S. 10).

Im Anschluss an diese grobe Skizzierung der neomaterialistischen Feminismen wird im Folgenden zunächst auf die Problematik des Dualismus eingegangen und anschließend herausgearbeitet, gegen welche Theoriepositionen und Prämissen wie Konzeptionen von Materialität sich neomaterialistische Feminismen abgrenzen.

Ein Ausflug in die Tradition der Dualismen

Die Dualismuskritik stellt einen zentralen Aspekt der feministischen Theorie dar (Bordo, 1987; Merchant, 1989; Schiebinger, 2004; Holland-Cunz, 2014, S. 14). Dualismus bezeichnet eine spezifische Form

” Damit sind Dualismen immer systematische Formen von Macht inhärent, die das Abweichen von der dominanten Seite als minderwertig und fremd definieren.

der Differenz, die durch eine inhärente Hierarchisierung der beiden zueinander in Beziehung stehenden Teile gekennzeichnet ist (Plumwood, 2003, S. 47) und gemeinhin mit der cartesianischen Philosophietradition in Verbindung gebracht wird (beispielsweise Folkers, 2013, S. 20). Diese Logik kann aber noch weiter bis zur ‚klassischen Logik‘ der Antike zurückgeführt werden, in der das Subjekt im Mittelpunkt steht und sein Gegenüber lediglich in Differenz zu diesem gedacht wird, wodurch es stets die Position des unspezifischen Anderen einnehmen muss (Plumwood, 2003, S. 57). Damit sind Dualismen immer systematische Formen von Macht inhärent, die das Abweichen von der dominanten Seite als minderwertig und fremd definieren. Darüber hinaus wird die *Zugehörigkeit* zu einer der beiden Seiten ebenso wie die Macht selbst naturalisiert. Es handelt sich allerdings nicht nur um ein hierarchisches Verhältnis, sondern eines, das die Identitäten der Beherrschenden und Beherrschten konstituiert. Dualismen existieren also nicht als unabhängige Paare, sondern stellen eine Reihe an dicht verwobenen und sich reziprok verstärkenden wie spiegelnden

Gegenstücke dar, die die gesamte westliche Denk- und Handlungsweise durchdringen (Plumwood, 2003, S. 42).

Kernpaare der dualistischen Struktur des westlichen Denkens sind beispielsweise Kultur/Natur, Vernunft/Natur, als auch Mann/Frau, Geist/Körper und zivilisiert/primitiv oder self/other, die sich als Teil eines historischen Prozesses tief im kollektiven Bewusstsein und Identitäten verankert haben (Plumwood, 2003, S. 43). In der feministischen Theorie und Geschlechterforschung wurde insbesondere der Natur/Kultur Dualismus zu einem zentralen Knotenpunkt herausgearbeitet, entlang welchem nicht nur Geschlecht aufgespalten, sondern auch der weibliche Körper als per se natürlich und damit zur Verfügung stehende Ressource abgewertet wird (Merchant, 1989; Ortner, 1972). Damit wird ein wesentlicher Punkt der dualistischen Logik, der von Passivität und Verfügbarkeit, akzentuiert. Dieser wird bei Val Plumwoods besonders deutlich, indem sie hinter der Trennung Mensch versus Natur bzw. Kultur versus Natur die Gegenüberstellung von Geist und Materie, die sich in der westlichen Denktradition zu

einem Gegensatz von Vernunft und Natur steigert, erkennt (Mathews 2008: 319). Neue Materialismen und insbesondere neomaterialistische Feminismen knüpfen hier an und greifen die dekonstruktivistische wie post-strukturalistische Antwort auf die dualistische Problematik auf.

Die Bezeichnung des „material turn“, der den Beginn der Neuen Materialismen kennzeichnet, markiert einen Wendepunkt, der historisch auf den „linguistic turn“ folgt und damit zumindest in Teilen als Abwendung von der „diskursanalytischen Postmoderne“ (Holland-Cunz, 2014, S. 9) verstanden wurde. Neue Materialismen kritisieren an post-strukturalistischen und rein dekonstruktivistischen Theorieperspektiven, dass diese „das komplexe und dynamische Zusammenspiel sinnhaft-symbolischer Prozesse und materieller Ordnung“ (Hoppe & Lemke, 2021, S. 10) nicht erfassen können. Damit einhergehen Zweifel darüber, ob es mit und nach dem „linguistic turn“ gelang, dualistisches Denken zu überwinden und aufzulösen. So wird beispielsweise moniert, dass die Dualisierung von Sprache versus Realität bzw. Materie bestehen bleibt (Alaimo & Hekman, 2008, S. 2). Die Priorisierung der Sprache in der post-strukturalistischen und dekonstruktivistischen Theorie führe dazu, dass die Materie nur als „Produkt des Diskurses“ (Folkers, 2013, S. 20) in Erscheinung zu treten vermag. Folglich können die neomaterialistischen Theo-

riepositionen dann auch als eine zumindest partielle Adjustierung der Fokussierung von Diskursen, die eine Kritik an der Entfernung vom Materiellen beinhaltet, verstanden werden. Neomaterialistische Feminismen wenden sich den Dualismen zu und nehmen insbesondere deren vielfältige und stetig fließende Beziehungsschichten wahr, die sich im Angesicht globaler ökologischer Krisen, sich verschärfender materieller Ungleichheiten und (öko-) queer-feministischer Kämpfe aufdrängen.

Hybridisierung

Das Vorhaben der Neuen Materialismen, organische und nicht-organische Materie miteinzubeziehen, ohne dabei strikte Grenzziehungen vorzunehmen, kann nur durch eine Vielfalt an disziplinären, theoretischen und künstlerischen Zugängen gelingen, die das Fließende in den Vordergrund rückt. Das Realisieren eines solchen Vorhabens kann nur gelingen, indem „vollkommen neue Mischungen zwischen Wesen: Hybriden, Mischwesen zwischen Natur und Kultur“ (Latour, 1995, S. 19) zugelassen werden. Hybridisierung kann im Anschluss an die oben ausgeführten Gedanken als Strategie verstanden werden, um mit einer dualistischen Tradition zu brechen, die die Grundlage für Ausbeutungs- und Unterdrückungsmechanismen bildet.

Donna Haraways (2003) Verständnis und Erarbeitung des Konzepts der Hybridisierung, das in seinem lateinischen Wortursprung *hybrida* (zu Deutsch Mischling) wörtlich zu nehmen ist, ist fundamental dafür und lässt sich durch ihr gesamtes Werk verfolgen (Hoppe & Lemke, 2021, S. 129). Im Cyborg-Manifest lotet Haraway kunstvoll das Überschreiten von Grenzen, „machtvoll[e] Verschmelzungen und gefährliche Möglichkeiten“ (Haraway, 1995, S. 39) aus, eine Arbeit, die sich in ihrem Werk hin zur Relationalität jeglichen „Mit-Werdens“ (Haraway, 2008) entwickelt (Hoppe & Lemke, 2021, S. 129). Dieser Gedanke zur Hybridisierung erlaubt es folglich, Vieldeutigkeit ernst zu nehmen und ermöglicht, nicht-menschliche Akteure als befragbare und aktive Gegenüber ins Spiel zu bringen (Thalmair, 2022a, S. 13). Dadurch werden sodann die dualistische Trennung und Hierarchisierung von einem aktiven Subjekt versus eines passiven Objekts aufgelöst und der Fokus auf das Dazwischen gelenkt.

Relationalität

Indem relationale Ansätze den Blick auf das Dazwischen lenken, ermöglichen sie es, den Subjekt/Objekt Dualismus zu überwinden. Statt ein aktives, handelndes Subjekt zu fokussieren und eine substanzielle Perspektive einzunehmen, wird ein dynamisches Beziehungsgebilde

in den Mittelpunkt der Analyse gerückt (Emirbayer, 1997, S. 287). In der relationalen Soziologie wird demnach weder vom einzelnen Akteur mit spezifischen Wünschen und Interessen, noch von normativen und internalisierten Strukturen ausgegangen. Subjekte und Objekte erhalten ihre Identität, Bedeutung und Rolle somit ausschließlich durch die dynamischen, fortwährenden „trans-actions“ (Emirbayer, 1997, S. 286), die folglich auch zum Gegenstand der Analyse gemacht werden müssen. Indem „die Entwicklung und Ausgestaltung relationaler Ontologien“ (Hoppe & Lemke, 2021, S. 141) ausgelotet wird, verfolgen Ansätze der Neuen Materialismen, das Anliegen, Materialität und Entitäten nicht als schon immer fixiert zu verstehen, sondern die Verbindungen zu fokussieren, die immer wieder auf unterschiedliche Weise eingegangen werden.

Materie und Entitäten werden nicht als eindeutig und unveränderlich vorausgesetzt, sondern ihre Fähigkeit selbst Beziehungen einzugehen betont. Hierdurch wird ihnen Eigenwilligkeit und Eigensinn zugestanden, der sie folglich von ihrem Los der Passivität befreit. Damit wird Materie selbst als aktiver Teil des Materialisierungsprozesses verstanden (Sieben, 2018). Die Beteiligung von Materie am Materialisierungsprozess hat das Potenzial Widerständigkeit, Unverfügbarkeit und eben Eigensinn von Materie zu erfassen. Darüber hinaus ermöglicht eine relationale

Ontologie (Spezies-)Grenzen ebenso wie eine am Körper vollzogene Trennung von innen versus außen zu verwischen bzw. zu überwinden. Das Zusammenkommen von Relationalität und Hybridisierung lässt sich an Haraways Konzept der „naturecultures“ (Haraway, 2003) nachvollziehen.

naturecultures

Es wurde bereits erwähnt, dass der Natur/Kultur Dualismus eine zentrale Stellung in der feministischen Theorie und Praxis einnimmt. In den neomaterialistischen Auseinandersetzungen mit Materie gewinnt dieser, wie etwa Susan Hekmans (2010, S. 1) einleitenden Worten zu entnehmen ist, (erneut) an erheblicher Bedeutung. Wie könnte es anders sein, in einer sich immer stärker zuspitzenden globalen ökologischen Krise? Im Angesicht dieser sich verschärfenden multiplen Katastrophen zeigt sich besonders, dass Mensch und Natur und folglich auch Kultur und Natur nicht getrennt voneinander existieren.

Das Auflösen von Dualismen, wie beispielsweise dem Natur/Kultur Dualismus, kann für neomaterialistische Feminismen nur gelingen, indem Grenzen, auch diejenigen des menschlichen Körpers, verwischt werden und „the inescapability of the leaks and flows across all [...] bodies of knowledge and bodies of matter“ (Shildrick, 1997, S. 4) anerkannt wird. Während Margrit Shildricks (1997) Konzept der „leaky bodies“ aufzeigt, dass das Verfließen und Verflüchtigen von Wissens- und Körpergrenzen die Grundlage einer postfeministischen Ethik sein können, ermöglichen es Haraways (2003) „naturecultures“ auch die Verwobenheit ebendieser Grenzen in den Blick zu nehmen. Damit geraten nicht nur die Verwobenheit von Menschlichem und Nicht-Menschlichem, sondern auch von Organischem und Technologischem in den Blick. Folglich geht es nicht darum, Entitäten abzugrenzen und Organismen isoliert, sondern eben immer als „naturkulturell“ zu verstehen. Bereits in ihrem berühmten Essay *A Cyborg Manifesto* (1995 [1985]) postuliert Haraway (1995, S. 35), dass „Natur und Kultur [...] neu definiert

”

Im Angesicht dieser sich verschärfenden multiplen Katastrophen zeigt sich besonders, dass Mensch und Natur und folglich auch Kultur und Natur nicht getrennt voneinander existieren.

[werden].“ Der Cyborg, Haraways wahrscheinlich bekannteste Figur, kommt dabei die Rolle zu, etablierte Grenzziehungen aufzulösen und neue Möglichkeiten zu imaginieren (Hoppe & Lemke, 2021, S. 126): „Cyborgs sind kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion.“ (Haraway, 1995, S. 33) Damit rückt Haraway sowohl die Hybridisierung von Entitäten als auch deren Relationalität in den Mittelpunkt.

Zu Neuen Materialismen und der zeitgenössischen bildenden Kunst

Eine Verbindung zwischen Kunst und Materialität herzustellen, fällt zunächst nicht schwer, zumal sich uns (insbesondere bildende) Kunst als materielle Gegenstände präsentieren. Bereits Haraway verband mit der Künstlerin Lynn Randolph zwischen 1990 bis 1996 eine produktive Arbeitsgemeinschaft, woraufhin letztere davon inspiriert ihr Werk *Cyborg* schuf, das in späteren Ausgaben als Buchcover des Cyborg-Manifests diente (Randolph, o. J.). Obschon Neue Materialismen auch in der Kunsttheorie (Barrett & Bolt, 2013) diskutiert und vermehrt Teil methodologischer Überlegungen sind (z.B. Schadler, 2019; Springgay & Zaliwska, 2015), können solche Versuche noch nicht als etabliert betrachtet werden. Denn die Neuen Materialismen werden auch kritisch nach ihrem

Gebrauchswert (Folkers, 2013, S. 30f.) oder grundsätzlicher danach befragt, ob das Überwinden von Dualismen tatsächlich gelingt (Ahmed, 2008). Darüber hinaus sind es aber nicht nur die Verbindungen zwischen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen oder deren breitere Etablierung innerhalb verschiedener disziplinärer Debatten, die hier interessieren, sondern vielmehr das Beschäftigen mit neomaterialistischen Fragen und Herausforderungen in der zeitgenössischen Kunst selbst. Denn es sind gerade diese, die das Herstellen eines Zusammenhangs zwischen Neuen Materialismen und Kunst zu einer Herausforderung werden lassen. Insbesondere die oben explizierten Charakteristika der Hybridisierung und der Relationalität widersprechen der fundamentalen Vorstellungen dessen, was als (einzelnes) Werk gilt. Somit kann die Frage nach der Materialität nicht einfach dadurch erklärt werden, dass auf das materielle Verfasst-sein von Kunstwerken verwiesen wird. Vielmehr sind mit der Auseinandersetzung mit Materialität, wie vorangehend gezeigt wurde, eine Vielzahl an Fragen und Problemstellungen verbunden, die tief in der androzentrischen Wissenschafts- und Denktradition verankert und ebenso Teil eines kollektiven (westlichen) Bewusstseins sind.

Um dieses Spannungsverhältnis zu beleuchten, wird exemplarisch die Ausstellung *mixed up with others before we even*

begin im *mumok* in Wien hinzugezogen, die explizit „Hybridisierung und Amalgamierung, Verknüpfungen, Bastarde, Liaisonen, Aggregatoren, Portemanteaus, Myzele, Rhiziome und netzwerkartige Gefüge“ (Thalmair, 2022a, S. 9) ins Zentrum der Auseinandersetzung stellt. Damit knüpft sie direkt an Konzepte und Vertreter*innen der Neuen Materialismen an, wie noch gezeigt werden wird. Die Ausstellung vereint die Beiträge von sechs Künstler*innen sowie Künstler*innenpaaren, die von Franz Thalmair, Kurator des *mumok* und Herausgeber des Ausstellungskatalogs (Thalmair, 2022b), kuratiert wurden. *Mixed up with others before we even begin* nimmt seinen Ausgangspunkt in einer kritischen Betrachtung dessen, was überhaupt erst in Museen gezeigt wird und wie dabei „unverhältnismäßig viele andere Dinge draußen [bleiben].“ (Kraus, 2022, S. 6) Indem die oben genannten Mischformen und -akteure zu den Hauptfiguren der Ausstellung avancieren, richtet sich diese gegen in Museen reproduzierte, implizite Vorstellungen von Reinheit (Kraus, 2022, S. 6). Die für die Ausstellung gewonnenen Künstler*innen beschäftigen sich im Gegenzug mit „Schmutz im übertragenen Sinn“ (Kraus, 2022, S. 7) und loten dessen Implikationen, Stellung und Formierung als wichtige kultur- und sozialanthropologische Kategorie aus. Diese stellt sich dem westlich-kolonialen Erbe entgegen und lässt queer-feministische und postkoloniale Hybride zu Wort kommen. Dabei

liegt in der Ausstellung ein besonderes Augenmerk auf der Relationalität, wie dem begleitenden Katalog zu entnehmen ist:

Diese Formen des In-Berührung-Bringens und Miteinander-in-Beziehung-Stehens werden gegen Gebote von Autonomie, Originalität und Authentizität, gegen binäre Erkenntnisformen und Essenzialismen, ja gegen eine in der westlichen Moderne forcierte und zuletzt auf den globalen Bühnen von Politik und Wirtschaft wieder verstärkt propagierte Idee von Reinheit in Stellung gebracht. (Thalmair, 2022a, S. 9)

Der Beitrag des in Peru geborenen und in Belgien lebenden Künstlers Lamas nimmt dies auf, indem er Gegenstände, Objekte und Bilder zueinander in Beziehung setzt und dabei, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, Relationalität und Hybridisierung zu materialisieren vermag.

„Zwischen Kunst, Wissenschaft, Technologie und Alltagskultur“³

Nicolás Lamas wurde 1980 in Lima geboren und arbeitet und lebt heute hauptsächlich in Brüssel, nachdem er an den Universitäten in Ghent, Barcelona und Lima Kunstwissenschaft studiert hat (*CV – Nicolás Lamas*, o. J.). Seit 2006 sind seine Werke in zahlreichen Ausstellungen in Europa, Australien, Nord- und Südamerika vertreten. In seiner Arbeit beschäftigt er sich

auf vielfältige Weise mit Konzepten der Neuen Materialismen, wie zum Beispiel „assemblage and circulation“, „matter“ oder „boundary“.⁴ Dabei versteht Lamas, ganz im Sinne der Neuen Materialismen, seine Werke nicht als abgeschlossene, vereinzelte Einheiten, sondern stellt vielmehr deren Verbindungen über Zeit und Raum hinweg in den Vordergrund:

More than a group of defined and definitive works, what I look for are unstable links between things: inconsistent and uncomfortable relationships that pose a series of problems that go beyond the same language. (Lamas, 2017)

In der Abbildung 1 sind einige Werke von Lamas' zu sehen, die dieser für die Ausstellung im *mumok* kreierte und zusammenstellte. Diese treffen auf ausgewählte Sammlungsstücke des Naturhistorischen Museum Wiens. Die Sammlungsstücke, welche von Knochenresten über sedimentierte Muscheln oder eine Haut einer gehäuteten Schlange reichen, werden zum einen neben technischen oder anderen Gegenständen platziert, wie beispielsweise einem blauen Buch, das im Vordergrund der Fotografie zusehen ist. Zum anderen werden diese direkt miteinander in Kontakt gebracht, wie die Schlangenhaut und die silberne Metallkette (*Column*, 2016) oder der Fahrradhelm und der Ziegenkopf (*Streamlined Skull*, 2020). Ergänzt werden diese Mischgegenstände von an der Wand

hängenden Fotografien (im Hintergrund von links nach rechts): *Posthuman Portrait (Sunflower, 2021)*, *Distopic heritage (2022)* und *Posthuman Portrait (Genesis, 2001)*. Die Gegenstände sind so arrangiert, dass die Besucher*innen zwischen ihnen hindurchgehen können und sich derweil von verschiedenen „Werken“, die immer wieder zueinander sprechen und sich aus verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven betrachten lassen. Im Folgenden werden zwei Werke herausgegriffen, an denen exemplarisch aufgezeigt wird, wie sie Verbindungen miteinander eingehen und sich erst mit dem*der Betrachter*in zu unterschiedlichen Werken formieren und Gestalt annehmen. Dabei wird nicht nur der Relationalität Rechnung getragen, sondern auch auf die vielfältigen Verweisungszusammenhänge Bezug genommen.

Das Werk *Distopic heritage* (Lamas, 2022), ein Archivpigmentdruck auf Hahnemühle-Papier, der eine antike Ruine einem Müllberg von Pneus gegenüberstellt (Abbildung 2), hängt über einem Skelett, dessen Knochen mit und durch technische Artefakte und kleinste Alltagsgegenstände angereichert bzw. ersetzt wurden (siehe Abbildung 3). Der Titel der Fotografie nimmt direkt Bezug auf das menschliche Erbe, das dieser hinterlassen hat und auch in Zukunft noch hinterlassen wird. Das Adjektiv „distopic“ verweist auf eine schauerliche menschengemachte Zukunftsvision. Durch die Gegenüberstellung mit



Abbildung 1: Nicolàs Lamas im mumok 2022/2023
Foto: Oliver Ottensschläger / © mumok © Bildrecht, Wien 2023

den antiken Ruinen entsteht ein fragendes Element, das auf die Hinterlassenschaften hinweist, jedoch gleichzeitig im Widerspruch zur Realität des Gezeigten steht. Die Fotografie wird erneut in Relation gesetzt mit Sammlungstücken des Naturhistorischen Museum Wiens. Diese werden aus ihrer habituellen Umgebung herausgeholt und mit alltäglichen Gegenständen in Verbindung gebracht, wodurch deren Verstrickungen mit der europäischen Kolonialgeschichte deutlich gemacht und die Hierarchisierung zwischen Wissensformen aufgelöst wird. Das durch diverse Artefakte angereicherte Skelett, *Posthuman Flows* (Lamas, 2020), verweist in diesem Kontext allerdings nicht nur auf

die Vergangenheit, sondern zeigt darüber hinaus die vielfältigen gegenwärtigen und fortwährenden Abhängigkeitsverhältnisse menschlichen Seins auf. Denn das Skelett besteht nicht nur aus Knochen, sondern auch aus technischen Teilchen, Alltagsgegenständen ebenso wie beispielsweise getrockneten Nesseltieren (Abbildung 3).

Die Besuchenden zirkulieren zwischen diesen Sammlungstücken und Kunstwerken, wodurch die je eigene Sichtweise eine fundamentale Bedeutung erhält und ein in-Beziehung-setzen fortwährend stattfindet. Der*die Besucher*in ist gewissermaßen selbst Teil von Lamas' Ausstellung, in der nicht nur die Grenzen zwischen Kunst und

Wissenschaft aufgelöst werden, sondern auch die betrachtende Person aus ihrer ihr zugeschriebenen passiven Position befreit wird. Der Kurator Thalmair (2022a, S. 12) bringt Lamas Ausstellung zu Recht mit Haraways Cyborgs und „companion species“ in Verbindung, da auch hier Kategorien aufgelöst und immerwährende Fixierungen freigesetzt werden, um diese gleich darauf wieder in Relation zueinander zu setzen. In Lamas Arbeit materialisiert sich demnach auch Haraways Konzept der „naturecultures“. Damit geht seine künstlerische Arbeit, so die hier vertretene These, über das rein Exemplarische hinaus. Denn diese ist nicht nur als Beispiel für neomaterialistische Theorien zu verstehen,

sondern eröffnet vielmehr Wege, auf denen Hybridisierung, Relationalität und „naturecultures“ sinnlich erfahrbar werden, ohne dabei abgeschlossene Entitäten zu schaffen. Diese These wird im Folgenden genauer ausgeführt.

Nicolàs Lamas: Zwischen Kunst und Archäologie (des Wissens)

Lamas künstlerische Werke sind in mehrfacher Weise anschlussfähig an die oben dargelegten Konzepte, die sich aus Perspektiven der Neuen Materialismen und insbesondere neomaterialistischen Feminismen speisen. Lamas gelingt es in

77



Abbildung 2: Nicolàs Lamas "Distopic heritage" (2022), mumok 2022/2023
Foto: Oliver Ottenschläger / © mumok © Bildrecht, Wien 2023



78 *Abbildung 3: Nicolàs Lamas "Posthuman Flows" (2022), mumo 2022/2023*
 Foto: Oliver Ottenschläger / © mumok © Bildrecht, Wien 2023

besonderer Weise, das Hybride in den Mittelpunkt zu stellen, womit er nicht nur Grenzen zwischen Spezies über- und durchschreitet, sondern auch temporale Fixierungen verflüssigt und die Dualisierung von Natur und Kultur auflöst. Dies gelingt ihm, indem er das relationale Moment aller Beziehungen in den Vordergrund rückt. Damit durchkreuzt er die anthropozentrische Wissensaneignungen, die seit jeher starres Klassifizieren und eindeutiges Bestimmen zu maßgeblichen Werkzeugen des Erkenntnisgewinns macht. Sammlungsstücke und Alltagsgegenstände begegnen und verbinden sich in den Sinnen der betrachtenden und zirkulierenden Person, wodurch die Hierarchisierung von Wissen erfahrbar und vorübergehend aufgelöst wird. Die ausgestellten Objekte

werden zu „skulpturalen Mischformen“ (Thalmair, 2022a, S. 12), Hybriden, die sich in und mit den Sinnen der betrachtenden Person immer wieder neu formieren. Seine Werke bestehen damit nicht aus einzeln gefertigten Skulpturen, die für sich stehen und deren eindeutige Grenzen entlang herkömmlicher Attribute gezogen werden. Vielmehr werden dabei Hybride bzw. Mischformen hervorgebracht, die die Relationalität betonen, ohne dabei starre Entitäten hervorzubringen. Lamas „skulpturale Mischformen“ existieren nicht losgelöst von dem*der Betrachter*in, sondern setzen diese*n immer als an Grenzziehungs- und Entstehungsprozess beteiligt voraus, die sowohl kollektive als auch individuelle Wissensbestände integrieren.

Lamas erschafft damit eine „Archäologie des Wissens“ (Foucault, 2015), die die „materiell-diskursive“ (Barad, 2017) Verflochtenheit der Welt für die Besuchenden der Ausstellung erfahrbar und nahezu greifbar macht. Denn in seinen „skulpturalen Mischformen“ vereinen und lösen sich Gegenstände und Objekte beständig auf. Dadurch entfaltet sich für die Besuchenden eine nicht lineare, hybride und relationale Verflochtenheit der Welt und des Daseins, die sich weder in historischen noch geografischen Klassifizierungen erfassen lässt. Lamas Kunst ist daher kein endgültiges Resultat, das aus einzelnen Kunstwerken besteht. Es handelt sich vielmehr um eine künstlerische Praxis, die Kategorien aufbricht und gefestigte Klassifizierungen verunmöglicht.

Lamas „skulpturale Mischformen“ nehmen nicht nur die Anliegen der Neuen Materialismen ernst, sondern bilden darüber hinaus die Grundlage für ein Denken, das eindeutige Uneindeutigkeit ermöglicht und damit Pfade jenseits dualistischen Denkens eröffnet. Dualismen werden aufgelöst, ohne dabei in die Falle zu tappen, Materie als fixiertes Objekt zu verdinglichen (Ahmed, 2008, S. 35). Seine künstlerischen Arbeiten können als Ausgangspunkt für Debatten dienen, die eine cartesianische Weltbeschreibung überwinden und auflösen, ohne in Uneindeutigkeit und Orte des Nicht-Benennen-Könnens zu flüchten. Lamas zeigt, wie sich Dasein über und

durch die Zeit hinweg formt, verflocht, verknüpft und netzwerkartige Gefüge wie Hybride bildet, aus denen schließlich „naturecultures“ entstehen.

Hybride, Relationen und „naturecultures“ in der zeitgenössischen Kunst

Die Betrachtung Lamas Beitrag zur Ausstellung *mixed up with others before we even begin*, hat gezeigt, wie zeitgenössische Kunst in einen Dialog mit gegenwärtigen geistes- und sozialwissenschaftlichen Diskursen tritt und gleichzeitig gesellschaftliche Debatten aufnimmt, spiegelt und diese darüber hinaus weiterdenkt. Lamas künstlerischer Beitrag ist nicht nur einer, der die in den Neuen Materialismen und im Besonderen neomaterialistischen Feminismen aufgeworfenen epistemologischen und ontologischen Fragen aufnimmt, sondern vielmehr neue Möglichkeiten der Reflexion und des Daseins im Angesicht globaler (ökologischer) Krisen eröffnet.

Wenngleich Neue Materialismen nicht als homogene Denkbewegung verstanden werden können, eint sie dennoch das Ziel, Materie jenseits dualistischer Grenzziehungen neu zu denken (Hoppe, 2017, S. 35; Hoppe & Lemke, 2021, S. 10). In diesem Artikel wurden zwei strategische Ansätze, nämlich Hybridisierung und Relationalität, als besonders relevant hervorgehoben und

anhand von Haraways (2003) Konzept „naturecultures“ verdeutlicht. Zuletzt wurde Lamas künstlerische Arbeit, die zwischen dem 26. November 2022 und 10. April 2023 in der Ausstellung *mixed up with others before we even begin* zu erleben war, fokussiert. Diese stellt „Formen des In-Berührung-Bringens und Miteinander-in-Beziehung-Stehens“ (Thalmair, 2022a, S. 9) ins Zentrum. Sie wurde als Beispiel für eine künstlerische Auseinandersetzung mit den sozial- und geisteswissenschaftlichen wie auch gesellschaftlichen Debatten über Materialität hinzugezogen. Diese sind, so wurde argumentiert, auch als Möglichkeit zu sehen, wie eine neue Konzeptualisierung von gesellschaftlichen Naturverhältnissen oder vielmehr „naturecultures“ als Antwort auf gegenwärtige (ökologische) Krisen verstanden werden kann. Letztere werden also nicht lediglich gespiegelt, sondern in ihrer „materiell-diskursiven“ (Barad, 2017) Verflochtenheit erfahrbar gemacht, ohne dabei dualistische Grenzziehungen zu reproduzieren.

Lamas Arbeit wurde in diesem Artikel als Möglichkeit ausgelegt, wie neue naturkulturelle Daseinsformen jenseits hierarchisierender Ausbeutungs- und Beherrschungsverhältnisse imaginiert werden können. Seine „skulpturale Mischformen“ sind Hybride, die sich in der relationalen Beziehung zwischen Besucher*in und Kunstwerk materialisieren. Damit zeigen diese auf eindrucksvolle Weise die historische Verflochtenheit verschiedener Daseinsformen auf und machen dadurch Abhängigkeitsverhältnisse sichtbar und erfahrbar. Gerade darin liegt, so wurde argumentiert, die Fruchtbarkeit eines Zusammenbringens von wissenschaftstheoretischen Reflexionen und künstlerischem Schaffen. Lamas „skulpturale Mischformen“ sind daher nicht als Ergänzung oder Demonstration zu verstehen, sondern lösen das Versprechen einer Überwindung dualistischer Logiken ein. Dies eröffnet das Potenzial, mittels des Erfahrbarmachens von Materialisierungsprozessen von „naturecultures“ zu politischer Handlung anzuregen.

” Lamas „skulpturale Mischformen“ sind daher nicht als Ergänzung oder Demonstration zu verstehen, sondern lösen das Versprechen einer Überwindung dualistischer Logiken ein.

LITERATUR

- Adams, T. E., Ellis, C., Bochner, A. P., Ploder, A., & Stadlbauer, J. (2020). Autoethnografie. In G. Mey & K. Mruck (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie* (S. 471–491). Springer.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-26887-9_43
- Ahmed, S. (2008). Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the „New Materialism“. *European Journal of Women's Studies*, 15(1), 23–39. <https://doi.org/10.1177/1350506807084854>
- Alaimo, S., & Hekman, S. J. (Hrsg.). (2008). *Material feminisms*. Indiana University Press.
- Alkemeyer, T. (2021). Eigensinnige Körperlichkeit. Praxissoziologische Überlegungen zur Unverfügbarkeit des sozialisierten Körpers. In B. Blättel-Mink (Hrsg.), *Gesellschaft unter Spannung. Verhandlungen des 40. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Soziologie 2020*.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barad, K. (2017). *Agentieller Realismus: Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (2. Auflage). Suhrkamp.
- Barrett, E., & Bolt, B. (Hrsg.). (2013). *Carnal knowledge: Towards a „new materialism“ through the arts*. I.B. Tauris.
- Bath, C., Bauer, Y., Bock von Wülfinen, B., Saupe, A., & Weber, J. (Hrsg.). (2005). *Materialität denken: Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, posthumane Körper*. transcript.
<https://doi.org/10.1515/9783839403365>
- Bordo, S. (1987). *The flight to objectivity: Essays on Cartesianism and culture*. State University of New York Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (2nd ed). Columbia University Press.
- Breidenstein, G., Hirschauer, S., Kalthoff, H., & Nieswand, B. (2015). *Ethnografie: Die Praxis der Feldforschung* (2., überarbeitete Auflage). UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Coole, D. H., & Frost, S. (Hrsg.). (2010). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Duke University Press.
- CV – Nicolás Lamas. (o. J.). Abgerufen 4. März 2023, von <https://nicolaslamas.net/CV>
- Emirbayer, M. (1997). Manifesto for a Relational Sociology. *American Journal of Sociology*, 103(2), 281–317.
- Folkers, A. (2013). Was ist neu am neuen Materialismus? - Von der Praxis zum Ereignis. In T. Goll, D. Keil, & T. Telios (Hrsg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus* (1. Aufl., Bd. 2, S. 17–34). edition assemblage.
- Foucault, M. (2015). *Archäologie des Wissens* (17. Auflage). Suhrkamp.
- Fox, N. J., & Alldred, P. (2017). *Sociology and the new materialism: Theory, research, action* (1st edition). Sage.
- Garske, P. (2014). What's the „matter“? Der Materialitätsbegriff des „New Materialism“ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit. *PROKLA*, 44(174), 111–129.
- Gugutzer, R. (Hrsg.). (2006a). *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. transcript.
- Gugutzer, R. (Hrsg.). (2006b). Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In R. Gugutzer, *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. transcript.
- Gugutzer, R., Klein, G., & Meuser, M. (Hrsg.). (2017). *Handbuch Körpersoziologie*. Springer VS.
- Haraway, D. (1995). Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In C. Hammer & I. Stieß (Hrsg.), *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen* (S. 33–72). Campus.

- Haraway, D. J. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.
- Holland-Cunz, B. (2014). *Die Natur der Neuzeit: Eine feministische Einführung*. Barbara Budrich.
- Hoppe, K. (2017). Eine neue Ontologie des Materiellen? Probleme und Perspektiven neomaterialistischer Feminismen. In C. Löw, K. Volk, I. Leicht, & N. Meisterhans (Hrsg.), *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus* (S. 35–50). Verlag Barbara Budrich.
- Hoppe, K., & Lemke, T. (2015). Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentien Realismus von Karen Barad. *Soziale Welt*, 66(3), 261–279.
- Hoppe, K., & Lemke, T. (2021). *Neue Materialismen zur Einführung*. Junius.
- Klinger, C. (2018). Dualismenbildungen: Dem Denken vorfindlich, unausweichlich und falsch. In B. Kortendiek, B. Riegraf, & K. Sabisch (Hrsg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (S. 1–11). Springer.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-12500-4_1-1
- Kraus, K. (2022). Vorwort. In F. Thalmair (Hrsg.), *Mixed up with others before we even begin*. Walther & Franz König.
- Lamas, N. (2017, November 20). *Thinking with and through decaying objects: A digital interview with Nicolás Lamas* (L. Prins) [Metropolis M].
http://www.metropolism.com/nl/features/33607_nicol_s_lamas#_ftnref1
- Lamas, N. (2020). *Posthuman Flows* [Mischtechnik].
<https://daviddepoeter.net/wp-content/uploads/2019/01/Nicolas-Lamas-Posthuman-flows-2019.jpg>
- Lamas, N. (2022). *Distopic heritage* [Archivpigmentdruck auf Hahnemühle-Papier].
<https://www.artsy.net/artwork/nicolas-lamas-dystopic-heritage>
- Latour, B. (1995). *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Akademie.
- Lemke, T. (2013). *Die Natur in der Soziologie: Gesellschaftliche Voraussetzungen und Folgen biotechnologischen Wissens*. Campus.
- Löw, C., Volk, K., Leicht, I., & Meisterhans, N. (Hrsg.). (2017). *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Barbara Budrich.
- Merchant, C. (1989). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. Harper & Row.
- Mixed up with others before we even begin*. (o. J.). Abgerufen 15. Januar 2023, von <https://www.mumok.at/de/mixed-up>
- Nicolás Lamas. (o. J.). Abgerufen 4. März 2023, von <https://nicolaslamas.net>
- Ortner, S. B. (1972). Is Female to Male as Nature Is to Culture? *Feminist Studies*, 1(2), 5–31. JSTOR.
<https://doi.org/10.2307/3177638>
- Plumwood, V. (2003). *Feminism and the mastery of nature*. Routledge.
- Prokla-Redaktion, Dück, J., & Schütt, M. (2014). Editorial: Materialistischer Feminismus. *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 44(174), 2–10. <https://doi.org/10.32387/prokla.v44i174.188>
- Randolph, L. (o. J.). *Biography*. Abgerufen 13. Januar 2022, von <http://www.lynnrandolph.com/about/artist-bio/>
- Schadler, C. (2019). Enactments of a new materialist ethnography: Methodological framework and research processes. *Qualitative Research*, 19(2), 215–230.
<https://doi.org/10.1177/1468794117748877>
- Schiebinger, L. L. (2004). *Nature's body: Gender in the making of modern science* (5.). Rutgers University Press.
- Schroer, M. (Hrsg.). (2018). *Soziologie des Körpers* (3. Aufl.). Suhrkamp.

Shildrick, M. (1997). *Leaky bodies and boundaries: Feminism, postmodernism and (bio)ethics*. Routledge.

Sieben, A. (2018). Zeitlose Pheromone? Zur Verwobenheit von Geschlecht, Sexualität, Natur und Kultur. In P. Chakkarath & J. Straub (Hrsg.), *Kulturpsychologische Gegenwartsdiagnosen: Bestandsaufnahmen zu Wissenschaft und Gesellschaft* (S. 39–62). transcript.

Springgay, S., & Zaliwska, Z. (2015). Diagrams and Cuts: A Materialist Approach to Research-Creation. *Cultural Studies – Critical Methodologies*, 15(2), 136–144. <https://doi.org/10.1177/1532708614562881>

Thalmair, F. (Hrsg.). (2022a). Kontaminationen: Zur Ausstellung *mixed up with others before we even begin*. In *Mixed up with others before we even begin* (S. 8–18). Walther & Franz König.

Thalmair, F. (Hrsg.). (2022b). *Mixed up with others before we even begin*. Walther & Franz König.

Wüttig, B. (2020). Soma Studies: Entwurf einer Theorie zur körperlichen Materialität. In B. Müller & L. Spahn (Hrsg.), *Den LeibKörper erforschen* (S. 113–130). transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839445754-007>

¹ Es ist wichtig auf die Problematik der Bezeichnung als „turn“ hinweisen, da dies den Eindruck einer vollständigen Neuorientierung impliziert. Diese nimmt Barbara Holland-Cunz (2014, S. 10) zum Ausgangspunkt ihrer Kritik, indem sie darin „die radikale Abkehr vom Bisherigen, eine Abwehr gegenüber der eigenen Geschichte“. Gleichwohl wird mit der Bezeichnung des „turns“ der Komplexität der einzelnen Perspektiven nicht Rechnung getragen. Es besteht das Risiko, dass insbesondere Arbeiten von feministischen Theoretiker*innen übersehen werden. Der Sammelband *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus* von Christine Löw et al. (2017) nimmt dies gewissermaßen zum Ausgangspunkt und fragt gezielt nach einer feministischen Auseinandersetzung mit Materie und Materialität.

² Im Folgenden wird der Begriff der „neomaterialistischen Feminismen“ von Katharina Hoppe (2017, S. 35) zumeist bevorzugt, da sich die Überlegungen besonders aus feministischen Perspektiven, die sich einem Neudenken von Materialität widmen, speisen. Dennoch werde ich vereinzelt den Begriff der Neuen Materialismen bemühen, wenn es darum geht, den Blick zu erweitern und zentrale Konzepte zu benennen, die für Neue Materialismen im weitesten Sinne relevant sind.

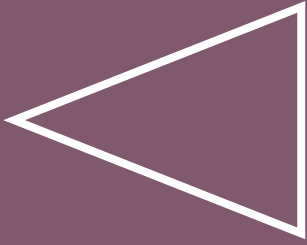
³ Dieses Zitat stammt aus der Personenbeschreibung des Künstlers Nicolás Lamas, die das mumok zur Ausstellung *mixed up with others before we even begin* erstellte (*mixed up with others before we even begin*, o. J.).

⁴ Auf der Website des Künstlers (Nicolás Lamas, o. J.) findet sich eine detaillierte Auflistung vergangener Ausstellungen ebenso wie Einblicke in sein Schaffen und seine Werke.

ZUR AUTORIN

Jasmin Schmidlin studierte an den Universitäten Basel, der Goethe Universität Frankfurt am Main und University of Glasgow Soziologie (M.A. 2022, B.A. 2019) und Deutsche Philologie (B.A. 2019). Sie ist wissenschaftliche Assistentin und Doktorandin am Zentrum Gender Studies der Universität Basel und untersucht in ihrem Dissertationsprojekt gegenwärtige Körperverhältnisse. Dafür beschäftigt sie sich mit neomaterialistischen Feminismen und der Menstruationsforschung.

An dem Beitrag haben folgende Redaktionsmitglieder im Review, Betreuung und Lektorat mitgearbeitet: **Daniel Bräunling**, **Helen Greiner**, **Nils Haacke** und **Annabell Lamberth**.



PERSPEKTIVE

Das Archiv als Ort der Bildproduktion

Ein Expert*inneninterview mit Roland Meyer

geführt von Hendrik Erz

85

SozMag: *Sie beschäftigen sich mit Fotos und Kunst, allerdings nicht aus einer künstlerischen Perspektive, sondern, wie an Ihrem Buch „Operative Porträts“ [eine [Rezension](#) findet sich in Ausgabe 01/2020] sichtbar wird, aus der Perspektive der Identifizierbarkeit. Wie ist es dazu gekommen?*

Roland Meyer: Ein Interesse an Praktiken der Identifizierung hatte ich schon länger; tatsächlich stand das am Anfang meines Promotionsprojektes. In der Fotografiegeschichte ist die Polizeifotografie schon lange ein Thema. Seit den 1980er Jahren gab es, geprägt durch die Rezeption Michel Foucaults, eine ganze Reihe Arbeiten, die die Verbindung von polizeilicher, fotografischer Praxis und Porträtpraxis untersuchten. Ich denke da vor allem an Allan Sekula, John Tagg und, etwas später, Susanne Regener.

Mich interessierte im Anschluss an diese Arbeiten vor allem eine spezifisch bildwissenschaftliche Fragestellung: Was heißt es, Bilder der Identifizierung, wie Polizeifotografien oder auch Fingerabdrücke, als, mit Harun Farocki gesprochen, „operative Bilder“ zu betrachten? Als Bilder, die in standardisierten bürokratischen Operationen instrumentalisiert und lesbar gemacht werden. Der nächste Schritt war, die Geschichte dieser Operationen als Vorgeschichte der automatisierten Gesichtserkennung zu verstehen. Ich habe ich mir also die Bildgeschichte der Identifizierbarkeit seit dem 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund gegenwärtiger Entwicklungen angeschaut: Wann fing das eigentlich an, dass man aus Bildern von Gesichtern Daten extrahiert hat, die sich dann weiterverarbeiten lassen?

SozMag: Die neueste Entwicklung dieser Praktiken scheinen nun moderne Bildgenerationsmodelle wie *Stable Diffusion*, *DALL-E* oder *Midjourney* zu sein. Was verstehen Sie unter Bildgenerierung, oder vielleicht auch Bildsynthese?

RM: Die Begrifflichkeit finde ich nach wie vor schwierig. Spricht man von Generierung, von Synthese, vielleicht auch von *Interpolation*? Und was machen eigentlich diese Tools, von denen jetzt viel die Rede ist?

86 Die aktuelle Generation von KI-Bildgenerierungstools begann mit der im April 2022 vorgestellten zweiten Version von *DALL-E*, die es faszinierend einfach möglich machte, allein mittels Texteingaben, so genannten *Prompts*, zu produzieren. Inzwischen sind weitere Programme dazugekommen, wie *Stable Diffusion* oder *Midjourney*, die inzwischen wohl die eindrucksvollsten Bilder produzieren. Rein technisch handelt es sich bei all diesen Text-to-Image-Generatoren um so genannte Diffusion-Modelle. Davor gab es andere Techniken der Bildgenerierung wie *Generative Adversarial Networks* (GAN). Man erinnert sich vielleicht an die Webseite „This Person Does Not Exist“, die fotorealistische Bilder von Gesichtern präsentiert hat, die keinen real existierenden Menschen entsprachen.

Die Frage: „Generierung oder Synthese?“, deutet das Problem daran an: Was sind eigentlich die Voraussetzungen für das,

was da passiert? Was diese Technologien benötigen, sind große Mengen von Trainingsdaten: Massen an Bildern, von denen sie „lernen“, bestimmte visuelle Muster zu reproduzieren – zum Beispiel Gesichter. Deswegen ist vielleicht Generierung schon eine problematische Deutung, weil sie suggeriert, dass da etwas aus dem Nichts geschaffen wird.

Tatsächlich *generative* Kunst gibt es bereits seit den 1960er Jahren. Diese basierte auf Programmen, die entwickelt wurden, um zum Beispiel abstrakte Kompositionen hervorzubringen. Die Bilder, die so entstanden, wurden tatsächlich rein algorithmisch generiert ohne, dass es dafür ein direktes Vorbild gebraucht hätte. Bei *Diffusion-Modellen* dagegen werden visuelle Muster bereits vorhandener Bilder statistisch ausgewertet und bilden die unverzichtbare Basis für die Produktion neuer Bilder. Das bringt viele auch zu dem Schluss, dass KI-Modelle letztlich nichts als Plagiate produzieren, sich also fremdes geistiges Eigentum aneignen.

Im Falle von *Stable Diffusion* sind es 5 Milliarden Bildtextpaare, die zu Trainingszwecken einfach aus dem Netz abgesaugt wurden. Dabei wurden Urheberrechtsfragen weitgehend ignoriert. Bilder von Künstler*innen, Illustrator*innen, Fotograf*innen und allen möglichen Kreativen dienen jetzt als Datenrohmaterial zur Produktion neuer Bilder. Nicht allein die Maschine ist es also, die mittels eines Programms etwas generiert,

ROLAND MEYER

Roland Meyer ist Bild- und Medienwissenschaftler und forscht derzeit am DFG-Sonderforschungsbereich *Virtuelle Lebenswelten* der Ruhr-Universität Bochum zu virtuellen Bildarchiven. Seine Dissertation *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook* erschien 2019 bei Konstanz University Press, sein Essay *Gesichtserkennung* 2021 in der Reihe *Digitale Bildkulturen* bei Wagenbach.



sondern es handelt sich um eine statistische Synthese auf der Basis von Vorhandenem.

SozMag: *Im öffentlichen Diskurs sind derzeit zwei gegensätzliche Positionen sichtbar. Die eine Position erklärt, Diffusion-Modelle würde Kunst entwerten. Auf der anderen Seite gibt es aber Personen wie den KI-Künstler Refik Anadol, die KI verwenden, um Kunst überhaupt erst zu erschaffen. Wie stehen Sie zu dieser Debatte?*

RM: Die Frage des Werts finde ich zentral im Nachdenken darüber, was diese Modelle tun. Sie ermöglichen es nämlich von jedem Bild unendlich viele Variationen herzustellen. Man kann das eine „Inflation der Bilder“ nennen.

Diese Modelle sind aber nicht dazu in der Lage, selbst Kunst zu machen. Für Kunst braucht es – zumindest im gängigen post-

konzeptuellen Sinn der Gegenwartskunst – immer noch die Figur der Autor*in, die das, was auch immer dann als Kunst präsentiert wird, autorisiert und zur Diskussion stellt, als Teil einer individuellen oder auch kollektiven künstlerischen Praxis. Dabei kann im Prinzip – das ist seit Marcel Duchamp, Allan Kaprow und Elaine Sturtevant klar – alles zur Kunst werden: vom simplen Gebrauchsgegenstand über ein soziales Ereignis bis hin zur Aneignung bereits existierender Kunstwerke. Selbstverständlich können also auch KI-Bilder Teil einer künstlerischen Praxis werden. Was also den engeren Bereich der Gegenwartskunst angeht bedeutet KI keine Gefährdung, sondern stellt eher ein neues Medium mit neuen Möglichkeiten dar.

Die Frage ist jedoch, wie man mit diesem Medium umgeht, und das ist eine ästhetische wie eine politische Frage. Gerade Refik Anadol wäre für mich ein Beispiel

für jemanden, der diese Technologien sehr erfolgreich, aber auch äußerst affirmativ einsetzt. Anadol inszeniert die riesigen Datenmassen, die in heutige KI-Modelle einfließen als eine Art erhabenes Naturspektakel. So entsteht der Eindruck, „Künstliche Intelligenz“ in der Form, in der sie derzeit kommerziell vorangetrieben wird, sei sozusagen unsere neue Natur: etwas, dem wir nicht entkommen können, sondern wir nur andächtig bestaunen können. In den kuratorischen Texten zu Anadols Ausstellungen, wie derzeit in Düsseldorf, werden dann die ganz großen Menschheitsthemen – Einheitsfantasien von Natur und Kultur, Kunst und Wissenschaft – angesprochen, ohne dass überhaupt klar wird, was diese Technologien tatsächlich machen und auf welchen Voraussetzungen sie beruhen. Das trägt nicht zur Aufklärung bei, sondern befördert eine entpolitisierte Ästhetisierung der Technik, die von den KI-Firmen natürlich gerne gesehen wird.

Gleichzeitig gibt es viele Künstler*innen, die einen kritischen Blick auf die so genannte „künstliche Intelligenz“ werfen und dies in ihrer Arbeit thematisieren. Ich denke da zum Beispiel an Hito Steyerl, Adam Harvey oder Trevor Paglen, die auch mit KI-Kritiker*innen aus dem Bereich der Wissenschaft kooperieren, wie etwa Kate Crawford. Sie alle stellen Fragen danach, wo eigentlich diese Datensätze herkommen, welche Kategorien in das Training von Machine-Vision-Algorithmen einfließen und was für Formen

unsichtbar gemachter, häufig prekärer Arbeit die materielle Basis dafür liefern. Solche Fragen erlauben eine Kritik der KI-Bilder, die nicht dabei stehenbleibt, ästhetische Oberflächen zu bestaunen.

SozMag: *Nicht nur Künstler*innen sind von den Fähigkeiten dieser Diffusion-Modelle betroffen, sondern auch andere Bereiche wie Stock-Photography. Was sind die Konsequenzen dieser Modelle auf solche Berufsgruppen?*

RM: Das wird sich zeigen müssen. Aber klar ist: Diese Modelle ermöglichen es, sehr schnell und billig beispielsweise Illustrationen, Cover- und Plakatmotive oder auch Character Designs zu produzieren – in einer zumindest leidlich guten Qualität. Das entwertet massiv die Arbeit von Zeichner*innen, Fotograf*innen, Concept Artists für Film- und Videospiele und vielen andere Kreativen. Und weil diese Modelle ohne Rücksicht auf das Urheberrecht mit deren kreativen Produktionen gefüttert wurden, herrscht in diesen Branchen nicht nur berechtigte Sorge, sondern auch große Wut über das Vorgehen der KI-Firmen.

Allerdings sehe ich auch, dass es eine vorsichtige Neugier auf die Möglichkeiten dieser Technologien gibt. Das war zumindest mein Eindruck, als ich kürzlich auf der Pictoplasma war, einem Festival für Character Design, wo sich Illustrator*innen

und Kreative aus verwandten Bereichen austauschen. Eine kreative Nutzung dieser Technologien schien für viele dort sehr interessant. Doch insgesamt sind die Konsequenzen noch kaum absehbar.

Die plausibelste Annahme ist – wie bei vielen Fällen der Automatisierung –, dass menschliche Arbeitskraft nicht vollständig ersetzt wird, aber dass sie entqualifiziert und prekariert wird. In vielen Bereichen, wo vorher hochqualifizierte Spezialist*innen gearbeitet haben, wird es künftig eher darum gehen, Dinge auszuwählen und nachzubearbeiten, die die KI massenhaft ausspuckt. Zugleich wird der Zeit- und Kostendruck erhöht, weil man weiß, dass man mit diesen Technologien bestimmte Prozesse beschleunigen kann.

Einige versuchen, über Urheberrechtsklagen eine Form der Regulierung zu erreichen. Es gibt schon jetzt Modelle, wo zum Beispiel Stockfotograf*innen für die Nutzung ihrer Bilder als Trainingsdaten entlohnt werden. Nur sind das winzige Beträge, die in keinem Verhältnis zur Arbeitsleistung stehen. Ich erwarte daher eine ökonomische Verschiebung im Feld der Bildproduktion, die vielleicht sogar noch radikaler ausfallen wird als die, die sich in der Musikbranche vor 20 Jahren erst mit *Napster* und dann später mit Plattformen wie *Spotify* eingestellt hat.

Denn eines muss man sich klar machen: Für diese KI-Modelle hat das einzelne Bild

praktisch keinen Wert, sondern der Wert liegt im Gesamtmodell, das man aus riesigen Bildermassen extrahiert. Das ist eine ökonomische Verschiebung vom Wert des Einzelbildes, das man, wie das Bildagenturen seit Jahrzehnten machen, über Lizenzen monetarisieren kann, hin zur Gesamtheit eines Archivs, das jetzt gewissermaßen selbst zum Ort der Bildproduktion wird.

SozMag: *Was meinen Sie mit dem Archiv als „Ort der Bildproduktion“?*

RM: Solche KI-Modelle lassen sich als virtuelle Archive betrachten. Man könnte sagen, dass alle Bilder, die in das Training des Modells eingeflossen sind, gewissermaßen einen Latenzraum aufspannen, in dem man nach weiteren Bildern suchen kann. Was man da macht, würde ich, mit einer vielleicht paradox anmutenden Formulierung, als eine Form generativer Suche beschreiben. Wenn man einen Prompt eingibt, dann ist das kein Kommando, das einfach ausgeführt wird. Sowohl meine Erfahrung als auch mein Verständnis dessen, wie diese Modelle funktionieren, geht eher dahin zu sagen: Ein Prompt ist eine Art Suchbefehl.

Ähnlich, wie man in einem Bildarchiv oder einer Datenbank nach einem bereits vorhandenen Bild suchen kann, das bestimmten Schlagworten entspricht, sucht man in diesem Latenzraum möglicher Bilder nach einem Bild, das es in dieser Form noch gar nicht gibt. Diese potentiellen Bilder sind

quasi die „Lücken“ im Archiv, sie existieren „zwischen“ den bereits vorhandenen Bildern als statistische Möglichkeit.

So erklärt sich vielleicht auch das seltsame Verhältnis von Neuem und Bekannten, das diesen Bildern eigen ist. Sie sind in gewisser Weise neu und ungesehen, aber gleichzeitig rekurren sie immer auf etwas, was man schon kennt. Sie existieren letzten Endes nur in einem Möglichkeitsraum der vorgezeichnet ist von all den Bildern, die es bereits gibt. Das wird besonders anschaulich in der ästhetischen Vorliebe für eine künstlich erzeugte Nostalgie, die man derzeit in vielen KI-Bildern beobachten kann: grobkörnige Standbilder aus alten Filmen, die es nie gegeben hat; Schwarzweiß-Fotografien von Szenen, die historisch vielleicht möglich gewesen wären, aber so nie stattgefunden haben; imaginäre Vergangenheiten, die aus dem virtuellen Archiv möglicher Bilder heraus generiert wurden.

SozMag: *Das führt uns auch zu der Frage nach Biases in diesen Modellen. Wie mit allen KI-Technologien gibt es auch bei Bildgeneratoren den Vorwurf, diese hätten einen starken pro-westlichen Bias. Welche Probleme sehen Sie in dieser Hinsicht, und gibt es bereits Möglichkeiten, diesen entgegenzuwirken?*

RM: Diese KI-Modelle sind im Prinzip Klischeeverstärker, die die visuellen Muster und Stereotypen unserer digital vernetzten visuellen Kultur, internalisieren, verdichten

und reproduzieren. Dadurch sind sie extrem anfällig für Bias auf unterschiedlichsten Ebenen. Da ein Großteil der Trainingsbilder und -daten, soweit man das nachvollziehen kann, aus dem globalen Norden und vor allem aus den USA stammt, weisen die KI-Bilder bestimmte Tendenzen auf. Im Standardmodus sind es etwa überwiegend *weiße*, norm schöne Gesichter, die diese Software produziert. Auch Geschlechterrollen sind häufig stereotyp. Das betrifft nicht zuletzt Zuordnungen von Geschlecht und Beruf: Beim Prompt „CEO“ wird dann in der Regel ein *weißes*, männliches Gesicht und bei „assistant“ ein weibliches Gesicht synthetisiert, auch dieses häufig *weiß*, manchmal auch asiatisch.

Es gibt Versuche der Firmen, diesem Bias entgegenzuwirken. Doch findet das zum Teil gar nicht auf der Ebene der Modelle statt, sondern auf der Ebene der Interfaces. So schummelt DALL-E seit letztem Sommer bei manchen Prompts bestimmte Wörter hinzu, ohne dass die User*innen es merken, zum Beispiel „female“ oder „black“, um so eine Diversität im Ergebnis zu produzieren, die sonst nicht da wäre. Das löst das Problem jedoch nicht, sondern wirkt bloß kosmetisch.

SozMag: *Ein weiteres aktuelles Thema ist die Frage nach Bildgeneratoren und der Wahrheit. Es gibt Diskussionen darüber, welchen Bildern man online noch vertrauen kann; beispielsweise der „Pontiflex“ oder Angela Merkel und Barack Obama am Strand. Welchen Einfluss*

*haben diese Bildgeneratoren vor allen Dingen mit Blick auf Akteur*innen, welche online Unruhe stiften wollen, Leute verunsichern oder die Arbeit von Journalist*innen schwerer machen?*

RM: Auf Twitter gab es auf den KI-Papst Reaktionen wie: „Das Zeitalter der Wahrheit ist vorbei.“ Wenn man das liest, denkt man sich: „Wann soll denn das gewesen sein?“ Vor 30 Jahren konnte man ungefähr die gleichen Sätze angesichts von Photoshop lesen. Und fotografische Retusche gab es schon lange davor. Es gab immer schon Bildmanipulationen.

Für alle, die professionell mit Bildern umgehen, sei es in Bildredaktionen oder im Kontext forensischer Ermittlungen, hing die Wahrheit der Bilder vielleicht noch nie am einzelnen Bild. Um die Authentizität und Beweiskraft von Bildern zu sichern, ist es vielmehr notwendig, dass man Bilder mit anderen Bildern und Daten abgleicht: Ist es überhaupt plausibel, dass dieses Bild zum angegebenen Zeitpunkt dort aufgenommen wurde, wo es angeblich aufgenommen wurde? Stimmen die Lichtverhältnisse, die Wetterverhältnisse, gibt es andere Bilder des gleichen Ereignisses, können wir weitere Quellen finden, die das Gezeigte bestätigen? Es gibt ein ganzes Set von eingeführten Verfahren der Absicherung von Evidenz – bis hin zu bildforensischen Techniken, die tief in die Datenstrukturen der Bilder vordringen und dort nach Spuren der Manipulation

suchen. Und diese Verfahren werden sich weiter ausdifferenzieren und aktualisieren angesichts der KI-Bilder.

Was man jedoch beobachten kann – und ich auch an mir selbst beobachte –, ist eine Veränderung der spontanen Reaktionen auf ein Bild, mit dem man online konfrontiert ist. Der Standardmodus scheint mir mittlerweile die Skepsis, ja der Verdacht gegenüber den Bildern zu sein. Ein interessantes Beispiel dafür war letztes Jahr eine Aufnahme der Regenbogenflagge vor dem Kanzleramt, bei der ein FAZ-Redakteur auf Twitter insinuiert hat, sie wäre manipuliert, weil nur diese Regenbogenflagge im Wind flatterte, während die anderen Flaggen gerade schlaff herunterhingen. Ohne zu bedenken, dass, wer auch immer das fotografiert hat, natürlich genau den Moment abgewartet hat, wo diese Flagge tatsächlich gerade im Wind flattert. Wenn also ein journalistischer Profi in diesen Modus des Verdachts gegenüber dem Bild verfällt, und das damals auch noch weitgehend unbeeindruckt von den Möglichkeiten der KI-Bildgenerierung, zeigt das nicht zuletzt, wie anschlussfähig eine solche Bilderskepsis in den sozialen Medien ist – und dass sie, wie in diesem Fall, immer gut dafür ist, ein paar Klicks zu generieren.

SozMag: *Zum Abschluss noch eine Frage zur Zukunft der Bildgeneration: Welche Weiterentwicklung dieser Modelle verfolgen Sie besonders gespannt?*

RM: Das Interessanteste scheint mir derzeit im Feld bewegter Bilder zu passieren, etwa Text-to-Video, also die Synthese kurzer Szenen mittels Prompts. Noch bemerkenswerter erscheinen mir die Möglichkeiten der Nachbearbeitung von Videos, die sich eröffnen, wenn Videosequenzen auf ihre basale visuelle Struktur reduziert werden und mittels Image-Prompt mit ganz neuen, KI-generierten Inhalten, Looks und Atmosphären gefüllt werden. So kann man zum Beispiel schon jetzt eine alltägliche Straßenszene nehmen und diese allein auf Grundlage eines entsprechenden Bildes in eine Cyberpunk-Science-Fiction-Landschaft verwandeln. Ich denke, dass solche Techniken zunehmend in alle möglichen Formen von Filtern einfließen werden, auf Social-Media-Plattformen wie Instagram und TikTok, aber auch in den Foto-Apps unserer Smartphones. Und das kann sehr auffällige und dramatische Transformationen bedeuten, aber auch subtile Formen der Optimierung, Verfremdung und Verschönerung. All das zielt auf eine ästhetische Neukonfigurierung unserer visuellen Umwelt, die ich faszinierend, aber auch ein wenig gruselig finde.

SozMag: Vielen Dank für das Gespräch.

LITERATUR

- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI*. Yale University Press.
- Farocki, H. (2004). Phantom Images. *Public* (29). <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354>
- Paglen, T. (2018, 8. Dezember). *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>
- Regener, S. (1999). *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. Fink.
- Sekula, A. (1986). Der Körper und das Archiv. In H. Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2. Suhrkamp.
- Steyerl, H. (2018). *Duty Free Art: Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*. Diaphanes.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Palgrave Macmillan.

Das Interview wurde im Juni 2023 von **Hendrik Erz** online geführt und von **Annabell Lamberth** lektoriert.

Kunst – Provokation – Politik

Der Auftritt von *Zugezogen Maskulin* bei der 30-jährigen Jubiläumsfeier des Mauerfalls am Brandenburger Tor

von Max Tretter

93

Dieser Beitrag erforscht das Wechselspiel von Kunst und Politik am Beispiel des Auftritts von *Zugezogen Maskulin* bei der Bühnenshow zur Feier des 30-jährigen Mauerfalljubiläums am Brandenburger Tor am 09. November 2019. Die Performance des Rapduos zeichnet sich insbesondere durch ihre Provokativität aus – dadurch, dass die beiden Rapper alternative Verfallsdeutung der deutschen Nachwiedervereinigungsgeschichte entwerfen und kritisch betonen, wie schnell die Ideale, die Deutschland seit den 1989ern prägen sollen, gegenwärtig in Exzessphantasien und Kriegseuphorie umschlagen können. Vor dem Hintergrund eines agonistischen Politikverständnisses wird eine Wahrnehmungsweise erarbeitet, die es ermöglicht, die in diesen künstlerischen Provokationen steckenden politischen Potentiale zu erkennen. Die Plausibilität und Grenzen dieser Wahrnehmungsweise werden anschließend diskutiert und weiterführende Impulse für das Erforschen des Kunst-Politik-Feldes gewonnen.

abstract

Schlagwörter

Hip Hop; Erinnerungskultur; Agonismus; Wiedervereinigung

Wo Kunst und Politik aufeinandertreffen

Es gibt wenig Events, bei denen Kunst und Politik so prominent aufeinandertreffen, wie bei historischen Jubiläen. Seien es staatliche Festakte, die häufig in ein musikalisches Begleitprogramm eingebunden sind, die Feierlichkeiten zu 500 Jahren Reformation, die mit einem reichhaltigen Kunst- und Kulturprogramm verbunden waren, oder das 30-jährige Jubiläum des Mauerfalls, das am 09. November 2019 mit einer großen Bühnenshow am Brandenburger Tor gefeiert wurde. Dieses letzte Ereignis, insbesondere der Auftritt der Gruppe *Zugezogen Maskulin* – ein Rapduo aus Berlin, das für seine ironisch-provokativen Texte wie für seine kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwartsgesellschaft und seine politischen Referenzen bekannt ist (Wehn, 2015) –, stehen im Zentrum der folgenden Betrachtungen.

Mit ihrem Auftritt lieferten *Zugezogen Maskulin* genau das, was man von ihnen erwarten konnte – eine ironisch-provokative Darbietung, die gespickt war von zeitpolitischen Bezugnahmen und gesellschaftskritischen Gegenwartsbetrachtungen. Ziel dieses Beitrages ist es, den provokativen Charakter der Performance detailliert herauszuarbeiten und aufzuzeigen, dass gerade in dieser Provokativität die Politizität des Auftritts steckt. Dazu wird eine Wahrnehmungsweise erarbeitet, die

von einem produktiven Zusammenhang zwischen (künstlerischer) Provokation und Politizität ausgeht und die es erlaubt, im provokativen Infragestellen bestehender Selbstverständnisse und im Bruch mit eingefleischten Geschichtsnarrativen produktive Beiträge zur politischen Auseinandersetzung mit dem Mauerfall und der deutschen Post-1989-Geschichte zu erkennen. Die Leitfrage des Beitrags lautet entsprechend: Welche politischen Potentiale wohnen den Provokationen des Auftritts *Zugezogen Maskulins* beim 30-jährigen Mauerfalljubiläum für die kritisch-produktive Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte Deutschlands inne? Dabei soll nicht versucht werden, vermeintlich ‚falsche‘ Deutungen des Auftritts, solche, die die Politizität der Provokation verkennen, durch scheinbar ‚richtige‘ Deutungen zu ersetzen – sondern vielmehr darum, am Beispiel des *Zugezogen Maskulin* Auftritts eine alternative Wahrnehmungsweise aufzuzeigen, die es erlaubt, die politisch-produktiven Potentiale wahrzunehmen, die in künstlerischen Provokationen stecken können.

Methodisches Vorgehen

Als materielle Grundlage dieser Schilderungen dienen die online verfügbare ZDF-Liveübertragung der Bühnenshow, Berichte über das Mauerfalljubiläum in Zeitungen und auf diversen Social

Media-Kanälen sowie Eindrücke einer teilnehmenden Beobachtung, die ich während der Bühnenshow stichpunktartig festgehalten und direkt im Anschluss an die Veranstaltung zu einem Beobachtungsprotokoll ausgearbeitet habe.

Um einen geeigneten Frame für diese Darstellungen zu finden, wurde ein situationsanalytischer *Grounded Theory Approach* gewählt (Strübing, 2021). Dabei wurde offen an die materiellen Quellen herangegangen und in intensiven Auseinandersetzungen verschiedene Motive identifiziert, die zentral oder wiederholt vorkamen. Anschließend wurde geprüft, welches dieser Motive sich als darstellungsleitender Frame für den Auftritt eignete. In mehreren Durchgängen wurden die Motive verworfen bzw. angepasst, bis sich schlussendlich, nach mehreren Identifizierungs-Überprüfungs-Anpassungs-Iterationen ‚Provokation‘ als geeigneter Frame zur Betrachtung des Geschehens herausstellte.

Da eine auf Provokation zugespitzte Darstellung jedoch noch nichts über die Politizität des Auftritts aussagt, folgt im konzeptionellen Anschlusskapitel eine Auseinandersetzung mit dem politischen wie ästhetischen Denken Oliver Marcharts (2010, 2013). Dadurch wird ein klares Begriffsverständnis von ‚Politik‘ und davon, was Kunst ‚politisch‘ mache, erarbeitet. Dieses dient als konzeptionelles Fundament der hermeneutischen

Auseinandersetzungen mit besagtem Auftritt *Zugezogen Maskulins* im nächsten Kapitel – und als Grundlage der dort zu entwickelnden Wahrnehmungsweise, die *gerade* in der künstlerischen Provokation das Politisch-Sein ihrer Performance erkennt. Anschließend folgen Diskussionen zur theoretischen Plausibilität, zu den erheblichen Voraussetzungen sowie zur Reichweite bzw. der Grenzen dieser Wahrnehmungsweise. In einem abschließenden Fazit werden die Ergebnisse zusammengeführt und weiterführende Impulse für das politikwissenschaftliche und protestsoziologische Nachdenken festgehalten.

Was ist geschehen? Die 30. Jubiläumsfeier am Brandenburger Tor und der Auftritt von *Zugezogen Maskulin*

Ehe nach der Politizität des *Zugezogen Maskulin*-Auftritts bei den Jubiläumsfeierlichkeiten am Brandenburger Tor gefragt werden kann, ist es nötig, umfangreichere Informationen über das Event heranzuziehen und die Kontexte der Festivitäten zu beleuchten. Daher wird in diesem Kapitel zunächst der allgemeine Rahmen der Feierlichkeiten dargelegt, danach der Auftritt selbst analysiert und letztendlich ein Überblick über die anschließenden Reaktionen gegeben.

Zum Kontext des Auftritts

Der Auftritt *Zugezogen Maskulins* fand im Rahmen der „großen Bühnenshow am Brandenburger Tor“ (30 Jahre Mauerfall, 2019), einem „Mahnmal für die Einheit Deutschlands“ (Kaminsky, 2016, S. 108), zum 30. Jahrestag des Mauerfalls am 09. November 2019 statt. Eingebettet war die Show in ein vielfältiges Programm, das bereits die gesamte Woche zuvor an verschiedenen Orten in Berlin stattfand und mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten vielfältige Einblicke in das Leben im geteilten Deutschland sowie die Geschehnisse des Mauerfalls bot (30 Jahre Mauerfall, 2019). Die Bühnenshow selbst bildete das Highlight der wochenlangen Jubiläumsfeierlichkeiten. Sie bot Platz für bis zu 100.000 Personen und umfasste eine ausladende Bühne, mehrere großformatige Leinwände, Licht- und Nebelmaschinen sowie kraftvolle Soundanlagen. Verschiedene Künstler*innen und Gruppen wirkten mit, „deren Songs oder Geschichten“, wie die Veranstalter*innen warben, „eng [mit] den Ereignissen von 1989/90 verbunden [waren].“ (Berlin, 2019).

Nachdem die Show um 18 Uhr losgegangen war, bereits einige Künstler*innen und Gruppen gespielt und einige prominente Persönlichkeiten Reden vorgelesen hatten, begann der Kurzauftritt von *Zugezogen Maskulin* gegen 19:30 Uhr. Direkt zuvor hatte *Trettmann* mit seiner

Ballade *Stolpersteine* ein langsames und klanglich eher ruhiges Stück präsentiert, in dem er, am Beispiel der namensgebenden Stolpersteine und vor schwarzweißen Bildern auf der Leinwand, über die Opfer der deutschen Geschichte singt (ZDF, 2019, 01:10:29–01:14:45) – und darauf hinweist, dass jedes dieser Opfer eine eigene Geschichte hat, die der seinen gar nicht so unähnlich ist (PULS Musikanalyse, 2019). Dem Tempo des Songs und seiner ruhigen wie zurückhaltenden Gesamtatmosphäre entsprechend, wurde *Trettmanns* Auftritt von eher beruhigten Bildern auf der Leinwand begleitet und von sparsam eingesetzten Lichtakzenten untermalt (ZDF, 2019, 01:10:29–01:14:45).

Der Auftritt von *Zugezogen Maskulin*

In diese getragene und nachdenkliche Atmosphäre ‚platzen‘ die beiden *Zugezogen Maskulin* Rapper *Grim104* und *Testo* mit ihrem Auftritt sprichwörtlich hinein (ZDF, 2019, 01:14:58). Ihr erster Song *Was für eine Zeit* beginnt mit treibenden elektronischen Beats und trockenen Drums – und bildet damit von Anfang an einen Klangkontrast zu dem, was musikalisch zuvor geboten war. Auch visuell unterscheidet sich ihre Inszenierung von den vorherigen Auftritten – mit grellbunten Schriftzügen und Motiven auf der Leinwand, die in schnellem Tempo wechseln und von

hektischen Lichtinstallationen ‚begleitet‘ werden (ZDF, 2019, 01:14:53–01:17:39). Noch bevor einer der beiden Rapper einen einzigen Vers vorgetragen hat, ‚erzwingen‘ die Instrumentals und Lichteffekte einen sehr abrupten Stimmungswechsel – von bedacht und gedankenversunken ins Hektische und Aufgedrehte. Als *Grim104* und *Testo* dann die ersten Zeilen ihres ersten Songs eher schreiend vortrugen denn sie zu rappen und das Publikum durch Interaktionsspielchen zu aktivieren suchten („jetzt alle!“, „lauter!“) (ZDF, 2019, 01:15:05) wurde deutlich, dass dieser Stimmungswandel kein ‚Versehen‘ darstellte, sondern von den Künstlern (und Verantwortlichen) intendiert war – und in dieser grellen, lauten, etwas überdrehten und unruhigen Form von beiden Rappern konsequent durchgehalten wurde (ZDF, 2019, 01:14:53–01:22–35).

Inhaltlich beleuchten *Zugezogen Maskulin* in ihren Songs die deutsche Gegenwartsgesellschaft kritisch und binden ihre Diagnosen durch Anspielungen und Referenzen immer wieder an Ereignisse der deutschen Geschichte zurück. Im ersten Song spüren *Zugezogen Maskulin* der Titelfrage *Was für eine Zeit* nach und schildern die Ambivalenzen, die jugendliches Leben Ende der 2010er und Anfang der 2020er Jahre – ursprünglich erschienen ist der Song im Jahr 2017 – durchziehen (ZDF, 2019, 01:14:53–01:17:39). Auf der einen Seite schildern sie die Vorzüge eines Lebens in

Gegenwartsdeutschland – allem voran die gute gesundheitliche Grundversorgung, der langanhaltende Friede im Westen sowie der weitreichende materielle Wohlstand. Auf der anderen Seite stellen sie in bewegten Bildern die Kehrseite dieser ‚Sicherheit‘ dar. Denn wo für alles gesorgt sei, wo jungen Personen alle Wege offenstehen und sie sich ihre Rechte nicht mehr erkämpfen müssen, dort wisse man bald nicht mehr, wofür man eigentlich da sei, wofür man einstehen und was man eigentlich machen möchte. In derartigen Passagen verstehen sich die beiden Rapper als Sprachrohre ihrer Generation und deren Gemütslage (Kirsch, 2017). Das Übermaß an Freiheit, Sicherheit und Möglichkeiten kippe in Langeweile, Verdross und Orientierungslosigkeit – und diese können, neben stumpfen Ablenkungen durch Social Media-Berieselung und weltflüchtigen Exzessen, schnell in Extremismus und Fanatismus umschlagen (Weiss, 2019). Mit einem Zwischenkommentar, in dem die beiden Künstler die Rolle politischer Machthaber beim Fall der Mauer hinterfragen und diesen stattdessen „als allein ihre Leistung [...] reklamieren“ (Latz et al., 2019), leiten die Künstler zu ihrem zweiten Song *Endlich wieder Krieg* über (ZDF, 2019, 01:17:39–01:18:01). Dieser knüpft inhaltlich an die geschilderte Ziel- und Lustlosigkeit des vorherigen Songs an und führt in ironischer Weise vor, wie schnell diese Stimmung in Kampfesbegeisterung, Konfliktromantisierung und ein neues

Selbst- und Sinnfinden im Krieg umschlagen könne. Hierfür nutzen die Künstler viele Sprachbildern, die jugendliche Clubbesuche und Krieg miteinander parallelisieren („Es is' endlich wieder Krieg, vom Berghain an die Front, Kids // Erst wird geballert und dann wird gebombt“). Weiter schildern sie, wie es kurzerhand zu einer Umwertung der herrschenden Werte kommen kann und wie wenig eine ‚wohlstandsverwahrloste‘ Gegenwartsjugend noch mit den Idealen anfangen können, die ihre Elterngeneration beeinflussten und Ereignisse wie den Mauerfall und die Wiedervereinigung prägten. Ihren stark mit Kriegsbildern und -metaphern spielenden zweiten Song beenden *Zugezogen Maskulin* schließlich damit, dass sie zwei Nebelkanonen, die wie Gewehre aussehen (raketenfuchs_, 2019), ins Publikum richten und mit Nebel sinnbildlich das Feuer auf sie eröffnen (ZDF, 2019, 01:21:43–01:22:32).

Reaktionen auf den Auftritt

Nach der Zwei-Song-Performance wird das Rapduo vom Showmoderator mit der Ansage: „einen großen Applaus für *Zugezogen Maskulin*“ (ZDF, 2019, 01:22:40) von der Bühne verabschiedet. Der Applausaufforderung leistet das Publikum jedoch nur teils Folge – ein größerer Teil des Publikums reagiert stattdessen mit Pfeifen oder Buhrufen auf die Show (Latz

et al., 2019; ZDF, 2019, 01:22:33–01:22:49). Neben der unmittelbaren Publikumsreaktionen erweist sich auch die Ausstrahlung der Rapdarbietung in der ZDF-Übertragung als aufschlussreich. Denn während der Song *Was für eine Zeit* noch nahezu in Gänze ausgestrahlt wurde, wurde der Zwischenkommentar der Künstler sowie ein Großteil des zweiten Songs durch eine Zwischenschalte ‚ersetzt‘. Eingeleitet mit den Worten: „Natürlich sind jetzt alle Blicke auf das Brandenburger Tor gerichtet. Aber was ist heute sonst noch los in Berlin? Wir schalten dorthin, wo man noch teile der Mauer sehen kann [...]“ (ZDF, 2019, 01:17:40), dauerte das eingeblendete Interview insgesamt 3:30 Minuten, sodass der Fernsehsender erst zu den letzten Zeilen des Songs selbst zur Hauptbühne und dem dortigen Auftritt von *Zugezogen Maskulin* zurückschaltete – kurz bevor die Künstler damit beginnen, die Bühne und das Publikum einzunebeln. Im offiziellen Kurzzuschnitt der „Bühnenhighlights“ fehlt der Auftritt *Zugezogen Maskulins* sogar gänzlich (ZDFheute Nachrichten, 2019).

Auf Social Media üben einige Twitteruser*innen deutliche Kritik am Auftritt des Rapduos. So bezeichnet der User @stolzerHesse den Auftritt etwa als „NO GO!“ (stolzerHesse, 2019), @raketenfuchs tweetet, dass „[das Publikum] mit waffenähnlichen Nebelwerfern zuzuballern und wie irre dabei herumzuschreien [...] vielleicht

nicht die smarteste Aktion [war]“ (raketenfuchs_, 2019) und @SuRe1679 bezeichnet den Auftritt der Gruppe als „#unpassend“ (SuRe1679, 2019). Eine ähnliche Resonanz lässt sich auch in der Zeitungsberichterstattung beobachten. Dort wird breit über andere Auftritte berichtet und deren gelungener Beitrag zur Pflege der Erinnerungskultur gelobt. Der Auftritt *Zugezogen Maskulins* hingegen wird als „deutliche[r] Kontrapunkt“ (Latz et al., 2019) erwähnt und abwertend beschrieben:

Das Rap-Duo Zugezogen Maskulin zertrümmerte im Anschluss die getragene Stimmung regelrecht mit seinem Auftritt. Die beiden reklamierten zunächst den Mauerfall als allein ihre Leistung. Zum Ende ihres Songs ‚Endlich wieder Krieg‘ feuerten Sie dann Nebel aus allen Rohren. Unter lauten Buh-Rufen verließen sie schließlich die Bühne. (Latz et al., 2019)

Was ist Politik? Oliver Marcharts politische Überlegungen

Wie die negativen Publikums- und Medienreaktionen nahelegen, stießen die Provokationen des Rapduos bei den Zuhörer*innen auf nicht allzu große Resonanz. Dies mag, wie später im Diskussionsteil argumentiert wird, daran liegen, dass nicht klar wurde, *weshalb* die Künstler so massiv provozierten und *welch produktiven Beitrag* diese ostentative Provokation

für die politische Auseinandersetzung mit dem Mauerfall und der deutschen Post-1989-Geschichte liefern kann.

Um dieser Ratlosigkeit etwas entgegenzuwirken, wird in den folgenden Abschnitten eine Wahrnehmungsweise entwickelt, die es ermöglicht, die produktiven Impulse zu identifizieren, die der provokative Auftritt *Zugezogen Maskulins* für die kritische Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte Deutschlands liefert. Doch ehe diese Wahrnehmungsweise entworfen werden kann, muss konzeptionell geklärt werden, wie der Begriff ‚politisch‘ in diesem Beitrag verstanden wird und wie bzw. wann Kunst hier als ‚politisch‘ begriffen wird. Dazu wird zuerst auf die Vielfalt der Politikbegriffe hingewiesen, ehe anschließend die Relevanz des Ansatz Oliver Marcharts identifiziert und daraufhin erst seine sozialtheoretischen, dann seine politischen Überlegungen, vorgestellt werden.

Die Vielfalt der Politikbegriffe

Innerhalb der wissenschaftlichen Diskurse gibt es vielfältige Vorschläge, was genau der Begriff ‚Politik‘ beschreibt (Ösman, 2013). Angefangen bei Positionen, die Politik als das System beschreiben, in dem macht-/ohnmachtscodiert gesellschaftsverbindliche Entscheidungen getroffen werden (Luhmann, 2002), über Theorien, die das Handeln in einem Sozialwesen

(Arendt, 1993), Fragen des Miteinander-Seins (Nancy, 2012) oder den Streit um die Fundamente des Zusammenlebens als grund-politisch erkennen (Rosanvallon, 2018), bis hin zu stark ästhetisierten Verständnissen von Politik (Rancière, 2002). Auch zur Frage, ab wann Kunst politisch werde und was genau sie politisch mache, gibt es mannigfache Ansichten (Goll & Friedrichs, 2021, S. 1-10; Martin, 2015, S. 1-12). Auf der einen Seite gibt es sehr enge Definitionen, welche die Kunst nur dann als politisch beschreiben, wenn sie dezidiert gesellschaftsrelevante Themen aufgreife und sich kritisch zu diesen äußere oder gar aktivistisch engagiere (*Politische Kunst, Aktivistische Kunst*). Auf der anderen Seite finden sich weite Definitionen, die quasi jede Kunst als politisch erkennen, da diese an der symbolischen Konstruktion und Aufteilung der Wirklichkeit mitwirke (Rancière, 2008) und damit Anteil an den hegemonialen Aushandlungen von Macht habe (Mouffe, 2014).

Aus dieser Vielfalt an Verstehensangeboten werden die Überlegungen Oliver Marcharts herausgegriffen und als hermeneutischer Leitfaden für die Auseinandersetzung mit obigem Auftritt herangezogen. Diese eignen sich besonders, da sich der Autor mit seinem Denken erstens exakt im Grenzbereich zwischen Politik und Kunst bewegt und politikwissenschaftliche Ansätze mit Impulsen der Cultural Studies kombiniert (Marchart, 2018). Zweitens, da der Autor

Konfliktmomenten in seinen Darstellungen eine zentrale Rolle zuweist und damit auch für Provokationen und deren politisches Potential ein feines Sensorium besitzt (Marchart, 2009).

Marcharts sozialtheoretische Überlegungen

Um Marcharts kunstpolitische Darstellungen zu verstehen, ist es hilfreich, zunächst die zugrundeliegenden sozialtheoretischen Überlegungen zu erläutern. In seiner Monographie *Das unmögliche Objekt* argumentiert Marchart (2013), dass eine Theorie der Gesellschaft, die auf der Höhe der Zeit sein will, es schaffen müsse, die Idee der unhintergehbaren Kontingenz aller gesellschaftlichen Formationen konsequent in ihr Nachdenken zu integrieren. Kontingenz bezeichnet hierbei die Einsicht, dass es keine letzten Gründe dafür gebe, warum eine gegenwärtige Gesellschaft so besteht, wie sie es gegenwärtig tut und dass alles letztendlich auch anders, die Gesellschaften eine andere hätte sein können (Marchart, 2019b). Eine derartige Gesellschaftstheorie müsse plausibel erklären können, warum und wie Gesellschaften entstehen und sich erhalten, ohne dafür unzulässige Letztgründe zu postulieren, etwa eine gottgegebene Ordnung oder naturalistische Erklärungen. Gerade an dieser Aufgabe seien, so Marchart, sämtliche Sozialtheorien des 20. Jahrhunderts jedoch

gescheitert. Entweder seien sie beim Entwickeln plausibler Gesellschaftstheorien hinter die geltende Kontingenzeinsicht zurückgefallen und haben unter der Hand mit festen Gründungsmotiven gearbeitet – oder sie haben strikt an der Kontingenziende festgehalten, was jedoch zu Lasten der Plausibilität ihrer Gesellschaftstheorien ging (Marchart, 2013).

Vor diesem Hintergrund entwickelt Marchart dann sein eigenes Modell (Marchart, 2013). Er argumentiert, dass die einzige Möglichkeit, wie Gesellschaften sich selbst begründen können, im Konflikt bestehe – im kontinuierlichen Streit darum, wo die Grenzen der sozialen Zugehörigkeit verlaufen und nach welchen Kriterien Personen der eigenen Gemeinschaft zuzuordnen oder auszuschließen seien. Denn im Streit würden sämtliche Beteiligten ‚konfliktthaft‘ zusammengebunden. Gleichzeitig verunmögliche der Streit, dass sich dieser Zusammenschluss einen anhaltenden ‚Grund‘ schafft. Denn sobald sich im Streit eine Position ausbilde, die zu einem dauerhaften Grund werden könnte, müsse diese konsequenterweise gleich wieder hinterfragt werden. Der Dauerstreit um die gesellschaftlichen Grundlagen entfalte somit eine zeitweilige Gründungswirksamkeit, ohne zu einem letzten Grund zu erstarren – und ermögliche es dadurch, das Bestehen von Gesellschaften zu erklären ohne hinter vorherrschende Kontingenzeinsichten zurückzufallen (Marchart, 2013).

Marcharts Verständnis von Politik und politischer Kunst

Diese Streitüberlegungen macht Marchart zum Ausgangspunkt seiner politischen Überlegungen (Marchart, 2010a, 2010b). Auf die Differenz zwischen dem Politischen und der Politik referierend (Bedorf & Röttgers, 2010) – und dabei eine klare Präferenz für Ersteres an den Tag legend –, sei ein Phänomen, eine Sache, ein Diskurs etc. dann als ‚politisch‘ zu bezeichnen, wenn sie diesen gesellschaftlichen Grundlagenstreit aufgreift und fortführt. Wahrhaft ‚politisch‘ seien nicht die Mechanismen der Tages- und Alltagspolitik, die Prozesse des Regierens. Diese tut Marchart als bloße ‚Politik‘ ab. Wirklich ‚politisch‘ werde es erst dort, wo um die Grundlagen des sozialen Miteinanders gerungen wird, wo die Frage aufgeworfen wird, wer der eigenen Sozialgemeinschaft zuzurechnen ist und in ihr etwas zu sagen hat und wo bestehende Selbstverständlichkeiten hinterfragt und somit Raum für bzw. die Notwendigkeit von Neuverhandlungen der gesellschaftlichen Grundlagen geschaffen werden. Dies bezeichnet Marchart als die Ebene des Politischen (Marchart, 2010a).

Diese differenzpolitischen Überlegungen überträgt Marchart, am prominentesten in seinem Werk *Conflictual Aesthetics* (Marchart, 2019a), auch auf Kunst. Politisch sei diese dort, wo Kunst dazu beitrage, gesellschaftliche Selbstverständnisse

aufzubrechen und Fragen zu den Grundlagen des gesellschaftlichen Miteinanders neu aufs Tableau zu heben – wo sie Gesellschaften und deren Mitglieder dazu zwingen, sich aufs Neue mit sich selbst auseinanderzusetzen und die Gründe und Formationen ihres Zusammenhalts neu ‚auszustreiten‘. Erst dort wo dies geschehe, entfalte Kunst ihre politischen Potentiale und sei ‚politisch‘ einzustufen.

102 **Worin bestehen die politischen Impulse? Eine produktive Deutung des Provokativität des Zugezogen Maskulin Auftritts**

Diese marchartschen Vor-verständnisse zum Politisch-Sein von Kunst werden nun als konzeptionelle Perspektive eingesetzt, um den Auftritt von *Zugezogen Maskulin* genauer zu analysieren und seine politischen Potentiale zu identifizieren.

Wie oben bereits angedeutet, widerspricht der Auftritt des Rapduos den üblichen Konventionen, die das Mauerfalljubiläum prägen, und durchkreuzt die akustischen, visuellen und Stimmungsetiketten der dort zelebrierten Erinnerungskultur. In den folgenden Abschnitten wird gezeigt, dass die Politizität des Auftritts gerade in diesen Nonkonformismen und insbesondere in den provozierenden Texten steckt – denn mit ihnen tragen die Künstler dazu bei, bestehende Geschichts- und Selbstver-

ständnisse kritisch zu hinterfragen und das Publikum zu einer neuen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte zu ‚zwingen‘.

Was für eine Zeit als Herausforderung bestehender Geschichtsnarrative

Die Auseinandersetzung mit und Aufarbeitung der innerdeutschen Teilung, des Mauerfalls und der Wiedervereinigung folge, dies beleuchten *Zugezogen Maskulin* in diversen Songs und Interviews (Machiavelli, 2019a), häufig einem unterschweligen ‚früher war es schlechter, heute ist es besser‘-Narrativ. Zwar werde auch regelmäßig daran erinnert, dass auch heute nicht alles ‚perfekt‘ ist, dass die Nachwehen der deutsch-deutschen Spaltung noch immer spürbar sind und dass die Gebiete der ehemaligen DDR deutlich strukturschwächer sind und unter sozioökonomischen Gesichtspunkten dem ‚Westen‘ hinterherhinken (Weiss, 2019). Doch die generelle Tendenz der Erinnerungskultur weist stark erfolgsgeschichtliche Züge auf.

Während auch *Zugezogen Maskulin* dieses Narrativ grundsätzlich bejahen und selbst mehrfach darauf hinweisen, dass es heute deutlich friedlicher zugehe und man in größerem Wohlstand lebe als früher, durchqueren sie die binären gut-schlecht Deutungsmuster, die mit dieser Selbst-

erzählung einhergehen. Dies machen sie gleich zu Beginn in der ersten Strophe ihres ersten Songs *Was für eine Zeit* deutlich:

*What a time to be alive, ohne Seuchen,
ohne Krieg*

*Hundert Jahre Langeweile dank moderner
Medizin*

*Ohne Staat und Kollektiv, wie schlägt man
da die Zeit tot?*

*Beisenherz, Dagi Bee, Snapchat, Psaiiko-Dino
Noisey, mit Vergnügen, die zehn coolsten
Sneakertypen*

*Die zehn coolsten Wege, dein'n Ex öffentlich
zu demütigen, die*

*Tausend coolsten Rapsongs übers Team und
übers Geldverdien'n*

*Die zehn coolsten Antidepressiva und Knir-
scherschienen*

In einer kritischen Gegenwartsskizze, weist der Rapper *Testo* auf die negativen Seiten hin, die ein solches Leben in Frieden und Wohlstand mit sich bringen. Denn eine Zeit, in der junge Personen von keiner existentiellen Gefahr („Seuchen“, „Krieg“) bedroht sind und in der ihnen sämtliche Möglichkeiten offenstehen, wird von vielen auch als Zeit der Orientierungslosigkeit sowie der „Langeweile“ („wie schlägt man da die Zeit tot?“) erlebt. Ohne erklärte Ziel vor Augen, für das es sich einzutreten lohnt, und konfrontiert mit einem Überschuss an Optionen, werden die unwichtigsten Themen mit Bedeutung aufgeladen („die zehn coolsten Sneakertypen“ oder

„Knirscherschienen“) und das Verfolgen von Social Media-Stars („*Beisenherz, Dagi Bee, [...] Psaiiko-Dino*“) und -Trends zum Standardhobby erkoren (Kammer & Aha, 2017; Kirsch, 2017).

Ironisch wird gegen Ende der Strophe angemerkt, dass derlei beliebige Zeitvertreibsversuche wohl kaum im Interesse der Proteste der Spät-1980er gewesen sein können – und dadurch auf die Entfremdung zwischen der deutschen Gegenwartsjugend und ihrer Großelterngeneration hingewiesen.

*Was sagt ihr zu ‚Kollegah trägt Versace?‘
Schreibt's uns in die Kommentare
Dafür ging'n meine Großeltern '89 auf die
Straße*

*Promenade, weißer Truck, drück' aufs Gas
Flüchtlingsheim, Molly rein
Just a prank! War nur Spaß!*

Indem er mit den weißen-Truck- und Promenadenbildern in den nächsten Zeilen an den IS-Anschlag in Nizza am 14. Juli 2016 anspielt und den Molotowcocktailangriff auf ein Flüchtlingsheim skizziert, führt der Rapper strophenschließend vor Augen, wie schnell eine solche Flucht nach vorn abdriften und in radikale Ansichten wie gewaltvolle Exzesse ausarten kann (Reich, 2022) – und wie abgestumpft und zynisch dies vielfach zur Kenntnis genommen und kommentiert („just a prank“) wird (Kammer & Aha, 2017).

Zusammenfassend werfen *Zugezogen Maskulin* mit ihrer *Was für eine Zeit* Performance einen alternativ-ergänzenden Blick auf die deutsche ‚Erfolgsgeschichte‘ seit Mauerfall und Wiedervereinigung. Zwar knüpfen sie an erinnerungskulturelle Narrative an und führen sie fort – auch sie erkennen, wie *Grim104* in seinem Part festhält, dass die früheren Aufopferungen der gegenwärtigen Generationen „Arbeit, Brot und Frieden“ einbrachten. Doch zeigen sie in gesellschaftskritischer Wendung, dass diese Befriedungs- und Wohlstandsgewinne für viele mit starken Verlusten auf einer Orientierungsebene und Langeweile verbunden sind (Kammer & Aha, 2017). Das Duo konterkariert, zugespitzt, das Friedens- und Wohlstandsnarrativ, welches das deutsche Selbstverständnis grundlegend prägt, mit einer Verfallsgeschichte auf Orientierungs- und Verantwortungsebene – und leisten durch diese gezielte Provokation und das Forcieren eines erneuten Nachdenkens über die gesellschaftsgründenden Narrative, legt man die marchartschen Kriterien an, einen genuin politischen Beitrag.

Endlich wieder Krieg und der Bruch mit den Idealen der 1989er

Der Song *Was für eine Zeit* zielte darauf ab, aufzuzeigen, dass die Gegenwartsstimung der Jugend vielfach von Orientierungslosigkeit und Langeweile geprägt

sei und deutet am Schluss an, in welchen Exzessen dies münden könne. Exakt diesen Faden greifen *Zugezogen Maskulin* in ihrem zweiten Song *Endlich wieder Krieg auf*. In diesem präsentieren sie – auch hier stark auf die Stilmittel der Übertreibung und Ironie zurückgreifend – die Begeisterung, mit der zeitgeistige Jugendliche („Ich bin ein Hipster, Tarnjacke und Rote Airs“) auf einen hypothetischen Kriegsausbruch reagieren.

Dieser entflammende Krieg wird als ein Einbruch skizziert, der die gegenwärtige Ordnung, von der man eh gelangweilt ist und der man um jeden Preis zu entfliehen sucht (Reich, 2022), außer Kraft setzt und „Kids“ ein neues Ziel anbietet, auf das sie – mit deutlich verzerrter Perspektive, die im Songrefrain durchscheint („Endlich wieder Krieg, ich schlaf aus bis 13 Uhr // Hurra die Schule brennt, Krieg braucht kein Abitur“) – euphorisch hineinfahren können. Wenn *Grim104* in der ersten Strophe dabei zur Veranschaulichung der Kriegsbegeisterung vom Rezitieren von Ernst Jünger, einem der größten Kriegsromantisierer der deutschen Geschichte, spricht und „jubelnd“ die blutigen Weltkriegsdarstellungen Timothy Snyders (2022) anführt, stellt er explizite Verknüpfungen zwischen *Endlich wieder Krieg* und der deutschen Geschichte her.

*Durch den Schlamm auf allen Vieren, Ernst Jünger rezitieren
Bloodland statt Stadtstrand – Alle jublieren*

Neben den Weltkriegsreferenzen wird auch die innerdeutsche Trennung eingebracht. Während diese von den ‚Alten‘ („mein Vater“) mit „Tränen“ erinnert wird, kann der jugendliche Songprotagonist für diese Emotion kein Verständnis aufbringen und ist völlig von seiner gegenwärtigen Kampfes euphorie vereinnahmt.

*Mein Vater schaut „Die Brücke“, in sein'
Augen stehen Trän'
Mein Trommelfell spielt Marschlieder, kann
Ihn nich' verstehn'!*

Mit derlei Schilderungen und besonders dem Refrain, der dominant aus einer mehrfachen Wiederholung der Phrase „Endlich wieder Krieg“ besteht, ‚malen‘ *Zugezogen Maskulin* ein Bild davon, wie unattraktiv die Friedens- und Wohlstandsideale ihrer Vorgänger*innengenerationen auf viele Jugendliche wirken. Vom Frieden verwöhnt und vom Wohlstand verwaist (Wehn, 2015) sehen sie den Schrecken, gegen die ihre Eltern so entschlossen gekämpft haben, fasziniert entgegen und lassen sich für das Schauspiel des Krieges weitgehend bedenkenlos begeistern („Endlich wieder Weltkrieg! Tote, Bier und Titten!“) – eine Botschaft, die beide Künstler am Ende des Songs auch performativ inszenieren, indem sie, wie es eine Zuschauerin in einem *Tweet* formulierte, „irre schreiend“ Nebel in die Menge „ballern“ (raketenfuchs_, 2019).

Mit ihrer musikalischen Behauptung, die gegenwärtige Jugend könne mit den Idealen der Mauerfall- und Wiedervereinigungsgeneration nichts mehr anfangen und lasse sich stattdessen von der Ästhetik des Krieges blenden („Hashtag #ww3, Sexy Uniformen von Adidas“), verdeutlichen *Zugezogen Maskulin*, wie dünn das Eis der geteilten gesellschaftsgründenden Ideale ist (Machiavelli, 2019a). Einigkeit und Recht und Freiheit scheinen nicht mehr für alle attraktiv zu sein (Reich, 2022). So werden die Hörer*innen dazu gezwungen, ihre eigenen Leitbilder erneut zu prüfen und auszuhandeln, welche Ziele für das Gemeinwesen leitend sein sollten.

Politizität durch Provokation

Indem sie in ihren Songtexten eine alternative Verfallsdeutung der deutschen Nachwiedervereinigungsgeschichte anbieten und ungeschönt herausarbeiten, auf welchem dünnem Eis die Ideale, die Deutschland seit den 1989ern prägen, stehen und wie schnell diese in Exzessphantasien und Kriegseuphorie umschlagen können, provozieren die beiden Rapkünstler ungemein. Diese textlichen Provokationen sind, wie oben herausgearbeitet, in umfassende Provokationen auf ästhetisch-atmosphärischer Ebene eingebettet.

Just in dieser Provokativität steckt das politische Potential des Auftritts *Zugezogen Maskulins*. Denn mit ihren Provokationen rütteln *Grim104* und *Testo* an den Grundfesten der deutschen Erinnerungskultur sowie dem gegenwartsdeutschen Selbstverständnis als einer stabil auf gemeinsame Werte gründenden Gemeinschaft. Sie stoßen die Zuschauer*innen und Hörer*innen darauf, dass die Geschichte auch anders gedeutet und dass andere Ideale vorherrschend werden können. Gerade dieses Stoßen auf die Kontingenz aller gegenwartsgesellschaftlichen Gründe und gerade das Forcieren des Publikums, ihre eigenen geschichtshermeneutischen wie axiologischen Grundannahmen neu zur Disputation zu stellen und neu auszuhandeln, ist mit Marchart als grundpolitisches Vorgehen zu verstehen.

Diskussionen

Die Deutung des *Zugezogen Maskulin*-Auftritts vor dem Hintergrund der Marchartschen Politik- und Kunsttheorie zeigen, dass gerade den Provokationen eine Politizität innewohnt, die sich für die kritisch-produktive Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte Deutschlands als fruchtbar erweisen kann. Gleichzeitig wirft diese Einsicht, besonders vor dem Hintergrund der Negativreaktionen auf den Auftritt, weiterführende Fragen auf. Diese betreffen erstens den ‚Voraussetzungs-

reichtum‘ dieser Wahrnehmungsweise, zweitens die Frage, wo die Grenzen dieser Wahrnehmungsweise verlaufen sowie, drittens, wie plausibel die theoretischen Vorannahmen sind, auf denen diese Wahrnehmungsweise aufruht.

Wie voraussetzungsreich ist diese Wahrnehmungsweise?

Politische Impulse aus den Provokationen *Zugezogen Maskulins* zu gewinnen, ist ein verhältnismäßig komplexer Prozess. Er setzt voraus, die Provokationen nicht als Provokationen um ihrer selbst oder der medialen Aufmerksamkeit wegen – eine Strategie, die vor allem im Hip-Hop der 2010er häufig verfolgt wurde (Tretter, 2021a) –, sondern als gezielte Provokationen mit politischem Interesse zu verstehen. Dies erfordert wiederum die kontextspezifische Ironie, die in den Texten des Rapduos steckt, identifizieren zu können. Des Weiteren muss wahrgenommen werden, dass zum Beispiel das Bejubeln von bewaffneten Konflikten in *Endlich wieder Krieg* mit einer überzeichnenden Doppelzüngigkeit geschieht, die von den Künstlern beobachtete gesellschaftliche Trends entlarven und durch Überspitzung Kritik an diesen üben will.

Die ablehnenden Publikums- und Medienreaktionen lassen sich als Indiz dafür anführen, wie voraussetzungsreich diese

Form der Wahrnehmung ist. Denn der bloße Verweis auf die Provokativität des Auftritt reicht nicht aus, um diese Negativreaktionen zu erklären. Immerhin warteten auch andere Acts beim Mauerfalljubiläum mit gewagten Performances auf. Etwa die Band *Die Zöllner*, die mit ihrer temperamentvollen Rockballade *Viel zu weit* ebenfalls einen ästhetischen ‚Kontrapunkt‘ zur Gesamtästhetik der Bühnenshow darbot, avantgardistische Tanzperformances, die die Grenzen des Bühnenshowformats ausloteten, oder *Trettmann*, der in seinem Song *Grauer Beton* schonungslos ein Bild der Tristesse ostdeutscher Großstädte zeichnete. Doch während es intuitiv(er) einleuchtet, welchen Beitrag zum Beispiel *Trettmanns* Darstellungen von Trostlosigkeit in Ostdeutschland zur Auseinandersetzung mit der deutschen Gegenwartsgeschichte liefern können, oder warum es wichtig ist, *Die Zöllner* mit ihrer Rocker-Attitüde auftreten zu lassen, erscheint es unwillkürlich schwerer, herauszuarbeiten, was *Zugezogen Maskulins* Zelebrieren von Exzess und Krieg und ihr Infragestellen vermeintlich grunddeutscher Werte zur Beschäftigung mit der jüngeren Geschichte Deutschlands beitragen können. Um dies zu erfassen, braucht es entweder eine Vertrautheit mit dem Rapduo und seiner Art des Kunstmachens, oder eine entsprechend geschulte Wahrnehmungsweise, die es erlaubt, auch ohne essenzielles Vorwissen politische Potentiale in ihren Provokationen

zu erkennen. Wo es an beidem jedoch fehlt kann es schnell dazu kommen, dass derart provokative Auftritte als fehl am Platz bei einem solch bedeutungsvollen Politjubiläum eingestuft werden, denn Befremdung und Unverständnis rufen nicht selten Fluchtreaktionen oder Aversionen hervor (Waldenfels, 1998; 2007).

Dass ihre Kunst unglaublich voraussetzungsreich ist und ihre Provokationen nur von wenigen ‚richtig‘ verstanden werden, ist beiden Rapper bewusst. Mehr noch, sie treiben diesen Voraussetzungsreichtum auch gezielt voran und sagen von sich selbst, Musik primär für diejenigen zu machen, die diese komplexen Wahrnehmungsvollzüge mitvollziehen und die verschiedenen Kritik- und Ironieebenen ihrer Songs dechiffrieren können (Leier, 2020). Dass diese Strategie auch fehlschlagen und die eigenen politischen Impulse bei vielen Zuhörer*innen, die die Provokation nicht einordnen können, auf Unverständnis oder Ablehnung stoßen, nehmen die beiden Künstler dabei wohlwissend in Kauf (Baghernejad, 2020).

Wo verlaufen die Grenzen dieser Wahrnehmungsweise?

Die hier entwickelte, konfliktfokussierte Wahrnehmungsweise ermöglicht, die politischen Potentiale künstlerischer Nonkonformitäten und Provokationen sensibel

zu entdecken – doch erscheinen im Licht dieser Perspektive auch *nur solche Konfliktmomente* als politisch. Andere Formen des Politisch-Seins und -Werdens, die nicht auf Konflikt basieren, liegen außerhalb des Fokus dieser Wahrnehmungsweise und werden konsequent ausgeblendet. Dies zeigt sich deutlich, wenn man versucht, die politischen Potentiale ähnlicher Performances mit dieser Brille wahrzunehmen.

Aufgrund einer Reihe von Ähnlichkeiten bietet sich dafür besonders *Trettmanns* Darbietung des Songs *Grauer Beton* an (ZDF, 2019, 01:10:26). Denn erstens ist auch *Trettmann* ein deutscher Sprechgesangskünstler und setzt sich in vielen seiner Songs facettenreich mit dem Aufwachen in der ehemaligen DDR auseinander (Rietzschel & Terberl, 2019). Zweitens geht der Künstler in diesem Song auf das Leben und die schwierigen Lebensbedingungen im gegenwärtigen Ostdeutschland ein. Dabei äußert er sich, drittens, gesellschaftskritisch und zeigt, vor allem im Refrain, dass die innerdeutsche Trennung und all die damit einhergehenden schmerzlichen Punkte nicht vorüber sind.

*Grauer Beton, rauer Jargon
Freiheit gewonn'n, wieder zeronn'n
Auf und davon, nicht noch eine Saison
Auf und davon, nicht noch eine Saison*

Das Panorama und die Stimmung in der ehemaligen DDR schildernd – Eindrücke, die er in den Strophen durch weitere Bilder untermalt –, kommt *Trettmann* explizit auf die Mauerfall- und Wendeerfahrung zu sprechen. In einer knappen Verszeile fasst er zusammen, wie der erlebte Freiheitsgewinn, den viele DDR-Bürger*innen machten, im Handumdrehen wieder „zerronn“, da trotz aller Vereinigungs- und Förderungsbemühungen Ostdeutschland wirtschaftlich und kulturell abgehängt bleibt, weniger Verwirklichungschancen bietet und deshalb klares Wegzugsgebiet („Auf und davon“) ist.

Wie *Zugezogen Maskulin* setzt sich auch *Trettmann* kritisch mit der deutschen Gegenwart und der Entwicklung seit 1989 auseinander. Auch er hebt hervor, dass nach der Wende nicht alles positiv war und dass sich für viele kaum etwas geändert habe – und weist damit den Geschichtsnarrativ des ‚seitdem ist alles besser‘ in seine Grenzen. Doch trotz dieser problematisierenden Perspektive ist *Trettmanns* Performance vor dem Hintergrund des marchartschen Begriffsverständnisses nicht als ‚politisch‘ einzustufen. Denn so sehr das Eingeständnis, dass die Gebiete der ehemaligen DDR strukturschwächer sind und Personen dort weniger Perspektiven offenstehen, ein ‚Stachel im Fleisch‘ des deutschen Selbstverständnisses ist, so sehr ist dieser Aspekt doch fester Teil deutscher Identitätskonstruktion. Dementsprechend

tastet die Kritik des Chemnitzer Rappers weder gesellschaftliche Selbstverständnisse noch die Neuaushandlung der Grundlagen des Zusammenlebens forciert an. Mit Marchart muss *Trettmanns* Auftritt folglich als weitestgehend ‚unpolitisch‘ bezeichnet werden – eine Zuordnung, die wohl jede Zuhörer*in intuitiv hinterfragen würde (Machiavelli, 2019b) und die nachdrücklich unterstreicht, wie eng der Fokus einer Marchart-geschulten Wahrnehmungsweise ist und wie wenig hilfreich sie beim Umgang mit nichtkonflikthaften bzw. weniger provokativen Formen politischer Kunst ist.

Wie theoretisch haltbar sind die Vorannahmen dieser Wahrnehmungsweise?

Die vorliegenden Überlegungen gingen a priori davon aus, dass Kunst im Allgemeinen und Hip-Hop speziell politische Potentiale besitzt – und dass es nur die richtigen Werkzeuge braucht, diese wahrzunehmen. Zwar wäre es prinzipiell möglich, diese Vorannahme zur Politizität des Hip-Hops zu hinterfragen, doch fußt sie auf einem breiten Konsens, der sich binnen der letzten Jahrzehnte in der fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Hip-Hop und besonders in den Hip Hop Studies etabliert hat (Tretter, 2023).

Im deutschsprachigen Forschungskontext setzt sich besonders der Soziologe Martin Seeliger für eine politische Wahrnehmungsweise des Hip-Hops ein. So argumentiert er in seiner *Soziologie des Gangstarap* am Beispiel des titelgebenden Subgenres, dass Hip-Hop als „Ausdruck sozialer Konflikte“ (Seeliger, 2021) zu verstehen sei, da soziale Konflikte im Hip-Hop verhandelt und durch Hip-Hop ausgetragen werden. Damit wohnt dem Hip-Hop, so lässt sich Seeligers These epistemologisch weiterführen, eine wahrnehmungsprägende Wirksamkeit inne (Shusterman, 1994). Denn wo Hip-Hop-Künstler*innen von ihren Alltags Herausforderungen berichten, verleihen sie diesen eine neue Sichtbarkeit und sensibilisieren die Öffentlichkeit für Probleme oder Themen, die bislang eventuell zu wenig Aufmerksamkeit erfahren haben (Tretter, 2021b). Damit beeinflussen sie erstens, was wahrgenommen wird. Indem sie ihre eigenen Perspektiven schildern und Themen aus ihrem eigenen Blickwinkel beleuchten – und damit gegebenenfalls Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrechen (Tretter, 2021c) –, beeinflussen sie zweitens, wie etwas wahrgenommen wird. Folglich wirkt Hip-Hop auf epistemischer Ebene wahrnehmungsprägend und ist damit, denn Politik beginnt auf der Wahrnehmungsebene (Rancière, 2002; 2008), als fundamentalpolitisch zu beschreiben.

Politisch qua Provokation? Schlussfolgerungen aus dem Mauerfalljubiläums-Auftritt von *Zugezogen Maskulin*

Im Zentrum dieses Beitrags stand der Auftritt *Zugezogen Maskulins* bei der Bühnenshow zur Feier des 30-jährigen Mauerfalljubiläums am Brandenburger Tor. Ausgehend von der Frage, welche politischen Impulse im provokativen Auftritt des Rapduos für die kritisch-produktive Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte Deutschlands stecken, war es das Ziel des Beitrags, eine Wahrnehmungsweise zu erarbeiten, die es ermöglicht, die Politizität dieser Provokationen zu erkennen.

Als Theoriegrundlage der zu entwickelnden Wahrnehmungsweise diente das Denken Oliver Marcharts. Mit seinem Verständnis des Politischen als Fundamentalstreit um die Gründe des Zusammenlebens wurde festgehalten, dass Kunst dann ‚politisch‘ genannt werden kann, wenn sie bestehende Gesellschaftskonsense hinterfragt und dazu beiträgt, dass sich Personen von Neuem mit den Grundlagen ihres Miteinanders auseinandersetzen und diese neuerlich aushandeln. Diese Konzeption wurde anschließend als Grundlage einer Detailanalyse des *Zugezogen Maskulin*-Auftritts herangezogen. Mittels hermeneutischer Auseinandersetzungen wurde gezeigt, dass sich die Politizität der Performance gerade

darin erkennen lässt, dass mit sämtlichen Bühnen- und Feierlichkeitskonventionen auf akustischer wie visueller Ebene gebrochen und bestehende Deutungsmuster der deutschen Geschichte seit 1989 sowie selbstgenügsame Annahmen über das Bestehen gemeinsamer Werte auf textlicher Ebene hinterfragt werden. Kurz, eine an Marchart geschulte Wahrnehmungsweise ermöglicht, gerade im provokativen Durchkreuzen erinnerungskultureller Konsense und ‚eingefleischter‘ Selbstverständnisse politische Momente zu erkennen.

Im Anschluss hieran wurde in einem Diskussionskapitel gezeigt, wie komplex es sein kann und Welch mehrschichtiger Wahrnehmungsweisen es bedarf, die politischen Potentiale des Auftritts herauszukristallisieren – dass dieser Voraussetzungsreichtum von den Künstlern aber bewusst gepflegt wird. Zweitens wurde herausgearbeitet, wie eng der Fokus dieser Perspektive ist und dass sie *ausschließlich* provokative und konfliktbehaftete Momente als politisch akzeptiert. Drittens wurden die Voraussetzungen dieser Wahrnehmungsweise, dass Hip-Hop politisch sei, durch Verankerungen im gegenwärtigen Hip-Hop-Forschungsdiskurs theoretisch untermauert.

Zwar entzündeten sich die obigen Überlegungen zum Zusammenhang von künstlerischer Provokativität und Politizität am Auftritt *Zugezogen Maskulins*

bei Mauerfalljubiläum, doch lassen sich aus ihnen weiterführende Impulse für das politikwissenschaftliche und protestsoziologische Nachdenken gewinnen. Etwa wenn es um andere Formen *künstlerisch* ausgeübter Provokation und die Frage ihrer Politizität geht (Lanius, 2019). Zu verweisen wäre unter anderem auf die jüngsten Formen des Kampfes für Klimagerechtigkeit, etwa das Festkleben an hochfrequentierten Kulturschauplätzen oder Verkehrsknotenpunkten oder das ‚Garnieren‘ weltbekannter Kunstwerke mit Flüssigkeiten oder Lebensmitteln (Hirsch & Schmitt-Roschmann, 2023). Mit der oben entwickelten Wahrnehmungsweise lassen sich diese Aktionen einerseits als eine gezielte Form politischer Störung oder Durchbrechung erkennen, die Aufmerksamkeit für politische Anliegen erzeugen sollen (Rochel, 2022). Auf der anderen Seite helfen obige Darlegungen auch zu verstehen, woran solche Aktionen scheitern können – wo sie ausschließlich als Provokation verstanden und die mit ihnen verbundene Politbotschaft übersehen oder ignoriert werden – und warum sie teilweise so massiv polarisieren. Ohne damit gänzlich neue Einsichten zu präsentieren, verleihen diese Darstellungen der politischen Dimension protesthafter Vorgehensweisen neue Aufmerksamkeit und lancieren eine neue Wahrnehmungssensibilität für provokativpolitische Momente.

QUELLEN

30 Jahre Mauerfall (2019). 30 Jahre friedliche Revolution – Mauerfall. Programm. *mauerfall30.berlin*.
<https://mauerfall30.berlin/programm/>

Berlin (2019, 09. November). Mauerfall-Konzert am Brandenburger Tor. *Berlin.de*.
<https://www.berlin.de/kultur-und-tickets/archiv/30-jahre-mauerfall/5864181-5566728-mauerfall-konzert-am-brandenburger-tor.html>

raketenfuchs_. (2019, 10. November). Tweet vom 10. November 2019. *Twitter*. https://twitter.com/raketenfuchs_/status/1193538569379430400?s=20&t=K6tyjYQo2Cn-CWt9z_gKaA

Steven Duchateau. (2018, 10. November). Berlin feiert 30 Jahre Mauerfall (9. Nov. 19). *YouTube*.
https://www.youtube.com/watch?v=Y_SM64lHA9o

stolzerHesse. (2019, 09. November). Tweet vom 09. November 2019. *Twitter*. https://twitter.com/stolzerHesse/status/1193241066973093888?s=20&t=K6tyjYQo2Cn-CWt9z_gKaA

SuRe1679. (2019, 09. November). Tweet vom 09. November 2019. *Twitter*.
<https://twitter.com/SuRe1679/status/1193241062522998786>

ZDF. (2019, 12. November). 30 Jahre Mauerfall - die Party. *archive.org*.
<https://web.archive.org/web/20191112005333/https://www.zdf.de/geschichte/30-jahre-mauerfall-100.html>

ZDFheute Nachrichten. (2019, 09. November). 30 Jahre Mauerfall - die große Feier am Brandenburger Tor. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=2bkZtz9qe10>

LITERATUR

- Arendt, H. (1993). *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß* (U. Ludz, Hrsg.). Piper.
- Baghernejad, A. (2020, 06. August). Raus aus der Applausfalle. Neues Album von Zugezogen Maskulin. *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/raus-aus-der-applausfalle-4187047.html>
- Bedorf, T., & Röttgers, K. (Hrsg.). (2010). *Das Politische und die Politik*. Suhrkamp.
- Bonnette, L. M. (2015). *Pulse of the People. Political Rap Music and Black Politics*. University of Pennsylvania Press.
- Deis, C. (2015). Hip-Hop and Politics. In J. A. Williams (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (S. 192–205). Cambridge University Press.
- Goll, T., & Friedrichs, W. (Hrsg.). (2021). *Politik in der Kunst – Kunst in der Politik. Zum Potential ästhetischer Zugänge zur Politik*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-33763-6>
- Hirsch, C., & Schmitt-Roschmann, V. (2023, 19. Januar). „Letzte Generation“. Ein Jahr Kleben fürs Klima. *ZDF*. <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/ein-jahr-letzte-generation-klimakleber-100.html>
- Kaminsky, A. (Hrsg.). (2016). *Orte des Erinnerens. Gedenkzeichen, Gedenkstätten und Museen zur Diktatur in SBZ und DDR* (3. Aufl.). Ch. Links.
- Kammer, A., & Aha, L. (2017, 19. Oktober). Zugezogen Maskulin im Interview: „Wir haben Glück, dass wir weiße Hetero-Dudes sind“. *Musikexpress*. <https://www.musikexpress.de/zugezogen-maskulin-im-interview-wir-haben-glueck-dass-wir-weise-hetero-du-des-sind-935435/>
- Kirsch, F. (2017, 28. Oktober). Zugezogen Maskulin im Interview: "Social Media ist ein Kampfplatz". *Stern*. <https://www.stern.de/neon/magazin/zugezogen-maskulin-im-interview---social-media-ist-ein-kampfplatz--7668770.html>
- Lanius, D. (2019, 25. März). Wann ist Provokation sinnvoll und legitim? *Forum Streitkultur*. <https://forum-streitkultur.de/provokation/>
- Latz, C., Anker, J., & Bee, M. (2019, 09. November). Party zum Mauerfall-Jubiläum endet mit großem Feuerwerk. *Berliner Morgenpost*. <https://www.morgenpost.de/berlin/30jahremauerfall/article227602021/Party-zum-Mauerfall-Jubiläum-endet-mit-groessem-Feuerwerk.html>
- Leier, M (2020, 18. August). "Wir Haben Vor 60.000 Terrornormies Gespielt". *laut.de*. <https://www.laut.de/Zugezogen-Maskulin/Interviews/Wir-haben-vor-60.000-Terrornormies-gespielt-18-08-2020-1779>
- Luhmann, N. (2002). *Die Politik der Gesellschaft* (A. Kieserling, Hrsg.). Suhrkamp.
- Machiavelli. (2019a, 09. November). Der Ost-Konflikt - mit Trettmann. *Machiavelli – Rap und Politik*. <https://www1.wdr.de/radio/cosmo/podcast/machiavelli/machiavelli-trettmann-104.html>
- Machiavelli. (2019b, 31. August). Der Mauerfall - mit Zugezogen Maskulin. *Machiavelli – Rap und Politik*. <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/cosmo/machiavelli/audio-der-mauerfall---mit-zugezogen-maskulin-100.html>
- Marchart, O. (2009). *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung* (M. Babias, Hrsg.). Neuer Berliner Kunstverein.
- Marchart, O. (2010a). *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Suhrkamp.
- Marchart, O. (2010b). Politische Theorie als erste Philosophie. Warum der ontologischen Differenz die politische Differenz zugrunde liegt. In T. Bedorf & K. Röttgers (Hrsg.), *Das Politische Und Die Politik* (S. 143–158). Suhrkamp.
- Marchart, O. (2013). *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Suhrkamp.

- Marchart, O. (2018). *Cultural Studies* (2. Aufl.). UVK.
- Marchart, O. (2019a). *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Sternberg.
- Marchart, O. (2019b). Kontingenz/Grundlosigkeit. In D. Comtesse, O. Flügel-Martinsen, F. Martinsen, & M. Nonhoff (Hrsg.), *Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch* (S. 572–575). Suhrkamp.
- Martin, R. (Hrsg.). (2015). *The Routledge Companion to Art and Politics*. Routledge.
- Mouffe, C. (2014). Agonistische Politik und künstlerische Praktiken (R. Barth, Trans.). In C. Mouffe (Hrsg.), *Agonistik. Die Welt politisch denken* (S. 133–160). Suhrkamp.
- Nancy, J.-L. (2012). *singulär plural sein* (U. Müller-Schöll, Übers.). Diaphanes.
- Nava, A. (2022). *Street Scriptures. Between God and Hip-Hop*. The University of Chicago Press.
- Ösmen, E. (2013). *Politische Philosophie zur Einführung*. Junius.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*. Duke University Press.
- PULS Musikanalyse. (2019, 13. September). Trettmann über den Nachfolger von "#DIY", "Stolpersteine" und das Feature mit GZUZ II PULS Musik. *You Tube*. <https://www.youtube.com/watch?v=W0eKsrpBgXg>
- Rancière, J. (2002). *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* (R. Streurer, Übers.). Suhrkamp.
- Rancière, J. (2008). *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (M. Muhle, Hrsg. & Übers., 2. Aufl.). b_books. (2000)
- Reich, L. (2022, 04. April). Scharnier zwischen Prollwelt und Kultur. *Journalismus von Links*. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1162726.rapper-testo-ueber-ostjugendliche-scharnier-zwischen-prollwelt-und-kultur.html>
- Rietzschel, A., & Terberl, L. (2019, 24. Dezember). Der Sound des Ostens. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/sz-podcast-das-thema-der-sound-des-ostens-1.4669906>
- Rochel, C. (2022, 12. Oktober). Mit Sekundenkleber fürs Klima: Die „Letzte Generation“ provoziert mit radikalen Aktionen. *Frankfurter Rundschau*. <https://www.fr.de/politik/klima-letzte-generation-radikale-aktionen-interview-aktivistin-carla-rochel-91844385.html>
- Rosanvallon, P. (2018). *Die Gegen-Demokratie. Politik im Zeitalter des Misstrauens*. Bundeszentrale für politische Bildung.
- Rose, R. (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Seeliger, M. (2021). *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Beltz Juventa.
- Shusterman, R. (1994). *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Fischer.
- Snyder, T. (2022). *Bloodlands. Europa zwischen Hitler und Stalin* (6. Aufl.). C.H. Beck.
- Strübing, J. (2021). *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatistischen Forschungsstils* (4. Aufl.). Springer Fachmedien. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-24425-5>
- Tretter, M. (2021a, 04. Mai). By All Memes Necessary. Hip Hop, Memes, and the Internet. *PopMeC*. <https://popmec.hypotheses.org/4265>
- Tretter, M. (2021b). Review: *Das Weisse Album*, Haftbefehl, Audio Cd, Berlin, Urban / Universal. *Global Hip Hop Studies*, 1(2), 325–29. https://doi.org/10.1386/ghhs_00026_5
- Tretter, M. (2021c). Jewish Symbols in German Gangsta Rap: A Subtle Form of Protest. *AJS Reviews, Spring 2021*, 64–66. <https://www.associationforjewishstudies.org/publications-research/ajs-perspectives/the-protest-issue/jewish-symbols-in-german-gangsta-rap-a-subtle-form-of-protest>

Tretter, M. (2023, 21. März). Hip-Hop. *Ethik-Lexikon*. <https://www.ethik-lexikon.de/lexikon/hip-hop>

Voigt, J. (2020, 17. August). Neues Album Zugezogen Maskulin. Drohnen über den Dörfern. *TAZ*. <https://taz.de/Neues-Album-Zugezogen-Maskulin!/15703224/>

Waldenfels, B. (1998). *Der Stachel Des Fremden* (3. Aufl.). Suhrkamp.

Waldenfels, B. (2007). *Antwortregister*. Suhrkamp.

Watkins, S. C. (2005). *Hip Hop Matters. Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Beacon Press.

Wehn, J. (2015, 16. Februar). Zugezogen Maskulin im Interview: „Die Welt sieht eben anders aus als in einem Cro-Song“. *Musikexpress*.

<https://www.musikexpress.de/zugezogen-maskulin-im-interview-die-welt-sieht-eben-anders-aus-als-in-einem-cro-song-158022/>

Weiss, J. (2019, 09. November). Die Baseballschlägerjahre in Ostdeutschland. *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/es-war-normal-dass-na-ziparolen-gerufen-wurden-4670719.html>

White Hodge, D. (2018). *Homeland Insecurity. A Hip Hop Missiology for the Post-Civil Rights Context*. InterVarsity Press.

¹ Wegen rechtlichen Problemen ist die Schalte der ‚Mauerfallparty‘ aktuell (Stand: 15. Januar 2023) nicht mehr in der ZDF-Mediathek zu finden. Allerdings finden sich (unbefugte) Uploads dieser Sendung durch Dritte im Internet.

² Neben dieser ästhetischen Begründung gibt es eine Menge weiterer Begründungsmuster, die das Politisch-Sein des Hip-Hops strukturell (Rose, 1994; Watkins, 2005), tagespolitische (Deis, 2015), inhaltlich (Perry, 2004; Bonnette, 2015) oder theologisch (White Hodge, 2018; Nava, 2022) begründen.

ZUM AUTOR

Max Tretter hat evangelische Theologie in Erlangen und Berlin studiert. Aktuell ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Systematische Theologie (Ethik) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Ein zentraler Fokus seiner Forschung liegt auf der multidisziplinären Auseinandersetzung mit Hip-Hop, wobei er Ansätze aus Theologie, Ethik, Politikwissenschaft und den Hip Hop Studies kombiniert.

An dem Beitrag haben folgende Redaktionsmitglieder im Review, Betreuung und Lektorat mitgearbeitet: **Andreas Schulz-Tomančok**, **Daniel Bränling**, **Marc Blüml** und **Michelle Giez**.

Ein radikaler Universalismus der Befreiung

Jenseits liberalen Denkens

von Lukas Geisler

115

In diesem Essay versuche ich, vor dem Hintergrund der Debatte um Identitätspolitik sowie um die gescheiterte *documenta 15*, eine universalistisch globale Ästhetik zu ergründen. Dabei lehne ich mich formal an Omri Boehms Argumentation für einen radikalen Universalismus an. Im Gegensatz zu Boehm versuche ich allerdings, die universalistische Konzeption materialistisch-dialektisch zu denken. Dafür muss allerdings eine metaphysisch anmutende Möglichkeit der Befreiung gesetzt werden, die, angelehnt an Karl Marx, nur als kollektiver Prozess verstanden werden kann. Auf einen Satz gebracht heißt das: Befreiung wird nicht durch Universalismus, sondern Universalismus wird durch Befreiung möglich. Aus dem Versuch, Boehms Konzept vom Kopf auf die Füße zu stellen, ergibt sich eine universalistische radikal-kollektive Theorie der Befreiung. Übertragen auf zwei Beispiele liefert sie eine Grundlage, auch die Geschehnisse der *documenta 15* unter anderen Gesichtspunkten zu begreifen und ein neues Schlaglicht auf die Diskussion um ein geteiltes globales universalistisches Verständnis von Ästhetik(en) zu werfen.

abstract

Schlagwörter

Universalismus; Befreiung; *documenta 15*; globale Ästhetik

Über Universalismus und die *documenta 15*

Ein neuer Konformismus liegt in der Luft; es ist die Überzeugung, dass die Freiheit die Befreiung zwangsläufig ermordet. (Boehm, 2022, S. 36)

Durch die kontroversen Diskussionen um die *documenta 15* in Bezug auf das Gelingen und Nicht-Gelingen von politischer Kunst, die global-universal verstanden wird, ist auch ein neues Kapitel in der Debatte um Universalismus und Identitätspolitik aufgeschlagen worden. Die Fragestellung, die ich zu beantworten versuche, steht vor dem Hintergrund dieser langanhaltenden Debatte um Identitätspolitik. Dabei ist meine These, dass die *documenta 15* schon vor den Vorwürfen des Antisemitismus scheiterte. Und zwar in dem Sinne, dass sie es nicht vermochte, eine Auffassung von Ästhetik aufzuzeigen, die global gleich, also universal, verstanden wird, bzw. sich verständlich für alle macht. Somit ist meine Fragestellung folgende: Kann es eine globale Ästhetik geben oder ist ein ästhetisches Verständnis immer abhängig von (kollektiven) Identität(en) oder Kulturen? Dabei gibt es zwei Hauptpositionen: die des Universalismus, der behauptet, unabhängig von Identität Wahrheit(en) proklamieren zu können, und die identitätspolitische Kritik daran, die abhängig vom Theorieparadigma unterschiedliche Annahmen des Universalismus

zurückweist. In der Kunst drückt sich dies in unterschiedlichster Weise aus. Der Begriff *Universalismus* abgeleitet aus dem lateinischen Wort „universalis“ und bedeutet übersetzt „allgemein“. Universalismus bezeichnet also eine Auffassung, die ihren Anspruch auf Geltung nicht auf bestimmte Personen, Identitäten oder Kulturen beschränkt, sondern diesen zeitunabhängig und allgemein für alle Personen erhebt. Exemplarisch lässt sich folgende Frage unterschiedlich beantworten: Darf (oder kann) ein weißer männlicher Künstler das Leid einer Schwarzen Frau in einer Performance darstellen? Holzschnittartig müsste eine universalistische Position annehmen, dass dies kein Problem darstellt. Als Universalist*in könnte ich zwar davon ausgehen, dass der weiße männliche Künstler keine gute Performance machen wird, weil ihm schlicht gewisse Erfahrungen fehlen, um sie ästhetisch anregend zu gestalten. Universalist*innen leugnen nicht, dass es unterschiedliche Erfahrungen gibt; nur dass unterschiedliche Erfahrungen qua Identität ein Monopol auf Wahrheit haben. Darstellung ist daher kein Problem, wenn sie gelingt, also künstlerisch ansprechend ist. Für einen identitätspolitischen Ansicht wäre dies allerdings problematisch und das genau aus den genannten Gründen, die eine universalistische Position nicht akzeptiert. Im späteren Verlauf wird der Essay darauf zurückkommen. Dabei möchte ich allerdings die Frage nach dem universalistischen Anspruch der Kunst zunächst

zurückstellen und mich lediglich auf den Aspekt des Politischen beziehen. Denn zuerst soll eine differenziertere universalistische Position erarbeitet werden, bevor die Frage der Kunst daran beantwortet wird. Dabei vertrete ich die Auffassung, dass wir nicht davon ablassen dürfen, eine universalistische Position begründen zu wollen, da dies sonst weitreichende Konsequenzen hätte, da es die intersubjektive globale Verständigung verunmöglichen könnte. Gerade für Kunst kann die Anzweiflung eines universalistischen Anspruchs bedeutende Folgen haben, wie dies beispielsweise die aufgeheizte Debatte um die *documenta 15* gezeigt hat.

Meine folgende Argumentation lehnt sich in der Form an Omri Boehm an, allerdings wage ich es, seine Argumentation vom Kopf auf die Füße zu stellen. In seinem Buch *Radikaler Universalismus. Jenseits von Identität* aus dem Jahr 2022 kritisiert er Identitätspolitik als unfähig, Befreiung zu denken. Nach Boehm, der sich an Immanuel Kant orientiert, können wir uns in einem Akt konsequenter Selbsterkenntnis immer als Subjekte begreifen, die durch keine Identität determiniert und insofern radikal gleich sind. Nur dann, so Boehm, können wir Befreiung denken. Zwar stimme ich seiner Konklusion zu, dass ein radikaler Universalismus benötigt wird, doch nach meinem Verständnis kann dabei Kant nicht der Ausgangspunkt für das Argument einer universalen Befreiung

sein, welches das Partikulare zurückweist. Damit diskutiere ich die Debatte um Identitätspolitik auch vor dem Hintergrund der – das kann man retrospektiv so sagen – in mehrfacher Hinsicht gescheiterten *documenta 15* und einem globalen Verständnis des Ästhetischen und flechte ebenfalls die aktuelle Buchveröffentlichung *Theorie der Befreiung* von Christoph Menke ein.

Boehm bemängelt, dass viele seiner Studierenden den Universalismus der Aufklärung bestenfalls für eine ‚verlogene Ideologie‘ halten, die entweder Herrschaft dulde oder im schlimmsten Fall im Kern herrschaftsförmig sei. Nun würde ich ihm entgegen, dass, wenn man das universalistische Denken auf ein wackeliges idealistisches Fundament stellt, es dann nicht verwunderlich ist, wenn Studierende diesen Universalismus – für mein Verständnis zurecht – ablehnen. Dagegen beginnt – nach meinem Verständnis – ein kritisches oder reflexives universalistisches Denken bei Karl Marx. Denn wo sollte ein kritischer Vernunftbegriff, der universalistisch argumentiert und sich selbst in seinen Widersprüchen reflektiert, sonst angesetzt werden? Damit entwickle ich einen radikalen Universalismus der Befreiung, der schließlich als das Politische auf die Sphäre des Ästhetischen angewendet werden soll.

Marx statt Kant

Boehm scheint die liberale Argumentation der Identitätspolitik mit einem liberalen Universalismus außer Kraft setzen zu wollen. Zusammengefasst erklärt Boehm, dass Befreiung nur möglich sei, wenn es eine metaphysische Setzung gebe. Er meint, dass wir uns nur gegen (globale) Ungleichheitsverhältnisse, Herrschaft oder Ungerechtigkeit etc. auflehnen können, wenn wir annehmen, dass wir alle gleich sind. Also muss letzteres angenommen werden (Boehm, 2022, S. 57). Dabei unterliegen beide Argumentationslinien – die identitätspolitische sowie die universalistische – für oder wider den Universalismus falschen Prämissen, die meiner Ansicht nach an Margaret Thatcher erinnern. Ihre Sentenz „Es gibt keine Alternative“ ist zum Lebensgefühl einer ganzen Generation geworden, doch entgegen dem Thatcherismus, der behauptet, dass es so etwas wie Gesellschaft nicht gebe, sondern nur Individuen, die sich um sich selbst kümmern müssten (Frings, 2022, S. 7), muss eine universalistische Argumentation gerade diesem egoistischen Atomismus etwas entgegensetzen können. Genau hier liegt das Problem, wenn Boehm sich auf Kant, Locke oder auf die amerikanische Unabhängigkeitserklärung bezieht (Boehm, 2022 S. 37). Gegen den kategorischen Imperativ Kants („Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.“ (Kant,

1900 S. 421)) in der *Metaphysik der Sitten* muss doch eingewendet werden, dass Kant vom Individuum ausgeht. Dagegen wendete sich allerdings schon Hegel, wenn er unter anderem im berühmten Kapitel über Herrschaft und Knechtschaft in der *Phänomenologie des Geistes* von einer Inter-subjektivität ausgeht, die das Selbst, das Individuum oder Subjekte konstituiert (Hegel, 2017).

Doch noch einmal zurück zur Kritik an einer Geisteshaltung, die keine alternativen Deutungsweisen zulässt. Christian Frings schreibt:

Das Reden von strukturellem Rassismus oder Sexismus bleibt hohl, weil die Gesellschaft nicht mehr benannt werden kann. Mit ihrer Aussage wollte Thatcher natürlich das böse Wort vom Tisch fegen, mit dem der Kern der gesellschaftlichen Misere bezeichnet wurde: Kapitalismus. Denn wenn es keine Gesellschaft gibt, kann es auch keinen Kapitalismus geben, keine gesellschaftlichen Strukturen, die dem noch so gut gemeinten individuellen Verhalten Grenzen setzen und ihm als ein übermächtiges und heute globales System verdinglichter Verhältnisse vorausgesetzt sind. (Frings, 2022, S. 7)

Eine universalistische Argumentation, die vom Individuum ausgeht – auch wenn sie gut gemeint ist –, gerät also in die gleiche Falle, in die auch die Identitätspolitik gerät: Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen

verkommt zur moralischen Kritik am Verhalten von Individuen.

Dem individualistischen kategorischen Imperativ Kants muss also ein neuer, ein gesellschaftlicher kategorischer Imperativ entgegengesetzt werden. Ein solcher findet sich bei Karl Marx, und zwar in *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*:

Die Kritik der Religion endet mit der Lehre, daß der Mensch das höchste Wesen für den Menschen sei, also mit dem kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist. (Marx & Engels, 2006, S. 385)

Wenn dagegen einer kantianischen Argumentationslinie über eine Theorie der Befreiung gefolgt wird, wie dies Boehm tut, dann bleiben – ohne Gesellschaft und daraus folgend ohne Kapitalismus – nur noch sogenannte Diskriminierungsformen. Die einzelnen Unterdrückungsformen werden fein säuberlich sortiert und einzeln bearbeitbar gemacht, um sie zu adressieren. Doch dies eskamotiert den von Marx hervorgehobenen Zusammenhang von Individuum, Gesellschaft und der historisch spezifischen Formation des Kapitalismus. Folgt man Frings, dann schadet die Betonung multipler Formen von Diskriminierung, die unter dem Schlagwort der Intersektionalität gefasst werden, der Befreiung, auf die Boehm hinauswill, mehr,

als dass sie sie voranbringt. Er schreibt: „An die Stelle kollektiver rebellischer Kämpfe von unten sind der Staat und das vereinzelte Individuum getreten“ (Frings, 2022, S. 8). Was sind also die Folgen für das kantianische universalistische Denken? Es untergräbt das, für das es argumentiert. Es erzeugt genau die Skepsis gegenüber universalistischen Ideen, die Boehm selbst kritisch beschreibt, und diese kann dann nicht ausgekontert werden, wenn sie mit dem gleichen Argument im neuen Gewand untermauert wird.

Dabei würde ich Boehms Argumentation grundlegend folgen, wenn er Befreiung als Prozess über Freiheit als Zustand setzt. Boehm schreibt „Es ist der Rationalismus der Aufklärung [...], der den Universalismus am entschiedensten herausfordert [...]. [W]enn die Aufklärung die Befreiung mordete, dann nicht, weil sie den Universalismus behütete (geschweige denn erfand), sondern weil sie ihn untergrub“ (Boehm, 2022, S. 44). Für Boehm besteht die Ermordung der Befreiung auf Kosten der Freiheit darin, dass die Aufklärung versuchte, das Metaphysische auszumerzen. Dies erkannten schon Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrem wegweisenden Werk *Dialektik der Aufklärung*, wo sie schreiben: „schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“ (Horkheimer & Adorno, 2017, S. 6). Allerdings ist dies nur das erste Problem. Das zweite Problem,

das Boehm nicht erkennt, besteht, darin, dass die Aufklärung den Universalismus vom Individuum her versucht zu denken. Dasselbe gilt, wie ich durch Christian Frings beschrieben habe, auch für die Identitätspolitik.

Befreiung als kollektiver Akt

Für Marx ist klar, dass der Mensch innerhalb moderner gesellschaftlicher Verhältnisse Herrschaft und Ausbeutung ausgesetzt ist. Marxistisch könnte nun argumentiert werden, dass es sich nicht um eine metaphysische Setzung handelt, wenn Marx schreibt, dass alle Verhältnisse umgeworfen werden müssen, in denen der Mensch nicht frei von Herrschaft ist. Allerdings würde ich das Angebot, eine metaphysische Setzung vorzunehmen, welches Boehm uns in seinem Buch macht, gerne annehmen. Natürlich wäre es möglich, wie Marx mit objektiven Kategorien zu argumentieren. Zum Beispiel, dass der Mensch mit der ihm außermenschlichen Natur durch Arbeit in ein spezifisches Stoffwechselerhältnis tritt und dass dieser Stoffwechsel in der Epoche kapitalistischer Akkumulation spezifischen Form gestört wird. Gestört in dem Sinne, dass sich der Mensch vom Produkt seiner Arbeit sowohl durch die Arbeitsteilung als auch durch die Abschöpfung eines Surplus entfremdet. Und sich so auch von sich selbst, als Mensch, entfremdet (Marx &

Engels, 2008, S. 192). Doch auch diese Letztbegründung fußt auf anthropologischen Annahmen, die festlegen, was der Mensch ist oder was den Menschen ausmacht. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob es nicht einer metaphysischen Setzung bedarf, wie dies Boehm vorschwebt. Dies ist umso plausibler, wenn man bedenkt, dass der von Marx aufgestellte neue kategorische Imperativ aus der Kritik der Religion stammt, welche Wurzel des Metaphysischen schlechthin ist. Aus diesem Grund wende ich mich nun zur Diskussion zwischen individueller oder kollektiver Befreiung.

Interessanterweise findet sich in der individualistischen Philosophie des Absurden von Albert Camus eine kollektive Wendung, nämlich in dem Werk *Der Mensch in der Revolte*. Während der Mensch in *Der Mythos des Sisyphos* noch im Kampf gegen den Berg seinen Sinn bestimmt, was der individualistischen Perspektive in Boehms Argumentation entspricht, gibt Camus seiner Philosophie des Absurden eine kollektive Note der Befreiung. Aus diesem Grund möchte ich ihn hinzuziehen, da er Befreiung in einer spezifischen Art denkt, die, wie ich meine, eine wichtige Verknüpfung zwischen individueller und kollektiver Befreiung aufzeigt.

Aus den Beobachtungen kann man nur eines ableiten: die Revolte ist die Tat des unterrichteten Menschen, der das Bewußt-

sein seiner Rechte besitzt. Aber nichts erlaubt uns zu sagen, es handle sich nur um die Rechte des Individuums. Im Gegenteil scheint es, als handle es sich auf Grund der obenerwähnten Solidarität um ein mehr und mehr erweitertes Bewußtsein, welches das Menschengeschlecht im Laufe seiner Abenteuer von sich selbst gewinnt. (Camus, 1990, S. 20)

In diesem Falle würde ich Camus Ausführungen zur Revolte als eine Theorie der Befreiung lesen wollen. Zwar ist für Camus in der „Erfahrung des Absurden das Leid individuell“, allerdings wird das Übel, welches Einzelne erleiden, „zur kollektiven Pest“ (Camus, 1990, S. 21). Camus führt dies folgendermaßen aus:

In unserer alltäglichen Erfahrung spielt die Revolte die gleiche Rolle wie das ‚Cogito‘ auf dem Gebiet des Denkens: sie ist die erste Selbstverständlichkeit. Aber diese Selbstverständlichkeit entreißt den Einzelnen seiner Einsamkeit. Sie ist ein Gemeinplatz, die den ersten Wert auf allen Menschen gründet. Ich empöre mich, also sind wir. (Camus, 1990, S. 21)

Interessant ist hier, dass Camus die Revolte, also Befreiung, als kollektiven Prozess denkt, der aus partikularer Erfahrung heraus zu einer allgemeinen, universalen prozessualen Erfahrung wird. Bei Camus wird also klar, dass es sich bei Befreiung um einen dialektischen Prozess handelt, der

eine klare Verknüpfung von Individuum und Gesellschaft denkt. „Ich empöre mich, also sind wir“, zeigt auf, dass es sich um dialektisches Verhältnis handelt. Zwar ist die Empörung individuell, doch erst durch die Konstitution eines Wir kann Befreiung gedacht werden.

*a. Alle MENSCHEN sind gleich geschaffen;
b. Regierungen werden eingerichtet, um ihre gleichen Rechte zu sichern;
ergo*

c. wenn irgendeine Regierung diese Rechte untergräbt, folgt daraus das Recht, das Gesetz abzuschaffen und sich zu erheben (Boehm, 2022, S. 57)

Damit zurück zum Ausgangspunkt. Boehm leitet sein logisch gültiges Argument aus der Unabhängigkeitserklärung so ab, dass er aus den Prämissen, dass alle Menschen gleich sind und Regierungen eingerichtet werden, um allen gleiche Rechte zu sichern, die Konklusion zieht, dass, wenn die Regierung diese Rechte untergräbt, es ein Recht auf Revolte gibt. Er begreift also die Prämisse, dass alle Menschen gleich sind, als eine metaphysische Setzung, die vorausgesetzt werden muss, um ein Recht auf Revolte, Revolution und Befreiung zu haben. Dementgegen möchte ich angelehnt an Marx und Camus auch eine metaphysische Setzung vornehmen, allerdings die einer Möglichkeit der Befreiung. Es ist notwendig anzunehmen, also vorauszusetzen, dass es die Möglichkeit kollektiver

Befreiung gibt, um ein kollektives Verständnis davon erlangen zu können, was der Mensch ist und dass alle Menschen gleich sind. Dies mache ich vor allem daran fest, dass ich die zweite Prämisse von Boehm bestreite. Denn die Annahme, dass Regierungen da sind, um Menschen Rechte zu gewähren, lässt sich – marxistisch gesprochen – leicht als liberales Phantasma abtun. Anders gesprochen: der Staat ist herrschaftsförmig. Denn historisch-materialistisch analysiert ist es eine falsche Annahme, dass moderne Staatlichkeit entstand, um allen die gleichen Rechte zu sichern. Rechte, die explizit Menschen vor dem Zugriff des Staates schützen, sind Produkte von historischen Kämpfen und weitaus nicht die einzige Funktion des bürgerlichen Staates, dessen Hauptaufgabe der Schutz von Eigentum ist (Hirsch et al., 2015, S. 84). Dementsprechend ist das logisch-gültige Argument Boehms nicht wahr. Auch universelle Werte am Individuum anzusetzen führt, wie im vorigen Punkt angeführt, nicht zum Ziel, sondern ist gar Ausdruck des ideologischen Fußabdrucks, den uns Kantianismus, Liberalismus und nicht zuletzt Thatcherismus hinterlassen haben. Formal mögen alle in der bürgerlichen Gesellschaft gleich sein,¹ aber *de facto* bestehen Differenzen. Das kann ich feststellen, ohne zugleich eine identitätspolitische, partikulare und anti-universalistische Position einzunehmen – dies möchte ich im Folgenden zeigen.

Warum möchte ich Befreiung, wo das Ich und das Wir zusammenkommen, als universale, metaphysisch begründete Setzung vornehmen? Um das zu beantworten, beziehe ich mich noch einmal zurück auf Marx: Radikal sein, heißt die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst. Ein radikal universalistisches Denken muss also genau da, am Menschen, ansetzen. Da der Mensch das höchste Wesen für den Menschen ist, ergibt sich ein neuer kategorischer Imperativ, den ich gerne als metaphysisch setzen würde, nämlich alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch nicht frei von Herrschaft ist (Marx & Engels, 2006, S. 385). Diese Verhältnisse sind zwangsläufig aus einer Dialektik von Individuum und Gesellschaft zu denken. Aus diesem Grund kann der Prozess der Befreiung nur kollektiv und universell stattfinden – und Unfreiheit weder individuell isoliert noch in einzelne Diskriminierungsformen getrennt adressiert werden. Auf einen Satz gebracht heißt das: Befreiung wird nicht durch Universalismus, sondern Universalismus wird durch Befreiung möglich.

Ein radikaler Universalismus der Befreiung und das Ästhetische

Es gibt keine Befreiung alleine – entweder alle oder niemand! (Kollektiv ohne Namen)

Nun habe ich den ersten Schritt der Argumentation abgeschlossen und die Frage des Politischen in Bezug auf Universalismus und Partikularität gegen und mit Boehm beantwortet. Auch ich plädiere für einen radikalen Universalismus. Dafür setze ich nicht universale Werte voraus, um Befreiung denken zu können, sondern setze Befreiung, um Universalismus denken zu können. Damit sage ich auch, dass es sich bei Befreiung um einen dialektischen Prozess handelt, der Individuum und Gesellschaft zu denken vermag, und gleichzeitig um einen dialektisch-*materialistischen* Prozess, der – dies bedürfte allerdings noch Begründung, die ich hier nicht leisten kann – zwischen idealistisch-universalen Werten sowie einer ganz konkreten materialistischen Praxis eine Vermittlung darstellt.

Was bisher ein Desiderat blieb, war die Frage nach der Ästhetik, der Kunst, in Bezug auf das Politische. Dabei möchte ich nicht eine vollumfassende ästhetische Theorie entwickeln, sondern anhand eines Beispiels, das Boehm selbst gibt, die Unterschiede im Konzept des radikalen Universalismus bei Boehm und meinem Vorschlag einer universellen radikal-kollektiven Theorie der Befreiung aufzeigen. Boehm schreibt:

Ein frühes Beispiel für den gegenwärtigen Identitätskomplex war der Streit, der 2018 um ‚Open Casket‘ ausbrach, ein Gemälde der Künstlerin Dana Schutz. Das Bild

vom verstümmelten Körper Emmett Tills, eines afroamerikanischen Kinds, wurde auf der Biennale des Whitney Museum of American Art gezeigt und löste Empörung aus – eine weiße Künstlerin erlaube es sich, über schwarzes Leid zu arbeiten. (Boehm, 2022, S. 103)

Bei Emmett Till handelte es sich um einen US-amerikanischen Schwarzen vierzehnjährigen Jungen, der unter dem Vorwand, respektlos mit einer weißen Frau gesprochen zu haben, von weißen Männern verschleppt, gefoltert und umgebracht wurde. Das Bild des toten Jungen wurde in Zeitungen abgedruckt und löste in der amerikanischen sowie internationalen Öffentlichkeit eine Debatte aus. Till starb am 28. August 1955. Acht Jahre später hielt Martin Luther King Jr. seine berühmte *I Have a Dream*-Rede. Schon zuvor nahm King Bezug auf diesen rassistischen Mord. Boehm beschreibt die ästhetische Wirkung des Bildes als „schmerzhaft Vermischung zwischen der gebrochenen Perspektive [...] und Tills deformiertem Leichnam“. Zwar lasse „sich darüber streiten, ob das Bild ästhetisch gelungen ist“ (Boehm, 2022, S. 104). Darum gehe es Boehm aber nicht, sondern um die anschließende Debatte. Dabei zitiert er eine Petition einer Schwarzen Künstlerin, Hannah Black, die dazu aufrief, das Bild zu entfernen, und dringend empfahl, das Bild zu zerstören, da es Schwarzen Schmerz als Rohmaterial für die Kunst ausbeuten würde. Das Gemälde blieb damals hängen, wurde

aber um eine schriftliche Erklärung der Künstlerin ergänzt, in der es hieß, dass sie zwar nicht wisse, wie sich Schwarzes Leid anfühlen würde, allerdings wisse sie, wie es sich anfühlen würde, Mutter zu sein.

Anders gesagt, Schutz pflichtete den Grundsätzen ihrer Kritikerinnen völlig bei, bezog sich aber auf ihre eigene Identität als Frau und Mutter, um ihre Kunst zu legitimieren. Man kann ohne große Übertreibung sagen, dass sie demnach ihren Namen ebenfalls unter die Petition hätte setzen können, die zur Zerstörung ihrer Arbeit aufforderte. Sie akzeptierte die Prämisse, dass das Gemälde, hätte sie nicht irgendeine vermeintlich angemessene Identität, ‚weg‘ gemusst hätte. (Boehm, 2022, S. 106)

Boehms Argumentation verbleibt weiter scharf und endet mit einem Bezug auf Roland Barthes Aufsatz *Der Tod des Autors*, den er zwar als aus einer postmodern-partikularen Tradition kommend sieht, der allerdings, so Boehms Ansicht, nicht grundsätzlich eine Kritik am Universalismus sei (Boehm, 2022, S. 109). Zuvor argumentiert Boehm, dass Identität nicht besessen werden könne. Die Kritiker*innen müssten daran erinnert werden, „dass weder die schwarze noch die weibliche, noch die jüdische Erfahrung in irgendjemandes Besitz sein kann“ (Boehm, 2022, S. 106). Aus diesem Grund sei es wichtig, dass Schmerz, der nicht in Besitz von einer Person sein kann, „in künstlerischen

Schaffen verarbeitet werden“ muss (Boehm, 2022, S. 107).

Boehm hat sicherlich in einigen Punkten recht, doch relativiert das jede Kritik am *Racial Capitalism*² Folgt man einer Bewertung eines radikalen Universalismus, der nicht idealistische Werte, sondern den Prozess der Befreiung metaphysisch setzt, dann kann man zu einer anderen Bewertung kommen, die Kritik am Gemälde und seiner Urheberin möglich macht – ohne dabei identitätspolitisch-partikulare Positionen zu vertreten.

Auch ich bin der Auffassung, dass Identität nicht besessen werden kann, aber aus anderen Gründen als Boehm. Identität, also völlige Einheit mit sich selbst, haben nur tote Dinge. Was lebt, ist im Werden. Ganz ähnlich zur Befreiung sollte Identität also prozessual und intersubjektiv verstanden werden. Es ist allerdings auch klar, dass es in herrschaftsförmigen gesellschaftlichen Verhältnissen Identitätszuschreibungen und -markierungen gibt. Identität ist also ein eingeschriebenes gesellschaftliches Verhältnis von Herrschaft und Ausbeutung. Die historische Formation der Gesellschaft ist, wie vorher dargelegt, geprägt von einer historisch spezifischen Formation des Kapitalismus. Auch wenn Kunst die Möglichkeit der Befreiung in sich trägt, da in ihr über das Bestehende hinausgegangen werden kann, findet sie nicht außerhalb des herrschaftsförmigen gesellschaftlichen

Kontextes statt. Die Autonomie der Kunst war immer nur eine relative, die eben nicht in einem luftleeren Raum stattfinden kann. Dies impliziert gleichermaßen auch Boehm, wenn er seinen radikalen Universalismus mit Befreiung begründet. Doch dieser Umstand darf – gerade aus der Perspektive der Befreiung – nicht darüber hinwegtäuschen, dass es eine Differenz zwischen Individuen gibt, die nicht naturgegeben ist, sondern eine gesellschaftliche Realität darstellt. Ziel von Befreiung muss es sein, die sozioökonomischen Differenzen zwischen Menschen zu beseitigen, also eine Gesellschaft zu gestalten, die nicht herrschaftsförmig ist. Dies bedeutet nicht, alle Differenzen zu beseitigen, aber es muss möglich sein, anders zu sein, ohne Angst haben zu müssen vor der Andersheit. Bis dahin kann allerdings nicht angenommen werden, dass alle Menschen gleich sind, denn sie sind es – im besten realexistierenden Falle – nur formal.

Natürlich, da muss ich Boehm recht geben, muss es möglich sein, in der Kunst Erfahrungen zu verarbeiten, die über die eigenen hinaus gehen. Dies kann und muss ein Teil von Befreiung sein. Allerdings ist auch der Kunstmarkt kapitalistischen Logiken unterworfen. Vielleicht kann sich Schutz und auch niemand sonst Leid von Menschen aneignen, Profit kann sie trotzdem damit generieren. Wenn also die Möglichkeit der Befreiung als universaler Wert gesetzt ist, kann man fragen, inwiefern

Dana Schutz' Werk befreiendes Potential hat, also Ausbeutung und Herrschaft in Frage stellt. Was die Künstlerin mit *Open Casket* – gerade auch in Anbetracht der kontroversen Debatte – nicht geschafft hat, ist vom empörten Ich zu einen kollektiven Wir zu kommen. Ohne eine ästhetische Bewertung über das Gelingen des Werks fällen zu wollen, kann festgestellt werden, dass Schutz daran scheitert, Befreiung kollektiv denkbar zu machen, und damit scheitert sie ebenfalls an einem universalen Anspruch, der vielleicht wirklich irgendwann ermöglichen könnte, dass alle Menschen gleich sind. Aus diesem Grund, da widerspreche ich Boehm entschieden, kann berechtigte Kritik an Dana Schutz geäußert werden. Dass berechtigte Kritik geäußert werden kann, heißt allerdings nicht, dass, wie identitätspolitische Kritiker*innen damals forderten, das Werk ‚weg‘ muss. Ich halte dagegen, dass das Werk in dem Bezug auf ein universalistisches Politisches scheitert, das, wie dargelegt, nur durch die Möglichkeit der Befreiung universal sein kann, und es dem Werk nicht gelingt, diesem Anspruch gerecht zu werden.

Boehm liefert noch ein zweites Beispiel, an dem er verdeutlichen will, dass die identitätspolitische Kritik problematische Elemente mit sich bringt, die nicht gewollt sein können.

Und wenn ‚Open Casket‘ wirklich weg muss, lässt sich mühelos eine lange Liste unzulässiger Kunstwerke erstellen, die ebenfalls zu entfernen, wenn nicht zu zerstören wären – und auf der dürfte sich Gerhard Richters ‚Birkenau‘-Zyklus ziemlich weit oben befinden. Gemessen an den Standards des Manifests lässt sich diese Bilderfolge – eine deutsche ‚Aneignung‘ der jüdischen Perspektive aus dem Innern der Gaskammern von Auschwitz, oder eigentlich ein deutscher ‚Blick‘, der sie übermalt, auslöscht – leicht als eine Verwendung jüdischen Leidens als ‚Rohmaterial‘ hinstellen. (Boehm, 2022, S. 105f.)

126

Diese negativen Implikationen würde die Kritik an *Open Casket* aus der Perspektive der Befreiung nicht betreffen – zumindest nicht unbedingt und gerade nicht den *Birkenau*-Zyklus von Gerhard Richter. Dies würde ich nicht rein an der ausbleibenden Empörung festmachen, sondern daran, dass es Richter schafft, eine kollektive Sprachlosigkeit gegenüber der Shoa künstlerisch auszudrücken, die aus der individuellen Empörung ein Gemeinsames konstituiert.³ Dies gelingt ihm durch eine Malerei, die sich zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen bewegt und dreht sich dabei um die zentrale Frage, ob der beispiellose maschinelle Genozid überhaupt darstellbar sei. Gerhard Richter gelingt durch die Art und Weise ein Abstraktionsprozess, der in eine Weigerung der direkten Abbildung mündet. Damit gelingt es ihm

über die Frage der Identität hinaus einem universellen Anspruch gerecht zu werden, aus dessen ästhetischer Erfahrung eine Möglichkeit der Befreiung denkbar erscheint – mehr darf und kann nicht gefordert werden.

Christoph Menke gibt – und genau dies zeigen auch die Beispiele – bei einer Theorie der Befreiung zurecht zu bedenken, dass Befreiung auch etwas Zweideutiges und Problematisches anlastet. So könne man in der Betrachtung der Geschichte der Befreiung bis zurück in die Antike beobachten, dass Befreiungsversuche immer wieder in Knechtschaft umgeschlagen sind.

Sie sind misslungen und in diesem Sinne schlecht. Also: Schlecht ist eine Befreiung, die bereits so angelegt ist, dass sie in ihrem Vollzug eine neue Form der Herrschaft produziert. Zugleich aber prägen diese Konzepte der Befreiung unser Denken bis heute. Deshalb müssen wir die Befreiung grundlegend neu und anders denken. (Menke & Weißbach, 2023)

Dies gilt es – besonders in Anbetracht so großer Menschheitsverbrechen, wie der Shoa oder, wie im Falle des Kunstwerks von Dana Schutz, des Kolonialismus und der Sklaverei – immer kritisch zu bewerten, auch in der Kunst. Und gerade dort, wo es sich um Kunst handelt, die einen explizit politischen Anspruch hat, müssen wir in Anbetracht dieser Zweideutigkeit und der

Gefahr des Umschlagens in Herrschaft umso vorsichtiger sein. Genau erscheint mir doch ein wesentlicher Unterschied zwischen Dana Schutz und Gerhard Richters künstlerischen Auseinandersetzungen zu liegen. Doch auf der anderen Seite – Menke ist hier eindeutig – gilt: „Überall, wo ein Kampf um Befreiung begonnen wird, müssen wir diesem erst einmal bejahend begegnen“ (Menke & Weißbach, 2023). Aber selbst noch dort, wo Befreiung gelingt, ist Vorsicht angebracht. Menke gibt hier zu Recht zu bedenken, dass nach „jeder Befreiung [...] erst einmal Wüste [ist]: Alles ist offen, aber eben auch leer“ (Menke & Weißbach, 2023).

Deutlich wird allerdings, dass durch die universalistische Position, die ich zu erarbeiten versucht habe, weitaus nuancierter argumentiert werden kann, als dies sowohl durch Boehms liberalen radikalen Universalismus als auch liberale identitätspolitische Positionen möglich wird. Dabei handelt es sich nicht um eine Position, die zwischen beiden Ansprüchen vermittelt, sondern um eine eigenständige dialektisch-materialistische Herangehensweise, die im Gegensatz zu den beiden liberalen Positionen die Befreiung als zentrales Charakteristikum setzt. Dadurch entsteht ein radikal-universalistisches Programm, das keine blinden Flecken aufweist, sondern – dafür müsste es weiter ausformuliert werden – vermag, einen neuen Universalismus zu begründen, der auf einem

permanenten Prozess der Befreiung fußt. Aus dem Versuch, Boehm vom Kopf auf die Füße zu stellen, ergibt sich eine universelle radikal-kollektive Theorie der Befreiung, welche die Grundlage liefert, auch die *documenta 15* unter anderen Gesichtspunkten zu begreifen, und ein neues Schlaglicht auf die Diskussion um ein geteiltes globales Verständnis von Ästhetik(en) zu liefern vermag.

Ich will zum Ende ein paar intuitive Impulse in diese Richtung geben: Analog zu der Diskussion der obigen Beispiele lassen sich ein paar einfache Schlüsse in Bezug auf die *documenta 15* ableiten. Dem indonesischen Künstler*innenkollektiv *ruangrupa*, das die *documenta 15* kuratiert hat, ist es mit der ausgestellten politischen Kunst nicht gelungen, ein universal-globales Verständnis von Ästhetik sowie einer radikal-kollektiven Befreiung darzustellen. Stattdessen zog man sich – vor allem in der anschließenden Debatte – auf Identität und das Partikulare zurück. Doch den Kritiker*innen ist ähnliches vorzuwerfen: *ruangrupa* ist ein Künstler*innenkollektiv und sie luden weitere Künstler*innenkollektive ein, die wiederum Kollektive einluden etc. So entstand die *documenta 15* in einem kollektiven Prozess, in dem einzelne Werke nicht mehr – zumindest in der Frage, wer die Verantwortung trägt – auf einzelne Urheber*innen zurückzuführen waren. Damit ist nicht gemeint, dass Künstler*innengruppen nicht für

ihre Werke verantwortlich sind, sondern die Verantwortung der Kuration in einer solch großen Ausstellung schwimmt. Ist deshalb ruangrupa oder gar die komplette documenta 15 antisemitisch? Im Endeffekt ist dies die falsche Frage für diesen Essay und muss an anderer Stelle von anderen Autor*innen, die mehr Ahnung haben, beantwortet werden. Ich denke – dies ergibt sich aus der Argumentation –, dass die documenta 15 bereits vor den ersten Antisemitismus verwürfen gescheitert ist. Es konnte nämlich nicht vermittelt werden, dass die Kuration anders organisiert wurde, wie dies im Globalen Norden normalerweise der Fall ist. Die Kuration wurde zu einem kollektiven Prozess, der ein anderes Verständnis vom Individuum und Gesellschaft voraussetzte. Nicht eine Person kuratiert eine Ausstellung, sondern alle Künstler*innen waren dazu aufgerufen, Künstler*innen einzuladen. Sind deshalb Kunstwerke mit antisemitischen Botschaften entschuldbar? Nein. Allerdings – so würde ich den Kritiker*innen vorwerfen – könnte man den kollektiven Prozess der Kuration als etwas begreifen, das zu einer radikal-kollektiven Befreiung führen könnte. Dieses Potential mache ich vor allem daran fest, weil durch die netzwerkhafte Kuration das Individuum in den Hintergrund rückt. Dies kann man als eine Intention begreifen, die bewusst die Epistemologie des Individualismus versucht anzugreifen und versucht, etwas radikal Neues zu schaffen. Das Projekt

einer globalen universalen Ästhetik mag bei der *documenta 15* gescheitert sein, doch müssen wir – zu unser aller Wohl – annehmen, dass es trotz alledem möglich ist, einen Universalismus zu vertreten – gerade in der Kunst erscheint mir das unerlässlich. Ich bin davon überzeugt, dass es möglich ist, den gordischen Knoten zu lösen; es ist möglich, Rassismus und Antisemitismus nicht auf Kosten des jeweils anderen zu adressieren und zu überwinden – gerade die Kunst muss sich dieser Aufgabe stellen.

LITERATUR

Boehm, O. (2022). *Radikaler Universalismus. Jenseits von Identität*. Propyläen.

Camus, A. (1990). *Der Mensch in der Revolte*. Rowohlt.

Czollek, M. (2023). *Versöhnungstheater*. Hanser.

Frings, C. (2022). Vorwort. In E. R. Mendivil & B. Sarbo (Hrsg.), *Die Diversität der Ausbeutung. Zur Kritik des herrschenden Antirassismus* (S. 7-16). Dietz.

Hegel, G. W. F. (2017). *Phänomenologie des Geistes*. Reclam.

Hirsch, J., Kannankulam, J., Wissel, J. (2015). *Die Staatstheorie des ‚westlichen Marxismus‘: Gramsci, Althusser, Poulantzas und die so genannte Staatsableitung*. Nomos.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2017). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Suhrkamp.

Kant, I. (1900). *Gesammelte Schriften*. Hrsg.: Bd. 1–22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Marx, K., & Engels, F. (2006). *Marx-Engels-Werke (MEW)* Bd. 1: 1839 bis 1844 (16., überarb. Aufl). Dietz.

Marx, K., & Engels, F. (2008). *Marx-Engels-Werke (MEW)* Bd. 23: Das Kapital, Bd. 1 (23. Aufl). Dietz.

Menke, C., & Weißbach, F. (2023, 2. Januar). Christoph Menke: „Bevor wir die Befreiung tun, erfahren wir sie“. *philosophie Magazin*.

<https://www.philomag.de/artikel/christoph-menke-bevor-wir-die-befreiung-tun-erfahren-wir-sie>

¹ Selbst das ist nicht so. Beispielsweise ist das Recht auf Körper bei Männern und Frauen nicht einmal formal gleich; auch Asylsuchende haben formal nicht denselben Bürgerschaftsstatus etc.

² „Racial Capitalism“ ist ein Konzept, das die Geschichte des Kapitalismus als eine Geschichte der Ausbeutung sozialer und wirtschaftlicher Werte von Menschen mit marginalisierten rassistischen Identitäten, typischerweise von Schwarzen Menschen, beschreibt. Er wurde von Cedric J. Robinson in seinem 1983 veröffentlichten Buch *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* beschrieben.

³ Hier ist eindeutig nicht die deutsche Erinnerungskultur gemeint, die der Publizist Max Czollek als „Versöhnungstheater“ kritisiert (Czollek, 2023).

ZUM AUTOR

Lukas Geisler wohnt, lebt und arbeitet in Frankfurt am Main. Er macht Politik und Theorie bei End Fossil: Occupy!, studiert an der Goethe-Universität im Master politische Theorie und ist vor allem an einer Weiterentwicklung einer Kritischen Theorie in Handgemenge interessiert.

An dem Beitrag haben folgende Redaktionsmitglieder im Review, Betreuung und Lektorat mitgearbeitet: **Felix Werner, Nils Haacke, Lucas Steger** und **Leon Wörmann**.

K

Fachbücher für die Soziologie



2023. 236 Seiten. Kartoniert.
€ 36,-
ISBN 978-3-17-039222-9



2023. 112 Seiten. Kartoniert.
€ 27,-
ISBN 978-3-17-039560-2



2023. 146 Seiten. Kartoniert.
€ 29,-
ISBN 978-3-17-040476-2



2023. 230 Seiten, 5 Abb., 2 Tab.
Kartoniert. € 39,-
ISBN 978-3-17-039568-8



2023. 396 Seiten. Kartoniert.
€ 45,-
ISBN 978-3-17-039564-0



2023. 202 Seiten, 13 Abb., 4 Tab.
Kartoniert. € 38,-
ISBN 978-3-17-038500-9

Leseproben und weitere Informationen:
shop.kohlhammer.de

Kohlhammer
Bücher für Wissenschaft und Praxis



AUS DER
REDAKTION

Literatur zum Thema

Buchempfehlungen der Redaktion

von Cathrin Mund



Pierre Bourdieu und die Fotografie

*Visuelle Formen sozio-
logischer Erkenntnis*

Franz Schultheis und
Stephan Egger (Hg.)

Bielefeld, transcript 2022
ISBN: 978-3-8376-5873-6
29,00 €



Ästhetische Theorie

Theodor W. Adorno
Gretel Adorno und Rolf
Tiedemann (Hg.)

Berlin, Suhrkamp 2022
(1973)
ISBN: 978-3-518-27602-0
24,00 €

Pierre Bourdieu und die Fotografie führt anhand von Bourdieus Algerienforschung in die Fotografie als Instrument, Methode und Erkenntnisform soziologischer Forschung ein. Er bringt die Bilder der vermeintlichen ‚Wirklichkeit‘ in einen Dialog mit den theoretischen Konzepten des Soziologen, hier insbesondere *Habitus* und *Praxis*. Neben Aufsätzen und Gesprächen umfasst die Publikation reiches Bildmaterial aus Bourdieus Forschungspraxis in Algerien. Der Band eignet sich sowohl für Forschende, die einen Einblick in die Fotografie als sozialwissenschaftliche Methode erhalten wollen als auch für diejenigen, die mehr über die Empirie hinter Bourdieus Konzepten erfahren möchten.

Die *Ästhetische Theorie* ist die letzte große Arbeit Adornos, die bei seinem Tode kurz vor ihrer Vollendung stand. Sie wird als eines seiner Hauptwerke angesehen und war von Adorno selbst als solches geplant. Ausgehend von den Besonderheiten moderner Kunst entfaltet Adorno seine Philosophie der Kunst und schafft eine gattungsübergreifende Theorie der Moderne. Kunst versteht er als „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“ und als „Statthalter einer besseren Praxis“. In der *Ästhetischen Theorie* schöpft Adorno aus seiner lebenslangen – auch als Komponist aktiven – Beschäftigung mit der Kunst und den Künsten.



Die Regeln der Kunst

Genese und Struktur des literarischen Feldes

Pierre Bourdieu

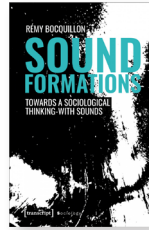
Berlin, Suhrkamp

2019 (2001)

ISBN: 978-3-518-29139-9

26,00 €

Die Regeln der Kunst ist Pierre Bourdieus kunsttheoretisches Hauptwerk. Der Soziologe untersucht darin die sozialen Voraussetzungen, unter denen ein Produkt als Kunst anerkannt wird. Im Mittelpunkt seiner Analyse stehen der Schriftsteller Gustave Flaubert sowie dessen Roman *Die Erziehung des Herzens*, anhand denen Bourdieu die Positionskämpfe im literarischen Feld zwischen Autor*innen, Kritiker*innen und Editor*innen sowie die feldspezifischen ästhetischen Diskurse nachzeichnet. Er zeigt die Verbindungen von literarischem Feld, Kunstmarkt und bürgerlicher Gesellschaft auf und legt die Regeln der Kunst frei. Er bringt so nicht nur die Logik ans Licht, der die Autor*innen und literarischen Institutionen folgen – eine Logik, die sich in sublimierter Form in den Werken ausdrückt – sondern er löst darüber auch die Illusion von der Allmacht des schöpferischen Genies auf.



Sound Formations

Towards a Sociological Thinking-with Sounds

Rémy Bocquillon

Bielefeld, transcript 2022

ISBN: 978-3-8376-6330-3

39,00 €

Ist es möglich, mit Klang in der Soziologie zu arbeiten, anstatt sich nur mit Klang zu beschäftigen? Kann es eine „klangliche Soziologie“ geben? Rémy Bocquillon blickt in *Sound Formations* auf den prozessorientierten Charakter der Soziologie und reflektiert ihre Möglichkeiten als experimentelle Wissenschaft. Hierzu bezieht der*die Autor*in ästhetische Praktiken des Klingens und Hörens als konstitutiv für die soziologische Theoriebildung ein. In Anlehnung an neue materialistische und spekulative Philosophien schafft Bocquillons so eine Studie, die soziologische Theorie, philosophisches Denken und ästhetischen Praktiken nicht nur zusammenführt, sondern diese auch als sich gegenseitig bedingend darstellt. Das Buch enthält ein Audiokapitel, in dem die Klangexperimente, die im Mittelpunkt der Untersuchung stehen, „rückgekoppelt“ werden.



Kunst als Erfahrung

John Dewey
 Berlin, Suhrkamp
 2021 (1987)
 ISBN: 978-3-518-28303-5
 20,00 €

Kunst als Erfahrung erschien 1934 und basiert auf den Vorlesungen die John Dewey zum Thema *Philosophie der Kunst* an der Harvard-Universität gehalten hat. In dem Werk kritisiert der Philosoph und Pädagoge die moderne Trennung von Kunst und Alltag, die im 19. Jahrhundert kulminierte: die Kunstwerke verschwanden in die Museen, ihre Verbindung mit den realen Lebensverhältnissen riss ab. Dewey plädiert hingegen für die „Kunst als Erfahrung“, über die er die Kontinuität zwischen ästhetischem Bewusstsein und alltäglicher Erfahrung wiederherstellen will. Seine Theorie der Erfahrung legt er in dem 416 Seiten umfassenden Buch dar. Die Rezeption von Kunst versteht Dewey gleichsam wie den Schaffensprozess von Kunst als einen Akt der Neuschöpfung.



Handlung statt Verhandlung

Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung
 Hilke Marit Berger
 Berlin/Boston, JOVIS 2022
 ISBN: 978-3-86859-921-3
 28,99 € (PDF oder EPUB)

Wie kann kollektive Stadtgestaltung organisiert und Teilhabe daran ermöglicht werden? Künstlerisch initiierte Projekte im urbanen Raum liefern ganz unterschiedliche Antworten auf diese Frage. In dem Buch von Hilke Marit Berger werden die Bedingungen und Möglichkeiten einer neuen Kunst des Handelns an der Schnittstelle zu politischem Aktivismus, sozialer Arbeit und städtischer Planung vorgestellt. Kunst wird hierbei jenseits des Werkbegriffs als kollektiver Prozess verstanden, der zu einer gemeinsamen urbanen Praxis führt. Somit steht nicht mehr die reine Verhandlung von Themen und deren Sichtbarmachung im Fokus, sondern eine auf Veränderung gerichtete Handlung von Vielen. Es geht um Handlung statt Verhandlung – um Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung.



Kunstsoziologie

*Lehr- und Handbücher
der Soziologie*

Alfred Smudits u.a.

München, Oldenbourg
2014

ISBN: 978-3-486-59808-7

29,80 € (Print on Demand)



The Sociology of Arts and Markets

*New Developments and
Persistent Patterns*

Andrea Glauser u.a. (Hg.)
Cham, Palgrave Macmillan
2020

ISBN: 978-3-030-39015-0

ab 139,09 €

Wie ist die Kunstsoziologie entstanden? Welche Ansätze und Ideen gingen ihr voraus? Und welche Forschungsfelder umfasst sie? Der Einführungsband gibt einen Überblick über die Entstehung und die Anwendungsbereiche kunstsoziologischer Ansätze und Theorien. Ausgehend von einem weiten Verständnis von Kunst bzw. Kunstsoziologie stellt er Ansätze vor, die sich sowohl mit traditionellen Kunstgattungen beschäftigen (bildende Kunst, Literatur, Musik, darstellende Kunst) als auch solche, die sich mit neueren künstlerischen Ausdrucksformen (Film, Medienkunst) sowie volks- und populärkulturellen Phänomenen (Werbung, Design, Mode etc.) auseinandersetzen. Schließlich diskutieren die Herausgeber*innen die Herausforderungen an eine zeitgemäße Kunstsoziologie und schlagen die Konzeption einer Soziologie der Ästhetik vor.

Der Band bietet einen umfassenden Einblick in die sich ständig im Wandel befindenden Beziehung zwischen Kunst und Markt. Er versammelt empirische Fallstudien aus unterschiedlichen künstlerischen Feldern, historischen Kontexten und Regionen. Die Autor*innen thematisieren Anerkennung und Ausgrenzung, Integration und Selbstdarstellung auf dem Kunstmarkt, soziokulturelle Veränderungen im Feld der Kunst, die Rollen von Galerist*innen, Rankings und Kollektiven sowie die Zwänge der Kulturindustrie. Der Band umfasst Forschungsergebnisse unter anderem aus Japan, der Schweiz, Frankreich, Italien, China, den USA und dem Vereinigten Königreich und ermöglicht eine kritische Betrachtung des Kunstmarkts aus regionaler wie globaler Perspektive.

Ausgewählt von **Cathrin Mund** und
lektoriert von **Michelle Giez**.

Tagungen und Termine

1 [The Aesthetics of Democratic Life Forms](#)

Die internationale Graduiertenkonferenz der Initiative ‚Ästhetik demokratischer Lebensformen‘, der Forschungsinitiative ‚ConTrust‘, des Institut für Sozialforschung und der Goethe-Universität Frankfurt findet vom 21. bis 23. September ebendort statt.

2 [Diversity and Difference – Studies in Subjectivation](#)

Die internationale Konferenz der Arbeitsgruppe ‚Subjektivierung‘ der Deutschen Gesellschaft für Soziologie findet vom 28. bis 30. September an der Christian-Albrechts Universität zu Kiel statt.

3 [Paratexte des Populären](#)

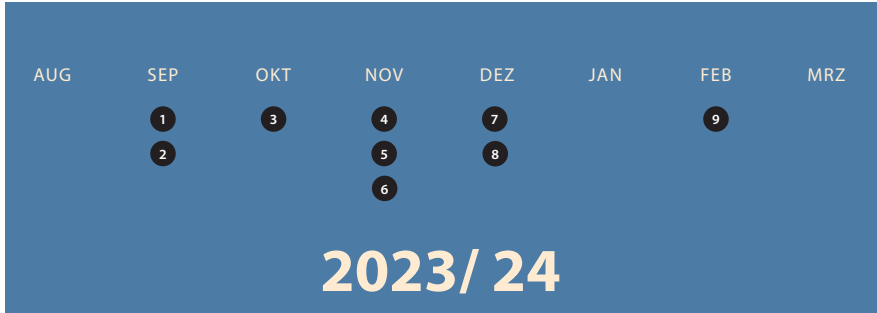
Die Tagung der Universität Siegen findet vom 04. bis 06. Oktober ebendort statt.

4 [Wohnen in Krisen. Krisen des Wohnens. Intersektionale Perspektiven auf zentrale Fragen des Alltagslebens](#)

Die Jahrestagung der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung findet vom 16. bis 17. November an der Universität Osnabrück statt.

5 [Alles neu!? Problemsoziologische Perspektiven auf Semantiken und Praktiken sozialer Innovation und Transformation](#)

Die Tagung der DGS-Sektion ‚Soziale Probleme und soziale Kontrolle‘ findet vom 17. bis 18. November in Hannover statt.



6 [Werte und Werturteile in den Sozialwissenschaften](#)

Bei der öffentlichen, interdisziplinären Tagung der Private Universität im Fürstentum Liechtenstein findet vom 24. bis 25. November ebendort in Triesen statt.

7 [Transformationssoziologie](#)

Die Tagung der DGS-Sektion ‚Umwelt- und Nachhaltigkeitssoziologie‘ findet vom 01. bis 02. Dezember an der RWTH Aachen statt.

8 [Zerstresst! Spannungen zwischen Ästhetischem und Politischem](#)

Die Tagung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf findet vom 08. bis 09. Dezember ebendort statt.

9 [Borders – Migration – Mobility](#)

Die 45. jährliche Konferenz der Gesellschaft für Kanada-Studien e.V. findet vom 16. bis 18. Februar 2024 in Grainau statt.

Die Terminübersicht wurde von **Marc Blüml** recherchiert und von **Michelle Giez** lektoriert.

Redaktionsteam

Andreas Schulz-Tomančok (MA, M.A.), hat u.a. Soziologie in Leipzig, Bern und Wien studiert und ist derzeit Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Vergleichende Medien- und Kommunikationsforschung (CMC) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und der Universität Klagenfurt (AAU). Aufgaben: Lektorat und Review.

Annabell Lamberth (B.A.), studiert Soziologie an der TU Berlin. Aufgaben: Vereinsvorstand, Review, Lektorat und Satz.

Cathrin Mund (M.A.), promoviert am Lehrstuhl für Kultur- und Religionssoziologie an der Universität Bayreuth. Aufgaben: Vereinsvorstand, Gleichstellungsbeauftragte, Lektorat.

138

Daniel Bräunling (M.A.), studierte Soziologie in Tübingen. Aufgaben: Vereinsvorstand, Review und Lektorat.

Dominik Dauner (M.A.), hat Soziologie an der Universität Heidelberg studiert. Aufgaben: Lektorat und Review.

Felix Werner (B.A.), hat an der JGU Mainz Politikwissenschaft und Buchwissenschaft studiert. Aufgaben: Lektorat und Review

Helen Greiner (M.A.), hat Soziologie in Hamburg und Frankfurt/Main studiert. Arbeitet in der politischen Bildungsarbeit im Bereich Rechtsextremismus und Antisemitismus. Aufgaben: Review und Lektorat.

Hendrik Erz (M.A.), hat Geschichte, Politikwissenschaften und Soziologie an der Universität Bonn studiert und ist derzeit Doktorand am Institut für Analytische Soziologie (IAS) an der Universität Linköping (Schweden). Aufgaben: Vereinsvorstand, Review, Blogkoordination und Social Media.

Konstantin Schiewer (B.A.), Studiert Politikwissenschaft und Jura in Frankfurt am Main. Aufgaben: Review, Lektorat und Social Media.

Leon Wörmann (B.A.), studiert Soziologie an der Universität Bielefeld. Aufgaben: Lektorat.

Lucas Steger (B.A.), Aufgaben: Finanzvorstand, Marketing, Review und Lektorat.

Marc Blüml (B.A., B.A.), studiert im Master Soziologie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Aufgaben: Vereinsvorstand, Review und Lektorat.

Michelle Giez (M.A.), hat an der LMU München Soziologie studiert. Aufgaben: Vereinsvorstand, Lektorat, Review und Satz.

Nils Haacke (M.A.), hat Soziologie an der Universität Freiburg/Breisgau studiert. Aufgaben: Lektorat, Review und Kommunikation mit dem wissenschaftlichen Beirat

Veronika Riedl (MA), studierte Soziologie an der Universität Innsbruck, in Paris und in Montréal. Aufgaben: Lektorat und Satz.

Danksagung

Das Soziologiemagazin wird — samt dem dazugehörigen Verein — ausschließlich von ehrenamtlich arbeitenden Menschen getragen: Studierende und Absolvent*innen der Soziologie und/oder verwandter Fächer, aber auch Promovierende sowie den wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen und Professor*innen, die sich bei uns als wissenschaftliche Beiräte engagieren. An all diejenigen möchten wir auch diesmal ein herzliches und großes Dankeschön aussprechen. Danke für Eure und Ihre Energie, für die investierte Zeit und Mühe, für Diskussionen und Absprachen sowohl in der Redaktion als auch mit den Autor*innen. Ein solches Engagement ist nicht selbstverständlich und soll deshalb an dieser Stelle dezidiert bedacht, genannt und gewürdigt werden! Des Weiteren durften wir uns auch diesmal mit zahlreichen und diversen Beiträgen auseinandersetzen; vielen Dank an die dazugehörigen Autor*innen, die Lust, Zeit und vielleicht in manchen Fällen auch Mut gefunden haben, ihre Artikel einzusenden und sich dem Review-Verfahren zu stellen. Ohne solche Einsendungen und Rückmeldungen wäre unsere Arbeit frustrierend oder sogar schlicht unmöglich. Außerdem bedanken wir uns beim Verlag Barbara Budrich für die produktive und zuverlässige Zusammenarbeit. So, und das letzte große Dankeschön geht an die Leser*innen unserer Magazine und des Blogs und an die Menschen, die uns auf Facebook, Twitter und YouTube folgen. Aufgrund Eurer starken Unterstützung macht es uns wiederum großen Spaß, das Magazin – mit allem, was dazu gehört – auf die Beine zu stellen und damit auch weiterhin eine Publikationsplattform für Studierende und Promovierende der Sozialwissenschaften zu bieten.

MACH MIT!

... im Redaktionsteam

Eine E-Mail genügt! Wir suchen stets neue Gesichter mit frischen Ideen. Aktuell brauchen wir Unterstützung insbesondere für Review und Lektorat, Layout und Satz, Autor*innenbetreuung sowie für dSocial Media.

... als Autor*in in unserem Magazin

Schickt uns zu unserem aktuellen Call4Papers eure wissenschaftlichen Artikel. Außerdem nehmen wir in unseren Serviceteil ‚Perspektiven‘ gerne auch Rezensionen, Tagungsberichte, Interviews oder andere soziologische Inputs mit auf.

... als Blogger*in

Schickt uns eure Ideen für Rezensionen aktueller soziologischer Bücher, eigene soziologische Blog-Beiträge oder Interview-Vorschläge an: [redaktion\[at\]soziologie-magazin.de](mailto:redaktion[at]soziologie-magazin.de)

Meldet euch bei uns oder leitet einen Hinweis auf uns in eurem soziologisch interessierten Umfeld weiter. Wir freuen uns!



Impressum

HERAUSGEBER

soziologiemagazin e.V.

Professur für Gesellschaftstheorie & Sozialforschung
Goethe-Universität Frankfurt am Main
Theodor-W.-Adorno-Platz 6
60323 Frankfurt am Main

RECHTSSITZ: Halle (Saale)

VEREINSVORSTAND (VISDPR)

Hendrik Erz (Vorsitz)

Michelle Giez (stellv. Vorsitz)

Lucas Steger (Finanzen)

vorstand@soziologiemagazin.de

REDAKTION

Aljosa Kannewurf, Andreas Schulz-Tomančok, Annabell Lamberth, Cathrin Mund, Charlotte Huch, Daniel Bräunling, Dominik Dauner, Emma Schaber, Felix Werner, Gülden Gizem Fesli, Hannah Lindner, Helen Greiner, Hendrik Erz, Jan Schuhr, Konstantin Schiewer, Leon Wörmann, Lucas Steger, Marc Blüml, Markus Kohlmeier, Michelle Giez, Nils Haacke, Tobias Bauer, Veronika Riedl

FRAGEN BITTE AN

redaktion@soziologiemagazin.de

LAYOUT UND SATZ: Michelle Giez

TITELBILD: Foto von Михаил Секацкий, unsplash

ANZEIGEN

Ansprechpartner: Lucas Steger

anzeigen@soziologiemagazin.de

Es gilt die Anzeigenpreisliste vom April 2021

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Clemens Albrecht, Prof. Dr. Brigitte Aulenbacher, Prof. Dr. Birgit Blättel-Mink, Prof. Dr. Ulrich Bröckling, Prof. Dr. Aldo Haesler, Prof. Dr. Ernst von Kardorff, Prof. Dr. Hubert Knoblauch, Prof. Dr. em. Reinhard Kreckel, Prof. Dr. Thomas Kron, Dr. Diana Lindner, Prof. Dr. Kurt Mühlner, Dr. Yvonne Niekrenz, Dipl. Sozialwirt Harald Ritzau, Dr. Cornelia Schädler, Dr. Imke Schmincke, Dr. Jasmin Siri, Dr. Irene Somm, Prof. Dr. Manfred Stock, Dr. Sylvia Terpe, apl. Prof. Dr. Udo Thiedeke, Prof. Dr. Georg Vobruba, Dr. Greta Wagner, Priv.-Doz. Ass.-Prof. Mag. Dr. Bernhard Weicht

ERSCHEINEN UND BEZUGSBEDINGUNGEN

Jährlich zwei Hefte. Open Access

PREIS: Einzelheft Print EUR 13,00;

Abonnement Print: EUR 22,00/ Jahr,

Abonnement Print ermäßigt EUR 18,00/ Jahr

(inkl. MwSt., zzgl. Versandkosten);

E-JOURNAL: kostenlos

Das digitale Angebot finden Sie auf:

sozmag.budrich-journals.de und auf

www.soziologiemagazin.de

BESTELLUNGEN PRINT

bitte an den Buchhandel oder den

Verlag Barbara Budrich

Stauffenbergstr. 7

D-51379 Leverkusen-Opladen

Tel.: +49 (0)2171.79491.50

info@budrich.de

www.budrich.de

www.budrich-journals.de

www.shop.budrich.de

Heft 27, Jg. 16, 2023

© 2023 Verlag Barbara Budrich GmbH

Opladen | Berlin | Toronto

ISSN 2198-980X

© 2023 Dieses Werk ist bei der Verlag Barbara Budrich GmbH erschienen und steht unter der Creative Commons Lizenz Attribution 4.0 International (CC BY 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Diese Lizenz erlaubt die Verbreitung, Speicherung, Vervielfältigung und Bearbeitung bei Verwendung der gleichen CC-BY-4.0-Lizenz und unter Angabe der Urheber*innen, Rechte, Änderungen und verwendeten Lizenz.

Dieses Heft steht im Open-Access-Bereich der Verlagsseite zum kostenlosen Download bereit (<https://doi.org/10.3224/soz.v16i11>).

(<https://doi.org/10.3224/soz.v16i11>).

Eine kostenpflichtige Druckversion (Print on Demand) kann über den Verlag bezogen werden.





Coming soon!

Unser neues Heft 2/2023

Gesellschaft durch Körper

Körpersociologische Perspektiven auf das Soziale

In unserem Alltag und dem sozialen Miteinander sind sie allgegenwärtig: unsere Körper. Menschliches Zusammenleben basiert ganz grundsätzlich auf miteinander interagierenden Körpern und rückt sie somit auch in den Fokus soziologischer Forschung. Einerseits können Gesellschaften als Resultat des körperlichen Miteinanders interpretiert werden, andererseits wirken die sozialen Verhältnisse auf die Körper ein, durchdringen sie und reproduzieren sich dadurch. Verschiedene Klassiker der Soziologie, wie Foucault, Goffman, Simmel oder Bourdieu, haben sich bereits mit Aspekten des Körperlichen auseinandergesetzt. Das Forschungsfeld ist dabei so breit, wie Körper verschieden sind: von Ansätzen des doing gender, über medizinsoziologische Fragestellungen bis hin zu verkörperten Machtgefügen.

Die grundlegende Körperlichkeit des Sozialen äußert sich beispielsweise in Mimik und Gestik als Formen parasprachlicher Kommunikation oder in Frisuren und Kleidung als kulturelle Symbole. Wie wir wahrgenommen werden, wie wir unsere Körper darstellen und wie wir sie benutzen, ist nicht zufällig. Vielmehr geht die Körpersoziologie davon aus, dass körperliche Praktiken, Körperkonzepte und Körperwahrnehmung historisch wandelbar, kulturell spezifisch und sozial gerahmt sind.

Diese Perspektive stellt sich gegen ein Narrativ, dass Körper naturhafte Tatsachen seien und ermöglicht es dadurch, Prozesse der Naturalisierung zu rekonstruieren und ihre soziale und politische Funktion zu hinterfragen.

Soziolog*innen aus unterschiedlichen Forschungsgebieten ergründen, wie Körper und Gesellschaft zusammenwirken. Mögliche Fragestellungen behandeln dabei etwa den Kampf um sexuelle und körperliche Selbstbestimmung (my body, my choice), rassistische Abwertungen, politische wie kapitalistische Nutzbarmachung von Körpern oder das Dispositiv der Selbstoptimierung. Ob auf dem Arbeitsmarkt, in der Schule oder beim Sport, in den verschiedensten Bereichen werden körperliche Idealbilder propagiert und Körper auf bestimmte Weise hergestellt. Die verschiedenen Sphären, in denen wir uns bewegen, erfahren wir also körperlich: ob als Musiker*innen, Fließbandarbeitende oder Soldat*innen. Dabei spielt auch das Verhältnis, in dem wir zu unseren Körpern stehen, eine zentrale Rolle.

Das Soziologiemagazin legt Wert auf Chancengleichheit und Diversität. Wir ermutigen daher insbesondere Frauen* und Personen, die einer in der Nachwuchswissenschaft unterrepräsentierten Gruppe zugehörig sind, zu einer Einsendung.