

Kunst und Kultur

Wizisla, Erdmut (Hg.), Benjamin und Brecht. Denken in Extremen, Suhrkamp, Berlin 2017 (284 S., br., 32 €)

Der Bd. erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der berliner Akademie der Künste und beansprucht, eine doppelte Perspektive auf die spannungsreiche und bereits ausgiebig interpretierte Beziehung zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht zu entwickeln, um etablierte Deutungsmuster von zwei Richtungen her zu überdenken: Einerseits wird ein musealer Zugang eröffnet, der anhand von Dokumenten, Gesprächsnotizen und Bildern die vorhandenen Zeugnisse der philologischen Auseinandersetzung ins Bild setzt. Dieser Einblick in die Archivbestände dient nicht nur einer ausstellungsgerechten Annäherung, sondern bietet auch bislang wenig bekanntes Material, das, so der Hg., erst kürzlich in den Nachlässen »aufgetaucht« sei (10). Die anlässlich der Nachricht von Benjamins Freitod notierten Zeilen Brechts zeichnen etwa ein persönlicheres Bild von dessen Trauerarbeit als die bisher bekannten Gedichte – sie belegen »das tiefe Erschrecken« Brechts angesichts eines verlorenen Freundes (ebd.). Beispiele wie dieses machen zwar deutlich, dass der Lektüre dieser komplexen Freundschaft nach wie vor weitere Aspekte hinzugedacht werden müssen, doch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass jede Interpretation mit unzähligen Leerstellen konfrontiert bleibt. Immerhin sind die Gespräche, Pläne und Diskussionen kaum, manchmal nur einseitig oder in Stichworten überliefert. Diesen Umstand sucht die zweite Herangehensweise des Bandes ebenso sehr festzuhalten wie fruchtbar zu machen. Sie besteht im Versuch, durch »künstlerische Arbeiten, Fortschreibungen, intellektuelle Positionen« und »Widersprüche« (9) eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem gedanklichen Raum zu führen, der sich zwischen Benjamin und Brecht auftut. Die titelgebenden »Extreme«, die sich gleichermaßen auf die konträren inhaltlichen Positionen, die Arbeitsweisen und Temperamente der Autoren beziehen, werden auf ihre gegenwärtige Relevanz und begriffliche Aktualisierbarkeit hin befragt, denn, wie Alexander Kluge kategorisch festhält: »An Intensität haben die Worte der beiden nicht verloren« (114). So unterschiedlich der philologische wie der aktualisierende Zugang auch ausfällt, sie begegnen einander in der Überzeugung, dass es nicht um eine Vereindeutigung des Verhältnisses geht, sondern um die Frage, »was an Zukunft mit den Toten begraben worden ist« (Wizisla, 9).

Die 26 Beiträge sind um 16 »Bruchstücke« gruppiert, um Splitter aus dem Archiv, die Einsatzorte für essayistische Auseinandersetzungen bilden. Themenbereiche wie Schach, Wohnen, Kafka, Freud, Laotse oder die gemeinsam projizierte Zeitschrift *Krise und Kritik* markieren geteilte Interessen und dienen dazu, auf jeweils unterschiedliche Weise den überlieferten und den möglichen Dialogen der beiden Autoren nachzugehen. Marcus Steinweg stellt in seinem Beitrag zum Schach etwa einige jener Überlegungen dar, anhand derer sowohl Benjamins als auch Brechts spezifischer »Extremismus« im Denken kenntlich wird, und macht deutlich, warum sich beide, wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen und theoretischen Interessenslagen, für Denkfiguren wie »Einverständensein« oder gesellschaftliche »Brauchbarkeit« begeisterten, aber auch, wie limitiert ihre Positionen dabei blieben. Die schroffe Ablehnung von Konsensualismus und Konvention im bürgerlichen Theater beispielsweise zeige, inwiefern beide »Denker des Schiefen« seien, die gedankliche Alternativen gegenüber dem »Gegebenen« um jeden Preis bevorzugten (21). Sofern sie aber gerade das »Wissen ums Verbindliche der Unver-

bindlichkeit« verbinde, so wendet Steinweg deren kategorische Haltungen, müssten sie einander immer wieder »wechselseitig ihrer Unzulänglichkeit« überführen (21f). Bernd-Peter Lange versucht, als Kontrapunkt innerhalb der Rubrik »Schach«, die Spielweisen Brechts und Benjamins aus den wenigen überlieferten Fotos aus dem svendborger Exil abzulesen. Die Figurenstellung verrät wenig Überraschendes, wie etwa den Umstand, dass beide lediglich »Schachamateure« waren (33). Dies mag nebensächlich erscheinen, doch solch historische Akribie ist gerade dadurch erhellend, dass sie die Grenzen des verlässlich Rekonstruierbaren ebenso vorführt wie sie einer Überhöhung beider Autoren subtil entgegenarbeitet – ohne die sprichwörtlich gewordenen Partien in ihrer metaphorischen Dichte zu schmälern. Im Gegenteil: Die intellektualistische Auseinandersetzungen zweier Solitäre im Exil, veritables Sinnbild der Freundschaft im Ganzen, gewinnt zusätzliche Konturen.

Wizsla widmet sich mittels einer Zitatcollage einer wichtigen Episode der Freundschaft: Der Theaterkritiker der *Frankfurter Zeitung*, Bernhard Diebold, hatte 1931 Benjamins Kritik von Brechts Stück *Mann ist Mann* in letzter Sekunde verhindert. Da Benjamin darin weniger eine Besprechung der Aufführung liefert als eine ebenso hermetische wie programmatische Theoretisierung des epischen Theaters, gilt dieser Text in der Forschung als Kronzeuge seiner Lesart der brechtschen Stückepraxis. Wizsla relativiert die Interpretationen Benjamins in seiner Collage auf subtile Weise, indem er ihnen die vor kurzem aufgefundenen, kritischen Anmerkungen in Diebolds Fahnenabzug zur Seite stellt. Der erkenntnistheoretischen Deutung Benjamins hält der Kritiker die politische Unterbestimmtheit des Stückes entgegen: »Die Nazis würden das Stück aufführen – wenn es nicht selbst für ihre Belange zu schwammig wäre.« (Diebold, 74) Dadurch zeigt Wizsla nicht nur die »explosive Atmosphäre, in der sich die Diskrepanzen um Benjamin und Brecht entluden« (70), er parodiert durch seine collagierende Textpraxis auch stichwortartige Bezugnahmen innerhalb der Forschung, die Benjamins Theoreme ohne Kontextualisierung oder kritische Einschätzung herbeizitieren, als wären dessen Thesen bereits entwickelte Argumente.

Die bislang wenig bekannten Materialien und ungewohnten Sichtweisen eröffnen zahlreiche neue Einsichten, wobei die Kritik an einseitigen Positionen innerhalb der langen Rezeptionsgeschichte zwischen die Zeilen abgewandert ist. Insofern verdeutlicht der Bd., wie notwendig es bleibt, den Deutungshorizont von Benjamins und Brechts radikal formulierten Ideen offen zu halten, gerade um deren politische Anschlussfähigkeit zu bewahren. Wenn Zoe Beloff die Aktualisierung von Benjamins Geschichtsdenken versucht: »Wir sind noch nicht fertig mit der Geschichte, und sie wird es nie mit uns sein« (193), so ahnt man, dass gerade die überpointierten Positionen Benjamins und Brechts fortwährend gegen Gemeinplätze verteidigt werden müssen, um zugleich »plump«, also schlagkräftig, und differenziert wirken zu können. Matthias Schmidt (Wien)

García Düttmann, Alexander, *Was ist Gegenwartskunst?* Konstanz University Press, Konstanz 2017 (128 S., geb., 19,90 €)

Bildende Kunst mit expliziten Botschaften hat gegenwärtig wieder Konjunktur. Künstlerische Arbeiten zeigen politische Missstände auf und intervenieren in soziale Verhältnisse, wollen ihre Rezipienten aktivieren und zur Reflexion anregen. Doch genau dafür werden sie kritisiert, und zwar schon seit sich die Vorstellung einer Autonomie der Kunst im Zuge der Aufklärung etabliert hat. Auch von links ist das Autonomiepostulat häufig

verteidigt worden, gegen das Diktat des Realismus ebenso wie gegen die Indienstnahme der Kunst schlechthin. Gegen jeglichen Nützlichkeitsanspruch der Kunst macht sich nun auch der Philosoph Alexander García Düttmann stark. Er stößt sich am Anspruch, die Kunst solle Reflexion anregen und erklärt: »Je mehr man reflektiert, desto beschränkter ist man.« (88) Apodiktische Sätze wie dieser finden sich in dem Essay viele. Sie gründen auf der Setzung, dass die Kunst »gegen das Wissen Widerstand leistet« (58). Das gelte auch und gerade für die Gegenwartskunst: Sie sei »Experiment und Fiktion des reinen Machens«, die »nichts Wissbares sein kann« (ebd.).

Mit der immerzu wiederholten Formel von der »Fiktion des reinen Machens« beansprucht Verf., die »Frage nach dem Wesen« (18) der Gegenwartskunst zu beantworten: Weil sie gegenwärtig ist, ist die Gegenwartskunst ein reines Machen. Dies bleibt in sozialen Kontexten selbstverständlich Fiktion, will aber dennoch und gerade deshalb als Anspruch hochgehalten und vom Verf. durchgesetzt werden. Die Frage nach der Gegenwartskunst sei eine »begriffliche Frage«, heißt es gleich im ersten Satz, »die ihren Ort in der Philosophie hat« (11). Der Rahmen, in dem das Machen sich abspiele, sei »nicht entscheidend« (50). Er verkennt dabei, dass die Frage nach der Gegenwartskunst auch eine soziologische und eine kulturwissenschaftliche sein muss, will man sich nicht mit Spekulationen über ihr »Wesen« und ihre Effekte begnügen.

Die Formel der Fiktion des reinen Machens essenzialisiert den Gegenstand, den sie zu beschreiben vorgibt. Und mit der Wesensbehauptung geht auch eine Abdichtung gegen rezeptionsästhetische Herangehensweisen und gegen Hermeneutik einher, wenn Verf. etwa behauptet, »dass es an der Gegenwartskunst nichts zu interpretieren gibt« (45). Hinsichtlich der Rezeptionsästhetik ist seine Hauptgegnerin die Philosophin Juliane Rebentisch, die in ihrem Buch *Theorien der Gegenwartskunst* (Hamburg 2013) zwar auch nach dem »Wesen der Kunst« fragt, aber die (sozialen) Dimensionen von Erfahrung und Reflexion explizit nicht ausklammert. Gegenwartskunst entfalte sich demnach in einer Erfahrung, sie vollziehe sich im Modus der »Kontextreflexivität« (Rebentisch, 174). Dies hält Verf. für »politische Ideologie« (67ff), die er von der Kunst fernhalten will. Er beschreibt Beispiele zeitgenössischer Kunst, die ihn nicht überzeugen, eben weil sie zur Reflexion anstiften wollen, etwa eine Aufführung der postdramatischen Theatergruppe Rimini Protokoll. Sie habe bei ihm »keine politische Bewusstwerdung oder Selbstermächtigung« (70) ausgelöst. Das verwundert kaum, denn in ihrer Explizitheit und ihrer Reflexions- und Wissensorientierung widerspricht solche Kunst schlicht seiner Wesensfestlegung. Zeitgenössische Kunst, die sich nicht aufs reine Machen konzentriert, muss dem Autor zufolge also immer scheitern.

Wäre es ihm in der Sixtinischen Kapelle anders ergangen, wo das Explizite noch auf anderes als Empowerment zielte? Oder vor einem Bild von Mark Rothko, aus dem die Zielgerichtetheit angeblich ausgeschaltet war? Oder wäre es anderen anders ergangen als dem Kunsttheoretiker, dem die Reflexion als Beschränkung erscheint? Auch wenn Effekte niemals planbar sind, warum sollte nicht auch politisch explizite Kunst aufrütteln, nachdenklich stimmen oder gerade wegen ihrer vermeintlichen Bevormundung zu Handlung anstiften? Warum sollte nicht sog. bildungsfernes Publikum bei einer Aufführung von Rimini Protokoll reflektieren und sich ermächtigen wie, sagen wir, Peter Weiss' Arbeiter vor dem Pergamon-Altar?

Der Reflexion setzt Verf. die Möglichkeit eines »anarchischen Impuls(es)« entgegen, »der von der Widerwendigkeit der Teilnahme an Kunst ausgeht« (89). Das Wort »Wid-

erwendigkeit« findet sich schon im Derrida-Buch des Verf. und beschreibt das Paradox eines Beispiels, das nur für sich steht. Widerwendigkeit meint demnach Beispiellosigkeit, ein Sich-Sträuben gegen Kategorien (vgl. *Derrida und ich. Das Problem der Dekonstruktion*, Bielefeld 2008, 186). Wieso der »anarchische Impuls« bei anderen als beim Verf. nicht auch von Rimini Protokoll – ebenso wie von Michelangelo oder dem Abstrakten Expressionismus – ausgelöst werden könnte, bleibt völlig unklar. Klar wird allein die Aversion gegen jeden Anspruch an Kunst. Sie gipfelt in der unbeantwortbaren Frage des letzten Abschnitts »Wollt ihr die totale Gegenwartskunst?«, die mittels Goebbels-Anleihe wohl auf das Gewaltsame aller pädagogisch-reflexiven und didaktisch-politischen Herangehensweisen an Kunst hinweisen soll. Kunst soll alles können aber nichts sollen.

Analytisch wie politisch bleibt der Essay unbefriedigend: analytisch, weil der »konstitutive Bezug« (46) zwischen Kunst und Gegenwart, der im reinen Machen bestehe, längst nicht alles sein muss, was Gegenwartskunst auszeichnen könnte. Politisch, weil die Effekte von Kunst eben nicht vor dem Hintergrund eines festgelegten Wesens ermittelt werden können, sondern nur durch den Blick auch auf die institutionellen und politischen, sozialen und kulturellen Kontexte von Kunst. Der »Rahmen« ist eben doch entscheidend.

Jens Kastner (Wien)

Hassler-Forest, Dan, *Science Fiction, Fantasy, and Politics. Transmedia World-Building Beyond Capitalism*, Rowman & Littlefield, London 2016 (246 S., br., 24,95 £)

Verf. stellt sich die Frage, ob »Erzählwelten« (3) populärer Fantasy- und Science-Fiction-Serien »den im echten Leben stattfindenden Antikapitalismus fördern und stützen können« (132). Er geht davon aus, dass die Veränderungen im Medienbereich neue Möglichkeiten eröffnen, die »das Kapital fortlaufend versucht zu kontrollieren, zu regulieren und zu reduzieren«, und versucht, Ansätze aus Kritischer Theorie und Marxismus mit einer eher »utopischen und feierlichen Herangehensweise« (21), die er im Bereich der Fan Studies verortet, zu kombinieren.

Eine Stärke der Arbeit besteht in der Offenheit, mit der die fantastischen Welten der Serien und Fanpraxen in ihren Widersprüchen beschrieben und analysiert werden. Die Fans konsumieren nicht nur, sondern sind aktiv daran beteiligt, dass die Filmreihen sich über viele Medien ausbreiten und in Internetforen debattiert werden. Darüber hinaus entwickeln sie eigene Geschichten (»Fan-Fiction«) und entwerfen Kostüme. Die Fans agieren als eine Art »Multitude«, deren Arbeitsprodukte von den Medienunternehmen kostenlos angeeignet werden, was Verf. als »immaterielle Arbeit« verkennt, denn in den Fanpraxen geht es durchaus um materielle Tätigkeiten. Während man in den 1970er Jahren den Status als Außenseiter noch gefeiert habe, sei man heute ein Teil des Mainstreams. Die Fankulturen »dienen nun verstärkt zur Legitimation von transmedialen Franchise-Formaten« (87). Besonders die »Divers« – Fans, die besonders viel Zeit und Energie investieren – wurden als nützliche »Influencer« erkannt, die für Werbung und Kultstatus sorgen. Ihre Partizipation dient einzig der Perfektionierung der Kapitalakkumulation.

Mit Blick auf aktuelle Serien und Filmreihen wie *Battlestar Galactica* oder *Game of Thrones* leitet Verf. aus Mark Fishers *Capitalist Realism*-Theorie ein Äquivalent für das Fantasy-Genre ab: »Fantastical capitalism« (70). Der Widerspruch liege in der Inszenierung einer Welt, die sich völlig von der unseren unterscheidet, gleichzeitig aber alternativlos dem Kapitalismus unterworfen bleibt. Dass sie »die gnadenlose Form von

individualistischem Wettbewerb des Neoliberalismus« (ebd.) verinnerlicht hat, belegt Verf. mit dem Leitspruch der Serie *Game of Thrones*: »Im Spiel um den Thron gewinnst du oder du stirbst« (71). In Bezug auf die Serie *Spartacus*, die sich an der historischen Figur orientiert und entsprechend immanent politische Positionen einbringt, stößt Verf. auf eine gänzlich apolitische Fankultur, die sich schlicht am Spektakel und an den Charakteren begeistert. Wo die Sensation dominiert, bleibt das subversive Potenzial auf der Strecke.

Auf der Suche nach Figuren, die Welten »jenseits des Kapitalismus« (151) denkbar machen, stößt Verf. auf Cyborgs und Zombies. Hier wechselt er das Terrain und begibt sich in die Gefilde eines »kritischen Posthumanismus« (152). Den Zombie interpretiert er als unregierbares »Antisubjekt« (174): Auch Aktivisten von Occupy Wall Street hätten sich als Zombies verkleidet. Gleichzeitig sei der Zombie gänzlich negativ bestimmt, eine Art dystopisches Versprechen einer »postkapitalistischen Alternative« (ebd.). Als seinen »dialektischen Gegenpart« (ebd.) sieht Verf. den Cyborg, der, im Sinne Donna Haraways, hierarchisch-binäre Grenzen überwinde. Man sehe ihn verkörpert bei Janelle Monáe, einer vom Afrofuturismus inspirierten Sängerin: »Ihr Androiden-Alter Ego ist zuerst eine Performance, die es einem Menschen erlaubt (schwarz, weiblich, Arbeiterklasse) Fragen von Ethnie, Klasse, Gender und sexueller Orientierung in den Vordergrund zu rücken.« (186) Dies erlaube ihr performative Sprünge zwischen ihrem »echten« und ihrem »synthetischen« Selbst. Dabei ist die Einbindung von Fans an manchen Stellen mitgedacht: Ein Song, den Janelle Monáe für die Black Lives Matter-Bewegung geschrieben hat, ist bewusst minimalistisch gehalten, um auf Demonstrationen aufgegriffen werden zu können. Verf. sieht in der »produktiven Form der Kollision von Genres, Formen, Stilen« (190) ein »utopisches Potenzial« (195).

Dass in dem Bd. das politische Potenzial der Fanpraxen letztlich überbewertet wird, ist der Idee einer »transformativen Multitude« (ebd.) geschuldet. Was Lukács einst für das Proletariat postuliert hat – es müsse nur ein Klassenbewusstsein entwickeln, der Rest folge von selbst –, überträgt Verf. auf die »Multitude«, die nur die eigene Macht erkennen müsse. Hier verfällt er in ein »Drogendenken« (Frigga Haug), dem jeder realistische Sinn für die Kräfteverhältnisse abgeht.

Felix Bardorf (Berlin)

Ökonomie

Srnicek, Nick, *Platform Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2016 (171 S., br., 12,95 €)

Verf. untersucht Unternehmen wie Google, Facebook, Amazon und Uber, deren Geschäftsmodell nicht darauf abzielt, Waren zu produzieren und zu verkaufen oder Dienstleistungen anzubieten, sondern eine Infrastruktur bereitzustellen, die zwischen verschiedenen Nutzern vermittelt. So erzielen »Werbeplattformen« wie Google und Facebook ihren Umsatz durch die Vermittlung von Werbekunden an ausgewählte Nutzer, welche zuvor durch eine Analyse persönlicher Daten als potenzielle Käufer ausgemacht wurden. Amazons umsatzstärkste Abteilung, der Amazon Web Service, sei eine »Cloud-Plattform«, die »Server, Speicher- und Rechenleistung, Softwareentwicklungstools und Betriebssysteme sowie für den Gebrauch fertige Anwendungen vermittelt« (61f). »Industrielle Plattformen« wie Siemens und General Electric arbeiten an Systemen, durch die sich die verschiedenen Komponenten einer Produktionskette digital