

Klaus Herding und Hans-Ernst Mittag:

ÄSTHETIK IM SPÄTKAPITALISMUS

Zum Stand der ästhetischen Theorie, zugleich eine Erwiderung auf Hans Heinz Holz' "Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens" im Katalog der documenta 5

	Seite
1 EINLEITUNG	53
1.1	53
1.2	54
2 DIE KUNST INNERHALB DER WIRKLICHKEIT	67
2.1	67
2.2	73
2.3	81
2.4	86
2.5	92
2.5.1	92
2.5.2	96
3 DER KÜNSTLERISCHE GEGENSTAND	105
3.1	105
3.2	107
3.3	112

	Seite
4 KÜNSTLERISCHE UND ALLGEMEINE PRODUKTION	120
4.1 Künstlerischer, industrieller, wissenschaftlicher Arbeitsprozeß	120
4.2 Kriterien zur Analyse dieser Arbeitsprozesse	127
4.3 Gebrauchswert der Kunst	129
4.3.1 Vom Ritual zum Markt?	129
4.3.2 Sinnliche Wirkung und Reflexion	131
4.3.3 Materieller und ideologischer Gebrauchswert und Tauschwert	137
5 KÜNSTLERISCHE ALS GESELLSCHAFTLICHE PRAXIS	142
5.1 Moralischer Appell an den Einzelnen	142
5.2 Fortschritt durch Kunst?	146
5.2.1 Innovation und Antizipation	146
5.2.2 Fantasietätigkeit und Spiel	158
5.2.3 Serialität - Originalität	162
5.2.4 Schönheit	164

1 EINLEITUNG

1.1 Ästhetik im Spätkapitalismus

Ästhetik als Wissenschaft kommt dem Bedürfnis entgegen, Wahrnehmung zu begreifen. Eine Theorie, die auf Selbstbestimmung des Menschen zielt, muß daher eine Wahrnehmungslehre umfassen, die zugleich Mittel zur aktiven Klärung und Befriedigung von Bedürfnissen ist und dem Menschen zum Bewußtsein seiner gesellschaftlichen Realität, d.h. auch seiner Klassenlage, verhilft. Das Interesse an reflektierender Aneignung der Wirklichkeit, also an Ästhetik selbst, gründet in der menschlichen Produktivität; in der spätkapitalistischen Gesellschaft scheint es besonders durch die Verwertung der Sinnesreize bei der "sekundären Ausbeutung", der Ausbeutung der Konsumenten, stimuliert zu sein. Diese trifft nicht nur Arbeiter und kann Schichten, die der primären Ausbeutung in geringerem Maße unterliegen, eher bewußt werden. Daher das Interesse auch bürgerlicher Gruppen an einer auf praktische Veränderung gerichteten ästhetischen Theorie. Diese kann weder die sinnliche Erfahrung der Natur noch die der Künste selbstzweckhaft zu ihrem Forschungsobjekt machen. Durch die Frage nach der Funktion dieser Erfahrung und die Auseinandersetzung mit dem Erfahrenen zu dessen Veränderung und Genuß übergreift sie diese Bereiche.

Wer mit solcher Absicht Ästhetik betreibt, sieht sich in einer zwiespältigen Situation: zunehmend wird die Aneignung der Wirklichkeit durch die vom Kapital beherrschten Medien behindert, werden Kommunikationsprozesse unterbunden, an denen Produzenten und Rezipienten sich aktiv beteiligen könnten. Andererseits erweitern sich die Produktions- und Wahrnehmungsmöglichkeiten ständig. Auch durchdringen Ereignisse und Produkte in zunehmendem Maße die Öffentlichkeit. Werden alle Neuerungen in den Verwertungskreislauf integriert, so entstehen doch aufgrund

des hochgradigen Ideologiebedarfs, den die spätkapitalistischen Produktionsverhältnisse bedingen, besonders vielfältige und fantasiereiche Produkte. Diese Situation läßt es als notwendig und aussichtsreich erscheinen, eine emanzipierte Nutzung solcher Produkte und Wahrnehmungsweisen schon unter kapitalistischen Bedingungen vorzubereiten und durch eine dialektisch-materialistisch ansetzende ästhetische Theorie zu fundieren.

Hans Heinz Holz' "Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens", eine Abhandlung, deren Titel die Beschränkung auf "Kunst" vermeidet, verspricht eine in diesem Sinne umfassende Analyse der visuell erfahrbaren Realität des Spätkapitalismus.

1.2 Die von Hans Heinz Holz vorgelegte Theorie im Rahmen der documenta-Ausstellung

Der Beitrag von Hans Heinz Holz füllt Fach 1 des Loseblatt-Katalogs der documenta 5 in Kassel 1972.^{*)} Der Ausstellungsbesucher konnte daher annehmen, der Text sei als Einleitung zu den folgenden Abschnitten gedacht, die den Untergliederungen der documenta-Ausstellung selbst entsprachen, und könne zur Vorbereitung der Besichtigung dienen. Der Text erfüllt diese Erwartung jedoch nicht wie entsprechende Abschnitte anderer Kataloge. Statt einer auf die Objekte der Ausstellung bezogenen Einführung entwickelt Holz eine zusammenhängende ästhetische Theorie, die eine vom Standpunkt der Ausstellungsveranstalter unabhängige Beurteilung der Ausstellung, ja von Kunst überhaupt ermöglichen soll. Die Distanz gegenüber der Position der Aussteller wird in der "Vorbemerkung" (S. 2) da deutlich, wo Holz "die Einflußnahme der Händler" ablehnt; im documenta-Unternehmen seien Dokumentationsanspruch und Geschäftsinteresse miteinander verfilzt; der darin enthaltene unlösbare Widerspruch kann nach Holz "nur dann aufgehoben werden ...,

*) Im folgenden abgekürzt "Kat."

wenn das kasuistische Selektionsprinzip durch eine theoretisch fundierte Aufgabenstellung ersetzt wird, die die Anwendung sachbezogener Kriterien nicht nur gestattet, sondern zwingend fordert." Eine solche, die bisherige Interessenverflochtenheit von documenta-Ausstellungen kritisch überschreitende Aufgabenstellung sei im ursprünglichen Ausstellungskonzept der documenta 5 noch gegeben gewesen. Sollte danach Kunst als "Befragung der Realität" untersucht werden, so schien als Fundierung eine "Theorie des Realitätsverhältnisses von Kunst" erforderlich. Als solche ist der Text von Holz gemeint.

Gemäß dem Konzept Jean-Christophe Ammanns, Bazon Brocks und Harald Szeemanns versteht Holz (S. 3) "Kunstwerke ... als Systeme, die auf die eine oder andere Weise Wirklichkeit in sich aufnehmen: entweder in der Art eines Abbilds, das eine Vorlage reproduziert; oder in der Art einer Darstellung, die eine Sache ausdrückt, ohne ihr gleich zu sein; und schließlich in der Art, daß sie selbst eine neue Wirklichkeit sind, die mit einer Vorlage nichts zu tun hat. Demgemäß wird unterschieden zwischen drei Wirklichkeitsebenen: 1. Die Wirklichkeit des Abgebildeten 2. Die Wirklichkeit der Abbildung 3. Identität oder Nichtidentität der Wirklichkeit von werktranszendenter Gegenständlichkeit und Abbildung ..." Die Alternative "Identität oder Nichtidentität" wird durch den Hinweis modifiziert, daß die verschiedenen Wirklichkeitsebenen einander durchdringen, "die Seinsweise der einen Wirklichkeitsebene ... auf die Seinsweise der nächsten Wirklichkeitsebene projiziert" wird. Da dieses Schema für den von Holz beanspruchten normativen, historischen und politischen Aspekt (S. 3) materialistischer Analyse offen bleibt, konnte es ihm "als möglicher Ansatz einer Theorie über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit" erscheinen, mit der die "Dokumentation eines Status visueller Kultur kritisch verarbeitet werden" kann (S. 3).

Im ersten Teil der "Einleitung" (S. 4-7, "Der gegenstandstheoretische Aspekt") entwickelt Holz das genannte Schema zum Entwurf einer materialistischen Gegenstandstheorie weiter. Der "ästhetische Gegenstand" wird aus seinem doppelten Realitätsbezug bestimmt: er ist real, aber "sein Gegenstandscharakter, uns etwas anderes als sich selbst zu zeigen, unterscheidet ihn von jedem anderen Gegenstand, der nur sich selbst gibt, und rückt ihn in eine Differenz zu sich selbst, die das Indiz dafür ist, daß an ihm als Gegenstand ein Reflexionsverhältnis entspringt." Dieses Reflexionsverhältnis ist nach Holz' Ansicht im Kunstwerk so objektiviert, daß seine Analyse über die Subjektivität der einzelnen Person, etwa des Künstlers, hinausführt, ja "als ein fundamentaler Zweig einer allgemeinen Ontologie" betrieben werden kann (S. 5). Dieser Ansatz ermöglicht es, in der "Differenz", im "Reflexionsverhältnis" eine bestimmte "Erfahrung von Wirklichkeit" zu ermitteln. Diese verweist auf "die Allgemeinheit des Erfahrbaren" weiter (S. 5). Das Kunstwerk vergegenständlicht aber insbesondere die allgemeinen Bedingungen von Erfahrung; es objektiviert damit gesellschaftliche Sachverhalte. Solche werden stichwortartig genannt und eingeschätzt, am deutlichsten da, wo Holz, wenn auch in einem speziellen Zusammenhang, "den der Klassengesellschaft inhärenten Widerspruch" erwähnt (S.8). Am Schluß des Abschnitts wird gefragt, wie Kunst aktiv werden, Realität bewältigen könne. Sie wird an einer Art Scheideweg gesehen: Kunst soll "von der kruden Herrschaft der Dinge" befreien oder der "Unterwerfung unter die Dingklischees" verfallen können.

Vorzüge des "gegenstandstheoretischen Ansatzes" sind besonders im Vergleich zu manchen anderen Ansätzen materialistischer Ästhetik sichtbar: Er kann eine einseitige Betonung des Prozessualen, auch den flüchtigen Umgang mit dem gegenständlichen Material überwinden, materialistische Objektanalysen fundieren.

Die ohne weiteres sichtbare Gefahr ist die einer neuen (oder auch alten) Verdinglichung, die das Kunstprodukt vom Entstehungs- und Wirkungsprozeß isoliert.

Dieser Befürchtung scheint der zweite Teil der Einleitung (S.8-16) sogleich entgegenzutreten; "Die Alltagswelt und ihre Bildsysteme" - so die Überschrift - fundieren die Praxis des Künstlers, da sie ihm "die formalen wie inhaltlichen Bestandstücke seiner Wirklichkeitserfahrung liefern" (S.15).

Das erste Hauptkapitel, "Mimesis" (S.17-24), setzt noch entschiedener dazu an, die "Gegenstandstheorie" mit einer Prozeßtheorie zu vermitteln; der Begriff "Mimesis" wird genutzt, um den Realitätsbezug des Werks auf den des erzeugenden Prozesses zurückzuführen: "nicht ist das Kunstwerk die Imitation eines als Vorbild benutzten Objekts, sondern das Hervorbringen des Werks ist eine Nachahmung des natürlichen Hervorbringens von Dingen in der Welt - sei es von Naturprozessen oder von menschlicher Arbeit" (S.23). Damit wird die Theorie der Arbeit, Kernstück aller nennenswerten Varianten des historischen Materialismus, ansatzweise in die ästhetische Analyse eingebracht.

Aber schon kurz darauf wendet Holz sich im zweiten Hauptabschnitt ("Zeichen", S.25-49) einer "Allgemeinen Theorie des ästhetischen Zeichens" zu. Er versucht sie "materiell anthropologisch" (S.27) zu begründen; die Semiotik in ihrem gegenwärtigen Stand, geschweige ihren historisch-materialistischen Zweig, zu verarbeiten, ist nicht versucht worden. Stattdessen beginnen (S.29) Betrachtungen über Künstler, an deren Werk sich die Problematik des "reinen", "autonomen" Zeichens diskutieren läßt (insbes. S.33,37), und über "Schrift zwischen Bild und Zeichen". Den Zeichengebrauch außerhalb der Kunst stärker einbeziehend wendet Holz sich dann u.a. dem Warenzeichen, der surrealistischen Montage und der Collage

zu, um die Spannweite des Realitätsbezuges von Zeichen auszumessen. Er konstatiert eine den "Zeichenwelten" immanente Tendenz zur Abstraktion, erhält den Wirklichkeitsbezug im Grenzfall aber durch ein Paradoxon aufrecht: "Zeichenwelten lösen sich immer mehr von der Realität des Abgebildeten ab; je abstrakter sie werden, ... um so nachdrücklicher wird der Betrachter auf die Rückübersetzung des Begriffs in die Anschauungssphäre verwiesen" (S.47).

Die drei weiteren Hauptabschnitte (Bild=Welten-Beispiele, S.49-56; Antizipationen, S.57-62; Zur Kunstsituation heute, ab S.63) sollen - wie schon einige lockerer gefügte, anscheinend aus älteren Arbeiten übernommene Passagen des 2. Hauptabschnittes - das zunächst auf hohem Abstraktionsniveau Entwickelte mittels der vielfältigen Erscheinungen der Kunst des 20. Jh. illustrieren oder näher ausführen.

Kurz vor Schluß wird die Darstellung noch einmal dichter. Holz handelt hier "Über die Differenz des ästhetischen und moralischen Bewußtseins" (S.78-80), schneidet die Wertfrage an und nimmt Stellung gegen die Trennung der ästhetischen Werte von den ethischen durch die Wertphilosophie. Holz betont die "pädagogische Seite" aller Kunst (S.79), sieht die Moralität der Kunst im "Ausdruck unverfälschter Menschlichkeit", aber ohne bei dieser Formel zu verharren: "Arbeitswelt" und "Spielwelt" stehen sich "heterogen, ja antagonistisch entgegen, solange die Notwendigkeit der Arbeit mit der Freiheit des Spiels nicht zusammenfällt, also letztlich die Identität des Menschen mit sich selbst nicht hergestellt ist ... Es scheint ..., daß eine Kunst nötig ist, die sich zur Umwelt nicht spontan rezeptiv verhält, sondern die gestalterischen Ausdrucksmittel für eine von der Theorie bereits durchdrungene und auf begriffliche Formulierungen gebrachte Welt sucht; eine Kunst mithin, die der

Wissenschaft (und vor allem der Philosophie) näher steht, als dies je der Fall war, weil sie nun nicht mehr bloß Reflexion des Gesehenen sein kann, sondern die Reflexion der Reflexion in sich aufnehmen muß ..." (S.80).

Die kritische Intention der documenta-Planer selbst, insbesondere des Generalsekretärs Szeemann, sollte vor allem in einer Konfrontation "paralleler Bildwelten" realisiert werden, bei der z.B. die Verflechtung spät-kapitalistischer Kunst- und Werbepaxis hätte sichtbar werden müssen. Dieser Ansatz ist in der schließlich realisierten documenta 5 einer beziehungslosen Parallelität geopfert. Die Künstler selbst hatten auf Distanz zu den "Bildwelten des Alltags" gepocht, und Szeemann hatte sich zu einer Vorstellung von autonomer Kunst bekannt: ein Verlust an Reflexion, dessen Ergebnis seit Szeemanns Interview mit Willi Bongard (in: Die Welt vom 21.3. 1973) feststand. Seitdem war deutlich, daß der Text von Hans Heinz Holz eine kritische Gegenposition zur realisierten documenta einnehmen müsse. So wendete Holz die Konzeption der documenta 5, die er grundsätzlich guthieß, gegen die realisierte documenta 5; da er die Ausstellungsstücke aber beim Verfassen seiner Ausführungen noch nicht kannte, bleibt der Widerspruch zwischen Text und Ausstellung unausgeführt, der Leser des Katalogs bemerkt ihn, erhält aber keine Auflösung oder wenigstens Erläuterung dieses Widerspruchs.

Die gesamte Anlage des Textes ist dazu geeignet, direkte Konfrontationen zu vermeiden. Es hätte nahegelegen, die vorausgegangenen documenta-Ausstellungen nach Konzeption und Realisation kritisch aufzuarbeiten: damit wäre der Grundstock zu einer Analyse auch der documenta 5 gelegt, der Forderung entsprochen worden, die Holz an die Ausstellung insgesamt richtet, "daß die Dokumentation eines Status visueller Kultur kritisch verarbeitet werden muß, nämlich als Material einer Analyse" (S.3). Die dem-

gegenüber von Holz gewählte Möglichkeit, eine Theorie ohne Bezug zu documenta-Ausstellungen zu entwickeln, ist zwar ebenfalls auf ein Material bezogen, legt es gegenüber dem Leser sogar verdienstlicher Weise deutlicher und gründlicher offen als mancher andere ästhetische Text. Aber indem kein Bezugsrahmen dieses Materials an gegeben wird, bleibt es über das unvermeidliche Maß hinaus durch den biographisch bedingten Erfahrungs- (und anscheinend auch Manuskripten-) schatz des Verfassers geprägt; aus dem Blickwinkel des Lesers stellt sich die Auswahl weder als folgerichtig noch als nachprüfbar dar.

Zwar hätte auch an anderem Material als dem der bevorstehenden Ausstellung Holz' kritische Gegenposition gegenüber den Kunstrichtungen dargelegt werden können, die auf der documenta 5 hervorgehoben werden sollten. Eine solche mittelbare Vorbereitung des Ausstellungsbesuchers ist jedoch allenfalls ungleichmäßig gelungen. Am deutlichsten noch liefert Holz' Gegenstandstheorie mit der Forderung nach einer Differenz zwischen Abbild und Abgebildetem Argumente gegen die Werke des "Fotorealismus", jedenfalls solange nur deren reproduktives Element gesehen wird. Schwieriger ist es schon, aus Holz' Einschätzungen der Subjektivität des Künstlers Kriterien abzuleiten, nach denen die in Kassel betonten "Selbstdarstellungen" und "Individuellen Mythologien" beurteilt werden könnten; ein Résumé der materialistischen Mythologiekritik, speziell Max Raphaels Hinweis auf den "unsinnigen Begriff einer privaten Mythologie" (in: Philosophische Hefte 1932, S.136) hätte hier noch näher an die Kritik des mit der Ausstellung erhobenen Anspruchs herangeführt. Indem Holz sich schließlich nur wenig über die realitätsverändernde Funktion künstlerischer Praxis äußert, bleibt ein zentrales Argument zur Einschätzung der "conceptual art" oder "Ideenkunst" unentwickelt.

Die relative Neutralität gegenüber der documenta ließ sich offenkundig nicht durchhalten, sie schlägt an meh-

rerer Stellen in eine Beschönigung um, die von Holz als solche sicherlich nicht gewollt ist. Holz geht der Präsentation der documenta gleich zu Beginn (S.2) auf den Leim, wenn er meint, daß die documenta 1955 einen authentischen Querschnitt durch die Kunst zwischen 1900 und 1950 gegeben habe. War dort etwa die Kunst im Umkreis der Oktoberrevolution, die der Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ASSO), die amerikanische Realistentradition repräsentiert? Die Überbetonung der ungegenständlichen Richtungen gilt heute auch konservativ eingestellten Autoren als Grundzug der documenta 1955.

Der Leser erfährt nicht, daß die documenta als Institution der demokratischen Legitimation und Kontrolle weitgehend ermangelt. Die "Vorbemerkung" weist nur auf Interessen des Kunsthandels hin, untersucht weder die der Großfirmen noch die der staatlichen Instanzen, die das Unternehmen unterstützen (vgl. dazu Richard Hiepe in: Tendenzen Jg.9, 1968, S.115-125).

Unerläßliche Grundlage einer dem Besucher ermöglichten documenta-Kritik wäre auch die Kenntnis von der Organisation der vorbereitenden Arbeiten gewesen; die Kritik hätte als solche der Ein-Mann-Verantwortlichkeit über den Kunstbereich hinausführen können. Wenn der Text diese Problematik übergang, so durfte wenigstens nicht der Eindruck erweckt werden, der documenta-5-Besucher stehe vor einem Ergebnis von Team-Work.

Holz' "Kritische Theorie" ist also weder am ausgestellten Material noch an der Struktur der documenta als Institution konkretisiert. Daß Ausstellung und Text dennoch durch Rezeptionsarbeit der documenta-Besucher miteinander vermittelt werden könnten, wurde von den Rezensenten der documenta 5 teils bestritten, teils unterließen sie selbst den Versuch dazu. Weil Theorie übermäßig isoliert in den Ausstellungskatalog einbrach, wurde eine ohnehin vorhandene Aversion noch herausge-

fordert : Theorie "ist auch im Fall der documenta 5 grau, denn die Überlegungen von Hans Heinz Holz gehen an der Kasseler Kunstwirklichkeit vorbei" (Rudolf Lange in: Hannoversche Allgemeine vom 4.7.1972). Da Holz' Text kaum Beweise aus der documenta verarbeitet, konnten die Rezensenten Ausstellung und Text gegeneinander ausspielen. Während Kurt Jauslin im Göttinger Tageblatt vom 30.6.1972 einen Widerspruch zwischen Holz' "Urteilsfreudigkeit" und Szeemanns Konzept "eines differenzierten Sehens" bemerkte, das "auf eine Auflösung des bloßen Ja-Nein-Urteils hinzielt", fand Klaus Staeck (zitiert nach Nationalzeitung Basel vom 26.5.1972), Holz liefere "sozialistischen Zuckerguß" für eine Ausstellung, die ihren kritischen Ansatz verloren habe. Nur ausnahmsweise wurde eine engere Beziehung gesehen: Rudolf Krämer-Badoni ("Die Welt" vom 3.7.1972) schätzte Holz als "Spiritus rector" einer Tendenz zur philosophischen Problematisierung ein, die zum falschen Anspruch der documenta 5 selbst beitrage, nicht die Künstler, aber das Publikum verwirren werde.

Verhältnismäßig wenige Rezensenten machten sich einen Vorwurf zu eigen, der von Besitzern des Katalogs ständig zu hören war: Holz' Text sei nahezu unlesbar und schon deshalb für den Ausstellungsbesucher unbrauchbar ("verquaste Soziologismen ... weitgehend unentzifferbar..."), Petra Kipphoff in: Die Zeit vom 7.7.1972). Aus der Vielzahl der Vorwürfe sei dieser herausgegriffen, weil er über den konkreten Anlaß hinaus die gegenwärtige Situation in einem Zweig der "Kulturindustrie" beleuchtet.

Die Konkurrenz auf dem Sektor wissenschaftlicher Produktion verschärft sich, holt die Konkurrenz in der Produktion anderer Güter ein; als Mittel der Auseinandersetzung dienen, wie gerade die Angriffe auf Holz zeigen, nicht mehr nur der Versuch wissenschaftlicher Disqualifizierung, sondern die politische Klassifika-

tion und die bewußte Lüge. Wer wie Holz eine fortschrittliche Theorie zu entwickeln versucht, ist auch dabei unweigerlich mit bürgerlich eingestellten Philosophen konfrontiert. Holz scheint sich bewußt auf diese Zielgruppe eingestellt zu haben; wir halten eine solche Auseinandersetzung auch für noch notwendig. Erstaunlich ist aber, wie viele Vorarbeiten zu einem materialistischen Entwurf ästhetischer Theorie Holz unverwendet läßt; es findet sich z.B. kein Hinweis auf sowjetische Ästhetiker, auf Lu Märten, Franz Mehring, Bert Brecht, die neuere ästhetische Literatur der DDR oder auf die Zeitschrift "Ästhetik und Kommunikation". Stattdessen ist der Text von unzähligen Zitaten bürgerlicher Philosophen durchsetzt, die mit einem materialistischen Ansatz häufig ungenügend vermittelt sind, manchmal ihm direkt widersprechen; auch die äußere Struktur des Textes wird dadurch eklektisch, gleichmäßigem Lesen hinderlich.

Als weitaus schwerstes Lesehindernis jedoch erweist sich die philosophisches Fachwörter häufende, streckenweise auf hohem Abstraktionsniveau liegende Sprache.

"Jede neue Auffassung einer Wissenschaft schließt eine Revolution in den Fachausdrücken dieser Wissenschaft ein" (Friedrich Engels, Vorwort von 1886 zum "Kapital", in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke *), Bd.23, Berlin 1969, S.37). Aber diese bei der Pauschalablehnung "linken Jargons" gern außerachtgelassene Erkenntnis kann nur einen kleinen Teil der Leseschwierigkeiten rechtfertigen, die Holz' Text bereitet, denn über weite Strecken findet sich darin keiner der für die Varianten historisch-materialistischer Theorie bezeichnenden Termini.

Die abstrahierende Diktion kann, wie schon an früheren Beispielen vermutet wurde (Diskussion des Vortrags

*) Im folgenden abgekürzt "MEW"

"Marxismus und Abstraktion" von Otto Karl Werckmeister auf dem 13. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz am 11. April 1972), bewußt oder unbewußt der Absicherung dienen, sogar einer doppelten: gegenüber konservativ eingestellten Wissenschaftlern, die ständig implizit Partei ergreifen, aber offene Parteinahme als unwissenschaftlich ausgeben; auch der Absicherung gegenüber progressiven Gruppen, die mehr als das nach den Umständen Publizierbare fordern könnten: abstrahierende Diktion überspielt das Abstrahieren von den Subjekten der Geschichte, die fehlende Bezugnahme auf reale Klassenkämpfe, die Abwesenheit revolutionärer Konsequenzen und Strategien. Solange aber derartige Absicherungsbedürfnisse aus der gesellschaftlichen Situation resultieren, kann eine solche Diktion nicht ausschließlich dem angelastet werden, der sich ihrer bedient.

Für Holz' schwierige Sprache bei seinem schwierigen Versuch ließe sich schließlich anführen, daß sich in der Entwicklung philosophischer Erkenntnis das Auffinden und erste Durchdringen neuer Ansätze von ihrer Vermittlung an andere Mitglieder einer arbeitsteilig organisierten Gesellschaft streckenweise trennen müsse; die erkenntnisoptimale Sprache sei u.U. nicht zugleich vermittlungsoptimal. Als unbezweifelbares Beispiel dafür wird gern Marx' "Kapital" genannt. Auf die schwer verständlichen Partien im Text von Holz können wir diese Rechtfertigung nicht übertragen. Denn der Artikel tritt nach Beschaffenheit, Zusammenhang und Auflage nicht nur als erster Formulierungsversuch in einem engeren Kreis, auch nicht nur als Herausforderung zur Diskussion unter Philosophen und Kunstwissenschaftlern auf, sondern vervollständigt den Anspruch der documenta 5, Kunst in einem theoretisch fundierten Konspekt vorzuführen (S.3), beansprucht selbst, einer sehr großen Anzahl von documenta-Besuchern nützlich zu sein. Holz hat in einer Diskussion am 3. Juli 1972 die Erwartung geäußert, daß sein Text

tatsächlich für einen großen Teil der Katalogkäufer verständlich und nutzbar sein werde, für mehr Leser, als sie ein vergleichbares Taschenbuch erreichen könne. Diese Erwartung können wir nach den Eindrücken einer Universitätsübung, deren Teilnehmer den Holz-Text mit z.T. erheblichen Vorkenntnissen angingen, nicht teilen: auch ihnen bereitete der Text kaum überwindliche Verständnisschwierigkeiten. Vor allem halten wir es für einen Fehler, daß die Rezeptionsschwierigkeiten als eine bloße Minderung des Gebrauchswertes hingenommen werden: sie wirken darüber hinaus als eine schädliche Einschüchterung auf die, die einen Versuch machen, sich entsprechend der auch von Holz erhobenen Forderung und anhand der von Holz angebotenen Unterweisung kritisch mit der documenta 5 auseinanderzusetzen - oder sich aus weiterreichendem Interesse über die Maßstablosigkeit und den Theoriemangel der üblichen Kunstbetrachtung hinauszuarbeiten. Die Einschüchterung durch einen verständnisfeindlichen, Kritik erschwerenden Ausstellungsbetrieb setzt sich in anderer Form fort, wenn ein Angebot zu Einführung und Erklärung den Besucher wiederum in Ratlosigkeit versetzt.

Konnte Holz' Abhandlung im Rahmen der documenta 5 wenig nützlich werden, so bietet sie andererseits einen Problemaufriß, an dem sich die weitere Diskussion ästhetischer Theorie vielfach orientieren kann. Holz selbst hat zudem (lt. Basler Nachrichten vom 8.7.1972) eine erweiterte Fassung seiner Arbeit angekündigt.

Die vorliegende Abhandlung entwickelt ästhetische Probleme nicht - wie es in letzter Zeit ganz überwiegend geschah - an der Literatur, sondern an der bildenden Kunst. Damit schafft sie einen direkten Kontakt zwischen der philosophischen Ästhetik und der Kunstwissenschaft, in der eine neue Reflexion der theoretischen Grundlagen vor einigen Jahren einsetzte. Holz' Abhand-

lung ist der seit langem wichtigste Beitrag dazu, die Absonderung dieser beiden Disziplinen voneinander zu überwinden. Die davon zu erhoffenden Erkenntnismöglichkeiten werden an einigen Stellen sichtbar. Deshalb wird im folgenden versucht, einige Hauptthesen der Abhandlung zu prüfen und daran weitere Überlegungen zu knüpfen, entgegen der Übung, in Schriften zur ästhetischen Theorie über bereits vorliegende Ausarbeitungen ohne Bezugnahme hinwegzugehen und dadurch die eigene Darlegung möglichst geschlossen zu halten. Zudem sollte ein ausführliches Eingehen auf Holz' Darlegung der Abkapselung kritisch reflektierender Gruppen voneinander begegnen - auch da, wo sich Kontroversen ergaben.

2 DIE KUNST INNERHALB DER WIRKLICHKEIT

2.1 Fundierung auf den Alltag

Als materialistisch orientiertem Theoretiker geht es Holz entscheidend darum, das Kunstwerk als Gegenstand der Produktion und Wahrnehmung im Zusammenhang des gesamten Lebensvollzugs zu erfassen. Er thematisiert daher das "Fundierungsverhältnis" (S.8) der Kunst auf das "Alltagsleben" (S.2, 8 ff.). Während idealistische, lebensphilosophische und existentialistische Theorien entweder "das Besondere an der Kunst, ihre Herausgehobenheit aus dem Alltagsleben" (S.8) zu begründen versuchten oder "Kunst ... auch da, wo ihr Zusammenhang mit der Alltäglichkeit gesehen wird, gerade als deren Gegenteil" bestimmten (S.9), entsteht für Holz das Kunstwerk innerhalb der Gegebenheiten des Alltags: Aus diesem beziehe der Künstler seinen Stoff, in ihm vollziehe er seine Reflexion der Wirklichkeit. Die These, daß "das Verhältnis von Abbildung und Wirklichkeit" - Grundthema der documenta 5 - "tief in den optischen Vorgegebenheiten des Alltagslebens verwurzelt" sei (S.2), ist kaum zu bestreiten; sie ist als Zurückweisung einseitiger Trennung zwischen Kunst und übriger Wirklichkeit immer noch notwendig. Unter Alltag sei verstanden der Inbegriff der zumeist täglich wiederholten Tätigkeiten und der damit verknüpften Gegenstände und Kenntnisse. Der Alltag ist im Spätkapitalismus vor allem dadurch gekennzeichnet, daß er in viele, weitgehend unverbundene Einzeltätigkeiten zersplittert ist, bei starrer schichtenspezifischer Determination in hohem Maße gleichförmig und unveränderlich verläuft; zunehmend erfordert er rasche, in ihrer Auswirkung begrenzte Entscheidungen; er wird mit einem geringen Grade von Reflexion und Innovationserwartung erlebt (vgl. Agnes Hel-

ler, Alltag und Geschichte,= Soziologische Essays, Neuwied und Berlin 1970).

Kunst wird vielfach für den alltäglichen Gebrauch produziert und im Alltag wahrgenommen; auch als Gebäude, Freiskulptur, Wandgemälde, Innenausstattung öffentlicher und privater Räume ist Kunst in den Alltag integriert. Die gegenwärtige Phase des Spätkapitalismus ist sogar durch eine (noch näher zu beurteilende) Tendenz zu vermehrter Durchdringung des "Alltagslebens" mit Kunst gekennzeichnet, wie u.a. die Integrierung moderner Kunstwerke in die als "Bürolandschaften" bezeichneten Großraumbüros (vgl. Jürgen Schröder-Jahns Fernsehfilm "Nur ein kleiner Angestellter", ARD 18.7.1973), die Einführung von Städtspielen (vgl. Martin Damus, Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus,= Fischer Taschenbuch 6194, Frankf./M. 1973, bes. Kap. III) oder die Bemalung von Außenwänden in Großstädten zeigen (vgl. Horst Schmidt-Brümmer und Feellie Lee, Die bemalte Stadt, Köln 1973; auch Joh. Cladders in: Kat. 16, S.4. f.).

Zu fragen bleibt allerdings, wie diese Durchdringung jeweils in Erscheinung tritt, in welcher Funktion, Interpretation und Einschätzung das Kunstwerk dargeboten wird. Ironisch war z.B. die Mona Lisa in den Alltag versetzt, als sie mit einer Flasche Jägermeister-Likör in der Reklame erschien. Einen mehr übergänglichen als konfrontierenden Modus des Kunstzitats wählte der Reemtsma-Konzern, als er in Nr. 394 seiner Reklameserie (dazu vgl. Karin Reiss und Irene Tietze-Lusk in: Kritische Berichte Jg.1, 1973, Heft 1, S.54 f.) einer Fotografie von Toledo die Behauptung hinzufügte: "In der Manier von El Greco. So sieht der Meister die Stadt, in der er 37 Jahre lang lebte und malte Vielleicht aß er hier auch schon Toledos Spezialität, Gazpacho ... Heute paßt auch die Peter Stuyvesant gut ins Bild. Nach unserer Manier." Der Genuß der Zigarette soll offenbar

in die Nähe der angeblich dem Alltag entrückten auratischen Sphäre der Kunst gehoben werden. Beide Fälle zeigen, daß in der Werbung die Existenz voneinander getrennter, unterschiedlich zu bewertender Sphären vorausgesetzt, die Kunst in idealistischer Weise aus dem Alltag ausgegrenzt wird. Daß diese Trennungsideologie aufgrund von Marktinteressen immer wieder von neuem bekräftigt wird und daher durch bloße Ideologiekritik nicht aufgehoben werden kann, berücksichtigt Holz nicht genügend. Auch weicht er der Frage aus, wie weit die Unterscheidung verschiedener Lebenssphären legitim und nützlich ist.

Schon sein Begriff des "Alltagslebens" ist unscharf, weil in ihm nicht zwischen Produktions- und Zirkulationssphäre unterschieden wird. Dieser Mangel an Unterscheidung durchzieht den Text von Anfang an: "Daß die spezifischen Kulturleistungen des Menschen ... rückbezogen und fundiert werden müssen auf die Lebenswelt des Alltags, ist eine Erkenntnis, die wohl bis in die Aufklärungsphilosophie zurückreicht ..." (S.8). Die Künstler der Aufklärungszeit, die Holz seltsamerweise beiseite läßt, haben diese Fundierung auf die "Alltagswelt" bereits konkretisiert und deutlich zwischen der Arbeits- und der Erholungssphäre unterschieden. Arbeit und freier Genuß werden z.B. in Watteau's "Ladenschild des Gersaint" thematisiert; beide Bereiche reflektiert Chardin in seinem Bild der "Rübenputzerin", die innerhalb der Arbeitssphäre über diese hinauszusinnen beginnt. Aber es handelt sich nicht nur darum, daß beide Sphären seit dieser Zeit in zunehmendem Umfang thematisiert wurden, vielmehr geht es um die künstlerische Erkenntnis, daß Arbeit Kunst konstituiert und deshalb der Bereich der Arbeit in gleichem Maße wie andere künstle-

risch zu untersuchen sei. So bereiteten die Künstler der Aufklärung die Fundierung der modernen Welt auf Arbeit (Hegel) vor.

Die von Philosophen und Künstlern der Aufklärung bereits reflektierte Fundierung der Kunst auf Arbeit bedeutet zugleich die Überwindung des Scheins, daß Kunst jenseits der Produktionssphäre existiere und erlebt werden könne. Diese Überlegung hätte bei Holz weiter genutzt werden können, um die Frage aufzuwerfen und zu klären, warum im Spätkapitalismus eine solche Fundierung der Kunst teilweise wieder bestritten wird oder werden muß.

Dieser ideologische Rückschritt ist ein dem gegenwärtigen Stand der Warenproduktion angemessener Vorgang. Er erklärt sich daraus, daß die Entfaltung der Produktivkräfte und die Erstarrung der Produktionsverhältnisse in zunehmenden Widerspruch geraten. Diesen in der Kunst zu reflektieren, kann weder in der Absicht der Produzenten liegen, soweit sie auf Verkäuflichkeit ihrer Werke angewiesen sind, noch in der Absicht der Rezipienten, soweit diese von einem gesellschaftspolitischen Fortschritt individuelle Nachteile zu gewärtigen haben.

Im spätkapitalistischen System wird Kunst vor allem in der Zirkulationssphäre verbreitet und rezipiert, die der Arbeitende zur Reproduktion und zum Konsum nutzt. Gerade diese Sphäre scheint Holz aber nur hin und wieder unter dem Begriff des Alltagslebens zu fassen; ob er Fernsehen, Kino- oder Ausstellungsbesuch unter die Tätigkeiten des Alltags subsumiert, bleibt offen. Die beiden Bereiche des Alltags können unterschiedlich weit entwickelt sein (Heller 1970, S.7,11); insbesondere kann die Zirkulationssphäre als innovationshaltiger erscheinen.

Die bildende Kunst hat in den beiden Alltagssphären eine dem Kapitalverwertungsprozeß jeweils entsprechende unterschiedliche Funktion übernommen hat. Mit der zunehmenden Bedeutung der sekundären Ausbeutung im Konsumbereich entstehen neue, künstlerische Inhalte und Ausdrucksformen, auch wenn diese jeweils in den Kapitalverwertungsprozeß einbezogen werden. Ihre volle Bedeutung wird allerdings erst sichtbar, wenn Kunst in einem weiteren als dem von Holz gebrauchten Sinn verstanden wird, d.h. wenn die Ausbildung der Sinneswahrnehmungen einschließlich der Entstehung von Riten bei einer über bloße Reproduktion hinausgehenden Bedürfnisbefriedigung ebenso einbezogen wird wie Ausdrucksformen der Kleidung oder der politischen Agitation.

Holz' Ansatz, "daß Kunst sich...nicht nur...eng mit dem Alltagsleben verbindet, sondern diesem selbst als Bestandteil angehört" (S.15), ist aber nicht nur unscharf und unzureichend, insofern zwischen den verschiedenen Sphären des Alltags nicht unterschieden wird und zahlreiche visuelle Ausdrucksmöglichkeiten unberücksichtigt bleiben. Vielmehr wird die Zugehörigkeit der Kunst zum Alltag letzten Endes wieder auf das Kunstgewerbe eingeschränkt, und zwar mit der Begründung, daß Kunstwerke aus diesem Bereich die Mitte hielten zwischen einer Verwendung als "Gebrauchsgut" und als "Objekte magischer, ritueller oder repräsentativer Zwecke" (S.15). Darin deutet sich bereits der Irrtum an, daß die sogenannte Hohe Kunst kein Gebrauchsgut sei - hierauf wird noch einzugehen sein. Auch ist plötzlich von einer "Kluft zwischen Alltag und Kunst" (S.15) die Rede, ohne daß gesagt wird, ob und wie diese überwunden werden solle.

Die Einengung des Kunstbegriffs und die Aufteilung von Artefakten in solche des Alltags und solche der Kunst ist zunächst der Ausstellungsleitung, nicht Holz anzula-

sten. In der Ausstellung sind diese Trennungslinien immerhin verwischt, indem die Nicht-Kunst der Kunst nicht hierarchisch unter-, sondern (in Form der "parallelen" Bildwelten) scheinbar gleichwertig zugeordnet ist. Holz geht einen Schritt darüber hinaus, wenn er statt einer solchen Kaschierung zunächst die immer noch praktizierte Ideologie von der Hohen Kunst benennt, um dann die Fundierung aller Kunst auf den Alltag zu betonen. Aber gerade die progressiv erscheinende Forderung, "daß Kunst in die Gesamtheit der Bildwelten des Alltagslebens eingebettet werden muß" (S.3) - als ob sie darin nicht schon immer eingebettet wäre - zeigt, daß Holz ebenso wie die Ausstellungsleitung diese einst systemstabilisierende Trennung noch als gegeben hinnimmt, die schon sichtbaren Ansätze zu ihrer Überwindung unterschätzt.

Nicht deutlich wird, wie sich Holz denn die Überwindung der weithin vorherrschenden Sphärentrennung zwischen Kunst und Alltag konkret vorstellt. Das Wort 'Fundierung' bringt dazu nicht viel. Am Schluß der Abhandlung (S.80) deutet Holz eine Alternative gegenüber dem Auseinanderfallen der 'fundamentalen Lebenssphäre der Arbeitswelt' und der 'Spielwelt' an, "in der sich die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen verwirklichen". Die Notwendigkeit der Arbeit müsse mit der Freiheit des Spiels zusammenfallen; Holz wendet sich - zwar in einem speziellen Zusammenhang - gegen "die Zerspaltung der einheitlichen menschlichen Funktionen in verschiedene Seins- und Erlebnisbereiche". Das Phänomen der Sphärentrennung schiebt sich hier allzusehr vor das (wohl letztlich gemeinte) der Klassentrennung; Holz' Forderung könnte so verstanden werden, als sollten alle Seins- und Erlebnisbereiche einander angeglichen werden. Uns scheint die Unterscheidung von Lebenssphären, der damit

verbundene Wechsel von Interessenrichtung, Konzentrationsgrad und Stimmungslage einem Bedürfnis nach Differenzierung innerhalb des eigenen Lebens, nach Intensivierung der jeweiligen Tätigkeit zu entsprechen, das gerade in einer sozialistisch verfaßten Gesellschaft befriedigt werden kann; denn erst dort können die Determinationen entfallen, die den selbstbestimmten Wechsel und das Kommunizieren solcher Bereiche unterbinden und heute noch dazu führen, daß verschiedene Lebensbereiche verschiedenen Bevölkerungsschichten zugewiesen bleiben, daß die Erfahrungen aus einem Bereich (z.B. "freie" Wahl, "erhebender" Kunstgenuß) nicht mit denen aus anderen Bereichen vermittelt werden können (z.B. stumme Unterordnung unter eine Betriebshierarchie, Zwang zum Anhören einer bestimmten Art von Musik beim Einkauf im Supermarkt).

2.2 Geschichtlichkeit und Normenbildung

Holz besteht (S.2) auf ontologischen und anthropologischen Elementen, im weiteren auch auf Archetypen und transhistorischen Konstanten von Kunstwerken und künstlerischen Richtungen, ja sogar von deren Genese (S.67). Aus seinem Band "Vom Kunstwerk zur Ware" (= Slg. Luchterhand 65, Neuwied und Berlin 1972, S.251 Note 20) darf man interpolieren, daß Holz "Archetypen" nicht im Sinne Jungs, sondern im Sinne Ernst Blochs (Das Prinzip Hoffnung, Frankf./M. 1968, S.65-71, 355 f. u.a.O.) versteht. Aber auch dann scheint uns Holz hier zumindest einer unproduktiven Abstraktion in der Theoriebildung Vorschub zu leisten.

Zwar gibt es in unterschiedlichen Gesellschaftsordnungen gleiche oder ähnliche Erscheinungsformen, so das

Selbstbewußtsein einer neuen Klasse oder die Befreiung einer Unterschicht von ökonomischer Abhängigkeit. Doch dient das Beharren auf den wirklich gleichbleibenden Elementen nur allzu oft dem Ziel, die Unterschiedlichkeit der jeweils zugrundeliegenden ökonomischen Prozesse zu leugnen und dem Veränderbaren den Schein der Unveränderlichkeit beizulegen. Auch die Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Erscheinungsformen in der Kunst ist noch kein Beweis für das Vorhandensein archetypischer Produktions- und Wirkungskonstanten des Kunstwerks: Häufig nehmen gleiche Formen im Kontext veränderter Bedingungen neue Funktionen an; das Gleichbleibende als Evokation eines früheren Zustands ist häufig nur ein Reflex geschichtlicher Selbsterfahrung, eine Anknüpfung, keine Wiederkehr.

Die in materialistischer Literatur auch sonst zuweilen noch anzutreffende Behauptung von archetypischen Erscheinungen (vgl. z.B. Reinhard Bentmann und Michael Müller, Die Villa als Herrschaftsarchitektur, = edition suhrkamp 396, Frankf./M. 1970, S.134 u.a.O.) verbindet sich bei Holz mit dem Anspruch, durch ein System von Kategorien die "Konstitutionsprinzipien" des Kunstwerks ein für allemal zu erkennen. Holz gibt vor, einen "Begriff von dem, was Kunst ist" zu haben oder zu erarbeiten (S.3); obwohl die Konstitutionsprinzipien des Kunstwerks "in ihrer konkreten Besonderheit" untersucht werden, soll dieser Begriff von Kunst zeitlose Gültigkeit haben - er wird denn auch von der Höhlenmalerei über die assyrische und ägyptische Kunst bis hin zur Pop und Minimal Art angewandt. "Es muß sich eine Seinsweise von Kunst definieren lassen, deren jeweilige gesellschaftliche Konkretion sich auf einen kategorialen Rahmen beziehen läßt ... Dieser kategoriale Rahmen ist deskriptiv zu gewinnen, beansprucht aber normative

Kraft: denn er entspringt nicht unserem Bewußtsein von Kunst, sondern deren realer, geschichtlicher Genesis" (S.5).

Dieser Anspruch auf überzeitlich gültige Normen soll wohl auch der Abgrenzung von der "nicht-normativen Ästhetik" Bazon Brocks und dessen audiovisuellem Vorwort zur documenta 5 (Kat.2) dienen.

Holz' materialistischer Anspruch schlägt letzten Endes aber doch, entgegen der ursprünglichen Absicht, in idealistische Gesellschafts- und Geschichtsfremdheit um; in der Tat werden Holz' allgemeine Aussagen nicht hinreichend mit den konkreten im Kunstwerk vergegenständlichten Interessen vermittelt. Es entsteht eine Summierung von Statements, keine dialektische Analyse. Zudem bleibt fraglich, woher die von Holz in Anspruch genommenen Normen deduziert werden. Die Frage nach der überzeitlichen Gültigkeit von Normen und deren Stellenwert wird u.W. in der marxistischen Literatur sehr unterschiedlich beantwortet (vgl. Helmut Fleischer, Marxismus und Geschichte, = edition suhrkamp 323, Frankf./M. 1969², S.40 ff., S.85 ff., S.91 f.; ders., Der marxistische Begriff der Humanität, in: Marxismusstudien, 7. Folge, 1972, bes. S.15 ff.). Wir stehen der Frage, wieweit es von einem dialektisch-materialistischen Geschichtsverständnis her möglich ist, Normen mit einem Zeiten und Klassen übergreifenden Geltungsanspruch aufzustellen, skeptisch gegenüber und sehen "Gattungsallgemeinheiten der Region Kunst" (S.5) zu starken Wandlungen unterworfen, als daß wir annehmen könnten, sie ließen sich auf einen "kategorialen Rahmen" beziehen, der auch dann noch bestehen soll, wenn die konkreten gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen nicht mehr bestehen oder erinnert werden können. Entsprechende Zweifel artikuliert Holz nur auf S.3, wo er dem Glauben an "zeitlose Gesetze der Schönheit" absagt. Weiterführen könnte die Frage,

welche Funktion einer nicht für überzeitlich gehaltenen Norm zukommt: Sie weist den Übergang von der Analyse zum konsequenten Handeln, ist ein Zwischenglied bei der Vermittlung von Theorie und Praxis.

Die Annahme, daß Holz in seinen weiteren Ausführungen nicht ohne einen idealistisch-überzeitlichen Normbegriff auskommt, bestätigt sich, wo vom "Wesen" oder von "den Entwicklungsgesetzen" der Kunst oder von ihrer "Autonomie" die Rede ist: Hier benötigt Holz entgegen seinen Angaben eben doch Normen, die seinem Bewußtsein entspringen und sich nicht mit realer gesellschaftlicher Genesis decken.

Überzeitlich-normativ bestimmt ist das von Holz entsprechend der Ausstellungskonzeption zum Leitthema erwähnte erkenntnistheoretische Problem des Verhältnisses von Abbildung und Wirklichkeit (S.3 ff., 25 ff.), vielfach auch das sozialetische Problem der Funktionen der Kunst (S.62, S.70 ff.) und das nur flüchtig behandelte, uns am wichtigsten erscheinende Problem der Umsetzung der Rezeption des Kunstwerks in die gesellschaftliche Praxis (S.79 f.). Innerhalb des erkenntnistheoretischen Komplexes folgt Holz der, wie uns scheint, allzu abstrakten Fragestellung der Ausstellungsleitung (Ammann, Brock, Szeemann), die, ob als "Abbildung und Realität", "Kunst und Wirklichkeit", "Kunst und Leben" formuliert, falsche Gegensätze aufwirft. Da die Kunst einen Teil der Wirklichkeit selbst ausmacht, wäre es präziser und konkreter, zu fragen: Welchen anderen Wirklichkeitsverhältnissen steht das "gesellschaftliche Verhältnis Kunst" (Horst Redeker in: Weimarer Beiträge, Jg.4, 1972, S.70) nahe, von welchen ist es scheinbar oder tatsächlich abgesondert und in wessen Interesse? Holz dagegen stellt den falschen Gegensätzen entsprechende falsche Alternativen

auf. Das Kunstwerk ist nicht, wie Holz meint, entweder unmittelbares Abbild einer Vorlage oder interpretierende Darstellung einer Sache oder gar neuerfundene Wirklichkeit. Mit den Formulierungen: die "Kunst ... erzeugt die Idee" (S.7), oder: "wo Klees Phantasie dauernd kreiert..." (S.32) spielt Holz offenbar auf das trotz nützlicher Erkenntnisse schon im Titel irreführende Buch von Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1969, an; (vgl. dazu auch Damus 1973, S.145 Anm.2: "Von 'Erfindung der Wirklichkeit'... läßt sich nur sprechen, wenn man der Meinung ist, ein Maler abstrakter Kunst konstituiere in seinem Bild Wirklichkeit, während ein Maler gegenständlicher Kunst 'nur' nachahmerisch arbeite ..."; zum gesamten Problem ebd. S.103 ff.). Schon an dieser Stelle hätte erwähnt werden müssen, daß die Möglichkeit, vorgestellte Wirklichkeit als Utopie zu entwickeln und im Kunstwerk zu vergegenständlichen (vgl. S.3), auf Wirklichkeitserfahrung beruht, daß in der Utopie Teile der realen Wirklichkeit verarbeitet und ihre Zusammenhänge erstmals sichtbar gemacht werden. Im Gegensatz zu den Aussagen über die Erfindung der Wirklichkeit heißt es S.9: "Kein Künstler erfindet seine Bildsprache aus dem Nichts." Der Bezug zur Realität wird immer wieder gesehen, dann entkräftet, schließlich von neuem betont. Uns scheint dies ein widersprüchliches, da mit vielen Konzessionen an bürgerliche Theorien behaftetes Verfahren zu sein.

Holz glaubt seinen Anspruch, transhistorisch gültige Normen aufzustellen, auch auf die Existenz unvergänglicher, d.h. immer rezipierbarer, Komponenten des Kunstwerks gründen zu können; er verstellt damit aber die Frage nach den spezifischen geschichtlichen Wirkungsmöglichkeiten des Kunstwerks. "Man kann nicht eine logische Deduktion der Geschichte aus den Prämissen des menschlichen 'Wesens' vornehmen wollen. Die Ge-

schichte ist vor allem empirisch zu konstatieren" (Fleischer 1969, S.93). Dies gilt auch für die Geschichte der Kunst. Die "ästhetische Wirkung des Kunstwerks über seine Zeitgenossenschaft hinaus" (Holz S.2) ist danach zumindest auch aus seinen historisch relativierbaren Komponenten zu erklären. Nur eine das Kunstwerk vereinzeln- de Betrachtungsweise könnte darüber täuschen, daß diese historisch relativierbaren Komponenten zugleich solche des Wissensbestandes und des Erwartungshorizontes sind, auf welche das Kunstwerk ursprünglich bezogen werden mußte. Die Wirkungen eines Kunstwerks bleiben, selbst wenn es physisch erhalten oder rekonstruierbar ist, von der Möglichkeit und dem Interesse abhängig, es mindestens teilweise zu verstehen, es - wenn auch eventuell falsch - zu deuten. Daß die Vorstellungen, die dazu ausserhalb des Werkes vorhanden sein und mit ihm korrespondieren müssen, geschichtlich variabel sind, haben Forschungen zur Wirkungsgeschichte von Kunstwerken längst erwiesen (z.B. Ordenberg Bock von Wülfigen, Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung, Berlin 1947; Luise Welcker, Die Beurteilung Berninis in Deutschland im Wandel der Zeiten, Köln 1957; zum historischen Wandel der Interessenlage deutlicher einige Beiträge in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970).

"Ästhetische Wirkung des Kunstwerks" ist aber ein Sammelbegriff, der auch in sich differenziert werden muß, wenn er nicht die Verschiedenheit der vom Kunstwerk jeweils ausgelösten Wirkungsprozesse normativ einebnen soll. Eine der möglichen Unterscheidungen ist schon dem Passus in Karl Marx' "Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie" (in: MEW 13, 1972, S.641 f.) abzugewinnen, der häufig zur Frage der fortdauernden Wirkung von Kunst konsultiert wird. Marx fragt dort nach der Ursache dafür, "daß griechische Kunst und Epos ... für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Weise als Norm und unerreichbare Muster gelten". Die zweite dieser Fragen

wird von Marx überhaupt nicht erörtert; zu ihr ist inzwischen festzustellen, daß die Werke der griechischen Herrenschicht nur noch zeitweise und nur bestimmten Bevölkerungsschichten als Norm und Muster gegolten haben. Marx beantwortet, von dieser Frage absehend, nur die andere nach Kunstgenuß und "ewigem Reiz". Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin 1971², S.551-553 und Christof Thoenes in: Kunstchronik 25, 1972, S.124 f. haben den u.E. zutreffenden Teil der Begründung herausgearbeitet. Kagan weist auf die "unüberwindliche Widersprüchlichkeit" in der Entwicklung der Kunst hin, deren Fortschritt stets auch das Aufgeben schon errungener Möglichkeiten bedeutet: "So ist die Geschichte der Kunst nicht nur eine Geschichte von Errungenschaften, sondern auch eine Geschichte von Verlusten". Diese Verluste sind nicht vollkommen, solange die Kunstwerke selbst noch erhalten sind; wenn sie nicht nur etwas Besonderes gegenüber allem schon Vorhandenen aufweisen (ähnlich Holz S.67), sondern auch gegenüber späteren Werken etwas Besonderes, unter gewandelten Entstehungsbedingungen nicht mehr Wiederholbares behalten, so erweitern sie den Bereich sinnlicher Aneignungsmöglichkeiten und können schon dadurch Gegenstand eines Bedürfnisses bleiben, das in eingeschränktester Form durch das häufig vorkommende historisch unreflektierte Kunstgenießen befriedigt wird.

Die Qualität dieses Besonderen führt Thoenes auf das "Aufgehobensein" geschichtlicher Zustände in Kunst zurück. Er sieht den Akzent des Marx'schen Aperçu so: "die Bedingung für den 'Genuß' der Werke liegt eben darin, daß jene Zustände überwunden sind". Aber "Aufgehobensein" wird zugleich mittels einer These Theodor W. Adornos und Max Horkheimers positiv verstanden. "Der Drang, Vergangenes als Lebendiges zu erretten, anstatt als Stoff des Fortschritts zu benützen, stillte sich allein in der Kunst, der selbst Geschichte als Darstellung vergangenen

Lebens zugehört" (Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1944, Neudruck Lichtenstein 1955, S.46). Daß dazu nur die Kunst dienen könne, ist zwar nicht einzusehen, noch weniger, warum Vergangenes schlechthin als Lebendiges einzuschätzen sei; die Errettung des Vergangenen kann immer nur dadurch realisiert werden, daß es als Material gegenwärtiger Erlebnis- und Entfaltungsmöglichkeiten benützt wird. Ungeachtet dieser Einwände bleibt aber der Hinweis richtig, daß ein "Reiz" älterer Kunstwerke in ihrer Geschichtlichkeit liegt; zu diesem Sammelbegriff konvergieren zahlreiche Elemente von Kunsterfahrung. Wer sich näher mit einem älteren Kunstwerk beschäftigt, nimmt wenigstens teilweise von den Entstehungsbedingungen, mithin von ihrer Veränderlichkeit Notiz. Wichtig scheint uns der Zusatz, daß gerade Laien häufig den Eindruck artikulieren, das betrachtete Kunstwerk könne unter heutigen Bedingungen nicht mehr entstehen. Wurde z.B. Kunst früher häufig als Ausdruck ökonomischen Reichtums bestaunt, so erscheint sie im heutigen Laienkommentar oft als Ergebnis eines Reichtums an Arbeitszeit, der nicht mehr aufgebracht werden könnte. Das historisch Irreversible jedoch ist der deutlichste Hinweis auf weiterhin verändernden Geschichtsablauf. Als Zeugnis der Veränderlichkeit der Rahmenbedingungen vermittelt ältere Kunst heute eine Erkenntnis vom Geschichtsprozeß, die selbst in einer zunächst undifferenzierten Gestalt weder dem an Veränderung noch dem an Erhaltung Interessierten gleichgültig sein kann.

Wie weit nun diese und andere Thesen auch die Möglichkeit nicht des ewigen, aber eines gegenwärtigen Reizes und Genusses älterer Kunstwerke erklären mögen: sie können nicht gleichzeitig begründen, warum solchen Kunstwerken noch ein normativer Anspruch beigelegt werden kann, sei er an den Menschen allgemein oder an den Künstler gerichtet. "Reiz" und "Geltung" der Werke sind offen-

bar in verschiedener Weise von historischen Ursachen abhängig. Auch deshalb können "die" ästhetischen Wirkungen des Kunstwerks nicht verallgemeinernd aus seinen übergeschichtlichen Komponenten erklärt werden.

Holz' Behauptungen über die Ursachen transhistorischer Wirkung sind nur schwer mit seinem eigenen Wirklichkeitsverständnis zu vereinbaren, wonach "nunmehr das Seiende selbst nur noch als historisch konkretes,... die Kategorien als historisch-gesellschaftliche gedacht werden können" (S.4). Daraus folgt doch, daß die Differenz zwischen Wirklichkeit (wahrgenommenem Objekt) und Abbildung (visualisiertem Gegenstandsverhältnis des Subjekts zur Wirklichkeit) eine historisch jeweils zu relativierende Kategorie ist; wir würden sie daher nicht mehr als "ontologisch" bezeichnen (vgl. dazu auch den Artikel "Ontologie" in: Philosophisches Wörterbuch, hg. von Georg Klaus und Manfred Buhr, Berlin 1972⁸, 2.Bd.).

2.3 Autonomie

Holz' Frage nach Kriterien der Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit bzw. nach der Wirklichkeit der Abbildung führt ihn dazu, daß er, sogar sehr häufig, den Terminus "Autonomie der Kunst" verwendet. Dieser Ausdruck deckt bei ihm nicht durchweg die bürgerlichen Legitimationsinteressen, die die Autoren des Bandes "Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie", (= edition suhrkamp 592, Frankfurt 1972) vorwiegend beschrieben haben.

Wenn Holz von der relativen "Autonomie der Bilderzeugung" (S.50) spricht, dann knüpft er offensichtlich an Engels' Theorie der "Rückwirkung der politischen usw.

Reflexe der ökonomischen Bewegung auf diese Bewegung selbst" an (MEW 37, 1967, S.488 ff.) und konkretisiert die von Althusser und anderen weiter geförderte Vorstellung von der relativen Autonomie des Überbaus (vgl. dazu bes. Friedrich Tomberg, Basis und Überbau im historischen Materialismus, Berlin 1969, S.31,33,37,47). Die Redeweise von der Autonomie des Überbaus erscheint uns allerdings als eine wenig brauchbare, ja unzulässige Abstraktion, denn "Überbau" ist kein eigener Bereich, sondern bezeichnet eine Beziehung des Bewußtseins zur übrigen Wirklichkeit. Die Reflexe des Bewußtseins tendieren um so mehr zur Verselbständigung, je mehr das selbständige Handeln des Subjekts eingeschränkt wird, bleiben aber stets auf die vorgegebenen ökonomischen Verhältnisse bezogen: Diese können im Kunstwerk partiell geleugnet oder beschönigt, angegriffen oder entwerfend überwunden werden. Die Tätigkeit des Künstlers kann daher nur insoweit als autonom bezeichnet werden, als jede aktive Zuwendung zur Wirklichkeit ein Stück Verfügungsgewalt des Menschen über sich selbst voraussetzt.

Obwohl Holz den Autonomiebegriff über Gebühr ausweitet, bleibt gültig, daß er Autonomie nicht im Produkt verdinglicht, sondern im Prozeß auffindet: "Autonomie der Kunst ..., das heißt die Reflexion auf das kreative Moment in der künstlerischen Produktion" (S.17). Diese Sicht könnte freilich nach Holz selbst nur auf die Zukunft projiziert als plausibel gelten, beschreibt er doch den heutigen Herstellungsprozeß als gänzlich heteronom, vom Markt bestimmt. Zur Zielbestimmung also würde die Vorstellung von der Autonomie der Produzenten taugen, zur Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes kaum.

Holz verläßt diese Ebene der Auseinandersetzung, indem er den Begriff "Autonomie der Bilderzeugung" zur methodischen Abwertung der "mechanisch" erzeugten Fotografie (S.50) verwendet. Die Entstehung eines fotografischen

Abbildes sei "absoluter Heteronomie" (ebd.) unterworfen. Damit wird dem Begriff der Autonomie die Bedeutung eines handwerklichen Gütezeichens beigemessen, mit dessen Hilfe "Kunst" von "Nicht-Kunst" unterschieden werden soll. So wendet Holz den Begriff "Autonomie" auf künstlerische Produktion (S.7,17) und künstlerische Produkte (S.6,53) herkömmlicher Gattungen an. Innerhalb dieser unterscheidet er wiederum zwischen autonomen und nicht-autonomen Kunstwerken (S.22), nennt bestimmte, nicht zweckgebundene Zeichen (S.30,37 f.) autonom oder spricht von der Autonomie der Form (S.22,32 f.) und der inhaltlichen Bedeutung (S.45) von Kunstwerken, insbesondere ungegenständlichen.

Indem Holz eine Kunsttheorie als Theorie des ästhetischen Zeichens entwickelt, ist er von vornherein zeichenhafter Abbeviatur, Abstraktion, gegenstandsfreier Kunst zugetan. Als, wie uns scheint, einziger historisch-materialistisch orientierter Theoretiker erkennt er die Bedeutung auch der nachrevolutionären abstrakten Kunst an; leider ist diese Anerkennung mit unhaltbaren idealistischen Theoremen durchsetzt. Da diese Zeichen nach Holz "keinen Wirklichkeitsbezug haben" (so S.30), erklärt er sie für autonom. Wenig später konstatiert Holz zwar "Rückbezüge auf die äußere, die historische Wirklichkeit", hält aber nichtsdestoweniger an seiner Folgerung fest, gerade in ihnen werde "die Intention dieser autonomen Zeichensysteme erkennbar", denn: "sie sind eine Projektion der Wirklichkeit gemäß dem Verfahren einer gestischen Mimesis" (S.33). Wie aber kann Mimesis autonom sein? Die Rückbezüge verdeutlichen vielmehr die gesellschaftliche Verfaßtheit der Kunst. Darauf weist selbst die Tatsache hin, daß Kunst als autonom bezeichnet und auch so erfahren wurde. Denn dies geschah aus einem ursprünglich progressiven bürgerlichen Interesse, nachdem die Kunst bei fortschreitender Arbeitsteilung mit Beginn der Industrialisierung von den übrigen Lebensvollzügen abgesondert worden war. Wie sehr Holz die-

ser idealistischen Autonomieerfahrung noch nachhängt, zeigt sich auch darin, daß er, kaum glaublich, an Kant anknüpfend eine "interesselose ... Anschauung" (S.46) für möglich hält. Dieser müßte ein interesseloses Produzieren entsprechen. Holz verkennt stellenweise, daß die Kunstproduktion und mit ihr die Zeichen, deren sich die Künstler bedienen, Teil der äußeren Wirklichkeit sind und daß sie auch in den nicht-künstlerischen Lebensvollzug zurückwirken. Daß Holz als Beispiel für Autonomie und Selbstbezug des ästhetischen Zeichens (S.30) gerade Schachfiguren anführt, ist schon angesichts der hierarchischen Bezeichnungen dieser Spielsteine unverständlich. Eine völlig entgegengesetzte Meinung vertreten die Verfasser des in "Ästhetik und Kommunikation" (Jg.3, 1973, Heft 10) abgedruckten Aufsatzes "Nein zur friedlichen Koexistenz. Der Kampf der bäuerlichen Volksmassen im veränderten Schach". Sie beurteilen Schach als das "... Spiel, dessen ideologische Bedeutung am deutlichsten ist ..." (S.108), überschätzen aber ihrerseits den Realitätsbezug des Schachspiels, wenn sie von einer Veränderung der Regeln aufklärende Wirkungen erwarten.

Wenn Holz als konstituierenden Faktor der Kunst anführt, daß in ihr "die Figur eine gewisse Autonomie gegenüber ihrem Zweck erlangte" (S.37), so scheint uns zwar der Ausdruck "Autonomie" falsch angewandt, aber die Aussage insofern dennoch richtig, als über Erfüllung eines äußeren Zweckes hinaus etwas entstehen kann, das als Schönheit bezeichnet werden könnte: eine vom Zweck materiell nicht ablösbare Qualität des Gegenstandes, nach deren Inhalt unten noch gefragt werden soll. Aber das Bildzeichen steht auch, soweit es nicht bloßes Anzeichen ist, "für etwas" ein; es hat daher nicht in seiner Gesamtheit "autonome Wirklichkeit" oder "autonome Geltung" (S.38).

Als autonom gelten Holz auch andere Teilkomplexe des Kunstwerks; so spricht er bei Klee (S.32) von der "autonomen" Linie (von Klee selbst im "Pädagogischen Skizzenbuch" "aktive" Linie genannt) oder hebt Mondrians "autonome formale Ordnung" (S.23) hervor. Bei Magritte präsentiert sich das Bild "als autonome Bedeutung" (S.45), sofern es Fantasie enthält; auch bei Mirò "ver selbständigen sich die Zeichenkomplexe, die ein Bild ausmachen, zu einer autonomen Wirklichkeit,... zu Phantasiegebilden" (S.33).

Das Autonomieproblem interessiert innerhalb des Holz-schen Beitrags zunächst deshalb, weil die Begriffsverwirrungen des Autors darauf verweisen, daß die Kernfrage falsch gestellt ist. Holz ist darauf fixiert, die "eigene fiktive Wirklichkeit" des Abbilds (S.34) darzu-legen, die durch Mimesis, durch "Nachahmung des natür-lichen Hervorbringens von Dingen in der Welt" (S.23), realisiert wird. In der inhaltlichen Füllung des Mimesis-Begriffs, der von Anfang an nicht mit Nachahmung, sondern mit Darstellung der Wirklichkeit umschrieben werden sollte, geht es vor allem um die Veränderung der künstlerischen Mittel der Mimesis: Sie selbst können Gegenstand des künstlerischen Prozesses werden. Dieser Satz läßt sich insoweit umkehren, als der künstlerische Prozeß zum Gegenstand der "freigesetzten" künstlerischen Mittel wird. Der Prozeß, im ästhetischen Zeichen vergegenständlicht, konstituiert aber erstens keine Autonomie des Kunstwerks und zweitens keine Freiheit von der äußeren Wirklichkeit. Daran jedoch scheint Holz zu glauben, wenn er sagt: "Kunst illustriert (sic) nicht mehr, sondern erzeugt die Idee" (S.7) und: "Erst jetzt wird der Künstler in autonome Schöpferfunktion eingesetzt" (ebd.). Damit ist nicht nur das mimetische Verfahren in der älteren Kunst abgewertet, sondern vor allem bleibt die Darstellung der Wirklichkeit, sofern sie in diesem traditionellen Sinn als autonom verstanden wird, gänzlich

folgenlos, d.h. die Funktion von Kunst wird reduziert auf die Bestätigung des Bestehenden.

Holz verwendet den Autonomiebegriff also weithin im traditionellen Sinne einer vermeintlichen Unabhängigkeit des Künstlers und einer Abhebung seiner eigenen von der gesamtgesellschaftlichen Produktion im Interesse einer scheinhaften Versöhnung vorhandener Widersprüche. Die Frage, wie weit eine reale Autonomie des Subjekts - verstanden als ein selbständiges, aber solidarisches Einwirken auf die Wirklichkeit - im Spätkapitalismus wenigstens vorbereitet werden kann, konnte von Holz im Rahmen des documenta-Katalogs nicht behandelt werden. Dieses Problem wird unten (Kap. 5.2.) aufgegriffen.

2.4 Das Allgemeine und das Typische

Die Stellung der Kunst innerhalb der Wirklichkeit ist nach Holz dadurch charakterisiert, daß sie im Gegensatz zu dem heterogen strukturierten realen Alltag das homogene "Typische" hervorbringe, gedacht als Verknüpfung zwischen einmaliger Erscheinung und allgemeiner Gültigkeit. Ähnlich wie beim Autonomieproblem zeigt sich hier ein Scheideweg: Konstituiert das "Typische" einen transhistorischen Anspruch oder erhält es seine Bedeutung als eine gesellschaftlich vereinbarte, jederzeit aufkündbare Übereinkunft? Es soll zunächst gefragt werden, ob Holz mit dem von Lukács übernommenen Begriff des "Typischen" nicht zu kurz greift.

Zwar erfaßt Holz mit Lenins Ausspruch: "Die Sinne zeigen die Realität - Denken und Wort: das Allgemeine" (in: Aus dem philosophischen Nachlaß, Berlin 1949, S.210) schlaglichtartig die besondere Situation der bildenden Kunst als einer sowohl an die einmalige sinnliche Reali-

tät gebundenen als auch diese übergreifenden Hervorbringung; aber nirgends wird klar gesagt, daß es "das" Allgemeine als das Archetypische oder für alle Menschen Verbindliche nur in der Natur, nicht aber im Kunstwerk gibt, wo Allgemeines nur in Korrelation zu bestimmten Interessen auftritt. Bezeichnenderweise führt Lenin für sein Theorem von der dialektischen Verbundenheit des Einzelnen mit dem Allgemeinen keine Artefakte, sondern Naturgebilde an. Holz sieht und verdeckt diesen Zusammenhang zugleich, wenn er schreibt: "Der Raum gesellschaftlicher Tätigkeit ... ist also zugleich der Raum des Allgemeinen" (S.11), oder: "Indem das Werk der bildenden Kunst die Oberfläche (sic) darstellt, beschränkt es sich auf das Individuelle; weil aber die Oberfläche durchscheinend wird auf das Wesen, entschränkt es sich zugleich ins Allgemeine" (S.13 f.). Zur Erläuterung dieser Dialektik hätte es des verschrobenen Ausdrucks "mittlere Eigentlichkeit" von Josef König nicht bedurft, wohl aber einer Konkretisierung des Begriffs des "Allgemeinen". Holz bringt dazu eine Erläuterung, die er wohl besser unterlassen hätte. "Das Allgemeine erscheint als der Idealtyp" (S.14). Dieser Idealtypus "darf stets nur als das allgemeine Formgesetz betrachtet werden, das eine Gruppe von Formprägungen als ihr einigendes Band verbindet..." (ebd.). Was ist "das allgemeine Formgesetz"? Wieso glaubt Holz diesen Terminus der idealistischen Philosophie anwenden zu können? Er sieht das "allgemeine Formgesetz" bei Holbein realisiert und scheint anzunehmen, daß es in gleicher Weise für die Gegenwartskunst gelte.

Zu ähnlich vagen pseudohegelianischen Aussagen nimmt Holz vor allem mit der Behauptung Zuflucht, das Kunstwerk repräsentiere im Gegensatz zum Handlungsablauf in einem literarischen Werk ein Sein, kein Werden (S.12):

"Das Abbild ist statisch; daß der Gegenstand eine Entwicklung hat,... geht in die Wiedergabe seines Zustandes nicht unmittelbar ein" (S.24). Gerade im unbewegten Kunstwerk (oder -zyklus), z.B. im Historienbild, können jedoch Prozesse, Handlungen, Abläufe vergegenständlicht werden. Auch in dem bei Holz zur Illustration seiner These (S.12) abgebildeten Gemälde von Brouwer ist ein Ereignis als Ablauf wiedergegeben. Aber selbst das kinetische Kunstwerk nennt Holz ein "statisches Gegenüber des Betrachters" (ebd.), in dem sich kein Ablauf vollziehe. Dies gilt nicht einmal für alle älteren Kunstarten (z.B. nicht für jede Art von Tanz oder Festzug), vollends nicht für Fluxus, Fernseh- oder Filmkunst, nach Lenin die wichtigste aller Künste; auch schließt Holz mit seiner apodiktischen Aussage eine Weiterentwicklung zu "offeneren" Formen des Kunstwerks aus, wenn er ihm die Möglichkeit, "das Lebendige der Bewegung, des ... Vollzugs von Handlungen" (ebd.) auszudrücken, bestreitet. Mit der Interpretation des Emsaf-Reliefs gerät er zu seiner eigenen These in Widerspruch; er sieht zwei Reliefstreifen, "die wie zwei Zeilen eines Textes fortlaufend gelesen werden können" (S.41).

Wer angesichts der auf der documenta 5 ausgestellten und anderer zeitgenössischer Arbeiten dekretiert, das Kunstwerk solle "das Gesehene festhalten, ständig und beständig", es sei "für die Dauer geschaffen, ... durch Dauerhaftigkeit ausgezeichnet", es kündige "ein Überdauerndes an, das im Einmaligen aufscheint" (S.12), der sitzt nicht nur einem extrem konservativen Kunstverständnis auf, sondern verdammt a priori alle Kunstrichtungen, die sich (wie Fluxus, Eat und Pop Art, Concept- und Minimal Art) diesem Anspruch bewußt widersetzen wollen. Damit soll noch nichts über den Wert dieser bürgerlichen Richtungen ausgesagt werden. Aber es ist nicht einzusehen, warum Holz bürgerlichen Philo-

sophen bis hin zu Heidegger ständig Reverenz erweist, bürgerliche und sozialistische Künstler dagegen kaum beachtet. Statt beispielsweise den Begriff des Charakteristischen im Kunstwerk an bürgerlicher oder sozialistischer Gegenwartskunst zu entwickeln, zieht sich Holz auf Brouwer zurück, wenige Seiten nach der Feststellung, die Kunst Courbets habe mit der heutigen Welt nichts Wesentliches mehr gemein. So kommen heute anstehende Probleme notwendigerweise nur verkürzt zur Sprache.

Den von Lukács für die Literaturkritik entwickelten Begriff des Typischen auf die Kunst zu übertragen, bedeutet für Holz keine Schwierigkeit, obwohl "in der Dichtung das Typische ... im Widerspiel vieler handelnder Figuren, in ihren komplexen Beziehungen zu suchen ist", während es die bildende Kunst "im anschaulich Einzelnen, im Bild hervortreten" läßt (S.13). Wir finden auch im Kunstwerk "viele handelnde Figuren" usw. - so häufig wie in der Literatur; ist diese Schwierigkeit also nur eine scheinbare, so hat Holz andere, reale Schwierigkeiten einer Übertragung literatur-ästhetischer Begriffe auf die bildende Kunst gar nicht erwähnt.

Fraglich ist schon, ob bei gleicher Aussage eines dieser Medien ohne qualitativen Verlust entbehrt werden könne. Könnte in unterschiedlichen Medien der gleiche Inhalt transportiert werden, brauchte eine Aussage nur dann in mehreren Medien zu erscheinen, wenn dadurch mehrere Zielgruppen erreicht werden sollen. Offenbar wird aber der Informationsgehalt selbst durch das jeweilige Medium verändert. Werbung in der Zeitung wirkt anders auf den Betrachter als Werbung im Film, und bildliche Form sensibilisiert anders als schriftliche. Gegen die falsche These von der Kunst als bloßer Illustration eines auch verbal erfassbaren Sachverhalts wandte

sich implizit schon Marx, wenn er Hasenclevers "Magistrat im Jahre 1848" rühmte: "Der hervorragende Maler hat das in seiner ganzen dramatischen Vitalität wiedergegeben, was der Schriftsteller" (d.h. Marx selbst) "nur analysieren konnte" (MEW 9, 1970, S.237; vgl. Ausst.-Kat. "Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49", Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1972, S.150 m. Abb. S.91).

Zu den hervorstechendsten Unterschieden in der Kommunikations- und Rezeptionsweise bildender und literarischer Kunst zählen u.E.:

Dem Werk bildender Kunst haften während seines Herstellungsprozesses, aber auch danach sinnliche Qualitäten an, die in ihrer optischen, haptischen, oft auch odorativen oder akustischen Gegenwärtigkeit im Gegensatz zum literarischen Werk für das Kunstwerk konstitutiv sind. Das Kunstwerk bildet im Gegensatz zum literarischen Werk für den Rezipienten ein sinnlich bedrängenderes Gegenüber; dieser kann schon vor seiner aktiven und verstandesmäßigen Zuwendung zum Kunstwerk von diesem affiziert werden. Schon durch das verwendete Material kann das Kunstwerk, z.B. das granitverkleidete Völkerschlachtdenkmal, machtvoller und nachhaltiger wirken als ein entsprechender papierener Aufruf oder Einspruch. Der öffentliche Wirkungsbereich von Kunstwerken ist (auch heute noch) ungleich größer als der private.

Auch die - im Grunde von Holz geteilte - Annahme, daß die bildende Kunst ein besonderes gesellschaftliches Verhältnis darstelle, steht einer bloßen Übertragung literaturästhetischer Termini entgegen. Man kann wohl eine ästhetische Theorie entwickeln, die Literatur und bildende Kunst umgreift, aber die Anwendbarkeit einzelner Theoreme auf alle subsumierten Kunstgattungen wäre

jeweils zu überprüfen. Wir sind der Auffassung, daß z. B. die aus der Brecht-Lukács-Debatte hervorgegangenen Realismustheorien nicht einfach auf eine Ästhetik der bildenden Kunst zu übertragen sind.

Holz geht auf diese Probleme nicht ein; er verläßt die Frage nach der Besonderheit künstlerischer Produktion, um sich dem Problem der Einwirkung des Kunstwerks auf das Subjekt zuzuwenden. Er unterscheidet zunächst eine "innere" und eine "äußere" Art der Einwirkung, d.h. eine naturgesetzliche, von den Dingen herrührende, und eine geistige, vom Menschen verursachte. Diese zweite Art der Einwirkung, von Holz auf "Eindruck" reduziert, hänge mit dem persönlichen Erfahrungsbereich zusammen und sei daher individuell verschieden und nur durch Metaphern zu vermitteln (S.18). "Wie jedoch das Seiende auf verschiedene Betrachter verschieden wirken mag, so kann auch das Kunstwerk ... auf verschiedene Betrachter verschiedenartige Eindrücke machen" (ebd.). Aus dieser Verschiedenheit zieht Holz zwei Schlüsse, einen richtigen und einen falschen. Richtig: "Der Betrachter ist also immer aktiv-schöpferisch am Kunstwerk beteiligt, und insofern er das Werk interpretierend aufnimmt, ist er bewußt daran beteiligt" (S.18, ähnlich S.24) - eine Feststellung, die allerdings auch die bürgerliche Kunstwissenschaft schon getroffen hat. Falsch: "Bei aller Genauigkeit der Deskription bleibt ein unbeschreiblich Letztes, das wir sogar als das 'Eigentliche' des Kunstwerks empfinden" (ebd.) - auch diese Folgerung ein Topos herkömmlichen Wissenschaftsverständnisses. Die Begründung weist bereits auf die Fehlerhaftigkeit dieser Schlußfolgerung hin. Um nämlich seine Behauptung zu stützen, unterscheidet Holz die Beziehung Kunstwerk-Betrachter rigoros von der natürlichen Beziehung Stein-Sonne. Mit Lipps: "Der Stein wird nicht affiziert durch die Sonne" (S.18). Das Subjekt dagegen werde affiziert;

dieser Affekt aber sei, da individuell verschieden, naturwissenschaftlich nicht zu bestimmen; die Erfahrung des Künstlers nur durch Analogie mit der des Betrachters zu vermitteln; desgleichen die Erfahrungen verschiedener Betrachter. Diese Subjektivität der Erfahrung und Vermittlung von Kunstwerken projiziert Holz auf das Kunstwerk selbst. So resultiert bei ihm aus der Verschiedenheit der Erfahrung die Mystifizierung des "Innersten" als eines "unbeschreiblich Letzten" (S.18), dessen Erkenntnis schlechthin unmöglich sei. Die Suche nach dem "Letzten" soll offenbar die nicht geleistete Bestimmung des "Allgemeinen" ersetzen. Ein solches Ausweichen wäre unnötig, wenn Holz stärker historisch relativieren und das "Allgemeine" innerhalb konkreter Bedingungen aufsuchen würde. Daß diese Bedingungen noch unzureichend erforscht oder vermittelbar sein können, verweist auf eine Schwierigkeit, die überwindbar ist.

2.5 Mimesis und Abstraktion

2.5.1 Mimesis, Substanz, Struktur

Zentral für Holz' Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Realität ist sein Mimesisbegriff, das Kernstück seiner Zeichentheorie. Diese bleibt zwar unbefriedigend, weil sie alle Arten von Zeichen umgreift und daher die konkreten Bedingungen der Kunst nicht erfaßt; so wird auch nicht deutlich, warum diese Theorie eine materialistische sein soll (S.26 wird der Leser mit einer Leerformel beschieden).

Die Ausführungen zur Mimesis selbst sind jedoch trotz dieses Mangels aufschlußreich. Mimesis im ursprünglichen Sinn wird richtig als "Verfahrensweise der Magie" (S.23) beschrieben. Die Magie eröffnet Identifikationsmöglichkeiten; im Vollzug der magischen Mimesis wird die evozierte Macht der eigenen gleichgesetzt, wird die Wirklichkeit des Dargestellten durch die Aneignung des Subjekts in der Wirklichkeit der Darstellung aufgehoben. Holz hält diese Art der Aneignung für ein überholtes

historisches Phänomen. Aber magische und rituelle Formen der Aneignung der Wirklichkeit spielen gerade bei einer den Warenfetischismus kultivierenden Ausbeutungsweise eine große, die Entfaltung des Einzelnen beeinflussende Rolle; solche Formen wurden darum in der faschistischen Phase des Spätkapitalismus bewußt eingesetzt und sind als irrationale Veranstaltungen mit magischem Einschlag auch heute gängig (entgegen Damus 1973, S.113,116 würden wir allerdings den Begriff Ritus auf einen tendenziell feststehenden, verbindlichen Brauch beschränken, während pseudorituelle Happenings ihren Reiz gerade aus ihrem unverbindlichen, wechselnden Charakter beziehen). Wie schon aus Adornos und Horkheimers "Dialektik der Aufklärung" resultiert, ist es dem Bürgertum nicht gelungen, den Bereich des Rationalen so weit zu halten, daß er nicht zugleich zur Abgrenzung und somit zur Abwehr sich alsbald verselbständigender emotionaler Bedürfnisse diene. Die 'unerlösten' emotionalen Bedürfnisse werden zur Verbrämung auch der bereits rational faßbaren Lebensvollzüge mißbraucht. Zu dieser Verbrämung trägt die bildende Kunst wesentlich bei - eine Funktion, die Holz jedenfalls für die Gegenwart unterschlägt. Die documenta 5 bot hierfür Beispiele: Josef Beuys und Mario Merz benutzten das Instrumentarium der Befragungen und Abstimmungen "als Vehikel magischer Weltbewältigung" (vgl. Kat. 16, S.1, 150 ff.); sie visualisierten irrationale Vorstellungen über Bewußtseinsveränderung und Öffentlichkeit als "individuelle Mythologie".

Nach Holz wird die magische Phase des mimetischen Vollzugs schon frühzeitig abgelöst durch eine zeichenhaft-abbreviierende, d.h. den Originalvorgang notwendig verkürzende, aber dadurch auch verdichtende Darstellungsweise. Diese zielt ab auf "Beeinflussen der Geschehnisse" (S.23, Lukács folgend) zunächst der Natur, dann der Gesellschaft; insofern enthält sie, als künstlerische

sche Mimesis, bereits deren wichtigste Funktion, nämlich auf den übrigen Lebensvollzug verändernd einzuwirken. Aber auch diese praktische, teleologische Bedeutung der Kunst wird bei Holz nicht weiter verfolgt. Mittel der abbreviierenden Nachahmung sind das sprachliche Zeichen und das "Gebilde" (wobei ohne ersichtlichen Grund das erste zur Voraussetzung des zweiten erhoben wird).

Das "Gebilde", so Holz, realisiert sich aber heute nicht mehr als Imitation eines Objekts. Mit Recht verweist der Verfasser darauf, daß Realität "heute" (das heißt für Holz: etwa seit Cézanne) umfassender zu definieren sei denn als dinglich wahrnehmbare Außenwelt (S.7); Ursache sei der "Verlust des Substanzbegriffs". Der Künstler sehe sich daher vor schwierigere Probleme gestellt: Er habe auch Unsinnliches darzustellen, Strukturen nämlich, die auf sinnlich nicht erfaßbare Erkenntnisse der Naturwissenschaften verwiesen. Die Naturwissenschaften sieht Holz deshalb als Ursache dieser Veränderung an, weil sie die äußere Realität als Schein aufdecken. Holz begnügt sich insoweit mit Hinweisen, die in der Literatur zur Entstehung der abstrakten Kunst ständig wiederholt werden. Es ist ganz unverständlich, daß er an dieser Stelle die von Alexander Dorner (Überwindung der "Kunst", dt. Ausgabe Hannover 1959, S.170 f., 174) bereits einbezogenen Gesellschaftswissenschaften wieder ausläßt, die die sichtbare Realität des kapitalistischen Produktions- und Verwertungsprozesses als "falschen Schein" (MEW 23, 1969, S.107) entlarvt haben. Der Satz: "Was sich einer mathematisierten Theorie der Natur als Wirklichkeit darstellt, sind ... unanschauliche Strukturen" (S.7), hätte mit anderer Begründung auf die gesellschaftlichen Beziehungen übertragen werden können; aus diesen hat Dorner ein Bedürfnis nach abstrahierender Kunst, nach einer "lebensfördernden Zeichensprache" zu erklären versucht.

Daß die naturwissenschaftliche Reflexion nicht von der des Gesellschaftszustandes getrennt gesehen werden darf, gilt gerade auch für die von Holz angeführten Beispiele. Mondrians "Strukturen" liegt nicht nur mathematische Einsicht, sondern eine gesellschaftliche Utopie zugrunde (vgl. z.B. Hans L.C. Jaffé, Mondrian und De Stijl, Köln 1967, S.22-24).

Unhaltbar ist an dieser Stelle Holz'Vorstellung von der Entwicklung der Kunstgeschichte, namentlich die Behauptung, bis zum 19.Jh. sei die Wirklichkeit prinzipiell wahrnehm- und darstellbar gewesen (als ob man z.B. bei Courbet von "Naturalismus" sprechen könnte - einem Künstler, der versuchte, die Erscheinungswelt als eine widersprüchliche und scheinhafte realistisch darzustellen, der aber kaum den Versuch naturalistischer Schilderung unternahm). Zum anderen ersetzt Fotografie nicht die Notwendigkeit der Abbildung von Erscheinungen; sonst ließe es sich auch nicht erklären, daß zahlreiche progressive Künstler des 19. und 20. Jhs. die Fotografie in ihre nach wie vor gegenständlichen Bilder integrierten, ohne darum hinter das Wirklichkeitsverständnis, das dem wissenschaftlichen Weltbild der Zeit gemäß war, zurückzufallen. Kunst kann "Weltanschauung" (S.7) nach wie vor auch mit den Mitteln der Abbildung der Erscheinungen geben: Es kommt auf deren Relation zu unanschaulichen Strukturen an, also darauf, ob der Künstler oder der Rezipient die dargestellten Erscheinungen für die ganze Wirklichkeit hält oder relativierend durchschauen kann. Die von Holz angedeutete Veränderung läßt sich nicht mit der Frage "Abbildung der Erscheinungen oder nicht?" erfassen, sondern nur mit einer Analyse des Wandels der Funktionen von Erscheinungsabbildungen. Man müßte sonst jeder gegenständlichen Richtung des 20.Jhs. die Existenzberechtigung absprechen. In der Tat kommt es bei Holz zu einer Verabsolutierung der abstrakten als der einzig zeitgemäßen Kunst. Das vom Künstler zum Gegenstand ge-

wählte Objekt wird in jedem Falle transformiert (auch beim amerikanischen "Fotorealismus"), und diese Transformation z.B. durch Montage, Serialisierung, Übergröße, Distanzlosigkeit kann das Objekt so stark relativieren oder verfremden, daß durch die Art der Einbringung des Objekts in das Bildganze das "naturalistische Postulat der Ähnlichkeit der Darstellung" (S.7) hinfällig wird, nicht etwa durch seinen Fortfall bzw. seine Ersetzung durch bloßes "strukturelles Experimentieren" (S.7).

2.5.2 Mimesischarakter von abstrakter Kunst, von Pop Art und Fotografie

Die in der abstrakten Kunst verwendeten Zeichen haben sich von dem mimetischen Verhältnis zu einem Abgebildeten gelöst; sie sind Ausdruck der Reflexion des genetischen Prozesses selbst. Der Herstellungsvorgang von Kunstwerken läßt sich stets als ein Darstellungs- oder Mimesisprozeß einer vom Subjekt angeeigneten Wirklichkeit verstehen, gleichgültig ob sich diese in sinnlich wahrnehmbaren Objekten fassen läßt oder in nicht dinglich festzulegenden "Strukturen". Es ist daher verwirrend, wenn Holz als Gegensatz zu "dingmimetisch" den Begriff "materialmimetisch" für die sogenannte abstrakte Kunst einführt (S.17). Das Begriffspaar sollte jedenfalls nicht so verwendet werden, als könne die Reflexionsarbeit des Künstlers nur bei "materialmimetischer" Kunst auf den Prozeß des Erfahrens und Herstellens selbst bezogen sein. Denn auch ein vorgefundenes "Ding" kann zum Vorwand der Darstellung des Erfahrungs- und Produktionsprozesses werden; dieser Umgang mit der Wirklichkeit ist z.B. schon an Werken des französischen Impressionismus ablesbar, aber auch an älterer Kunst, z.B. bei Tizian. Und ein Unter-

schied von "ding-" und "materialmimetischer" Abbildungsweise ist nicht als Epochenunterschied zu fassen, da, wie angedeutet, auch ältere Kunst Mimesis ihres eigenen Entstehungsprozesses war.

Die abstrakte Kunst hat neue Wahrnehmungsweisen der Wirklichkeit teils aufgegriffen, teils erst ermöglicht. Aber in der Ablehnung der abstrakten Kunst der 50er und 60er Jahre liegt auch ein berechtigter Protest gegen den Verlust des Zusammenhangs dieser Zeichensysteme mit den durch sie nicht erfaßten Kommunikationsvorgängen. Hiergegen argumentiert Holz: Gerade die sogenannte abstrakte Kunst konkretisiere unsere zufällige, ausschnittshafte, daher abstrakte Wirklichkeitserfahrung. In der Tat sagt Hegel, die Marktfrau rede abstrakt, der Philosoph dagegen konkret, denn er erfasse den Zusammenhang der Wirklichkeit, sie dagegen nicht einmal die Bedingungen ihrer nächsten Umgebung (vgl. Hegel, Wer denkt abstrakt, Jubiläumsausg. Stgt. 1958³, Bd.20, S.449; weiteres bei Holz S.11). Aber diese Gegenüberstellung geht von bürgerlichen Produktionsverhältnissen aus, und auf sie beschränkt sich offenbar auch Holz mit seinem Theorem, das Dinge abbildende Kunstwerk sei überholt. Denn wie es möglich und notwendig ist, der "Marktfrau" die Erkenntnis der Zusammenhänge des von ihr vorgefundenen Konkreten zu vermitteln, ohne daß die Beziehung zu diesem Konkreten aufzugeben wäre, so ist es auch möglich und notwendig, mit der nach wie vor dinghaft erfahrenen Welt künstlerisch so umzugehen, daß die Einsicht in unanschauliche Zusammenhänge ermöglicht und die eigene Anschauungserfahrung dennoch gewahrt wird. Gerade die Abstraktion naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und gesellschaftlicher Verhältnisse macht das vom konkreten

Ding seinen Ausgang nehmende Kunstwerk notwendig; es kann zwar einen Rückfall bedeuten, aber gerade umgekehrt auch durch vermittelnde Verdeutlichung der Wirklichkeit der Emanzipation vorarbeiten. Wenn Holz also sagt: "In der Ausarbeitung von Strukturzeichen hat sich die Kunst von der kruden Herrschaft der Dinge befreit und ist 'geistig' geworden", so muß dies als eine einseitige idealisierende Position zurückgewiesen werden, zumal Holz übersieht, daß abstrahierende Zeichen schon vor 1900 zu einem Instrument der Markenwerbung, der Oligopolisierung des Marktes (Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik, = edition suhrkamp 513, Frankf./M. 1971, S.26-32) wurden. Man muß aus Holz' Ausführungen schließen, daß er eine andere als durch strukturelle Zeichen geprägte Kunst für einen Rückfall hält. Holz scheint Darstellung der Dinge mit "Herrschaft" und "Unterwerfung unter die Dingklischees" (S.7) gleichzusetzen, d.h. eine auch im Kunstbereich perfekte bürgerliche Herrschaft als gegeben anzunehmen, ohne eine darüber hinausgehende Perspektive zu entwickeln; diese müßte mehr enthalten als eine vage Suche nach dem "Eigentlichen" und "unbeschreiblich Letzten" (S.7 u. 18). Auch unter diesem Aspekt wird die Sache selbst zu Unrecht mit ihrer falschen Anwendung verworfen.

Der angeblichen Vergeistigung der Kunst durch Abstraktion steht ihre angebliche Verdinglichung in der Pop Art gegenüber. Die Frage, ob die spezielle Form der Dinggebundenheit in der Pop Art die Verdeutlichung und Vermittlung des wissenschaftlichen Weltbildes leistet, wird von Holz vorschnell verneint; die Frage, ob nicht wenigstens die sogar in der DDR anerkannte "antielitäre Orientierung" (Ulrich Kuhirt in: Bildende Kunst 1972, S.542) der Pop Art gegenüber der abstrakten Kunst einen gesellschaftlichen Fortschritt ermöglichen könne, wird nicht einmal gestreift.

Holz erkennt, daß Pop erst als Reaktion auf ungegenständliche bzw. zeichenhaft-abstrahierende Kunst möglich geworden ist und diese häufig explizit einbezieht (z.B. Hamilton). Obgleich häufig dieselben Künstler Pop-Drucke und Werbeplakate herstellen, zeigt die Darstellung der Dinge in der Pop Art gegenüber der in der Werbung üblichen entscheidende Unterschiede, die gerade das Klischee von der Unterwerfung unter die Dinge ad absurdum führen könnte. Auf formale Unterschiede hat schon die bürgerlich orientierte Kunstwissenschaft aufmerksam gemacht (Bernhard Kerber, Roy Lichtenstein. Ertrinkendes Mädchen, = Reclams Werkmonographien z. Bild.K. Nr.138,Stgt. 1970, S.7). Insbesondere die funktionelle Beziehung, die zwischen Bild und Schrift besteht, ist in der Pop Art gesprengt oder verändert, die Harmonie von Werbemittel und Werbeträger u.U. durch den Widerspruch zwischen Alltagsbezug des Pop-Bildes und dem als alltagsfern geltenden Rahmen seiner Präsentation ersetzt. Holz übersieht auch, daß Pop Art sich gegen vorausgegangene spätkapitalistische Kunst wendet. Indem Pop Art Werbemittel und serielle Konsumartikel abbildet, hebt sie Bestandteile der vom Menschen geformten Lebenswelt hervor, die in Stadtansichten oder Intérieurs des 20. Jahrhunderts (z.B. bei Feininger und Kirchner) vielfach unterschlagen oder als naturhaft hingestellt wurden. Es ist zumindest eine begründete Vermutung, daß das neuerlich zunehmende Interesse an einer wissenschaftlichen Analyse des Alltags auch durch die Themenwahl der Pop-Künstler angeregt ist. Endlich scheint Holz kritische Intentionen von Pop-Künstlern, die auf unanschauliche Zusammenhänge zwischen den Dingen zielen, nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Erst nach einer Überprüfung dieser Intentionen aber wäre zu entscheiden, ob Pop-Künstler wirklich auf Reflexion zu-

gunsten "der Hingabe an das bloß Gesehene" verzichten. Holz' Pauschalurteil gegen Pop Art (noch schärfer in der Baseler National-Zeitung vom 13., 18., 25. und 19. August 1970) ist u.a. entgegenzuhalten, daß sich in der Pop Art etwa zwischen 1961 und 1964 teilweise eine Entwicklung von einer systemkritischen (z.B. bei Hamilton und Oldenburg, vgl. auch Lucy R. Lippard, Pop Art, London 1970³, Abb.12,40) zu einer affirmativen Kunst vollzogen hat. Die Vorstellung, daß nur einige europäische Kritiker "ihre Unzufriedenheit mit der kapitalistischen Welt überall wiederfinden möchten, auch dort, wo es eine solche Unzufriedenheit gar nicht gibt"(S.71 f.) trifft daher nicht zu, verstellt überdies Fragen, deren Klärung ein Desiderat bleibt. Offen ist, wie weit die kritische Einstellung von Pop-Künstlern reicht, ob sie nur Symptome erfaßt oder die Ursachen der Unzufriedenheit reflektiert; auch ist ungeklärt, welcher politische Standpunkt von kritischen Pop-Künstlern im einzelnen eingenommen wurde. Bisher publizierte Äußerungen lassen ein weites Spektrum von anarchistischen bis zu sozialdemokratischen Tendenzen vermuten. Eine genauere Untersuchung dieses Sachverhalts ist wohl erst möglich, wenn dadurch die Verkäuflichkeit der Objekte nicht mehr behindert wird.

Eine Theorie des ästhetischen Zeichens muß ihren Wert verlieren, sofern sie, wie es bei Holz geschieht, durch vorschnelles Qualifizieren Kunstrichtungen a priori, d.h. vor eingehender Analyse verurteilt, oder ihren Erzeugnissen den Kunstcharakter bestreitet; das impliziert auch Verachtung gegenüber den Produzenten.

Ein weiterer Aspekt von Holz' Realitätsverständnis ist an den Aussagen über Fotografie festzumachen. Holz behauptet, Kunst unterscheide sich "grundsätzlich von jeder bloßen (zum Beispiel quasi photographischen) Reproduktion der Wirklichkeit"(S.6). Die Vorstellung, die

Fotografie sei bloßer Abklatsch der äußeren Realität (Wiedergabe der "Außenseite des Seienden", S.7), mechanischen Gesetzen unterworfen, naturalistisch, folgt kunstwissenschaftlich überholten Kriterien des Konservatismus in der Mitte des vorigen Jhs. Dessen eindrucksvollste Dokumente sind in den Gutachten des 1864 in München geführten Prozesses Albert/Kitzinger enthalten. Hier heißt es ähnlich wie bei Holz: "Der Unterschied zwischen Kunst und Photographie sei so wesentlich, daß sie nie zusammen kämen, es sei der steinste Unterschied zwischen Freiheit und Unfreiheit" (zit. nach Phot.Corr. Jg.1, 1864, S.135; Hinweis von Maruta Schmidt). Auch Holz verfällt dieser Gleichsetzung der mechanisch-chemischen Produktionsbedingungen mit dem Produktionsvorgang überhaupt. Auch der fotografische Herstellungsvorgang erfordert jedoch die subjektive Aneignung des Objekts als Gegenstand durch die Reflexion des Produzenten. Der Unterschied zwischen mechanischem und handwerklichem Verfahren berechtigt zumindest heute nicht mehr zu grundsätzlich unterscheidenden Werturteilen, schon deshalb nicht, weil die Übergänge fließend sind und Mischtechniken mit mechanischen Produktionsabschnitten zunehmen (z.B. fotomechanische Siebdruckverfahren in der Malerei). Entgegen Holz findet auch in der Fotografie "die Übersetzung durch eine bewußte Wahrnehmung" (S.44) statt und wird auch hier eine der Freiheit des Produzenten gemäße Abstraktion vorgenommen; selbst wenn die abzubildenden Personen oder Objekte "gestellt" sind, findet eine Auswahl durch den Fotografen statt, innerhalb dieser Auswahl eine subjektiv bedingte Hervorhebung oder Vernachlässigung. Holz' Polemik gegen die Fotografie, "die mit technischen Mitteln ... ein zufälliges Stück Wirklichkeit abbildet" (S.44), hat indessen ihre Kehrseite. Wie bürgerlich eingestellte Kunsthistoriker annehmen, das Kunstwerk habe jenseits aller Ideologiegebundenheit

doch einen 'ideologiefreien Kern', so glaubt Holz, "das technische Verfahren" - das bei ihm an die Stelle des fotografierenden Produzenten rückt - interpretiere nicht einen Befund ("wie es die Wahrnehmung tun kann"), sondern registriere ihn (S.44) "rein als Dokument" (S.50); sie nehme "unverlierbare Wirklichkeit" in sich auf, sie wolle und könne "die reine Positivität des Gegebenen" erreichen (S.49). Es ist erstaunlich, wie sehr Holz davon überzeugt ist, daß Fotografie wirklich die "klare und deutliche Erfassung des anvisierten Gegenstandes" gewährleiste (S.50). Uns scheint dies ein positivistisches Vorurteil. Auch daß Holz eine "kunsthistorische Photographie" für möglich hält, die "mit optimaler Klarheit darstellen will, was an einem Kunstgegenstand vorliegt, bevor (!) er in die subjektiven Aspekte des Betrachters rückt" (S.50), ist paradox; Holz nimmt damit eine vor-subjektive Sicht an, die der Fotograf wie dem Anschein nach auch ein positivistischer Wissenschaftler an das Objekt legen könne. Ganz allgemein hat sich gerade in den letzten Jahren die Dokumentarfotografie als ein hervorragendes Instrument zur Täuschung der Massen erwiesen (Manipulation der Berichterstattung über China, Vietnam, Demonstrationzüge und Polizeieinsatz). Mit dieser der Dokumentarfotografie eigenen Abbildungswahrheit, d.h. Täuschung über die Wirklichkeit, rechnen die Regierenden nicht nur kapitalistischer Staaten bei ihrer Verhaltensweise in der Öffentlichkeit; indem sie fotogen posieren, arbeiten sie dem angeblich fotografischen "Grundgebot", die Wirklichkeit nicht zu verzerren, entgegen und erweisen dessen Scheinhaftigkeit.

Die Art der Aufnahme verrät häufig eine politische Absicht. Diese kann der Entmündigung, aber auch der Selbstverwirklichung des Rezipienten dienen. Daher können wir auch nicht zustimmen, wenn Holz einen Verzicht der Dokumentarfotografie auf "Veränderung des Abgebildeten ...

durch die Abbildung" (S.50) konstatieren will. "7 Millionen ohne Brot auf den Stempelstellen der Republik ... Das Bild kann im Kampf um diese Massen wertvolle Arbeit leisten. Wer findet neue Ausdrucksformen der Fotografie für diese Probleme und macht sie der illustrierten Arbeiterpresse dienstbar!? Arbeiter-Fotografen haben eine große politische Verpflichtung! Arbeiter-Fotografen sind auch als Fotografen Klassenkämpfer!" heißt es in: Der Arbeiterfotograf Nr. 11, 1931, S.275.

Da aber auch Holz den subjektiven Faktor in der Fotografie nicht ganz übersehen kann, trifft er eine allzu grundsätzliche Unterscheidung zwischen dokumentarischer und künstlerischer Fotografie, positivistisches Trennungsgedanken auf die Spitze treibend: Soweit die Fotografie Kunstfotografie sei, komme ihr durchaus Subjektivität zu: "Weil ihr vom physikalischen Entstehungsvorgang her der Index der Authentizität anhaftet, vermag die Photographie das Subjektive zu objektivieren und zugleich darin als Subjektives zu erhalten" (S.49). "Subjektivität", zuvor geleugnet, geht bei der Kunstfotografie "unverhohlen in die Abbildung ein" (S.50). "Das eben ist der Unterschied von dokumentarischer und Kunstphotographie, daß diese alle Reflexionsmomente, die in die Produktion eines Kunstwerks eingehen, in ihrem Medium ... zur Geltung bringt, also der Abbildung einen vom Abgebildeten unterschiedenen Wirklichkeitscharakter verleiht; während jene auf diese subjektive Vermittlung soweit als irgend möglich verzichtet" (ebd.). Aber Kunstfotografie fungiert bei Holz als bloße Dienerin der Kunst (da "selbst... Kunstphotographie noch ihre Legitimität aus dem Abgebildeten, nicht aus der Abbildung zieht", S.44).

Holz erkennt der Fotografie einerseits die Qualitäten der bildenden Kunst ab, andererseits behauptet er, die Kompositionsgesetze fotografischer Bildreihen (wie sie z.B. von Pawek zusammengestellt wurden) seien die glei-

chen wie die, "welche wir aus der Malerei von jeher kennen" (S.50). Diese aber sind für ihn die Wölfflinschen; weitere, wie sie z.B. Rudolf Arnheim (in: Kunst und Sehen, Berlin 1965) gezeigt hat - um nur im Rahmen formaler Betrachtungsweise zu bleiben - nennt er nicht, verschweigt zudem, daß die aus anderen Gattungen übernommenen Kompositionsmittel durch spezifische Wirkungsmittel der Fotografie zumindest relativiert werden.

Fazit: Der Herstellungsvorgang der Fotografie erweist sich als ebenso subjektiv und ideologiegebunden wie der der Malerei; eine wertende Trennung zwischen Kunst und Fotografie oder verschiedenen Arten von Fotografie ist in dem von Holz behaupteten Umfang nicht aufrechterhalten. Wäre Holz vom Interesse des fotografischen Produzenten und des Vermittlers von fotografischer Information ausgegangen, so hätte er wie bei der Werbung konstatieren müssen, daß "... die Wirklichkeit der Abbildung ... der eigentliche Bildgehalt ist und das Abgebildete nur das Medium, durch das dieser Eindruck sich realisiert" (S.53).

3 DER KÜNSTLERISCHE GEGENSTAND

3.1 Ästhetische Theorie und Kunstwissenschaft

Holz geht davon aus, Kunst lasse sich durch Ästhetik, Soziologie oder Kunstgeschichte analysieren. Von einzelnen dieser als Alternativen aufgeführten Gebiete werden recht eingeschränkte Vorstellungen entwickelt. Kunstwissenschaft z.B. wird als ein "stilanalytisches" Verfahren beschrieben, das unabhängig von den Gesellschaftswissenschaften praktiziert werden könne. Holz spricht zwar von einer "dialektischen ... Kritik" (S.3), durch die die drei genannten Gebiete miteinander verflochten werden sollen, gibt durch ein parataktisches Vorgehen aber ungewollt Otto-Karl Werckmeisters Behauptung recht, Ästhetik und Kunstgeschichte würden "nicht als sich gegenseitig ergänzend aufgefaßt, sondern als parallel" (Ende der Ästhetik, = Reihe Fischer, Frankf./M. 1971, S.60). Holz äußert sich sowohl als Kunsthistoriker wie als Ästhetiker, ohne diese Aussagen stringent miteinander zu verknüpfen (gleiches gilt in quantitativ geringerem Maße für die Einbeziehung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse). Aus der unzureichenden - das Vermögen eines einzelnen Wissenschaftlers möglicherweise überfordernden - Reflexion des Verhältnisses von Ästhetik zu anderen Wissenschaften resultieren im folgenden vor allem zwei methodische Schwächen.

Die eine hat wiederum Werckmeister beschrieben: "In unvermeidbarem Widerspruch zum Totalitätsanspruch ästhetischer Theorie steht die zufällige Auswahl historischer Kunstwerke, an denen sie demonstriert zu werden pflegt. Das führt zu einer typisierenden Abstraktion, die mit der Kontinuität und Vielfalt der historischen Kunst, wie sie heute der Erfahrung zugänglich

ist, kontrastiert" (Werckmeister 1971, S.60). Hierfür ist Holz' Auswahl geradezu ein Paradebeispiel. Dem Totalitätsanspruch seiner ästhetischen Theorie widerspricht besonders die weitgehende Begrenzung auf das Tafelbild; weiterführende Phänomene in der Entwicklung der Kunst selbst, der verändernde Einfluß der fotografischen und elektronischen Medien bleiben nahezu unberücksichtigt.

Die andere Schwäche sehen wir in der zufälligen Auswahl der kunstgeschichtlichen Literatur, auf die Holz sich stützt. Es ist paradox, daß ein materialistischer Theoretiker sich auf Wilhelm Pinder, Hans Sedlmayr und Werner Haftmann verläßt oder den in der bürgerlichen Kunstwissenschaft bereits als fragwürdig erkannten Begriff der Kunstlandschaft wieder aufleben läßt: Aus Pinders rassistischer Abhandlung über Holbein (Köln 1951) übernimmt Holz (S.14) fragwürdige Aussagen über die Typisierung englischer Adliger (vgl. Pinder 1951, S.69 f., 77, 79, 81, 85). An Haftmanns bestenfalls unverbindliche "Malerei im 20. Jahrhundert", München 1962³, erinnern Sätze über das Werk Miròs (... "in dem alle Schwere aufgehoben ist in einem mühelosen Spiel tanzen-der Linien und heiterer Farben", S.31). Die Diskussion über Begriff und Stellenwert der "Kunstlandschaft" und nationalgebundene künstlerische Eigenschaften (vgl. S. 52) wurde bereits 1969 Tagungsthema (Der Mittelrhein als Kunstlandschaft, in: Die Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft 9, Darmstadt 1969, S.37-56) und war Gegenstand einer Sektion auf dem von Holz anderweitig zitierten 13. Dt. Kunsthistorikertag in Konstanz 1972. Aber auch ohne Kenntnis dieses Reflexionsstandes hätte ein materialistischer Theoretiker wohl erahnen

dürfen, daß die Bindung an eine Landschaft nicht so gewichtig und folgenreich sein kann wie die an eine Schicht oder Klasse, wovon bei Holz kaum die Rede ist.

3.2 Individuelle und vergesellschaftete Gegenstandserfahrung

Die im weiteren Text fast ausschließlich betriebene philosophische Ästhetik im engeren Sinn definiert Holz im Einklang mit der Konzeption der Kasseler Ausstellungsleitung als "eine gegenstandstheoretische, keine psychologische Disziplin" (S.4). Scheint es hiernach, als sähe Holz von den Subjekten Künstler und Rezipient ab, um "unabhängig von den subjektiven Konstitutionsbedingungen und Kriterien des ästhetischen Urteils dessen objektiv Gemeintes in den Blick zu bringen" (S.4) und nicht in den Fehler zu verfallen, "die Eigenart des Ästhetischen aus der Subjektivität der menschlichen Person herleiten zu wollen" (S.5), so betont er im weiteren (vgl. S.17 f.) mit Recht gerade den subjektiven Faktor, der in materialistischen Theorien (nicht bei Marx selbst) zuweilen zu kurz kommt.

Im folgenden verkürzt Holz diesen theoretischen Ansatz aber um wesentliche Faktoren: psychologische Erwägungen bleiben ausgeklammert, obwohl doch das Verhalten des Künstlers bei der Genese des Werks und das Verhalten des Betrachters bei seiner Aneignung für die Frage nach der Veränderung des künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozesses, d.h. auch für die Wiedergewinnung politischer Funktionen des Kunstwerks und die Erweiterung der allgemeinen Genußfähigkeit und Sensibilisierung von primärer Bedeutung wäre. Mit der Ablehnung psychologisierender Ästhetik will Holz vor allem

die Unzulänglichkeit idealistisch-einfühlungsästhetischer Kriterien treffen. Es ist aber nicht einzusehen, daß darum auch sozialpsychologische Ansätze unberücksichtigt bleiben sollen. Daß dies geschieht, ist um so erstaunlicher, als Holz auf die Vorgänge des Produzierens und Rezipierens besonderes Gewicht legt. Er verkürzt die Analyse solcher Vorgänge, wenn er psychischen Erfahrungen keine Beachtung schenkt oder glaubt, Traumbilder seien nicht objektivierbar. Bereits Lenin hat dem Träumen höchste gesellschaftliche Bedeutung beigemessen; Mitscherlich und Lorenzer haben außerdem nachgewiesen, daß sich psychische Erfahrungen auch gesellschaftlich vermitteln lassen. Ein Versuch, nicht-idealistische Psychologie der ästhetischen Erkenntnis nutzbar zu machen, könnte dazu dienen, die das Kunstwerk vorbereitenden Bewußtwerdungsvorgänge (Kontemplation, Intuition, Auswahl des Objekts zum Gegenstand und Konzeptionsbildung) und die es konstituierenden Arbeitsvorgänge (Koordination von Mitteln und Konzeption, deren Veränderung während des Prozesses, Reflexion des zu Produzierenden und des Prozesses selbst) genauer differenzieren und damit einer Veränderung der Praxis vorarbeiten zu können. Stattdessen beharrt Holz auf der traditionellen Ablehnung marxistischer Theoretiker gegenüber der Tiefenpsychologie alten Stils.

Ähnlich ambivalent geht Holz mit dem Subjekt der Rezeption um. Er mißt dessen Erleben primäre Bedeutung bei, nennt das darauf basierende Geschmacksurteil aber "beliebig" und fordert deshalb, die Kriterien des ästhetischen Urteils seien rückzubeziehen "auf das Allgemeine, das den verschiedenen individuellen Erlebnissen zugrundeliegt, also auf eine für alle Einzelpersonen gemeinsame Wirklichkeit" (S.6).

Holz gibt nicht an, wie sich ein Subjekt mit dem anderen über den gesellschaftlichen Horizont verständigt, wie dieser überhaupt mit dem Subjekt vermittelt wird. Dadurch wird eine wichtige Perspektive verstellt: wie kann der gegenwärtig im Westen weitgehend individualistische Modus der Herstellung und Rezeption vergesellschaftet werden?

Holz spricht ständig vom individuellen Künstler und von der Rezeption durch den Einzelnen.

Damit wird er dem gegenwärtigen Vorgang des Kunstproduzierens bereits in kapitalistischen Ländern nicht mehr voll gerecht. Die in der Musik längst entwickelte Erfahrung kollektiven Improvisierens und Komponierens (vgl. z.B. Alfons M. Dauer, Der Jazz, Kassel 1958, S. 99, 115; Werckmeister 1971, S. 123 f.) läßt sich zwar nicht einfach auf die Bereiche visueller Produktion übertragen. Schon Arnold Hauser (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 1953, Sonderausgabe München 1967, S. 1016 f.) konnte aber darauf hinweisen, daß auch die Herstellung von Filmen nicht mehr als Individualproduktion zu fassen ist. Inzwischen nimmt Gruppenarbeit im engeren Bereich der bildenden Kunst zu (Volker Plagemann in: *Évolution générale et développements régionaux ... Actes du XXIIe Congrès International d'histoire de l'art*, 1969, Budapest 1972, 2. Bd., S. 695); auch die documenta 5 zeigte einzelne Gruppenarbeiten (z.B. Kat. 16, S. 217-220; 17, S. 13-18). Ansätze, den Individualismus in der künstlerischen Produktionsweise zu überwinden, sind auch unentbehrliche Basis für die "Schaffung von Organisationsformen, über die die Künstler und die Bevölkerung ihre Selbstbestimmung in Kultur und Kunst praktizieren können" (Kongreß der Künstler 1971 in Frankfurt/M., Beschlüsse, Ziffer III.2, wo das individuelle Verständnis der Kunstproduktion kaum - vgl. IV. - in Frage gestellt wird).

Im Einleitungstext zu einer Ausstellung hätte weiter die Frage nach der Vergesellschaftung der Kunstrezeption aufgegriffen werden können. Die Kommunikation mehrerer Rezipienten untereinander ist die Grundlage für derartige Vergesellschaftungsprozesse. Benjamin (Das Kunstwerk ..., = edition suhrkamp 28, Frankf./M. 1969³, S.37 f.) hielt sie bei der Rezeption von Filmen für weitgehend gegeben, u.E. eine zu optimistische Einschätzung der Situation des Kinopublikums, die überdies auf die Situation des dispersen Fernsehpublikums nicht übertragbar ist. Gerade im Bereich des Ausstellungswesens jedoch finden sich Ansätze, die Basis der Kommunikation zwischen verschiedenen Rezipienten zu verbreitern. Die sich allmählich durchsetzenden Schrifftafeln mit historischer Information oder interpretierenden Thesen ermöglichen gleichzeitige Kenntnisnahme mehrerer Betrachter nicht nur vom optischen Befund des ausgestellten Kunstwerkes, sondern auch von einem Teil seiner Entstehungs- und Verständnisbedingungen (Ausstellungen der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst e.V. in Westberlin, neuerdings vor allem Neueinrichtung des Historischen Museums in Frankfurt/M., Ausstellung "Nana - Mythos und Wirklichkeit" in der Hamburger Kunsthalle). Spielerische Präsentationsweisen z.B. bei Straßenkunst-Experimenten eröffnen Alternativen zu eingeübten, kommunikationshinderlichen Andachtshaltungen gegenüber dem Kunstwerk. Solche Ansätze zur Veränderung der Weise der Kunstrezeption mit realer Befreiung zu verwechseln, ist bekanntlich töricht, sie dagegen in einem vermeintlich gesellschaftsfreien Raum ("Spielweise") zu wännen und für gänzlich folgenlos oder ausschließlich irreführend zu halten, hieße wiederum dem kapitalistischen Kulturbetrieb samt seinen Rückwirkungen auf die gesellschaftliche Basis entwicklungslose Stabilität bescheinigen. Indem Holz die 1972 schon sichtbaren Ansätze gesellschaftlich produktiver Rezeption gänzlich verschwieg, arbeitete sein Text der informa-

tionsfeindlichen Darstellungsweise der fünften documenta vor. Sein Verzicht auf alle einschlägigen Überlegungen impliziert das Festhalten am individualistisch verstandenen Vorgang, und das heißt Verzicht auf solidarisches Handeln aufgrund einer durch das Kunstwerk vermittelten Erfahrung, also Verzicht auf politische Auswirkung dieser Erfahrung. Daß Menschen im gemeinsamen Handeln gerade ihre individuellen Produktivkräfte steigern können, hat Marx im "Kapital" hervorgehoben; es scheint, daß in den noch nicht gänzlich vom Markt aufgesogenen Produktionszweigen diese Erfahrung erst nachgeholt werden muß. Das gilt auch, wenn aus dem Erlebnis von Kunstwerken nicht unmittelbar Handlung entspringen kann, sondern nur Handlungsorientierung, Handlungsmotivationen gewonnen werden können. Holz jedoch stellt die schöpferische Tätigkeit des Betrachters nicht etwa als gesellschaftliche Praxis dar; er verharret vielmehr im erkenntnistheoretischen Bereich und hebt das Tun des Betrachters auf in einer Erörterung über "objektive Transzendentalität" (S.21), d.h. Verbindung des Bewußtseins (verstanden als "ein innerweltlich vorkommendes Sein") mit anderem Seienden. Transzendentalität ist hier im Sinne einer (gleichsam horizontalen) Grenzüberschreitung säkularisiert, aber noch nicht als Vermittlung von Erfahrung und Handlung verstanden.

Holz' individualistisches Absehen von einer Vergesellschaftung der beschriebenen Prozesse ist nur die dialektische Kehrseite seines universalhistorischen Aspekts: Indem das Individuum sich im Denken des Allgemeinen vergewissern (S.6) und das Kunstwerk etwas sichtbar machen soll, "was prinzipiell jeden angeht", wird die Frage nach unterschiedlichen Interessen, die allein ein solches Handeln motivieren könnten, wiederum verdeckt. Interessen sind in einer antagonistischen Gesellschaft

nicht nur die der Allgemeinheit, sondern primär die einer Gruppe, Schicht, Klasse. Das Kunstwerk stellt ein Verständigungsmittel innerhalb solcher Gemeinschaften dar und soll nach außen diese Interessen artikulieren.

3.3 Gegenstand und Reflexion

Die gesellschaftliche Rolle des künstlerischen Gegenstandes wird von Holz vielfach angesprochen. Er führt zu diesem Zweck als Erkenntnisgrundlage der "Eigenart des Ästhetischen" (S.5) die "materiale Beschaffenheit" des ästhetischen, hier also des bildkünstlerischen Gegenstandes ein. "Materiale Beschaffenheit" definiert er wiederum nicht mechanistisch als bloßen Stoff, sondern auch als Bedingung, die Form und Zweck des Kunstwerks konstituiert. Diese Bestimmung bleibt jedoch sehr allgemein. Konkreter legt er die spezifischen Faktoren des Kunstwerks dar, wo er die Reflexion hervorhebt, die zu seiner Herstellung und Wirkung gehört. Er bestimmt den ästhetischen Gegenstand geradezu als gegenständliche Reflexion (S.4).

Gegenstand definiert Holz als "die in unserer Perzeption gegebene Sache". Im weiteren Text werden die Termini Ding, Sache, Objekt, Gegenstand jedoch durcheinander gebraucht, und selbst das Wort "Gegenstand" (S.4) tritt in unterschiedlicher Bedeutung auf. Wir halten daher den folgenden Sprachgebrauch für zweckmäßiger: Ein Ding (=Objekt) wird durch das aktive Zutun des Subjekts zu dessen Gegenstand. Das Ding "Haus" wird z.B. erst durch die Zuwendung des Künstlers, der es darzustellen unternimmt, zum künstlerischen Gegenstand. Diese vorläufige, um Redekers Hinweise noch zu ergänzende Unterscheidung leistet zweierlei. Sie gibt 1. einen deutlicheren Hinweis auf die "gegenständliche Tätigkeit" des Subjekts, und sie verdeutlicht 2. die Transforma-

tion des künstlerischen Gegenstandes innerhalb des mimetischen Prozesses. Wenn diese Unterscheidung allgemein gilt, dann ergibt sich schon daraus, daß die Dinge gar nicht, wie Holz meint, "unmittelbar" (wohl im Sinne eines Abklatsches der Wirklichkeit) abgebildet werden können; nicht einmal bei einem Fingerabdruck (S.25) fallen dingliches Dasein und gegenständliches Sosein zusammen. Eine "ontologische Differenz" (S.5) zwischen Kunstwerk und Realität zu konstatieren, heißt denn auch eher, einem Gemeinplatz Raum zu geben, als eine dialektisch-materialistische Dimension des Problems zu bezeichnen.

Holz bleibt hinter Ernst Bloch, den er in seinem gegenstandstheoretischen Exposé (S.4) zitiert, zurück. Seine Übereinstimmung mit Bloch ist nur scheinbar, denn Bloch geht es darum, daß die Umsetzung der Wirklichkeit in der künstlerischen Realisierung des Gegenstandes nicht ohne vorangelegte Theorie "forschend-materialistisch" erfolgen kann. Die vorangegangene Reflexion des Produzenten zu ergründen und sie nachvollziehend weiterzutreiben, ist in der Tat die theoretisch-praktische Leistung des forschenden Subjekts. Holz dagegen verlegt die "ontologische Differenz" allein in das Kunstwerk bzw. das Zeichen ("Das Sein des Kunstwerks ist Sein im Selbstunterschied", S.34).

Eine Verdinglichung liegt darin, daß Holz diese Differenz zum adäquaten und hinreichenden Kriterium für die im Kunstwerk vergegenständlichte Reflexion erhebt: "Solche Reflexion ist unabhängig von der Reflexivität des Künstlers oder des Betrachters, sie liegt im Kunstwerk, im ästhetischen Gegenstand selbst und macht dessen Verhältnis zur Wirklichkeit aus" (S.4).

Das Kriterium "ontologische Differenz" erweist sich schon da als grob und differenzierungsbedürftig, wo ein Kunstwerk - z.B. einschüchternde Portalarchitektur - nicht primär Dinge, sondern Benutzungsprozesse abbildet, interpretiert oder beeinflusst.

Mit Cassirer folgert Holz "... jede 'Reproduktion' des Inhalts schließt schon eine neue Stufe der 'Reflexion' in sich" (S.25). Doch bleiben Art und Inhalt dieser Reflexion zunächst offen. Wird jedes Abgebildete im Abbild verändert, so kann gefragt werden, wieweit diese Veränderung dem Produzenten bewußt war, wieweit er die Veränderung aktiv als Ausdrucksmittel der Reflexion eingeführt hat und wieweit diese Reflexion kritischen Inhalts war. Ohne diese Fragen zu unterscheiden, meint Holz: Je zeichenhafter ein Kunstwerk ist, je höher sein Abstraktionsgrad, desto mehr Reflexion ist in ihm vergegenständlicht. Holz versucht den Reflexionsgehalt als Abstraktionsgrad zu fassen, geradezu zu quantifizieren. Dies scheint uns Holz' zentraler, verdinglichender Kurzschluß zu sein. Der Versuch, Reflexion "im ästhetischen Gegenstand" zu lokalisieren, ist zu differenzieren: Die Seinsweise des ästhetischen Gegenstandes beruht nicht allein auf einem Produktionsprozeß, sondern - darauf ist an dieser Stelle Wert zu legen - kann nur durch teilweise außerhalb des Kunstwerks ablaufende Kommunikationsprozesse aufrechterhalten werden. Holz selber definiert das Bild mit Ingarden (S.5) "als ein auf Bedeutungen angelegtes und in die Intention seiner Erfassung die Richtung auf Reflexion des dinglich Gegebenen legendes Seiendes" - diese Ausdrucksweise kann nicht verbergen, daß nicht das Kunstwerk selbst, sondern sein Produzent es auf Bedeutung anlegt, die Richtung auf Reflexion einschlägt. Die dadurch geschaffene Seinsweise

als Kunstwerk hängt weiterhin davon ab, daß der Gegenstand noch als Ergebnis eines derartigen Prozesses erkennbar ist, weil er noch als Kunstwerk ausgewiesen ist und durch andauernden Erfahrungsaustausch noch verbindliche Vorstellungen davon tradiert werden, was Kunst als solche kennzeichne und welche Funktion sie habe: Kunst ist, was als Kunst gilt (vgl. Gary Iseminger in: The British Journal of Aesthetics, 13.Bd., Nr.1, 1973, S.9; auch Johannes Cladders in: Kat. 16, S.1). Die dem Kunstwerk spezifische Seinsweise liegt also nicht nur in der Sache selbst, nicht nur in ihrer Abweichung von einer "Wirklichkeit" und auch nicht in der Übereinstimmung mit einem "kategorialen Rahmen": damit eine Sache die spezifische Seinsweise eines Kunstwerks behalten kann, muß ihr Dasein von Prozessen begleitet werden, die sie mit einem gesellschaftlichen Vorstellungsrahmen verbunden halten.

Besteht der Inhalt eines Kunstwerkes einschließlich seines Reflexionsgehaltes in der Korrespondenz zwischen Gegenstand und Konnotationsrahmen, so muß die Ungleichheit der Kenntnisse auf der Rezipientenseite, das Fehlen oder der Verlust der vom Künstler vorausgesetzten Vorstellungen das Kunstwerk partiell unverständlich oder mehrdeutig werden lassen. Diese Beobachtung scheint auch Holz (vgl. S.18) gemacht zu haben. Er nimmt mit Ingarden "Unbestimmtheitsstellen" im Kunstwerk an (S.5), will die Unbestimmtheit verdinglichend im Kunstwerk auffinden (auch S.32), statt sie auch nur teilweise in den Beziehungen des Kunstwerks zu den Rezipienten zu sehen. Die Ungleichheit ihrer Vorkenntnisse und der Antagonismus ihrer Interessen sind im Kapitalismus jedoch nicht aufzuheben: es gibt in der Erfahrung keine "für alle Einzelpersonen gemeinsame Wirklichkeit" (S.6).

Unbestimmtheit wäre im Sinne einer darüber hinausführenden Perspektive auch als Möglichkeit des Subjekts, als Freiheit von Fremdbestimmung aufzufassen und damit in das Kapitel über Utopien einzubeziehen; zu diesem produktiven Unbestimmtheitsbegriff vgl. Hubert Laitko in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. 16, 1968, S.681 f.

Da das Kunstwerk den Grad von Reflexivität, der bei der Rezeption erreicht wird, aus den genannten Gründen nicht festlegen kann, ist der Reflexionsspielraum des Rezipienten größer, als Holz anzunehmen scheint. Die Betrachter eines Kunstwerkes können die Möglichkeit der Reflexion stets von neuem nutzen oder verfehlen. Sie können, wie z.B. die Analysen utopischer Architektur im Katalog (Teil 9) zeigen, den Reflexionsstand des Produzenten übertreffen. Dies ist besonders gefordert, solange "Kreativität" und "Reflexivität" bei verschiedenen Menschen ungleich entwickelt sind.

Holz fordert u.E. mit Recht, daß der Künstler selbst sein Verfahren reflektiere und diese Reflexion durch das Werk mitzuteilen versuche: so wird die Reflexion gesellschaftlicher Bedingungen und Perspektiven auf der Seite der Rezipienten zweifellos erleichtert (vgl. S. 24). Doch nicht nur in diesem Modellfall fundiert der künstlerische Gegenstand weitere Reflexionsarbeit. Eine Reflexionsaufgabe, die der Gegenstand dem Rezipienten weder abnehmen noch verbauen kann, entsteht schon, wenn ein Künstler sich über seine Intentionen im unklaren bleibt, der rezipierende Kritiker diese aus den dem Produzenten gegebenen gesellschaftlichen Prämissen ableiten muß, weiter dann, wenn die Intention und deren Vergegenständlichung im Kunstwerk in Widerspruch zueinander geraten; deshalb sind auch schriftliche Äußerungen eines Künstlers nicht immer als selbständi-

ge Quellen zu bewerten (wie es z.B. Martin Damus am Beispiel Kandinskis versucht hat in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung 1970, S.48 ff.).

Selbst eine vom Bewußtsein des Produzenten nicht gedeckte, trotzdem unweigerlich vorhandene Differenz zwischen Abbildendem und Abgebildetem bliebe auf ihre Bestimmungen und Wirkungen zu befragen, nachträglich zu reflektieren. Auch an Werken kapitalistischer Kunst, deren Urhebern kein genügender Bewußtseinsstand beige-messen wird, können noch vorwärtsweisende Widersprüche abzulesen sein. Eine Abhandlung, die wie die hier besprochene vor allem kapitalistischer Kunst gilt, könnte erst dadurch Perspektive gewinnen. Wo Holz jedoch in Kunstwerken einen Mangel an Reflexion glaubt feststellen zu können, bietet er Verdikte, zudem sehr pauschale, statt Analysen.

Dabei spielt ein Irrtum mit, durch den Holz einerseits das Kriterium "ontologische Differenz" auf die Spitze treibt, andererseits seine richtige These von der Unvermeidlichkeit solcher Differenz, von der Zwangsläufigkeit des Abbreivierens und Abstrahierens (S.24) wieder einschränkt: wo diese Differenz relativ gering wird, negiert Holz sie ganz und behauptet, es werde nur Vorhandenes reproduziert. In dieser Behauptung konvergieren Holz' Irrtümer und Fehltrteile nicht nur über Fotografie, sondern auch über Pop Art, Fotorealismus (anscheinend S.68 gemeint) und sozialistischen Realismus in der Sowjetunion (S.64). Die Möglichkeit "purer Reproduktion" benennt er bereits zu Beginn (S.3) in der Darlegung der Ausstellungskonzeption. Als erster Typ des Wirklichkeitsbezugs von Kunstwerken erscheint dort

das "Abbild ..., das eine Vorlage reproduziert". Diesen gedachten Fall scheint Holz an den zitierten Stellen für real möglich gehalten zu haben; darauf beruht ein Widerspruch in seinen Ausführungen, der gerade die zentrale Frage nach der Vergegenständlichung von Reflexion verunklärt. Dieser Widerspruch entfällt nicht dadurch, daß eine sehr geringe Differenz zur Wirklichkeit des Abgebildeten als Reflexionsanstoß ebenso belanglos sei wie eine (als solche unmögliche) "pure Reproduktion". Gerade vor und während der documenta 5 gaben die scheinbar wirklichkeitsgetreuen Bilder der "Fotorealisten" den innerhalb des kapitalistischen Systems provozierendsten Anstoß, das Verhältnis von Realität und Abbildung und damit die in der Abbildung mögliche oder realisierte Reflexion zu reflektieren. Auch darin, daß Holz diese Werke kaum beachtete, schrieb er an der documenta vorbei.

Schon die Tatsache, daß viele Gemälde des "Fotorealismus" nicht die Wirklichkeit, sondern Fotografien abbilden, weist auf eine in diesen Werken thematisierte Differenz hin, die Holz übersehen, Peter Sager (Neue Formen des Realismus, = DuMont Dokumente, Köln 1973, S.54 f.) benannt hat: "Die Differenz zwischen unserer natürlichen Wahrnehmung durch das Auge und der mechanischen Aufzeichnung der Kamera erscheint als künstlerische Realitätssynthese im Bild".

Wenn Werke des "Fotorealismus" pauschal auf das Verhältnis zwischen Darstellung und Dargestelltem befragt werden, so kommt wiederum eine Realitätsdifferenz ins Blickfeld, die als Reflexionsanstoß nutzbar ist: mit einigen Bildern wurde das künstlerische Experiment unternommen, das übliche Verhältnis von Bildrealität und Abbildungsrealität umzukehren, das Bild realer erscheinen zu lassen als das entsprechende Motiv im "wirklichen Leben" (Sager 1973, S.75).

Doch selbst die eingeschränkte Feststellung, die Differenz zwischen fotorealistischer Abbildung und Abgebildetem sei aufs äußerste reduziert, virtuell aufgehoben, kann den Vorwurf purer Reproduktion nicht begründen. Kunstwerke beziehen sich nicht nur auf die außerhalb der Kunst vorhandenen Realität, sondern immer auch auf andere Kunstwerke. Sie können deshalb nicht nur durch Abweichung von der außerhalb des Kunstbereichs liegenden Wirklichkeit Reflexion ausdrücken und hervorrufen; auch die Abweichung von der schon gewohnten Kunst kann dahin wirken, indem sie herkömmlichen Erwartungen widerspricht. Der Intention nach implizierte die Abweichung von der Kunsttradition häufig Gesellschaftskritik und wurde als solche wiederum bekämpft. Nachdem der Unterschied von Kunst und Wirklichkeitsnachahmung durch die abstrakte Kunst besonders augenfällig gemacht worden ist, wird Kunst gerade als scheinbare Nachahmung alltäglicher Wirklichkeit provokativ; indem die Künstler die "ontologische" Differenz mindern, reißen sie eine Differenz zwischen Kunsterwartung und Kunstwerken auf und stimulieren eine Diskussion, die z.B. die Ideologie von der Trennung zwischen Kunst- und Alltagssphäre noch stärker erschüttern dürfte, als es Holz einstweilen gelungen ist.

4 KÜNSTLERISCHE UND ALLGEMEINE PRODUKTION

4.1 Künstlerischer, industrieller, wissenschaftlicher Arbeitsprozeß

Mit den Ausführungen über den künstlerischen Herstellungsprozeß ist aber die materielle und reflexive Arbeit, die der Künstler am Kunstwerk verrichtet, noch nicht hinreichend auf den allgemeinen Produktionsprozeß bezogen. Dazu Holz: "So ist das Tun des Künstlers der reale Schein der Arbeit, aber eben so, daß darin das Wesen der Arbeit ... aufscheint" (S.22). Mit dem Begriff des Scheins soll hier die reflexive, auf die Wirklichkeit der Abbildung zielende Arbeit des Künstlers von der des Arbeiters unterschieden werden, die auf die Produktion materiell konsumierbarer Güter ausgerichtet ist. Nur diese letztere ist für Holz 'eigentliche' Arbeit. Künstlerische Arbeit sieht er nur als Aussage über diese reale Arbeit an; sie dient nur dazu, die angebliche Emanzipation des Arbeiters von seinem Gegenstand (indem er ihn produzierend außer sich setzt) als Schein zu entlarven, die Illusion zu widerlegen, auch entfremdete Arbeit mache frei. Mit dieser Aussage über die systemkritische Funktion von Kunst erklärt Holz aber noch nicht, wodurch der Künstler dies leistet; nach Holz' Auffassung offenbar dadurch, daß er dem Arbeiter nicht entfremdete künstlerische Arbeit entgegenhält, ihn damit auf seine Abhängigkeit aufmerksam macht und ihm zugleich eingesteht, daß "die Freiheit des Schaffenden sich nur am Abbild bewährt" (S.22). Diese Behauptung ist erstens resignativ in Hinsicht auf den Arbeiter und zweitens beschönigend in Hinsicht auf den Künstler; sie verstellt den Weg zu einer Analyse der realen künstlerischen Arbeit, die sicherlich nicht nur als Gegensatz zu der des Industriearbeiters zu verstehen ist. Zwar gibt es im Bereich der Kunst partiell noch nicht entfremdete Arbeit,

soweit Künstler ohne Manager einerseits, ohne Fürsorge andererseits sich erhalten können. Aber auch die in einer mittleren Künstlerschicht partiell noch realisierbare "Freiheit des Schaffenden" ist durch materielle Abhängigkeit wie durch weitgehende Wirkungslosigkeit eingeschränkt. Ferner: Entlarvt der "frei" schaffende Künstler den Schein von Freiheit wirklich für den Arbeiter? Ist die Arbeiterklasse seine Zielgruppe? Angesichts der in der BRD an den bürgerlich gebildeten Mittelschichten orientierten Ausstellungspolitik sicherlich nicht primär. Die Arbeiterklasse weiß sich auch nicht als Zielgruppe aufgefaßt. Wir befinden uns in dieser Hinsicht wohl in einem Zwischenstadium. Es beschönigte die Lage der Arbeiter, wollte man behaupten, es gebe in der BRD eine politisch wirksame Arbeiterkultur; aber das Bewußtsein, daß eine entscheidende Veränderung nicht von außerhalb, von bürgerlichen Institutionen oder Künstlern kommen könne, scheint im Wachsen begriffen.

Ein Gegensatz zwischen künstlerischer und industrieller Arbeit ist nur noch bedingt zu konstatieren. Der Künstler befindet sich zumeist in ähnlicher Abhängigkeit wie der Arbeiter, so daß sein Werk die Funktion, den Schein realer Freiheit zu vergegenständlichen, weder im Atelier noch in der Ausstellung ganz erfüllen kann (vgl. Richard Hiepe in: Tendenzen Jg.11, 1970, S.153-161). Umgekehrt kann auch dem Arbeiter trotz seiner Abhängigkeit die Leistung der Selbstbefreiung nicht abgenommen werden; stellenweise entwickelt er bereits in der Gegenwart Energien, die zur realen Überwindung seines Zustandes führen, d.h. er bringt durch Klassenkampf selbst Kultur hervor. Auch von daher ist der Gegensatz zwischen künstlerischer und anderer Arbeit fragwürdig.

Holz entwickelt diesen Gegensatz auch weniger vom Arbeitsprozeß als vom fertigen Produkt her: "Was also die Arbeit ihrem Begriffe, aber" (sc. im Kapitalismus) "nicht

ihrem Sein nach leistet, das verwirklicht der Künstler, aber als Schein. Produziert indessen der Arbeiter ein wirkliches Ding, so der Künstler ein Ding, das gerade nur als Schein-Ding wirklich ist ... Der Unterschied des Kunstthings zu anderen Produkten besteht darin, daß diese zum Gebrauch dienen, jenes nur zur Anschauung" (S.22). Dieser (unten noch zu widerlegende), hinter Marx (MEW 23, 1969, S.120) zurückfallende Irrtum, ein ideologisches Produkt diene nicht dem Gebrauch, befestigt erneut die Unterscheidungen zwischen künstlerischer und industrieller Produktion und zwischen Hoch- und Gebrauchskunst.

Die Analyse des Verhältnisses von künstlerischem Arbeitsprozeß und Produkt ist bei Holz aber um einen wichtigen Gesichtspunkt erweitert: Der Betrachter soll am Kunstwerk "die Einsicht in die Genesis seines So-Seins" erhalten, d.h. "der Arbeitsvorgang muß am Werk abgelesen werden können" (S.22). Diese Einsichtnahme sei beim Kunstwerk möglich, nicht dagegen beim Industrieprodukt.

Auf den hiermit bezeichneten Mangel industrieller Arbeit reagierte bereits die Ausstellung "Funktionelle Skulpturen" der 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen 1971, in der Werkstücke wie Kunstwerke präsentiert wurden. Indessen ist die Gegenüberstellung des über seine Genese informierenden Kunstwerks und des prozeßverleugnenden Industrieprodukts zu undifferenziert. Sie lenkt von Fällen ab, in denen die Beschaffenheit des industriellen Produkts den Herstellungsprozeß nicht nur verbirgt, sondern über die Art dieses Prozesses täuscht: maschinell hinzugefügte Spuren scheinbarer Handarbeit bilden einen Grundstock heutiger Ornamentik. Vergangene Produktionsweisen werden auch vorgetäuscht, wo

teilweise handgefertigte Gegenstände zwar in Serie hergestellt, aber wie Unikate gestaltet werden; dies ist z.B. bei schmiedeeisernen Einrichtungsgegenständen üblich, die durch Erinnerung an vergangene Produktionsweisen "Gemütlichkeit" im Sinne von Zeitflucht evozieren sollen.

Bei der Begegnung mit Kunstwerken kann die Einsicht in die Genese in der Tat die Scheu z.B. vor der auratischen Präsentation abbauen, dem Kunstwerk die einschüchternde Wirkung und den Schein von Unveränderlichkeit nehmen, im Rezipienten Sinn für Veränderung, Selbstbestimmung, Kommunikation wecken, ihm also Klarheit über seine eigenen Bedürfnisse verschaffen; solche Einsicht zu verhindern oder durch Täuschung zu ersetzen, kann deshalb umgekehrt zum Programm spätkapitalistischen Kunstbetriebs erhoben werden. Auch diese Umkehrung zeigt, daß die Förderung oder Verhinderung von Einsicht in den Entstehungsprozeß eines Werkes nichts Kunstspezifisches darstellt, sondern eine allgemeiner systemimmanente Absicht anzeigt. Überdies sind viele künstlerische Techniken ungeeignet, den Entstehungsprozeß ablesbar zu machen. Aber auch gegenüber einem Gemälde Rembrandts oder van Goghs ist zu fragen, ob der Entstehungsprozeß wirklich am Produkt allein abzulesen ist. Holz hält den Entstehungsprozeß mit Recht deshalb für wichtig, weil dabei Reflexion in den Gegenstand eingehe; sie wird erst durch Einsicht in die Genese voll vermittelt. Diese Einsicht muß dann aber - dies wird S.22 nicht genügend betont - über den technisch-mechanischen Verlauf des Entstehungsprozesses hinausreichen, auch dessen Bedingungen und Zielrichtungen erfassen. Daraus folgt, daß über die materielle Beschaffenheit des Kunstwerks hinausgehende Informationen vorhanden sein oder durch aufklärende Vermittlung erweitert und auf das Kunstwerk bezogen werden müssen.

Richtig an Holz' Gegenstandstheorie bleibt, daß die materielle Beschaffenheit die Erkenntnis auch von Bedingungen und Zielrichtungen des genetischen Prozesses erst fundiert; dies berührt sich mit Jürgen Fredels These: "... Gegenstand" (d.h. der Kunst im Gegensatz zur materiellen Produktion) "ist nicht" (wir würden hier sagen: nicht unmittelbar) "die äußere Natur, sondern die bestimmte gesellschaftliche Art und Weise, in der diese Natur technologisch angeeignet wird. Objekt der ästhetischen Produktion sind also die Produktionsverhältnisse" (in: Autonomie der Kunst 1972, S. 252).

In welcher Weise diese Verhältnisse nun am Gegenstand ablesbar werden können, führt Holz nicht konkret aus; als - seines Erachtens negatives - Beispiel lassen sich aber die Passagen heranziehen, in denen er, wenn auch zu pauschal, die Rückwirkung der "Markterfordernisse" auf die Beschaffenheit der Gegenwartskunst beschreibt (S.67 f.) Als positives Beispiel hätten sich mehrere ausgestellte Werke des "Fotorealismus" geeignet, die beim näheren Hinsehen einer bloßen Abspiegelung von Dingen unähnlich werden: die Struktur ihrer Bildeoberfläche gibt teils die Körnung eines fotografischen Films wieder (weitere entsprechende Beobachtungen bei Bazon Brock und Karl-Heinz Krings in: Kat. 2, S.9-10), teils machen sie ein Malverfahren sichtbar, das an den Farbauftrag der Impressionisten erinnert; im Katalog (15, S.1-2) vermerkt Jean-Christophe Ammann die "Pinselstruktur", ohne darauf näher einzugehen. Diese Struktur zeigt, solange man die Gemälde als Abbildungen von Fotografien versteht, einerseits die Grenzen des "Blow up", der extremen Vergrößerung; das Gemälde enthält oder initiiert insoweit eine technologische Kritik des Glaubens an die Wirklichkeitstreue der Fotografie. Die fleckige Struktur der Farbschicht (zu der z.B. Morley erst nach Jahren überging,

vgl. Ammann in: Kat.15, S.1) erscheint zugleich als Ausdruck ökonomischer Arbeitsweise; der Aufbau der Male-
rei aus noch kleineren Farbpartikeln würde bei der
Größe der Bilder einen derart langen Arbeitsprozeß be-
dingen, daß die Künstler entweder nicht konkurrenzfähig
geworden wären oder die Nachfrage nach ihren Werken
nicht erfüllen könnten. Die Optimierung fotografischer
Treue wird offenbar nur so weit getrieben, wie sie mit
dem Erhaltungs- und Gewinninteresse des Künstlers zur
Deckung zu bringen ist. Dies legt die Erkenntnis nahe,
daß die Entwicklung und Vervollkommnung der fotografi-
schen Medien nicht als eigengesetzliches Phänomen iso-
liert werden darf, sondern nur in Bezug auf die Entwick-
lung der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse
insgesamt möglich ist und progressiv wirken kann; eine
Erkenntnis, die bei der Aufarbeitung der Ansätze Walter
Benjamins erst allmählich gewonnen werden mußte (Rolf
Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins,
1965, = edition suhrkamp 644, Frankf./M. 1973, S.115;
Paul Gerhard Völker in: Marie Luise Gansberg und ders.,
Methodenkritik der Germanistik, = Texte Metzler 16,
Stgt. 1970, S.128 f.).

Stellt Holz sich das Verhältnis reflexiver künstlerischer
Arbeit zur Arbeit allgemein als ein mimetisches
vor (S. 23, 24), so hätte der Hinweis nahegelegen,
daß der Künstler die Reflexion von Arbeit auch in der
Darstellung der Arbeit anderer vollziehen (oder dem
Betrachter erleichtern) kann; erstaunlicherweise
ist in Holz' materialistisch ansetzender Kunstana-
lyse keine Arbeitsdarstellung abgebildet. Holz er-
spart sich dadurch die Auseinandersetzung mit dem tri-
vialmarxistischen Mißverständnis, die Reflexion von
Arbeit sei nur an Arbeitsdarstellungen abzulesen (da-
gegen z.B. "Kritik und Kunstwissenschaft sind aufgeru-
fen", in: Bildende Kunst 1973, S.3-4). Er versäumt

aber auch insofern Hinweise darauf, wie das Kunstprodukt konkrete Aussagen über Arbeit außerhalb des Kunstbereiches machen kann. S.16 wird nur andeutungsweise gesagt und (mit einer Abbildung Peter Stämpflis vor seinem Ölbild eines Autoreifens) illustriert, daß sich Künstler, indem sie eine optische Realität auf eine andere projizieren, mehr oder minder weitgehend mit den vorgegebenen Produktionsverhältnissen identifizieren. Als Reflexion von Arbeit durch das Tun des Künstlers hätten auch Werke und Aktionen auf der documenta 5 untersucht werden können, in denen die Mimesis organisierender und wissenschaftlicher Arbeit unternommen wird (z.B. Kat.16, S.28,40-45; 17,S.8 und 38): also weiterer Arten der Arbeit, von denen die Tätigkeit des Künstlers sich nach Holz S.2 grundsätzlich unterscheiden soll.

Mehrfach betont Holz den Unterschied von wissenschaftlicher und künstlerischer Reflexion (wie er auch S.6,9 und 11 diese Bereiche zu unvermittelt voneinander absetzt): Der Künstler arbeite spontan, während der Wissenschaftler die "bloß spontanen Antriebe" überwinde (S.10). U.E. ist dieser Unterschied nicht generell festzustellen. Bei Dürer oder Rubens, bei Runge oder Delacroix ist die vorbedachte Reflexion (auf der 2. Nürnberger Biennale 1971 fälschlich mit Theorie gleichgesetzt) ein wesentlicher Faktor des Produktionsprozesses; selbst bei action painting ist "Homogenisierung" - unter diesem Stichwort führt Holz, Agnes Heller folgend, dann doch die vorbedachte Reflexion des Künstlers ein - vorauszusetzen. Die herkömmliche und von Holz übernommene Vorstellung, der Künstler arbeite spontan oder intuitiv, ist. u.E. deshalb ungenau, weil sie einen Teilfaktor des Arbeitsprozesses verabsolutiert und die Unterschiede zu anderen Arbeitsprozessen nicht begründet. Die Vorstellung von der Spontaneität befestigt

somit einerseits die Ideologie von der Sonderstellung des Künstlers in der Gesellschaft, andererseits die neuplatonische Verherrlichung der "prima idea" (vgl. dazu Erwin Panofsky, *Idea, = Studien der Bibl. Warburg*, Berlin 1960²). Vielmehr kann jede Reflexion und jedes Stadium eines Arbeitsprozesses ein spontanes Element enthalten, und auch die Homogenisierung, die Holz inhaltlich als Konzentration des ganzen Menschen auf die Erfüllung einer Aufgabe und als Koadaptation von Einzelentwürfen umschreibt, ist kein Spezifikum künstlerischer Arbeit. Auch bei wissenschaftlicher Arbeit handelt es sich um ein "Zusammendrängen der in der Wirklichkeit selbst außerordentlich zerstreuten Momente" (S.23, Zitat Lukács').

4.2 Kriterien zur Analyse dieser Arbeitsprozesse

Die von Holz angewendete dualistische Gegenüberstellung von künstlerischer und allgemeiner Produktion (Michael Müller in: *Autonomie der Kunst* 1972, S.19 verwendet sogar "künstlerische" und "menschliche" Arbeit als verschiedene Begriffe) ist als Frageansatz legitim, wenn die Analyse vom Schein der Trennung dieser Tätigkeitsbereiche, also von real vorhandener bürgerlicher Ideologie ausgeht. Um diesen Schein zu durchdringen, den kunsterzeugenden Arbeitsprozeß im gesellschaftlich-historischen Prozeß zu orten, müßte aber das Kriterium der "Produktionsverhältnisse" umfassender genutzt werden.

Holz bezeichnet zwar den Menschen als "Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse" und befragt das Kunstwerk auf "das gesellschaftliche Verhältnis, in dem wir uns zur Welt befinden" (S.22). Wie weit das Kunstwerk die kapitalistischen Produktionsverhältnisse insgesamt wi-

derspiegele, untersucht er jedoch nicht, jedenfalls nicht systematisch. Am deutlichsten verfehlt er diese Fragestellungen durch Abstraktionen wie die Aussage, in der Kunst scheine "das Wesen der Arbeit" auf, oder: das "Niveau der Arbeit" sei "bestimmt durch das Niveau der Abstraktion, auf dem sich der gesellschaftliche Stoffwechsel des Menschen mit der Natur vollzieht" (S.24). Die Alternative zwischen kapitalistischer und sozialistischer Gesellschaftlichkeit wird damit überspielt. Abstraktionsniveau als Gradmesser genügt nicht, um eine über die kapitalistischen Produktionsverhältnisse hinausführende Perspektive zu beschreiben. Das Wort vom Stoffwechsel des Menschen mit der Natur führt über eine biologistische Gleichsetzung verschiedener Gesellschaftsordnungen nur hinaus, wenn genauer als bei Holz nach der Weise der gesellschaftlichen Vermittlung, Regelung und Kontrolle des Arbeitsprozesses (MEW 23, 1969, S.192) gefragt wird.

Die Restriktion in der Anwendung historisch-materialistischer Begriffe ist wohl aus den eingangs skizzierten Produktionsverhältnissen zu erklären, die Holz selbst als Textproduzent eingehen mußte. Holz läßt aber auch solche zur Analyse der Arbeit geeigneten wissenschaftlichen Kriterien ungenutzt, die bereits vor der Begründung des historischen Materialismus bereitlagen. Nicht einmal Hegels Feststellung, Arbeit werde durch Bedürfnisse ausgelöst, ist zur - zunächst vergleichenden - Untersuchung der Arbeit allgemein und der künstlerischen Arbeit im besonderen richtig angewendet worden; welche Bedürfnisse heute Kunst entstehen lassen, wird S.4 oben in Negation angesprochen, im übrigen nur sporadisch behandelt.

4.3 Gebrauchswert der Kunst

4.3.1 Vom Ritual zum Markt?

Die flüchtige Behandlung der Bedürfnisse verstellt zugleich die - im Eingangsteil eines Ausstellungskataloges besonders naheliegende - Frage nach dem Gebrauch der Kunst. Ein Kennzeichen sozialistischer Produktionsweise ist, daß Gebrauchswerte nicht als Träger von Tauschwert produziert werden, sondern daß die gesellschaftlich organisierte Produktion sich direkt auf die Erzeugung von Gebrauchswerten richtet. Die Frage nach den erkennbaren Gebrauchswerten der Kunst ist für jede heutige Kunsttheorie mit aufklärerischer Absicht zentral. Sie kann auch die in bürgerlicher Kunst angelegten Zukunftsperspektiven sichtbar machen.

Darum ist erstaunlich, wie flüchtig in neueren materialistischen Analysen vom Gebrauchswert der Kunst gesprochen wird, wie schematisch insbesondere vom Funktionswandel einer zunächst rituell gebundenen zu einer "vermarkteten" Kunst. Die dahinterstehende Formel Walter Benjamins wird auch bei Holz reproduziert: "Der rituelle oder politische Charakter des Kunstwerks schloß seine Vermarktung aus: das Heilige ist nicht verkäuflich ...". Erst die Entlassung des Kunstwerks aus dem religiösen oder politischen Ritual in der Neuzeit schuf die Voraussetzungen für die primär private Aneignung von Kunst" (S.65, ähnlich S.66,3,17,37). Schon die Aussage, das Kunstwerk sei aus dem Ritual entlassen, verdünnt die historische Realität so, daß der Gebrauch der Kunst nicht mehr analysiert werden kann. Dient nicht der Speyerer Dom noch dem religiösen Ritual, wurde er nicht unter dem Zeitdruck einer bevorstehenden Jubiläumsfeier (1961) sogar materiell verändert? Können Kunstwerke nicht auch heute zum Ritualobjekt werden, erfüllt eine Ausstellungseröffnung in der Westberliner Nationalgale-

rie nicht die Begriffsmerkmale (vgl. Diethart Kerbs in: Die hedonistische Linke, Neuwied und Bln. 1970, S.25 f.) eines politisch relevanten Rituals (Zusammenkunft an besonderem Ort, festgelegter Ablauf, Aktivität einer Art von Zeremonienmeister, Passivierung der Beteiligten, irrationale Inhalte, Beschwörung eines - in diesem Falle "linken" - Feindbildes (Turner- und Chagall-Ausstellungen 1972)? Oder, um vom Markt als angeblich genauem Gegenpol des Rituals zu reden: waren Wallfahrtsobjekte nicht schon früh vermarktet? Sind andererseits sperrige, übergroße, der Opulenz gleichzeitiger Warengestaltung und -werbung z.T.objektiv entgegengesetzte Werke, wie sie auf der documenta 5 zu sehen waren, wirklich optimal in den Markt integriert? Diese Frage wird besonders durch solche Kunstwerke aufgeworfen, in denen das Nicht-Funktionieren ausdrücklich thematisiert ist, etwa in Jean Tinguelys antifunktionellen Maschinen. Holz setzt das Nicht-Funktionieren von Tinguelys Werken (ähnlich wie Damus 1973, S.107) vorschnell mit Funktionslosigkeit seiner Kunst gleich; er bezeichnet sie als "romantisch" (S.76) und erkennt in ihnen keinen über ephemere "Entlastung" und "Zerstreuung" hinausreichenden emanzipatorischen Sinn. Aber der Widerspruch, der sich in der Herstellung, Verwendung und Benennung eines nicht-produzierenden und nichtfungiblen Objekts als Maschine zeigt, ist keine von der Realität unberührte Erfindung Tinguelys (vgl. auch Herbert Malecki, Spielräume, = edition suhrkamp 333, Frankf./M. 1969, S.21-26). Seine in sich widersprüchlichen Maschinen machen auf den Grundwiderspruch zwischen der virtuellen Autonomie der Produktivkräfte des Subjekts und dessen tendenziell totaler Marktunterwerfung aufmerksam. Selbst wenn Tinguely diesen Widerspruch nicht bewußt zum Anlaß seiner Produktion erhoben hat, bieten seine Werke Anlaß zur Reflexion über Ursachen und Überwindung dieses Widerspruchs. Das Paradox einer Maschine, deren Bewegung in sich selbst kreist,

ohne ein Produkt auszustoßen, könnte z.B. zur Reflexion der Tatsache führen, daß die Auswirkungen der Maschine, also auch die an ihr erfahrene Unterdrückung, nicht durch diese selbst, sondern durch die Art ihrer Verwendung bedingt sind, daß es also, um z.B. die Repression am Fließband aufzuheben, einer Änderung der Produktionsbedingungen bedarf. Daran ändert auch die Entrückung "in die Distanz des musealen Betrachtungsobjekts" (S.77) nichts; vielleicht begünstigt diese sogar eine über blinden Spielaktionismus hinausgehende reflektierende Aneignung. Darin könnte die von Holz geforderte "Bewährung" (ebd.) von Tinguelys Kunstwerken liegen. Diese Möglichkeit nicht vorschnell auszuschließen, scheint uns für jede theoretische Vorbereitung künftiger Veränderungen entscheidend. Aus der angeblich restlosen "Vermarktung" auf "Funktionslosigkeit" oder "tendenzielle Funktionslosigkeit" der Kunst zu schließen, ist auch deshalb nicht einleuchtend, weil die Marktsituation häufig nur eine Übergangssituation ist, in der das Kunstwerk nicht dauernd verbleibt. Der "Bedarf ... des Markts" (S.66) ist in Wirklichkeit ein solcher von Verkäufern und Käufern, die dem Kunstwerk jeweils verschiedene Funktionen zugeordnet haben.

4.3.2 Sinnliche Wirkung und Reflexion

Sporadisch bemerkt auch Holz, daß die realen Funktionen der Kunst die Alternative Ritual - Vermarktung in verschiedenen Richtungen transzendieren: er bedenkt z.B., daß Kunst als Mittel der Kommunikation und der Repräsentation verwendet wird, daß sie Genuß und Reflexion ermöglicht (S.3,11,16). Die Funktion, Reflexion zu vermitteln, erscheint an vielen Stellen als der einzige oder der einzig interessierende Gebrauchswert. So wichtig die Funktion von Kunst als Reflexionsträger ist - ohne Bestimmung des Zusammenhangs mit anderen Gebrauchswerten ist diese Nutzbarkeit nicht einzuschätzen, kann sich die Forderung nach Ver-

gegenständlichung von Reflexion sogar einem idealistischen Postulat nähern: "In der Kunst werden wir der Fundierung des Geistigen auf die Sensualität ganz selbstverständlich gewahr" (S.17). Dieser Bemerkung vorgeordnet müßte die Feststellung sein, daß Kunst ein Bedürfnis von Menschen nach Betätigung ihrer Sinnesorgane (dazu David Katz, Handbuch der Psychologie, Basel 1951, S.23, vgl. S.20), anspricht, das in anderen Bereichen nicht befriedigt wird. Erst der dahingehende Gebrauchswert von Kunst fundiert den weitergehenden, mit dem Sinneseindruck zu gleich Reflexion zu befördern, reflektierende Kommunikation gegenständlich zu unterstützen.

Das Bedürfnis, die Sinne zu betätigen, ist keineswegs nur als eine anthropologische Konstante einzuschätzen. Denn dieses Bedürfnis ist gesellschaftlich geprägt und geschichtlich wandelbar. Das wird z.B. deutlich, wo Sinnesreize zur Ablenkung von einseitigen Belastungen durch Arbeit gesucht, geradezu zur Reproduktion der Arbeitskraft genutzt werden (z.B. bei der Betrachtung von Illustrierten); es zeigt sich auch, wo die Sinnesbetätigung - häufig mittels Kunst - Langeweile, ein schichtenspezifisches, sich historisch wandelndes Unlustgefühl (vgl. Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankf./M. 1969, S.118-161 u.a.O.) abwehren soll. Die nicht auf derart begrenzte Zwecke reduzierte, sondern umfassende Betätigung der Sinne gehört zu der Perspektive, die im "Kapital" (MEW 25, 1969, S.828, vgl. schon Karl Marx 1844 in: MEW, Ergänzungsband 1, 1968, S.540) als "die menschliche Kraftentfaltung, die sich als Selbstzweck gilt", gekennzeichnet ist.

In welcher Weise nun der sinnliche Gebrauch von Kunst den reflexiven, erkenntnisfördernden fundiert, könnte sich aus dem Kapitel "Arnold Gehlens Ursprungstheorie der ästhetischen Wirkung" ergeben, in dem Holz die

"Frage nach den materiell anthropologischen Voraussetzungen der Zeichen-Bildung" anschneidet (S.27). Er referiert u.a. Gehlens Theorie von der Auslöserfunktion sinnlicher Reize, betont aber demgegenüber den "'Hiatus' zwischen Außen und Innen beim Menschen. Der ästhetische Genuß, die Freude an Farben und Gestalten hat diesen eigenartigen Zug des Kontemplativen"; insbesondere ermögliche der Entwurf von Zeichensystemen als abstrakte Abbildung von Wirklichkeit "freigesetzte, offene Verhaltensantworten, also rationale Weltbewältigung" (S.29). Der Mensch habe instinktives Verhalten nahezu abgelegt, sei der Determiniertheit durch die Auslösersignale entzogen. Besonders dieser Hinweis auf eine "natürliche Sonderstellung des Menschen" beschönigt die systematische Handhabung des Auslöserreizes in Werbung und Produktgestaltung, lenkt damit unter anderem auch von den Konstitutionsbedingungen der heutigen, auch insoweit auf "Alltag" fundierten Kunsterfahrung ab. Holz sieht die Überwindung der Abhängigkeit von Auslöserreflexen als bereits gegebene Voraussetzung für "Genuß" wie für "rationale Welterkenntnis" an; in Wirklichkeit kann sie aber nur als Perspektive der Kunstrezeption eingeschätzt werden; selbst das Stadium der "Kontemplation" (S.29 oben) als erste Phase solcher Überwindung muß jeweils erarbeitet werden. Entscheidend ist, wie "Genuß" und "Erkenntnis" miteinander vermittelt werden sollen. Holz beschreibt das Lesen und Setzen von Zeichen einseitig als Erkenntnisakt, Indiz (oder eventuell Illusion) von Freiheit; es handelt sich indessen zugleich um einen Akt des Genießens, um die Erfahrung, sich zu Reizen freiwillig, aktiv aneignend verhalten zu können. Diese Vergewisserung kann übrigens schon damit beginnen, daß Kunstwerke nicht nur - wie im Falle des künstlerisch gestalteten Untergrundbahnhofes - als Bestandteil der Alltagswelt hingenommen, sondern bewußt aufgesucht werden - diese Freiwilligkeit des Ge-

brauchs zu ermöglichen, könnte eine Funktion der Museen als Aufbewahrungsort bleiben.

Den freien Umgang mit der Wirklichkeit, zu dem Kunst behilflich sein könnte, versteht Holz einseitig als einen geistigen, nicht als einen sinnlichen Prozeß; der Gedankengang, der mit extensiven Zitaten aus biologischer Verhaltensforschung beginnt, endet mit einer langen Passage "des großen Mathematikers David Hilbert" über die Fundierung der Zahlentheorie auf die Zahlenzeichen (S.29). S.17 betont Holz zwar, Kunst wende sich an die Sinne, ordne sinnliches Material an; unter den daraus entspringenden Bedeutungen werden aber nur "unsinnliche" erwähnt. Auch an solchen Stellen schlägt Holz' Desinteresse gegenüber den sinnlichen, vorbewußten Wirkungen von Kunst durch. Holz nimmt damit eine radikale Gegenposition zur Haltung des "Connoisseurs" ein, auch zu traditionellen Auffassungen, nach denen die wesentliche Wirkung des Kunstwerks eine "unmittelbare" sei. Diese Kehrtwendung ist als Korrektur berechtigt, darf jedoch nicht zur Ausklammerung der Frage führen, ob Kunst zum Anstoß eines progressiven Hedonismus werden kann, ob überhaupt die unmittelbare sinnliche Wirkung der Kunstgegenstände und die darauf bezogene Seite des Kunstgenusses in eine materialistische Kunsttheorie, eine fortschrittliche Kunstproduktion und -rezeption eingebracht werden können. Solange Kunstwerke sinnlich wirken und genossen werden, muß diese Frage zumindest offengehalten werden.

Der Versuch einer Antwort kann sich auf Holz' Bestimmung der mimetischen Funktion von Kunst stützen. Holz entwickelt bereits, daß diese mimetische Funktion des Kunstgegenstandes aus dem mimetischen Charakter eines Prozesses, der Hervorbringung durch den Künstler, entspringt (S.23). Dieses prozessuale Verständnis von Mimesis läßt sich aber auch (über das von Holz S.21 f. Gesagte hinaus) in den Prozeß der Rezeption weiterverfolgen: Auch das Verhalten gegenüber Kunstwer-

ken ist Mimesis des Verhaltens in der Welt allgemein, anderenfalls könnte Kunst keinerlei Sozialisationsfunktionen, z.B. disziplinierende oder aktivierende, haben. Ist nun das "Auseinanderfallen von Produktion und vollem Genuß des Produzierten" (S.80) zentrales Ergebnis antagonistischer Produktionsverhältnisse, so kann der Kunstgenuß als Mimesis "vollen Genusses des Produzierten" verstanden werden. Er enthält insofern ein antizipatorisches Element - aber nach dem Vorstehenden nur dann, wenn auch das "Auseinanderfallen" von Produktion und Genuß im Rezeptionsakt dadurch gedanklich überwunden wird, daß der Betrachter des Kunstwerks dessen Produktionsprozeß als Teil der gesellschaftlichen Gesamtproduktion reflektiert. Holz lenkt von solcher Funktionsbestimmung der Kunstrezeption ab, indem er zweifelsfrei physisch-unmittelbar benutzte Gegenstände, vor allem Bauten, nicht als "Kunst" analysiert. In dem Abschnitt "Städteplanung - technokratisch, menschlich" spricht er zwar richtig und umfassend von einem ganzen "System der Zwecke und Bedürfnisse", von einem "... somatischen Wesen des Menschen ... von dem seine psychischen und intellektuellen Leistungen nicht abgetrennt werden können" (S.62), untersucht aber nicht, in welchem Verhältnis die im Gebrauch eines Gebäudes befriedigten Grundbedürfnisse zu seinen weiteren künstlerischen Wirkungen stehen.

Von sinnlichen Wirkungen der Kunst lenkt Holz auch dadurch ab, daß er seine Untersuchung dem "ästhetischen Zeichen" widmet, einem Gegenstand, dessen Bestimmung es sei, für etwas anderes zu stehen. Die Aussagen jedoch gelten durchweg dem "Kunstwerk"; durch diese Gleichsetzung wird zwar die Zeichenfunktion der Kunst gebührend herausgehoben, aber auch verabsolutiert und von den nicht reflektierten sinnlichen Wirkungen isoliert - bürgerlicher Rationalismus, der sinnlich-emotionale Erfah-

rungen verdrängt und ihnen darum (s.S.71,75) um so leichter verfällt.

Die Qualität eines Zeichens ist unter anderem abhängig von seiner dinglichen Konstitution. In Helmholtz' zitiertester Feststellung: "Ein Zeichen aber braucht gar keine Art der Ähnlichkeit mit dem zu haben, dessen Zeichen es ist. Die Beziehung beider beschränkt sich darauf, daß das gleiche Object ... das gleiche Zeichen hervorruft..." (S.26) ist nicht mehr als die Brauchbarkeit eines Zeichens gefordert, die Notwendigkeit der Wiedererkennbarkeit des Gemeinten erkannt. Aber damit ist die Realität des heutigen Gebrauchs von Zeichen nicht zu erfassen. In die Gesamtheit der Zeichenfunktionen ist die sinnliche Wirkung häufig integriert; bei der Stilisierung von Signets z.B. wird optimaler Aufmerksamkeitswert und eine angenehme Anmutung erstrebt; der sinnliche Eindruck kennzeichnet aber darüber hinaus das Bezeichnete in Abstimmung mit dem Gesamtentwurf des Produkt- oder Firmenimages; dieses wird durch die Zeichen nicht abgebildet, sondern durch ihre sinnliche Wirkung mitgeschaffen.

In Holz' Mißachtung sinnlicher Qualitäten wirkt vielleicht Brechts Absage an die "kulinarische" Kunstrezeption nach, auf die er in der Einleitung anspielt. Brechts Polemik gegen das Kulinarische, das "Fressen", hätte herangezogen werden können, um die Verselbständigung des Genusses gegenüber Reflexion und praktischer Aktivität zu kritisieren; aber nicht, um eine Abspaltung der sinnlichen von den reflexiven Wirkungen der Kunst zu bekräftigen. Brechts Einspruch richtete sich gegen eine passive Weise bürgerlicher Kunstrezeption. Dieser dienten Werke, bei denen Brecht durchaus tadelnd "von einem Verfall der emotionellen Wirkung infolge ihrer Lostrennung von der Ratio" sprach (Bertolt Brecht,

Kritik der Einfühlung, in: Schriften zum Theater 3, 1933-1947, Frankf./M. 1963, S.25). Diese Trennung wird nur reproduziert, wenn Brechts Thesen zu einer Gegenüberstellung von kulinarischem Genuß und kritischer Betrachtung (so z.B. Hans Mayer, Bertolt Brecht und die Tradition, Pfullingen 1961, S.44) verkürzt werden. So ist keine Rezeptionslehre zu fundieren, die auf allseitige Entwicklung des Menschen zielt und das Ende kapitalistischer Verselbständigung von Genuß einerseits, Erkenntnis andererseits bereits mitbedenkt - wie Brecht selbst, als er (a.a.O. S.31) schrieb: "Eine auf die Einfühlung weitgehend verzichtende Darstellung wird eine Parteinahme auf Grund erkannter Interessen gestatten, und zwar eine Parteinahme, deren gefühlsmäßige Seite im Einklang steht mit ihrer kritischen Seite." Diese müssen integriert werden, wenn die von Holz selbst (S.17) festgestellte Fundierung des Geistigen auf Sensualität nicht nur im Kunstgegenstand, sondern insbesondere in seinem Gebrauch realisiert werden soll.

4.3.3 Materieller und ideologischer Gebrauchs- und Tauschwert

Auf S.65 f. konstruiert Holz aus dem 1. Kapitel des "Kapitals" das Schemen eines Kunstwerkes, das "keinen Gebrauchswert" habe, als materialisierter Tauschwert "ohne Bezug auf einen Gebrauch" existiere. Die Tendenz materialistisch orientierter Autoren, bürgerlicher Kunst einen Gebrauchswert abzusprechen, scheint durch eine Unklarheit über diesen Begriff selbst begünstigt zu werden. "Die Nützlichkeit eines Dings für das menschliche Leben macht es zum Gebrauchswert ..." zitiert Holz S.66. Er nimmt jedoch verengend an, solche Nützlichkeit sei nur durch handgreifliche Konsumtion realisierbar, fehle also dem Kunstwerk: "... es anzuschauen ist die einzige, rein geistige Art, es zu konsumieren" (S.66, entsprechend

schon S.22). Auch in dieser Annahme, eine vermeintlich rein geistige Objektaneignung sei von einer materiellen wesensverschieden, verrät sich ein völlig unmaterialistisches Trennungsdenken. Während Holz an anderen Stellen auch die Wahrnehmung von Gegenständen mittels des Gesichtssinnes zutreffend als Aneignung der Realität einstuft, scheint er die Realisierung von Gebrauchswerten auf diesem Wege für unmöglich zu halten.

Denn er setzt in nachlässiger Weise "Gebrauch" und "Konsumtion" (als "Verbrauch" verstanden) gleich. Diese Verwechslung beginnt schon auf S.3. Sie ist erstaunlich, weil sie an einfachsten Feststellungen vorbeigeht, die an Kunstwerken, aber jeweils auch bei anderen Produkten zu treffen sind: Kunstwerke, wie Holz sie für exemplarisch hält, sind im allgemeinen einzeln angefertigte, dauerhafte Güter. Ihre Nutzung läßt die Substanz weitgehend bestehen, in geringerem (aber angesichts von Verfall und Abnutzung nicht zu leugnendem) Maße ist auch sie Verbrauch. Ihre Alterung gilt grundsätzlich nicht als Wertverlust, eher sogar als Wertzuwachs. Insofern sind Kunstwerke Gegenbilder zu massenhaft produzierten Konsumartikeln, virtuell eine Oberschicht der Warenwelt, aber deshalb keineswegs Nicht-Ware oder Nicht-Gebrauchswert.

Hätte Holz mit der Leugnung des Gebrauchswertes nicht die Produkte bürgerlicher Kunst, sondern nur die bürgerlich-ideologische Vorstellung von Kunst beschreiben wollen, so wäre dies nicht minder falsch, denn zu dieser Ideologie gehören Gebrauchswertbehauptungen: Kunst bilde, erfreue, tröste.

Gebrauchswert als "Nützlichkeit eines Dings für das menschliche Leben" (Marx) muß so weit gefaßt werden wie die bekannten und denkbaren Vollzugsmöglichkeiten dieses Lebens. Zu ihnen gehört auch die ästhetische

Verarbeitung von Realität, die Produktion von Gedanken und Vorstellungen. Ein umfassender Gebrauchswertbegriff muß sich deshalb aus einem "materiellen" in einen "ideologischen" Bereich erstrecken. Marx selbst war dieser Ansicht, als er vom ideologischen Gebrauchswert einer Bibel sprach (MEW 23, 1969, S.120). Der im folgenden nicht abwertend verstandene Terminus "ideologischer Gebrauchswert" bietet den Einstieg zur Systematisierung der spezifischen Funktionen bürgerlicher Kunst: Ideologische Gebrauchswerte sind die bei Holz verstreut zugegebenen Nutzungsmöglichkeiten, auch wo die Fortsetzung der Analyse ergibt, daß bei ihrer Produktion der Tauschwertstandpunkt bestimmend war. Selbst ein Multiple, das nur aus kommerziellen Gründen aufgelegt wurde, kann von seinem Besitzer dazu benutzt werden, Besonderheiten und Bedingungen der Gegenwartskunst zu reflektieren, oder dazu, Besuchern eine Information über seine Interessen und ein Gesprächsangebot zu übermitteln. Die objektive Nutzbarkeit eines Kunstwerkes wird in der Regel dadurch beeinflußt, daß der Produzent es für den Markt bestimmte, aber sie wird dadurch nicht schlechthin ausgeschlossen.

Die Tauschwertabsicht bei Herstellung und Darbietung von Kunst kann jedoch nicht nur darauf gerichtet sein, einen "materiellen Tauschwert" durch Einnahme von Geld zu realisieren. Der Tauschwertstandpunkt kann sich auch in der Absicht zeigen, durch Kunst das Bewußtsein eines Adressaten zugunsten der eigenen Interessen zu beeinflussen. Wie der Begriff des Gebrauchswertes, so wird auch der des Tauschwertes zur Analyse von Kunst erst voll tauglich, wenn man vom "materiellen Tauschwert" einen "ideologischen Tauschwert" unterscheidet.

In diesem erst findet der "ideologische Gebrauchswert" sein kongruentes Pendant: Der Urheber und der Vermittler von Kunst können den Zweck verfolgen, anderen einen

Gebrauchswert zu verschaffen. Viele Künstler wollen die Betrachter ihrer Werke erfreuen, anregen, aufklären; Holz selbst räumt ein (S.65), daß nicht alle mit Kunst Befäßten direkt marktinteressiert sind. Das Interesse des Urhebers oder des Vermittlers, mittels des zum Gebrauch angebotenen, z.B. ausgestellten Kunstwerk eine für ihn vorteilhafte Bewußtseinsbeeinflussung anderer zu erreichen, wäre demgegenüber ein Interesse am "ideologischen Tauschwert". Hierher gehören Nutzungen der Kunstwerke zu privater und öffentlicher Repräsentation, soweit diese nicht im Interesse der Angesprochenen liegt, insbesondere der Verklärung der kapitalistischen Produktionsweise dient.

Einen Ansatz zu der im Vorstehenden skizzierten Begriffsbildung gibt Holz wieder, indem er einige der genannten Funktionen auf den (materiellen) Tauschwert der Kunstwerke zurückführt: "der Sammler oder Mäzen wies sich als Erbe der feudalen Machtposition und als Träger der Kultur aus und war bereit, sich sein Repräsentationsbedürfnis und die Aneignung der in auratischen Gegenständen verdinglichten Tradition etwas kosten zu lassen. Das Kunstwerk in Privatbesitz wurde so zum Indiz bürgerlichen Ranges im Hinblick sowohl auf den Wohlstand wie auf die Kultiviertheit des Sammlers. Gebrauchswertlos erhält es die Funktion, durch seinen Tauschwert für seinen Besitzer zu zeugen" (S.65). Damit ist die Fundierung ideologischen Tauschwertes auf materiellen angesprochen. Sie kann sich sehr verschieden darstellen. In Extremfällen ideologischer Tauschwertrealisierung wie den Versammlungsbauten der Nationalsozialisten z.B. wirkte die materielle Kostbarkeit des verwendeten Werksteinmaterials oder der aufgewendeten Arbeit nicht ebenso direkt wie in den von Holz genannten Beispielen privater Repräsentation; beim Bau der Reichskanzlei wurden offenkundiger luxuriöse Materialien und Verarbeitungsweisen als Wirkungsmittel verwendet; und insgesamt sollte die nationalsozialistische Architektur den angebli-

chen "Schundbau der Nachkriegszeit" ersetzen (Hans Högg 1934, zit. nach Josef Wulf, Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Gütersloh 1963, S.225).

Erst die Unterscheidung von "ideologischem Gebrauchswert" und "ideologischem Tauschwert" ermöglicht es, den Antagonismus der an ein Kunstwerk geknüpften Interessen zu erkennen. Damit wird auch der Qualitätsbegriff einer bürgerlich orientierten Wissenschaft hinfällig, die immer noch "den" Rang oder Wert eines Kunstwerks ermitteln zu können glaubt. Qualität ist gegenwärtig nur aufgrund einer Parteinahme für eines der einander widerstreitenden Interessen bestimmbar.

5 KÜNSTLERISCHE ALS GESELLSCHAFTLICHE PRAXIS

Eine Theorie, die eine allen Menschen gemeinsame Realität annimmt, die Existenz überzeitlich gültiger Normen behauptet und auf einer individualistischen Vorstellung vom künstlerischen Schaffen und Rezipieren beharrt, läßt wenig Schlüssiges für die u.E. entscheidende Frage erwarten, ob durch Kunst gesellschaftliche Veränderungen zu erzielen seien und wie die durch Kunstwerke vermittelte Geschichtserfahrung in die gesellschaftliche Praxis umgesetzt werden könne.

Ob Holz darauf überhaupt eine Antwort gesucht hat, muß allerdings schon angesichts der einleitenden Seiten 2-16 ernstlich bezweifelt werden; die dort benannten Erkenntnisziele sind nicht deutlich auf praktische Veränderungen bezogen.

5.1 Moralischer Appell an den Einzelnen

Eine auch nur andeutende Stellungnahme erschwert Holz sich noch dadurch, daß er am Ende einem einseitig emotionalen Kunstverständnis verfällt. Bei Goya überwiegt gegenüber formalen Kriterien "der moralische Aufschrei" (S.79); anderswo sieht Holz einen "stummen Schrei des Entsetzens" dargestellt (S.78), "möchte schreien" (S.75) oder "schreckt zurück" (S.76). Entgeht ihm wirklich, wie sehr er in dieser Überbetonung privaten Erlebens (bis in die Sprache hinein) vom Expressionismus geprägt ist, wie wenig er damit der kapitalistischen Kunst der Gegenwart beikommt? Auch bei seinem abschließenden Urteil über die Auswirkungen der Marktzwänge auf Auftraggeber, Sammler oder Kritiker bleibt Holz dieser einseitig gefühlsmäßigen Sicht der Verhältnisse verhaftet. Aus dieser Sicht streift er auch das Phänomen der alltäglichen Grausamkeit renommierter Kunstproduzenten und -liebha-

ber (S.78 f.). Der Mangel an humaner Wirksamkeit, der den gesellschaftlichen Gebrauchswert der Kunst immer wieder in Frage stellt, ist jedoch durch Entrüstung über den Beethoven spielenden Auschwitz-Arzt nicht zu überwinden; die Anklage kann eine Analyse der Ursachen nicht ersetzen. Holz bleibt bei einer oberflächlich moralisierenden Haltung stehen: "Da stimmt doch etwas nicht! Die Kunst verfehlt es, den Menschen zu veredeln, dient vielmehr als Kompensation (und somit als Nährboden) für gelebte und getätigte Ummenschlichkeit ..." (S.79). Dies kann nicht die materialistische Antwort auf das Scheitern des idealistischen Postulats sein: "Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredelung des Charakters ausgehen - aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man mußte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt ... Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst" (Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Ausg. München 1966, Bd.II, 9. Brief, S. 462). Da Holz jedoch keine eigene Perspektive entwickelt, kehrt er zwangsläufig zur idealistischen zurück: "Das Kunstwerk als geformtes Dasein stellt den Menschen unter eine Anforderung, die bei konsequenter Umsetzung des Erlebnisses in gelebtes Leben ihn moralisch verändert, nämlich veredelt" (S.79). Der Terminus "Umsetzung" weist nur scheinbar eine andere Position aus; auch Schiller wollte durch Kunstgenuß zu moralischem Handeln erziehen.

Holz' Frage nach dem, was Ästhetik zur Erfüllung des gesellschaftlichen Seins der Menschen beitragen soll, d.h. seine Bemühung, Ethik und Ästhetik wieder aufeinander zu beziehen, ist ein wichtiger, aber zugleich besonders wenig befriedigender Teil seines Beitrages, weil er die "bestehende Bewußtseinslage" (S.79) an und für sich betrachtet und nicht auf die ihr zugrundeliegende Interessenlage befragt. So

will er die "Spaltung ästhetischer und moralischer Haltung" (S.80) auch nur durch eine neue Haltung gegenüber der Kunst aufheben und gibt als Ausblick nur eine vage Hoffnung auf deren Konkretisation in surrealistischen oder in Montagetechnik ausgeführten Symbolformen (S.79). Daß das individuelle Bewußtsein anstelle des gesellschaftlichen Seins den Bezugspunkt des Holzschens Artikels bildet, zeigt sich beispielhaft an der Verwendung der (S.79) mehrfach zitierten Zeile "Du mußt dein Leben ändern" aus Rilkes Gedicht "Archaischer Torso Apolls" (gemeint ist der Kuros Louvre Nr. 2792, kein archaischer, sondern ein klassischer Torso). Übrigens hatte auch ein Künstler in Kassel diese Zeile auf einem Spruchband hervorgehoben (vgl. Rheinische Zeitung vom 24.8.1972) - Ben Vautier, der andererseits die Devise ausgibt (Kat. "Art=Ben", Stedelijk Museum Amsterdam, 1973, Nr.543, S.41): "wissen, was schlecht ist/ und es tun". Anscheinend betont also Vautier das Rilke-Werk weniger programmatisch als aus einem aktionistischen Impuls heraus. Daß aber ein gegenüber der documenta distanziert reflektierender Theoretiker wie Holz sich dieses Wort als Ausdruck des Praxisbezugs genügen läßt (ebenso in: Vom Kunstwerk zur Ware, 1972, S.110), ist aus mehreren Gründen fatal. Rilke richtet in der Du-Form einen moralischen Appell an sich selbst. Dieser ergeht aufgrund einer ästhetischen Überwältigung ("und bräche nicht aus allen seinen Rändern/ aus wie ein Stern ..."); eine persönliche, enthusiastische Hingabe an ein Kunstwerk, nicht eine Einsicht in reale, durch den Torso vermittelte Lebensbedingungen lösen ihn aus. Daher ist auch ein Rückbezug des Erlebnisses auf die eigene Realität kaum möglich. Sofern dennoch eine reale Veränderung eintritt, bleibt diese, da auf ein nicht von jedermann nachvollziehbares Einzelerlebnis gegründet, im individuellen Rahmen befangen. Auch wenn man annimmt, das Gedicht könne die Wirkung des Torso anderen Betrachtern weitervermitteln, so bleibt die-

se Wirkung auf eine zahlenmäßig geringe Schicht mit vergleichbaren Bildungsvoraussetzungen begrenzt. Selbst Lukács, der mit Hilfe desselben Rilkewortes Brecht mißverstand, hat erkannt, daß derartige, von ihm als Pseudokatharsis bezeichnete Erlebnisse für Klassengesellschaften typisch sind und dort nur zur Lösung moralischer Privatkrisen dienen (zitiert und weiter kommentiert bei Werner Mittenzwei in: Das Argument Nr. 46, 1968, S.34,38). Für Holz dagegen kommt "Rilkes Einsicht ... dem Gehalt des Kunstwerks am nächsten". Und damit beantwortet er die Frage, ob der Schweizer Konzernchef Dr. Dieter Bührle, der entgegen dem Verbot des Bundesrats Waffen unter anderem nach Biafra geliefert hatte, "berechtigt war, sich der Bewunderung der von ihm geliebten und gesammelten Kunstschatze zu überlassen, ohne daraus Folgerungen für sein Gewerbe zu ziehen. Wir sagen: Nein! Denn alle Kunst hat eine pädagogische Seite ..." (S.79). Damit zeigt Holz aber nur die Unhaltbarkeit seiner moralisierenden Theorie: Mit einem Appell läßt sich falsches Bewußtsein nicht vertreiben, geschweige denn eine unmoralische Handlungsweise. Die Bezeichnung "unmoralisch" trifft zudem die Sache nicht, um die es geht. Es ist nichts als eine qualitative Fortentwicklung der Vermarktung, wenn Bührle "in den Bildern nichts als totale Tauschobjekte" sah (so Hans Platschek in: Frankfurter Hefte 28.Jg, April 1973, S.278 mit weiterer Schlußfolgerung). Bührles Verhalten war ferner durch ein bürgerliches Legitimationsinteresse bedingt; es gälte also, diese beiden Interessen (nicht auf individueller, sondern auf gesellschaftlicher Ebene) unnötig zu machen. Dafür kann Kunst nicht die Voraussetzungen schaffen; sie kann vorläufig nur die aus antagonistischen Privatinteressen resultierenden Konflikte anzeigen und zu gemeinsamen Aktionen anregen.

5.2 Fortschritt durch Kunst?

Wie die Kunst dazu beitragen soll, sagt Holz nicht. Er sieht von ihren gesellschaftlichen Funktionen weitgehend ab. Zwar genügt es ihm nicht, bildende Kunst nur als "Vergnügungs- und Luxusartikel" zu sehen oder sie auf die negative Funktion zu beschränken, "von den entscheidenden Lebensfragen abzulenken" (S.79). Aber die moralisch-menschenbildende Funktion, auf die er schließlich abzielt, kann ebensowenig genügen, zumal er diese auf die Paideia "bei den Griechen" (ebd., Hervorhebung durch d. Verf.) fundiert. Weder bei Rückgriffen auf historische Beispiele noch bei gegenwärtigen Parallelen sind die Bedürfnisstruktur und die Verschiedenheit der Interessen von Bürgern unterschiedlicher gesellschaftlicher Systeme oder von Gruppen und Klassen innerhalb dieser Systeme beachtet. Deshalb bleibt schließlich auch unklar, wie die geforderte moralisch veredelnde Kunst unter spätkapitalistischen Bedingungen überhaupt produziert und verbreitet werden könne; Holz selbst scheint nachweisen zu wollen, daß dies unmöglich sei, so weit die Gesetze des Marktes reichen.

5.2.1 Innovation und Antizipation

Den "Warencharakter der Kunst" analysiert Holz als ein Übel, dem keine Perspektive abzugewinnen ist; auf dem Markt scheinen ihm die verändernden, erneuernden Potenzen von Kunst zu enden. "Der ständige Innovationsprozeß, der sich im Kunstwerk vollzieht", werde unter den Gesetzen der Warenwirtschaft in einen zerstörerischen Widerspruch von Stagnation und Hektik getrieben (S.67), statt echter Innovation, "echter Form" (S.79) sei nur noch eine modeabhängige ästhetische Innovation möglich. Als "echte" Innovation, wie Holz sie "in der Geschichte des Menschen-

geschlechts" als selten vermerkt (S.68), muß wohl eine solche verstanden werden, die andere Autoren durch Prädikate wie "gesellschaftlich relevant", "inhaltlich fortschrittlich" zu kennzeichnen versuchen.

Der Hinweis auf einen möglichen Gegensatz von Innovation und Fortschritt ist wertvoll, wird dem komplizierten Sachverhalt aber nicht gerecht. "Kunst progressiert nicht", schrieb Kasimir Malewitsch (Die gegenstandslose Welt, = Bauhausbücher Nr.11, München 1927, S.38), obwohl er die Entwicklung vom bürgerlichen Impressionismus zum revolutionären Suprematismus durchaus als Fortschritt wertete, wie schon die Benennung dieser Strömung zeigt. Malewitschs Äußerung (s.a.S.34) weist auf einen möglichen Unterschied zwischen künstlerischem und technisch-wissenschaftlichem Fortschritt hin: Es gibt keinen Zustand der Kunst, der einen vorangegangenen in jeder Hinsicht ersetzen könnte; entscheidend ist, daß Kunst gesellschaftliche Adäquanz erringt, d.h. nicht hinter den Möglichkeiten einer Zeit zurückbleibt, sondern diese materiell und konzeptionell einbringt. Sicherlich kann Innovation marktkonform sein, aber selbst derart eingeschränkte Erneuerungen können zugleich eine Bedingung des Fortschritts sein. Künstlerischer Fortschritt umfaßt daher prinzipiell auch materiale und formale Innovation. Gleichwohl kann der fortschrittliche Charakter eines Kunstwerks gerade in der Kritik oder Abwehr von Innovation bestehen, sofern diese noch nicht mit einer emanzipatorischen Perspektive verknüpft werden kann; hierher gehört auch der bei Festen der russischen Revolution vorübergehend geübte Innovationsverzicht zugunsten breiter Verständlichkeit (Hinweis von Maruta Schmidt und Eckard Siepmann). Daher können gerade fortschrittliche Kunstwerke traditioneller wirken als andere, sich sogar

eines Rückgriffs auf ältere Kunst bedienen. Gesellschaftliche Adäquanz und kritische Reflexion des Verhältnisses von Gegenwart und Zielvorstellung konstituieren künstlerischen Fortschritt. Dieser unterscheidet sich daher sowohl von der Vorstellung einer linear voranschreitenden inhaltlichen Vervollkommnung als auch von derjenigen stetiger Formabwandlung.

Daß andererseits Fortschritt von einer bloß formalen Innovation nicht völlig getrennt gesehen werden könne, wäre eine entscheidende Feststellung für die Beurteilung westlicher Kunstpraxis, wenn dabei mehr herauskommen sollte als ein ausschließlich defensives Verdikt über "Kunstmarkt" und "Kunst als Ware". Kann der "kreative", aber marktgerecht und politisch unreflektiert produzierende Künstler durch sein Tun in die historische Dialektik der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse eingreifen wie der heteronom produzierende Industriearbeiter? Holz stellt diese Frage nicht: Der Künstler soll zwar einen "Widerstand des Materials oder der Idee" überwinden (S.22), dem autonomen Warenmarkt (Holz in: Kat.6, S.1) aber heute nur unterliegen können (S.67). Mit diesen voneinander isolierten Behauptungen (auch den Andeutungen auf S.16, 56) ist die dialektische Spannung zwischen sich entwickelnden Produktivkräften und hemmenden Produktionsverhältnissen nicht als treibendes Moment zu erfassen. In einer ästhetischen Theorie von materialistischem Anspruch kann sie u.E. nicht, auf keinen Fall aber ohne Begründung als historisch irrelevant behandelt werden. Durch diese Unterlassung scheidet Holz besonders nachhaltig die Arbeit des Künstlers vom allgemeinen Produktionsprozeß, seine eigenen Kunstanalysen von der Analyse historischer gesellschaftlicher Bewegung. Möglicherweise steht dahinter die Auffassung, daß Kunst keine

Produktivkraft sei (Jürgen Fredel in: *Autonomie der Kunst*, 1972, S.252). Die präzisierende Frage, ob die Herstellung von Kunstwerken eine Betätigung menschlicher Produktivkräfte sei, muß jedoch schon deshalb bejaht werden, weil alle dazu nötigen Fähigkeiten und Kenntnisse auch zur Herstellung von Gegenständen angewendet werden können, die nicht als "Kunst" gelten sollen. Insofern können die Produktivkräfte der Künstler nicht scharf gegen die "materiellen Produktivkräfte" abgegrenzt werden (vgl. Adorno 1970, S.350 f.), deren Entwicklung nach Marx' "Einleitung" von 1859 historisch dynamisch ist. "Materielle" und "künstlerische" Produktivkraft überschneiden sich bereits heute auch der Anwendung nach. In die gegenwärtige Warenproduktion und -distribution sind in hohem Grade innovative und "kreative" Einzelleistungen z.B. beim Produktentwurf oder beim Finden von Image-Konzeptionen einbezogen (vgl. Diethart Kerbs in: *Kunst und Unterricht*, Heft 19, 1973, bes. S.52). Die bei einem Teil der Lohnabhängigen nötigen "schöpferischen" Fähigkeiten zu steigern, ist Ziel einer sich entwickelnden betrieblichen Kunstpädagogik (Hinweis von Silke Wenk). In der "freien Kunst" geschaffene Innovationen werden für Produktdesign und Werbung angeeignet. Andererseits wird im Bereich der "freien Kunst" mit Serienfertigung experimentiert, der Unikat-Charakter des Kunstwerkes z.T. ausdrücklich und programmatisch abgelehnt (Vasarely; *Stella lt. Kat.* 17, S.2 f.). Die Hervorbringungen der Serienproduktion und der Werbung werden von Künstlern als Material angeeignet. Die Tendenzen zur Integrierung von "künstlerischer" und "industrieller" Produktion legen die Frage nahe, ob die formale Weiterentwicklung der Kunst, das Auftreten von zunächst an der Form wahrnehmbarer Innovation, eine Entwicklung menschlicher Produktivkräfte ist, die gemäß der von Marx in der "Ein-

leitung" von 1859 skizzierten Geschichtstheorie Widersprüche zu bestehenden Produktionsverhältnissen und damit historische Dynamik entwickelt oder entwickeln hilft. Die Frage nach der progressiven Wirkung künstlerischer Innovation wäre für die Beurteilung aller bisherigen documenta-Ausstellungen zentral gewesen, denn der Kult der Innovation ist heute das Kernstück der documenta-Ideologie, und der Satz von der völligen gesellschaftlichen Folgenlosigkeit der bloß formalen, bloß in der Kunst vollzogenen Veränderung des Bestehenden (so neuerdings Damus 1973, S.183 f.) könnte als allzu undifferenzierte Gegenbehauptung eine fortschrittlich nutzbare Dynamik der kapitalistischen Kunstproduktion als Teil der allgemeinen Produktionsweise verstellen.

Bereits mit dem Ansprechen von Schau- und anderen Bedürfnissen beginnt auch der Gebrauch von Kunstwerken; ein Gebrauch, der zugleich Seh- und Reaktionsweisen bestätigt, durch Übung befestigt oder weiterentwickelt. Soweit Kunst der Rezeption zugänglich gemacht wird, vollzieht sich ein Prozeß sinnlicher Betätigung und Entwicklung, der noch diesseits bewußter Reflexion verändernde Wirkungen auf den historischen Stand der optischen Erfahrung, den "Status visueller Kultur" (Holz S.3) hat. Nicht nur die Produktivkräfte der Künstler sind zumindest potentiell "materielle" Produktivkräfte, sondern auch die durch künstlerische Innovationen erschlossenen Wahrnehmungsmöglichkeiten müssen als ökonomisch relevant gelten, wenn sie sich im Bereich von Design und Werbung derart direkt zur Absatzsteigerung funktionalisieren lassen. Wird die künstlerische Innovation entsprechend dieser und anderen Beobachtungen nicht kategorisch von der technischen Erfindung (zu ihr Ernest Mandel, Der Spätkapitalismus, = edition suhrkamp 521, Frankf./M. 1973², S.230-235,242,253 f.) getrennt,

so müßte sie, auch wo sie nicht subjektiv fortschrittlich intendiert ist, zur Entwicklung des Widerspruchs von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen beitragen können. Hierfür gibt es in der Tat Anzeichen; z.B. im Streit um Kunstrichtungen, die als Neuerungen erkennbar sind, als fortschrittlich präsentiert werden, aber nur von Insidern genutzt werden können. Wenn von Gegnern abstrahierender Kunst immer wieder die Sinnlosigkeit oder Unverständlichkeit dieser menschlichen Produktionen behauptet wurde, so zeichnet sich darin ein objektiver Konflikt ab, selbst wenn dessen Reflexion noch nicht gelingt. Aber auch Anhänger der abstrakten Kunst haben einen Konflikt zwischen der Entwicklung künstlerischer Kräfte und ihrer gesellschaftlichen Verwendbarkeit umschrieben: "Abstrakte Kunst ist ... heute wie ein Kraftwerk ohne praktische Verwendung. Sie ist geladen mit Energien, die, wenn sie im praktischen Leben Verwendung fänden, fähig wären, unseren Lebensprozeß entscheidend zu beeinflussen" (Dorner 1959, S. 152).

Für den Bereich der sogenannten Warenästhetik sieht Haug 1971 die Bedeutung der Innovation zwar primär in einer Scheinlösung des Widerspruchs zwischen (überschießenden) Produktivkräften und (hemmenden) Produktionsverhältnissen; die ästhetische Innovation sei Funktions-träger der Regeneration von Nachfrage (S.54). Aber das Wachhalten und Weitertreiben der nicht real befriedigten Wünsche durch die Warenästhetik reproduziere den Widerspruch, wobei nach Haug "nicht abzusehen" - aber u.E. auch nicht auszuschließen - "ist, daß das emanzipatorische Gewicht einmal stärker als das der Vereinnahmung sein sollte" (S.69; diese Perspektive haben u.a. Rainer Paris in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 7, 1972, S.25-29 und Dieter Prokop in: Materialien zur Theorie des Films, München 1971, bes. S.27-29,45, skept-

tisch weiter untersucht). Stimulierte die ästhetische Innovation in der Konsumgüterproduktion eine Nachfrage, die unter den vorhandenen Produktionsverhältnissen schließlich auch nicht mehr zum Schein zu befriedigen wäre, so könnten die Massen durch Aufklärung zur Umwälzung dieser Verhältnisse motiviert werden. Diese Hoffnung auf die an enge Zielgruppen adressierte künstlerische Innovation zu übertragen, ist mit Einschränkungen deswegen möglich, weil die Warenästhetik ständig künstlerische Innovation verarbeitet.

Eine anlässlich einer documenta formulierte ästhetische Theorie könnte ergänzend nach der progressiven Dynamik solcher künstlerischer Innovation fragen, die nicht direkt das Angebot von Konsumgütern unterstützt, sondern selbst als Angebot neuer Sehweisen, Bewußtseinslagen und Diskussionsanstöße genutzt werden kann.

Ohne Einbeziehung des Zielgruppenproblems kann die gesellschaftliche Qualität künstlerischer Innovation allerdings nicht diskutiert werden. Nur einem begrenzten Publikum bietet die documenta intellektuellen und emotionellen Erlebniszuwachs. Dessen fortschrittliche Nutzbarkeit wird dadurch einschneidend relativiert, ist aber trotzdem nicht gleich Null zu setzen. Denn immerhin sind viele der durch documenta-Ausstellungen Angesprochenen an der materiellen und ideologischen gesellschaftlichen Produktion und zunehmend an der antikapitalistischen Opposition beteiligt. Der Verschiedenheit relevanter Zielgruppen ist schwerlich mit der (nicht nur Holz mißlungenen) Normierung eines einheitlichen Begriffs "echter" Innovation zu begegnen, sondern mit einer Vielheit von Innovationsgraden und -qualitäten, bis sich die Fähigkeit, avancierteste Formen aufzunehmen, wieder mit

der Erkenntnis gesellschaftlicher Innovationsmöglichkeiten vermitteln läßt. Diese Notwendigkeit demonstrieren die verselbständigten Neuerungen westlicher Marktkunst, indem sie nicht befriedigen, und, wenn durchschaut, den Gedanken an umfassendere Innovation nicht zur Ruhe kommen lassen. Darin liegt ein recht begrenzter, aber nicht ganz zu leugnender Anteil jeder künstlerischen Innovation an der historischen Dynamik, in die der kapitalistische Künstler wie der Lohnarbeiter durch seine Arbeit eingreift. An welchen auf der "documenta 5" präsentierten Neuerungen die historische Dynamik der Kunstproduktion sichtbar bleibt, hätte als eine aus materialistischer Reflexion zu entwickelnde Frage an die documenta 5 in deren Katalogvorwort gepaßt. Dabei ist keineswegs jede Veränderung der Sinnlichkeit schon als fortschrittlich einzuschätzen. Wo Kunstwerke z.B. "Furcht vor der Realität" (so Rudolf Lange in: Hannoversche Allgemeine vom 4.7.1972) unterstützen, zu einer Kontemplation einladen, die nicht einmal andeutungsweise als eine produktive, zur Aktion zurückführende interpretiert wird, da bleibt das Urteil der Rückschrittlichkeit am Platze. Andererseits braucht unter "Produktivkraft" nicht nur die Fähigkeit verstanden zu werden, vorher nicht dagewesene Formen und Strukturen zu erzeugen. In den vor allem im Museum Fridericianum ausgestellten kargen Werken wie Richard Longs "Circle" könnten Abwehrkräfte gegen die destruktive Reizvielfalt z.B. der Werbung, aufrechterhaltene Fähigkeit zur Konzentration (die Holz S.10 in anderem Zusammenhang hoch einschätzt) sichtbar werden. Dies sind immerhin erste Bedingungen des Widerstandes und der Produktion gesellschaftlicher Alternativen.

Wo künstlerischer Fortschritt aufgrund wissenschaftlich-technischer Schwierigkeiten und gesellschaftlicher Hindernisse nicht realisiert oder vorerst nicht vermittelt werden kann, bleibt die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung auf die Produktion von Zukunftsentwürfen beschränkt. Solche Entwürfe gewinnen vor allem als künstlerische Substanz sich konstituierender nachrevolutionärer Gesellschaften Bedeutung; sie sind von dieser Perspektive her als Antizipationen zu bezeichnen, als besondere Fälle künstlerischer Innovation einzuschätzen.

Holz referiert in seinem Kapitel "Antizipationen" zunächst unter dem Titel "Utopie im Bild - Bild als Utopie" Blochs Theorie der Antizipation - aber mit Einschränkungen, die einen Rückschritt bedeuten. Noch stärker als bei Bloch bleibt die anschauliche Darstellung des "Real-Möglichen", des "Utopischen" als eine nicht weiter rückführbare Eigenschaft im Kunstwerk, insbesondere im "Bild" selbst lokalisiert. Die gegen diese Setzung gerichtete Kritik Werckmeisters (in: ders. 1971, S.33-56) an Bloch bleibt völlig unberücksichtigt. Blochs Ausführungen bieten immerhin Ansätze, vom utopischen Gehalt der Kunstwerke auf das Handeln der Urheber zurückzugreifen, nach den historischen Bedürfnissen und Interessen zu fragen, die die Illusion wie die konkrete Utopie jeweils hervortreiben. Holz versucht dies nicht, sondern will das antizipatorische Moment im Kunstwerk letztlich auf dessen angebliche "Totalität" fundieren, die auch in Skizze und Fragment als Intention erfahrbar sei. Seine "Gegenstandstheorie" bleibt an dieser Stelle ein verdinglichendes Verfahren, dem eine hypostasierende Sprache adäquat ist: "So führt sich die Faszination des Bildes darauf zurück, daß wir in ihm eine Ganzheit anschauen, in der jedes Einzelne bei sich selbst ist: verwirklichte Identität

des reinen Seins, in der die Spannung des Werdens, der Widerspruch aufgehoben sind; das Kunstwerk als Metaphysicum" (S.58).

Wie sich die Herkunft des antizipatorischen Moments vernebelt, so auch die Möglichkeit seiner praktischen Umsetzung. Noch weniger als bei Bloch ist angedeutet, wie die Anschauung der "Totalität", der wir nie in der Wirklichkeit habhaft werden könnten (S.58), oder ihrer Idee - eines Versprechens, das die Wirklichkeit nicht einlösen könne (S.59) - in Aktion übergehen soll.

Zwar beginnt der Abschnitt "Utopische Architektur" mit der wiederum hypostasierenden Feststellung, Antizipation gehe auf reale Möglichkeit aus. Diese Aussage wird aber nicht entfaltet, sondern noch begrenzt: "Wo sie (d. h. Antizipation, d. Verf.) Kunstform auf gesellschaftliches Leben bezieht, zielt sie auf Umweltgestaltung." Im folgenden zeigt sich noch deutlicher, welche Ideologie solch beschränkter Zielsetzung zugrundeliegt: "Das Zusammenleben der Menschen soll in eine rechte Ordnung gebracht werden - und diese wird faßbar in urbanistischen Programmen". In allen? Holz unterscheidet nicht, welche gesellschaftlichen Gruppen aus welchem Interesse jeweils Stadtplanung erdachten und durchsetzten; ihnen allen, den römischen Machthabern aber ausdrücklich, wird zugebilligt: "Seit der italisch-römischen Stadtbauweise ist die Übereinstimmung von gesellschaftlicher (=kosmischer=metaphysischer) Ordnung und Stadtgrundriß ... konstituiert". In keiner Weise widerspricht Holz diesen ideologischen Gleichsetzungen von Gesellschaftlichem und Naturgegebenen, fügt ihnen vielmehr noch das legitimierende Prädikat des Archetypischen hinzu. An der historisch-materialistischen Analyse eines Beispiels von Urbanistik hätten diese Behauptungen überprüft werden können. Eine mehrere Spal-

ten einnehmende Betrachtung über französische Revolutionsarchitektur bestätigt sie aber nur, denn jeder Bezug auf die historische Interessenlage ist vermieden. Dies gilt selbst für den anschließenden Abschnitt über Städteplanung der Gegenwart, der weit weniger fundiert und kritisch ist als der entsprechende Katalogbeitrag (Teil 9) von Lucius Burckhardt u.a. Der kürzelhafte Hinweis, das technokratische Verständnis von Gesellschaft sei die ideologische Projektion eines planifikatorischen Kapitalismus, signalisiert zwar Problematik. Aber Holz' Kritik neuerer Planungsutopien endet in einer Modifikation des alten Topos bürgerlicher Abwertung von Industrie und Großstadt, der vor allem die Herrschaft der Dinge (vgl. Holz S.7), speziell der Maschine (statt ihres Besitzers) über "den" Menschen beklagt, oder an der Trennung "des" Menschen von der Natur Anstoß nimmt. Holz' Hinweise auf das Bedürfnis des Menschen nach solchen Bestandteilen von "Umwelt", die nicht die abhängigen Produkte seiner eigenen Tätigkeit sind, einen Rest von Eigensein bewahren, auf den sich der Mensch als Gegenüber beziehen könne, leuchten zwar ein; aber die Frage, wie sich antizipatorische Kunst gegen die Herrschaft von Menschen über Menschen statt nur gegen die städtebaulichen Symptome dieser Herrschaft durchsetzen könnte, ist aus den Augen verloren und wird nicht mehr aufgegriffen. Denn Holz fixiert sich auf die von herrschenden Instanzen gebilligte Planung; die Ansätze zu mehr oder minder politischer Gegenwehr in Stadtteilgruppen, Bürgerinitiativen und Parteiorganisationen bleiben unerwähnt. Diese jedoch zu stärken und konstruktiv zu kritisieren (vgl. z.B. Bürgerinitiativen. Schritte zur Veränderung? Hrsg. Heinz Grossmann, = Fischer Taschenbuch 1233, Hamburg 1972²), ist ein gesellschaftlich produktiver Ansatz.

Die Abkehr von politisch-antizipatorischen Gehalten zeigt sich auch an der Betrachtung über "Internationalisierung der Kunstsprache". Ihr redet Holz (S.63) mit Haftmann und anderen (vgl. Werner Haftmann 1962³, S.604 über "Weltkultur") das Wort, er verabsolutiert sie zum bestimmenden Entwicklungsfaktor. Ein internationaler Vereinheitlichungsprozeß an der ökonomischen Basis wird kaum angedeutet. Dagegen hatte schon Hegel die interkontinentale Ausweitung des Handels als universale Verwirklichung der Weltgeschichte gesehen (vgl. u.a. Joachim Ritter, Hegel und die Französische Revolution, = edition suhrkamp 114, Frankf./M. 1965, S.94). Bei Holz fehlt jede Erinnerung an den Internationalismus als politische Idee, zugleich jeder Versuch, in der Internationalisierung einen politisch vorwärtsweisenden Akzent zu entdecken, etwa den Vorschein bisher nicht realisierbarer Solidarität. Ihn haben z.B. die Künstler der Stijl-Gruppe 1922 in ihrer Arbeit noch gesehen: "... Die fortschrittlichen Künstler Hollands haben sich von vornherein auf einen internationalen Standpunkt gestellt ... Die internationale Einstellung war gegeben durch die Entwicklung unserer Arbeit selbst ..." (zit. nach Jaffé 1967, S.164). In der neueren Kunstkritik der DDR (z.B. Hermann Peters in: Bildende Kunst 1972, S. 528) wird der "internationale Aspekt" der Kunst dagegen noch wie eine auf Bewältigung gegenwärtiger Probleme zielende konkrete Utopie verstanden.

5.2.2 Fantasietätigkeit und Spiel

Auf die antizipatorische Funktion der Kunst weist Holz mittelbar dadurch hin, daß er an vielen Stellen die Bedeutung der künstlerischen Fantasie hervorhebt, ihre Wirkungsweise zu bestimmen versucht. Daß die Fantasie auf Material in der Wirklichkeit angewiesen ist, hat schon Hegel gesehen, auch Holz stellt dies in mehreren Abschnitten seiner Arbeit klar (S.17,45; vgl. schon: Vom Kunstwerk zur Ware, 1972, S.237). Demgemäß nennt er die "Bewußtseinsleistung eine Art ars combinatoria" (S.23) und sieht den Bezug abstrakter Kunst auf Wirklichkeits-elemente wie Farben und Raumstrukturen (ebd.). Diese Erkenntnis verliert Holz wieder aus den Augen, wenn er die Fantasie beim Namen nennt, z.B.: "Mirò hält es mit dem Nicht-Wirklichen, mit der Phantasie..." (S.32).

Daß Holz' Beurteilung der Fantasie im Bereich idealistischer Aussagen bleibt, könnte dem Vorurteil aufhelfen, materialistische Theorie müsse vor diesem Phänomen, mithin vor Kunst überhaupt, versagen. Aber gerade um die Analyse der Fantasie über idealistische Verengungen hinauszutreiben, hätten Hinweise aus verschiedenen Stadien und Richtungen materialistischer Theorieentwicklung aufgegriffen werden können: Die Produktivkraft Fantasie (Ernst Fischer, Kunst und Koexistenz, Reinbek 1966, S.38) wird bedürfnisabhängig betätigt (Marx in: MEW 13, 1972, S.641 zur künstlerischen Fantasie); als Grundelement der Arbeit (zu diesem Bezug Marx in: MEW 23, 1969, S.193 und besonders Adorno 1970, S.258-260) kann die Fantasietätigkeit den Stand der anderen Produktivkräfte nicht verleugnen und wird von der Beschaffenheit der Produktionsverhältnisse betroffen: "Die Phantasie ist entfremdet" (Völker in: Gansberg/Völker 1970, S.112; vgl. weiter Oskar Negt und Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, = edition suhrkamp 639, Frankf./M. 1972,

S.67). Diese Entfremdung der Fantasie wird u.E. vor allem in ihrer Eliminierung aus dem Arbeitsprozeß der Lohnabhängigen (z.B. durch Beschränkung auf Fließbandarbeit, Ausschluß von Planung und Disposition) und in ihrem eskapistischen Gebrauch außerhalb der Produktionssphäre ("Mach Ferien mit Fantasie", Slogan einer Gemeinschaftswerbung 1973) sichtbar. Völker führt als Beispiele Bob Dylans "Blowin' in the wind" und Samuel Becketts Romane an; Holz bringt eine Aussage Miròs, anhand derer dieser Gebrauch hätte analysiert werden können: "Ich bemühe mich, in das Absolute der Natur zu entweichen, und meine Landschaften haben nichts mit der äußeren Wirklichkeit zu tun" (zit. nach Holz S.31). Demgegenüber ist zunächst an den längst erkannten rezeptiven Wirklichkeitsbezug der Fantasie zu erinnern. Die materialistische Alternative zu der bezeichneten Fluchhaltung erfordert darüberhinaus die Wiederherstellung des produktiven Wirklichkeitsbezuges der Fantasie; da die die Fantasietätigkeit auslösenden Bedürfnisse aus einer unbefriedigenden Wirklichkeit entstehen, können sie auf reale Veränderung dieser Wirklichkeit gerichtet werden (Bloch 1959, S.106 f., 226 u. a.O.; vgl. Hans-Dieter Bahr, Das gefesselte Engagement, = Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd.66, Bonn 1970, S.127-144; Negt/Kluge 1972, S.72-75; Ursula Barthelmess u.a. in: Kat.10, S.2-3); das fantasievolle Kunstwerk kann konkretisierender Vorentwurf solcher Veränderung sein. Von dieser Zwischenstellung des Kunstwerks lenkt die Illusion, den künstlerischen Fantasiegebilden selbst eigne "autonome Wirklichkeit" (Holz S.33), nur ab.

Möglichkeiten einer Einwirkung künstlerischer Fantasietätigkeit auf die Gesellschaft könnten sich insbesondere aus dem spielerischen Vorgehen des Künstlers

ergeben. Holz verschenkt diesen Gesichtspunkt bei der Behandlung des Werkes von Mirò, den er (ebenso wie Haftmann 1962³, S.402-406) mehrfach als "naiv" und "heiter" qualifiziert. Das spielerische Umgehen mit Produktionsmitteln scheint den Künstler in besonderem Maße vom industriellen Produzenten zu trennen; Holz sieht deshalb beim spielerisch arbeitenden Künstler eine besonders große Distanz zur "Wirklichkeit" überhaupt; der Künstler, der sich in einer "Spielwelt" bewegt, verfähre mit seinen Erfahrungsgegebenheiten "autonom und assoziativ" (S.30). Daß diese Feststellung zu relativieren ist, kann dem insoweit kritischeren Katalogbeitrag "Spiel und Wirklichkeit" von Ursula Barthelmeß u.a., Kat.10, entnommen werden. Auch hat schon Johan Huizinga darauf hingewiesen, daß der Spielfaktor im ökonomischen Bereich als Leistungsanreiz eingesetzt wird (Homo ludens, 1938, Ausg. Reinbek 1961, = rde 21, S.190). Das zielgerichtete Spielen geht auch als Mittel der Aufgabenlösung in den Produktionsprozeß ein. Insbesondere die Spieltheorie hat "frühzeitig einen Appetit auf wirtschaftliche Anwendung geweckt" (Eberhard Fels in: Mitteilungsblatt für Mathematische Statistik Jg.6, 1954, S.53) und ist "in letzter Zeit ... auf eine Reihe konkreter ökonomischer und sozialwissenschaftlicher Probleme angewendet worden" (Ewald Burger, Spieltheoretische Behandlung eines Reklameproblems, a.a.O. S.39).

Außerdem werden Holz' Bemerkungen dadurch unscharf, daß er das Spielen der Fantasietätigkeit überhaupt gleichsetzt; er verwischt dadurch wieder den speziellen Charakter einer Vergegenständlichung von Fantasie in spielerischen Formen. Schließlich geben die von ihm

verwendeten Epitheta keinen Aufschluß über Miròs Absicht und die objektiven Funktionen dieser angeblichen "Phantasiewelt, deren Wirklichkeit in sich selbst besteht" (S. 30). Wir fragen, ob hier wirklich "ein paradiesisches Gemüt die Welt als Spiel und Spielzeug erfährt und sich ihr heiteren Sinnes überläßt" (S. 32; so auch Haftmann 1962³, S. 402).

Mirò mag kein hohes Bewußtsein seiner geschichtlichen und persönlichen Bedingungen ausgeprägt haben, aber, so sagt Holz an anderer Stelle richtig: "Das Kunstwerk ist historisch, insofern es diese Bedingungen ausdrückt, selbst wenn sie dem Künstler ganz unbewußt blieben" (S.24). Objektiv könnte Miròs Scheinanpassung an kindliche Vorstellungen eine Erwartungshaltung befriedigen, die auf die Vorspiegelung eines sorgenfreien, hellen Lebens, einer permanenten Paradiesesillusion ausgerichtet ist. Dafür spräche auch der Mirò-Abbildungs-Boom in der 50er Jahren. An die Stelle einer solchen Analyse setzt Holz seine eigenen, auf das Kunstwerk projizierten Assoziationen ("die Lust zum Lachen", S.32). Selbst eine ästhetische Theorie wie die Schillers, die die Möglichkeit, durch Spiel (als dem Gleichnis der Vollendung) die Kluft zwischen Natur und Vernunft zu überwinden (Ästhet. Erziehung usw., 2. und 15. Brief), aus Zwang zu politischer Abstinenz idealistisch überschätzte, sagt über mögliche Funktionen des Spiels Entscheidenderes aus. Eine dialektisch-materialistische Theorie könnte, an die Schiller-Diskussion der letzten Jahre anknüpfend (vgl. u.a. Thomas Neumann, Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft, = Soziologische Gegenwartsfragen N.F.27, Stgt. 1969) die politische Funktion des Spiels sowohl als emanzipatorische wie als eskapistische Möglichkeit einbringen und so dazu

beitragen, daß politisch gemeinte spielerische Aktionen nicht, zur "Kunst" erklärt, wirkungslos im Sande verlaufen (vgl. Damus 1973, S.119). Materialistische Kunsttheorie könnte aber vor allem den Erwartungshorizont der Rezipienten analysieren und versuchen, Spiel und Aufklärung z.B. in Kunstausstellungen sinnvoll zu verbinden. Die Verf. haben sich an dem Versuch beteiligt, eine solche Analyse anzubahnen (Ausstellungsdidaktik im Albrecht Dürer Jahr 1971, Berlin 1972, S. 45 f.); sie fortzuführen, wäre um so nötiger, als bis heute in Kunstausstellungen keine anderen Spiele geboten werden als mechanische oder solche, die den Sinn des Ganzen unterschlagen, also weiterhin einschüchtern und einer Befreiung geradezu entgegenwirken (auch Holz S.73 f. kritisiert dies andeutungsweise). Dadurch könnte ästhetische Theorie einer richtigeren Nutzung von Kunstwerken vorarbeiten; sie würde damit mehr leisten als durch den Versuch, Künstlern die Richtung weisen zu wollen (wie er Holz stellenweise unterläuft; vgl. S.66,74).

5.2.3 Serialität - Originalität

In "kombinatorische(n) Operationen mit einem kleinen Satz von Elementen" (S.56), also einem spielähnlichen Verfahren, sieht Holz eine aufklärende Funktion speziell der mit technoidem Material arbeitenden Künstler: "Indem die Künstler zeigen, wie ästhetische Freiheit unter technikähnlichen Produktionsnormen entstehen kann, nehmen sie zugleich das Odium der Unmenschlichkeit von den Gesetzen industrieller Produktion. Sie lassen erkennen, daß nicht die Technik, sondern der Warenmarkt die Entfremdung von Produkt und Produzent, von Produkt und Konsument hervorbringt." Holz kommt

damit zu einer Würdigung der "aus seriellen und multiplikativen Elementen gebaute Objekte ..." z.B. der Edition MAT, die bedenkenswert, aber doch zu optimistisch ist.

Die an Benjamin anknüpfende Vorstellung, es genüge zur Überwindung der gesellschaftlichen Antinomie des Spätkapitalismus "den einzelnen zum Mitträger von Entscheidungen (zu) machen" und, innerhalb des Bereichs bildender Kunst, "die serielle Gleichförmigkeit in Mannigfaltigkeit oder Varietät zu überführen", scheint uns die humane Anwendung dieser Varietät noch nicht zu garantieren. Diese Varietät ist vielmehr ein Prinzip kapitalistischer Waren- und Ideologieproduktion, das erstens dazu dient, dem Konsumenten vorzutäuschen, daß er alle Bedürfnisse befriedigen könne und zweitens, gegensätzliche ideologische Bestrebungen im Gleichgewicht und damit wirkungslos zu halten. Die Monotonie der Serienfertigung zu mildern, indem dem Konsumenten Kombinationsmöglichkeiten eröffnet werden, liegt im Absatzinteresse z.B. der Möbelhersteller selbst; die kombinatorisch-technoiden Kunstwerke können insofern nicht als Gegenbild der Warenproduktion gelten, sondern bestenfalls als Akzentuierung eines in ihr auffindbaren humaneren Moments. Die Selbstbestimmung des Konsumenten wird auch nicht nur durch die Serialität der angebotenen Waren bedroht, sondern zum Beispiel durch Werbezeichen, die ihm über Jahrzehnte hinweg denselben optischen Reiz aufnötigen (vgl. dazu auch Holz in: Kat.6, S.1) Sie sind so konzipiert, daß sie sich gegen den Wechsel des Mediums und des Kontextes behaupten. Gegen die einhämmernde Wirkung des Mercedes- oder Coca-Cola-Zeichens wäre darum durch kombinatorisches Basteln nichts Namhaftes auszurichten.

Wechselseitiger technischer Anpassungszwang hat in der Kunst serielle Verfahren und Reproduzierbarkeit hervor gebracht. Aber diese Entwicklung trägt ihren Gegensatz

in sich; es ist keineswegs so, "daß kraftvolle Einzelgänger ... wie Anachronismen im Kunstleben unserer Zeit stehen und ohne Einfluß bleiben" (S.63). Holz berücksichtigt nicht, daß - als Reaktion auf Serialität - gerade umgekehrt erneut das Originale, Einmalige produziert und kultiviert wird. Picasso hat sich gerade als Einzelgänger halten können; werbewirksam war gerade, daß er seine "individuelle Handschrift" (wie Holz sie S.67 unkritisch hochlobt) weiterhin anbot, obwohl diese seit 20 Jahren kaum mehr innovativen Charakter hatte oder gesellschaftliche Probleme verarbeitete. Holz zitiert auch Rivera als Einzelgänger, dessen Werk ohne Wirkungen auf die Kunst geblieben sei; dieses Urteil wird noch befremdlicher, indem Holz es auf die monumentale mexikanische Malerei insgesamt ausdehnt, ohne deren Einfluß auf die Kunst der sozialistischen Länder zu berücksichtigen. Josef Albers wiederum pflegt eine fast romantisch anmutende Handwerklichkeit; seine Quadratbilder verweisen trotz "genauer Anweisungen" (S.56) gerade nicht auf serielle und multikable Kunstproduktion; Mies van der Rohe wohnte nicht in einem der von ihm entworfenen Glas- und Stahl-Hochhäuser, sondern in einer mit Plüschmöbeln ausgestatteten dunklen Wohnung; auf der documenta 5 war der Rückzug auf "individuelle Mythologien" eines der programmierten Hauptthemen - Produzenten, Vermittler und Rezipienten erleben, nutzen und mißbrauchen die Reaktion auf Serialität. Holz scheint sie nicht bemerkt zu haben, obwohl der Kult des Individuellen und Originalen auf dem Markt eine tragende Rolle spielt und somit ein wichtiger Baustein zu Holz' Vermarktungsthese gewesen wäre.

5.2.4 Schönheit

Im Auseinanderfallen von Serialität und Originalität erweist sich der gesellschaftliche Widerspruch von "schöpferischer Freiheit" und "Massenkultur" bereits als so weit entfaltet, daß eine beides übergreifende Vorstel-

lung von Harmonie offenbar nicht einmal mehr vorgestellt und propagiert werden kann. Obwohl Holz sich um die Aktualisierung idealistischer Theoreme bemüht, verwendet er den Begriff "Schönheit" nicht, weder unter den gegenwärtig feststellbaren noch unter den von ihm geforderten Bestimmungen der Kunstwerke. Der Begriff kommt zwar in Zitaten Schellings und Gehlens vor (S.9,28), aber im eigenen Text nur als Beispiel für das Scheitern überzeitlich-normativer Ästhetik: "Eine Ästhetik, die eine allgemeine Deduktion der Künste zu liefern oder zeitlose Gesetze der Schönheit zu dekretieren versuchte, ist offenkundig gescheitert" (S.3). An positiven Bestimmungen des Kunstwerks führt Holz Geistigkeit und Autonomie auf, sowie die Fähigkeit, kritische und utopische Inhalte oder charakteristische Situationen als typische auszudrücken, sofern durch die künstlerischen Mittel die dialektische Einheit von Besonderem und Allgemeinem erfüllt sei. Offenbar hat der Kult des Originalen, ein Ableger der Freiheitsideologie, die dem Künstler individuelle Selbstverwirklichung zubilligt (vgl. Damus 1973, S.98 und Richard Hiepe in: tendenzen, Jg.11, 1970 S. 160), den Schönheitsbegriff verdrängt. Wo Holz "echte" Kunstwerke gegen andere abhebt, verfällt auch er dieser Ideologie. Aber er steht mit dem Verzicht auf den Begriff "Schönheit" nicht allein; soweit wir sehen, ist dieser aus der Mehrzahl progressiver und konservativer Theorien, die sich an das Bürgertum richten, verschwunden. Brecht protestierte schon um 1930 gegen die Verwendung des Schönheitsbegriffs und führte zur Begründung an: "Wir leben in einer Situation, wo etwas ästhetisch glänzend Geformtes falsch sein kann" (in: Bertolt Brecht, Über Realismus, = edition suhrkamp 485, Frankf./M. 1971², S.27). Seit, wenigstens theoretisch, akzeptiert wurde, daß die "nicht mehr schönen Künste" für die kapitalistische Gegenwart bestimmend seien, taucht der Begriff auch als Postulat nicht mehr auf (vgl. Die

nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik III, hg. v. Hans-Robert Jauß, München 1968); in Adornos Ästhetischer Theorie (Ausg. 1970) wird der Begriff des Schönen zwar auf S. 74-85 abgehandelt, aber ausdrücklich als formale Kategorie; in Günter Rohrmosers "Herrschaft und Versöhnung" (Freiburg 1972) wird der Begriff nur peripher (S.89-91) gestreift, obgleich es dem Autor im wesentlichen um eine Kritik der idealistischen Ästhetik zu tun ist. Andererseits ist die Bezeichnung "schön" in der Alltagssprache nach wie vor gängig und wird, wie schon in Diderots Enzyklopädie und Grimms Wörterbuch, auf beliebige Objekte und Erlebnisse nahezu synonym für gelungen, zweckmäßig, erfreulich, herausragend, einmal verwendet. Der Ort dieser Bezeichnung ist die Zirkulationssphäre. Ist "Schönheit" im Bereich spätbürgerlicher Theorie ausser Kurs geraten, so wird die Bezeichnung "schön" in der spätkapitalistischen Praxis desto mehr verwertet. Besonders deutlich dient sie der sekundären Ausbeutung in Werbung und Produktgestaltung. In Anzeigen ist "schön" oft mit Sehnsucht nach der Ferne ("Schöne neue Welt des Genießens" mit Atika) oder nach Aufstieg ("Schöner Wohnen" = Wohnen wie die Oberschichten) gekoppelt; die schöne Verpackung soll über die Begrenztheit des Gebrauchswerts einer Ware hinwegtäuschen. Schönheit wird auf den dem Kapital direkt unterworfenen Gebieten propagiert und wirkt hier eindeutig als systemstabilisierender Faktor. Zuwendung zur Schönheit in diesem Sinn ist fast gleichbedeutend mit privatistischer Scheinerfüllung gesellschaftlicher Sehnsüchte. So gesehen ist die Tatsache, daß von Schönheit im Zusammenhang mit bürgerlicher Kunst so wenig die Rede ist, geradezu ein Beweis dafür, daß die Kunst (entgegen Holz) nicht total vermarktet ist; die documenta 5 selbst bot über weite Strecken objektiv eine Absage an den lustvollen Habitus, der in der Warenästhetik zur Zeit noch bevorzugt wird.

Die Anwendung des Schönheitsbegriffs im kapitalistischen Verwertungszusammenhang ist der ursprünglichen idealistischen Bestimmung von Schönheit als "Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird" (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 17, Ausg. Hamburg 1963, S.77) - und nur dieser Aspekt ist hier von Belang - direkt entgegengesetzt; zugleich enthüllt er diese Bestimmung als Schein. So erklärt sich der Verzicht auf den Begriff "Schönheit" aus einer offensichtlichen Verunsicherung darüber, daß seine ursprüngliche Idee verkehrt worden ist; Schönheit läßt sich angesichts antagonistischer Interessen für das Bürgertum nicht mehr inhaltlich definieren. Aber noch in der Trivialisierung und Einbindung des Schönheitsbegriffs in den Verwertungszusammenhang lassen sich Rudimente der idealistischen Bestimmung ablesen: ex negativo. Drückt Schönheit, wie im objektiven Idealismus entwickelt, einen gesellschaftlichen Idealzustand aus und bringt sie damit die Diskrepanz zwischen der eigenen Situation und diesem Ideal zum Bewußtsein, so muß die Abwendung von Schönheit entweder als Abkehr von diesem Ideal und damit als gesellschaftlicher Verfall (Sedlmayr) verstanden werden oder als Hinwendung zu einem Ideal, das erst in entwickelteren gesellschaftlichen Systemen erreichbar ist (Kagan). Uns scheint, daß die genannte Diskrepanz als private Sehnsucht ausgebeutet, als Antrieb zu gesellschaftlicher Utopie verdrängt wird. Zu diesem Zweck wird ein Element des idealistischen Schönheitsbegriffs, das als Vehikel antikommunistischer Ideologie für schon erreicht ausgegeben werden kann, verabsolutiert: nämlich der Aspekt der Freiheit, wie er in Hegels Ästhetik angelegt erscheint: "Das Schöne ... ist in sich selber unendlich und frei. Denn wenn es auch von ... beschränktem Inhalt sein kann, so muß dieser doch als in sich unendliche Totalität und als Freiheit

in seinem Dasein erscheinen" (Ausg. Bassenge-Lukács, Frankf./M. o.J., S.118). Die dem Anschein nach - auch für Hegels Verständnis - bereits gesellschaftlich realisierte Freiheit dient daher als begriffliches Ferment bürgerlicher Kunsttheorie, ablesbar an der angeblichen Autonomie der Kunst. Fazit: Der Begriff "Freiheit" hat den Begriff "Schönheit" ausgebootet; war dieser nicht mehr zu retten, so kann mit jenem der Widerspruch zwischen dem Realen und dem Idealen wenigstens überdeckt werden.

Im Scheitern des idealistischen Anspruchs auf zeitlose Gültigkeit einer interesselosen Erfahrung von Schönheit hat sich gezeigt, daß Schönheit jeweils von konkreten Interessen und Zielen ihren Ausgang nimmt. Unter den zugrundeliegenden, auch durch das Angebot "schöner" Reisen und Einrichtungsgegenstände angesprochenen Bedürfnissen wird immer wieder ein solches nach Selbstverwirklichung, nach Entfaltung unterbundener eigener Möglichkeiten sichtbar. Darin liegt u.E. die Chance einer Verwendung und Weiterentwicklung des Schönheitsbegriffs in materialistischer Theorie, auch soweit sie unter kapitalistischen Bedingungen entsteht. Nach ihr wäre das Schöne ein Gegenstand solcher Betätigung der sinnlichen und geistigen Kräfte, die als "Selbstzweck" (MEW 25, 1969, S.828, s. schon oben S.132), d.h. als Inhalt menschlicher Selbstverwirklichung genossen wird. Schönheit als Postulat aufzugeben, hieße demgegenüber, bestehende Bedürfnisse zu ignorieren und auf eine über den gegenwärtigen Zustand hinausreichende Perspektive zu verzichten, deren Ansätze bereits unter den gegebenen Verhältnissen aufzufinden sind. Solche Ansätze sind z.B. in fortschreitenden Sensibilisierungsmöglichkeiten durch bürgerliche Innovationen zu erkennen; daß diese oft nur selbstzweckhaft verwendet werden oder nur einem kleinen Kreis zugänglich sind, sollte kein Hinderungsgrund sein, die-

se Innovationen anderen Nutzungsmöglichkeiten zu integrieren. Den Begriff "Schönheit" zu benutzen, heißt zugleich, ihn nicht auf Kunst einzugrenzen, sondern ihn als konkrete Utopie auf den Ausbau der Arbeitsbedingungen und des "täglichen Daseins" zu verwenden (so, wenn auch noch oberflächlich, tritt er in Programmschriften der DDR auf; vgl. Kurt Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik der SED, Berlin 1972, S.17,21,72,75). Aus der Analyse des gesellschaftlichen Lebens insgesamt erst können die jeweils notwendigen "Gesetze der Schönheit" entwickelt werden, nach denen nicht "Kunst", sondern die Produktion schlechthin zu formieren wäre (Marx, Ökon.-philos. Manuskript (1844), in: MEW, Ergänzungsband 1, Berlin 1968, S.517). Freiheit würde sich dann als Selbstständigkeit der Produzenten unter anderem auch in künstlerische Betätigung umsetzen lassen. Daraus würde umgekehrt die gegenwartsbezogene Forderung resultieren, in Theorie und Kunstpraxis gesellschaftliche Entwicklungen, die diesem Postulat zuwiderlaufen, zu benennen.

Unter diesem Aspekt wäre auch eine zweite Bestimmung des idealistischen Schönheitsbegriffs aufzunehmen und weiterzuentwickeln: Der Begriff des Schönen als "Symbol des Sittlichguten" (Kant, Urteilskraft, Ausg. 1963, S 59, S.211). Bereits in der idealistischen Ästhetik ist an diesem Punkt die Kluft zwischen dem, was ist, und dem, was sein sollte, problematisiert worden. Diese Verwendung des Schönheitsbegriffs, der auf künftige Realität vorausweist, ist als politische Forderung gerade bürgerlicher Praxis unbequem und daher auch in der Theorie alsbald aufgegeben worden (Hegel: "... daß die wirkliche Welt ist, wie sie seyn soll", Philosophie der Geschichte, Jubiläumsausg. Bd.11, Stgt. 1949³, S.67. - Vgl. zu diesem Gesichtspunkt insgesamt Martin Warnke in: *Munuscula Discipulorum*, Festschr. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968, S.379 ff.). Ein solches Postulat hätte der Unzufriedenheit mit der

Gegenwart Raum gegeben; es mußte aufgegeben oder aber scheinbar erfüllt werden. Nach Burckhardt kann die künstlerische Fantasie das Schöne als Sehnsucht darstellen und so im Subjekt den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal überwinden (vgl. Warnke 1968, S.388 f.). Ist Schönheit schon vom Bürgertum als Ziel der Fantasie begriffen worden, so wäre die Produktivkraft Fantasie in einer materialistischen Theorie mit anderen Produktivkräften zu verbinden und für eine reale Befreiung wirksam zu machen.

Tut Schönheit eine Kluft zwischen Vorfindlichkeit und Selbstverwirklichung auf, so ist sie von einem gegenwärtigen Standpunkt aus gerade nicht als "Übereinstimmung des Realen mit dem Idealen" zu definieren (wie Kagan 1971², S.78 von einem präsumtiv kommunistischen Standpunkt aus will), freilich auch nicht als Widerspruch zwischen dem Realen und dem Idealen, wie Kagan das Häßliche definiert, sondern als Ergebnis eines Versuchs, die Spannung zwischen gegenwärtiger Realität und erhoffter Selbstverwirklichung als jeweils aufhebbar zu benennen.