



Mark Tansey, *The Triumph of the New York School*, Öl auf Leinwand, 188 x 304.8 cm, 1984

Michael Makropoulos

ABSTRAKTER EXPRESSIONISMUS UND PERFORMATIVE MITTELSCHICHTGESELLSCHAFT

I.

Der Kampf ist zu Ende. Während im Hintergrund noch die Schlachtfelder rauchen, wird im Vordergrund bereits die Kapitulationsurkunde unterzeichnet, im Stehen, mitten im Schlamm, aber auf einem gedeckten, eigens dafür herbeigeschafften Tisch. Die Bevollmächtigten der gegnerischen Armeen stehen am Tisch, links etwas gebeugt und schreibend der Vertreter der Verlierer, rechts aufrecht und abwartend, die Hände entspannt in den Hosentaschen, der Vertreter der Sieger. Beide sind halbkreisförmig von Offizieren und Mannschaften umringt, einigermaßen geordnet bei den Siegern, die die Verlierer fest im Auge behalten, weniger geordnet bei den Verlierern, unter denen sich eine Gruppe vom Geschehen abwendet, während ein Offizier in sich gekehrt auf die Szene blickt und ein zweiter, ein militärischer Exot im Pelz, sich anders als seine Leute, interessiert dem Zentrum des Geschehens nähert.

Die Sieger stehen lässig im Schutz eines gepanzerten Fahrzeugs. Sie tragen amerikanische Uniformen aus dem Zweiten Weltkrieg, die Offiziere haben ihre Mützen auf, die Mannschaften ihre Stahlhelme, und alle wirken wie Leute, die einfach ihren Job gemacht haben und allem anderen wenig Bedeutung beimessen. Die Verlierer dagegen stehen nervös vor einigen Kavalleristen, der traditionellen Avant-Garde, die mit Lanzen bewaffnet und zu Pferde sind. Sie tragen französische Uniformen aus dem Ersten Weltkrieg, auch hier haben alle Mützen oder Helme auf, einige tragen Reitstiefel, einige Teile von Paradeuniformen, andere gänzlich unmilitärische Kleidungsstücke, zwei tragen Säbel. Die Gruppe wirkt steifer, altmodischer, unzeitgemäßer, theatralischer, aber auch heterogener als die der Sieger. Es liegt eine gewisse Verachtung für die Sieger in ihrem Habitus, vielleicht die einzige Möglichkeit, der interessierten Herablassung der Sieger zu begegnen, die ihre militärische Überlegenheit so gelassen auszuspielen scheinen. Aber trotz aller psychologischen Plausibilität der Szene, stimmt auf dem Bild eigentlich nichts. Und spätestens wenn man sein ikonographisches Genre aufruft, bündeln sich die irritierenden Details der Darstellung zur kompletten historischen Absurdität der Szene: Auf dem scheinbaren Historiengemälde, das ausschließlich in roten und orangen Tönen gehalten ist und

dadurch wie ein Foto aus einem alten Magazin wirkt, ergeben sich französische Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg amerikanischen Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg. Trotzdem ist das Bild nicht reine Fiktion.

Das Gemälde ist realistisch, beinahe fotorealistisch, und einige der Figuren sind nicht nur unterscheidbare Individuen mit erkennbaren Gesichtern, sondern einigermaßen identifizierbare Personen. Zur Gruppe der Sieger gehören neben ihrem Anführer Clement Greenberg, hinter dem Harold Rosenberg und Robert Motherwell stehen, im weiteren Halbkreis Mark Rothko, Willem De Kooning, David Smith, Barnett Newman, Arshile Gorky, Jackson Pollock und Joseph Cornell, dessen Aufmerksamkeit einem abseits stehenden Offizier der Verlierer gilt. Zur Gruppe der Verlierer gehört André Breton als Unterzeichnender, beobachtet von Pablo Picasso im Pelzmantel und Henri Matisse im Kutschermantel, hinter ihnen André Derrain, Pierre Bonnard, Fernand Léger und ganz hinten rechts mit den Händen in den Manteltaschen und fast schon ein Überläufer in seinem relativen Abseits Marcel Duchamp, vorne in der Gruppe, die sich demonstrativ vom Geschehen abwendet, rauchend Guillaume Apollinaire, mit dem Rücken zum Betrachter Juan Gris, dann Salvador Dalí mit Paradehelm und schließlich neben ihm mit Marschallsmütze, fast verdeckt, Henri Rousseau.

Spätestens hier weicht die Absurdität der Szene, die den verschiedenen Zeitebenen, den unterschiedlichen Haltungen, den gegensätzlichen Kleidungsstilen und nicht zuletzt den ungleichen waffentechnischen Ausrüstungen der beiden Armeen geschuldet ist, einer komplexen emblematischen Evidenz: Die Szene ist kein Historiengemälde, sie ist vielmehr eine ausgesprochen voraussetzungsvolle Allegorie. Sie ist zunächst eine Allegorie auf die Ablösung der europäischen Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Inbegriff der Moderne durch die amerikanische Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und genauer, der abstrakten europäischen Malerei durch die abstrakte amerikanische Malerei. Sie ist darüber hinaus eine Allegorie auf den allgemeinen Rückzug der europäischen Moderne vor der amerikanischen Moderne, deren historische Stunde mit dem Zweiten Weltkrieg gekommen war, wie Rosenberg bereits zu dessen Beginn erklärt hatte.¹ Und sie ist – nicht zuletzt und vielleicht am aufregendsten – eine Allegorie auf die reflexiv herbeigeführte Transformation der modernen Malerei, die sich nicht nur in der unfreiwilligen Verlagerung ihres topologischen, politischen und gesellschaftlichen Zentrums von Paris nach New York manifestierte, sondern auch in ihrer Herauslösung aus den letzten außerästhetischen Bindungen durch die komplette selbstreferentielle Reduktion ihrer

¹ Harold Rosenberg: „The Fall of Paris“, in: ders., *The Tradition of the New*, New York 1959 (1940), S. 209-220.

Gestaltungsmittel. Deshalb ist es kein Zufall, daß ausgerechnet ein Dichter, nämlich Breton, die Kapitulationsurkunde unterzeichnet, und ein Kunstkritiker, nämlich Greenberg, die Kapitulation entgegennimmt. Autorisiert ist der unterzeichnende Dichter zwar noch von einem Maler, nämlich Picasso, sekundiert wird der abwartende Kritiker aber bereits von einem anderen Kritiker, nämlich Rosenberg. Und vielleicht ahnt man schon hier, daß die Szene damit nicht zuletzt auch eine Allegorie auf die Verschiebung der kulturellen Bedeutungsgewichte von der Kunstproduktion zur Kunstvermittlung ist, die seitdem eine beispiellose öffentliche Karriere gemacht und der kuratorisch-kommentierenden Vernunft ungeahnte Institutionalisierungsmöglichkeiten beschert hat.

Das Gemälde von Mark Tansey trägt den Titel „Der Triumph der Schule von New York“. Gemeint ist jene lose, heterogene, aber durch die beiden Kritiker Greenberg und Rosenberg zum „Abstrakten Expressionismus“ homogenisierte Strömung der amerikanischen Malerei nach 1945, die nicht nur die Frage der Abkehr von der Gegenständlichkeit neu gestellt und die klassisch-modernen Konzepte der abstrakten Malerei revolutioniert, sondern auch die Emanzipation des Bildes von seiner Repräsentationsfunktion betrieben und die Freisetzung der Farbe von der Instrumentalität erreicht hat, an die sie die traditionelle Ausrichtung der Kunst auf Bedeutungen gebunden hatte.² Man mag darin eine Freisetzung, wenn nicht sogar die Entfesselung der Möglichkeiten des Materials aus ihren Bindungen an überkommene Gestaltungsprinzipien sehen, die der vielbeschworenen Entfesselung der Produktivkräfte aus ihren Bindungen an die tradierten Produktionsverhältnisse entspricht. Allerdings ist die Revolutionierung der modernen Malerei nicht die einzige Facette der Geschichte, die den Abstrakten Expressionismus so bemerkenswert macht. Denn der Abstrakte Expressionismus war auch die bewußte Herstellung einer eigenen ästhetischen Tradition, die die Vereinigten Staaten bis dahin nicht hatten, die sie aber benötigten, um im Kalten Krieg nicht nur militärisch und ökonomisch, sondern auch kulturell zu bestehen. Es ging darum, dem Liberalismus eine ebenso eigenständige wie elaborierte ästhetische Form zu geben. Dazu bedurfte es zumindest in den fünfziger Jahren mehr als einer avancierten Massen- und Konsumkultur; das State Department, erklärt Louis Menand, wollte der Welt vielmehr zeigen, „daß die Vereinigten Staaten eine Nation waren, die nicht nur aus Autos, Kaugummi und Hollywoodfilmen“ bestand. Die moderne Malerei wurde deshalb – nicht zuletzt auf dem Wege organisierter Ausstellungen ameri-

² Vgl. Clement Greenberg: „‘American Type’ Painting“, in: ders., *Art and Culture, Critical Essays*, Boston 1961 (1955), S. 208-229 bzw. Harold Rosenberg: „The American Action Painters“, in: ders., *The Tradition of the New*, New York 1959 (1952), S. 23-39.

kanischer Maler in Europa – zum „idealen Propaganda-Werkzeug“ einer Modernisierung im Zeichen des amerikanischen Liberalismus, die der Modernisierung im Zeichen des Totalitarismus sowjetischer Prägung entgegengestellt werden sollte, auch wenn es keine expliziten Arrangements zwischen der Regierung und den Kunstinstitutionen gab, weil sie in einem kulturellen Klima, in dem der Antikommunismus beinahe Selbstverständlichkeit besaß, schlicht überflüssig waren. Das betraf nicht zuletzt die beiden ‚Erfinder‘ des Abstrakten Expressionismus: Greenberg, der den Mythos begründet hatte, daß diese Malerei reine Malerei sei, war wie Rosenberg, der den komplementären Mythos begründet hatte, daß diese Malerei reiner Ausdruck sei, ‚linker‘ Antikommunist. Und was war überhaupt der Abstrakte Expressionismus, dieses widersprüchliche Amalgam aus Selbstbezug und Expression, das die organisierte Uneindeutigkeit zelebrierte, wenn nicht Liberalismus pur? „Er war Avantgarde, also Produkt einer avancierten Zivilisation. Im Kontrast zur sowjetischen Malerei war er weder repräsentationsgeleitet noch didaktisch. Er konnte als reine Malerei verstanden werden – als eine Kunst, die von ihren eigenen Möglichkeiten und Experimenten in Farbe und Form absorbiert war. Oder er konnte als reiner Ausdruck verstanden werden, also als eine Schule, in der jeder Künstler eine einzigartige Signatur hatte. Ein Pollock sah nicht wie ein Rothko aus, der wiederum nicht wie ein Gorky oder Kline aussah. Aber wie auch immer, Abstrakter Expressionismus stand für Autonomie, nämlich die Autonomie der Kunst, die von ihrer Verpflichtung befreit war, die Welt oder die Freiheit des Individuums zu repräsentieren, also genau die Prinzipien, die die Vereinigten Staaten in ihrem weltweiten Kampf verteidigten.“³ Er war Teil eines Kampfes, und zwar eines Kampfes, in dem es nicht zuletzt um die Freiheit von tradierten Fixierungen an Bedeutungen ging. Deshalb hat Tansey diese Geschichte in eine Kapitulationsszene gefaßt, in der sich eine geradezu übersignifikante Gruppe einer fast asignifikanten ergibt.

Aber selbst wenn man eine offensive politische Geschichte des Abstrakten Expressionismus konstruiert, die ausgesprochen antieuropäisch gefärbt ist, und diese Geschichte ins Zentrum der Analyse stellt, lassen sich nur sehr oberflächliche Korrespondenzen zwischen der Konstitution dieser ästhetischen Strömung und der Konstitution einer Mittelschichtgesellschaft behaupten, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten etabliert und zumindest in der westlichen Hemisphäre von den Vereinigten Staaten als gesellschaftliches Leitbild propagiert wurde. Die amerikanische Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – so muß man die These

³ So Louis Menand: „Unpopular Front. American art and the Cold War“, in *The New Yorker*, October 17, 2005 (Übersetzung vom Vf.).

der folgenden Überlegungen deshalb spezifizieren – hat zwar viel mit der offiziellen Regierungspolitik der Vereinigten Staaten zu tun.⁴ Aber sie hat – wie alle autonome Kunst – selbst unter den politisiertesten Bedingungen zumindest *prima vista* nichts mit ihrer sozialstrukturellen Entwicklung zu tun. Wenn man aber ein bestimmtes prinzipielles Charakteristikum des Abstrakten Expressionismus neben ein zentrales tiefenstrukturelles Moment der amerikanischen Mittelschichtgesellschaft stellt, wird ein Dispositiv erkennbar, das vielleicht mehr als alle anderen Dispositive der Moderne signalisiert, worin die Besonderheit jener liberalen Kultur besteht, die seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern in der gesamten westlichen und zunehmend in der globalisierten Welt alle Rationalität auf ihrer Seite zu haben scheint.

II.

„Die Malerei Barnett Newmans“, hat Max Imdahl erklärt, „läßt sich als amerikanisch bezeichnen“. Damit ist natürlich etwas anderes gemeint als der triviale Umstand, daß Newman ein amerikanischer Maler war und in den Vereinigten Staaten arbeitete. Gemeint ist vielmehr, daß er jener amerikanischen Strömung in der modernen Malerei angehört, für die neben Newman vor allem Rothko, Kline, Still, Gorky, Motherwell, de Kooning und nicht zuletzt Pollock stehen. Gemeint ist aber vor allem, daß er trotz aller Unterschiede zu den Genannten, die ästhetischen Prinzipien dieser Malerei auf eine paradigmatische Weise vertreten hat. „Ein Charakteristikum der amerikanischen Malerei“, so Imdahl, „ist das große, unüberschaubare Bildformat („big canvas“) als eine Verneinung des europäischen Tafelbildes und der im Tafelbild verwirklichten Komposition: Der Unüberschaubarkeit des Bildes entspricht dessen antikompositionelle Binnenstruktur. Das unüberschaubar große und antikompositionelle Bild charakterisiert bereits die amerikanische gegenstandslose Malerei der vierziger Jahre, und zwar bleibt die mit ihm vollzogene Abwendung vom Tafelbild und dessen Komposition das allgemeine Merkmal der amerikanischen gegenstandslosen Malerei auch auf späteren Entwicklungsstufen.“⁵ Das bemerkenswerte an dieser Abwendung vom „europäischen Tafelbild“ ist, daß der Begriff hier nicht etwa die Tradition der gegenständlichen Malerei seit der Renaissance bezeichnet, sondern

⁴ Vgl. Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*. Dresden, Basel 1997 (1983), bes. S. 71ff.

⁵ Max Imdahl: „Barnett Newman, Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III“, in: ders., *Zur Kunst der Moderne*, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt/Main 1996 (1971), S. 244-273, hier S. 267.

die gegenstandslose Malerei der Klassischen Moderne, für die am klarsten die Arbeiten von Piet Mondrian stehen. „Für Newman steht Mondrian auf der Seite der traditionellen Malerei, der ‚etablierten Rhetorik der Schönheit‘, das heißt unter der Voraussetzung der Idee des komponierten Tafelbildes“, das „ein in sich selbst abgeschlossenes, insgesamt zu überschauendes und insofern notwendig distanzgebietendes System“ sei, das ein „System der Ordnung“ von „unveränderlichen, harmoniestiftenden Beziehungen“ repräsentiert. „Genau diese Repräsentationsfunktion des Bildes hat Newman kritisiert“.⁶

Diese Abwendung von der Repräsentation durch die Unüberschaubarkeit und Kompositionslosigkeit des Bildes bedeutet die Radikalisierung der Abstraktion – und zwar nicht als bloße Überbietung der klassisch-modernen Abstraktion des Kubismus eines Picasso oder Gris und des Neoplastizismus eines Mondrian, sondern als definitive Distanzierung der Abstraktion von der Repräsentationsfunktion überhaupt. Das läßt sich auf dem Hintergrund der primären Abstraktion der Klassischen Moderne verdeutlichen. Diese primäre Abstraktion, für die paradigmatisch der Kubismus steht, war in ihrem Kern eine Antwort auf die zunehmende Unübersichtlichkeit und Unanschaulichkeit moderner Wirklichkeiten, die sich in den artifiziellen Lebenswelten technisierter und ästhetisierter Weltverhältnisse manifestierten. Der Komplexität dieser Wirklichkeiten entsprach – analog zum Weltbild der modernen Naturwissenschaften – die Standpunktabhängigkeit des Sehens und die damit verbundene Einsicht, daß jede Totalität in einzelne, gegeneinander nicht privilegierbare Perspektiven zerfiel. Das führte die Kubisten zunächst dazu, die Gegenstände der Dingwelt zu zerlegen und ihre verschiedenen Innen- und Außenansichten frei ineinander zu verschränken, so daß Inneres und Äußeres der Objekte gleichzeitig aus verschiedenen Gesichtswinkeln gesehen werden konnten. Der Kubismus brach auf diese Weise nicht nur mit der Zentralperspektive und der illusionistischen Beleuchtung der Gegenstände, die seit der Renaissance die Wahrnehmung auf eine räumliche und materiale Integrität des Gegenstandes gegründet hatte, die einem materialistischen Objektverhältnis entsprach; der Kubismus zielte darüber hinaus auf die prinzipielle Überwindung der Perspektivität überhaupt, um so das Wesen der Gegenstände zu erschließen, das gleichsam als analytische Form aus ihrer freigelegten Struktur abgehoben werden sollte. „Die erstaunliche Neuerung der Einführung mehrerer Ansichten desselben Gegenstandes, den man von oben, von der Seite, von vorn gesehen darstellte“, hat Arnold Gehlen erklärt, sei „eine Folge des Entschlusses“ gewesen, „die standpunktsbezogene Erscheinungsmalerei aufzugeben“ und so „den

⁶ Imdahl, „Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III“, S. 249f.

Gegenstand ‚selbst‘, seinen vollen ‚Begriff‘ in die Darstellung zu zwingen; so daß nichts hinderte, mittels mehrerer Ansichten desselben Gegenstandes eine ‚analytische Beschreibung‘ von ihm zu geben“.⁷

Aber die potentielle Gesamtheit der Perspektiven war unendlich, sofern immer neue Einzelperspektiven interpolierbar waren. Entscheidend war deshalb die Transformation dieses „fragmentarischen Ansichtsbilds in ein ganzheitliches Vorstellungsbild“, wie Werner Haftmann den entscheidenden Sachverhalt mit Blick auf das virtuell Konstruktive gefaßt hat, das bereits im ‚analytischen Kubismus‘ steckt. Dazu bedurfte es freilich eines weiteren, synthetisierenden Moments, das kein Widerruf des analytischen war, sondern dessen weiterführende Ergänzung. Es war geradezu „logisch“, betonte Haftmann, die „analytische Interpretation des Gegenstandes zu verlassen und im synthetischen Umgang mit der Form selbst Gegenstände herzustellen, die sich entweder als Unvergleichbares der Natur gegenüberstellten oder den natürlichen Gegenstandsformen eine Eindringlichkeit und Wirklichkeit gaben, mit der sie bisher noch nicht gesehen wurden“.⁸ Die kubistische Lösung des modernen Wirklichkeitsproblems lag damit zwar in der Reduktion aufs Elementare, aber sie befreite sich nicht wirklich von der gegenständlichen Vorgabe, sondern zielte durch die analytische Summe ihrer perspektivischen Ansichten hindurch gleichsam auf den synthetischen Quotienten der konstituierenden Prinzipien dieser Vorgabe. Nicht das spezifische Objekt in seinen verschiedenen perspektivischen An- und Durchsichten, so könnte man sagen, war jetzt der Gegenstand, sondern sein allgemeines und gerade deshalb abstraktes Bauprinzip. Und in diesem Sinne war die primäre Abstraktion der Klassischen Moderne gerade in ihrer konstruktivistischen Variante noch eine ausgesprochen konkrete Kunst, nämlich das Medium für die Sinnlichkeit einer Abstraktion, die die Materialität und die Gegenständlichkeit zumindest als virtuelle noch mitführte.

Diese Abhängigkeit der abstrakten Malerei der Zwischenkriegszeit von der Gegenständlichkeit bildet den Ausgangspunkt für die radikal gegenstandslose Malerei des Abstrakten Expressionismus seit ihren Anfängen in den späten vierziger Jahren und ihrer spektakulären Manifestation in den späten Arbeiten von Pollock. „Man arbeitete in den Jahren 1947-1950 daran, die grundlegendsten Elemente des Malens – Linie, Farbe, Handwerk – von ihren normalen Assoziationen mit der uns bekannten Welt zu befreien“, bemerkt Timothy J. Clark, „oder zumindest von der Welt, die aus Objekten,

⁷ Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/Main, Bonn ²1965 (1960), S. 91.

⁸ Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. München ⁷1987 (1954), S. 125 bzw. 147.

Körpern und ihren Zwischenräumen besteht.“⁹ Abstraktion bedeutete hier aus diesem Grund nicht nur die Emanzipation des Sehens von der gegenständlichen Wirklichkeit, sondern die Emanzipation der Abstraktion selbst von jeder Repräsentation, also gewissermaßen eine Abstraktion zweiter Ordnung – auch wenn diese sich im negativen Bezug zum Konkreten manifestieren mochte, zu dem eben nicht nur die Objekte und Körper, sondern auch ihre räumliche Anordnung gehörte, sei sie auch noch so zufällig. In dieser Emanzipation von jeder Repräsentation realisiert sich zunächst jene nonfigurative Selbstreferentialität der radikalen Gegenstandslosigkeit in der Malerei, die pauschal als verfahrenstechnische Besonderheit avancierter Abstraktion gilt.¹⁰ Aber das ist nicht das Entscheidende – oder zumindest ist es nicht das spezifisch Unterscheidende, das den Abstrakten Expressionismus auszeichnet. Selbstreferentiell war schließlich schon das in jeder Hinsicht elementaristische schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch oder – noch früher und gleichzeitig gegenständlicher – der flirrende Pointillismus der Sonntagsnachmittagsszene von Georges Seurat. Selbstreferentiell war eben schon der Suprematismus, wenn nicht sogar der Impressionismus. Das Entscheidende ist deshalb vielmehr, daß sich unter der Voraussetzung radikalierter Abstraktion in dieser Selbstreferentialität ein Weiteres, nämlich die Performativität vorbereitet, die zumal für Pollocks Ausprägung des Abstrakten Expressionismus charakteristisch ist – und zwar nicht nur als Produktions-, sondern auch als Formprinzip des Bildes.

Zur Unüberschaubarkeit und Kompositionslosigkeit des Bildes in der Malerei des Abstrakten Expressionismus kommt also ein Drittes hinzu, das sie von vergleichbaren Tendenzen in Europa und namentlich von der Informellen Malerei der fünfziger Jahre unterscheidet, nämlich die Situativität und Performativität des ästhetischen Aktes, wie sie Pollock Ende der vierziger Jahre am entschiedensten erprobt und Rosenberg als Umstellung von Darstellung auf Handlung mit der Formel des „action painting“ auf den Begriff gebracht hat.¹¹ Das setzt die Radikalisierung der Abstraktion zwar voraus, aber es führt zugleich ein zusätzliches aktivistisches Moment in die Malerei ein, das nicht mehr dem teleologischen Handlungsmodell entspricht – und das dennoch kein aktionistischer Automatismus im Sinne einer ‚peinture automatique‘ ist. Es ist vielmehr ein Moment, wie es ein pragmatistisches

⁹ Timothy J. Clark: *Jackson Pollock. Abstraktion und Figuration*. Hamburg 1994 (1990), S. 34.

¹⁰ Vgl. Pierangelo Masset: „Zwischen Tradition und Neubeginn. Anmerkungen zur Kunst der fünfziger Jahre“, in: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 50er Jahre*, München 2002, S. 103-109, bes. S. 104.

¹¹ Vgl. Masset, „Zwischen Tradition und Neubeginn“, S. 106 bzw. Rosenberg, „The American Action Painters“, S. 23.

Handlungsmodell rekonstruiert, in dem das Handlungsziel im Handeln selbst generiert wird und diesem gerade nicht handlungstranszendent vorausgeht. „Die ‚drip paintings‘ der Jahre 1947-1950“, so Clark, „sollten eine bestimmte Erfahrungsordnung mitteilen“, nämlich eine Ordnung der Erfahrung, die selbsttragend war und deren Voraussetzung „gerade das Zerfallen jeder einzelnen, eindeutigen Zugehörigkeit zu einem Raum, einem Teil der Welt, einer Art von Natur“ war. Dabei ging es nicht um Dissonanz, nicht um eine Ästhetik des Hässlichen und auch nicht um Ästhetisierung des Zerfalls, wie sie in der europäischen Tradition der Melancholie nicht erst nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs apokalyptisch outriert wurde. Worum es ging, war vielmehr die Emanzipation der Erfahrung von ihrer Bindung an Eindeutigkeiten überhaupt. Deshalb war „Dissonanz“ gerade „nicht die Wahrheit in Pollocks Kunst“. Pollocks „Projekt“ sei vielmehr der Versuch gewesen, „den Formen von Dissonanz ebenso wie den Formen von Totalität die Herrschaft *nicht* zu ermöglichen.“¹²

Man mag darin die amerikanische Variante dessen sehen, was dann ein Vierteljahrhundert später im europäischen Kontext poststrukturalistisch als Asignifikanz zum Einsatz gegen die totalitären Tendenzen klassisch-moderner, wenn nicht überhaupt abendländischer Signifikanzen wurde und noch in dieser Verspätung von der Fixierung an die spezifisch europäische Tradition und ihre historischen Realitäten geprägt ist.¹³ Die Positivierung des Situativen und Performativen läßt sich jedenfalls – anders, nämlich ‚gestaltungspolitisch‘ gesagt – ebenso wie die Positivierung des Unüberschaubaren und des Antikompositionellen, als nachhaltige Emanzipation der Malerei von der Bindung an die Idee einer ästhetischen Souveränität verstehen, die gerade für die Abstraktion der klassisch-modernen Avantgarde charakteristisch ist und in der die abstrakte Malerei als Ausdruck eines dynamischen Gleichgewichts das konkrete Modell einer harmonischen, idealen und deshalb ebenso definitiven wie universalen metaphysischen Ordnung sein sollte, wie Mondrian programmatisch erklärt hat.¹⁴ Insofern steht die klassisch-moderne Abstraktion gerade durch ihre spezifisch gegennatürlichen Formexperimente noch weitgehend, wenn nicht ausschließlich in der Tradition der europäischen Melancholie, wie nicht nur Walter Benjamin wußte. Sie ist deshalb selbst in ihren selbstreferentiellen Dimensionen noch instrumentell, weil sie eine kompensatorische Antwort auf den Verlust einer kosmologisch

¹² Clark, *Jackson Pollock*, S. 43f bzw. 48.

¹³ Vgl. als geradezu lebenswürdige Feinderklärung an „den Signifikanten“ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/Main 1976 (1975).

¹⁴ Vgl. Piet Mondrian: „Plastic Art and Pure Plastic Art“, in: Walter Hess (Hg.), *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1956 (1937), S. 100-105, bes. S. 102f.

oder theologisch oder rationalistisch garantierten, allemal aber sinnhaft orientierten Ordnung der Wirklichkeit ist.

Unüberschaubarkeit, Kompositionswidrigkeit, Performativität – vor allem aber deren Positivierung führt dagegen auf ein Weltverhältnis, welches nicht das Weltverhältnis der europäischen Melancholie ist. Es geht in diesem Weltverhältnis nicht um die Kompensation einer verlorenen Einheit der Wirklichkeit im Ästhetischen, wie sie nicht nur die bürgerliche Kunst bis in die kunstreliösen und die symbolistischen Ästhetizismen der Wende zum 20. Jahrhundert, sondern auch die dezidiert anti-bürgerlichen Avantgarden mit ihrem ästhetischen Totalitätsanspruch und ihren daraus abgeleiteten definitiven politischen Gestaltungsansprüchen bestimmt hat. Es geht in diesem Weltverhältnis auch nicht um die Option auf eine Souveränität der Kunst aus dem Geist der barocken Allegorie, wie sie noch die konstruktivistischen Abstraktionen bestimmt, die gerade durch die hochreflexive Selbstreferentialität der ästhetischen Gestaltungsmittel im Prinzip Konstellationen von potentiellen oder modellhaften Sinnelementen bleiben.¹⁵ Der historische und systematische Bruch des Abstrakten Expressionismus mit der Tradition der Klassischen Moderne, die eine zutiefst europäische Moderne war, ist nämlich vor allem der Bruch mit einem Weltverhältnis, das selbst dort noch auf ein garantierendes oder wenigstens doch stabilisierendes situationstranszendentes Ordnungsprinzip fixiert blieb, wo es bestenfalls noch dessen Trümmer feststellen konnte. Diese Deutung des barocken Weltverhältnisses hat Benjamin vielleicht am Eindringlichsten formuliert: „Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas Neues entstand: eine leere Welt“. Denn „die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt.“¹⁶ Und die radikale Abkehr von diesem melancholischen Weltverhältnis unterscheidet Pollock oder Newman oder Rothko tatsächlich etwa von Wols und trennt die amerikanische gegenstandslose Malerei der Nachkriegszeit von der europäischen, die mit der Wiederaufnahme der unterbrochenen klassisch-modernen Tradition in den dreißiger und vierziger Jahren auch das melancholisch-autoritative Weltverhältnis dieser Tradition übernahm. Bemerkenswert ist dies im Übrigen nicht zuletzt deshalb, weil der sprichwörtliche amerikanische Optimismus zumal nach der zermürenden historischen Phase der Depression im Lichte dieser Deutung möglicherweise geradezu Entscheidungssache war, Resultat einer weiteren bewußt herbeigeführten, nunmehr nicht nur politischen, sondern auch kulturellen Ablösung von Europa. Der Unab-

¹⁵ Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Frankfurt/Main 1974 (1925), S. 203-430, bes. S. 238ff.

¹⁶ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 317f.

hängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika Ende des 18. Jahrhunderts als Manifestation des politischen Liberalismus entspräche dann der Abstrakte Expressionismus als Manifestation des kulturellen Liberalismus. Er setzt die Emanzipation aus dem melancholischen Weltverhältnis und seinen transzendentalen Wirklichkeitserwartungen voraus. Und am Ende ist vielleicht genau das – mehr als alle Ökonomisierung des Ästhetischen – erst die zureichende Bedingung für die Herausbildung der späteren Pop-Kultur gewesen, die gerade durch Freisetzung der ästhetischen Gestaltungsmittel und der Zeichen aus ihren tradierten Bindungen an fixierte Bedeutungen zum Leitbild einer globalisierten Massenkultur werden sollte.

III.

Es bietet sich an, das andere, nämlich das soziale Element des liberalen Weltverhältnisses, dem der Abstrakte Expressionismus angehört, also die Mittelschichtgesellschaft, an dieser Stelle über ihre spezifische, aber analogisierbare Differenz im Gleichen einzuführen. Dieses Gleiche ist das sozialstrukturelle Dispositiv der sozialen Mobilität – und zwar in seiner vollen Bedeutung von Diskursen und Praktiken organisierter Selbstentfaltung und in seiner irreduziblen Ambivalenz von Möglichkeitsoffenheit und gleichzeitiger Stabilisierungsbedürftigkeit der sozialen Positionen, die eben keine gegebenen, sondern errungene soziale Positionen in einem unvollständig determinierten sozialen Raum sind. Notwendige Voraussetzung sozialer Mobilität ist die Auflösung oder zumindest die Durchlässigkeit der sozialen Struktur, ihre zureichende Voraussetzung aber ist die Internalisierung einer spezifischen, nämlich prinzipiell offenen Fiktionalität. Diese offene Fiktionalität, die das situationstranzendierende Denken nicht auf einen konkreten anderen Zustand finalisiert, sondern überbietungsoffen erhält, ist vielleicht die Essenz des ‚Amerikanischen Traums‘. Auf jeden Fall aber wurde sie jetzt, nach dem Zweiten Weltkrieg, in der amerikanischen Gesellschaft generalisiert – und vielleicht ist das Leben der amerikanischen Mittelschicht, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg gegen die tradierte Struktur der amerikanischen Vorkriegsgesellschaft durchgesetzt wurde, am Ende im positivsten Sinne des Begriffs ein Leben inmitten der Fiktion. Darauf verweist jedenfalls eine besondere Form der „antizipatorischen Sozialisation“, die in dieser Epoche zum ersten Mal für breitere Kreise wirksam wurde: „Das auffallende am amerikanischen Leben“, erklärten David Riesman und Howard Roseborough, sei, „daß die Menschen für Rollen vorbereitet werden, die ihre Eltern nicht gespielt haben, ja die überhaupt noch niemand gespielt hat; sie werden hinsichtlich der Motivation und der sozialen Geschicklichkeit

(die einen guten Teil des ‚know-how‘ ausmacht) für Berufstätigkeiten vorbereitet, die noch nicht erfunden sind, und für den Konsum von Gütern, die noch nicht auf dem Markt sind. (Wenn Kinder es weiterbringen sollen als ihre Eltern, so *muß* der Arbeitsmarkt und der Gütermarkt sich ausweiten).“¹⁷ Entsprechend ist nicht Tradition oder Moral das Medium der sozialen Integration, sondern Konsum. Und genau in diesem Sinne ist der statusindizierende, wenn nicht überhaupt statuskonstituierende Besitz des „Standardpakets“ an Waren und Dienstleistungen, in dem sich die Zugehörigkeit zur Mittelschicht manifestiert und das zum eigentlichen Medium der Sozialintegration wird, ambivalent, nämlich konformistisch und möglichkeitsoffen zugleich.¹⁸

Hier greift zunächst eine Besonderheit des Massenkonsums, die diesen prinzipiell von allen Formen des Verbrauchs in einem traditionellen, bedürfnislogischen Sinne unterscheidet, nämlich das besondere Objektverhältnis, das den Massenkonsum zu einem Phänomen macht, das auf permanente Reproduktion gestellt ist. Natürlich geht es in diesem Objektverhältnis in erster Linie um die massenhafte individuelle Aneignung von gesellschaftlich fetischisierten und marktförmig verfügbaren Gütern. Aber gleichzeitig geht es auch um die Einübung der Individuen in den transitorischen Charakter von Objekten, die nicht nur überbietbar und ersetzbar sind, sondern tatsächlich ersetzt werden sollen, sobald ein neues Produktniveau erreicht ist, das seinerseits eine neue Stufe auf der imaginären Leiter des sozialen Aufstiegs markiert, indem es zu einem neuen gesellschaftlichen Standard wird. Vielleicht ist der gesellschaftstheoretisch belangvolle Aspekt des Konsums am Ende aus diesem Grund tatsächlich nicht sosehr die ökonomische Warenförmigkeit der Objekte, also der Vorrang ihres Tauschwertes gegenüber ihrem Gebrauchswert, der die politische Ökonomie lange Zeit in kritischer Absicht an tradierte Materialitätskonzepte gefesselt hat, sondern die Tatsache, daß diesen Objekten nichts Definitives eignet und daß sie deshalb nicht nur im ökonomischen, sondern auch im metaökonomischen, also ontologischen Sinne ebenso verfügbar wie veränderbar sind. Genau darin, in dieser sozialen Möglichkeitsoffenheit besteht schließlich auch die spezifische gesellschaftliche Erfahrung im 20. Jahrhundert, die dann als Erfahrung der

¹⁷ David Riesman/Howard Roseborough: „Laufbahnen und Konsumverhalten“, in: David Riesman, *Wohlstand wofür? Essays*, Frankfurt/Main 1973 (1955), S. 17-50, hier S. 22. Leider ist die Formel „anticipatory socialisation“ des Originaltexts als „Vorweg-Sozialisierung“ ins Deutsche übersetzt worden, wodurch das Fiktionale des Sachverhalts vollkommen unterbelichtet ist. Vgl. David Riesman/Howard Roseborough: „Careers and Consumer Behavior“, in: David Riesman, *Abundance for what? And other Essays*, Garden City, New York 1964, S. 107-130, hier S. 111.

¹⁸ Vgl. Riesman/Roseborough: „Laufbahnen und Konsumverhalten“, S. 19 et passim.

sozialen Mobilität einen neuen, in De-Ontologie gegründeten Gesellschaftstyp konstituiert.

Diese Erfahrung manifestiert sich nicht zuletzt in jener Fiktionalisierung des Begehrens, die es aus tradierten Bindungen freisetzt – aus tradierten sozialen Bindungen, vor allem aber aus tradierten materiellen Bindungen. Gleichzeitig ist diese Erfahrung nicht allein auf die konkreten Objekte selbst gerichtet, die angeeignet werden können, sondern auch auf den Modus des unaufhörlichen Aneignens. Dessen Medium im Sinne einer realitätskonstituierenden Modalstruktur sind Objekte, die von vorneherein auf Überbietbarkeit angelegt sind und entweder unter dem – technischen – Aspekt der Optimierung oder unter dem – ästhetischen – Aspekt der Innovation als solche produziert und in der distributiven Matrix der Mode konsumiert werden. Sie begründen und modulieren ein Weltverhältnis, das Übergangshaftigkeit und Unabschließbarkeit prinzipiell positviert und zum Kriterium für den individuellen wie kollektiven Horizont des Wünschbaren macht. Gleichzeitig signalisieren sie durch die Dinge hindurch eine möglichkeitsoffene Ontologie der sozialen Wirklichkeit, deren Modus in der Metapher der ‚sozialen Mobilität‘ ein sinnlich-räumlicher, also ein konkret wahrnehmbarer Ausdruck verliehen wird.

Die Theorie des „Standardpakets“ ist in ihrer Ambivalenz von Konformismus und Möglichkeitsoffenheit auf genau diese Situation gemünzt, weil sie sowohl die konstitutive Stabilisierungsbedürftigkeit wie die konstitutive Instabilität – man könnte auch sagen: Kontingenz – sozialer Positionen verdeutlicht, die sich der sozialen Mobilität verdanken. Schließlich ist nicht nur die soziale Position, sondern auch die psychologische Disposition des Aufsteigers immer prekär und deshalb unaufhörlich anerkennungsbedürftig. Das Entscheidende ist nämlich, daß sich die Stabilisierung der jeweils erreichten Position immer nur performativ vollzieht, weil sie an fiktionalen Horizonten ausgerichtet ist und deshalb niemals in Definitives münden, sondern immer nur in Transitorischem manifest werden kann. Prekäre Anerkennungsprozesse, so könnte man sagen, manifestieren sich in transitorischen Objektverhältnissen und etablieren so eine unhintergehbare Struktur der Unabschließbarkeit. Und die generalisierte Positivierung dieser Situation, ihre Verstetigung zu einem gesellschaftlichen Organisationsprinzip wie zu einem individuellen Habitus, bildet gewissermaßen die historisch-ontologische Voraussetzung einer Mittelschichtgesellschaft, die aus diesem Grund auch eine Gesellschaft ist, für die das Wachstum lebenswichtig ist. Damit ist zugleich das Defizitäre und Negative theoretisch vermieden, das die Herausbildung der Mittelschichtgesellschaft während ihrer Inkubationszeit seit den zwanziger Jahren begleitet hat und seinen Ausdruck in den Konzepten einer problematischen Angestelltenkultur von Siegfried Kracauer bis zu C. Wright

Mills gefunden hat. Tatsächlich entspricht Mills' Diagnose der „Abwesenheit jeglicher Glaubensordnung“ und jeglichen „Lebensplans“ in der nordamerikanischen Mittelschicht der späten vierziger Jahre in vielfacher Hinsicht Kracaurs Diagnose der „geistigen Obdachlosigkeit“ der Berliner Angestellten der späten zwanziger Jahre.¹⁹

Das Defizitäre und Negative, das die Inkubationszeit der Mittelschichtgesellschaft theoretisch begleitet hat, ist allerdings auch in jener Konzeption der Mittelschichtgesellschaft vermieden, die Helmut Schelsky in seiner These von der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“ verdichtet hat.²⁰ Trotzdem ist diese Situationsbeschreibung, die auf die frühe Bundesrepublik als avancierteste europäische Gesellschaft in den fünfziger Jahren gemünzt war, in einer zentralen Hinsicht anders als die von Riesman und Roseborough: Schelskys „nivellierte Mittelstandsgesellschaft“ entsteht nicht aus einer einzigen Aufstiegs- und Entgrenzungsbewegung in die Offenheit neuer sozialer Rollen und Positionen mit ihrer standardisiert-konformistischen Stabilisierung, sondern aus zwei gegenläufigen Bewegungen, nämlich dem Aufstieg ehemals proletarischer Schichten und dem Abstieg ehemals bürgerlicher Schichten, die aber dennoch als ‚höhere‘ ökonomisch wie kulturell eine Leitbildfunktion für Aufstiegsprozesse bekommen, die sich nicht zuletzt in den Lebensstilpräferenzen zumal bildungsgetragener Aufsteiger niederschlägt. Die Mittelschicht, so könnte man Schelskys These reformulieren, hat eben keine eigene Kultur entwickelt. Darin begründet sich für ihn der unabweisbar und innerhalb einer Generation auch unvermeidbar kleinbürgerliche Zug dieser Gesellschaft, die dadurch nicht nur im geographischen Sinne die europäische und insbesondere die deutsche Variante der Mittelschichtgesellschaft bildet. Darin manifestiert sich allerdings – neben einer besonderen Ordnungserwartung, die sich im ständischen Rest der Schelskyschen Formel Ausdruck verleiht – auch ihre nach wie vor transsituativ-präskriptive und eben gerade nicht situativ-performative Orientierung. Das ist es, was die europäische Konzeption – und schlechterdings auch die europäische Realität – der Mittelschicht von der amerikanischen unterscheidet, nämlich die Persistenz einer Disposition, die im Auslaufhorizont der Autorität oder zumindest einer transzendental gesicherten Ordnung der sozialen Wirklichkeit steht, die sich selbst unter Bedingungen erweiterter sozialer Mobilität in einer nach wie vor prinzipiell ständischen Gesellschaftsstruktur

¹⁹ C. Wright Mills: *White Collar. The American Middle Classes*. New York 1956 (1951), S. XVI (Übers. vom Vf.). Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Schriften, Bd. 1, Frankfurt/Main 1971 (1930), S. 205-304, hier S. 282.

²⁰ Vgl. Helmut Schelsky: „Gesellschaftlicher Wandel“, in: ders., *Auf der Suche nach Wirklichkeit, Gesammelte Aufsätze zur Soziologie der Bundesrepublik*, Düsseldorf-Köln 1965 (1956/1961), S. 337-351, bes. S. 339ff.

manifestiert – jedenfalls dann, wenn es um den Zugang zu anderen Eliten als den öffentlichen oder staatlichen Funktionärseliten geht.²¹

Vielleicht konnte deshalb die These der Herrschaft technokratischer „Sachzwänge“, die Schelsky im Nachgang zu Gehlen formulierte, zu einem zentralen Streitpunkt der gesellschaftstheoretischen Debatten der sechziger Jahre werden.²² Schließlich ist in dieser These die Konstellations- und Kompositionsidee einer Totalität der Erfahrung weiterhin präsent, auch wenn sie auf ihre technisch-operative Seite reduziert und in die Anonymität von Organisationsstrukturen und Planungsprozessen transponiert worden ist. Und vielleicht ist deshalb die spezifisch europäische Antwort auf die Modernisierung, nämlich die poststrukturalistische, eine Antwort, die die performative Dimension der Mittelschichtgesellschaft gerade deshalb lange Zeit unterschätzt hat, weil sie diese nach wie vor im erweiterten Horizont fordristischer Sozialorganisation und einer metaphorisch erweiterten Technokratiekonzeption problematisiert hat. Dafür steht nicht zuletzt die ganze technizistische Metaphorik bei Michel Foucault. Das ändert sich erst und dennoch allenfalls teilweise mit der gesellschaftskritischen Diskussion um die neoliberale ‚Ökonomisierung des Sozialen‘ im Nachgang zur paradigmatischen Erschöpfung der poststrukturalistischen Totalitarismuskritik. Auch wenn seine kritische Verwendung dies nicht meint und seine affirmative es verdeckt, steht der Begriff der ‚Ökonomisierung des Sozialen‘ nämlich für jene konstitutive Tendenz in der entwickelten Moderne, die mehr und anderes bedeutet als die weitgehende Kommerzialisierung und Verdinglichung der gesellschaftlichen Beziehungen: ‚Ökonomisierung des Sozialen‘ bedeutet im Wesentlichen vielmehr die Abkehr von der Autorität als gesellschaftlichem Organisationsprinzip durch marktförmige Organisation der Sozialbeziehungen – der Autorität in allen ihren personellen, strukturellen und infrastrukturellen Formen. Der Begriff erfaßt also den sozialontologischen Sachverhalt, daß eine Gesellschaft nicht mehr auf situationstranszendente Ordnungsgaranten mit allen ihren heiligen oder profanen Derivaten ausgerichtet ist und daß Vergesellschaftungsprozesse deshalb nicht mehr präskriptiv, sondern performativ sind.

Das Konzept der ‚Ökonomisierung des Sozialen‘ verweist damit auf eine gesellschaftliche Immanenz, die weder auf juridische, noch auf sozialtechni-

²¹ Deshalb ist es keine semantische Obsoletheit und schon gar keine biographische Merkwürdigkeit, wenn Schelsky konsequent von der *Mittelstandsgesellschaft* spricht.

²² Vgl. Helmut Schelsky: „Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation“, in: ders., *Auf der Suche nach Wirklichkeit*, S. 449-499, bes. S. 465ff u. 482f. Vgl. Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*. Reinbek 1957, S. 7ff u. 104ff. Vgl. mit sehr anderer Bewertung Jürgen Habermas: „Technik und Wissenschaft als ‚Ideologie‘“, in: ders., *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt/Main 1968, S. 48-103.

sche, disziplinierende und regulierende Prinzipien gegründet ist, sondern auf eigendynamische Prozesse der Selbstkonstitution nach veränderlichen, aber marktförmig organisierten Kriterien von Wert und Nutzen. Die ‚Ökonomisierung des Sozialen‘ signalisiert deshalb tatsächlich das Ende der Souveränität im Sinne einer externen, außersozialen Gesetzes- und Gestaltungsmacht in allen ihren personellen und institutionellen, bürokratischen oder technokratischen, politischen oder ästhetischen Formen. Das ist von Foucault zumindest teilweise in den Studien zur „Gouvernementalität“ der nachdisziplinären „Normalisierungsgesellschaft“ expliziert worden, die eine politische Theorie der modernen Gesellschaft in ihrer liberalen und insbesondere in ihrer neoliberalen Ausprägung sind.²³ In ihrem Zentrum steht die Frage, wie ein soziales Organisationsprinzip beschaffen ist, das mit der heteronomen Konditionierung der Individuen bricht, indem es die produktivistische Optimierungslogik sozusagen auf die Gesellschaftsstruktur selbst appliziert und zum Kriterium der sozialen Subjektivität macht.

Diese Frage führte Foucault – trotz aller bekundeten Nähe – in einer spezifischen Weise über Max Weber und die Kritische Theorie hinaus.²⁴ Weber ging es um das Schicksal des Individuums im „stahlharten Gehäuse“ einer bürokratisierten Welt der funktionalen Rationalisierung, einer „verwalteten Welt“, wie Theodor W. Adorno diese Wirklichkeit dann im Anschluß an Weber bezeichnet hat, „in der die Schlupfwinkel“ angesichts der „radikal vergesellschafteten Gesellschaft“ verschwinden.²⁵ Foucault hat dieses Konzept der Moderne, in dem diese Epoche im eminenten Sinne das gesellschaftliche Zeitalter ist, aufgenommen. Aber anders als Weber und Adorno zielte er in seinen Analysen der Situation nach dem Zweiten Weltkrieg nicht auf einen disziplinären und bürokratischen, sondern auf einen nachdisziplinären und nachbürokratischen Vergesellschaftungstyp, der zwar ebenfalls eine „soziale Ethik“ realisierte, wie William H. Whyte das regulative Konzept der etablierten Moderne beschrieben hat, der aber ein Vergesellschaftungstyp war, in dem die Orientierung des Selbst essentiell auf die kommunikative Präsenz der Anderen und die performative Immanenz ihrer sozialen

²³ Vgl. Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977-1978, II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-79*. Frankfurt/Main 2004 bzw. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Frankfurt/Main 1999.

²⁴ Vgl. Michel Foucault: „Un cours inédit (Was ist Aufklärung?)“, in: *Magazine Littéraire* 207 (1984), S. 35-39, hier S. 39.

²⁵ Vgl. Max Weber: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1987 (1920), 17-206, hier S. 203 bzw. Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen ⁵1972 (1921), S. 551-579; Theodor W. Adorno: „Kultur und Verwaltung“, in: ders., *Soziologische Schriften I* (Schriften, Bd. 8), Frankfurt/Main 1972 (1960), S. 122-146, hier S. 133f u. 145.

Organisation ausgerichtet ist, wie Riesman den spezifischen Konformitätstyp der amerikanischen Mittelschichtgesellschaft bestimmt hat.²⁶ In diesem Sinne markieren die Analysen von Riesman und Whyte die eigentliche soziologische Nachbarschaft, in der Foucaults Theorie der modernen Gouvernementalität steht und in der sie ihre analytische Plausibilität gewinnt.²⁷ Und am Ende ist die nachdisziplinäre „Normalisierungsgesellschaft“, die lange Zeit im Deutungsschatten der disziplinären „Normalisierungsgesellschaft“ gestanden hat, tatsächlich die performative Mittelschichtgesellschaft, die sich zwischen den fünfziger und den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunächst in Nordamerika und dann in Westeuropa herausgebildet hat und seit geraumer Zeit dabei ist, das normative Sozialmodell einer wünschbaren globalisierten Moderne zu werden.

IV.

Man kann die implizite These, die in diesen Überlegungen ein Stück weit erörtert worden ist, etwa so explizit werden lassen: In den tiefenstrukturellen Korrespondenzen von Abstraktem Expressionismus und performativer Mittelschichtgesellschaft wird eine Kultur erkennbar, deren soziale Besonderheit die Abkehr von der präskriptiven Autorität als grundlegendem Prinzip der Vergesellschaftung und deren ästhetische Besonderheit die Abkehr von der totalitätsfixierten Melancholie als prägendem Prinzip der modernen bürgerlichen und noch avantgardistisch-antibürgerlichen Kunst ist. Eine Gesellschaft ohne fixierte stratifikatorische Ordnung und eine Kunst ohne kompensatorische Option auf eine Einheit der Wirklichkeit wären dann tatsächlich Elemente eines avancierten liberalen Weltverhältnisses.

²⁶ William H. Whyte: *The Organization Man*. Garden City, New York 1956, S. 7; David Riesman/Nathan Glazer/Reuel Denney: *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. New Haven 1950, S. 151ff. (dt. *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*. Reinbek 1958). In der deutschen Übersetzung verliert dieser Typus als „außen-geleiteter Mensch“ die intersubjektive Spezifik, die Riesmans Konzept der „other-directed person“ hat, und die in der Ausrichtung auf personale Andere und nicht auf ein anonymes Außen besteht. Vgl. S. 157 bzw. 150 (dt.).

²⁷ Das ist lange nicht so gesehen worden. Und es wäre eine eigene theoriegeschichtliche Untersuchung wert, weshalb Foucaults „Normalisierungsgesellschaft“ zwar gelegentlich mit Adornos „verwalteter Welt“, aber nie mit den kritischen Analysen der Mittelschicht in Verbindung gebracht wurde, die ja immerhin Analysen der Trägerschicht jenes liberalen Modernisierungsprojekts waren, das nicht nur für Foucault seine theoretische Entsprechung im Strukturalismus hatte. In dieser Perspektive wird im Übrigen nochmals deutlich, wie sehr Foucaults gesellschaftstheoretisches Projekt dort, wo es politisch finalisiert werden konnte, in erster Linie ein antitotalitäres Projekt war.

Das ist in der Tat in beiden Fällen, im Ästhetischen wie im Gesellschaftlichen, ein neues Stadium. Und im Kontext der politischen Geschichte, in die die kunsttheoretische Konstruktion des Abstrakten Expressionismus und die sozialgeschichtliche Durchsetzung der performativen Mittelschichtgesellschaft eingebettet sind, lässt sich tatsächlich eine Genealogie der liberalen Kultur trassieren, die bis an die Schwelle der Gegenkultur der späten sechziger Jahre führt, die ihrerseits nicht zufällig mit der Durchsetzung einer generalisierten Pop-Kultur einherging, die vor allem in der Etablierung einer durchgehenden Erfahrung einer „neuen Sensibilität“ bestand, die tendenziell eine einzige, mittlere „neue Kultur“ etabliert hat, die die „Kunst als Erweiterung des Lebens versteht“, indem sie die Trennung zwischen einer artistischen und einer industrialisierten Kunst durch die massenhafte Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ermöglicht, wie Susan Sontag erklärt hat.²⁸ Eine Gesellschaft ohne fixierte stratifikatorische Ordnung und eine Kunst ohne kompensatorische Option auf eine Einheit der Wirklichkeit wären dann gerade deshalb Elemente eines avancierten liberalen Weltverhältnisses, weil sie nicht nur die Selbstkonstitution einer in sozialem Wandel gegründeten Gesellschaft, sondern auch die Selbstkonstitution einer in ihrer eigenen Autonomie gegründeten Kunst ermöglichten, die ihrerseits wiederum die kulturellen Bedingungen für die Möglichkeit der verschiedenen Dispositive autonomer Selbstentfaltung geschaffen haben, die bis in die Gegenwart reichen. Aber vielleicht ist die kultur- und gesellschaftsgeschichtliche Dimension dieser Korrespondenz nicht das einzig Interessante an dieser kultursoziologischen Konstellation *avant la lettre*, ebensowenig wie es die theoretische Dimension der konzeptuellen Korrespondenzen ist, in deren Perspektive das gesellschaftstheoretische Konzept der ‚Komplexität‘ zum Analogon des kunsttheoretischen Konzepts des ‚big canvas‘ wird und darauf verweist, daß eine systemtheoretische Beschreibung der Gesellschaft wahrscheinlich mehr mit einem Gemälde von Pollock und namentlich mit einem seiner ‚drip paintings‘ gemein hat, als der technizistisch-administrative Diskurs der Systemtheorie vermuten läßt. Suchte man aber nach einem halbwegs evidenten Moment, in dem der Abstrakte Expressionismus mit der performativen Mittelschichtgesellschaft tiefenstrukturell und damit systematisch verbunden ist, dann ist dies ihre essentiell modalontologische Konstitution: Abkehr von der Melancholie und ihrem Konzept der kompensatorischen Repräsentation situationstranszendenter Totalitäten, Selbstbegründung in marktförmiger Verfügbarkeit und optimierungslogischer Mobilität, beides ohne externe Referenz und begründet in einer performativen Ontologie, beides nicht zu-

²⁸ Susan Sontag: „One culture and the new sensibility“, in: dies., *Against Interpretation. And other Essays*. New York 1966 (1965), S. 293-304, hier S. 300 (Übersetzung vom Vf.).

letzt als strukturelle Unmöglichkeit dauerhafter Fixierungen. – Von wo aus und mit welchem Argument sollte dagegen ein ernsthafter Einwand formuliert werden?

(In: Birgit Riegraf, Dierk Spreen, Sabine Mehlmann (Hg.), *Medien – Körper – Geschlecht. Diskursivierungen von Materialität*, Bielefeld, Transcript 2012, S. 50-72)