

JOURNAL FÜR ENTWICKLUNGSPOLITIK

herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik
an den österreichischen Universitäten

vol. XXIII 1B-2007

KUNST REFLEXION

Schwerpunktredaktion: Gerald Faschingeder
Sarah Funk

mandelbaum *edition südwind*

Inhaltsverzeichnis

4	GERALD FASCHINGEDER, SARAH FUNK Vorwort
10	SARAH FUNK Lateinamerika in Österreich. Skizze eines Forschungsvorhabens
28	SARAH FUNK Kunst und Gesellschaft politisch denken
60	MARIA DALHOFF, BRUNO EHLER, ANDREAS GEYER, REINGARD HOFER, JOHANNA LINDNER, KRISTINA WILLEBRAND Grundzüge in Paulo Freires Werk
66	SONJA BUCHBERGER, MARIA CLEMENT Globales Lernen mit Kindern und Jugendlichen
80	JULIA SCHLAGER, INES GRATZER Das Phänomen lateinamerikanischer Großstädte
91	MARIA DALHOFF, BRUNO EHLER, ANDREAS GEYER, REINGARD HOFER, JOHANNA LINDNER, KRISTINA WILLEBRAND Onda Freireana 200X?
113	FRANZ SCHMIDJELL reviewing Onda Latina
120	Schwerpunktredaktion, Autorinnen und Autoren
124	Impressum

SARAH FUNK

Kunst und Gesellschaft politisch denken

Anstöße aus der Theoriendebatte

Dass das Volk veranlasst wird, sich mit Kunst zu beschäftigen, hat drei Nachteile zur Folge: Die Hungernden werden nicht satt, die Frierenden nicht gekleidet und die Müden nicht ausgeruht. Wir können die Hungernden nicht speisen mit Gedichten, wir können den Frierenden nicht Kohlen zum Wärmen geben und den Obdachlosen nicht Wohnung, aber unsere Musik kann den Hoffnungslosen aufrichten, dem Unwissenden sagen, wer ihm Brot, Kohle und Obdach gestohlen hat, und unsere Kunst kann den Müden zum Kämpfer machen.

Bert Brecht

1. Einleitung

Bertolt Brecht gilt zu Recht als einer der bedeutendsten Lyriker und Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Als Repräsentant politisierter Kunst steht Brecht in der Tradition eines (marxistischen) Kunstdiskurses, der die Kernaussage der französischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, *l'art pour l'art*, radikal zurückweist und eine Parteinahme der Kunst für politische Zwecke fordert. Das einleitende Zitat zeugt von Brechts Überzeugung vom Potential politischer Kunst, Medium der Kritik gesellschaftspolitischer Verhältnisse zu sein und darüber hinaus Denk- und Bewusstseinsprozesse im Menschen auf dialektische Art und Weise in Gang zu setzen, kraft derer dieser als aktiv handelndes Subjekt an der Veränderung unterdrückter politischer, sozialer und ökonomischer Realitäten mitwirkt.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik ist keine Neue. Sie lässt sich seit der Antike hinwegverfolgen und beschäftigte Gene-

rationen von Menschen, die über die politische Wirksamkeit von Kunst reflektierten (vgl. Karner 2004: 38ff.).

So schrieb beispielsweise Platon in seinem Werk *res publica* über die Musik: „Vor Neuerungen der Musik muss man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr. [...] Nirgends wird an den Grenzen der Musik gerüttelt, ohne dass auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten. [...] Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus bauen: In der Nähe der Musik. – Ja, Gesetzlosigkeit dringt leicht in die Musik ein, ohne dass man es gewahr wird. – Freilich, sie scheint dort bloß Spiel zu sein und ohne üble Wirkung zu bleiben. Sie hat ja auch keine andere Wirkung, [...] als dass sie sich allmählich festsetzt und heimlich auf den Charakter und die Fähigkeit überträgt, dann weiter und offener um sich greift und das bürgerliche Leben vergiftet, dann in großer Frechheit die Gesetze und Verfassung angreift, bis sie schließlich alles zerstört, das ganze Leben des einzelnen sowohl wie in der Gesamtheit.“ (Platon, *Der Staat*, 4. Buch, zitiert nach Karner 2004: 39)

Platons Auffassung von Musik als Machtfaktor, den es zu kontrollieren und gegebenenfalls zu zensurieren gilt, zeugt vom antiken Glauben an das subversive Potential von Kunst, das selbst „die höchsten Gesetze des Staates“ (ebd.) ins Wanken zu bringen vermag und demnach die Gefahr in sich birgt, den Staat, *res publica*, in seinen Grundfesten zu erschüttern. Kunst, so lautet die Überzeugung, besitze die Kraft, hegemoniale Vormacht zu unterminieren und müsse daher, so Platon, bestimmten Regeln und Gesetzen folgen und politischen Interessen untergeordnet werden.

Während die Instrumentalisierung von Kunst durch Politik ein historisches Faktum darstellt, das an betrachts des häufigen Missbrauchs von Kunst zu Propagandazwecken in autoritären und faschistischen Regimes leider allzu evident ist, scheiden sich über die politische Wirksamkeit von Kunst, also das Potential politischer Kunst, gesellschaftliche Realitäten zu kritisieren und in weiterer Folge auch zu verändern, die Geister.

Vermag politische Kunst aktiv auf gesellschaftspolitische Verhältnisse einzuwirken? Ist Kunst eine Kraft zur Kritik sozialer Realitäten und darüber hinaus direkt an gesamtgesellschaftlichen Umwälzungen beteiligt? Oder scheitert Kunst zwangsweise an diesem Anspruch und bleibt eine einmal mehr, einmal weniger radikale, aber ohnmächtige Kritik an der Gesellschaft? Ist es überhaupt Aufgabe der Kunst, zu gesellschaftlichen Themen

und Problemen Stellung zu beziehen, oder besteht ihre eigentliche Bestimmung darin, ästhetischen Kriterien zu entsprechen?

Zahlreiche Annäherungsversuche an diese Fragen finden sich sowohl in der Theorie als auch in der Praxis: Das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina selbst gibt mehrere Antworten gleichzeitig, da die beteiligten KünstlerInnen unterschiedliche Wege wählten, sich in gesellschaftspolitische Debatten einzubringen – sofern sie dies nicht unterlassen haben. So lassen sich aus der Praxis heraus Antworten auf diese Fragen grundsätzlicher Natur generieren. Wir finden aber auch im Kunstdiskurs zahlreiche Hinweise auf das Verhältnis zwischen Kunst und Politik, ob in Aussagen von KünstlerInnen, KunsttheoretikerInnen oder PolitikerInnen, in Katalogtexten, Einladungen oder Rezensionen. In diesem Beitrag wird ein anderer Weg gewählt, um zur Klärung dieser Fragen beizutragen. Unter Bezugnahme auf verschiedene Theoretiker des 20. Jahrhunderts und der Anwendung der vorgestellten Theorien auf das konkrete Praxisfeld Onda Latina sollen Kunst und Politik auf ihre Dialektik hin untersucht werden.

Die Auswahl der Theoretiker ist eine exemplarische. Jeder der hier vorgestellten Essayisten, Philosophen und Kunstsoziologen beschäftigt sich in seinem Werk intensiv mit dem Verhältnis von Kunst, Politik und Gesellschaft, was eine eingehende Auseinandersetzung mit den daraus resultierenden Theorien rechtfertigt.

Mit der Entscheidung, Arbeiten von Theoretikern zur grundlegenden Diskussion unserer zentralen Fragestellungen heranzuziehen, entziehe ich mich der Annahme, dass es einen linearen Wirkungszusammenhang zwischen Kunst und gesellschaftlicher Transformation gibt. Ein solche ließe sich folgendermaßen skizzieren: KünstlerInnen produzieren politische Kunst, diese wirken auf die LeserInnen, HörerInnen, BesucherInnen, ZuschauerInnen, Kunst-KonsumentInnen, die anschließend aufgrund ihrer erweiterten Bewusstseinslage die Realität verändern, etwa indem sie die Regierung abwählen, eine Revolution durchführen oder Gesetze einfordern. Ein solche Kausalitätskette entspräche einer Instrumentalisierung, mithin aber auch einer Trivialisierung von Kunst. Dieser Beitrag und generell unsere Reflexionen zu Onda Latina wollen tiefer gehen. Kunst selbst wird, dies wird nun näher darzustellen sein, von den unterschiedlichen TheoretikerInnen als Ort der Entfremdung gedacht. Verdinglichung, das Stichwort nicht nur

Marx', sondern auch Lukacs' und vieler anderer, findet nicht nur an der Werkbank und im Kaufhaus ihren Ort, sondern eben auch in der Kunst.

Die Frage ist also nicht einfach jene, wie Kunst Gesellschaft verändern kann oder welche Kunst dies vermag. Vielmehr stellt sich die Frage, wie Kunst die Themen der gesellschaftlichen Transformation, die Entfremdung des Menschen von sich selbst, von dem, was er/sie als „Leben“ bezeichnen möchte, zum Thema macht. Gelingt es einem Kunst- und Kulturfestival wie Onda Latina, die eigene Warenförmigkeit, sein Sein als fremdbestimmtes „Produkt“, als Ausdruck auch von Marktbeziehungen, von Förderbedingungen und von Machtverhältnissen aufzuzeigen und damit zu irritieren, zum Denken anzuregen? Die nun folgenden theoretischen Darlegungen liefern das analytische Inventar für solcherlei Reflexionen über die Rolle von Kunst nach dem von Hegel eingeläuteten „Ende der Kunst“ (2005).

Von welchen TheoretikerInnen sind solche anstößigen Beiträge zu erwarten?

Georg Lukács (1885-1971) wird ob seiner umfangreichen Reflexionen zu Ästhetik und Literatur als „Marx der Ästhetik“ bezeichnet (Lukács 1985: 22) und gilt als einer der bedeutendsten Kunstphilosophen, die sich mit Kunst im Zeichen einer Krise der Moderne auseinandersetzten.

Walter Benjamin (1892-1940) zählt neben Max Horkheimer, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse zu den zentralen Vertretern der Frankfurter Schule (bzw. des Frankfurter Instituts für Sozialforschung). In seinem berühmten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1963) analysiert Benjamin die Auswirkungen der massenhaften Verbreitung von Kunst auf das Rezeptionsverhalten von Menschen.

Theodor W. Adorno (1903-1969) argumentiert in seinem Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) die Verblendung des Menschen durch die kapitalistische Kulturindustrie unter einem kulturpessimistischen Blickwinkel.

Herbert Marcuse (1898-1979) sieht das politische Potential von Kunst in ihrer ästhetischen Form manifestiert. Voraussetzung für die Entfaltung subversiver Kräfte sei jedoch die Wahrung der Autonomie der Künste gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen (Marcuse 1987).

Die „intellektuelle Praxis“ der britischen *Cultural Studies* (Lutter/Reisenleitner 2002: 10) ist durch die Beschäftigung mit populärkulturellen Phänomenen gekennzeichnet. Stuart Hall (geb. 1932) beleuchtet in seinem

Encoding/Decoding Modell der Kommunikation die vielfältigen Möglichkeiten der Interpretation und Aneignung von Bedeutung durch die RezipientInnen (Lutter/Reisenleitner 2002: 63f.). John Fiske, ebenfalls ein Vertreter der *Cultural Studies*, interpretiert in seinem heftig umstrittenen Werk *Reading the Popular Konsumation* als widerständigen Akt (Fiske 2003).

Die dennoch angebrachte Kritikwürdigkeit der Auswahl zeigt sich an zwei zentralen Punkten: Die Mehrheit der hier thematisierten Theoretiker kommt aus Europa. Alle sind männlich. Dies ist in zweierlei Hinsicht problematisch. Zum einen birgt es die Gefahr einer rein eurozentrisch geprägten Sichtweise auf die Thematik und damit die Reproduktion eines Eurozentrismus, den heutzutage jede/r WissenschaftlerIn zu entlarven und vermeiden trachten sollte. Zum anderen trägt die Auswahl ausschließlich männlicher Theoretiker den Anstrengungen der Neuen Frauenbewegungen seit den 1960er Jahren, „Kritik an gesellschaftlichen, politischen, sozialen und ökonomischen Geschlechterdichotomien“ zu formulieren, „Frauen in der Vergangenheit ‚sichtbar‘ zu machen“ und „ihren Beitrag zur allgemeinen Politik, Kultur und Gesellschaft zu erschließen“ (Zettelbauer 2004: 66) nicht Rechnung. Die hier ausgewählten Beispiele sind demnach gleichsam Spiegel einer Dependenz, in der sowohl die Hegemonie des Nordens über den Süden als auch die Geschlechterhierarchien patriarchalischer Gesellschaften manifestiert sind. Diese Dependenz beeinflusst die Auswahl der in unserer Gesellschaft als „Klassiker“ bezeichneten und wahrgenommenen TheoretikerInnen und muss entsprechend hinterfragt und kritisiert werden.

Ziel dieses theoretischen Überblicks kann nicht die umfassende und vollständige Beschäftigung mit Theorien zum gesellschaftspolitischen Potential politischer Kunst sein, sondern lediglich eine exemplarische Einführung in die Thematik anhand ausgewählter Beispiele.

2. Georg Lukács: Kunst als utopisches Vademecum gegen Entfremdung

Im Vorwort der 1985 publizierte Ausgabe von *Schriften zur Literatursoziologie* bezeichnet Peter Ludz den ungarischen Kunstphilosophen und Literatursoziologen Georg Lukács aufgrund seiner umfangreichen Reflexionen zu Ästhetik und Literatur als „Marx der Ästhetik“ (Lukács 1985: 22).

Lukács ästhetisches Werk ist in direktem Zusammenhang mit der von Lukács als Krisis der Kultur erlebten Gegenwart und Moderne zu denken. „Bereits in seinem frühen Dramenbuch hebt der junge Ästhetiker auf die schwierige Situation der Kunst in der Moderne ab, eine Moderne, die durch die akkumulierende Versachlichung des Lebens gekennzeichnet ist, durch eine Entzauberung der Welt.“ (Dannemann 2002: 81)

Damit nimmt er bereits 1916 in *Die Theorie des Romans* (1971) ein Phänomen vorweg, das er 1923 in seinem berühmten Werk *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1970) unter dem Begriff der Verdinglichung subsummiert. „Diese Tendenz der kapitalistischen Entwicklung [die der Abstraktion, Anm.] geht aber noch weiter. Der fetischistische Charakter der Wirtschaftsform, die Verdinglichung aller menschlichen Beziehungen, die ständig wachsende Ausdehnung einer den Produktionsprozeß abstrakt-rationell zerlegenden, um die menschlichen Möglichkeiten und Fähigkeiten der unmittelbaren Produzenten unbekümmerten Arbeitsteilung usw. verwandeln die Phänomene der Gesellschaft und zugleich mit ihnen ihre Apperzeption. Es entstehen ‚isolierte‘ Tatsachen, isolierte Tatsachenkomplexe, [...]“ (Lukács 1970: 66). Die mit der Verdinglichung der menschlichen Beziehungen einhergehende Individualisierung und Entsubjektivierung (vgl. Dannemann 1997: 25) führt zu einer zunehmenden Vereinsamung, Verlorenheit und Unsicherheit des modernen menschlichen Individuums, das Lukács als „objektiv unvollkommen, subjektiv resignierend“ (Liessmann 1998: 103) charakterisiert. Der Roman, so Lukács, sei der adäquate ästhetische „Ausdruck der Befindlichkeit des modernen Menschen“ (Liessmann 1998: 101), gleichsam „Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist“ (Lukács 1971: 11) und „Ausdruck einer transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács 1971: 32).

Aus der Krise des modernen Subjekts erwächst jedoch eine neue Stellung der Kunst: ihre Autonomie. Die von Lukács als pluralistisch charakterisierte Sphäre des Ästhetischen steht der Sphäre des Alltagslebens, des Nicht-Ästhetischen, gegenüber und versucht, diese zu unterbrechen, zu stören und zu verändern. „In der Kunstrezeption wird der partikuläre, undramatisch bornierte Mensch in den Sog der Entverdinglichung gezogen. Der ‚ganze Mensch‘ des Alltags sieht sich zum ‚Menschen ganz‘ verwandelt, zumindest für den Augenblick des kathartischen Effekts.“ (Dannemann 1997: 37) Die kathartische Funktion der Kunst bezeichnet Dannemann als Schlüssel-

kategorie des Rezeptionsverständnisses: „Die letzte Funktion der Kunst ist die Evokation des Gefühls ‚Du musst dein Leben ändern.‘“ (Dannemann 1997: 37)

Lukács betont jedoch, dass Kunstwerke niemals nur mechanische Abbilder der ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Entstehung sind, sondern aufgrund ihrer Genregezetlichkeiten eine eigene Dynamik und Geschichte aufweisen. Obwohl Kunst zweifelsohne an gesellschaftliche Verhältnisse gebunden ist, wird sie dennoch nicht von ihnen determiniert. Jegliche marxistischen Erklärungsansätze, die eine zu einfache und direkte Verbindung zwischen Literatur und Ökonomie herstellen, denunziert Lukács als „vulgärsoziologisch“ (Brenner 1990: 61).

Kunst zeichnet sich durch ein „permanentes, immanentes Gerichtetsein gegen die Entfremdung“ (Jung o.J.) aus. Als Gedächtnis der Menschheit vermittelt Kunst die Erinnerung an „gelebte Alternativen“, steht aber gleichzeitig für die Hoffnung eines „ungelebt Möglichen“ (Jung o.J.). Dabei ist Kunst jedoch nicht utopisch: „Kein Kunstwerk ist utopisch, denn es kann mit seinen Mitteln nur das Seiende widerspiegeln, das Noch-nicht-Seiende, das Kommende, das zu Verwirklichende erscheint darin nur, soweit es im Sein selbst vorhanden ist, als kapillarische Vorarbeit des Zukünftigen, als Vorläufertum, als Wunsch und Sehnsucht, als Ablehnung des gerade Vorhandenen, als Perspektive etc. Zugleich ist jedoch jedes Kunstwerk utopisch im Vergleich zum empirischen Sosein der Wirklichkeit, die es widerspiegelt, aber als Utopie im wörtlichen Sinne, als Abbild von etwas, das immer und nie da ist.“ (Lukács zitiert nach Jung o.J.)

In seiner Analyse verweist Lukács auf die „Verschränkung von ästhetischer Theorie und philosophischer Gegenwartsdiagnostik“ (Dannemann 1997: 29), worauf sich Theoretiker wie Walter Benjamin oder Theodor W. Adorno in ihren Theorien beziehen. Demnach kann „Literaturwissenschaft ihrer Aufgabe, literarische Praxis zu begreifen, nicht gewachsen sein [...], ohne philosophisch zu werden, und zwar in einem ganz besonderen Sinne: ohne das Projekt der Moderne zum zentralen Diskussionsgegenstand zu machen“ (Dannemann 1997: 28).

Onda Latina als österreichweites Kunst- und Kulturfestival inszeniert sich in diesem Zusammenhang als utopische Gegenkraft gegen das Bestehende, als Medium der Entverdinglichung in einer Zeit, die von einer immer stärker werdenden Entfremdung des Menschen gekennzeichnet ist. Im

postmodernen Zeitalter der Globalisierung intensiviert sich die mit der Verdinglichung und Fragmentarisierung menschlicher Beziehungen einhergehende Zerrissenheit und Vereinsamung des Individuums. Onda Latina ist gleichzeitig Ausdruck und Produkt dieses Prozesses zunehmender internationaler Verflechtung von Politik, Ökonomie, Kultur, Kommunikation und Ökologie, ist schließlich das erklärte Ziel des Festivals die Vermittlung lateinamerikanischer Lebenswelten an ein österreichisches Publikum. Für die Dauer des Festivals wird ein ganzer Kontinent gleichsam nach Österreich geholt, um den hier lebenden Menschen eine differenzierte Sichtweise auf Lateinamerika zu präsentieren und zu einer kritischen, fundierten Auseinandersetzung mit der kulturellen und künstlerischen Vielfalt des Kontinents anzuregen. Die Globalisierung und damit die Möglichkeit, KünstlerInnen aus Lateinamerika für einige Wochen problemlos nach Österreich einzuladen, damit sie „ihre“ Kunst und „ihre Kultur“, was auch immer das heißen mag, der österreichischen Öffentlichkeit darzubieten, bilden den Rahmen für das Festival Onda Latina, das, ginge es nach Lukács, vor allem seine kathartische Funktion entfalten sollte, um der Entfremdung des Menschen entgegenzuwirken. Gleichzeitig ist ein Festival dieser Größenordnung selbst Ausdruck von Markt- und Machtbeziehungen und damit eines Prozesses, der durch jene Verdinglichung gekennzeichnet ist, der es eigentlich entgegenwirken sollte. Diesen Widersprüchen gilt es sich bewusst zu werden, sie zu reflektieren und in weiterer Folge transparent zu machen, um dann ein utopisches Gegenbild, eine Erinnerung an „gelebte Alternativen“ und die Hoffnung eines „ungelebt Möglichen“, inszenieren zu können. Auch wenn Onda Latina innerhalb einer widersprüchlichen Postmoderne situiert ist, eröffnen sich Chancen und Handlungsspielräume, diese Widersprüche, die „transzendente Obdachlosigkeit“ und Entfremdung des Menschen in einer globalisierten Welt aufzuzeigen und zu diskutieren sowie Alternativen und Utopien zu entwickeln. Ob es dem Festival gelingt, jene kathartische Wirkung auf die BesucherInnen auszuüben, die Lukács fordert, damit diese mit dem Gefühl nach Hause gehen, ihr Leben ändern zu wollen und zu müssen, bleibt jedoch fraglich.

3. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Kunst galt lange Zeit als etwas, das den gesellschaftlichen Eliten vorbehalten war. Mit dem Entstehen der Kunstmärkte im 17. Jahrhundert wurde Kunst zum Teil der kapitalistischen Warenproduktion, die es finanzstarken BürgerInnen ermöglichte, ihren sozialen Status zu festigen und ihrer Zugehörigkeit zur Hochkultur Ausdruck zu verleihen. Der Besuch einer Oper oder eines Museums oder der Erwerb eines Gemäldes am Kunstmarkt zählte zum elitären Vergnügen einer Hochkultur, die den Großteil der Bevölkerung von vornherein exkludierte.

Mit dem Medium Fotografie und später Film setzte schließlich ein Prozess ein, den der Gesellschaftstheoretiker und Literaturkritiker Walter Benjamin als „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin 1963: 21) des Kunstwerks bezeichnet.

Benjamin sieht darin eine Demokratisierung der Kunst, die ihre gesamte Funktion umwälzt und eine Politisierung der Kunst ermöglicht. Durch die massenhafte Reproduktion und Verbreitung von Kunst verliert, so Benjamin, das bürgerliche, auratische, einzigartige Kunstwerk seine Aura, also sein „Hier und Jetzt“, „sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 1963: 13), und damit seine Echtheit und Autorität, die an die Aura, an die Einzigartigkeit des Originals, gekoppelt sind.

Durch den Verlust der Aura wird das Kunstwerk aus dem Bereich der Tradition losgelöst, in den es bis dahin eingebettet war. Benjamin charakterisiert die religiöse oder magische Ritualfunktion des *echten* Kunstwerks als dessen „originären und ersten Gebrauchswert“ (Benjamin 1963: 20) und verdeutlicht, dass die ältesten, auratischen Kunstwerke ihren Ausdruck im Kult fanden. Jene Kunstwerke, die im Dienste des Kultes stehen, werden nicht zu Ausstellungszwecken geschaffen, sondern um ihre religiöse Ritualfunktion zu erfüllen. Es sei wichtiger, so Benjamin, dass diese Kunstwerke vorhanden seien, als dass sie gesehen würden (Benjamin 1963: 21). Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verschwinde der Kultwert jedoch in dem Maße, in dem der Ausstellungswert eines Kunstwerks zunehme. Bereits durch die Loslösung vom Ritual wächst die Ausstellbarkeit der Produkte: „Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen

Ort im Innern eines Tempels hat. Die Ausstellbarkeit eines Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen.“ (Benjamin 1963: 22)

Durch die modernen Reproduktionstechnologien löst der Ausstellungswert eines Kunstwerks den Kultwert fast gänzlich ab. Dies eröffnete, so Benjamin, neue Möglichkeiten und Chancen für die Kunst. „[...] [D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“ (Benjamin 1963: 21)

Für Benjamin ist der Film dieses auf Reproduzierbarkeit angelegte Kunstwerk, wurde er doch von Anfang an als Massenmedium konzipiert. Der Film, so Benjamin, ist der machtvollste Agent von Massenbewegungen, die aus der Erschütterung der Tradition, des Kults und des Rituals sowie aus einer damit verbundenen Erneuerung der Menschheit resultieren (Benjamin 1963: 16). Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ändere, so Benjamin, das Verhältnis der Masse zur Kunst. Kritische und genussvolle Rezeptionshaltung der Menschen fallen im Kino zusammen.

Benjamin spricht folglich von einer veränderten Rezeptionshaltung von Kunst, die mit der Verdrängung des Kultwerts durch den Ausstellungswert und einem Wandel in der Art und Weise der Kunstbetrachtung durch die RezipientInnen einhergeht. Verlangten jene Kunstwerke, die sich insbesondere durch ihren Kultwert auszeichneten, eine intensive, konzentrierte, auratische Auseinandersetzung mit Form und Inhalt, so konstatiert Benjamin eine Entwicklung, die durch eine zunehmend zerstreute Rezeption von Kunst charakterisierbar ist. „Der Vorstellung des autonomen Kunstwerks und dessen auratischer Rezeption, die den Einzelnen von der gesellschaftlichen Praxis entfremde, setzte er eine, besonders beim Film zu beobachtende, zerstreute Rezeption entgegen, die er als distanzierte und kollektive begreift.“ (jour fixe initiative berlin 2003)

Benjamin schreibt hierzu: „Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat im Film ihr eigentliches Überinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt

den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“ (Benjamin 1963: 48)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Walter Benjamin zwar den auratischen Verfall der Echtheit, Einzigartigkeit und Autorität eines Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und damit unter gegenwärtigen Produktionsbedingungen konstatiert, diesen Prozess jedoch nicht negativ wertet. Im Gegenteil, Massenkultur erfährt hier eine Aufwertung. Kunst erhält durch den Verlust ihres Kultwerts eine politische Dimension und kann, so Benjamin, in besonderen Fällen sogar „revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen“ (Benjamin 1963: 32) üben.

Onda Latina situiert sich in einer Zeit, in der die Demokratisierung von Kunst zur Ausprägung und Formierung ganzer Kultur- und Vergnügungsindustrien führt. Damit ist das Kunst- und Kulturfestival selbst Produkt einer ambivalenten Entwicklung, die einerseits einer breiten Öffentlichkeit den Zugang zur Kunstrezeption eröffnet, andererseits Kunst der herrschenden Marktlogik unterordnet. Benjamin thematisiert vor allem die Chancen, die die massenhafte Reproduktion von Kunst eröffnet. Onda Latina möchte zeitgenössische lateinamerikanische Kunst möglichst vielen ÖsterreicherInnen vermitteln und steht damit per definitionem für einen breiten demokratischen Zugang, der notwendige Voraussetzung einer weit reichenden kritischen Bewusstseinsarbeit ist. Die KonsumentInnen sollen zur differenzierten Reflexion und Auseinandersetzung mit den vielfältigen Realitäten Lateinamerikas angeregt werden.

Die von Benjamin beschriebenen Veränderungen sind Voraussetzung für die Organisation eines Festivals wie Onda Latina. So ist für die Darbietung lateinamerikanischer Kunst in Österreich die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken unbedingt erforderlich. Darüber hinaus baut das Festival auf dem Ausbau der Infrastruktur und des Transportwesens auf, um Kunstwerke verschicken zu können und lateinamerikanische KünstlerInnen nach Österreich einzuladen.

Obwohl sich Onda Latina vor allem durch jene Veranstaltungen auszeichnet, denen ein gewisser politischer Charakter gemein ist und die sich, wie Benjamin argumentieren würde, über ihren Ausstellungswert definieren, so finden sich dennoch folkloristische Darbietungen im Repertoire des

Festivals, bei denen eher der Kultwert im Vordergrund steht. Die vollständige Ablösung des Kultwerts durch den Ausstellungswert, wie von Benjamin konstatiert, bestätigt sich hier nicht. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Entwicklung, die ich als Transformation des Kultwertes in den Ausstellungswert bezeichnen möchte. Zieht man folkloristische Darbietungen als Beispiel heran, so erfüllen diese in anderen Kontexten womöglich eine gewisse Kultfunktion. In der Adaption für den Markt, sei es für TouristInnen oder BesucherInnen des Festivals Onda Latina, wird der Kultwert der Folklore nebensächlich, da er für die RezipientInnen keine oder eine andere Bedeutung hat. Die Entfremdung einer Darbietung aus ihren kulturellen Zusammenhängen und ihrer traditionellen Einbettung führt zu einer Transformation des Kultwertes, der in anderen Kontexten als Ausstellungswert wahrgenommen wird.

Das von Benjamin als zerstreut charakterisierte Rezeptionsverhalten der Menschen lässt sich anhand der Musikveranstaltungen des Festivals nachvollziehen, da für die BesucherInnen der Konzerte meist Unterhaltung und gute Stimmung im Vordergrund stehen.¹ Obwohl sich viele der Musikgruppen durch explizit politische Texte und einen sozialkritischen Anspruch auszeichnen, scheint eine konzentrierte, tiefgehende Auseinandersetzung mit den Botschaften der Texte alleine wegen vorhandener Sprachbarrieren erschwert bzw. verunmöglicht. Chancen zur intensiveren Reflexion eröffnen sich bestenfalls nach einem Konzert durch die technischen Möglichkeiten einer CD, die das Konzert ins Wohnzimmer holen und zu jeder beliebigen Zeit reproduzieren. So kommen auch jene in den Genuss der Musik, denen Zeit oder Geld fehlt, Onda Latina selbst zu besuchen. *Merchandising* ist in diesem Zusammenhang durchaus als ein Weg zur Demokratisierung von Kunst zu verstehen, insofern, als es vielen Menschen den Zugang zur Kunstrezeption eröffnet. Andererseits wirft die marktförmige Ausrichtung von Kunst viele Widersprüchlichkeiten und Problematiken auf, die Benjamins Kollege und Kritiker Theodor W. Adorno eine kulturpessimistische Sichtweise entwickeln ließen.

4. Theodor W. Adorno: Der Fetischcharakter der Kunst – die Kulturindustrie als Verblendungszusammenhang?

Frühe Kritik an den Thesen Walter Benjamins übte der deutsche Philosoph, Soziologe und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno, der in seinem Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) die moderne kapitalistische Rezeption und Konsumation von massenkulturellen Produkten als verdinglichten, entfremdeten und fetischierten Prozess begreift. Massenkulturelle Kunst verliert nach Adorno ihr emanzipatorisches Potential.

Adorno steht in der Denktradition der postmarxistischen Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, deren Vertreter (neben Adorno auch Max Horkheimer, Walter Benjamin und Herbert Marcuse) in ihrer Auseinandersetzung mit dem „Phänomen Massenkultur“ eine kulturpessimistische Sichtweise entwickelten: „Ausgehend vom Wissen um die mögliche manipulative und kontrollierende Wirkung von Massenmedien wurde Massenkultur von der Frankfurter Schule als grundsätzlich negativ bewertet: Die in modernen kapitalistischen Gesellschaften durch Industrialisierung und Kommerzialisierung entstandene Massenkultur wurde aufgrund des Warencharakters ihrer Produkte als ideologisches Instrument der Manipulation der unterdrückten Klasse durch die herrschende Klasse betrachtet. Diese Theorie wurde auf alle popularkulturellen Formen und Praktiken bezogen, so daß jede Form kultureller Produktion automatisch und ausschließlich als profit- und marktorientiert galt und jede Art von Konsum Formen von individueller Aneignung, sei es im Sinn von *pleasure* oder als Widerstand, prinzipiell unmöglich machte.“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 36f.)

Der Kulturpessimismus der Frankfurter Schule ist Gegenstand heftiger Kontroversen. Vor allem die britischen *Cultural Studies* üben heftige Kritik am vermeintlichen Kulturelitarismus der Kritischen Theorie.

Theodor W. Adorno analysiert, wie bereits angedeutet, in seinen kunstphilosophischen Werken *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) und die *Ästhetische Theorie* (1997 posthum erschienen) die Popularkultur unter einem kulturpessimistischen Blickwinkel und spricht von einem Verblendungszusammenhang der Kulturindustrie (vgl. Liessmann 1998: 153).

Popularkultur bezeichnet in diesem Zusammenhang die (Massen-)Kultur der Nicht-Eliten, die „nicht nur das Andere der Hochkultur, sondern auch das Andere historisch entfernter, nicht-elitärer Kulturformen, an deren Entstehung das ‚Volk‘ auf unmittelbare Weise Anteil hatte“, (Lutter/Reisenleitner 2002: 47) repräsentiert und umfasst.

Woraus resultiert Adornos konsequente und radikale Geringschätzung und Abwertung von Popularkultur?

In seiner *Ästhetischen Theorie* charakterisiert Adorno das Kunstwerk aufgrund seiner formalen Struktur, seiner Form, als einzigartig und besonders. Das Kunstwerk, so Adorno, sei auf Wahrheit und Erkenntnis aus. Dieser Ausdruck von Wahrheit offenbare sich im Gegensatz zu diskursiven Disziplinen, wie der Philosophie, nicht im begrifflichen Denken, sondern in der Form des Kunstwerks (Liessmann 1998: 146). „Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.“ (Adorno 1997: 419)

Die objektive Wahrheit des Kunstwerks ist nach Adorno jedoch nicht wissenschaftlich, moralisch oder ideologisch geprägt, sondern könne die „Defizite des rationalen Denkens kompensieren“ (Liessmann 2001). Die Grenzen des rationalen Denkens, das an Begriffe gebunden ist und damit über eine begrenzte Aussagekraft verfügt, können durch die einzigartige Formensprache der Kunst überwunden werden. Nicht in einfachen plakativen Aussagen oder in der Instrumentalisierung von Kunst für politische und ideologische Zwecke zeigt sich die Fähigkeit von Kunst zur Kritik an der Gesellschaft, sondern im Rätselcharakter ihrer Formensprache.

Um ihrem Wahrheitsanspruch gerecht zu werden, muss Kunst Distanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit wahren. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks kann laut Adorno nur verstanden werden, wenn man sich voll und ganz auf das Kunstwerk, seine Struktur und Form, einlässt, sich damit auseinandersetzt und es philosophisch interpretiert. Der Rätselcharakter verhindert, dass ein Kunstwerk „zu Ende interpretiert“ werden kann und eröffnet so verschiedene, mehrdeutige Zugänge zur Erschließung des Inhalts. Diese *Polysemie* (Sieder 2004: 31) fordert von den Betrachtenden einen Akt der Anstrengung, der weder Genuss und Entspannung noch Unterhaltung und Freizeitgestaltung ist, sondern eine geistige und emotionale Anstren-

gung darstellt (Liessmann 2001). Je rätselhafter, uneindeutiger und abgeriegelter ein Kunstwerk ist, desto radikaler ist seine Botschaft. „Was immer sich in einem Kunstwerk ausdrückt, kann anders nicht gesagt werden. Könnte es anders gesagt werden, erübrigte sich das Kunstwerk. Wann immer die Kunstwerke durch den Hinweis auf ihren Wahrheitsgehalt legitimiert werden sollen, darf diese Wahrheit nicht die begrifflicher, rationaler, diskursiver Erkenntnis sein, noch dürfen die Kunstwerke bloßes Abbild, Illustration einer These, Unterstützung einer außerästhetischen, philosophischen, religiösen oder politischen Wahrheit sein: Sie machten sich sonst überflüssig.“ (Liessmann 1998: 147).

Politische Kunst, die aktiv mit sozialkritischem Inhalt versehen wird, also durch eine bewusste Politisierung durch den Künstler oder die Künstlerin gekennzeichnet ist, verliert folglich ihren Anspruch, Ausdruck von Wahrheit zu sein, verliert die Distanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, ihre Autonomie und somit die Chance, zu einer „kritischen Instanz“ zu werden (Liessmann 1998: 148). Denn die Autonomie und damit die Kritikfähigkeit der Kunst ist nur dann gewährleistet, wenn sie sich „keinen äußerlich-funktionalen Zwängen“ (Schweppenhäuser 1996: 128) beugt.

„Die Erkenntnisfunktion, die Adorno authentischer Kunst [...] zuschreibt, gründet sich auf deren Vermögen, vom System der verwalteten Welt noch unreglementierte Erfahrungen zu machen und zur Sprache zu bringen. Das, was dem identifizierenden, auf die bloße Verdoppelung des Nun-einmal-so-Seienden fixierten begrifflichen Denken der Wissenschaften abgeht, soll Kunst gleichsam noch einmal retten. Sie wird damit zu einer Art Kontrapunkt [...] der alles beherrschenden Kultur- und Vergnügungsindustrie, die gleichermaßen nur den bestehenden gesellschaftlichen Zustand durch dessen Verdoppelung verewigt. Während ideologische Massensteuerung die bereits formierten Mentalitäten noch einmal für ihre Zwecke zurechtet, wodurch auf seiten der Adressaten jeder kritische Gedanke an mögliche Alternativen nichtig wird, lässt Kunst, dort wo sie exakte Phantasie ins Spiel bringt, noch etwas von der Utopie einer besseren Welt ahnen.“ (Kurt Lenk, zitiert nach Schweppenhäuser 1996: 135f.)

Die „alles beherrschende Kultur- und Vergnügungsindustrie“ kritisiert Adorno in seinem 1983 in Reaktion auf Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1963) erschienenen

Werk *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) als Verblendung des Menschen.

Die Produktionstechnologien des modernen Kapitalismus degradieren, so Adorno, Kunst zur Ware und machen aus dem Kunstwerk einen Fetisch. Der von Sigmund Freud entlehnte Begriff des Fetisch bezeichnet in diesem Zusammenhang den Prozess der Verdinglichung, der Resultat einer Interessensverschiebung ist: Nicht mehr das Kunstwerk und die Erfassung seines Wahrheitsgehalts stehen im Mittelpunkt des Interesses, sondern seine Fetische. Im kapitalistischen Konsumwahn wendet sich das Begehren der Masse vom Kunstwerk ab und projiziert sich auf dessen „Begleiterscheinungen“, wie die Entstehung von Starkult, die Konstitution einer Szene, den CD-Player oder die Kommunikation über das Kunstwerk (Liessmann 2001).

Die moderne Kulturindustrie ermöglicht jedem Menschen den Konsum von Kunst, jederzeit, überall. Während Walter Benjamin dies als Demokratisierung der Kunst positiv wertet, fällt Adornos Urteil vernichtend aus: Durch den Fetischcharakter werden die Menschen der Auseinandersetzung mit der inhärenten Wahrheit des Kunstwerks beraubt, die gleichzeitig Ausdruck und Kritik gesellschaftlicher Realitäten ist. Ein allgemeiner Verblendungszusammenhang sei die Folge, eine Manipulation der Massen und die Verunmöglichung kritischer Reflexionen über die Gesellschaft. Die Kulturindustrie sei nichts anderes als „Massenbetrug“: „Während scheinbar das Kunstwerk durch sinnliche Attraktion dem Konsumenten in Leibnähe rückt, wird es ihm entfremdet: zur Ware, die ihm gehört und die er ohne Unterlaß zu verlieren fürchtet.“ (Adorno 1997: 27) Nur jene Künstler und Künstlerinnen, die keinerlei Kompromisse an den Markt eingehen und konsequent die einzigartige und radikale Formensprache der Kunst weiterentwickeln, also den Rätselcharakter der Kunst bewahren, können der Verdinglichung entgehen.

Theodor W. Adorno wird von seinen KritikerInnen immer wieder vorgeworfen, den Menschen ihre letzten Freuden und Genussmöglichkeiten zu rauben. Dies war, so Johann Dvořák, jedoch nicht die Intention Adornos: „Kunst mag unterhaltend sein (und sie ist es ja auch), jedoch soll sie keineswegs die Menschen über das schlechte Dasein hinweg trösten und sie dazu bewegen, sich mit dem Gegebenen abzufinden; sie soll Stachel im Fleisch der Gesellschaft sein.“ (Dvořák 2005: 146) Die moderne Kulturindustrie des Kapitalismus, die auf den massenhaften Konsum von Kunst als Vergnü-

gen und Fetisch abzielt und damit die (gesellschaftlich erzeugte) Verdummung des Menschen propagiert, wird diesem Postulat nicht gerecht.

Das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina zeichnet sich durch ein breitgefächertes Spektrum zeitgenössischer lateinamerikanischer Kunst aus, das es sehr unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern ermöglicht, ihre Werke einer österreichischen Öffentlichkeit zu präsentieren und damit einen Einblick in die aktuellen Strömungen ihrer Kunst- und Kulturszene zu geben. Dementsprechend pluralistisch sind die einzelnen Veranstaltungen des Festivals zu begreifen, wenn auch allen eine gewisse gesellschaftskritische und politische Implikation gemein ist – schließlich will Onda Latina aktuelle politische, ökonomische, soziale und gesellschaftliche Realitäten Lateinamerikas und der Karibik vermitteln. Die Schwierigkeit, Onda Latina als kohärentes Ganzes zu fassen, erschwert die Anwendung Adornos Theorie auf das Festival. Generalisierende Aussagen über den Rätselcharakter der präsentierten Kunstwerke erscheinen ob deren Vielfalt und Unterschiedlichkeit verkürzt und unzulänglich. Dennoch manifestiert sich auch hier die Widersprüchlichkeit des Festivals, das aufgrund seiner Warenförmigkeit per definitionem Teil der „alles beherrschenden Kultur- und Vergnügungsindustrie“ ist, die Adorno aufgrund ihres manipulativen Charakters kritisiert und der er jegliches emanzipatorisches Potential abspricht. Als fremdbestimmtes „Produkt“ unterliegt Onda Latina den Prinzipien und Regularien des Marktes, ist abhängig von Förderbedingungen und dem Interesse bzw. der Kaufkraft der österreichischen Bevölkerung. Dessen ungeachtet positioniert sich Onda Latina abseits des Mainstreams und will kritische Bewusstseinsarbeit leisten sowie jener Verblendung des Menschen entgegenwirken, die Adorno der modernen Kulturindustrie zuschreibt. Kritischer Dialog und politische Diskussion sollen durch die Fokussierung auf politische, sozialkritische Kunst ermöglicht und das Publikum damit zur Reflexion angeregt werden. Während Adorno die Schaffung eines Raumes zur intensiven, kritischen und tiefgehend Auseinandersetzung mit der Thematik bzw. der inhärenten Wirklichkeit der Kunstwerke sehr befürworten würde, stünde er einer aktiv politisierten Kunst sehr kritisch bis ablehnend gegenüber. Die sozialkritischen und politischen Texte des Mestizo-Rock beispielsweise würde Adorno vermutlich als plakative Instrumentalisierung von Kunst für ideologische Zwecke denunzieren, die durch ihre fehlende Dis-

tanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ihre Autonomie und damit ihre eigentliche Kritikfähigkeit verlieren.

Onda Latina sieht sich selbst durchaus als der von Adorno postulierte „Stachel im Fleisch der Gesellschaft“, die dem Festival inhärenten Widersprüchlichkeiten lassen sich jedoch auch hier nicht auflösen.

5. Herbert Marcuse: Kunst als Möglichkeit zur Befreiung?

Während die britischen *Cultural Studies*, auf die ich an späterer Stelle eingehen werde, Adornos kulturpessimistische Sichtweise auf die Gesellschaft kritisieren und der massenhaften Konsumtion von Kunst durchaus Positives abgewinnen, teilt Herbert Marcuse, der ebenso wie Adorno zu den Vertretern des Frankfurter Instituts für Sozialforschung zählt, Adornos Verständnis von Kunst in einigen Aspekten.

Marcuse sieht Kunst ähnlich wie Adorno als alternative Kommunikationsform, die das Potential besitzt, „die bedrückende Herrschaft der etablierten Sprache und Vorstellungen über Geist und Körper des Menschen zu durchbrechen – eine Sprache und Vorstellungswelt, die längst zum Mittel von Kontrolle, Indoktrination und Betrug geworden sind“ (Marcuse 1987: 81). Kunst besitze das Potential einer „möglichen Befreiung.“ Dies ist, so Marcuse, freilich nur Schein, doch sofern sich die Kunst dieses Scheins bewusst ist, erschließt sich eine neue Wirklichkeit, gleichsam die Utopie einer gerechteren Welt. Kunst bildet die Wirklichkeit nicht nur mimetisch ab, sondern verwandelt diese in einen Schein. „Und in eben dieser Transfiguration bewahrt und *transzendiert* Kunst ihren Klassencharakter – transzendiert ihn nicht in Richtung auf ein Reich bloßer Fiktion und Phantasie, sondern auf ein Universum konkreter Möglichkeiten.“ (Marcuse 1987: 89) In dieser künstlerischen Entfremdung mit ihrem unwirklichen, illusionären Charakter liegt nach Marcuse die „subversive Wahrheit der Kunst“ (Marcuse 1987: 98). Durch ihre ästhetische Form und vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten bricht Kunst mit dem „vertrauten Kontext des Wahrnehmens und Verstehens, der sinnlichen Gewißheit und der Vernunft, in dem Mensch und Natur befangen sind“ (Marcuse 1987: 98) und eröffnet neue Dimensionen des Daseins.

Marcuse sieht das politische Potential von Kunst folglich in ihrer ästhetischen Form manifestiert. Voraussetzung für die Entfaltung ihres politischen oder sogar revolutionären Charakters ist eine gewisse Autonomie gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen. Kraft ihrer Fähigkeit zur *Transzendenz* protestiert revolutionäre, *authentische* Kunst gegen die bestehende Realität und zeichnet ein „Bild der Befreiung“ (Marcuse 1987: 196). Revolutionär wird Kunst jedoch nicht durch ihre direkte, unmittelbare Instrumentalisierung „für die Revolution“ (Marcuse 1987: 197), sondern durch ihre Fähigkeit zur künstlerischen Entfremdung und Transzendenz, die gerade diese Instrumentalisierung und Trivialisierung vermeidet. Durch seine ästhetisch formale Gestaltetheit löst sich das Kunstwerk von jeglicher Unmittelbarkeit, wächst über die unmittelbare Wirklichkeit hinaus und erschüttert damit „die verdinglichte Objektivität der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse und eröffnet eine neue Erfahrungsdimension: die Wiedergeburt der rebellischen Subjektivität. Und in dieser Dimension vollzieht sich, auf der Grundlage der ästhetischen Sublimierung, eine *Entsublimierung* in der Erfahrung der einzelnen, in ihrem Fühlen, Urteilen und Denken, eine Schwächung der herrschenden Normen, Bedürfnisse und Werte. Trotz all ihrer affirmativ-ideologischen Züge bleibt die Kunst eine Kraft des Widerstands“ (Marcuse 1987: 202). Dieser Abschnitt aus Marcuses Essay *Die Permanenz der Kunst* (1987) enthält mehrere interessante Aussagen.

Zum einen unterscheidet Marcuse zwischen der affirmativ-ideologischen Seite von Kunst und ihrer kritischen, revolutionären, negierenden Funktion (Marcuse 1987: 201ff.). Erstere verweist u.a. auf den engen Zusammenhang zwischen Ästhetik und dem Gesetz des Schönen (Marcuse 1987: 235ff.). Marcuse erkennt in der Idee des Schönen ein radikales politisches Potential und positioniert sich damit klar gegen die marxistische Ästhetik, die das Schöne als „zentrale Kategorie ‚bürgerlicher‘ Ästhetik“ (Marcuse 1987: 235) scharf kritisierte. Im Lustprinzip des Schönen liege, so Marcuse, seine Subversivität: „Damit [als Repräsentant des Lustprinzips, Anm.] rebelliert es gegen das herrschende Realitätsprinzip. Im Kunstwerk spricht das Schöne die befreiende Sprache, beschwört die befreienden Bilder der Unterwerfung des Todes und der Zerstörung unter den Willen zum Leben. Das ist das emanzipatorische Element in der ästhetischen Affirmation. [...] Das vollendete Kunstwerk bewahrt die Erinnerung an den Augenblick des Genusses. Und das Kunstwerk ist schön in dem Maße, wie es seine eige-

ne Ordnung der Realität gegenüberstellt – seine nicht repressive Ordnung, in der selbst der Fluch noch im Namen des Eros gesprochen wird. [...] Das Schöne gehört zum Bild der Befreiung.“ (Marcuse 1987: 235f.)

Durch die ästhetische Sublimierung (Marcuse 1987: 201), also die künstlerische Überhöhung der Wirklichkeit, wird die Möglichkeit, der Schein, die Hoffnung einer anderen Wirklichkeit aufgezeigt und das „Realitätsmonopol“ unserer Gesellschaft durchbrochen. Dadurch wird „die in der Kunst gestaltete Welt als Wirklichkeit anerkannt, die in der realen Welt unterdrückt und verfälscht ist“ (Marcuse 1987: 201). Die Menschen werden von ihrem „funktionalen Dasein und Verhalten in der Gesellschaft entfremdet“. Erst durch diese Entfremdung wird Erkenntnisgewinn möglich; in ihr offenbaren sich Wahrheit, Authentizität und Widerständigkeit der Kunst (Marcuse 1987: 202ff.).

Marcuse unterscheidet weiters zwischen authentischer Kunst und Anti-Kunst. Anti-Kunst bleibt nach Marcuse im Stadium der bloßen mimetischen Nachbildung der Wirklichkeit stecken. Sie vermag zwar, die Gesellschaft unmittelbar wiederzuspiegeln, negiert sich jedoch von Anfang an selbst (Marcuse 1987: 227).

Interessant hierbei ist, dass Marcuse populärkulturelle Kunstformen, wie Rock-Musik und Guerilla-Theater, die für manch andere TheoretikerInnen als Inbegriff politischer Kunst gelten, wegen ihrer „unmittelbaren Lebensechtheit“ unter dem Begriff Anti-Kunst subsummiert: „Zweifellos gibt es Rebellion im Guerilla-Theater, in den Dichtungen der „free press“, in der Rock-Musik – aber sie bleibt künstlerisch ohne die negierende Kraft von Kunst. In dem Maße, wie sie sich zum Teil des wirklichen Lebens macht, verliert sie ihre Transzendenz, kraft derer Kunst der etablierten Ordnung entgegengesetzt ist – sie bleibt dieser Ordnung immanent, eindimensional und unterliegt so dieser Ordnung. Ihre unmittelbare „Lebensechtheit“ zerstört diese Anti-Kunst und ihren Appell.“ (Marcuse 1987: 101)

Die Antwort auf die Frage nach dem Potential gesellschaftlicher Praxis von Kunst scheint für Marcuse klar: „Die Spannung zwischen Kunst und Revolution scheint unüberwindlich. Kunst selbst kann in der Praxis die Wirklichkeit nicht verändern, und sie kann sich auch nicht den tatsächlichen Erfordernissen der Revolution unterwerfen, ohne sich selbst zu verleugnen.“ (Marcuse 1987: 113) Die Aufgabe der Kunst sei ein permanenter ästhetischer Umsturz, eine politische Kritik innerhalb ihrer ästhe-

tischen Form, nicht jedoch eine aktive Beteiligung an der Veränderung gesellschaftspolitischer Verhältnisse.

Wie würde Marcuse Onda Latina beurteilen?

Hätte Onda Latina den Anspruch, aktiv an der Veränderung gesellschaftlicher Wirklichkeiten mitzuwirken, sei es beispielsweise zur Verbesserung der Lebensbedingungen von Menschen (oder KünstlerInnen) in Lateinamerika oder zur Veränderung des Konsumverhaltens der österreichischen Bevölkerung, so würde Marcuse diese Ambition negieren und konstatieren, dass dies weder die Aufgabe von Kunst sei noch ihrem eigentlichen Potential entspräche, durch ästhetische Sublimierung die Utopie einer besseren, gerechteren Welt zu schaffen. Da jedoch kritische Bewusstseinsbildung den erklärten Zielen des Festivals eher entspricht als eine aktive Beteiligung an gesamtgesellschaftlichen Umwälzungen, könnte hier selbst Marcuse nichts dagegen einwenden, solange die Bewusstwerdungsprozesse durch die ästhetische Form der Kunstwerke in Gang gesetzt werden. In ihrer Fähigkeit zur Transzendenz, zur künstlerischen Überhöhung der Wirklichkeit und in ihrer revolutionären ästhetischen Formensprache besitzen Kunstwerke das Potential, den Betrachtenden das Bild eines alternativen, befreiten gesellschaftlichen Daseins zu zeichnen. Auch Marcuse illustriert die Bedeutung einer autonomen Kunst, die eine gewisse Distanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit wahrt, für den Erkenntnisgewinn der Betrachtenden. So sollte auch Onda Latina nicht bei der bloßen mimetischen Widerspiegelung der Realität verharren, sondern einen utopischen Gegenentwurf inszenieren, der die Menschen von ihrer Wirklichkeit entfremdet und so subversiv revolutionär wirkt. Es stellt sich jedoch das Problem der Beurteilung: Die eine Utopie oder Metabotschaft, die sich wie ein roter Faden quer durch alle Veranstaltungen und Kunstrichtungen zieht, fehlt. Daraus ergibt sich andererseits die Chance für eine Vielzahl subjektiver Utopien, die sich durch ihre Vielfältigkeit und Individualität auszeichnen. Ob diese die gleiche subversive und revolutionäre Kraft entfalten können wie eine kollektive, sei dahingestellt.

6. *Cultural Studies*: Macht und Widerstand – das subversive Potential von Popularkultur

Während die bisher vorgestellten Theoretiker eher einem kulturpessimistischen Kunstdiskurs zuzuordnen sind, der die dem Kapitalismus inhärente massenhafte (Re)Produktion von Kunst unter dem Aspekt der daraus resultierenden Verdinglichung und Zerstörung des eigentlichen politischen Potentials von Kunst und damit einer Verblendung der Menschen analysiert, stehen die britischen *Cultural Studies* für einen dazu konträren, kulturoptimistischen Zugang zur Thematik.

Cultural Studies definieren sich nicht als wissenschaftliche Disziplin, sondern als politisches Projekt und intellektuelle Praxis (vgl. Lutter/Reisenleitner 2002: 10), die in ihrer Auseinandersetzung mit Kultur im Sinne eines *whole way of life* (Raymond Williams zitiert nach Lutter/Reisenleitner 2002: 10) vom bildungsbürgerlich konnotierten Begriff der Hoch- oder Elitärkultur absehen und das Alltagsleben der Menschen (*everyday life*) und ihre kulturelle Praxis als „Vielzahl bestehender und möglicher Lebensformen, ihrer Organisations- und Kommunikationsformen“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 10) fassen. Der Enthierarchisierung des Kulturbegriffes folgt eine Konzentration auf massen- und popularkulturelle Phänomene, die primär unter dem Aspekt der Sinnfindung und Bedeutungskonstruktion analysiert werden (vgl. Sieder 2004: 25). Die von zentralen TheoretikerInnen der Kulturwissenschaften vorgenommenen Definitionen von Kultur als „soziale Zirkulation von Bedeutungen“ (John Fiske zitiert nach Sieder 2004: 18) oder als „Kampf um Bedeutungen“ (Pierre Bourdieu zitiert nach Sieder 2004: 18) zeugen vom Stellenwert der Kategorie der Bedeutungsproduktion innerhalb der *Cultural Studies*.

„An die Stelle des universalen ‚Geistes‘ der idealistischen Geisteswissenschaften tritt also Bedeutung oder Sinn, doch kein universaler, allen Menschen gemeinsamer Sinn, sondern ein an das Handeln situierter und determinierter Akteure gebundener Sinn. ‚Situierter‘ und ‚determiniert‘ meint, dass sich die Akteure in je und je spezifischen Lagen befinden, die mit bestimmen, welcher Sinn mit Handlungen, Gegenständen, Erlebnissen und Erfahrungen verbunden wird. An die Stelle eines universalen Geistes tritt also ein partikularistischer, perspektivischer und interaktionell hergestellter Sinn. Er wird von den Akteuren in jeder Kommunikation, in jeder Schöp-

fung eines Artefakts, im Lesen eines Textes, im Abschluss eines Geschäftes, etc. produziert.“ (Sieder 2004: 18)

Kultur im Sinne der *Cultural Studies* ist demnach ein „Bedeutungs-System, welches die Akteure mit Zeichen, Symbolen, Begriffen und Deutungsmustern ausstattet, die ihr soziales Handeln motivieren, orientieren und reglementieren“ (Sieder 2004: 26).

Im Gegensatz zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule gehen die britischen *Cultural Studies* in ihrer Analyse der kapitalistischen Kunst- und Kulturindustrie davon aus, dass Bedeutungen (z.B. eines Kunstwerks) nicht (nur) a priori festgelegt werden bzw. sich im Kunstwerk oder Massenmedium an sich manifestieren, sondern im Feld der Kultur oder – um mit Antonio Gramsci zu sprechen – in der Zivilgesellschaft ausgehandelt werden. *Cultural Studies* fragen danach, „wer den Produkten der Kulturindustrie (die dann gekauft werden) ihre Bedeutung verleiht – kein technologischer Zwang privilegiert Rap gegenüber Mozart“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 52).

6.1 Stuart Hall: *Encoding and Decoding in Television*

Discourse

Der britische Soziologe Stuart Hall, neben Raymond Williams und E.P. Thompson einer der Gründerväter der *Cultural Studies*, entwickelte in seinem Essay *Encoding and Decoding in Television Discourse* (1973) ein Modell der Kommunikation (Lutter/Reisenleitner 2002: 63f.). Dieses diente ihm als Analyseinstrument zur Erforschung und Typologisierung der massenmedialen Rezeptionshaltung von Menschen in einer Gesellschaft. Hall geht von vielfältigen Möglichkeiten der Interpretation eines Mediums aus. Diese sind logische Konsequenz der Vieldeutigkeit von Bedeutungen, „die aus der Divergenz zwischen den Absichten der Produzenten und dem Gebrauch des Mediums entstehen“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 63). Daraus ergibt sich jedoch keine Beliebigkeit der Interpretation, da Bedeutungen durch Ideologie hierarchisch strukturiert sind: „Es gibt eine ‚dominant-hegemoniale‘ Position, die eine ‚bevorzugte Lesart‘ produziert (*preferred reading*), also die von den Produzenten konnotierte Bedeutung. Durch die Überdeterminierung des Decodierungsprozesses gibt es jedoch auch Lesarten, die zwar die dominante Position im Grunde akzeptieren, aber an ihre eigenen Verhältnisse anpassen (*negotiated reading*) und solche, die die Nachricht völlig an ihre eigene Sicht der Welt (aus der sozialen Position der Unterdrückten) angleichen

(*oppositional meaning*).“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 63) Daraus ergibt sich für Hall die Möglichkeit, „Dominanz und Subversion innerhalb eines ideologiekritischen Rahmens zuzulassen“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 63).

In Anlehnung an Stuart Halls Kommunikationsmodell erfährt Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und massenhaften Verbreitung im Zeichen des Kapitalismus wohl eine gewisse Verdinglichung, aber keine generalisierbare Abwertung, da Bedeutung zu einem signifikanten Teil erst durch die und in der Rezeption der KonsumentInnen ausgehandelt, produziert und angeeignet wird. Dies widerspricht der Annahme, dass der objektive Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks diesem immanent ist und im Wesentlichen unabhängig von den Intentionen, Prägungen und dem sozialen Kontext des Künstlers oder der Künstlerin bzw. der Aneignung durch die RezipientInnen existiert. Durch die verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation eines Kunstwerks wird die Auseinandersetzung mit den verschiedenen, an einem Kunst- oder Kulturprozess beteiligten AkteurInnen relevant. Es skizziert sich ein Spannungsdreieck zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und RezipientIn, das der deutsche Philosoph Max Bense auch als Kommunikationsfeld bezeichnet, „in dem Mitteilungen, Informationen durch die spezifischen Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung transportiert werden“ (Liessmann/Zenaty 1990: 104).

Im Zuge des Kodierungsprozesses wird dem Kunstwerk vom Künstler oder der Künstlerin Bedeutung eingeschrieben. Die bewusste Politisierung eines Kunstwerks ist eine Möglichkeit, Bedeutung aktiv zu generieren. In vielen Fällen geschieht dies jedoch wesentlich subtiler. Der Prozess des Kunstschaffens findet nicht in einem Vakuum statt, fern von jeglicher gesellschaftlicher Implikation. Durch die Einbettung der KünstlerInnen in gesellschaftliche Zusammenhänge erfolgt Bedeutungsproduktion alleine durch die Tatsache, dass sie sich nicht losgelöst von persönlichen und gesellschaftlichen Wertvorstellungen und Erfahrungen sowie ihrem jeweiligen Hintergrund an Themen, Motive und Problematiken annähern können. Dementsprechend gibt es kein objektives, sondern nur situiertes Wissen.

Das Kunstwerk fungiert als Medium und Bedeutungsträger, ist also die Vermittlungsinstanz zwischen KünstlerInnen und RezipientInnen, wobei letzteren die Entschlüsselung, das *Decoding* der Botschaften, obliegt. Aufgrund der Vielzahl möglicher Lesarten ergeben sich unterschiedliche Aneign-

nungsmöglichkeiten für die RezipientInnen, in denen Subversion und Widerstand gegen herrschende Ideologien möglich wird.

6.2 John Fiske: Konsumation als widerständischer Akt?

John Fiske wird oftmals als „Gallionsfigur in einer Bewegung der *Cultural Studies*“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 67) bezeichnet. In seinem Werk *Reading the Popular* (1989) widmet sich Fiske der Rolle der RezipientInnen in der Bedeutungsproduktion und versucht, „durch Lesarten populärkultureller Phänomene und eine eklektizistische Interpretation theoretischer Konzepte die Vitalität und Kreativität von Popularkultur sowie ihre (begrenzte) politisch-emanzipatorische Komponente darzulegen. Er will zeigen, daß Menschen nicht einfach passiv Kultur als Ware konsumieren, sondern Bedeutungen, die ihnen in Warenform über Kulturprodukte angeboten werden, aktiv umarbeiten und daraus ihre eigene Konstruktion von sozialer Identität bilden“ (Lutter/Reisenleitner 2003: 7).

Fiske beschreibt das widersprüchliche Moment von Popularkultur als Resultat eines Konflikts, der aus der Aneignung hegemonial produzierter Ressourcen durch die Bevölkerung entsteht. „Die Kunst der Popularkultur besteht in der ‚Kunst, mit etwas auszukommen‘. Die Unterdrückung der Menschen bedeutet, daß sie die Ressourcen der Popularkultur nicht selbst herstellen können, daß sie aber ihre Kultur aus diesen Ressourcen hervorbringen. Waren schaffen einen ökonomischen Profit für ihre Produzenten und Händler, ihre kulturelle Funktion kann jedoch nicht adäquat aus der ökonomischen Funktion erklärt werden, wie sehr sie auch davon abhängen mag. [...] Alle Waren werden ebenso sehr aufgrund ihrer Bedeutungen, Identitäten und ihres Lustangebots gekauft wie aufgrund ihrer materiellen Funktion.“ (Fiske 2003: 17)

Fiske argumentiert den Zusammenhang von Popularkultur und hegemonialem System, „in unserem Fall also jenem des weißen, patriarchalen Kapitalismus“ (Fiske 2003: 15), indem er sie zueinander in Beziehung setzt. Popularkultur entsteht demnach direkt aus jenen Ressourcen, die von den Herrschenden hervorgebracht und bereitgestellt werden und diesen auch zu ökonomischem Profit verhelfen. Die RezipientInnen wählen aus den ihnen angebotenen Waren oder Texten, doch wenn diese „keine Ressourcen enthalten, aus denen die Leute eigene Bedeutungen ihrer sozialen Beziehungen und Identitäten machen können, so werden sie zurückgewiesen und werden

auf dem Markt scheitern. Sie werden nicht populär gemacht werden“ (Fiske 2003: 15). Mit „Texten“ bezeichnet Fiske jegliche Art poplarkultureller Phänomene, von Einkaufszentren über Schallplatten bis hin zu Jeans oder einem Poster Madonnas.

Populäre Texte sind solange fragmentiert und unvollständig, bis sie in Beziehung zur Gesellschaft und Alltagskultur der Menschen gesetzt werden. Erst in der Aneignung durch die Bevölkerung erhalten sie ihre vollständige, komplette Bedeutung und produzieren Lust (*pleasure*). Dies bedeutet, dass Texte keine „unabhängigen Bedeutungsstrukturen“ (Fiske 2003: 19) aufweisen, also nicht für sich stehen können, wovon beispielsweise Theodor W. Adorno oder die Kritische Theorie ausgehen. Fiske weist ebenfalls die Theorie von der Verdinglichung der Menschen im Kapitalismus zurück und argumentiert gegen eine Reduzierung der Bevölkerung auf verblendete, manipulierte Opfer (vgl. Fiske 2003: 20). Popularkultur, so Fiske, arbeite nicht nur für die Erhaltung der bestehenden Verhältnisse, sondern wirke ebenso als „ein Agent der Destabilisierung oder der Neuverteilung der Gewichtung von sozialer Macht zugunsten der Entmachteten“ (Fiske 2003: 20).

Popularkultureller Widerstand zeigt sich in unterschiedlichen Ausprägungen. So führt Fiske beispielsweise das Einkaufszentrum als Ort möglicher Subversion arbeitsloser Jugendlicher gegen das kapitalistische System an. Er konstruiert das Einkaufszentrum als einen Raum, „wo man ‚das System‘ austrickst, die Bilder, die Wärme und die Orte des Konsumismus in Anspruch nimmt, ohne irgendwelche der dort angebotenen Waren zu kaufen“ (Fiske 2003: 17).

In seiner Analyse des „Phänomens Madonna“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 67) beschreibt Fiske die Emanzipation weiblicher Fans von der herrschenden patriarchalen Identität. In der Rezeption der „Marke“ Madonna, die sich durch einen Bruch mit festgefahrenen Konventionen und einem patriarchal konstruierten Bild von Weiblichkeit auszeichnet, manifestiert sich Widerstand gegen die Festschreibung weiblicher Sexualität und damit, so Fiske, Subversion gegen das System (vgl. Fiske 2003: 103ff.).

„Konsumation wird zum Anti-System der Produktion, eine (individuelle) Taktik, durch die die Unterdrückten sich zur Wehr setzen. Das Konzept des Lustgewinns in diesem Prozeß der Umdeutung und subversiven Aneignung (*pleasure*) wurde zunehmend als Opposition zur Ideologie verstanden, und Fiske charakterisierte Popularkultur anhand ihrer Fähigkeit,

verbotene Lust durch subversive Aneignung zu generieren.“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 67)

Fiskes Theorie ist heftig umstritten. Kritik kommt auch aus den *Cultural Studies* selbst. Dem Kulturwissenschaftler wird vor allem eine Glorifizierung des Konsums als Ort möglichen Widerstands und Subversivität vorgeworfen, wodurch die Produktionsbedingungen außer Acht gelassen werden und auch die Frage nach den „ungleich verteilten Zugangschancen zu Konsumtion von Kultur“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 69) nicht oder nur unzureichend gestellt wird. Lutter und Reisenleitner heben die fehlende politische Kritik am Kapitalismus hervor: „Die Gefahr an der Zelebrierung der Subversivität im Konsum von Popularkultur ist, daß die Möglichkeit politischer Kritik verschwindet, wenn die Inhalte und Formen nicht mehr kritisierbar sind, da ohnehin nur ihre Aneignung durch die Konsumenten ausschlaggebend ist.“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 69)

Onda Latina als massenkulturelles Phänomen und Ereignis zu betrachten, scheint aufgrund der bewussten Positionierung des Festivals abseits des kulturellen *Mainstreams* zu weit gegriffen. Dennoch lässt sich das erklärte Ziel des Festivals, eine möglichst breite Öffentlichkeit anzusprechen, durchaus als Bestrebung deuten, massenkulturelle Wirkung zu entfalten und neue Möglichkeiten und Perspektiven der Sinnfindung und Bedeutungskonstruktion aufzuzeigen. Onda Latina möchte kritische Bewusstseinsarbeit leisten und einen Raum zur differenzierten Auseinandersetzung mit den im Rahmen des Festivals aufgeworfenen Themen, Fragestellungen und Inhalten schaffen. „Bedeutung“ als wichtige Kategorie der *Cultural Studies* erhält auch hier einen zentralen Stellenwert. Den BesucherInnen des Festivals werden keine statischen, festgelegten und starren Wahrheiten aufgezwungen, die sie nur noch annehmen müssen, sondern eigene kritische Reflexionen zugestanden und forciert. Onda Latina eröffnet einen Raum des gegenseitigen Austauschs und kulturellen Dialogs zwischen den KünstlerInnen und den RezipientInnen und damit die Chance, Bedeutungen neu auszuhandeln. Nur allzu oft wird die Sichtweise der ÖsterreicherInnen von Lateinamerika durch (einseitige) mediale Berichterstattung geprägt und ein verkürztes, oftmals stereotypes Bild von Lateinamerika konstruiert. Onda Latina setzt einen Konterpunkt zur gängigen Repräsentationspraxis und verfolgt einen dezidiert politischen und

gesellschaftskritischen Anspruch. Im Dialog wird politische Sensibilisierung und nachhaltige Bewusstseinsbildung möglich.

Fiskes Konzept der Lustgewinne lässt sich nur zum Teil auf Onda Latina umlegen. Zum einen ist die lustvolle Auseinandersetzung mit und Aneignung von Texten und Bedeutungen durch die KonsumentInnen eine der zentralen Bestrebungen des Festivals. Onda Latina bedeutet auch Unterhaltung. Zum anderen reiht sich Onda Latina per definitionem nicht in jene Veranstaltungen ein, die vor allem dazu dienen, das Profitstreben der Mächtigen zu unterstützen und am Markt Mehrwert zu schaffen. Der Prozess der Umdeutung und subversiven Aneignung kann also nicht als Opposition zu Onda Latina als Produzentin der konsumierten Texte interpretiert werden, sondern als Subversion gegen das System an sich bzw. gegen die vorherrschende Repräsentation Lateinamerikas in österreichischen Kontexten.

Der Konsum der im Rahmen Onda Latinas angebotenen Veranstaltung ist notwendige Voraussetzung für politische Reflexionen und kritische Auseinandersetzungen, die so induziert werden. Obwohl das Festival primär ein Impuls zur nachhaltigen Bewusstseinsbildung in Österreich sein möchte, kann es sich seiner Marktförmigkeit und der damit verbundenen Konsumlogik nicht entziehen. Im Gegensatz zu den Theorien der Frankfurter Schule sehen die *Cultural Studies* darin nicht unbedingt einen Widerspruch.

7. Conclusio

Die im Rahmen dieses Beitrages angeführten theoretischen Zugänge decken ein breites Spektrum unterschiedlicher Theorien zu Kunst, Kultur und Ästhetik und deren Verschränkung mit Feldern der Philosophie, Politik und Ökonomie ab.

Von Lukács Diktum, die Kunst zeige den Menschen in seiner transzendentalen Obdachlosigkeit und sei darüber hinaus ein Ort zur Generierung von Utopien gegen die Kraft des Bestehenden, bis hin zu Fiskes postmoderner Deutung von Konsum als Ort möglicher Subversion ist es zweifelsohne ein weiter gedanklicher Weg. Gemeinsam haben die hier vorgestellten Theorien die Suche nach dem Widerständigen in der Kunst, das in der Massenkultur wie in der Konsumkultur unterzugehen droht. Wenngleich die Entfaltung und Ausweitung der massenhaften technischen Reproduktion

von Kunst die Gefahr der Trivialisierung und Verdinglichung evoziert, eröffnet sie gleichzeitig die Chance, Kunst zu demokratisieren, Öffentlichkeit zu schaffen und einer breiten, pluralistischen Masse den Zugang zur Kunstrezeption zu eröffnen. Eine Enthierarchisierung von Kunst, wie von den *Cultural Studies* postuliert, bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der Möglichkeit zur Bedeutungskonstruktion, Aneignung und Politisierung von Kunst durch die Bevölkerung auf der einen Seite und der Etablierung einer manipulativen Kultur- und Vergnügungsindustrie und einer damit einhergehenden Entpolitisierung, Fetischierung und Verblendung des Menschen auf der anderen. Vielleicht erfordern die veränderten Bedingungen der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Kunst eine radikale und umfassende Reflexion, Kritik und Neudefinition des Kunstbegriffes an sich.

Was „politische Kunst“ eigentlich ist, kann nicht gesagt werden. Die Vielfältigkeit der hier vorgestellten Theorien stellt die Sinnhaftigkeit des Versuchs, eine eindeutige, allgemeingültige, zusammenfassende Antwort auf die Frage nach dem politischen Potential von Kunst zu finden, von vornherein in Frage. Politisch ist der Blick, den KünstlerInnen, den die RezipientInnen dieser Kunstwerke auf die Realität legen.

Wie positioniert sich Onda Latina mit ihrem Anspruch, lateinamerikanische Realitäten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, innerhalb dieses Spannungsfeldes? Viele der im Rahmen von Onda Latina angebotenen Veranstaltungen entsprechen den Bedürfnissen des Kulturmarktes und versinnbildlichen das widersprüchliche Moment des Festivals zwischen Emanzipation und Anpassung, Widerständigkeit und Warenförmigkeit, Politik und Markt, Unabhängigkeit und Fremdbestimmung, Nord und Süd, Lateinamerika und Österreich.

Politisch und gesellschaftskritisch präsentiert sich das Festival zum Beispiel durch die starke Aufladung vieler Konzerte mit politischen Texten und sehr konkreten politischen Botschaften. Dies stellt sich vor den hier referierten Theorien wohl als eine Option dar, zu politischer Wirkung zu gelangen. Fraglich bleibt dennoch einiges daran. Kunst als Kraft der Entverdinglichung soll nach Lukács vor allem ein Gefühl im Menschen hervorrufen: Du sollst dein Leben ändern! Ob Onda Latina ihrer kathartischen Funktion gerecht wird, kann nicht beantwortet werden. Wenngleich das Festival in der einen oder anderen Weise zweifelsohne Denk- und Bewusstseinsprozesse in den BesucherInnen, aber auch in den KünstlerInnen und Veranstal-

terInnen in Gang zu setzen vermag, so ist es dennoch zu bezweifeln, dass die RezipientInnen nach dem Konsum von Onda Latina ihr Leben von Grund auf in Frage stellen.

Meiner Meinung nach ist es für die weitere Auseinandersetzung mit Kunst in diesem *Journal für Entwicklungspolitik* ob der unzähligen Interpretations- und Deutungsmöglichkeiten sinnvoll, Kunst als Medium wahrzunehmen, das vielschichtige Bedeutungen transportiert. Folglich vermag politische Kunst Gefühle und Gedanken in Menschen zu erwecken sowie Bewusstseinsprozesse auf dialektische Weise in Gang zu setzen und zu unterstützen. Die Verantwortung der Umsetzung liegt jedoch primär bei den RezipientInnen selbst. Die Welt wird von aktiv handelnden Menschen verändert, die Kunst als Medium für ihre Zwecke einsetzen oder auch instrumentalisieren, von Kunst geleitet werden und eine künstlerische Utopie vor Augen haben können.

Kunst eröffnet neue Perspektiven, Möglichkeiten und Alternativen, die irritieren und verunsichern können, aber uns gleichzeitig die Chance bieten, eine ungewöhnliche, kritische, a-normale Sichtweise auf die Welt zu entwickeln und damit zu Erkenntnissen oder Handlungsspielräumen zu gelangen, die dem rationalen, diskursiven Denken verborgen bleiben. So kann Kunst befreiend wirken.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1956, 1958): *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. In: Ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. 2., erweiterte Ausgabe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 9-45.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brenner, Karin (1990): *Theorie der Literaturgeschichte und Ästhetik bei Georg Lukács*. Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideologieggeschichte Band 10. Frankfurt am Main: Lang.
- Dannemann, Rüdiger (1997): *Georg Lukács zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag.
- Dannemann, Rüdiger (2002): *Verdinglichung, Warenfetischismus und die Ohnmacht der Demokratie*. Lukács' Verdinglichungstheorie als Kritik des neoliberalen Kapi-

- talismus. In: Benseler, Frank/Jung, Werner (Hg.): Lukács 2002. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 79-95.
- Dvořák, Johann (2005): Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne. Ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Lang.
- Fiske, John (2003): Lesarten des Populären. Cultural Studies Band 1. Wien: Löcker.
- jour fixe initiative berlin (2003): Einleitung. In: jour fixe initiative berlin (Hg.): Kunstwerk und Kritik. Münster: Unrast. <http://www.jourfixe.net/Aesthetikeinleitung.html>, 27.10.2006.
- Hegel, Georg Wilhelm F. (2005): Vorlesungen über Ästhetik 1826. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jung, Werner (o.J.): ‚Man kann über Lukács nicht hinausgehen‘. Leo Kofler und Georg Lukács. <http://www.lukacs-gesellschaft.de/forum/online/kofler.html>, 27.10.2006.
- Karner, Johanna (2004): Musik als Form der Kommunikation in Opposition und Widerstand. Wien: Diplomarbeit.
- Liessmann, Konrad Paul (1998): Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Liessmann, Konrad Paul (2001): Denken und Leben III. Annäherungen an die Philosophie des 20. Jahrhunderts in biographischen Skizzen. ORF-CD 640/ CD 3. Radio Österreich 1. Wien: ORF.
- Liessmann, Konrad Paul/Zenaty, Gerhard (1990): Das Hässliche und das Schöne. Einführung in die Philosophie der Kunst. In: Vom Denken. Einführung in die Philosophie. Wien: Braumüller, 99-112.
- Lukács Georg (1970): Geschichte und Klassenbewusstsein. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand. [Erstpublikation: 1923].
- Lukács Georg (1971): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand. [Erstpublikation: 1916].
- Lukács, Georg (1985): Schriften zur Literatursoziologie. Mit einer Einführung von Peter Ludz. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein.
- Lutter, Christina/Reisenleitner Markus (2002): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Löcker.
- Lutter, Christina/Reisenleitner Markus (2003): Vorwort. In: Fiske, John: Lesarten des Populären. Cultural Studies Band 1. Wien: Löcker, 7-9.
- Marcuse, Herbert (1987): Schriften 9. Konterrevolution und Revolte. Zeit-Messungen. Die Permanenz der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schweppenhäuser, Gerhard (1996): Theodor W. Adorno zur Einführung. Hamburg: Junius-Verlag.
- Sieder, Reinhard (2004): Kulturwissenschaften. Fragen und Theorien. Erste Annäherung. In: Lutter, Christina/Szöll si-Janze, Margit/Uhl, Heidemarie (Hg.): Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen. Querschnitte 15. Wien: StudienVerlag, 13-36.

Zettelbauer, Heidrun (2004): ‚Becoming a Body in Social Space ...‘ Der Körper als Analyseinstrument der historischen Frauen- und Geschlechterforschung. In: Lutter, Christina/Szöll si-Janze, Margit/Uhl, Heidemarie (Hg.): Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen. Querschnitte 15. Wien: StudienVerlag, 62-95.

Abstracts

In diesem Beitrag werden unterschiedliche Annäherungen an die Frage nach dem politischen Potential von Kunst vorgestellt und diskutiert. Unter Bezugnahme auf verschiedene Theoretiker und Kunstphilosophen des 20. Jahrhunderts und der Anwendung der vorgestellten Theorien auf das konkrete Praxisfeld Onda Latina sollen Kunst und Politik auf ihre Dialektik hin untersucht werden. Ist Kunst eine Kraft zur Kritik der Gesellschaft? Onda Latina situiert sich in einem Spannungsfeld zwischen Markt und Politik, Fremdbestimmung und Autonomie, Warenförmigkeit und Widerständigkeit. Stetige Selbstreflexion und die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit diesen Widersprüchen sind notwendig, um die Herausforderungen, die ein Kunst- und Kulturfestival wie Onda Latina mit sich bringt, anzunehmen.

This article discusses different approaches to questions on the political potential of art. In reference to various theorists and the attempt to apply the theories presented on Onda Latina the dialectics of art and politics shall be analyzed. Has art the power to criticize society? Onda Latina is situated within an area of conflict between market and politics, heteronomy and autonomy, commodity character and resistance. Constant self-reflection and the willingness to deal with these contradictions are necessary to cope with challenges being posed by an art & cultural festival like Onda Latina.

Sarah Funk
sarahfunk@hotmail.com