

FREYA MÜLHAUPT

Zu den Schwierigkeiten einer dialektisch-materialistischen Kunstwissenschaft

Zur Diskussion und Kritik des Beitrags von K. Herding und H.E.

Mittig "Ästhetik im Spätkapitalismus."

I. Von der Notwendigkeit einer dialektisch-materialistischen Kunstwissenschaft.

Die Theorielosigkeit, mit der heute in der Kunstgeschichte in weiten Teilen vermeintlich 'Wissenschaft' betrieben wird, stellt diejenigen, die mit der Kunstgeschichte trotzdem noch etwas im Sinn haben - ihr wieder einen Sinn geben wollen - vor eine schwierige Aufgabe.

Sie sind konfrontiert : Einerseits mit der überwältigenden Faktenkompilation einer auf oberflächenfixierten Empirismus beschränkten Historiographie ; andererseits mit den verstärkten Bemühungen einer dialektisch-materialistischen orientierten Sozialwissenschaft, die Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge gesellschaftlicher Prozesse historisch und logisch aufzudecken versucht.

Ausgangspunkt des Aufsatzes von Herding/Mittig ist daher die Einsicht, daß ästhetischer Produktion heute nicht mehr wissenschaftlich beizukommen ist, ohne Kunst in den funktionalen Zusammenhang mit den geschichtlichen Veränderungen der Gesamtgesellschaft zu stellen. Daß diese Einsicht in der Disziplin, die die Autoren vertreten, durchaus nicht allgemein anerkannt oder gar selbstverständliche ist, stellt eine der Schwierigkeiten dar, ästhetische Theorie "dialektisch-materialistisch zu fundieren." (54) <sup>1)</sup> Andererseits wird die Notwendigkeit einer solchen Fundierung deutlich, weil schon angesichts der Widersprüche im Kulturbetrieb, die jedem Kunsthistoriker greifbar sind<sup>2)</sup>, sich die Frage nach dem gesellschaftlichen Umraum, in dem Kunst gegenwärtig wirkt, und die Frage nach dem wechselseitigen Verhältnis von Kunst und Gesellschaft aufdrängen. Aber auch deshalb, weil angesichts der schon in den Gesellschaftswissenschaften entwickelten Methoden und aufgedeckten Gesetzmäßig-

keiten sozialhistorischer Prozesse, sich die gleichzeitige Stagnation und (un)wissenschaftliche Selbstbescheidung der etablierten Kunstgeschichte zu gesellschaftlicher Verantwortungslosigkeit und 'Mythen' produktion auswächst.

Doch dieselben Momente, die die aktuell dringende Notwendigkeit einer materialistischen Fundierung der Kunstgeschichte begründen, verursachen auch die Schwierigkeiten dieses Vorhabens. Die theoretische Einsicht, daß "Kunst als Gegenstand der Produktion und Wahrnehmung im Zusammenhang des gesamten Lebensvollzugs zu erfassen" (67) sei, ist noch keine spezifische Leistung der Kunstgeschichte. Ihre eigentliche Aufgabe beginnt dort, wo sie übergeht zur Erforschung der 'äußeren' Bedingungen, die die 'innere' Bildung des jeweiligen Gegenstandes anstossen und begrenzen. Aber gerade hier, wo die dialektisch-materialistische Theorie in positives historisches Wissen überleiten könnte und müßte, erweist sich der Schritt von der logisch-analytischen Erkenntnis des Zusammenhangs, in dem Kunst steht, zur historischen Darstellung ihrer 'wirklichen Bewegung' (Marx) als ein Schritt auf unübersichtliches Gelände. Die bisherige Kunstgeschichtsforschung hat zwar vielfältiges Material zusammengetragen und damit den Fundus einer künftigen Geschichtswissenschaft bereitet. Sie hat ihren historischen Gegenstand zugleich aber enthistorisiert. Mit der individualisierenden, ins private Detail gehenden Betrachtungsweise des 'Künstlergenies'; als 'Kunstgeschichte ohne Namen' mit der gesetzmäßigen Zwangsläufigkeit formaler Entwicklung; mit der Forderung, das Kunstwerk als 'Ganzheit' nur aus sich heraus zu verstehen; oder auch mithilfe der iconographisch-iconologischen Forschung, dem Ansatz zu einer allgemeinen Kulturwissenschaft, der aber die Grenzen einer idealistischen Geistesgeschichte nicht zu sprengen vermochte. Indem die Kunstgeschichte ihren Gegenstand a priori einem wie auch immer gearteten ideellen Prinzip subsumierte, ging einerseits die Spezifik der Objekte, andererseits deren übergreifende Komplexität im historischen Raum verloren, wie auch die Kunstwissenschaft selbst von praktischem, d.h. eingreifendem, auf Veränderung drängendem Erkenntnisinteresse schon lange nicht mehr geleitet wird. Ihre Forschungsgebiete und -resultate bleiben mehr oder weniger zufällig und sind - bei zwar zunehmender Spezialisierung und gleich-

zeitig einhergehender Esoterik - auch nicht mehr mit der Annahme zu rechtfertigen, daß zunehmendes Tatsachenwissen menschliche Vernunft und vernünftige Verhältnisse gebiert. Dieses - ehemals fortschrittliche - Selbstverständnis der Kunstgeschichte kann aufgrund der aktuellen Realität - Ausschluß großer Teile der Gesellschaft von Erkenntnis und Genuß durch die Kunst - nicht mehr beansprucht werden. "Die Identität von wissenschaftlicher Arbeit und gesellschaftlicher Notwendigkeit ergibt sich jetzt, im Unterschied zum Beginn der bürgerlichen Gesellschaft, nicht mehr von selbst ... erfordert ist nicht nur ein neues und besseres Wissen, sondern dieses Wissen als bewußt gehandhabtes Instrument gesellschaftlicher Veränderung."<sup>3)</sup> Nur so kann die 'eigentliche' Triebkraft der Kunstwissenschaften wieder zur Geltung kommen "als eine dem allgemeinen Wohl verpflichtete gesellschaftliche Erkenntnisbemühung."<sup>4)</sup> Zwar bleibt die Kunstwissenschaft, wie sie bisher vorwiegend betrieben wurde, Voraussetzung einer künftigen ; diese muß allerdings verstehen, die überlieferten wissenschaftlichen Ergebnisse aus ihrem Entstehungszusammenhang, ihrer historischen Funktionalität, zu erklären und sie auf ihre Gültigkeit hin überprüfen, um sie anwenden zu können in einem der veränderten Realität entsprechenden Sinnzusammenhang. Da dieser Sinn aber nur auf den Menschen und die Umstände, die seine Individualität bedingen, gerichtet sein kann, kommt die - nicht von allen guten Geistern verlassene - Kunstgeschichte nicht umhin, ihre sozial verantwortliche Aufgabenstellung zu definieren. Dies setzt aber Kenntnisse der gesellschaftlichen Umstände und ihrer Gesetzmäßigkeit sowie Engagement voraus, diese Umstände so zu bilden, daß sie allen Menschen die historisch möglich gewordene Entfaltung ihrer "Fähigkeiten, Genüsse, Produktivkräfte etc. ... die Entwicklung aller menschlichen Kräfte als solcher"<sup>5)</sup> gestattet.

## II. Zur Dialektik der Totalität - Bemerkungen zur Überwindung der Trennung von ästhetischer Theorie und Kunstgeschichte.

Die vorliegende Auseinandersetzung mit H.H. Holz' "Kritischer Theorie des ästhetischen Zeichens" entspringt diesem Engagement, dem Interesse "an einer auf praktische Veränderung gerichteten Theo-

rie ..., die auf Selbstbestimmung des Menschen zielt" (53). Diese Auseinandersetzung ist aber gleichzeitig geprägt von der Schwierigkeit, an spezifisch fachwissenschaftlichen Traditionen nicht unmittelbar anknüpfen zu können und die notwendigen gesellschaftswissenschaftlichen Grundkenntnisse sich noch außerhalb der Kunstwissenschaften - also nicht an dem besonderen Gegenstand selber - aneignen zu müssen. So schliessen sich Herding/Mittig an Holz' Abhandlung deshalb an, weil diese - so die Autoren - der "seit langem wichtigste Beitrag" darstelle, die Absonderung von Kunstgeschichte und Ästhetik zu überwinden (66). Im Gegensatz zu dieser Aussage wird allerdings 40 Seiten weiter festgestellt, daß es Holz gerade nicht gelungen sei, Kunstgeschichte und ästhetische Theorie zu verbinden.

Wenn Herding/Mittig diesen Vorwurf - Otto-Karl Werckmeister zitierend - begründen mit dem "unvermeidbaren Widerspruch" zwischen dem "Totalitätsanspruch ästhetischer Theorie" und der zufälligen und begrenzten Auswahl der Objekte, "an denen sie demonstriert zu werden pflegt," so stellt sich die Frage, ob sie sich der Wendung dieser Aussage gegen ihren eigenen methodischen Ansatz bewußt sind (105f)<sup>6)</sup>.

Der "Totalitätsanspruch des begrifflichen Systemdenkens" beruht eben nicht - wie Werckmeister unterstellt - auf der konkurrenzbezogenen Subjektivität ihrer Autoren, die der "Masse des Materials und der diskontinuierlichen gedruckten Gedanken entgegengesetzt"<sup>7)</sup> arbeiten. Dieser 'Totalitätsanspruch' war und ist vielmehr Ausdruck des Erkenntnisinteresses, einen sinnvollen, die Einzelercheinungen zur Totalität des gesellschaftlichen Lebens vermittelnden Zusammenhang festmachen zu können. Hegel hat diesen Anspruch in den Anfängen der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsform - deren Komplexität, die Abhängigkeit und Gegenseitigkeit ihrer Glieder und Momente er erklären wollte - für die Kunst am konsequentesten formuliert und umzusetzen versucht. So hat er in seiner "Ästhetik" eine idealistische Begründung der Dialektik der Totalität entworfen, die es ihm erlauben sollte, im Begriff des Schönen (=Kunst) "die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit"<sup>8)</sup> zu vereinigen. Sein Interesse war es, in seiner Theorie sowohl die vielfältigen, konkreten Erscheinungen der Kunst zu

berücksichtigen, als auch den inneren historischen Zusammenhang der verschiedenen Formen und Gattungen der Kunst untereinander und den Zusammenhang dieses Ganzen der Kunst mit einem umfassend Allgemein zu erklären.

Wenn die nachhegelianische bürgerliche Wissenschaft den Anspruch aufgab, Kunst in ihrer Vermittlung zum Prozeß der 'Totalität' zu erfassen, so deshalb, weil mit zunehmender Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft sich auch die Widersprüche dieser Gesellschaftsform entfalteteten. Das umfassend Allgemeine, der hegelsche 'Weltzustand', der in der Kunst (als geistiger Manifestation) erscheint, konnte nicht mehr so ungebrochen - wie noch von Hegel - vorausgesetzt werden. Die bürgerliche Wissenschaft begnügte sich deshalb fortan mit der Untersuchung einzelner Momente, der Daten- und Tatsachenerforschung oder begab sich der Gefahr eines "bodenlosen Irrationalismus" (Leo Kofler), wo sie die Grenzen des Positivismus empfand und dessen Schranken zu überwinden suchte.<sup>9)</sup> Im folgenden mag sich dann jener Gegensatz von bürgerlicher Kunstgeschichte und Ästhetik hergestellt haben, wie ihn Werckmeister verabsolutiert. Aber der "Totalitätsanspruch ästhetischer Theorie" hat sich damit nicht ein für allemal ad absurdum geführt. Wenn es dialektischer Theorie darum geht, über die grundlegende Bestimmung von 'Vermittlung' und 'Totalität' von den Einzelercheinungen ausgehend, diese als Momente eines allgemeinen Zusammenhangs zu verstehen, so stellt sich jener 'unvermeidbare Widerspruch' von Theoriebildung und historischen Fakten gar nicht erst her. Werckmeisters Kritik der Verallgemeinerung ästhetischer Theorien trifft die dialektische Methode insofern nicht, als diese die Einzelercheinungen in ihrer Bedeutung nicht vernachlässigt, sondern, im Gegenteil, ihre volle Geltung erst erkennen läßt.

So bleibt die Kritik an Holz von dieser Seite uneinsichtig, zumal seine Rezensenten mit demselben Totalitätsanspruch auftreten, nämlich ästhetische Theorie "dialektisch-materialistisch zu fundieren" (54). Da sich diese Theorie aber selber als ein Moment der Totalität des gesellschaftlichen Zusammenhangs versteht, von diesem bestimmt und ihn selber mitbestimmend, hat sie ihr Kriterium nicht in einer möglichst enzyklopädischen Erfassung aller Einzelercheinungen, sondern in der aktuellen gesellschaftlichen Praxis.

### III. Zur materialistischen Begründung ästhetischer Theorie.

Die Schwierigkeiten, die sich aus der Überwindung bisheriger fachwissenschaftlicher Selbstgenügsamkeit und der Konzipierung einer "auf praktische Veränderung gerichteten ästhetischen Theorie" (53) ergeben, wurden schon angesprochen - die Intention einer praxisverändernden Ästhetik kindet jedenfalls das 'Erde ihrer Bescheidenheit'. Sie reflektiert aufs Ganze der gesellschaftlichen Realität und zielt "auf Selbstbestimmung des Menschen" (53). Konsequenter wird der 'Totalitätsanspruch' erhoben, "ästhetische Theorie dialektisch-materialistisch zu fundieren" (54). Dieser Anspruch geht über die allgemeine Bestimmung der Dialektik hinaus zum Besonderen des historischen Materialismus, der in der Arbeit und den aus ihr erfließenden historisch-konkreten Gesellschaftsverhältnissen die 'Totalität' oder 'Umstände' erkennt, die Inhalte und Grenzen aller menschlichen Tätigkeit bestimmen.

Die gegenwärtigen Gesellschaftsverhältnisse in ihrer ökonomischen Formbestimmtheit 'Spätkapitalismus' werden denn auch als objektiver Zusammenhang vorausgesetzt, dem die ästhetischen Aktivitäten und ihre Erforschung angehören. Und diese Gesellschaftsverhältnisse bedingen im ästhetischen Bereich einen Widerspruch, den Herding/Mittig beschreiben als "Behinderung der Aneignung von Wirklichkeit durch die vom Kapital beherrschten Medien" einerseits bei gleichzeitiger Erweiterung der Produktions- und Wahrnehmungsmöglichkeiten und Entwicklung "besonders vielfältiger und fantasiereicher Produkte" andererseits (53f). In der letztgenannten der beiden Seiten dieses Widerspruchs - so die Autoren - lasse sich die Möglichkeit einer progressiven Funktion von Kunst festmachen; die Möglichkeit nämlich, daß durch fortgesetzt ästhetische Innovationen, sich die Wahrnehmungsweisen der Menschen derart entfalten, daß sie "zur Entwicklung des Widerspruchs von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen beitragen können". (151) Mit diesem Ansatz wenden sie sich gegen die "Tendenz materialistisch orientierter Autoren, bürgerlicher Kunst einen Gebrauchswert abzusprechen". (137). Zum einen, weil sie in der Sinnesbestätigung als Zerstreuung, Ablenkung, Entlastung, in der Konsumtion von durch Werbung als 'schön' gepriesener Waren reale Bedürfnisse erkennen, hinter denen "ein solches nach

Selbstverwirklichung, nach Entfaltung unterbundener eigener Möglichkeiten" (168) stehen mag. Zum anderen, weil durch die totale Negation der 'vermarkteten' Kunst gerade angesichts der wachsenden Ideologiefabrikation des Spätkapitalismus ein ganzer Bereich innerhalb der sozial-historischen Bewegung denen überlassen bliebe, die mit allen Mitteln die Unabänderlichkeit der Verhältnisse betreiben. Da Herding/Mittig zu Recht - ihren Ansatz begründend - auf einem Gebrauchswert von Kunst beharren, unternehmen sie es, den gleich zu Beginn ihres Aufsatzes konstatierten Widerspruch dialektisch-materialistisch, aus den spezifischen Produktionsverhältnissen abzuleiten. Diese Produktionsverhältnisse beruhen auf der privat-arbeitsteiligen Warenproduktion, in der die Waren - auch die künstlerischen Produkte - nicht ihres Gebrauchswertes (ihrer Qualität) sondern ihres Tauschwertes (der Quantität des Geldes, gegen das sie sich austauschen) wegen produziert werden. Gleichwohl müssen alle Waren ein wie auch immer geartetes Bedürfnis beim Käufer ansprechen, also einen Gebrauchswert haben, um sich als Tauschwerte überhaupt erst realisieren zu lassen - so auch die Kunst.

Deren Gebrauchswert bestehe vorwiegend darin - so Herding/Mittig - "das Bedürfnis der Menschen nach Betätigung ihrer Sinnesorgane" (132, vgl. auch 150) zu befriedigen. Da dieses Bedürfnis im Alltagsleben, das "in hohem Maße gleichförmig und unveränderlich" (67) verläuft, nicht gedeckt zu werden vermag, sei der Wunsch nach "Wechsel von Interessenrichtung, Konzentrationsgrad und Stimmungslage ... nach Differenzierung innerhalb des eigenen Lebens" (73), nach "Sinnenreize(n) zur Ablenkung von einseitigen Belastungen durch Arbeit", zur Abwehr von "Langeweile", "Unlustgefühle" legitim. Die durch fortgesetzte ästhetische Innovation gelieferten sinnlichen Reize seien daher Gebrauchswert der künstlerischen Produktion, dessen Funktion : die Sensibilisierung der Wahrnehmung.

Soviel zum Gebrauchswert von Kunst ; zu ihrem Tauschwert wird bemerkt, daß die "Nutzbarkeit eines Kunstwerks ... in der Regel dadurch beeinflusst wird, daß der Produzent es für den Markt bestimmte" (139) ; wie diese Bestimmtheit sich im Erscheinungsbild der Kunst niederschlägt, wird nicht weiter ausgeführt. Dies, obwohl der Tauschwertstandpunkt in der warenproduzierenden Gesellschaft der dominierende ist, der das Gesicht und den Gebrauch der

Produkte Veränderungen unterwirft, daß ihre genuine Funktion, ihr 'eigentlicher' Gebrauchswert durch die Warenform fast völlig pervertiert und verschleiert werden kann.<sup>10)</sup>

Um hinter diesen Pervertierungen und Verschleierungen, die auch der gesellschaftliche Charakter der Kunst im Kapitalismus erfährt, den realen Kern herauskristallisieren und damit die gegenwärtige Funktionsbestimmtheit relativieren zu können, genügt es nicht, vage von einer "Fundierung der Kunst auf Arbeit" (70) zu sprechen. Auch bleibt der Erkenntniswert einer Differenzierung des 'Alltagslebens' in Produktions - und Zirkulationssphäre (69ff) fragwürdig, wenn nicht deren Rückwirkung auf die Kunstproduktion und -rezeption ausführlicher dargestellt wird. Ein wesentliches Moment der "Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus" (Marx) begründet sich doch in der "Behinderung der Aneignung der Wirklichkeit" (53) als ästhetischer Aneignung durch die Entfremdung der privaten Warenproduktion, die die gesellschaftlichen Verhältnisse so undurchsichtig, 'sinnlich übersinnlich' (Marx) erscheinen lassen. Dies spontan 'falsche Bewußtsein', das sich in der Kunst manifestiert, wird reproduziert bei ihrer Rezeption, wozu die Kunstwissenschaft ihren Teil beiträgt, indem sie Interpretationsmethoden liefert, die die im Kunstwerk (auch unbewußt) artikulierten Wertvorstellungen neutralisieren. Konnte in der klassischen deutschen Philosophie Kunst noch als integraler Bestandteil der Gesamtkultur begriffen werden, als eine Form der (sinnlichen) Erkenntnis, als historisch vermittelte sinnlich-konkrete Erscheinung der sich entfaltenden Idee<sup>11)</sup>, so wurde in der Folgezeit entweder die Erkenntnisbedeutung oder nur die Formveränderung als das der Kunst Wesentliche verabsolutiert.<sup>12)</sup>

Herding/Mittig sprechen zwar davon, daß der Zusammenhang von 'sinnlicher Wirkung und Reflexion' wiederherzustellen sei, im folgenden problematisieren sie jedoch immer wieder nur den "sinnlichen Gebrauch" von Kunst, fragen sie nach den "Sensibilisierungsmöglichkeiten" durch das "Auftreten von an der Form wahrnehmbarer Innovation" (149) und deren die gesellschaftlichen Widersprüche potentiell vorantreibenden Funktion. So wird ihre Kritik an Holz, der Kunstproduktion und -rezeption "einseitig als Erkenntnisakt" (133) beschreiben, nicht aufgehoben in einer Darstellung, die die Kunst



charakterisiert in ihrer Einheit von Form und Inhalt - als Äußerung menschlichen Bewußtseins, das die sinnlich-konkrete Form zur Voraussetzung und zum Resultat hat - sie argumentieren vielmehr ex negativo, von der Seite der Sinnlichkeit und behalten die Trennung von ästhetisch reizvoller Erscheinungsform einerseits und des durch sie transportierten Inhalts andererseits bei.

Ihre Forderung nach Vermittlung von Genuß und Erkenntnis durch die Kunstrezeption bleibt für die eigene Theoriebildung konsequenzlos, rein verbal, was einhergeht damit, daß der Anspruch an Kunst "Reflexion zu befördern" (132) durch keine Zielbestimmung konkretisiert wird. (Was soll die Beförderung der Reflexion bewirken? Bestätigung des Eindrucks der Unmittelbarkeit und Unveränderbarkeit der Verhältnisse - Einsicht in ihre Historizität und Wandelbarkeit, Einsicht in die Rolle des subjektiven Faktors zur Veränderung der objektiven Bedingungen?)<sup>13)</sup>

Aus dieser Scheidung von Wahrnehmung der Form und Reflexion des Inhalts scheint denn auch jene 'neue' Begrifflichkeit zu erwachsen, die die in der Ware enthaltenen widersprüchlichen Seiten: Gebrauchswert und Tauschwert für die Kunst verdoppelt in einen "materiellen" und einen "ideologischen" Gebrauchs- und Tauschwert. Definieren Herding/Mittig - mit Marx - den Gebrauchswert "als Nützlichkeit eines Dings für das menschliche Leben" und verstehen sie darunter "auch die ästhetische Verarbeitung von Realität, die Produktion von Gedanken und Vorstellungen" (138f), so unterscheiden sie doch gleichzeitig zwischen dem "materiellen" Gebrauch von Kunst, ihrer sinnlichen Wahrnehmung, und "ideologischen" Gebrauchsvarianten, nämlich solchen, die zu einer geistigen Beschäftigung anregen (Reflexion über Kunst, Gespräch usw.). Dividieren sie auf diese Weise die beiden zusammengehörigen und sich gegenseitig bedingenden Seiten (Form und Inhalt) von Kunst auseinander, so versuchen sie mit dem Begriff des "ideologischen" Tauschwerts zu erfassen "das Interesse des Urhebers oder Vermittlers (von Kunst - F.M.) ... eine für ihn vorteilhafte Bewußtseinsbeeinflussung anderer zu erreichen ... Hierher gehören Nutzung der Kunstwerke zu privater und öffentlicher Repräsentation, soweit diese nicht im Interesse der Angesprochenen liegt, insbesondere der Verklärung der kapitalistischen Produktionsweise dient." (140)

Wird Kunst als Objektivation menschlichen Bewußtseins begriffen, so läßt sich der Widerspruch, daß sie diese Funktion erfüllen kann in der Absicht, zu erfreuen, anzuregen, aufzuklären - so ihren "ideologischen" Gebrauchswert einlösend - aber auch in der Absicht, abzulenken, zu zerstreuen, zu verklären - was von Herding/Mittig als "ideologischer" Tauschwert bezeichnet wird - nicht allein aus der Warenform der Kunst ableiten. In dieser ist zwar begründet jene Ideologie von der Autonomie der Kunst, jene Trennung von Kunst und 'Alltag', die vermeintlich gesellschaftliche Funktionslosigkeit der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft,<sup>14)</sup> aber der Widerspruch der beiden Momente der Ware findet nicht unmittelbar seinen Niederschlag in der Widersprüchlichkeit des ideologischen Gehalts und der ideologischen Wirkung von Kunst.

Sind der sinnlich-konkrete Formzusammenhang und dessen Aussagegehalt Konstituens der Kunst, basiert darauf ihr Gebrauchswert ; da die Ware als Tauschwert "kein Atom Gebrauchswert"<sup>15)</sup> enthält, ist auch eine bloße Nutzung von Kunst als Dekor oder als Repräsentationsmittel ihr Gebrauch. Dieser - zwar nur vordergründige - Gebrauch von Kunst wurde historisch möglich über den Verlust des gesellschaftlichen Verhältnisses Kunst "durch die Konsequenzen der Universalisierung des Tauschprinzips : dem bürgerlichen Bewußtsein verblaßt auch in der Konsumtionsweise der konkrete Nutzwert eines Gegenstandes zugunsten einer 'Einfühlung in den Tauschwert' wie es Walter Benjamin nannte."<sup>16)</sup>

Aber diese reduzierte, verfälschende Rezeption korreliert doch gleichzeitig mit dem spontan falschen Bewußtsein von der 'Freiheit der Kunst', der angeblich gesellschaftlichen Wertneutralität ästhetischer Erscheinungen, und so stellt sich ihre Ideologienhaftigkeit hinterrücks wieder ein. Die scheinbare Funktionslosigkeit wird selber wieder Funktion, deshalb kann das "Auftreten von zunächst an der Form wahrnehmbarer Innovation" (149) nicht isoliert und neutral betrachtet werden, da sie "ihren Stellenwert einzig im Verhältnis zu ihrem Zweck im Gebilde, schließlich zum Wahrheitsgehalt des Gedichteten, Komponierten, Gemalten"<sup>17)</sup> empfängt.

Der Versuch von Herding/Mittig, ein fortschrittliches Moment der Kunst in deren formaler Weiterentwicklung und der einhergehenden

Sensibilisierung der Wahrnehmung zu sehen, leugnet deren Funktionsbestimmtheit und bedingt den (nicht einzig dastehenden) Widerspruch ihrer eigenen Theoriebildung, die zunächst formulierte Forderung nach einer Synthese von sinnlichem und geistigem Umgang mit Kunst aufgeben zu müssen. Die Fragestellung, "ob das Auftreten von zunächst an der Form wahrnehmbarer Innovation, eine Entwicklung menschlicher Produktivkräfte ist, die gemäß der von Marx in der 'Einleitung' von 1859 skizzierten Geschichtstheorie Widersprüche zu bestehenden Produktionsverhältnissen und damit historische Dynamik entwickelt oder entwickeln hilft" (149/150)<sup>17a</sup>, zielt nur auf eine Entwicklung des menschlichen Sensoriums, nicht darauf, ob durch die Kunst auch "die Einsicht in unanschauliche Zusammenhänge ermöglicht und die eigene Anschauungserfahrungen gewahrt wird" (97). Die letztlich so verkürzt gesehene Bedeutung der Kunst zur Entwicklung menschlicher Fähigkeiten bringt ihre Möglichkeiten gleichzeitig um den entscheidenden gesellschaftlichen Effekt. Mit dieser Betrachtungsweise wird die Beschränktheit bürgerlicher Kunstproduktion - die 'Abstraktion' von gesellschaftlichen Inhalten, die Verselbständigung formaler Neuerungen - komplettiert durch die Anleitung zu einer konkrete Inhalte und Interessen ausklammernden Kunstrezeption. (Rückblickend wird jetzt auch einsichtig, warum Herding/Mittig über den Zusammenhang von ästhetischer Theorie und Kunstgeschichte so halbherzig argumentieren und Werckmeister als Zeugen aufrufen können, um Holz zu kritisieren. Wird nämlich der Entwicklung von Form- und Sehweisen eine derartige Selbständigkeit zugesprochen, so fällt jenes Moment der Vermittlung weg, das die Dialektik von Kunst und dem Ganzen des gesellschaftlichen Zusammenhangs, von materieller und geistiger Produktion, überhaupt erst ausmacht.)

Kunst als 'Trainingsfeld für Wirklichkeitswahrnehmung' kann sich nicht in der Ausbildung einer diffizileren Reizbarkeit menschlicher Sinne erschöpfen, die sich umso müheloser der Reizüberflutung ästhetisierter Warenwelt zugänglich zeigen - eine Kunst, die über die Entwicklung der Wirklichkeitserfahrung und -gestaltung die gesellschaftlichen Widersprüche vorantreiben hilft, hat "in den Schoß der Wirklichkeit vorzudringen, um dort die Elemente der neuen Gesellschaft für die Betrachtung schon freizulegen, die in

der Wirklichkeit durch eine gesellschaftliche Aktion erst noch freigesetzt werden müssen."<sup>18)</sup>

Um diese 'Elemente der neuen Gesellschaft' zu erkennen, muß die Charakterisierung des Spätkapitalismus als warenproduzierender Gesellschaftsform in ihrer spezifischen Widersprüchlichkeit konkretisiert werden - erst von einer bestimmten Konkretionsstufe läßt sich die Widersprüchlichkeit der Bewußtseinsinhalte, wie sie sich in der Kunst wiederfinden, erklären.<sup>19)</sup> Materialistische Ästhetik, die nach der emanzipatorischen Wirkung von Kunst zum gegenwärtigen Zeitpunkt fragt, kann nicht umhin, sich um eine materialistische Erkenntnistheorie zu bemühen. Die Frage nach der möglichen Fortschrittlichkeit "einer bloß formalen Innovation" (148) erweist sich dann als überflüssig. Bestehen bleibt aber die Frage, wie Kunst, ihrer sinnlichen Anschaulichkeit entsprechend, die komplexe gesellschaftliche Realität des Spätkapitalismus in ihrer Widersprüchlichkeit und Veränderbarkeit ästhetisch umzusetzen und einsichtig zu machen vermag. Die Frage nach den spezialistisch erarbeiteten ästhetischen Innovationen wird dann zur Frage ihrer 'Umfunktionierbarkeit'.

"Die Lage wird dadurch so kompliziert", schreibt Brecht, "daß weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt ... Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht ... Es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig."<sup>20)</sup>

1. Die Zahlen in Klammer beziehen sich auf die Seitenzahlen des Textes von Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig, Ästhetik im Spätkapitalismus, in : Kritische Berichte, H. 3 (1973) 1. Jg. S. 51 - 170.
2. Hier seien nur die beiden 'klassischen' Bereiche Museum und Denkmalpflege angesprochen : Das Museum als Errungenschaft des zur Emanzipation drängenden Bürgertums war Ausdruck eines Anspruchs auf eine allgemein zugängliche Öffentlichkeit und Ausdruck der bürgerlich-demokratischen Forderung nach gleichberechtigter Teilnahme aller Gesellschaftsmitglieder an allen in der Geschichte entwickelten kulturellen Bereichen. Aber diesen Anspruch des Öffentlichmachens von Kunst hat das Museum bis heute nicht erfüllt. Seine Öffentlichkeit erwies sich immer deutlicher als nur formal demokratische Möglichkeit des Zugangs ; denn die frühe bürgerlich-liberale Theorie unterstellte gleichartige, sozio-kulturelle Voraussetzungen der Kunstrezipienten, die bis heute nicht gegeben sind. Dagegen hat sich der Widerspruch zwischen dem Anspruch dieser 'öffentlichen' Institution und der Realität ihrer tatsächlichen gesellschaftlichen Wirkung immer mehr verstärkt. Ist es Aufgabe der Denkmalpflege bei der Gestaltung einer menschlichen Umwelt, die 'Kulturdenkmäler' zu bewahren, so zeigt sich gerade in diesem Bereich, daß die faktischen Verhältnisse einer gesellschaftlich verantwortungsbewußten denkmalpflegerischen Tätigkeit gar keinen Raum mehr lassen. Der Schutz des Privateigentums, den unsere Gesellschaftsordnung gewährleistet und die gleichzeitige ökonomische Entwicklung zur Konzentration von Eigentum in wenigen Händen - das auch dann noch geschützt wird, wenn die aus diesem Eigentum entspringende Macht sich gegen das Interesse aller Nichteigentümer wendet - hat längst bewirkt, daß Neubauten von Kaufhäusern, Banken, mietträglichen Wohnbauten usw. Priorität vor dem Schutz erhaltenswerter 'Kulturgüter' haben.
3. Friedrich Tomberg, Bürgerliche Wissenschaft, Ffm 1973, S. 150.
4. ebenda, S. 147.
5. Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Ffm/Wien, o.J., S. 387.

6. Vgl. dazu : Otto-Karl Werckmeister, Von der Ästhetik zur Ideologiekritik, in : ders., Ende der Ästhetik. Ffm 1971, S. 60, 64, 67.
7. ebenda, S. 64 f.
8. dazu : G.W.F. Hegel, Ästhetik (hrsg. v. F. Bassenge), Ffm, o.J. S. 33 u. S. 24.
9. Was Marx in seinem Nachwort zur zweiten Auflage des 'Kapital' (Marx/Engels Werke, Bd. 23, Berlin 1969, S. 18 ff.) zur 'Wissenschaftlichkeit' der politischen Ökonomie bemerkt, läßt sich auch auf die Kunstgeschichte übertragen. Beide Wissenschaften entstanden im Kampf des Bürgertums um politische Emanzipation und zielten auf praktische Veränderung : die Realisierung einer bürgerlich-demokratischen Gesellschaftsordnung. Von dem Moment an, wo die Bourgeoisie die politische Macht ercbert hatte und sich die modernen bürgerlich-kapitalistischen Produktionsverhältnisse durchsetzen konnten, erzeugten sie aus sich heraus die neue Klasse des Proletariats. Die ehemals revolutionären Ziele (Freiheit und Gleichheit für alle) konnten nur noch scheinbar verwirklicht werden ; es wurde Funktion der bürgerlichen Wissenschaft, diesen Schein zu wahren.  
Waren mit der Entwicklung des Proletariats gleichzeitig die Verhältnisse entstanden, die es erlaubten, die gegenwärtige Gesellschaftsordnung als "geschichtlich vorübergehende" (Marx) aufzufassen, so verwandelte sich alle Wissenschaft, die absah von den sich immer deutlicher manifestierenden gesellschaftlichen Widersprüchen und der aus ihnen resultierenden Bewegung, in eine Mystifikation der Verhältnisse.
10. War die Freisetzung der Kunst in der frühbürgerlichen Gesellschaft verbunden mit dem 'Willen zur Vernunft', der sich 'mit aller Macht auf die sinnlich-greifbare Wirklichkeit' (Tomberg) richtete, so vernebelt mit zunehmender Widersprüchlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft der 'Mystizismus der Warenwelt' die Funktion 'autonomer' Kunst im Interesse der Allgemeinheit für vernünftige, natürliche, menschliche Verhältnisse einzutreten.
11. Hegel. a.a.O., S. 48, S. 64, S. 80 ff.

12. Wobei die Gegensätzlichkeit dieser einseitigen Kunstauffassungen eine nur scheinbare ist : erklärt die eine die Veränderungen der Kunst aus den Veränderungen der Wahrnehmung (Riegls 'Kunstwollen', Wölfflin's 'Kunstgeschichte ohne Namen') bzw. aus dem spezifischen Vermögen des Künstlers, der die Form aus sich erzeugt (z.B. K. Fiedler), so spricht die zweite nur der Kunst Erkenntnismöglichkeit zu. Diese Kunsttheorie speist sich aus jenem irrationalen 'Intuitionismus', wie er im Gefolge Dilthey's auch in die Kunst Eingang fand. In beiden Auffassungen hat Kunst jene Mittlerfunktion verloren die sie als Teil gesamtgesellschaftlicher Praxis ('der Totalität') begreifen läßt.
13. Ein Vergleich zwischen dem auf S. 97 von Herding/Mittig formulierten Anspruch an Kunst, die Wirklichkeit in ihrer Konkretion wiederzugeben, mit dem im ganzen Aufsatz verstreuten Bemerkungen zu 'moderner' Kunst, kann diesen Vorwurf nur bekräftigen, da an keinem der vorgestellten Objekte die Einlösung dieses Anspruchs überzeugend nachgewiesen werden kann. Deren anschauliche Erfahrung scheint keine Einsicht in die "unanschaulichen Zusammenhänge" der Realität zu ermöglichen, sonst müßten sich H./M. nicht so abgehoben vom sinnlichen Eindruck um eine verbale Interpretation mühen.
14. dazu Karl Marx, Das Kapital, MEW 23, S. 85ff 'Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis'
15. MEW 23, S. 50 ff. : "Der Tauschwert erscheint zunächst als das quantitative Verhältnis, die Proportion, worin sich Gebrauchswerte einer Art gegen Gebrauchswerte anderer Art austauschen, ein Verhältnis das beständig mit Zeit und Ort wechselt. Der Tauschwert scheint daher etwas Zufälliges und rein Relatives, ein der Ware innerlicher immanenter Tauschwert ... als eine *contradictio in adjecto* ...  
Als Gebrauchswert sind die Waren vor allem verschiedener Qualität, als Tauschwerte können sie nur verschiedener Quantität sein, enthalten also kein Atom Gebrauchswert."  
Folgt man diesen grundlegenden Bestimmungen von Marx, so erweist sich die Bezeichnung "materieller" Tauschwert als Pleonasmus, die des "Ideologischen" Tauschwerts als '*contradictio in adjecto*'.

16. B.J. Warneken, Abriß einer Analyse literarischer Produktion, in : Das Argument 72, S. 217 f.
17. Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Ffm 1973, S. 323.
- 17a An dieser Stelle setzen Herding/Mittig die Bedeutung der ästhetischen Produktion und ihrer äußeren Veränderungen der materiellen Produktivkraftentwicklung gleich, um so "in einer bloß formalen Innovation ... westlicher Kunstpraxis" (148) ein Moment der Fortschrittlichkeit dieser Kunst festmachen zu können. Damit überhöhen sie einerseits in idealistischer Weise die Funktion der Kunst als Vergegenständlichung und Entwicklung menschlicher Fähigkeiten und speziell der Sinneswahrnehmung, insofern als die hier postulierte Selbständigkeit formal-ästhetischer Entwicklung grundlos dem Kopf des 'kreativen' Künstlers zu entspringen scheint.  
Und andererseits werden eben die realen antizipatorischen Möglichkeiten von Kunst als 'ideologischer Form', "worin sich die Menschen dieses Konfliktes (des Widerspruchs zwischen Produktivkraftentwicklung und Produktionsverhältnissen - F.M.) bewußt werden und ihn ausfechten" (Karl Marx, Vorwort zur Kritik der politischen Ökonomie, MEW 13, Berlin 1972, S. 9) in ihrer Besonderheit nicht in vollem Umfang erkannt.
18. Friedrich Tomberg, Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied/Berlin, 1968, S. 30.
19. Karl Marx, Theorien über den Mehrwert, Bd. 1, MEW 26, 1, S. 256 f. : "Um den Zusammenhang zwischen der geistigen Produktion und der materiellen zu betrachten, vor allem nötig, die letztere nicht als allgemeine Kategorie, sondern in bestimmter historischer Form zu fassen ... Wird die materielle Produktion selbst nicht in ihrer spezifischen historischen Form gefaßt, so ist es unmöglich, das Bestimmte an der ihr entsprechenden geistigen Produktion und die Wechselwirkung beider aufzufassen. Es bleibt sonst bei Fadaisen."
20. Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 18, Ffm 1967, S. 161f. (Der Dreigroschenprozeß)