Thomas Metscher

Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf.

Thomas Metscher

Kunst

Ein geschichtlicher Entwurf

Zur Erinnerung an Hans Heinz Holz und
die Gespräche in San Abbondio.

Zweite, erweiterte Auflage

Mangroven Verlag

Wir danken dem Kulturmaschinen Verlag, Frau Simone Barrientos und Herrn Leander Sukov, den Text für eine zweite Auflage zur Verfügung gestellt zu haben.

© Mangroven Verlag Kassel 2020
Thomas Metscher: Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf
Umschlag: Niki Bong
www.mangroven-verlag.de
info@mangroven-verlag.de
ISBN: 9783946946090

Inhalt

Vorwort | 7
Vorwort 2. Auflage | 9
Kunst als Problemfeld | 16

I. Die Künste und die Kunst | 20

1. Die Herausbildung des allgemeinen Kunstbegriffs | 20
   1.1 Zur Vorgeschichte des allgemeinen Kunstbegriffs. Antike I | 20
   1.2 Aristoteles und das Prinzip der Mimesis. Antike II | 26
   1.3 Das Mimesisprinzip und seine Folgen. Neuzeit I | 32
   Exkurs. Shakespeare und die realismustheoretische Wende der Spiegelmetapher | 34
   1.4 Die Kunst als autonomer Bereich: die Herausbildung des Systems der Künste. Neuzeit II | 40
   1.5 Der Übergang zur Moderne | 50
   1.6 Zur Verfassung kunsttheoretische Denkens in der Moderne | 54
   1.7 Moderne und Mimesis | 63
   Exkurs. Erich Auerbach und das Prinzip des literarischen Realismus | 69
2. Die Geschichte der Künste und die Konstitution des ästhetischen Gegenstands | 78
   2.1 Die Konstitution des ästhetischen Gegenstands | 78
   2.2 Die Genesis des ästhetischen Gegenstands: Ursprung und Entwicklung der Künste | 85
   2.3 Stufen und Strukturen der geschichtlichen Entwicklung der Künste | 87
   2.4 Ästhetische Moderne: Zur Transformation des ästhetischen Gegenstands in der Epoche des Imperialismus | 99
   Exkurs. Warenfetisch und die Kontamination des ästhetischen Werts | 110

II. Marxismus und Kunst | 115

1. Marx und Engels zu Kunst und Künsten | 116
   1.1 Kunst als mimetische Darstellung | 118
   1.2 Ästhetische Weltaneignung und kulturelle Konstitution | 127
   Exkurs. Sprache als praktisches Weltbewusstsein. Anmerkungen zur marx-engelsschen Sprachauffassung und ihren Folgen | 136
2. Zur Identität marxistischer Kunsttheorie | 145

III. Erweiterungen, Kritik, offene Fragen | 159

1. Der Marxismus und die Einheit von Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Grundlinien eines Integrativen Marxismus | 159
   1.1 Der Marxismus als politische Weltanschauung und der Zusammenhang der Wissensformen | 159
   1.2 Der Begriff eines „Integrativen Marxismus“ | 166
   1.3 Marxismus und Philosophie | 172
   1.4 Marxismus, Ethik und Ästhetik: das Konzept eines politischen Humanismus | 177
2. Verdeckter Idealismus. Kritisches zu Jörg Zimmers Problemgeschichte der ästhetischen Terminologie | 180
   2.1 Problemgeschichte ästhetischer Terminologien. Intention und Anspruch | 181
   2.2 Problemfelder | 183
3. Kunst, Ideologie und Wahrheit. Überlegungen zum Problem ästhetischer Wahrheit | 200
   3.1 Kunst als „Vindikation der Rechte des Menschen“. ‚Ästhetische Wahrheit‘: dialektische Grundlegung | 200
   3.2 Der Ideologiecharakter ästhetischen Bewusstseins und das Wahrheitspotential der Künste | 213
   3.3 Ästhetische Wahrheit als produktive Aneignung. Zu Peter Weiss’ Ästhetik des Widerstands | 226
   3.4 Thesen zur Wahrheit in den Künsten. Resümee und Ausblick | 231
   Exkurs. Goethe und die Wahrheit der Künste | 235

Verzeichnis der Abkürzungen | 237
Bibliographie | 238

Vorwort

Dieses Buch fragt nach der Kunst. Es stellt die Frage in geschichtlicher Perspektive: einmal als Geschichte des Kunstbegriffs – des theoretischen Nachdenkens über Kunst –, zum anderen als Geschichte der Kunst selbst – des ‚ästhetischen Gegenstands'. Damit ist nicht das isolierte Kunstwerk gemeint, sondern die Werke in ihren geschichtlich-gesellschaftlichen Kontexten, als Teile des Ensembles kultureller Verhältnisse (die Begriffe sind im Verlauf der Argumentation zu erläutern). Dabei werden Begriffsgeschichte und Geschichte der Kunst nicht als Separata behandelt, sondern in ihrem geschichtlich-organischen Zusammenhang sichtbar gemacht – das zumindest hoffe ich. Das Ziel freilich ist kein historiographisches. Es geht nicht um eine ‚kurze' Geschichte der Kunst und ihrer Theorie, wie solche Titel gewöhnlich lauten. Es geht vielmehr um einen theoretischen Entwurf, eben die Frage, was die Kunst ist – in der Komplexität ihrer historischen Erscheinungen. Doch kann diese Frage, das ist eine Grundüberzeugung des Verfassers, nur aus der Einsicht in die Geschichtlichkeit der Künste, also historisch beantwortet werden. Geschichtlichkeit im doppelten Sinn: ihrer materiell existenten, historisch überlieferten Formen und ihres theoretischen Begriffs.

Der Standpunkt, von dem aus die Frage nach Kunst gestellt wird, ist ein marxistischer. Er ergibt sich aus begründeten Überzeugungen des hier Schreibenden, die dieser anderen Orts behandelt hat.

Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt des Interesses auf wirklichkeitsorientierter Kunst und ihrer Theorie (so dem Mimesisbegriff), wird auch den Auffassungen von Marx und Engels zur Kunst ein längerer Teil eingeräumt.Der Entwurfscharakter dieses Buchs bedeutet, dass das Vorgetragene im Detail wie im ganzen weiterer Ausarbeitung bedarf. Sowohl die Darstellung des historischen Materials wie die theoretische Ausarbeitung mussten notgedrungen skizzenhaft bleiben; lediglich an einigen signifikanten Beispie-

len, vor allem in den Exkursen, habe ich mir den Luxus einer detaillierteren Ausarbeitung gestattet. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Erfassung der gegenwärtigen Lage. Die Verkürzungen und Lücken, die sich dabei ergaben, sind mir selbst sehr bewusst. Dem soll, zumindest in Teilen, durch weitere Publikationen Abhilfe geschaffen werden. Wo ich auf bereits vorliegende Arbeiten verweisen kann, die das Gesagte detaillierter behandeln oder vorbereiten, habe ich dies im Verlauf der Argumentation angemerkt. Edgar Radewald danke ich für Anregungen und Einwände, nicht zuletzt auch für die tätige Hilfe bei der formalen Herstellung des Textes meiner Bücher.

Vorwort 2. Auflage

Vorwort zur 2., erweiterten Auflage
Erweiterungen, Kritik, offene Fragen

Die zweite Auflage folgt – mit wenigen Korrekturen und Veränderungen – in ihrem Hauptteil dem Text der ersten. In ihm ging es darum, die Entwicklung von Kunst und kunsttheoretischem Denken in Europa von den frühesten Formen bis zur Gegenwart in konzentrierter Form darzustellen. Der Schwerpunkt dabei lag auf der marxistischen Auffassung von Kunst. Die Beschränkung auf die europäische Entwicklung erfolgte aus rein pragmatischen Erwägungen; der Blick darüber hinaus und der Einbezug anderer Kulturen hätte den Rahmen der Darstellung irreparabel überschritten. Dabei bin ich überzeugt, dass das von mir gebrauchte Verfahren nicht auf Europa beschränkt, sondern auch auf andere Kulturen übertragbar ist.

Leitend für mein Vorgehen waren und sind die *Begriffe des ästhetischen Gegenstands* und des *Kunstprozesses.* Der Begriff des ästhetischen Gegenstands geht in dieser Konzeption über das Einzelwerk hinaus. Er ist deshalb nicht mit dem traditionellen Kunstwerk-Begriff zu verwechseln. Der ästhetische Gegenstand ist vielmehr Kern eines sozialen Objektbereichs – des *ästhetischen Bereichs* –, der in allen arbeitsteiligen Gesellschaften durch besondere Eigenschaften von anderen sozialen Bereichen unterschieden ist, dem zugleich bestimmte Formen der Vergesellschaftung wie institutionelle Formen zugehören. Sie bilden insgesamt ein Ensemble von Verhältnissen – die *Kunstverhältnisse* –, das in das gesellschaftlich-geschichtliche Gesamtensemble eingelagert ist. Kern dieses Objektbereichs ist das *künstlerische Produkt,* ausgezeichnet durch eine, in einem bestimmten Material erfolgende künstlerische Gestaltung. Sie unterliegt der Dialektik von Inhalt und Form. Sie ist in ihrer konstitutionellen Verfasstheit geschichtlich.

Der *ästhetische Bereich* – die Kunst und die Verhältnisse, in die sie eingelagert ist – bildet ein *kulturelles Feld* (Pierre Bourdieu) innerhalb des Ensembles der Gesamtgesellschaft, das von anderen solchen Feldern strukturell differiert; wie auch die künstlerische Produktion und ihr Produkt – das künstle-

rische Werk – eigenen Regularitäten unterliegt, eigengesetzlicher Teil des gesellschaftlichen Ganzen ist: Teil des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse und Tätigkeiten, von ihnen bestimmt und sie bestimmend, determiniert also und determinierend zugleich. Diese Verhältnisse bilden die Struktur einer Gesetzlichkeit, der niemand, der Kunst macht – auch nicht das größte Genie – zu entrinnen vermag, die gleichwohl durch die Kunstproduzenten entwickelt und verändert werden kann.

Eine solche kunsttheoretische Konzeption geht unmissverständlich über jede Form von Werkästhetik hinaus. Sie stellt das Werk vielmehr in den Zusammenhang der Kunstverhältnisse, in denen es historisch überliefert ist, damit in den Zusammenhang seiner Produktion und Rezeption. Sie umfasst also Produktions-, Rezeptions- und Werkästhetik, wobei letztere den Mittelpunkt dessen bildet, was hier *Kunstprozess* heißen soll. Durch ein solches Verfahren ist dann auch die Differenz zwischen theoretischer und historischer Betrachtung aufgehoben. Es folgt der Einsicht, dass eine theoretische Betrachtung nur geschichtlich zu haben ist, insofern der untersuchte Gegenstand selbst geschichtlicher Veränderung unterliegt. Hinzu kommt weiter, dass bei diesem Verfahren die Geschichte der Kunst und die Geschichte ihres Begriffs nicht als Separata behandelt, sondern in ihrem geschichtlichen Zusammenhang sichtbar gemacht werden sollen – als organische Teile eines historischen Ensembles kultureller Verhältnisse.[1]

Die Autonomie (strukturelle Eigenständigkeit) des ästhetischen Bereichs wie des künstlerischen Werks als seinem Mittelpunkt ist nicht, zumindest nicht primär, das Resultat einer ideologischen Formierung.[2] Sie ist in ihrer historischen Substanz das Ergebnis einer kulturellen Konstitution, die im Wesentlichen von der Bildung des ästhetischen Gegenstands selbst bestimmt ist: der Entwicklung der Künste in der Vielfalt ihrer Arten, Gattungen und Formen.

Das Unternehmen dieses Bandes versteht sich in allen seinen Teilen als marxistisch. Der Grundgedanke geht aus einem Artikel hervor, den ich für das von W.F. Haug herausgegebene *Historisch-Kritische Wörterbuch des Marxismus* verfasste und der dort auch Veröffentlichung fand.[3] Er folgt Krite-

1 Des Näheren Th. Metscher, *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess.* Berlin 2013.
2 So Haug 1993, 136ff.
3 ‚Kunst' in W.F. Haug u.a. (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus,* Hamburg 1094ff. Bd. 8/1, 449-75. Die begriffsgeschichtliche Ausarbeitung des ‚Kunst'-Komplexes

rien einer materialistischen Dialektik, deren Grundzüge ich anderen Orts erläutert habe.[4] Damit aber sind dann auch bestimmte Grenzen benannt. Auf nichtmarxistische Theorien gehe ich hier nicht oder nur am Rande ein, obwohl mir solche zur Genüge bekannt sind. Ihre Erkenntnisse werden in die hier behandelte Geschichte der Kunst und Kunsttheorie mit deutlicher Markierung aufgenommen. Ihre Behandlung darüber hinaus hätte eine Kritik erfordert, die in dem einen Band nicht zu leisten ist. Sie liefe auf eine Kritik nicht-marxistischer Ästhetiken nach Marx und Engels hinaus, die gründlich gehandhabt den Charakter eines Forschungsprogramms hätte. Für beide Auflagen des Buchs bildet also die marxistische Theorie den Leitfaden der Untersuchung wie auch die Kriterien der Kritik an Konzepten, die ich für fehlerhaft halte.

So wende ich mich kritisch vor allem gegen Konzepte, die dem Anspruch nach an marxistisches Denken anschließen, in Voraussetzung und Durchführung jedoch auf eine vormaterialistische Dialektik zurückfallen. Dies trifft erkennbar auf Jörg Zimmers Konzept einer Problemgeschichte der ästhetischen Terminologie zu,[5] die ich im zweiten Beitrag der Erweiterungen näher behandle. Sie ist im Kern, ihrer hohen Gelehrsamkeit ungeachtet, ein argumentativ verdeckter Idealismus – das Beispiel einer Re-Hegelianisierung marxistischen Denkens, die heute Konjunktur zu haben scheint. Die Auseinandersetzung mit ihr scheint mir deshalb unabweisbar.

In der zweiten Auflage dieser Schrift gehe ich also über die Beschränkungen der ersten auf eine Weise hinaus, die meine eigene Stimme stärker zu Wort kommen lässt. Damit wende ich mich auch Fragen zu, die im Rahmen traditionell marxistischen Denkens nicht oder nicht ausreichend behandelt wurden – die gleichwohl einer gründlichen Behandlung bedürfen, will der Marxismus eine Theorie mit Zukunft sein.[6] Damit betrete ich dann auch Ter-

erfolgte in enger Abstimmung mit H.H. Holz, mit dem zusammen ich auch das Lemma ‚Widerspiegelung/Spiegel/Abbild' in K. Barck u.a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6. Stuttgart. Weimar 2005, 617-69 verfasste.

4 Des Näheren Th. Metscher, *Logos und Wirklichkeit.* Frankfurt a. M. 2010; ders., „Dialektik als Fundamentalkategorie". In: *Aufhebung. Zeitschrift für dialektische Philosophie* 8/2016, 65–101; ders., *Integrativer Marxismus.* Kassel.

5 J. Zimmer, *Arbeit am Begriff. Grundprobleme der ästhetischen Terminologie.* Bielefeld 2014.

6 Die Grundgedanken dieses Konzepts sind in Gesprächen mit Hans Heinz Holz ausführlich behandelt worden.

rain, auf dem Gegenstimmen zu erwarten sind. Nicht umsonst ist der Titel gewählt: *Erweiterungen, Kritik und offene Fragen.*

Eine Erweiterung mit zu erwartenden Einsprüchen und offenen Fragen bildet bereits der *erste Beitrag* des dritten Teils, der die Kunst als organischen Bestandteil – ‚drittes Fundament' – marxistischen Denkens vorschlägt, damit der Wissenschaft und Philosophie als Grundelement an die Seite stellt. Der Marxismus wäre demzufolge als Trias zu begreifen, die aus den konstitutiven Bestandteilen *Wissenschaft, Philosophie* und *Kunst* besteht (wobei unter Wissenschaft nicht nur Ökonomie, Politik und Sozialwissenschaften, sondern auch Natur- und Geistes- bzw. Kulturwissenschaften gemeint sind). Diese Trias bildet in ihrem konstitutiven Zusammenhang das dialektische Fundament des Marxismus.

Die Einwände höre ich schon. Läuft mein Vorschlag darauf hinaus, im Anschluss an das Denken der Klassiker und die Tradition, in der sie stehen, den Marxismus als *politischen Humanismus* vertieft zu begründen, so tritt selbstbewusst eine Gestalt auf die Bühne, die im Kern zwar nicht so neu ist wie sie tut, sich jetzt aber unter dem Namen des *transhumanen Marxismus* international vorstellt.[7] Die Vision, wenn sie nicht mehr sein soll als ein digitaler Jux (was sie zweifelsohne nicht sein will), läuft ihrer immanenten Logik zufolge wohl auf die Vorstellung hinaus, dass es in Zukunft die Roboter sind, die die Revolution machen. Goethes Homunkulus entpuppt sich so noch als Revolutionär, Wagner als sein digitaler Vater. Mark Zuckerberg und Silicon Valley lassen grüssen.

Die Einsicht, dass der Einbezug der Kunst den Marxismus als Denkart verändert, ja Folgen für die Praxis marxistischer Politik hat, liegt auf der Hand. Eine solche fundamentale Erweiterung gehört zum Kernbereich dessen, was ich den *Integrativen Marxismus* nenne.[8] Dies meint eine Konzeption von Marxismus, die sich explizit und in der Selbstdarstellung als *Politischen Humanismus* versteht und die auch gegenüber der Religion eine andere Einstellung einnimmt als die gewohnte. Der hier niedergelegte Text gibt einige Begründungen dafür. Meine Überzeugung ist, dass nur in der Form einer sol-

7 Vgl. Special Issue CFP: „Marxist Transhumanism or Transhumanist Marxism?". To be published in *New Proposals: Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry.* Journal of Historical Materialism, 10.02.2020.

8 Vgl. Th. Metscher, *Integrativer Marxismus*. Kassel 2017.

chen Erweiterung der Marxismus als politische Theorie und philosophische Weltanschauung eine Zukunft hat, welche die Welt zu verändern vermag.

Freilich wäre es ein Irrtum zu meinen, dass jede Kunst qualifiziert sei, im Sinn eines dritten Fundaments den Marxismus als politische Theorie und philosophische Weltanschauung dauerhaft zu fundieren. Kunst vermag dies allein in der Form einer ontologisch-dialektischen Ästhetik, in deren Zentrum das ästhetische Werk steht, und die Bezug hat zur wirklichen Welt der Menschen. Die Prinzipien einer solchen Ästhetik habe ich mit den Begriffen ‚*Kultur, Ästhetik, Kunst*' gefasst.[9] Diese fungieren im Sinne von ontologischen Kernkategorien. Im Grundgedanken schließt dieser Entwurf an die ästhetischen Theorien von Lukács und Holz an, so wenig diese das letzte Wort zu einer ontologischen Ästhetik haben. Ein solches ‚letzte Wort' wird es auf diesem Problemfeld kaum geben, wenn ihm auch keine Beschäftigung mit marxistischer Philosophie und kein gründliches Nachdenken über Kunst ausweichen kann. Denn es geht hier nicht allein um die Frage, welche Kunst und welche Theorie von Kunst gebraucht werden, um als ästhetisches Fundament des Marxismus zu fungieren. Es geht um den Zusammenhang der fundamentalen Bestandteile, aus denen der Marxismus besteht, um den Marxismus als ‚Theorie des Gesamtzusammenhangs'. Hier stehen sich konträre Auffassungen gegenüber: Auf der einen Seite die Meinung, die der Philosophie keine oder eine nur noch sekundäre Rolle im Rahmen ökonomischen und soziologisch-politologischem Denkens zuschreibt, auf der anderen Seite der Versuch, den Marxismus als ‚neue' Philosophie zu etablieren – vorzugsweise in einer an Hegel orientierten Form. Der von mir vertretene Vorschlag, den Marxismus als Trias gleichberechtigter Glieder zu fassen, dürfte eine Sonderposition darstellen. Sie wirft neue Probleme auf, könnte aber auch imstande sein, solche Probleme aufzulösen – hier ein Stück Einheit zu schaffen.

Der im *zweiten Teil* der Erweiterungen kritisch behandelte Text Jörg Zimmers dürfte freilich in eine Sackgasse führen. Er reduziert Philosophie, Hegel folgend, auf die *Arbeit am Begriff* und leugnet damit den ‚sinnlich gegenständlichen' Wirklichkeitsbezug, den Marx unter dem Titel des *neuen Materialismus* jeder Form des Idealismus programmatisch entgegenstellt – in einen Text zu-

9 Des Näheren Th. Metscher, „Kultur, Ästhetik, Kunst". In: *Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung*. 103: *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*, Berlin 2013. Weitere Argumentationen in diesem Band.

mal, der sich expressis verbis kritisch auf Philosophie bezieht (*Feuerbach-Thesen*). Wir folgern daraus keine Ausbürgerung der Philosophie, sondern eine Positionsveränderung: Auch Philosophie, will sie als *praktisches Denken* (‚Philosophie des Praxis') anderes und mehr sein als ihre idealistische Gestalt, hat sich auf die wirkliche Welt, ihre ‚empirische' Gestalt einzulassen. Praktische Philosophie ist, wenn sie sich auf die wirkliche Welt einlässt, materialistisch und dialektisch zugleich. Sie bleibt „Arbeit am Begriff" (Zimmer). Ist sie dies aber, so ist sie stets *Arbeit am Weltbegriff:* eine Form praktisch-theoretischer Arbeit, auf deren Grundlage Welt verstanden und verändert werden kann. *Philosophie ist theoretische Arbeit, die auf praktischer Welterfahrung beruht und deren Ziel es ist, die Welt praktisch zu verändern.* Theorie und Praxis stehen hier in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Aus dieser Anordnung geht auch die Arbeit der Künste hervor. Ihre Leistung hat den Sinn der epistemischen Durchdringung praktischer Weltverhältnisse. Ihr vorrangiges Ziel ist die ästhetische Erkenntnis von Welt: der Erwerb von Weltwissen, dessen Inhalte und Formen den Menschen ohne diese Art von Erkenntnis unerschlossen blieben. Ästhetische Erkenntnis ist die Synthesis von Ratio und Emotion, Gefühl und Vernunft; eine Synthesis, die von keinem anderen Weltbezug geleistet werden kann. Beide Glieder aber sind unerlässlich für den Bau einer menschenwürdigen Welt – für das, was wir *kulturelle Konstitution* nennen. Sie haben ihren privilegierten Ort im utopischen Vorschein der Künste, markieren zugleich die Grenze in den Akten praktischer Weltveränderung.

Der entscheidende Gesichtspunkt in der Solidität des Vorschlags, die Kunst als drittes Fundament in den Marxismus zu integrieren, liegt unbestreitbar in der Frage, was hier unter Kunst verstanden werden soll und welche Kunst gemeint ist, die als ein Fundament des Marxismus fungiert. Eine solche Frage ist schlecht zu beantworten, wenn hier an einzelne Künstlerinnen und Künstler gedacht werden soll – zu denken ist hier zuerst an einen *Kunstbegriff,* der grundlegend und weit genug ist, um eine solche Funktion zu erfüllen. Wieder sind es die Begriffe *Kultur, Ästhetik, Kunst* als Kernkategorien, die aller Kunst zugrunde liegen, die den genannten konstruktiven Anspruch erfüllt. Ausdrücklich laufen sie auf einen Problemkomplex zu, der auch bei Zimmer ausführlich, wenn auch wenig zufriedenstellend behandelt wird. Es ist die Frage nach der *ästhetischen Wahrheit.* Er spielt auch in marxistischen Theorien eine zentrale Rolle, wenn auch nicht gesagt werden kann, dass hier das letzte Wort schon gesprochen wurde. Dabei ist zu erinnern, dass die Frage

nach der Wahrheit thematisch im Mittelpunkt ästhetischer Theorien seit der Antike steht. Dies gilt heute noch: Bei Heise, Heidegger, Gadamer, Adorno, Weiss, Lukács, Holz und anderen besitzt die Frage nach ästhetischer Wahrheit den Rang einer Grundfrage. Die ihr angeschlossene Frage nach Kunst und Ideologie ist dagegen an den Rand gerückt. Dabei ist die eine Frage ohne die andere strictu senso gar nicht zu beantworten. Mit ihnen bewegen wir uns auf wenig erschlossenem Terrain. In ihrem Zusammenschluss bildet sie den Schlüssel für die Frage, die auch in diesem Abschnitt die Grundfrage ist: die Frage nach der Wahrheit in den Künsten. Hier und jetzt. Die bildet den dritten Teil der hier vorgenommenen Erweiterungen.

Kunst als Problemfeld

Was ist Kunst? Die Frage scheint einfach, ja trivial. Viele reden, schreiben, streiten über Kunst, führen zumindest das Wort im Munde. Doch oft scheint es, als wüßten sie nicht, worüber sie reden und streiten. Denn stellt man die Frage, was denn Kunst sei, erhält man höchst verschiedene Antworten. Das Beste, was oft noch zu hören ist, ist eine betroffene Ratlosigkeit: das man wissen möchte, was man nicht weiß. Häufiger aber, nicht zuletzt von Leuten, die sich zu den Kennern zählen, erfährt man, dass es da gar nichts zu wissen gibt oder dass ‚alles' Kunst sei oder Kunst werden könne, es käme nur auf den Blick des Betrachters an. Es ist heute schick, mit Ignoranz zu kokettieren. Kein Wunder also, dass der Slogan ‚Kunst ist, was ein Künstler macht. Ein Künstler ist, wer Kunst macht' sich großer Beliebtheit erfreut. Dass er logisch zirkulär ist, hat seiner Karriere keinen Abbruch getan. Im Gegenteil, es scheint ihn für die intellektuelle Vermarktung bestens zu qualifizieren. Vom Konzept der Konzeptionslosigkeit, dem sich die Documenta des Jahres 2012 verschrieben hat, wird er freilich noch übertroffen. Die totale Indifferenz ist hier ontologisches Programm. „Alles ist eins" und alles ist Kunst, verkündet ihre künstlerische Leiterin, und einen Unterschied zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Produkten gäbe es nicht. Sie bekennt sich zu einer „nachhumanistischen Weltsicht" und richtet folgerichtig einen „Skulpturenpark für Hunde" ein, ja fordert das „Wahlrecht" für diese. da Hunde „die neuen Frauen" sind – selbstredend verstünde sie sich auch als Feministin (*Süddeutsche Zeitung* vom 31. Mai 2012). Ist dies auch Unsinn, hat es doch Methode: es zieht aus dem imperialistischen Kulturzerfall einen Schluss, der sich durchaus folgerichtig aus der Logik des Kapitalprinzips ergibt. Denn wenn das Geld „die göttliche Kraft" ist (wie Marx in Auslegung einer Shakespeare-Stelle schreibt [*MS 1844*. MEW EB I, 565f.]), die alle „menschlichen und natürlichen Qualitäten" verkehrt und verwechselt, „Unmöglichkeiten" verbrüdert, dann wird in der Tat unter seiner totalen Herrschaft ‚alles eins', und die realen Unterschiede zwischen den Dingen verflüchtigen sich.

Nun soll hier nicht behauptet werden, dass heute niemand mehr einen präzisen und sachhaltigen Begriff von Kunst vertritt. Doch unbestreitbar ist, dass die Anzahl derer, die dies tun (ganz gleich, auf welcher theoretischen Grundlage), sehr gering geworden ist und sie auch nirgendwo das große Wort füh-

ren und die Meinung machen. Nicht unbegründet also konstatiert der Maler Thomas J. Richter in einem anlässlich der diesjährigen Documenta geführten Gesprächs: „Es gibt (…) keinerlei Kriterien mehr für Kunst oder Kunstwerke“. „Der Entstehungsprozess eines Kunstwerks ist völlig egal geworden. Die Kunst, für die in der Menschheitsgeschichte stets Kriterien galten, die vom Werkprozess bestimmt waren, spielt in Wirklichkeit keine Rolle mehr.“ Seine Schlussfolgerung hat Konsequenz: „Ein anderes Wort für ‚Kunst‘ muss her“. „Der Begriff wird von vielen benutzt, aber etwas anderes wird verhandelt: falsches Bewusstsein“ (*Junge Welt*, 30. Mai 2012).

Die Alternative dazu ist, über den Begriff neu zu verhandeln – ihn für einen neuen Gebrauch zurück zu gewinnen. Dies ist der Vorsatz dieses Buchs. Ein solches Unternehmen freilich kann nicht nur definitorisch, es muss historisch erfolgen: mit Blick auf seine Geschichte wie auf die Sache, die er benennt.

Dabei ist, gerade in geschichtlicher Perspektive, von der Einsicht auszugehen, dass der Begriff ‚Kunst‘, im alltäglichen wie im theoretischen Wortgebrauch, uneindeutig, historisch wie aktuell umstritten ist. Er ist uneindeutig bereits aufgrund seiner doppelten Bedeutung, einerseits im eingeschränkten Sinn für bildende Kunst, andererseits als Kollektivsingular für künstlerische Tätigkeiten überhaupt, ihre Vergegenständlichungen und Aneignungen zu stehen. Ja, in ihm lebt noch die alte Bedeutung von *techné* und *ars* fort, die sich auf menschliche Fertigkeiten insgesamt, auf ‚Künstlerisches‘ im ästhetischen Sinn nur in untergeordneter Bedeutung bezieht. In der Geschichte des Kunstbegriffs gehen die Künste der Kunst voraus (Held/Schneider 2007, 23f.). Einen ‚allgemeinen‘ Begriff von Kunst gibt es weder in der Antike noch im Mittelalter. Er bildet sich erst, im Zusammenhang mit dem „modernen System der Künste“ (Kristeller 1976), in der Geschichte der Neuzeit schrittweise heraus, ist im strengen Sinn Resultat der ideengeschichtlichen Entwicklung seit dem 17. Jahrhundert (Ullrich 2001/2010, 571). Er erreicht seine konsequenteste theoretische Fassung im System der Hegelschen Philosophie (in der *Ästhetik* von 1835/38). Analog dazu entsteht ‚Ästhetik‘ als philosophische Disziplin – als Theorie sinnlicher Anschauung, des Schönen und der Künste – erst mit Baumgarten (*Aesthetika,* 1750/58), also gleichfalls zu einem relativ späten Zeitpunkt. Bei aller Ambivalenz im theoretischen Gebrauch lässt sich sagen, dass ‚Kunst‘ in diesem allgemeine Sinn, als Begriff für die verschiedenen Künste, sich von diesem Zeitpunkt an in den wichtigsten, wenn nicht

allen europäischen Sprachen durchgesetzt hat. Mit Fug können wir also hier von dem allgemeinen als dem ‚modernen' Kunstbegriff sprechen.

Zudem: Kunst ist hochgradig ideologisch aufgeladen. Wer sich auf die Ebene kunsttheoretischer Überlegungen begibt, betritt, ob er es will oder nicht, ob er es weiß oder nicht, vermintes Gelände. So wurde Kunst kraft ihrer Hypostasierung zum Metaphysicum – einer quasireligiösen Sinn-Instanz – in der spätbürgerlichen Gesellschaft zu einer ideologischen Macht erster Ordnung. „Form nur ist Glaube und Tat,/die erst von Händen berührten,/ doch dann den Händen entführten/Statuen bergen die Saat", dichtet Gottfried Benn (Benn 1975, 146). Der hier angesprochene Vorstellungskomplex ist Kernstück einer ideologischen Formation, die von der Romantik über Nietzsche, den Ästhetizismus, die faschistische Ästhetik bis in die Postmoderne reicht.[10] Er ist keineswegs auf die deutsche Ideologie beschränkt, wenn er hier auch besonders markant hervortrat. In der Phase des Imperialismus ist er in anderen Nationen virulent. Überdies wurde Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft im zunehmendem Maße zu einem Bildungsinstitut mit hohem kulturellen Kapitalwert: Indikator sozialer Unterschiede und Mittel der Legitimation von Herrschaft: die ästhetische Disposition als ‚Habitus', d.h. Prototyp einer Haltung, die kulturell soziale Ungleichheit reproduziert (Bourdieu 1997; ders. 1999, 413-18; Kästner 2009, 35-40). Sie wurde Medium der Ausbildung eines als autark ausgegebenen ›ästhetischen Raums‹ (Haug 1993) – prätendierter Ort ‚jenseits' der Welt ordinärer gesellschaftlicher Praxis. Die Kehrseite von ästhetischer Autarkie, quasireligiöser Sinnstiftung und sozialem Privileg bilden scheindemokratische Nivellierung und pubertär-anarchistische Bilderstürmerei, denen auf theoretischer Ebene positivistische Reduktion, ein platter Relativismus, die elitär-nihilistische Abwertung, oft auch nur schiere Ignoranz entsprechen. Zu leugnen, dass es überhaupt eine „Eigenart des Ästhetischen" (Lukács): einen eigengesetzlichen Gegenstandsbereich Kunst mit spezifischen strukturellen Charakteristika, Regeln, Werten, Institutionen, dass es Differenzen ästhetischer Qualität, eine Rangfolge also der Werke gibt – ist besonders populär in Zeiten postmoderner Beliebigkeit.

10 Noch für die jüngste Vergangenheit (mit Blick auf Beuys) konstatiert Hofmann: „Die künstlerische Tätigkeit als Kulthandlung, die sich nicht an ein Publikum, sondern an eine Gemeinde wendet: diese Tendenz greift immer mehr um sich, sie gibt dem Künstler die uralte Rolle des Magiers und Dämonenbeschwörers zurück" (Hofmann 1987, 506).

Dem in zahllosen Varianten und unterschiedlicher Maskierung auftretenden Nihilismus in künstlerischen Fragen steht ein wirtschaftlich hochpotenter, doch theoretisch wie ästhetisch verkommener Kunstmarkt assistierend zur Seite. Er ist eine ideologische Macht erster Ordnung in der gegenwärtigen Gesellschaft. In diesen Kontext passt die Universalisierung des Ästhetischen ebenso wie die Rituale medialer Selbstinszenierung, garniert vom Habitus eines schicken Kleinbürgeranarchismus. Die Formen eines marktkonformen Nihilismus haben heute in den dominanten ideologischen Diskursen die Theoreme ästhetischer Autarkie auf weiten Strecken abgelöst. Elitäre Kunstauffassungen sind zwar nach wie vor präsent – es sei allein an Bayreuth und Salzburg erinnert –, doch führen sie, als Relikte einer altertümlichen Ideologie, im ganzen gesehen ein eher randständiges Dasein. Sie sind nicht mehr als Ornament ökonomischer und politischer Macht. Kunst als Ideologie hat wie der ästhetische Habitus im imperialistischen Zeitalter ihre Form gewandelt, beide sind jedoch nicht aus der Welt.

Gegenüber den Kunstideologien der imperialistischen Gesellschaft hat die marxistische Kunsttheorie ihre Identität und Integrität auszuarbeiten und zu behaupten. Nach wie vor sind die Künste Ort ideologischer Auseinandersetzung – eine privilegierte Form auch, in der sich die Menschen der Konflikte ihrer Epoche bewusst werden und sie ausfechten (so Marx; MEW 13, 13f.). So hat sich die marxistische Kunsttheorie, als bewusster Widerpart der dominanten Kunstideologien, ihrer Kategorien und Kriterien stets neu zu vergewissern. Sie hat ihre Position in kritischer Reflexion zu profilieren, im vollen Bewusstsein des Tatbestands, dass es *die* marxistische Kunsttheorie nicht gibt und der Sache nach auch nicht geben kann. Brechts Plädoyer für *Weite und Vielfalt*, bezogen auf realistische Schreibweise in der Literatur (Brecht 1967, Bd. 18), dürfte für die Schreibweise in der Theorie nicht minder gelten: Weite und Vielfalt auf der Grundlage eines gemeinsamen theoretischen Fundaments, das allein ihr bei aller Pluralität Identität und Integrität verleiht.