
Zur Frage der Autonomie der Kunst bei Herbert Marcuse

2

Marcuses Stellung zur Frage der Autonomie der Kunst hat sich im Laufe seiner theoretischen Entwicklung zwar nicht wesentlich verändert, aber dennoch lassen sich wichtige Unterschiede in der Bewertung des Verhältnisses zwischen der Immanenz des Kunstwerks und seiner gesellschaftlichen Situation beobachten. Diese Unterschiede kommen meines Erachtens in drei Momenten von Marcuses Werk zum Ausdruck: erstens in den Texten der 1930er Jahre, insbesondere im Aufsatz »Über den affirmativen Charakter der Kultur«, zweitens Ende der 1950er Jahre, und zwar in dem der Ästhetik gewidmeten Teil von *Eros and Civilization*, und drittens Ende der 1970er Jahre in seinem Buch *The Aesthetic Dimension*. In dem vorliegenden Beitrag möchte ich diese drei Phasen in Marcuses Werk im einzelnen darstellen und darüber hinaus die gegenwärtigen Implikationen der Auffassung von der Kunstautonomie diskutieren, die Marcuse in seiner letzten Schrift erarbeitet hat.

2.1 Affirmative Kultur

Marcuses emphatischste Äußerung zum Thema Kunstautonomie in den 1930er Jahren findet sich in seinem Text »Über den affirmativen Charakter der Kultur«¹, wo es um die Frage geht, inwiefern die konventionelle Kultur der Ablenkung des durchschnittlichen Bewusstseins von den Verhängnissen des unter bestimmten Herrschaftsverhältnissen stehenden Alltagslebens dient. In diesem Zusammenhang erinnert Marcuse zuerst an das altgriechische Konzept eines die physische Reproduktion transzendierenden geistigen Lebens, wo das wahre Gute zu Hause

1 In: Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/M 1973, S. 56-101. Im Folgenden werden Nachweise im Text als »KG« mit Seitenzahl angegeben.

sei, das angesichts der Produktionsnöte einer archaischen Wirtschaft offenbar nur wenigen »Auserwählten«, das heißt: ausschließlich der Oberschicht, vorbehalten war.

Marcuse zufolge verändert sich diese Situation wesentlich mit Beginn der Neuzeit, wo der Universalitätsanspruch der bürgerlichen Klasse, auch wenn er sich aus politischen Gründen noch nicht verwirklichen lässt, nicht mehr den offenen Ausschluss anderer Klassen erlaubt, wie er in Rede und Praxis der Antike üblich ist: »Es soll nicht mehr wahr sein, daß die einen geboren und würdig sind für die Arbeit, die anderen für die Muße, die einen für das Notwendige, die anderen für das Schöne.« (KG 62) Angesichts der Unmöglichkeit einer gerechteren Verteilung des Anspruchs auf Glück, das jenseits der Arbeitsnot liegt, tendiert die Kultur dazu, zu etwas völlig Abstraktem zu werden, so dass sie gleichzeitig jedem und keinem gehören kann. Sie wird gerade dadurch allen verfügbar, weil sie jetzt – zumindest ideologisch – nichts mehr mit den immer noch unerreichbaren materiellen Gütern zu tun hat, obwohl man weiß, dass letztere die unabdingbare Voraussetzung für jede kulturelle Tätigkeit sind. Deswegen dient Kultur, da sie theoretisch jedem zugänglich sei, der Rechtfertigung einer Gesellschaft, die ihre grundsätzliche Ungerechtigkeit nicht abschaffen kann, ohne sich selbst zu zerstören und aufzuheben. »Die Kultur«, sagt Marcuse, »bejaht und verdeckt die neuen gesellschaftlichen Lebensbedingungen.« (KG 64)

Was für die Kultur im Allgemeinen gilt, gilt um so mehr für die Schönheit: Sie konstituiert sich als abstrakte Vollkommenheit, die *per definitionem* jenseits des Reichs der physischen Anstrengung und Mühe steht. Das Schöne kommt für die Zwecke der kurz zuvor etablierten herrschenden Klasse – der Bourgeoisie – wie gerufen, und zwar zur Unterwerfung und Beruhigung derjenigen Schichten, die ihr bei der Eroberung ihrer neuen Position behilflich waren. Mit Marcuse: Das Individuum wird erhoben, ohne aus seiner tatsächlichen Erniedrigung befreit zu werden. (KG 71) Das ist gemeint, wenn er von »affirmativer Kultur« (KG 66) spricht, nämlich die Antwort des Bürgertums auf die anklagende Frage der von ihm unterworfenen unteren Schichten. Wie alle anderen geistigen Werte wird die Schönheit verinnerlicht, das heißt, es wird unmöglich gemacht, sie als etwas Wirkliches aufzufassen: »Die Schönheit der Kultur ist vor allem eine innere Schönheit und kann auch dem Äußeren nur von innen her zukommen.« (KG 71)

In dieser Phase von Marcuses Werk, die seiner Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse vorangeht, gewinnt der Begriff der »Seele«, wie er aus der neuzeitlichen Philosophie überliefert ist, immer mehr an Bedeutung für die Erklärung der Massenbeherrschung als psychischem Prozess. Hier wird Seele als unmittelbare Innerlichkeit des Menschen dem Geist entgegengesetzt, bei dem es sich nicht bloß um Leidenschaften des Individuums, sondern vielmehr um eine Verkoppelung der subjektiven Gehalte mit einem geschichtlichen sinnvollen Gegenstand handelt.

Die Unterscheidung erinnert an diejenige Horkheimers zwischen der subjektiven und objektiven Vernunft,² wobei in Marcuses Sprachgebrauch jene der Seele und diese dem Geist entspricht.

Die Seele wird in einem weiteren Schritt zum Organ der Verdinglichung, auch wenn man durch sie den illusorischen Eindruck gewinnt, dass es überhaupt keine Verdinglichung gibt: »Die Seele verklärt die Resignation.« (KG 71) Und sie tut es derart, dass die Sinnlichkeit ihr unterworfen wird, weil das Gegenteil, die Freigabe sinnlicher Gehalte, der bestehenden Ordnung gefährlich werden könnte. Aber diese Unterwerfung soll mit den der Sinnlichkeit eigenen Mitteln geschehen, damit diese den Eingriff der Seele nicht als etwas ihr Fremdes und Gewaltiges, sondern Heimliches und Sanftes erfährt. Deswegen werden Gefühle des Einzelnen wie Liebe und Freundschaft für den Prozess der Unterjochung durch die affirmative Kultur so wichtig: »Die rein privaten Beziehungen wie Liebe und Freundschaft sind die einzigen Verhältnisse, in denen sich die Herrschaft der Seele unmittelbar in der Wirklichkeit bewahren soll.« (KG 80) Marcuse zufolge gehört dazu besonders auch ihr künstlerischer Ausdruck in der Literatur, wo diese Leidenschaften beim Namen genannt werden.

Überhaupt spielt die Kunst nach Marcuse in der Herrschaft der Bourgeoisie eine sehr bedeutende Rolle, da sie sich zu einem geschlossenen Bereich entwickelt, wo alles – auch die Umwälzung der bestehenden Verhältnisse – ideell geschehen kann, ohne reell geschehen zu müssen.

»Nur in der Kunst hat die bürgerliche Gesellschaft die Verwirklichung ihrer eigenen Ideale geduldet und sie als allgemeine Forderung ernst genommen. Was in der Tatsächlichkeit als Utopie, Phantasterei, Umsturz gilt, ist dort gestattet. In der Kunst hat die affirmative Kultur die vergessenen Wahrheiten gezeigt, über die im Alltag die Realitätsgerechtigkeit triumphiert. Das Medium der Schönheit entgiftet die Wahrheit und rückt sie ab von der Gegenwart. Was in der Kunst geschieht, verpflichtet zu nichts.« (KG 82)

Wie man sieht, wird hier die Kunst im Ganzen als Hilfsmittel der Herrschaft unter bürgerlichen Verhältnissen hart verurteilt. Und obwohl Marcuse hier und da der Kunst eine weniger schändliche Rolle zuschreibt, sie sogar »Vorbotein möglicher Wahrheit« (KG 85)³ nennt, bleibt sein äußerst negatives Urteil in dieser Phase seines Denkens bestehen. Wo er die Umformung der liberalen bürgerlichen Gesellschaft in einen unverhohlenen autoritären Staat untersucht, bewahrt er dieselbe Härte, mit der er die Kunst unter dem herkömmlichen Bürgertum behandelt hat. Er gibt sogar

2 Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt/M. 1985, S. 15 ff.

3 Vgl. auch KG, S. 67 und 88.

zu verstehen, dass die Entfremdung, die die Kultur seit dem Anfang der Neuzeit den Menschen auferlegt hat, zumindest teilweise für die friedliche Annahme der totalitären Herrschaft verantwortlich ist: »Daß die nun seit über vierhundert Jahren befreiten Individuen so gut in den Gemeinschaftskolonnen des autoritären Staates marschieren, dazu hat die affirmative Kultur ein gut Teil beigetragen.« (KG 93)

Bei aller Einseitigkeit in Marcuses Konstruktion eines Begriffs der affirmativen Kultur, der von ihm selbst bald korrigiert wurde, gibt es in ihr etwas, das für die gegenwärtige Ästhetik wichtig ist, nämlich eine deutliche und einleuchtende Auffassung von Kunstautonomie, nach welcher der Ursprung der Schwäche der Kunst (und auch ihrer möglichen Stärke) in ihrer Verschllossenheit der Gesellschaft gegenüber – das heißt in ihrer Unabhängigkeit von der unmittelbaren wirtschaftlichen Reproduktion des Lebens – zu finden ist. Man kann leicht feststellen, dass sich dieses Konzept durch Marcuses intellektuellen Entwicklungsgang hindurch bewährt hat – nur seine Bewertung hat sich im Laufe der Zeit verändert.

2.2 Subversive Phantasie

Die zweite Phase von Marcuses Behandlung des Themas Kunstautonomie findet ihren Niederschlag im siebten, achten und neunten Kapitel von *Eros and Civilization*, und zwar unter einem völlig unterschiedlichen Gesichtspunkt. Hier wird der Kunst als solcher nicht mehr eine führende Rolle im Prozess bürgerlicher Unterdrückung vorgeworfen, sondern die Fähigkeit zugesprochen, eine Gegenkraft zur Verdinglichung zu werden. Zwei Gründe können dazu beigetragen haben. Erstens die Emigration in die Vereinigten Staaten und der erste Kontakt zu einer ausgebildeten Massenkultur, die sich im Gegensatz zu dem, was Marcuse »affirmative Kultur« genannt hatte, in großer Nähe zur materiellen Produktion befand, ohne deswegen wahr oder anti-ideologisch zu sein.⁴ Ganz im Gegenteil: Die Massenkultur war (und ist) falscher als jede Art Kultur, die es je gegeben hat. Eine zweite Ursache für die Wende in Marcuses Bewertung der Kunstautonomie ist seine Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, die ihm in Verbindung mit dem Erbe der klassischen deutschen Philosophie ein neues Verständnis der Distanz von Kunst gegenüber der Praxis erlaubte.

Nachdem Marcuse in den ersten Kapiteln von *Eros and Civilization* die Bedingungen und Motivationen dargelegt hat, die seit undenklichen Zeiten unter der Herrschaft des Realitätsprinzips für die repressive Zivilisation verantwortlich

4 Vgl. Sérgio Paulo Rouanet, *Teoria Crítica e Psicanálise*, Rio de Janeiro 1986, S. 203.

waren, versucht er nun diejenigen Elemente einzuführen, die ein anderes Konzept von Gesellschaft und Kultur – jenseits des Zwanges der materiellen Reproduktion – erlauben würden. Hier taucht der Begriff *Phantasie* auf, der »die tiefsten Schichten des Unbewußtseins mit den höchsten Produkten vom Bewußtsein (Kunst), den Traum mit der Wirklichkeit verbindet.«⁵ Für Marcuse ist die Phantasie erkennend, insofern sie die Wahrheit der »großen Weigerung« bewahrt und gegen die Vernunft die Verwirklichung aller Potenzialität von Mensch und Natur erlaubt, die durch jene unterdrückt wird.

Marcuse bezieht sich hier auf eine Überlegung Freuds, der daran erinnert hat, dass im Ursprung des menschlichen Lebens ein gewisses Gleichgewicht zwischen der Phantasie und den bestimmenden Tätigkeiten des Ichs bestanden habe, welches im Laufe der Zeit – für Marcuse: im Entwicklungsprozess der repressiven Zivilisation – praktisch zerstört worden sei. Marcuse zufolge liege der Vorrang der Phantasie darin, dass sie sich vor jedem Organisationsprozess in der Psyche gebildet hat, so dass sie die wichtigste Fähigkeit beim Nachdenken über die Möglichkeit eines ganz anderen Zivilisationsmodells darstellt.⁶

Und wenn man nach einem Element fragt, das auch innerhalb des Bestehenden die Phantasie mit aller Kraft hervorhebt und bewahrt, so gibt es für Marcuse nur eine Antwort: die Kunst. Seiner Ansicht nach können sich »die Wahrheiten der Einbildungskraft erst dann verwirklichen, wenn die Phantasie selber eine Form annimmt, wenn sie aus einem – gleichzeitig subjektiven und objektiven – Universum von Wahrnehmung und Verstand schöpft. Dies geschieht in der Kunst.« (EC 144)

Obwohl hier auf einen doppelten Nutzen der Kunst hingewiesen wird – nämlich sowohl Widerstand zu leisten als auch zu versöhnen, sowohl anzuklagen als auch freizusprechen –, hat sich unser Autor von seiner Auffassung aus den 1930er Jahren entfernt, nach welcher die Kunst und ihre Produkte Äußerungsformen der Entfremdung seien, die nichts als Resignation verursachten und deshalb dazu beitragen würden, den Herrschaftszustand aufrechtzuerhalten.

5 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston 1966, S. 140. Nachweise werden im Folgenden im Text als »EC« mit Seitenzahl angegeben.

6 Dieses andere Zivilisationsmodell kann nach Marcuse dann erreicht werden, wenn die herkömmliche Korrelation »Triebrepression – nützliche Arbeit – Zivilisation« auf erfolgreichere Weise in eine neue, nie dagewesene, umgeformt wird: »Triebbefreiung – nützliche Arbeit – Zivilisation«. Sein theoretisches Ziel besteht darin, zu zeigen, dass nicht nur der Zwang, sondern auch die Befriedigung als Ursprung der Zivilisation in Frage kommt und dass seit undenklichen Zeiten die Triebrepression nicht nur der Zivilisation, wie Freud behauptet hat, sondern der Herrschaft gedient hat: »repression was largely surplus-repression«. (KG 154 f.)

In Marcuses Konstruktion von Phantasie und Kunst als alternative Modelle zum Leistungsprinzip der repressiven Zivilisation werden die Mythen von Narziss und Orpheus zu Symbolen für die Möglichkeit einer repressionsfreien Sozialordnung, im Gegensatz zu Prometheus als dem gewöhnlichen Kulturhelden. Die Wahlverwandschaft beider alternativen Kulturhelden zum künstlerischen Ausdruck wird von Marcuse durch zahlreiche Beispiele untermauert, die überwiegend auf Rilke, Gide, Paul Valéry, Baudelaire, Horaz und Ovid zurückgreifen. (EC 162-171) Diese Wahlverwandschaft sei deshalb möglich, weil Orpheus selber ein Musiker sei, dessen Lied »die Versteinerung beendet, die Wälder und die Steine zur fröhlichen Teilnahme anregt.« (EC 166) Außerdem sei er der Archetypus vom befreienden und schöpferischen Dichter, der eine höhere Ordnung in die Welt einführt: eine Ordnung ohne Repression (EC 170). In Bezug auf Narziss hebt Marcuse hervor, dass der Narzissmus nicht nur als neurotisches Symptom zu betrachten sei, sondern auch als wichtiges wirklichkeitskonstitutives Element, das dafür zuständig sei, dass eine repressionsfreie Art von Sublimierung gelingen könne, die ihrerseits dem künstlerischen Impuls tief verwandt sei (EC 168 f.).

Im Kapitel über die »ästhetische Dimension« bemüht sich Marcuse zunächst die Folgen nachzuweisen, die für die Philosophie daraus entstanden seien, dass die vom Leistungsprinzip beherrschte Zivilisation dem Sinnlichen entsagt habe. Die Sinnlichkeit ist in der Philosophie immer nur als vorläufiger Vorgang zur allmächtigen wissenschaftlichen Erkenntnis betrachtet worden und blieb darum auch aus dem Bereich der praktischen Vernunft, also der Freiheit, ausgeschlossen. Demgegenüber versucht Marcuse nun zu zeigen, dass »Lust, Sinnlichkeit, Schönheit, Wahrheit, Kunst und Freiheit« tief mit der geschichtlich-philosophischen Bildung des Begriffs *Ästhetik* (EC 172) verbunden sind. Seine Kant-Auslegung weist darauf hin, dass die Einbildungskraft, deren freies Spiel mit dem Verstand das Geschmacksurteil verursacht, der oben genannten Phantasie – einer dem Leistungsprinzip entgegengesetzten Kraft – nah verwandt ist. Folge davon sei, dass »die ästhetische Dimension das Medium ist, in dem sich die Sinne und der Intellekt treffen.« (EC 179)

Die stärkste Anregung, die ästhetische Sphäre in die Diskussion über die innere und äußere Befreiung der Menschheit einzubeziehen, findet Marcuse jedoch bei Schiller, dessen Auffassung von der ästhetischen Erziehung des Menschen ihm erlaubt, das bei Kant fehlende triebhafte Element in seine eigenen Überlegungen einzubeziehen. Unter dem Einfluss Schillers wird die Kunst ausdrücklich dem Lustprinzip angenähert, wie aus folgender Stelle hervorgeht:

»Kunst fordert das herrschende Vernunftprinzip heraus: indem sie die Ordnung der Sinnlichkeit vertritt, bringt sie eine tabuisierende Logik hervor – die Logik der

Befriedigung als die der Repression gegenüberstehende. Hinter der sublimierten ästhetischen Form zeigt sich weiter der unsublimierte Inhalt: die Verpflichtung der Kunst auf das Lustprinzip.« (EC 185)

Dasjenige Element von Schillers Philosophie, das auf Marcuse den größten Reiz ausübt, ist ihre Forderung, dass die Freiheit sich *in der Wirklichkeit* manifestiere und nicht nur in menschlicher Innerlichkeit (EC 188). Wir erinnern uns, dass es die Beschränkung auf diese Innerlichkeit war, die Marcuse zu seiner Kritik an der Kunst überhaupt unter dem Zeichen der »affirmativen Kultur« bewogen hatte. Um das Ziel der menschlichen Emanzipation zu erreichen, fasst Marcuse, ausgehend von Schillers Vorstellung von der ästhetischen Erziehung des Menschen, folgende Punkte zusammen: zunächst die Verwandlung von Arbeit in Spiel und der repressiven Produktivität in Schein (*display*), sodann die Selbstsublimierung der Sinnlichkeit sowie die Entsublimierung der Vernunft und schließlich die Eroberung der Zeit, insofern sie dauernde Befriedigung verhindert und zerstört. Es ist nicht schwer einzusehen, dass alle genannten Punkte sich auf die eine oder andere Weise auf das Modell von Orpheus und Narziss beziehen und dass dieses Modell die ideelle Voraussetzung zur Erlangung einer repressionsfreien Zivilisation bildet. Obwohl Marcuse weiß, dass die Selbstsublimierung der Libido beim Einzelnen zerstörerisch ist, glaubt er, dass sie eine dauerhafte Befreiung der Gattung durch die Aufhebung der Zwangsarbeit und die Erotisierung des Verhältnisses des Menschen zu sich selbst und zu den anderen begründen könne, sobald die Zeit reif dazu sei (EC 209).

Dass Marcuse tatsächlich die »autonome« Kunst zum Zwecke der (theoretischen) Konstruktion einer alternativen gesellschaftlichen Ordnung sozusagen »instrumentalisiert«, bringt eine höchst interessante Paradoxie hervor: Für ihn kann die Kunst die Rolle eines Wegweisers zu einer anderen Praxis nur annehmen, weil sie als Trägerin einer möglichen – mit Kant zu sprechen – »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« die angemessene Distanz zu den unmittelbaren Zwecken des Lebens erreicht, die für die ideelle Überwindung der vom Leistungsprinzip beherrschten Gesellschaft erforderlich ist. Wenn man aber aus dieser Fähigkeit einen Nutzen zu ziehen versucht, kann diejenige Qualität beeinträchtigt werden, die den möglichen Nutzen zunächst zeitig hatte. Um es anders zu sagen: die Autonomie der Kunst muss nach Marcuses Ansicht nur deshalb respektiert werden, weil eine gewisse Art von Heteronomie der Kunst, ihre mögliche Anwendung, als geistige Anregung für eine neue Zivilisation da sein muss. Darauf werde ich noch zurückkommen.

2.3 Befreiende Entfremdung

Die dritte Phase von Marcuses Überlegungen zur Ästhetik findet ihre Darstellung in dem Ende der 1970er Jahre veröffentlichten Buch *The Aesthetic Dimension*⁷ (*Die Permanenz der Kunst*). Viele Interpreten haben es als eine Schwäche gegenüber der vorangegangenen Position betrachtet, dass Marcuse nun wieder unnachgiebig Stellung für die Autonomie der Kunst nahm. Unter ihnen Stephen Bronner:

»Es war wahrscheinlich Marcuses schwächstes und traditionellstes Werk. In der Zeit, in der es geschrieben wurde, war die Bewegung zu Ende. Die fortgeschrittene industrialisierte Gesellschaft hat versucht, die Gewinne zu absorbieren. Die kritischen Einzelnen, die widerstanden, waren isoliert und vielleicht in größerer Gefahr als vorher, während der Geist der ›neuen Sinnlichkeit‹ untergetaucht war. Vermutlich als eine Folge davon hat Marcuse immer stärker die Notwendigkeit eines totalen Bruchs der Ästhetik mit der Wirklichkeit betont.«⁸

Man kann aber diesen Wandel in Marcuses Denken nicht verstehen, ohne das wichtige Glied zwischen dem optimistischen Konzept von *Eros and Civilization* und der finsternen Perspektive seiner darauf folgenden ästhetischen Überlegungen in dem Buch *One-Dimensional Man* zu berücksichtigen. Im *Eindimensionalen Menschen* zeichnet Marcuse ein schonungsloses Bild von Gesellschaft, Politik und Kultur unter der Herrschaft des Spätkapitalismus, in dem die ganze Irrationalität der hyperrationalisierten Verhältnisse ungeschminkt deutlich wird. Marcuse zufolge gründen sich die großen Umwälzungen der industrialisierten Länder in diesem Jahrhundert auf vier Faktoren: Erstens wird die Produktion automatisiert; gleichzeitig verändert sich die Rolle des Arbeiters im Marx'schen Sinne, da nun weniger physische Kraft auf die Herstellung von Gütern verwendet werden muss. Zweitens verringert sich als Folge davon die Zahl der Arbeiter, die für die Produktion erforderlich ist; diese scheint mehr von der Maschine als vom Arbeiter bestimmt zu werden. Drittens wird die Arbeiterklasse gesellschaftlich und politisch »integriert«, so dass der einzelne Arbeiter viel mehr an seiner eigenen Zukunft als an der seiner Klasse oder der Menschheit interessiert ist. Viertens bewirkt dies, dass sich die

7 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston 1978. Nachweise werden im Folgenden im Text als »AD« mit Seitenzahl angegeben.

8 Stephen Eric Bronner, »Between Art and Utopia: Reconsidering the Aesthetic Theory of Herbert Marcuse«, in: Robert Pippin, Andrew Feenberg und Charles Webel (Hg.): *Marcuse. Critical Theory and the Promise of Utopia*, London 1988, S. 107-140.

ursprünglich negative Haltung der Arbeiterklasse insgesamt enorm schwächt, die sich nicht mehr in einem Gegensatz zur bestehenden Gesellschaft zu sehen scheint.⁹

Dies bedeutet aber nicht, dass die Arbeiter eine würdigere Stellung in der Welt erobert hätten, sondern dass sie zu Dingen geworden sind, die selbst keine Ahnung von ihrer Dinghaftigkeit haben, bloß weil sie einige materielle Privilegien bekommen haben. Nach Marcuse stellen sie Dinge dar, weil das System ihnen zwar die einen oder anderen Güter gewährt, sie aber ihrer Freiheit beraubt, ohne dass sie sich dessen angemessen bewusst würden.

Der Schock, den Marcuse bei seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten angesichts der Massenkultur bekommen hatte, schien sich nun in verstärkter Form zu wiederholen, da die Möglichkeit offenkundig wurde, dass auch die höhere Kultur von der totalen Gesellschaft aufgesogen wird:

»Die Liquidierung der *zweidimensionalen* Kultur findet nicht durch die Negation und Ablehnung der kulturellen Werte statt, sondern durch ihre massive Einverleibung in die etablierte Ordnung, durch ihre massenhafte Reproduktion und Ausstellung.« (OD 57)

Hier lässt sich eine bemerkenswerte Position zum Thema Kunstautonomie erkennen: Zum einen ist darin diejenige aus dem Aufsatz der dreißiger Jahre enthalten, nach welcher die künstlerische Tätigkeit als Isolierung von der Praxis ein Art Entfremdung sei. Andererseits bewertet Marcuse diese Entfremdung nicht notwendigerweise als Verdinglichung, da sie eine relative Freiheit gegenüber der eindimensionalen Gesellschaft erlaube:

»Im Gegensatz zum Marxschen Konzept, das die Beziehung des Menschen zu sich selbst und zu seiner Arbeit in der kapitalistischen Gesellschaft beschreibt, ist die *künstlerische Entfremdung* die bewußte Transzendenz des entfremdeten Daseins – eine vermittelte oder eine auf einem ›höheren Niveau‹ stehende Entfremdung.« (OD 60)

Eine Position einnehmend, die diejenige des mehr als zehn Jahre später geschriebenen Ästhetik-Buchs vorwegnimmt, weist Marcuse mehrmals darauf hin, dass die bildliche Rekonstruktion der Wirklichkeit, indem sie »die Tatsache beim Namen nennt« (OD 62), dem Bestehenden die Härte nimmt, so dass die alltägliche Erfahrung umgewälzt werde. Und das tut sie auch gegen den Willen desjenigen, der sie hervorgebracht hat oder des Publikums, an das sie adressiert ist: »es ist ein wesentliches Merkmal selbst der affirmativsten Kunst.« (OD 63)

9 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston 1964, S. 24-34. Nachweise werden im Folgenden im Text als »OD« mit Seitenzahl angegeben.

Was *The Aesthetic Dimension* selbst betrifft, findet man zunächst einmal eine nachdrückliche Verteidigung der schöpferischen Subjektivität gegen die orthodoxen Marxisten, die sie als kleinbürgerlich ablehnen und verurteilen. Wesentlich ist hier noch einmal das Argument, dass die Etablierung eines in sich geschlossenen Bereiches das Monopol der bestehenden Ordnung zerbricht, zu bestimmen, was »Wirklichkeit« sei. Dem stellt Marcuse ein anderes Wirklichkeitsprinzip gegenüber, das nur als Verfremdung, also nur als Kommunikation von etwas nicht unmittelbar Kommunizierbaren, eine kognitive Funktion erfüllt. Die Kunst wird demzufolge als eine autonome produktive Kraft aufgefasst, die keineswegs eine untergeordnete, affirmative oder ideologische Rolle spielt. Im Gegenteil: Es wird ein bemerkenswertes Konzept von Kunstautonomie anvisiert, demzufolge die Freiheit der Formen eine innere Verpflichtung zur Umwälzung der bürgerlichen Gesellschaft hat:

»Die Autonomie der Kunst enthält den kategorischen Imperativ: ›Die Dinge müssen sich verändern.‹ Wenn die Befreiung des Menschen und der Natur überhaupt möglich ist, dann muß der gesellschaftliche Nexus von Zerstörung und Unterdrückung unterbrochen werden. Das bedeutet nicht, daß dabei die Revolution thematisch wird. Im Gegenteil: in den ästhetisch vollkommensten Werken geschieht dies nicht. Es scheint, daß in diesen Werken die Notwendigkeit der Revolution als *a priori* der Kunst vorausgesetzt wird.« (AD 13 f.)

Dabei legt Marcuse einen Standpunkt dar, nach welchem die Kunst eine Art Universalität erreicht, die nicht die Interessen einer bestimmten Klasse, sondern die der ganzen Menschheit vertritt – insbesondere jenes Interesse, das das höchste sein sollte: das Interesse an ihrer Emanzipation. Deswegen weist Marcuse ständig darauf hin, dass trotz der Verwurzelung der Kunst im Triebleben des Menschen keine unmittelbare Nähe zwischen dem Kunstwerk und der Gesellschaft bestehen sollte, da »die Kunst sich nicht popularisieren läßt, ohne ihre emanzipatorische Wirkung zu schwächen.« (AD 21)

In diesem Sinne besteht Marcuse – gegen die orthodoxe marxistische Position – darauf, dass der Schriftsteller sich bei der Etablierung seiner besonderen Position innerhalb der Gesellschaft auch gegen die Mehrheit des Volkes, dessen Meinung heute von den Massenmedien manipuliert wird, stellen darf, wenn die populäre Meinung seine schöpferische Freiheit auf irgendeine Weise bedroht oder stört. Der Schriftsteller darf auch mit dem Kampf der Arbeiter oder anderer Schichten sympathisieren, aber ohne diese Sympathie zu fetischisieren, also ohne sich dazu überreden zu wollen, dass er dieser oder jener Klasse, die mit seinem wirklichen gesellschaftlichen Ursprung nichts zu tun hat, angehört; nach Marcuse bleibt er ein »Außenseiter« (AD 37).

Eine andere wichtige Forderung zur Konstruktion der Kunstautonomie ist nach Marcuse die Arbeit an der Form selbst: Ohne sie gibt es keine Möglichkeit, einen abgeschlossen Bereich aufzubauen, der gegen die Einmischung der total verwalteten Gesellschaft gesichert ist. Sich auf Brecht beziehend behauptet Marcuse, dass der künstlerische Ausdruck, der sich nicht um die Form kümmert, nichts als eine Banalität sei. Diese Auffassung von der Kunstform führt zu einer Spannung zwischen der unmittelbaren Nähe der Kunst zum menschlichen Dasein einerseits und ihrer unüberschreitbaren Entfernung von diesem Dasein in der Praxis andererseits, die ja für die Autonomie der Kunst verantwortlich ist. Diese Spannung kommt sehr gut in folgender Stelle zum Ausdruck:

»In dieser Situation werden die Verwandtschaft und der Gegensatz zwischen Kunst und radikaler Praxis überraschend deutlich. Beide bezwecken ein Universum, das auch die Individuen aus diesen Beziehungen befreit, obwohl es seinen Ursprung innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Beziehungen hat.« (AD 71)

Ich glaube, dass ich die wichtigsten Punkte der Frage nach der Autonomie der Kunst bei Marcuse zumindest andeuten konnte, indem ich die drei Phasen seines Nachdenkens über diese Thematik skizzenhaft beschrieben habe. Zum Abschluss möchte ich diese drei Phasen miteinander zu vergleichen und an der gegenwärtigen Situation der Kultur messen.

Obwohl Marcuse in der ersten Phase die Distanzierung der Kunst von der Gesellschaft als reine Entfremdung verurteilt, lässt sich aus diesem Konzept eine deutliche Haltung zur Kunstautonomie ableiten: Die Wahrheit der Bestimmungen, die Marcuse in der hohen Kultur entdeckt hat, überwindet die Beschränkung, die aus einer falschen Bewertung der Sonderstellung der Kunst dem unmittelbaren materiellen Leben resultiert. In dieser Phase seines Werkes geht Marcuse offenkundig davon aus, dass die Kunst autonom ist, wobei diese Autonomie ihm jedoch nicht ganz bewusst und vielleicht so auch nicht von ihm gewollt ist.

In der zweiten Phase haben wir es mit einer bewussten und reflektierten Konzeption von Kunstautonomie zu tun, die aber nicht so deutlich wie die erste ist, weil sie – wie oben schon angedeutet wurde – aus der Verschllossenheit der Kunst eine Gelegenheit zu ihrer *Anwendung* in Form eines ideellen, durch die Gestalten Orpheus und Narziss vermittelten Modells zur Überwindung der repressiven Zivilisation macht.

Im dritten und letzten Moment gelangen wir zum vollständigsten Konzept von Kunstautonomie, da diese nun bewusster und gewollter als in der ersten und deutlicher als in der zweiten Phase entwickelt wird. Die größere Deutlichkeit der letzten Phase liegt darin, dass Marcuse wegen der bekannten geschichtlichen Veränderungen eine Anwendung der Kunst – und sei es auch eine ideelle – auf die

Ideologie der emanzipatorischen Bewegung aufgegeben hat, so dass zumindest die Idee der Kunstautonomie bewahrt bleibt. Obwohl es Autoren gibt, die Marcuse dafür hart kritisieren (wie der oben zitierte Stephen Bronner), glaube ich, dass der einzig gangbare Weg darin besteht, an der Idee der Kunstautonomie festzuhalten und weiter an ihr zu arbeiten.

In diesem Zusammenhang muss auch darauf hingewiesen werden, dass Marcuse hier nicht alleine steht. Neben anderen wichtigen Philosophen dieses Jahrhunderts hat auch Theodor W. Adorno, der von Marcuse in fast allen hier analysierten Texten zitiert wird, zeitlebens eine sehr ähnliche Auffassung vertreten. Insbesondere in der *Ästhetischen Theorie* kommen fast alle Argumente zum Tragen, die von Marcuse zur Rechtfertigung seiner reiferen Konzeption von Kunstautonomie benutzt werden. Die Verwandtschaft zu Adorno drückt sich hauptsächlich sowohl in der Idee des Kunstwerks als »Monade«¹⁰ als auch in der Auffassung der Kunst als »gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft«¹¹ aus.

Obwohl Adornos *Ästhetische Theorie* bereits 1970 posthum veröffentlicht wurde, zitiert Marcuse sie in seinem 1977 erschienenen *The Aesthetic Dimension* nicht, sondern überwiegend Adornos *Noten zur Literatur*¹². Aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutet dies, dass Marcuse die Adorno'schen Ansichten nicht irgendwie »nachgeahmt« hat, sondern durch eigene Erfahrung und Reflexion zu einem ähnlichen Standpunkt gelangt ist. Dennoch wäre die Untersuchung der intellektuellen Bedingungen, die die beiden Philosophen zu ihren jeweiligen besonderen Auffassungen über die Autonomie der Kunst geführt haben, lohnender Gegenstand weiterer Überlegungen.

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1986, S. 286-70 und passim.

11 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 19.

12 Die Erwähnung der *Ästhetischen Theorie* erfolgt in *Counterrevolution and Revolt* (Boston, 1972, S. 119); unverständlicherweise wird Adornos *Ästhetische Theorie* in *The Aesthetic Dimension* nicht erwähnt, obwohl zahlreiche Stellen daraus Marcuses Position in diesem Werk sehr gut belegen könnten.

Deplatzierungen

Duarte, R.

2017, XV, 155 S. 1 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-14342-8