

Vorrede	
Kunst als Widerspruchsfeld. Krise der Kunst und Krise des Kunstbegriffs _____	9
Kunst als ästhetischer Gegenstand _____	31
I. Begriff und Struktur des Ästhetischen _____	31
1. Das Ästhetische als Modus des Kulturellen _____	31
2. Das ästhetische Vermögen als Teil der kulturellen Produktivkräfte _____	35
3. Das Ästhetische als Bildung menschlicher Sinnlichkeit _____	36
4. Aneignung als kulturelle Konstitution und die Rolle des Ästhetischen _____	39
II. Ästhetik der Künste: Prinzipien und Grundkategorien _____	43
1. Poiesis und Mimesis _____	44
2. Reflexivität, Selbstreflexivität, Widerspiegelung _____	49
3. Kunst als gegenständliche Tätigkeit _____	51
4. Gegenständliche Synthesis: das kompositorische Werk _____	56
5. Die Geschichtlichkeit der Künste _____	57
6. Praxis als ästhetische Kategorie _____	58
7. Die Dialektik des Schönen _____	60
8. Die Eigenart des Literarischen _____	62
Mimesis und Kultur. Exkurs _____	67
III. Ästhetischer Gegenstand, Kunstverhältnisse und Kunstprozess _____	72
1. Der ästhetische Gegenstand als kulturelle Konstellation und die Geschichte der Künste _____	72
2. Kunstverhältnisse und Kunstprozess _____	82
Anhang: Die Frage ästhetischer Wertung. Entwurf _____	95

— INHALT

— **Welt im Spiegel. Elemente einer Theorie
symbolischen Denkens** _____ 107

I. Zum Spielraum der Spiegelmetapher. Ideengeschichtliche
Einblicke _____ 109

II. Spiegelmetapher, symbolisches Denken und
kultureller Prozess _____ 135

1. Der Spiegel als Synthesis von Repräsentation und
Interpretation _____ 135

2. Spiegel und Mimesis – Metapher und Begriff _____ 138

3. Die Metapher als Gestalt symbolischen Denkens _____ 140

4. Kulturelle Konstitution und der Begriff menschlicher Welt.
Die Rolle symbolischen Denkens _____ 145

Mimesis und Episteme. Theorie ästhetischen Bewusstseins ____ 153

I. **Ästhetische Mimesis: Kunst als Weltmodell** _____ 154

1. Der kunstästhetische Begriff der Mimesis _____ 154

2. Bedeutungskonstitution: der Weltbildcharakter der Künste ____ 164

II. **Ästhetische Episteme: zur Erkenntnisweise der Künste** _____ 180

1. Episteme: Wissen als anthropologisches Datum.
Grundlinien einer elementaren Epistemologie _____ 182

2. Kunst als Weltdeutung _____ 191

3. Das ästhetische Weltbild als symbolische Form _____ 205

III. **Episteme in den Künsten** _____ 210

1. Literarische Episteme _____ 210

2. Visuell-ikonische Episteme _____ 213

3. Episteme in der Musik _____ 216

4. Zur epistemischen Leistungsfähigkeit der Künste _____ 222

IV. **Kunst, Ideologie und Wahrheit** _____ 224

1. Die Ambivalenz ästhetischen Bewusstseins:
Kunst als ideologische Form _____ 224

2. Ästhetische Wahrheit _____ 232

—

Ästhetik und Landschaft. Ein theoretisch-historischer Entwurf	239
I. Landschaft als kultureller Raum	240
1. Zum Begriff Landschaft	240
2. Landschaft als ästhetischer Raum und das Konzept einer Ästhetik der Natur	243
3. Das Schöne und das Hässliche, das Erhabene und das Schreckliche in der Erfahrung der Natur	247
II. »Landschaft«. Die ästhetische Erschließung der Natur am Beispiel der Bergwelt. Ein kulturgeschichtliches Paradigma	254
1. Die Erschließung der Natur als kultureller Raum	254
2. Die Erschließung der Natur durch die Künste	256
Ästhetik des Erhabenen. Rezensionessay	272
Wirklichkeit, Kunst und Kunstprozess in Hegels <i>Ästhetik</i>	281
I. Kunst als sinnliche Fiktion und eidetische Realität	284
II. Analytik der ästhetischen Konstruktion	292
1. Theorie des allgemeinen Weltzustands	295
2. Theorie der Situation	305
3. Theorie der Handlung	310
III. Das Kunstwerk als individuierte Werkwelt und kommunikativer Akt. Theorie der Kunst als sozialer Prozess	317

— INHALT

— **Mimesis und künstlerische Wahrheit. Zur späten Ästhetik
von Georg Lukács** 327

 I. *Die Eigenart des Ästhetischen: theoretischer Status* 331

 1. Methode und theoretische Fundierung 331

 2. Der Status der ästhetischen Prinzipien 334

 II. Die Frage nach der Wahrheit der Kunst 338

**Marxistische Philosophie und ontologische Ästhetik.
Hans Heinz Holz' *Philosophische Theorie der
bildenden Künste*** 349

Bibliografie 367

Eigene Arbeiten 375

Verzeichnis der Abkürzungen der zitierten Werke von Marx
und Engels 377

—

Vorrede

Kunst als Widerspruchsfeld. Krise der Kunst und Krise des Kunstbegriffs

I.

Kunst, im alltäglichen wie theoretischen Wortgebrauch, ist ein historisch und aktuell umstrittener Begriff. In ihm tritt Widersprüchliches zusammen. 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. In ihn spielen zudem noch die alten Bedeutungen von *techné* und *ars* hinein, die sich auf menschliche Fertigkeiten insgesamt, auf ›Künstlerisches‹ im ästhetischen Sinn nur in untergeordneter Bedeutung bezieht. In der Geschichte des Kunstbegriffs gehen, wie gründlich bekannt, die Künste der Kunst voraus.¹ Den ›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 das Resultat der ideengeschichtlichen Entwicklung seit dem 17. Jahrhundert. Er erreicht seine konsequenteste theoretische Fassung in Hegels *Ästhetik* von 1835/38. Analog dazu entsteht ›Ästhetik‹ als philosophische Disziplin – als Theorie sinnlicher Anschauung, des Schönen und der Künste – erst mit Baumgartens *Aesthetika* von 1750/58, also gleichfalls zu einem relativ späten Zeitpunkt. ›Kunst‹ im modernen Sinn, als Kollektivbegriff für die verschiedenen Künste, hat sich in den europäischen Sprachen erst von diesem Zeitpunkt an durchgesetzt.

Die Vorgeschichte des modernen Kunstbegriffs liegt in der griechischen und römischen Antike. Griech. *techné* und lat. *ars* bezeichnen im Unterschied

¹ Vgl. Held/Schneider 2007, S. 23 f.; Ullrich 2001, S. 10; Metscher 2012, I, 1. *Die Herausbildung des allgemeinen Kunstbegriffs*, S. 17–102.

— zur Natur die Tätigkeit menschlichen Herstellens überhaupt, die sowohl praktisches Vermögen als auch ein bestimmtes Wissen voraussetzt (so Aristoteles: *Metaphysik*, 980 a ff.). *Techné* bezieht sich auf alles, was aufgrund von Erfahrung und Überlegung hergestellt werden kann. Die spätere Unterscheidung zwischen Handwerk und ›schönen Künsten‹ wird hier so wenig getroffen wie die zwischen Wissenschaft und Kunst. Wenn ›Kunst‹ behandelt wird, wird sie in Bezug auf Einzelkünste behandelt. Dabei sind die Auffassungen davon, was diese Künste sind, höchst unterschiedlich, oft gegensätzlich. So beruhen sie für Platon und Aristoteles, bei konträrer Wertung, auf Mimesis, für Plotin sind sie die Verwirklichung einer Idee im Hergestellten. Das Bedeutungsfeld von *techné* als Einheit von Wissen und Können bleibt auch in lat. *ars* erhalten. *Ars* ist die durch Übung erlangte Fertigkeit, der Umfang des Könnens und der Kenntnisse, derer es bedarf, um ein Handwerk, eine künstlerische Tätigkeit oder Wissenschaft mit Erfolg auszuüben. Zu den ›Künsten‹ gehörte die Liebeskunst wie die Kriegskunst, Landwirtschaft und Medizin wie Bildhauerei, Tanz, Dichtung und Theater. Brecht war sich solcher Unterscheidungen sehr wohl bewusst. Er spielt ironisch auf sie an, wenn er hintersinnig formuliert: »Selbst die schmalsten Stirnen / In denen der Friede wohnt / Sind den Künsten willkommener als jener Kunstfreund / Der auch ein Freund der Kriegskunst ist« (*Nicht so gemeint*; Brecht 2002, S. 1008).

Zudem: Kunst ist hochgradig ideologisch aufgeladen. Wer sich auf die Ebene kunsttheoretischer Überlegungen begibt, betritt explosives Gelände. Kraft ihrer Hypostasierung zu einer quasireligiösen Sinninstanz in einer späten Phase der bürgerlichen Gesellschaft wurde Kunst zur ideologischen Macht erster Ordnung. »Form nur ist Glaube und Tat, / Die erst von Händen berührt, / Doch dann den Händen entführten / Statuen bergen die Saat«, dichtet Gottfried Benn (Benn 1975, S. 146). Der hier beschworene kunstmetaphysische Vorstellungskomplex ist Kernstück einer ideologischen Formation, die von der Romantik über Nietzsche, den Ästhetizismus, die faschistische Ästhetik bis in die Gegenwart reicht: künstlerische Tätigkeit als Kulthandlung, das Publikum als Gemeinde, der Künstler als Magier, eine Einstellung, die Werner Hofmann noch mit Blick auf Beuys konstatiert (Hofmann 1987, S. 506). Die religionsförmige Ideologisierung der Kunst ist zentraler Bestandteil spätbürgerlicher Ideologie. Sie ist keineswegs auf die deutsche Ideologie beschränkt, nahm in ihr jedoch besonders aggressive Formen an. Zugleich entwickelte

sich Kunst zu einem Bildungsinstitut von hohem kulturellen Kapitalwert; Indikator sozialer Unterschiede und Mittel der Legitimation von Herrschaft; die ästhetische Disposition als ›Habitus‹; Prototyp einer Haltung, die kulturell soziale Ungleichheit reproduziert (Bourdieu 1997; ders. 1999, S. 413–418). Kunst wurde so Medium der Ausbildung eines als autark ausgegebenen ›ästhetischen Raums‹ (Haug 1993) – präntendierter Ort ›jenseits‹ der Welt ordinärer gesellschaftlicher Praxis.

II.

Die Geschichte des Kunstbegriffs in der Moderne ist untrennbar verbunden mit der Geschichte der Kunst selbst, wie diese Teil ist der Gesellschaftsgeschichte des entwickelten Kapitalismus, seiner Transformation in jene formationsgeschichtliche Gestalt, die seit Lenins und Luxemburgs Tagen marxistisch als ›Imperialismus‹ bezeichnet wird² – Teil dann auch der *ideologischen Verhältnisse* dieser geschichtlichen Zeit. Die Geschichte des Kunstbegriffs ist so auch Teil der Krise, aus der die moderne Kunst hervorgeht und die sie in ihrer gesamten Geschichte begleitet.³ Diese Krise besitzt den Charakter einer weltgeschichtlichen Epochenkrise. Sie erwächst organisch aus der ökonomischen Verfassung des Imperialismus, betrifft jedoch nicht nur dessen epochale Gestalt, sondern den europäisch-westlichen Zivilisationstyp in seinen Grundlagen und in seiner Gänze. Weltgeschichtliche Dimension besitzt sie, da mit der kosmopolitischen Expansion des Kapitals der Kapitalismus erdumspannende Herrschaft gewinnt. Zugleich tritt eine neue Klasse als historischer Akteur in die Welt: das Proletariat. Mit ihr wird der Traum einer neuen Gesellschaft – einer friedlichen, solidarischen Welt – geschichtliche Möglichkeit. Hineingerissen in diese Krise sind sämtliche gesellschaftliche Formen, die Künste nicht zuletzt. Neben wenigen Spitzenleistungen der Theorie sind von

2 Der Imperialismusbegriff, dies sei, um Missverständnissen vorzubeugen, erinnert, ist im marxistischen Verständnis ein *formationsgeschichtlicher* Begriff. Er bezeichnet ein bestimmtes Stadium kapitalistisch verfasster Gesellschaften als Formation: die »höchste Entwicklungsstufe« dieser Gesellschaften im ökonomischen Sinn – »die ›Epoche‹ des Finanzkapitals« (Lenin 1966, S. 23 und 34). Zum Formationsbegriff siehe Metscher 2010, *Gesellschaftsformation und Epoche*, S. 91–103; zur kulturtheoretischen Ausarbeitung des Imperialismusbegriffs siehe Metscher 2009; 2013, S. 119–137.

3 Vgl. Metscher 2013, *Kunst und Epochenkrise*, S. 15–21 und 119–215.

— früh an die Künste die Medien, in denen sich das Bewusstsein der Krise am tiefsten und umfassendsten artikuliert. So wird der Epochenumbbruch, aus dem das Zeitalter des Imperialismus hervorgeht, von einer großen Zahl von Künstlern – sicherlich von den besten – als weltgeschichtliche Zäsur und fundamentale Sinnkrise erfahren; als Dilemma einer Zeit, die unwiderruflich ihrem Ende zugeht, wobei das Neue, mit dem sie schwanger geht, nur von wenigen in seinen realen Konturen erkannt wird. In *Geschichte und Klassenbewusstsein*, zu einem Zeitpunkt – 1923 – geschrieben, als angesichts der apokalyptischen Kriegserfahrung, der Revolution in Russland und des drohenden Faschismus das Bewusstsein der Krise einen Zenit erreichte, erfasst Georg Lukács das Dilemma des bürgerlichen Bewusstseins – das eben auch das Bewusstsein der großen Mehrzahl der Künstler war – auf unübertrefflich scharfsinnige Weise: »das ganze Dasein der bürgerlichen Klasse und als ihr Ausdruck die bürgerliche Kultur [ist] in die schwerste Krise geraten. Auf der einen Seite die grenzenlose Unfruchtbarkeit einer vom Leben abgeschnittenen Ideologie, eines mehr oder weniger bewussten Fälschungsversuchs, auf der anderen Seite die ebenso furchtbare Öde eines Zynismus, der von der inneren Nichtigkeit des eigenen Daseins welthistorisch bereits selbst überzeugt ist und nur sein nacktes Dasein, sein nacktes egoistisches Interesse verteidigt. Diese ideologische Krise ist ein untrügliches Zeichen des Verfalls« (Lukács 1968, S. 242). Lukács benennt hier ein grundlegendes Dilemma bürgerlichen Bewusstseins und bürgerlicher Ideologie: das *Problem des ideologischen Verfalls*, das von Beginn an bis heute ein Grundproblem der Künste der Moderne wie ihres Begriffs bildet – das als Problem künstlerischer Produktion den besten Künstlern und Künstlerinnen dieser Zeit auch bewusst ist.

Die Grundkonstellation ist bis auf den heutigen Tag die gleiche geblieben. Wir stehen nach wie vor im Dünge dieser Widersprüche, vor den Alternativen einer befreiten oder einer ins Barbarische zurückfallenden Welt. Denn die Krise ist nicht nur der Ort des Zusammenbruchs und der sich vollziehenden Barbarei, sie ist auch der Ort des Widerstands, des Umbruchs und der Möglichkeit – sie bewegt sich zwischen den Polen von Apokalypse und Utopie.

— In einem positiven Sinn hat die Erfahrung der Krise in den Künsten der Moderne unerhörte Energien freigesetzt. Sie führt zu einer strukturellen Transformation der Künste, die in vielen Bereichen eine neue Formenwelt her-

vorbringt; das Wort von der »Revolution der modernen Kunst« (Herbert Read) hat hier seine volle Berechtigung. So findet sich dann auch in den Künsten der Moderne eine Vielfalt von Formen, die in der Geschichte kaum ein Beispiel hat⁴ – nicht zu Unrecht wird gelegentlich von der *Polyphonie der modernen Kunst* gesprochen. Der modernen Kunst steht, wie Hegel früh erkannte, »jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot« (Hegel 1955, S. 569). Neben avantgardistischen, experimentellen und Formen der Gegenstandsabstraktion stehen solche einer direkten Gegenstandsbeziehung und eines traditionellen Realismus, wie auch der Mischung beider, stehen Modi operativer Kunst in allen Gattungen und Arten. Von Beginn an charakterisiert die Moderne nicht nur Ästhetizismus, Dekomposition, formales Experiment und Weltverlust, sondern auch Naturalismus und *littérature engagée*; ja es finden sich, in höchst unterschiedlicher Gestalt, die Tendenzen, die Kunst in das Leben zu überführen, die Werkform aufzulösen, künstlerische Impulse in der Gestaltung der Praxis nutzbar zu machen, die Ästhetisierung der Welt (»alles ist Kunst«) bis hin zur Ästhetisierung des Politischen und des Kriegs, selbst die »Kunst der Kunstlosigkeit« (Hofmann 1987).

So steht in der frühen Avantgarde die Abkehr von der traditionellen »Institution Kunst« (Peter Bürger) mit ihrem Zentrum des religiös verklärten Kunstwerks, die provokative Wende gegen den Kult der Kunstautarkie. In ihrem Extrem richtet sie sich gegen jede Gestalt der Werkform, gegen ästhetische Autonomie überhaupt, führte in der Konsequenz zum propagierten oder faktisch vollzogenen »Ende der Kunst«. Diesen Tendenzen entgegen, oft auch von ihnen bewegt und verändert, ist die Werkform erhalten geblieben. Sie hat sich neu konstituiert. Ja, die Kunst der Moderne, in ihren bedeutendsten Gestalten, ist keineswegs »gegenstandslos«, sondern welthaft-mimetisch, wenn häufig auch in von der Tradition radikal unterschiedenen Gestalten, in Formen von Verfremdung und Abstraktion. Es zeigt sich, dass Mimesis und Abstraktion keine Gegensätze sind. Kunst, in ihrer ganzen Geschichte, arbeitet mit Mitteln der Abstraktion, die bloße Abbildung ist Kennzeichen minderer Kunst. Sie ist stets die Ausnahme, nie die Regel gewesen. Die gängige Verwechslung von gegenstandslos und abstrakt ist Symptom begrifflicher Schludrigkeit. Und so sehr es stimmt, dass moderne Kunst formengeschichtlich auf weite Strecken

4 Vgl. Metscher 2012; 2013.

— durch die Dekomposition überlieferter Werkformen charakterisiert ist, so gilt im gleichen Maß, dass Phasen der Dekonstruktion und des formalen Experiments oft Zwischenstufen sind, aus denen sich neue mimetische Werkformen bilden. Sicher gibt es, oft in ideologisch dominanter Stellung, in bestimmten historischen Phasen eine sachlich und intentional gegenstandslose Kunst, wie es puren Formalismus und reine Konstruktion gibt. Es gibt sie in unterschiedlicher Qualität, Funktion und Bedeutung, oft im Zusammenhang mit antirealistischen, auch antisozialistischen Ideologien (Werner Haftmann), doch ist sie bis heute nicht das letzte Wort der modernen Kunst geblieben.

Die formale Pluralität der ästhetischen Moderne, so sehr sie als ihr Basischarakteristikum festzuhalten ist, ist gleichwohl nicht ihr Erstes und Bestimmendes. Die Formen in der modernen Kunst sind, wie in aller Kunst, an die Inhalte gebunden, deren Ausdruck sie sind. Zwar kommt den Formen selbst, dem ›ästhetischen Material‹ (Eisler), gerade in der Moderne eine selbständige, ästhetisch eminent konstitutive Bedeutung zu – die Dialektik von Inhalt und Form als Grundgesetz des Ästhetischen hebt die formative Funktion der formalen Seite in der Kunstproduktion ja gerade hervor –, dennoch ist auf der genetischen Priorität des Inhalts (wozu das ›thematische Material‹ gehört) mit Nachdruck zu bestehen, denn der »Gehalt« ist es, der, »wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet« (Hegel 1955, S. 573). Das radikal Neue und die unerhörte Vielfalt der Formenwelt der modernen Kunst sind letztinstanzlich aus den Inhalten abzuleiten, die die Kunst bearbeitet, denen sie sich stellt, deren Ausdruck sie ist – und diese Inhalte wiederum ergeben sich aus den Transformationen, Erschütterungen, Leiden und Kämpfen, den Erfahrungen der Zeit, in der diese Kunst entsteht: der gegenwärtigen Welt als ›Zeitalter der Extreme‹ (Eric Hobsbawm). Aus den Erfahrungen der Epoche, ihrer experientiellen Wirklichkeit, wie ich es nenne, erwächst das thematische Material, das die Bildung der Formen grundlegend bestimmt. Gerade der ›extreme‹ Charakter des Zeitalters lässt die oft beobachtete Radikalität, ja Extremität der ästhetischen Formenwelt verständlich, wenn nicht sogar notwendig erscheinen.

Zudem sind die Formen abhängig von ihnen logisch vorgeordneten Momenten: Intention, Funktion und Gegenstand, diese wiederum sind an bestimmte Vorstellungen, Werte und Orientierungen, schließlich an die Erfahrungen gebunden, die hinter einer Kunstproduktion stehen, die sie motivieren und hervorbringen, die auch den Impetus bilden dafür, dass einer die Aufgabe

—

künstlerischer Arbeit übernimmt. Auf den Begriff gebracht, sind es schließlich die Momente von *Weltanschauung und Ideologie*, der konzeptiven Verarbeitung sozialer Erfahrung, die als Erstes und Bestimmendes der Kunstproduktion, als Movens und Kriterium ästhetischer Entscheidungen, als Bestimmendes also auch der ästhetischen Form zu gelten haben, und dazu gehören ethisch-politische Orientierungen, emotionale Einstellungen und subjektive Impulse ebenso wie Auffassungen zur Bedeutung der Kunst, und Letztere können dabei eine erste Rolle spielen. Meine These also lautet, dass bei der Betrachtung und Bewertung der modernen Künste die Dimension der Weltanschauung Priorität hat; Weltanschauung nun nicht im Sinne einer von der formalen Verfassung der Werke abgehobenen Ideologie, sondern im Sinne einer die Werke ästhetisch bestimmenden Grunddeterminante, von der her schließlich die Präferenz bestimmter Gattungen, formaler Modelle und Gegenstände, die formale Ausgestaltung, kurz: ästhetische Produktion erklärt werden kann. Weltanschauung ist hier also eine strikt ästhetische Kategorie, so dass es gestattet ist, von *ästhetischer Weltanschauung* zu sprechen, d. h. von einem in der künstlerischen Form artikulierten ›Weltbild‹.⁵ Ein solcher Begriff von Weltanschauung integriert die Momente ›vorrationaler‹ Einstellung und des Unbewussten. Er steht also nicht im Gegensatz zu Gefühl, subjektivem Impetus, persönlichem Engagement und vorrationaler Überzeugung. An der Kunstproduktion haben psychische Momente selbstverständlich einen entscheidenden Anteil. Doch sind sie, wenn es denn mit der Kunst etwas wird, in das konzeptionelle Ganze einer ästhetischen Weltanschauung integriert. Sie sind in einen Prozess der Bewusstwerdung einbezogen, unterstehen der Kontrolle von Rationalität und Intelligenz. Dieser Tatbestand unterscheidet große Kunst von den Produkten von Kindern und psychisch Kranken.

Eine solche Sichtweise relegiert die Frage der Form auf eine zweite Ebene, ohne ihre Bedeutung abzuwerten, denn die Existenzweise der Kunst ist nie eine andere als eine solche der Form. Sie unterläuft damit aber die gängigen Alternativen von Realismus und Avantgarde, gegenständlich und abstrakt, formalistisch und engagiert usf., ganz gleich, auf welche Seite des Gegensatzes die positiven Wertungen gelegt werden (die bürgerliche Kunstkritik war hier

⁵ Zu diesen Begriffen des Näheren Metscher 2010, Kap. IV: *Strukturen und Formen epistemischer Synthesis*, S. 257–308.

— nicht weniger dogmatisch als der traditionelle Marxismus, so konträr beide in den Wertzuordnungen waren). Sie unterläuft diese Alternativen, weil sie die formale Frage funktional zur Frage ästhetischer Weltanschauung macht. Dies gestattet einen neuen Blick auf die Geschichte der Künste in der Moderne. Diese Geschichte wird zu lesen sein als Geschichte ästhetischer Weltanschauungen, denen die ästhetischen Formen funktional entsprechen – Teil einer Geschichte ästhetischen Bewusstseins. Die überkommenen Alternativen sind brüchig, weil sie formale Gesichtspunkte zu ersten Kriterien der Unterscheidung und Wertung machen. Formale Gesichtspunkte aber können ganz unterschiedliche Bedeutung haben. Wie es eine rechte und eine linke Avantgarde gibt (und viele Positionen dazwischen), gibt es einen kritisch-revolutionären und einen konservativen, ja irrational-reaktionären Realismus (z. B. im Roman). Was sozialistischer Realismus heißt (wenn der Begriff sinnvoll verwendet werden soll), umfasst traditionelle und avantgardistische Kunstmittel – man denke an Brecht, Neruda, Weiss, Eisler, Nono, Schostakowitsch, Guttuso, Heisig. An formalen Mitteln allein (auch am Begriff des ästhetischen Materials) lässt sich hier gar nichts festmachen. Zu fragen ist nach der Dialektik von Inhalt und Form (mit genetischer Priorität des Inhalts), und diese weist auf den Begriff der ästhetischen Weltanschauung zurück.

Vom Gesichtspunkt ästhetischer Weltanschauung ergeben sich Kriterien für Unterscheidungen innerhalb der modernen Kunst. Sie resultieren aus dem Verhältnis eines Künstlers oder auch eines Werks zu dem, was als Dilemma der modernen Kunst beschrieben wurde, insbesondere aus der Behandlung des Problems des ideologischen Verfalls. Wie verarbeitet Kunst diese Problematik, welche Antworten – ästhetische Antworten – gibt sie auf die mit der epochalen Krise gesetzten Herausforderungen? Von diesem Gesichtspunkt her ist es möglich, bestimmte Grundlinien in der Geschichte der Künste seit dem Beginn der Moderne zu unterscheiden: eine Linie, die die epochalen Probleme in der Perspektive von Aufklärung und Sozialismus aufgreift, sich als humanistisch, antifaschistisch und demokratisch versteht, eine andere Linie, die bewusst oder unbewusst das Bündnis knüpft mit Ideologien der Herrschaft und des Barbarischen, bis hin zum Pakt mit dem Faschismus, die verschiedenen Linien des Ausweichens, der Verdrängung, opportunistischer Anpassung, des Ästhetizismus und Eskapismus, der bloßen Akkommodation an die gesellschaftlichen — Verhältnisse, der Unterwerfung unter ihre ökonomische, kulturelle und ideo-

logische Macht.⁶ Auch hier gelten als grundsätzliche Kategorien – und ihnen entsprechende Haltungen – die von Anpassung und Widerstand. Ein weiteres Kriterium ist die Stellung zur Vernunft. Rationalismus und Irrationalismus sind Grundkategorien weltanschaulicher Orientierung. Fortschritt und Reaktion in der modernen Kunst sind nicht an Formen und Methoden festzumachen, sondern an den Einstellungen und Inhalten, die bestimmte Formen und Methoden bedingen. Der Hauptgegensatz in der modernen Kunst wird nicht von stilistisch-formalen, sondern von Kriterien ästhetischer Weltanschauung, schließlich von *ideologischen Kriterien* bestimmt.⁷ Reaktionär in der modernen Kunst ist, in allen ihren Varianten, die irrationalistische Linie mit den Extremen einer ästhetizistisch-bellizistischen, rassistischen (oft antisemitischen) Orientierung. Dabei ist freilich zu bedenken, dass solche Linien Abstrakta sind, theoretische Konstruktionen, die Wirklichkeit abbilden und zur Orientierung unerlässlich sind, sich in den einzelnen Künstlern und Werken aber oft genug überschneiden. Die Nagelprobe einer dialektischen Theorie ist, ob sie sich fähig zeigt, Widersprüche theoretisch zu erfassen. Wie keine andere Epoche in der neuzeitlichen Geschichte der Künste ist die Moderne durch *die Struktur des ideologischen Widerspruchs* charakterisiert: den Tatbestand, dass in einem Autor, in einem Werk Widersprüche (oft extremer Art) zusammentreten. (Die Geschichte der avantgardistischen Lyrik seit Baudelaire ist voll davon; Autoren wie Joyce und Beckett sind angemessen nur aus solchen Widersprüchen zu verstehen.) Die Aufgabe marxistischer Interpretation und Theorie ist es, an solchen Widersprüchen analytisch anzusetzen, die Wertung an ihnen festzumachen, nicht aber die Geschichte der Kunst nach schematischen Kriterien des Entweder-Oder abzuhaken.

Sehen wir die ästhetische Moderne als Gesamtzusammenhang, so ist von einer hochgradigen *ideologischen Ambivalenz* zu sprechen, die sie charakterisiert, die in der Ambivalenz der künstlerischen Formenwelt ihren Ausdruck

6 Werner Seppmann hat dafür den treffenden Begriff der *Ästhetik der Unterwerfung* ins Spiel gebracht (Seppmann 2013).

7 Eine Unterscheidung von fundamentaler ästhetiktheoretischer Bedeutung ist die zwischen einer Weltanschauung als Grundlage und Voraussetzung der Werkproduktion (=äW1) und der Weltanschauung eines einzelnen Werks bzw. einer Gruppe von Werken (so des Œuvre eines Künstlers; =äW2). Das Verhältnis zwischen äW1 und äW2 ist stets das einer Spannung. In bedeutender Kunst sind äW1 und äW2 nie identisch, die Werkbedeutung ist stets komplexer als die Autorenideologie.

— findet; in einer Vielfalt und Dichte, die vergleichbare Erscheinungen in traditioneller Kunst weit übersteigt. Das gesellschaftliche Widerspruchsfeld der imperialistischen Gesellschaft tritt in den Künsten – in der ›Kunstwelt‹ insgesamt (um einen gängigen Begriff zu benutzen) – als kunstinterner Widerspruch, in der Form der Ambivalenz hervor. So steht die moderne Kunst in einer grundlegenden kulturellen Konstellation: Es ist die Konstellation von Aufbruch und Zerfall, Utopie und Regress, letztendlich von Humanität und Barbarei. Sie äußert sich in der ästhetischen Gestalt der Künste und Werke – den internen Widersprüchen der Kunstwelt selbst. Ist die gegenwärtige Welt ein »Zeitalter der Extreme«, wie mit Eric Hobsbawm argumentiert werden kann, so dürfte die Kunst dieser Welt mit guten Gründen als ›Kunst der Extreme‹ zu benennen sein.

Nicht zuletzt ist das ästhetische Feld – die Kunstwelt – auch ein Terrain sozialer und politischer Konflikte, und den Instanzen der Rezeption, Interpretation, Kritik, Kunstwissenschaft, Inszenierung usf. kommt eine Bedeutung zu, die sie in dieser Form in ihrer gesamten Geschichte nicht besessen haben (Werke wie Thomas Manns *Doktor Faustus* und Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* sind der beste Beleg dafür).⁸ Die Institutionen und Instanzen der Rezeption, insbesondere aber die Kunsttheorie, werden zu Kampffeldern, auf denen um Bedeutung und Rang der Werke, und über sie um Seele und Zukunft der Menschen gerungen wird.

Stories are stories. All stories are old. All stories are new. All stories belong to tomorrow. And stories are not about ogres or about animals or about men. All stories are about human beings. Did they ever teach you that literature is a nation's treasure? Literature is the honey of a nation's soul, preserved for her children to taste forever, a little at a time.

(Ngugi wa Thiong'o: *Devil on the Cross*)

— 8 Des Näheren Metscher 1984; 2009; 2013, S. 197–212.

III.

Eine solche Konstellation der Künste erschwert in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit den begrifflichen Zugriff. Sie schlägt sich so nicht zuletzt auch in der *Krise des Kunstbegriffs* nieder, einer theoretischen Desorientierung, ja Ideologisierung des Kunstbewusstseins, die wir auf allen Ebenen, im alltäglichen Wissen von Kunst, in den Kunstinstitutionen, in Kritik und Wissenschaft antreffen.

Zu Recht beklagt Hans Heinz Holz in seinem monumentalen Werk zur philosophischen Theorie der bildenden Künste den »Übelstand des kunstkritischen Subjektivismus«. Das »heute leitende Axiom« sei, Relevanz und Rang von Kunst »durch ihre Innovationsqualität« zu bestimmen. Dahinter stehe »die normative Setzung, der Werkbegriff habe sich aufgelöst und Kunst »spiele sich hauptsächlich im Kopf ab, als Denk-Erlebnis« (Holz 1996/7 III, S. 312). »Diese Absage«, so seine Schlussfolgerung, »hängt eng mit der Entgrenzung des Gegenstandsbereichs Kunst zusammen; wenn man nicht mehr weiß, wovon man eigentlich redet, kann man auch keine prägnanten, schon gar keine präzisen Aussagen machen. Wenn der Werkcharakter der Erzeugnisse von bildender Kunst aufgelöst wird in Rezeptionserlebnisse, gibt es kein Gemeinsames mehr, worauf sich kritische Aussagen beziehen ließen [...]. Als subjektives Erlebnis bleibt das Ästhetische stumm« (ebd., S. 314).

Die Tendenzen ästhetischer Reduktion gehen heute noch weit über die Auflösung des Werkbegriffs zugunsten eines rezeptionsästhetischen Subjektivismus hinaus. Der sogenannte »erweiterte Kunstbegriff« (Joseph Beuys), der einen Sinn hat, solange er in sachorientierter Begrenzung die Erweiterung des ästhetischen Gegenstands betreibt und der Kunst neue Materialbereiche erschließt, ist mittlerweile zu der Trivialideologie verkommen, dass »alles« Kunst sei oder Kunst werden könne. Kriterien für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst und so auch für die Bewertung von Kunst seien gar nicht mehr auszumachen. So fand dann auch der durch die Documenta nobilitierte Slogan »Kunst ist, was ein Künstler macht. Ein Künstler ist, wer Kunst macht« die allergrößte Verbreitung.⁹ Dass er logisch zirkulär und sachlich trivial ist, hat seiner Karriere keinen Abbruch getan – ja hat ihn wohl für die

9 Zur Bedeutung der Documenta für diesen Zusammenhang vgl. Seppmann 2013.

— intellektuelle Vermarktung erst qualifiziert. Seinem begrifflichen Gehalt nach ist er, nicht anders als der Begriff des ›Kreativen‹, dem er im Jargon der Szene zugehört, Ausdruck einer »Existenzform, die es erlaubt, nicht denken zu wollen«, wie der Maler Thomas J. Richter spöttisch bemerkt.¹⁰ Seine Apotheose allerdings dürfte er im Konzept der Konzeptionslosigkeit gefunden haben, das die Documenta von 2012 inspirierte. Die totale Indifferenz ist hier ontologisches Programm. »Alles ist eins« und alles ist Kunst, lautet das Credo ihrer künstlerischen Leiterin, und einen Unterschied zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Produkten gäbe es nicht. So richtete sie dann auch, ihrer »nachhumanistischen Weltsicht« folgend, einen »Skulpturenpark für Hunde« ein, erklärt zudem die Hunde für »die neuen Frauen« und fordert, da sie Feministin sei, das »Wahlrecht« für diese (*Süddeutsche Zeitung* vom 31. Mai 2012). Was zunächst als schlechter Witz erschien, war dann doch ernst gemeint, und ist es auch Unsinn, so hat es doch Methode. Beim Wort genommen, ist es der bewusste Ausdruck einer kulturellen Logik, die sich aus dem Kapitalprinzip organisch ergibt. Denn ist das Geld, wie Marx in einer berühmten Stelle der Pariser Manuskripte (in Auslegung eines Texts aus Shakespeares *Timon von Athen* [MS 1844. MEW EB I, S. 565 f.]) ausführt, »die göttliche Kraft«, die alle »menschlichen und natürlichen Qualitäten« verkehrt und verwechselt, die »Unmöglichkeiten« verbrüdert, dann wird unter seiner Herrschaft, ist sie total durchgesetzt, in der Tat ›alles eins‹, und die realen Unterschiede zwischen den Dingen, alle qualitativen Differenzen verflüchtigen sich.

Was hier vorliegt, ist der Vorgang einer Kontamination: Kontaminiert wird der ästhetischen Wert durch den Tauschwert, kraft der zum Fetisch gewordenen Ware. Er betrifft nicht nur die Kunst, sondern auch das Bewusstsein von ihr, ihren Begriff wie die Kriterien ihrer Wertung.¹¹

Die Macht des Warenfetischs im Bereich der Künste ist fundamental. Nicht nur beherrscht er über die Ästhetisierung der Warenwelt die Ästhetik des Alltagslebens, absorbiert, steuert und deformiert die ästhetischen Bedürfnisse der Menschen,¹² er dringt auch zunehmend in den Kunstbereich ein,

10 In einem Gespräch mit Arnold Schölzel (Richter 2013, S. 236).

11 Vgl. *Warenfetisch und die Kontamination des ästhetischen Werts*, Metscher 2012, S. 152–158.

12 Hierfür grundlegend sind nach wie vor W.F. Haugs Analysen der Warenästhetik (des Näheren Metscher 2010, S. 346–350).

erodiert die ästhetischen Werte wie die Kriterien der Bewertung. Wie besonders im Bereich der bildenden Kunst zu beobachten ist (an exponierter Stelle bei den großen Ausstellungen – Documenta, Biennale Venedig, Art Basel etc.), aber auch in den performativen Künsten (dem heutigen Theater): Das Kunstwerk selbst verwandelt sich in einen Fetisch – als ultimative Form seines Warencharakters, für jedermann erkennbar an den exorbitanten Preisen, mit denen heute einzelne Werke gehandelt werden (so führt ein Munch mit 107 Millionen Dollar gegenwärtig die Weltrangliste an [*Süddeutsche Zeitung* vom 9. Mai 2012]). Die andere Seite dieser Medaille ist die nach wie vor virulente Religionsförmigkeit, die Kunst im Bewusstsein vieler Menschen besitzt. Wenn Hofmanns Beobachtung stimmt, dass die »künstlerische Tätigkeit als Kulthandlung« aufgefasst wird, »die sich nicht an ein Publikum, sondern an eine Gemeinde wendet« (Hofmann 1987, S. 506), dann steht im Mittelpunkt dieser Kulthandlung ein Fetisch. Folgerichtig schreibt Hofmann: »diese Tendenz greift immer mehr um sich, sie gibt dem Künstler die uralte Rolle des Magiers und Dämonenbeschwörers zurück« (ebd.). Diese Beobachtung ist keineswegs kritisch, sie ist durchaus affirmativ gemeint – ein sicheres Zeichen, dass heutzutage bereits das beste kritische Bewusstsein erodiert.

Wie wenig der hier benannte Vorgang ein isoliertes Phänomen ist (und so sehr hier zwischen den Kunstarten zu unterscheiden ist – in der bildenden Kunst ist er am weitesten fortgeschritten, die größte Resistenz besitzt wohl die Literatur), wird durch einen Bericht Thomas Steinfelds belegt, den dieser anlässlich der diesjährigen Biennale in Venedig (2013) verfasste.

Im Jahr 2009 wurde der schwedische Schriftsteller und Biologe Fredrik Sjöberg eingeladen, seine Sammlung toter Schwebfliegen unter lauter Kunstwerken auszustellen. Zu diesem Zweck mussten die drei Schaukästen mit den säuberlich in Gruppen oder Serien aufgespießten Insekten versichert werden, zu einem Wert, der zum Erstaunen des Insektenforschers deutlich höher lag als der Wert des Hauses, das er auf der Schäreninsel Rumarö bei Stockholm bewohnt. Dermaßen in höheres Kulturgut verwandelt, reisten die Fliegen nach Venedig, in den dänischen Pavillon der Biennale. »Dort sind sie im Moment«, notiert Fredrik Sjöberg damals, »die ganze Rasselbande – als der letztgültige und in meinen Augen schönste Beleg dafür, dass die inter-

— nationale Gegenwartskunst am Ende ist, erledigt ... Stellt man in Venedig Fliegen aus, ist das Ende nah, sehr nah«. ¹³

Wer, ausgestattet auch nur mit einem Restbestand selbstbestimmten Denkens, wollte der Schlussfolgerung des wackeren Insektensammlers widersprechen?

Steinfelds Bericht belegt, dass es auf der diesjährigen Biennale nicht anders zugeht als im Jahre 2009, nur haben Akteure und Masken gewechselt. Statt der Schaukästen aufgespießter Insekten figuriert ein hölzerner Turm des Wissens, gefertigt aus Kunststoff, Pappe, Leim und abgesägten Kämmen, Modell eines gewaltigen Hochhauses, das das Wissen der Welt beherbergen sollte, gebaut in den fünfziger Jahren von einem aus den Abruzzen in die Vereinigten Staaten eingewanderten Mechaniker, in trauter Harmonie mit einem Opus des Psychiaters C. G. Jung, »als wäre es eine Heilige Schrift«, exponiert, in dem dieser seine Visionen, Träume und Angstvorstellungen malend niederlegte, sowie Esoterica des Anthroposophen Rudolf Steiner und einigen Bildern der Okkultistin Hilma af Klint aus dem frühen 20. Jahrhundert.

Dies nach Steinfeld die Highlights der »berühmtesten Kunstaussstellung der Welt«, die »keinen neuen Kanon von Kunst etablieren« wolle, sondern in Nachfolge der von der Documenta vorexerzierten Erweiterung der Kunst um »außerkünstlerische Bildwelten« (Harald Szemann) »Modelle für eine erneuerte ›ars una« zusammenstelle, »einem offenen Kunstbegriff« folgend, »der keine Unterschiede mehr gelten lässt zwischen einem gestalteten und einem ungestalteten Ausdruck – sofern diese nur eingehen können in ein ästhetisches Universum, das aus lauter privaten Universen bestehen soll« (ebd.). ›Ars una« – alles ist eins und alles ist Kunst, hervorgezaubert aus dem Hut wird immer das gleiche kleine graue Mäuschen. Man kennt es, man kann zur Tagesordnung übergehen. Bemerkenswert ist allein, dass einem so klugen Kritiker wie Steinfeld an Kritischem zur Biennale nicht mehr einfällt als die Feststellung, diese hänge »einem antiquierten, rückwärtsgewandten Begriff von Enzyklopädie« an, der »seine Muster im frühen zwanzigsten Jahrhundert findet« und nicht, wie es an der Zeit sei, in ihrer »elektronischen Form« (ebd.). Auch die beste

13 Thomas Steinfeld: Ein Weltreich ganz für mich allein. Hilma af Klint, Rudolf Steiner, C. G. Jung und ein Turm des Wissens. Warum gibt es auf der Biennale in Venedig so viel Esoterisches zu sehen? In: Süddeutsche Zeitung vom 22./23. Juni 2013.

Kritik, so scheint es, hat sich hierzulande mittlerweile das kritische Denken abgewöhnt.

Die theoretischen Weihen für das *Ars-una*-Ideologem und ähnliche Konzepte liefert servil die heutige Philosophie, so der bekannte George Dickie mit der sogenannten *Institutionstheorie der Kunst*. Die Kerndefinition dieser Theorie lautet: »A work of art in the classificatory sense is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public« (Dickie 2000, S. 228) – ein Kunstwerk ist ein Artefakt einer Art, das geschaffen wird, um in der Öffentlichkeit einer Kunstwelt präsentiert zu werden. Die paradigmatische Prozedur, durch die Kunst entsteht, ist nicht die Werkproduktion, sondern die Ausstellung bzw. Darbietung eines Objekts in der Öffentlichkeit einer Kunstwelt; »Kunstwelt« im Sinne des sozialen Raums, in dem Kunstwerke ihre Existenz haben. Dazu gehören Künstler, Publikum, Kritik, Kunstwissenschaft, die Institutionen und Instanzen der Werkvermittlung (also Galerien, Agenturen, Museen, Theater, Konzertsäle usf.; was wir in unserer Terminologie die »Institution Kunst« nennen)¹⁴ und selbstverständlich der Kunstmarkt (mit guten Gründen kann man diesen in der gegenwärtigen Gesellschaft wohl als oberste Instanz ansehen, auch wenn Dickie dies so nicht benennt). Diese Instanzen also entscheiden darüber, ob ein Gegenstand Kunst ist oder nicht – wie sie dann auch über den Wert eines solchen Gegenstands entscheiden. Kunst ist, was die Kunstwelt als Kunst anerkennt, die beste Kunst ist demzufolge die, die in der Kunstwelt den größten Erfolg hat. »Der Grundgedanke dieser Theorie ist«, erläutert Severin Schroeder in einem jüngst erschienenen, moderat kritischen Artikel, »dass es angesichts der subversiven Ausschweifungen moderner Kunst aussichtslos« sei, den Begriff der Kunst inhaltlich oder formal definieren zu wollen. Seit Dadaismus, Duchamps *Fountain* und John Cages *4'33* müssten wir anerkennen, dass der Kunst buchstäblich keine Grenzen gesetzt seien: dass es schlichtweg nichts gebe, was nicht Kunst sein könnte. Der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst liege nicht in der Beschaffenheit der Gegenstände, sondern lediglich darin, wie wir uns in der Gesellschaft ihnen gegenüber verhalten, »ob wir ihnen die Rolle eines Kunstwerks zuerkennen oder nicht« (Schroeder 2012, S. 27). Kunst entstehe »durch eine Art Proklamation«: durch »Anerkennung« eines Objekts in der »Kunstwelt«. »Indem etwas durch entsprechende Präsentat-

14 Metscher 2013, S. 148–150.

— tion (etwa in einer Ausstellung) implizit zum Kunstwerk erklärt worden ist, sei es damit *eo ipso* ein Kunstwerk« (ebd.). Zudem brauche ein solches Objekt kein von Menschen geschaffener Gegenstand zu sein, auch ein natürlicher Gegenstand könne, indem er als Kunst ausgestellt wird, zum ›Artefakt‹ werden. Hier ist alles versammelt, was den *Ars-una*-Konzepten der herrschenden Kunstwelt zugrunde liegt.

Eine solche Auffassung bedeutet, im historischen Licht besehen, die Zurücknahme von zweitausend Jahren ästhetischen Denkens.¹⁵ Dessen Ergebnisse werden, so divers sie im Einzelnen sind, zugunsten eines Konzepts aufgegeben, das den sozialen Kräften, die die sogenannte Kunstwelt konstituieren und kontrollieren, in ihr das Sagen haben, die Entscheidung darüber lässt, was Kunst ist und was nicht – und es sind dies letztinstanzlich der Kunstmarkt und die Institution Kunst als ideologische Macht. Damit aber hat analytische Philosophie sich endgültig ihres kritischen Erbes entledigt und ist zu einem nur noch affirmativen Positivismus geworden – zur Magd der in unserer Gesellschaft herrschenden Mächte. In einer solchen Gestalt dankt Philosophie ab von dem, was ihre zweifache Aufgabe ist: *ihrer Zeit in Gedanken zu fassen* und zugleich *Kritik ihrer Zeit* zu sein. Sie akkommodiert sich ihrer Zeit, unterwirft sich dem, was Goethe den *Geist der Zeiten* nennt – und das ist »der Herren eigener Geist, / In dem die Zeiten sich bespiegeln« (Goethe, *Faust I*). Zur Klärung der Frage, was Kunst sei, hat solche Philosophie dann auch nichts mehr beizutragen.

Nun soll hier nicht behauptet werden, dass heute niemand mehr über einen präzisen und sachhaltigen Begriff von Kunst verfügt – das wäre so töricht wie falsch. Doch unbestreitbar ist die Zahl derer, die dies tun (ganz gleich, auf welcher theoretischen Grundlage), sehr gering, und sie gehören in der Regel nicht zu denen, die das große Wort führen und die Meinung machen. Nicht unbegründet also konstatiert Thomas J. Richter in einem anlässlich der Documenta 2012 geführten Gespräch: »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

— 15 Seit Aristoteles' *Poetik*, ja seit Homers ›Schild des Achill‹ hat das ästhetische Denken in Europa in seinen Spitzenpositionen um einen gegenstandsorientierten Begriff von Kunst gerungen (vgl. Metscher 2012, I. *Die Künste und die Kunst*).

galten, die vom Werkprozess bestimmt waren, spielt in Wirklichkeit keine Rolle mehr.« »Der Begriff wird von vielen benutzt, aber etwas anderes wird verhandelt: falsches Bewusstsein« (*Junge Welt* vom 30. Mai 2012).

Ohne polemische Überzeichnung lässt sich sagen, dass es heute nur sehr wenige theoretische Schriften zu den Künsten gibt – insbesondere zu denen der Moderne –, die diesen in ihrer Vielfalt und internen Widersprüchlichkeit gerecht werden; wobei das Kriterium sein sollte, dass eine Kunstentwicklung *in ihrer Gänze und Komplexität* zur Kenntnis genommen und begrifflich gefasst wird. Der zugrunde gelegte *Kunstbegriff* reicht dafür in der Regel nicht aus. So geben die dominanten Theorien – von Hermeneutik und kritischer Theorie bis zur analytischen Philosophie und zum Poststrukturalismus – in der großen Mehrzahl einseitige Bilder ihres Gegenstands; nach Präferenzen, die sie ihren theoretisch-methodologischen und ideologischen Prämissen schulden. Von diesen her scheint der kritische Blick auf das Ganze verwehrt. Die offizielle Linie ist ein Pluralismus des Begriffs; der Anschauungen und Konzepte, deren scheinbare Vielfalt einen monolithischen Kern verdeckt.¹⁶ Im Effekt führt er zum unverbindlichen Nebeneinander von Theorien, die sich gegenseitig nicht mehr zur Kenntnis nehmen und ihre abgeschlossenen Diskurswelten ausbilden. Die Krise des ästhetischen Bewusstseins mündet in eine Orientierungslosigkeit, die umso gravierender ist, als die Betroffenen oft kaum noch ein Wissen ihres Unwissens haben, ja nicht selten ihre Ignoranz als letzten Schrei der Szene selbstbewusst unter die Leute tragen. Es wundert nicht, dass in solche Leere die wirrsten Gedanken ihren Einzug halten.

Von den Aporien des Kunstbegriffs zu sprechen scheint angesichts dieser Sachverhalte kaum übertrieben.

16 Er betrifft das Verhältnis der Theorie zu den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen. Dieses bewegt sich zwischen den Polen einer prinzipiellen Akzeptanz, der zynischen oder naiven Indifferenz und einer (bestenfalls) abstrakten Negation: einer Haltung, die zwar die Übel gegebener Weltverhältnisse moralisch konstatiert, doch außerstande ist, zu ihren Ursachen vorzudringen. Die gegebenen Verhältnisse erscheinen so als unveränderlich, das Übel hat den Charakter eines Fatums. Allein die marxistische Theorie betrachtet die gegebenen Verhältnisse als prinzipiell veränderbar: in der Perspektive ihrer Aufhebung.

— IV.

In dieser historischen Lage ist die Verteidigung eines gegenstandsorientierten Kunstbegriffs eine erste theoretische Aufgabe. Für die marxistische Kunstauffassung ist sie ein Politikum. Denn nach wie vor sind die Künste ein Ort ideologischer Auseinandersetzung – eine der Formen, in denen sich, wie Marx sagt, die Menschen der Konflikte ihrer Epoche bewusst werden und sie ausfechten (Vorwort 1859; MEW 13, S. 13 f.). So ist auch das Feld der Kunsttheorie ein Terrain des Konflikts. Zudem können wir nicht davon ausgehen, dass die marxistische Kunsttheorie von den Deformationen der Gesellschaft, in der sie Existenz hat, unberührt geblieben ist. Marxistische Theoriebildung muss deshalb die kritische Selbstprüfung, gegebenenfalls eine Neubegründung ihrer Begrifflichkeit einschließen. Aus diesem doppelten Grund – im Sinne einer Selbstprüfung wie als bewusster Widerpart der herrschenden Kunstideologien – hat sich die marxistische Kunsttheorie ihrer Kategorien und Kriterien neu zu vergewissern. Sie hat ihre Position in kritischer Reflexion zu überprüfen und zu profilieren; im Bewusstsein des Tatbestands, dass es *die* marxistische Kunsttheorie nicht gibt, ja der Sache nach nicht geben kann. Brechts Plädoyer für *Weite und Vielfalt*, bezogen auf realistische Schreibweise (Brecht 1967, Bd. 18), gilt auch für die Theorie; Weite und Vielfalt auf der Grundlage eines gemeinsamen theoretischen Fundaments, das ihr allein bei aller Vielfalt Identität und Integrität verleiht. Beides aber, und beides im Zusammenspiel: Vielfalt und Identität macht Attraktion wie Stärke, ja die prinzipielle Überlegenheit der marxistischen theoretischen Schreibweise gegenüber der heute herrschenden aus.¹⁷

Der hier vorgelegte Versuch artikuliert eine Position innerhalb eines solchen Spektrums von Auffassungen. Er geht explizit von der methodischen Prämisse aus, dass in vielen Einzelfragen, wenn auch nicht in solchen des Grundsatzes, andere Positionen als die hier vorgestellte möglich, im Sinne eines kritisch-produktiven Diskurses auch wünschenswert sind. Die Welt der Künste ist in einem spezifischen – nicht-relativistischen – Sinn *plural*, und dies gilt dann auch für ihre Theorie; die Vorstellung einer Welt, in der alle Leute in Kunstfragen

— 17 Zu dieser Frage in ausführlicher Argumentation: Metscher 2013.

der gleichen Ansicht sind, erfüllt mich mit quälender Langeweile. Dabei ordnen sich meine Überlegungen in Begründungsfragen der Linie ästhetiktheoretischen Denkens zu, wie sie am überzeugendsten vom späten Lukács und von Holz vertreten wird – bei allen Unterschieden in der Vorgehensweise. Es ist die Linie einer *Ontologie des Ästhetischen und der Künste*.¹⁸ In Fragen der ontologischen Fundierung wie der gegenstandstheoretischen Orientierung folge ich der Richtung, die Holz in dem Grundlagenteil seiner *Philosophischen Theorie der bildenden Künste* gewiesen hat (Bd. I: Der ästhetische Gegenstand). Besonders der folgende Passus hat eine für meine theoretische Orientierung programmatische Bedeutung.

Dass das Kunstwerk selbst gegenständliche Reflexion ist und seinen Reflexionsgehalt als Form an sich selbst zeigt, entscheidet über die Frage, ob eine Ästhetik vom Künstler, vom Rezipienten oder vom Werk her entwickelt werden müsse. Künstler wie Rezipient bringen, jeder für sich, aktiv das Moment der Subjektivität ins Werk ein: Der Künstler, indem er die Werkform, durch die die Wirklichkeit als reflektierte zurückscheint, aus seiner Perspektive und Erfahrung gestaltet; der Betrachter, indem er den Reflexionsgehalt als Angebot von Bedeutungsmannigfaltigkeit aufnimmt und aus seiner Sicht interpretiert. Das Werk erweist sich so als Medium zweier Subjektivitäten [...]. Beide Subjektivitäten aber manifestieren sich nur im Bezug auf das Werk [...] und treffen nur im Werk aufeinander. [...] Werkästhetik geht den Produktions- und Rezeptionsästhetiken voran – und zwar sowohl logisch als auch genetisch. Die Funktion des Künstlers und die des Rezipienten für die Kunst kann nur bestimmt werden, wenn der spezifische Reflexionscharakter des Werks und der in ihm angelegte Bedeutungsgehalt erkannt sind. Das Werk ist das objektiv Allgemeine, in dem die subjektiven Singularitäten ihr Gemeinsames haben; an ihm haben sie das Kriterium ihrer Verständigung und ihres Verstehens.

(Holz 1996/97 I, S. 86 f.)

18 Vgl. dazu die Arbeiten zu Lukács und Holz in diesem Band, S. 327 ff. und 349 ff.

— VORREDE

— Von diesem Ansatz her kommt Holz zu der Schlussfolgerung:

Der gegenstandstheoretische Ansatz schließt demzufolge ein, dass es verfehlt wäre, die Eigenart des Ästhetischen aus der Subjektivität der menschlichen Person herleiten zu wollen [...]. Vielmehr muss die Eigenart des Ästhetischen an der materialen Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstands abgelesen werden: zur materialen Beschaffenheit rechnen wir allerdings nicht nur den Stoff des Objekts samt dessen stofflichen Eigenschaften [...], sondern ebenso dessen Form und die in ihr liegenden Strukturmerkmale [...] und schließlich den Zweck [...]. Eine so verstandene [...] Ästhetik ist nur auf dem Boden des erkenntnistheoretischen Realismus möglich; innerhalb dieses Rahmens erweist sie sich dann als ein fundamentaler Zweig einer allgemeinen Ontologie. Als solche wird sie zugleich die Funktion einer speziellen Ontologie der Kunst erfüllen.

(Ebd., S. 87)

Es hat also einen theoretisch programmatischen Sinn und erfolgt aus systematischen Erwägungen, dass die erste in diesem Band abgedruckte Studie den Begriff des *ästhetischen Gegenstands* im Titel trägt. In der Ausführung freilich folge ich einer eigenständigen Argumentation. Diese begreift das Ästhetische und die Künste im Zusammenhang einer Theorie der Kultur, die Künste als Modalität des Ästhetischen. Sie nimmt so die alte Unterscheidung zwischen Ästhetik der Künste und Ästhetik der Natur wieder auf. Letztere wird dann auch in einer eigenständigen Studie behandelt. Die Ausarbeitung des gegenstandsorientierten Begriffs der Kunst erfolgt mittels einer kategorialen Konkretion, die das Kunstästhetische durchgängig als soziale Relation, das Soziale als Moment des Formalen bestimmt. Die Form, dieser Auffassung zufolge, ist intern geschichtlich, das Werk die kategoriale Mitte eines kommunikativen Prozesses, der als Kunstprozess gefasst wird, Teil von Verhältnissen (›Kunstverhältnissen‹), die einen distinkten Bereich (hier lässt sich sinnvollerweise von ›Kunstwelt‹ sprechen) innerhalb eines geschichtlichen Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse bilden. Der ästhetische Gegenstand erscheint in diesem Zusammenhang als kulturelle Konstellation. Eine wesentliche Dimension des hier entwickelten kategorialen Komplexes ist das *ästhetische Bewusstsein*.

— Sie wird in einer separaten Studie unter den leitenden Begriffen von *Mimesis*

und *Episteme* abgehandelt. Teil dieser Abhandlung ist die Frage nach Kunst, Ideologie und Wahrheit – eine der Grundfragen marxistischer ästhetischer Theorie.

Im Ganzen gesehen stellt sich der Aufbau des Bandes wie folgt dar. In einem ersten Teil stehen Studien theoretisch-systematischen Charakters, in einem zweiten Teil Arbeiten zu den Theoretikern, denen die hier vorgetragenen Überlegungen zu allererst verpflichtet sind: Hegel, Lukács und Holz. Die beiden ersten Texte, *Kunst als ästhetischer Gegenstand* und *Mimesis und Episteme*, bilden den theoretischen Kern der hier vorgetragenen Gedanken. Ein dritter Text, *Welt im Spiegel*, greift Gesichtspunkte auf, die in den ersten beiden Studien angelegt sind – Kunst als symbolische Form, den Begriff kultureller Aneignung, die Frage materialistischer Hermeneutik –, und versucht, diese im Hinblick auf das Paradigma der Spiegelmetapher weiterzudenken. Der vierte Text, *Ästhetik und Landschaft*, behandelt einen Aspekt, der im ersten Text bereits kategorial exponiert wird: die Ästhetik der Natur unter dem besonderen Gesichtspunkt der Landschaft. Er enthält einen kulturtheoretisch-historischen Teil, der den Charakter einer paradigmatischen Illustration besitzt.

Die beiden ersten Studien sind in argumentativer Logik miteinander verbunden. Sie bauen in ihrem systematischen Kernbestand, nicht zuletzt auch in der Frage der ontologischen Fundierung, auf veröffentlichten Arbeiten auf,¹⁹ insbesondere dem 2010 erschienenen Buch *Logos und Wirklichkeit* (vor allem Teil III: Logos, Kultur und Ästhetik) sowie *Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf* von 2012. In gewissem Sinne ist der hier vorgelegte Band eine Fortführung von Gedanken, die mich in diesen beiden Büchern beschäftigen. So gehe ich dann auch im Textbestand in Teilen auf beide zurück. Der hier gewählte Ausgangspunkt: die gegenwärtige Lage der Künste und des Bewusstseins über sie, ist identisch mit dem des 2012 erschienenen Bandes; beide nähern sich ihrem Thema durch das gleiche Portal. Dies ergibt sich aus meiner Grundüberzeugung, dass jede Theorie, die Anspruch auf Gründlichkeit erhebt, in der Erkenntnis ihrer Zeit ihren Ausgangspunkt gewinnen muss.

Beide Studien, so sehr sie zusammengehören, beanspruchen nicht, ein »Sys-

¹⁹ Die Grundgedanken gehen auf Überlegungen zurück, die mich Zeit meines bewussten Lebens beschäftigt haben und zu denen ich seit den sechziger und siebziger Jahren publiziere (vgl. Metscher 1977).

VORREDE

tem« ästhetischer Theorie darzustellen. Eher entwickeln sie die Elemente, aus denen eine solche Theorie konstruiert werden könnte – deren Ausarbeitung durchaus zu den schriftstellerischen Plänen des Verfassers gehört. Es handelt sich, können wir sagen, um einen systematischen Entwurf, doch ohne entwickeltes System – eine offene Konstruktion, was für die Lesenden durchaus auch Vorteile hat. So können beide Texte und einzelne Teile in ihnen unabhängig voneinander gelesen werden.

Für Hilfe bei der formalen Erstellung des Texts wie für die seine Produktion begleitenden Gespräche danke ich Edgar Radewald, Schüler und Freund seit Bremer Tagen, einer der wenigen, die der Sache eines politischen Humanismus treu geblieben sind. Meiner Frau Priscilla danke ich für Nachsicht, Geduld und kritische Lektüre.