

Der Wert im Inneren der künstlerischen Produktivität

Dissertation

Zur Erlangung des Grades eines

Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und
Geisteswissenschaften der Freien Universität
Berlin

vorgelegt von

Dr. José María Durán Medraño

Berlin 2015

Erstgutachter/in: Hon.–Prof. Dr. Frieder Otto Wolf

Zweitgutachter/in: Prof. Dr. Georg W. Bertram

Tag der Disputation: 29.08.2017

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Kapitel 1: Grenzen der marxistischen Kunstphilosophie	
1.1 Ausgangspunkte.....	11
1.2 Einige Beispiele.....	20
1.3 Lukács' hegelianischer Fehlschluss.....	25
1.4 Anknüpfung an die neuere Marx-Lektüre und ihrer Bedeutung für die vorliegende Arbeit.....	45
Kapitel 2: Kunst und Wert	
2.1 Die Produktionsweise.....	59
2.1.1 Das produktive Wissen.....	65
2.1.2 Platons ›Protagoras‹ und der Mythos des Prometheus.....	68
2.1.3 Marx' Darstellung des ›einfachen‹ Produktionsprozesses.....	78
2.1.4 Die Matrix der Produktionsweise.....	82
Exkurs. Die Ästhetisierung des Tuns.....	91
2.2 Autonomie der Kunst im Verhältnis zur Produktionsweise.....	107
2.2.1 Die Historisierung des Kunstbegriffes und die Frage nach der ›Kunstautonomie‹.....	115
2.2.2 ›Autonomie‹ der Kunst: Die historische Debatte.....	125
2.2.3 Einfache Warenproduktion.....	138
2.2.4 Eine historische Darstellung: Ghibertis Türen.....	144
2.2.5 Der ›Preis‹ der Arbeitskraft.....	152
2.3 Kunstproduktion und Wertform	
2.3.1 Die Arbeitswertlehre.....	161
2.3.2 Die Unsichtbarkeit der Arbeitskraft laut der Prämissen der neoklassischen Wirtschaftslehre.....	173
2.3.3 Die Kunstarbeit als produktive, unproduktive oder nicht-produktive Arbeit.....	181
2.4 Kunstform und Privateigentum.....	207
2.4.1 Das ›freie‹ Subjekt des geistigen Eigentums.....	209
2.4.2 Kant: Die Autonomie des Subjekts als eines Eigentümers.....	222
2.4.3 Die politische Ökonomie des Urheberrechts.....	237
Exkurs. Marx' Milton und die Seidenraupe.....	255
Kapitel 3: Zu einer materialistischen Kunsttheorie, bzw. Grundlagen einer materialistischen Erkenntnistheorie der Kunstpraxis	
3.1 Kunst und Ideologie: das ideologische Zeichen.....	267
Exkurs: Die ideologische Boutique MARX®.....	295
3.2 Das Kunstwerk als Praxis I.....	301
3.2.1 Agamben: Über die Ontologie des Kunstgegenstandes als ›energeia‹.....	306
3.2.2 Paolo Virnos Umweg über Hannah Arendt zu Marx.....	312
3.2.3 Die Subsumtion Glenn Goulds unter das Kapital.....	322
3.2.4 Kunst als Exzess.....	331
3.3 Das Kunstwerk als Praxis II.....	349
3.3.1 Benjamin: Die Technik einer Praxis (Althusser).....	353
3.3.2 Produktionskunst: Das ›Ding‹ als Kamerad.....	356
3.3.3 Das ikonoklastische Moment bei Diderot: Zu einer Ästhetik der Einverleibung.....	369
Schluss	389
Literaturverzeichnis	393

EINLEITUNG

Der für diese Arbeit gewählte Titel, »Der Wert im Inneren der künstlerischen Produktivität«, verweist auf die Analyse der Kunst unter dem Aspekt der kapitalistischen Wertproduktion. Allgemein ist die Auffassung vorherrschend, zwischen Kunstproduktion und Wertproduktion gebe es keinen Zusammenhang, d.h. sie seien nach Maßgabe der ihrer Natur entsprechenden Produktionsbedingungen unterschiedliche, ja unvereinbare Arten der Produktion von Gebrauchsgegenständen. Man kann es so ausdrücken: Kunst kommt im Kapitalismus nur ausnahmsweise vor; dann nämlich, wenn das Kunstwerk aufgrund von fremden Ursachen, die seinem ursprünglichen Wesen nicht entsprechen, in eine Ware verwandelt wird. Diese fremden Ursachen werden vorwiegend mit dem Instrumentarium der neoklassischen Wirtschaftslehre und der Theorie des sozialen Felds ökonomisch und sozialgeschichtlich analysiert. Kunst zeige sich dementsprechend gespalten und unterliege zwei Arten der Wertproduktion (Graw 2008a, 35-37), von denen nur eine dem wirklichen Wesen der Kunst entspreche. Hier zeigen sich auch die Grenzen der marxistisch orientierten Kunstphilosophie, insofern sie verhält sich essentialistisch: unter Kunstproduktion versteht sie den Gegensatz der kapitalistischen Warenproduktion. Stewart Martin, Dozent der Middlesex University aus London, der sich mit Fragen der kritischen Theorie, philosophischen Ästhetik und des Marxismus auseinandersetzt, schreibt beispielsweise:

»Art's existence, its limits, its very possibility, are issues entwined with those of capitalism. This is both because capitalism dominates art, thoroughly determining the world in which appears, and because capitalism is therefore what art must establish itself against, if indeed is it to have a self. As such, art is necessarily oppositional and its questioning of itself must turn into a questioning of capitalism, of capitalism's own existence, limits and possibility« (Martin 2011, 146).

Hierüber versteht sich die vorliegende Arbeit als ein Beitrag zur Debatte über Kunst und Ästhetik vor dem Hintergrund der marxistischen Gesellschaftslehre und Philosophie. Ziel ist es, die Marx-Lektüre, die vorwiegend eine Ästhetik und Theorie der Kunst aus dem jungen Marx herausliest: Lukács, Sánchez Vázquez, Eagleton u.a., sowie gegenwärtige Strömungen innerhalb des Postmarxismus wie der Postoperaismus (Negri, Virno; siehe dazu Abschnitt 3.2) kritisch anzugehen. In dieser Lektüre handelt sich –so unser Fazit– um eine Analyse der ›real-konkreten‹ Verhältnisse der Kunst in Form eines verkehrten Bildes, nämlich: das, was den kapitalistischen Produktionsverhältnissen zukommt, erscheint für die

Kunstverhältnisse als Gegensatz. Étienne Balibar nennt es eine sehr problematische Auffassung der Dialektik als ›Widerspruch in den Begriffen‹ (Balibar 2013, 157). In diesem Fall ist von einem ›Entwirklichung-Verwirklichung‹-Widerspruch die Rede. Demnach folgt aus Marx' Beobachtung einer ›Entwirklichung‹ des Arbeiters im Produktionsprozess (aus den Manuskripten von 1844) die Voraussetzung der Subjekt-Objekt-Identität (d.h. ›Verwirklichung‹) als Grundform der menschlichen Praxis im Hegelschen Sinne, die Darstellung des Menschen als eines in der Vergegenständlichung produktiven Wesens. Nach dieser Auffassung sei Kunst vorbildlich, sie verkörpere die Subjekt-Objekt-Identität oder -Beziehung. Einige problematischen Voraussetzungen folgen daraus: erstens, die Inbesitznahme des Produktionsprozesses wird in teleologischer Manier vorausgesetzt, d.h., die künstlerische Leistung wird jemandem zugesprochen, der im Besitz des Begriffes (*eîdos*) ist und die Ursache kennt; und, zweitens, die Veräußerung der eigenen Arbeit im Sinne der Vergegenständlichung wird ebenfalls vorausgesetzt und damit entproblematisiert d.h. enthistorisiert und letztendlich naturalisiert. Dies ist im Fall Lukács deutlich. Laut Lukács eignet sich die Vergegenständlichung für eine Ontologisierung der Arbeit als ›Urform‹ der menschlichen Praxis. Dadurch werden nicht nur die realexistierenden Kunstwerke aus ihren historischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgerissen, sondern auch wird im Sinne einer Unterscheidung zwischen dem jungen und reifen Marx seine eigene Kategorienentwicklung vernachlässigt.

Eine Alternative wird im Gegensatz zu diesem formellen Denkansatz gesucht. Unsere Fragestellung lautet, was heißt eine Kunstphilosophie, die auf den ›Instrumentenkoffer‹ des reifen Marx zurückgreift? Anders gesagt, was heißt, die gewöhnlichen Kategorien der Kunsttheorie durch die Kategorien der Kritik der politischen Ökonomie zu durchdringen? Die vorliegende Arbeit besteht in erster Linie aus dieser Durchdringung, ohne damit eine Reduktion der Ästhetik auf das bloß Ökonomische zu beabsichtigen.

Wir haben eine teils theoretische, teils historische Erklärung der Subjekt-Objekt-Beziehung dargelegt, die aus der einfachen, empirisch konstatierbaren Beobachtung entspringt, dass Künstler_innen in der kapitalistischen Produktionsweise auf dem Markt als Eigentümer_innen des Produktionsprozesses und des Endproduktes erscheinen. Diese Beobachtung haben wir zunächst als Fragestellung formuliert: was haben Künstler_innen auf dem Warenmarkt als ihr ausschließendes Eigentum anzubieten? Die Antwort darauf lautet: das, was Künstler_innen anbieten bzw. verkaufen sind die Produkte oder ist das Resultat ihrer Arbeit, nicht ihre Arbeitskraft. Diese Antwort ist elementar und funktioniert als eine analytische Ausgangsthese. Ihre Erkenntnis dagegen benötigt eine Durchdringung der Marxschen Kategorien der politischen Ökonomie in die realexistierende Welt der Kunstwarenform und der Warenform der künstlerischen Arbeitskraft. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, die Theorie solcher Durchdringung darzulegen.

Aus der Durchdringung der Marxschen Kategorien, die wir durch die theoretische Entfaltung von drei zentralen Begriffen der Kritik der politischen Ökonomie, nämlich Produktionsweise, Wert und Eigentum durchgeführt haben, lässt sich das folgende Fazit ableiten: Die Einheit der Künstler_innen mit den Produktionsmitteln und den Produkten der künstlerischen Arbeit, wie diese unter den Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise vorkommt, erscheint in einer eigentümlichen Form: nämlich, als eine Einheit der Künstler_innen mit ›ihren‹ Produktionsmitteln und den Endprodukt ›ihrer‹ Arbeit. Die Betonung des Possessivpronomens bezieht sich auf die eigentümliche Wertform der Kunstproduktion im Kapitalismus, die als Rechtsform sichtbar ist, nämlich als geistiges Eigentum. Eigentum ist der Schlüssel, um die konkrete Situiertheit der Kunst im Verhältnis zur Wertproduktion im Kapitalismus zu verstehen. Dies ist die zentrale These der Arbeit.

Aus unserer kritischen Intervention im ersten Kapitel ergeben sich drei Thesen, die im Kapitel 2 ausführlich diskutiert werden:

Die *historische* These (Abschnitte 2.1 u. 2.2) behauptet die relative Unabhängigkeit oder Autonomie der Kunst als Gefüge oder Ebene im Verhältnis zur gesamtgesellschaftlichen Struktur. Die Feststellung setzt sich mit der Problematik der Entwicklung von Produktionsweisen auseinander und knüpft an Althusser's Kritik des Begriffs der ›historischen Zeit‹ als ›homogener Kontinuität‹ an. Aus der historischen Untersuchung ergibt sich, dass die Subjekt-Objekt-Identität keinesfalls vorausgesetzt werden darf weder im Sinne eines ideellen Zustands, laut dessen die Menschen als Warenbesitzer und Warenaustauschende naturrechtlich auftreten (siehe Durán 2015c), noch als Grundlage der historischen Voraussetzung einer *vorkapitalistischen* Produktionsordnung (als einfacher Warenproduktion oder handwerklicher Produktionsweise), die im heutigen Kapitalismus überlebt hätte. Das, was das Postulat einer relativen Autonomie der Kunst als gesellschaftlicher Praxis oder sozialen Gefüges für die Theorie und Geschichte der Kunst leisten kann, z.B. was die Theorie des Kunstfeldes als Teil einer kritischen Neuformulierung der Systemtheorie und des ›Embeddedness‹-Ansatzes anbetrifft, steht noch vor uns.

Die *ökonomische* These (Abschnitt 2.3) besagt, dass die neoklassische Wirtschaftslehre gesellschaftlich blind ist, z.B. in Bezug auf die Klassenverhältnisse im Kunstbetrieb oder hinsichtlich des Reproduktionsprozesses der Kunstwelt, insofern sie sich auf eine Masse von Künstlerarbeit stützt, die aber die Kunstwelt selbst nicht unmittelbar reproduziert. Es ist nicht nur, dass prinzipiell nicht dagegen spricht, die Künstlerarbeit einer Analyse im Sinne der produktiven oder unproduktiven Arbeit zu unterziehen, sondern auch dass die Unterwerfung unter Kapitalverhältnissen keinesfalls gleichbedeutend ist mit einer Abnahme der Qualität (oder einer ›Entwirklichung‹ im Sinne des jungen Marx) des Kunstproduktes und ebenso nicht mit einer Entpolitisierung der künstlerischen

Praxis (vgl. Virnos These des ›Virtuosen‹). Ganz im Sinne der Marxschen Kritik der politischen Ökonomie zielt die ökonomische Analyse der Kunstverhältnisse darauf ab, diese sichtbar zu machen.

Die auf die *Werts substanz* bezogene These (Abschnitt 2.4) legt Nachdruck auf das Eigentum an den Produkten der eigenen Arbeit als Voraussetzung des Kauf-Verkauf-Verhältnisses. Dies macht die eigentümliche Wertform der Kunstproduktion im Kapitalismus aus, so unsere These. Die Tatsache einer Produktion, die sich als Eigentum realisiert, stellt den gesellschaftlichen Charakter des Arbeitsprozesses dar. Das geistige Eigentum leistet vor allem, dass sich Künstler_innen wie Warenbesitzer_innen verhalten. Das geistige Eigentum erscheint also in der Austauschrelation, es wird aber im Arbeitsprozess als ursprünglicher Akt vorausgesetzt und im Sinne einer Ideologie des Subjektes ausgedrückt, laut derer das Subjekt seine Subjektivität (seine Ideen, Vorstellungen...) in seinen Objekten naturgemäß verwirklicht. Dadurch wird die ursprüngliche Fragestellung umformuliert. Das, was Künstler_innen auf dem Warenmarkt anzubieten haben, ist das Resultat eines Aneignungsprozesses, der als ein ursprünglicher Akt *ideologisch* aufgefasst wird. Kunstwerke existieren als Waren, insofern dass Künstler_innen die Realität, den Stoff oder den sozialen Gehalt, die in den Kunstwerken bearbeitet werden, als Eigentum produzieren. Der freie Gegenstand der Künstlerarbeit unterliegt dadurch einem eigenen Prozess der ›Einhegung‹ (›enclosure‹).

Das dritte Kapitel besteht in der Umkehrung der Prämissen des zweiten Kapitels, so dass die Kritik der politischen Ökonomie der Kunst, wie wir sie im Kapitel 2 dargelegt haben, verlassen werden kann. So es wird postuliert, dass die Kehrseite der Subjekt-Objekt-Identität, d.h. die Einheit zwischen Künstler_innen und ›ihren‹ Produkten, die das Urheberrecht und das geistige Eigentumsrecht in Schutz nehmen, das Kunstwerk ohne Urheber oder Ursprung ist, das Kunstwerk als Gebrauchswert für Andere.

Indem wir Kunst an die Ideologietheorie anknüpfen (Abschnitt 3.1), wollen wir vor allem dieses Postulats untermauern. Dafür müssen wir zuerst eine zentrale These der Ideologietheorie eines Lukács oder der Kritischen Theorie zurückweisen. Anknüpfend an Althusser und die frühe sowjetische Ideologietheorie wird abgelehnt, Ideologie im Bewusstsein (als helles oder falsches Bewusstsein) zu verorten. Es wird dagegen postuliert, dass Ideologie eine materielle und gesellschaftliche Existenz besitzt im Worten, Gesten, Werken... die in Praktiken und Apparaten eingebettet sind. Das heißt zunächst, dass Ideologie erst in Gestalt von Zeichen, die von Subjekt *gelebt* werden, zugänglich ist. Die materialistische Ideologiekritik fasst das Bewusstsein, wie es sich in dieser materiellen Umgebung konstituiert. Also die materielle Praxis, das Subjekt glaubt, sie sei das Resultat seiner im Verstand vollkommen abgespielten Zwecksetzung, geht ihm voraus und konstituiert das bewusste Sein selbst. Unsere Strategie beruht darauf, Kunst im

Sinne der materiellen Existenz der Ideologie zu begründen. Das heißt, Kunst kann als ›ideologisch‹ gekennzeichnet werden: im Sinne einer eigentümlichen Praxis, die die Ideologie (deren materiellen Existenz) in einem Prozess, der als ›Versetzen‹ oder ›Brechung‹ zu nennen ist, bearbeitet und, darausfolgernd, als ›Anspielung‹ auf die *Art wie die Menschen ihr Verhältnisse zu ihren Existenzbedingungen leben*, um Althusser bekannte Definition der Ideologie zu paraphrasieren. Unsere Definition ist Althussters Ideologietheorie geschuldet und dient zur Abweisung der Auffassung, Kunst könne den wirklichen Gesichtsprozess zum Ausdruck bringen. Ferner kann Kunst dadurch als Ausdruck der ideologischen Kreativität der Gesellschaft gedeutet werden. Damit gelingt es uns, Kunst vom Bewusstsein des einzelnen Schöpfers zu verdrängen und als soziale Praxis zu charakterisieren. Zugespitzt formuliert bedeutet dies, dass das (Künstler)Bewusstsein nur ein Effekt des Werkes sein kann, nicht seine Ursache. Damit stellen wir ein Subjekt ohne Tiefe dar, dessen Bewusstsein das Resultat von Kausalzusammenhängen oder Bestimmungen ist, für die das Subjekt nicht verantwortlich gemacht werden kann, um Marx (aus dem Vorwort zu erster Auflage des ersten Bandes von *Kapital*) zu zitieren. Genau diese Konstellation spielt sich auf Brechts Theaterbühne ab.¹

Dabei wird die Dimension des Werkes als Praxis, als Gebrauchswert für etwas Anderes und für Andere hervorgehoben (Abschnitt 3.3). Das heißt, das Werk wird vollendet aber woanders, außerhalb des geschlossenen Raumes des ästhetischen Empfindens. Dieses vorgeschlagene Hantieren mit dem Werk muss ins Werk eingeschrieben, d.h. strukturimmanent sein. Von hier aus ist die These einer ikonoklastischen Handlung mit dem Werk vollkommen plausibel. Wir haben zwei Fällen untersucht, die die These bekräftigen: nämlich, den Umgang mit dem sozialistischen ›Ding‹ vorgeschlagen von den sowjetischen Produktionskünstler_innen und Produktionstheoretikern_innen, und Diderots Vorschlag, eine Statue von Étienne Maurice Falconet, in der der Pygmalion-Mythos abgebildet ist, zu zerstören. Diese Beispiele sind einzelne Fälle. Die legen eine Struktur des Kunstwerkes offen, die wir an die ideologische Daseinsweise des Werkes anknüpfen. Dies verspricht keine Enthüllung einer Essenz. Vielmehr zeigen diese einzelnen Fälle, was die Menschen mit den Werken machen können, sobald diese der Herrschaft der Warenform, der *Werkherrschaft* entkommen. Es ist kein Zufall, dass die ausgesuchten Beispiele unterschiedlich historische Zusammenhänge aufweisen, die sich in einem Spannungsverhältnis zur kapitalistischen Produktionsweise befinden.

¹ Vgl. Durán, »Bertolt Brecht, Dialectics and Dialogical Art«, im Erscheinen.

KAPITEL 1

GRENZEN DER MARXISTISCHEN KUNSTPHILOSOPHIE

1.1 Ausgangspunkte

Die vorliegende Untersuchung zielt darauf ab, der folgenden Feststellung auf den Grund zu gehen: »Das Kunstwerk ist eine Ware wie jede andere« (Groys 2003, 9). Das scheint zunächst ziemlich naheliegend: Kunstwerke treten auf dem Markt auf und werden Handelsobjekte. Kunstmärkte sind nicht neu und auch keine spezifische Erscheinung kapitalistischer Wirtschaften. Man könnte z.B. behaupten, dass Albrecht Dürer ein erfolgreiches Kunstunternehmen am Ende des 15. Jahrhunderts betrieben hat (Schmid 2003) und ein gewisses Gespür für das Kunstgeschäft wird etwa auch den italienischen Renaissancekünstlern häufig unterstellt (beispielsweise Hutter 2015). Tatsache ist aber, dass der Wirtschaftscharakter der Kunst erst seit dem goldenen Zeitalter des 20. Jahrhunderts (Hobsbawm 1996) sichtbarer geworden ist (Watson 1993; Herchenröder 2000). Die Verhältnisse haben sich geändert und es überrascht heute niemanden mehr, wenn bei Kunstmessen und Auktionen unglaublich hohe Preise erzielt werden. Besonders in Bezug auf den spekulativen Handel und den Luxusmarkt scheint es, als ob der ästhetische Wert der Kunstwerke allmählich durch ihren Marktwert ersetzt würde. Der Kunstbetrachter blickt auf das Geld (bzw. den Preis) hinter dem Kunstwerk als geeigneten Maßstab der sozialen Akzeptanz und Qualität desselben. In Geld gemessener materieller Reichtum treibt die Innovation im Kunstfeld voran, so Francis Outred, Kunstexperte beim Auktionshaus Christie's. Für Outred gilt der Markt als bester Beurteiler guter Kunst, und demzufolge, so seine Auffassung, spiegeln Preise die Bedeutung gegenwärtiger Meisterwerke akkurat wider.¹ Selbstbezüglichkeit und Reflexivität der Kunst (vgl. Bertram 2010) erscheinen jetzt, vermittelt über das Geld, selbst als Resultat von Marktverhältnissen. Wie würden wir auf Bertrams Feststellung reagieren, dass eine »Gesellschaft, die von künstlerischen Praktiken geprägt ist, [...] eine mehr oder weniger plurale Gesellschaft« ist (Bertram 2009, 215), wenn diese *Praktiken* nur durch Marktmechanismen zugänglich sind? Hier kommt das Kapital (bzw. das Geld) als

¹ Outred im Gespräch mit Regisseur Ben Lewis im Dokumentarfilm *The Great Contemporary Art Bubble* (2008). Vgl. Cowen 1998.

Gestalter der Realität ins Spiel. Das Kapital, so Boris Groys, strukturiere die gesellschaftliche Realität (wie der Deus absconditus der religiösen Tradition) eigentlich durch seine Abwesenheit: »Wir leben in einer Gesellschaft, die durch den Geldmangel strukturiert ist. Kapitalismus ist eine Gesellschaft, die durch die Abwesenheit des Kapitals strukturiert ist und in der jeder auf die Investition wartet, das heißt auf die göttliche Gnade als Sponsoring« (in Jongen 2007, 20). Groys' Diagnose scheint zunächst sehr treffend für ein Verständnis des heutigen Kunstbetriebs, dessen Ziel bloß darin bestünde, das Geld zu verführen. Früher hat man Kathedralen gebaut, um Gott zu verführen, argumentiert Groys: »Die Heiligen wollten ihre Seele schön machen, um sich für die Gnade Gottes vorzubereiten. Heute werden alle Dinge vorbereitet, werden schön gemacht in Erwartung, zu einer Ware zu werden, oder sich als Kapitalanlage für die Investition anzubieten« (ebd., 21). Dieses Anbieten charakterisiert letztendlich die Begegnung der Warenhändler auf dem Markt. Während der eine Geld anbietet, d.h. als Geldeigentümer in Erscheinung tritt, bietet der andere sein Vermögen zur Arbeit an, was im klassischen Fall der Künstlerarbeit heißt, das Resultat des kreativen Geistes anzubieten oder das Versprechen, dass mit der erforderlichen Geldinvestition der Geist den kreativen Prozess in Gang setzen kann.

Dennoch liefert die empirische Sachlage keine Antwort auf die Frage, was das Kunstwerk zu einer Ware macht. Anders formuliert: Was bringt das Kunstwerk auf dem Markt in ein Verhältnis, das sich durch die einfache Gleichung 1 Kunstwerk = 2 Euro beschreiben lässt? Marx nannte es die einfache Wertform laut der Formel: »x Ware A = y Ware B oder: x Ware A ist y Ware B wert« (MEW 23, 63). In dieser einfachen Wertform steckt das Geheimnis aller Wertform, meinte Marx. Man kann daher die Frage nach der Warenform des Kunstwerkes in die Frage nach der Wertform in der Austauschrelation umwandeln. Die weitere Analyse wird dann allerdings schwierig. Für die philosophische Kunstwissenschaft ist die Analyse des Kunstwerts hingegen keine so schwierige Aufgabe. Die philosophische Reflexion über den Kunstwert, die sich auf eine eigene Tradition stützt, darf durch die Analyse des ökonomischen Werts nicht ersetzt werden. Beide stehen in einem dialektischen Einklang bzw. Missklang; was nicht ausschließt, dass sie einander ergänzen oder einander dienen können. Aber wenn man z.B. feststellt, dass hinter jedem subjektiven ästhetischen Empfinden ein gewisses Geldempfinden steht (Groys 2003, 258-259), besteht immer die Gefahr, die ästhetische Reflexion mit der ökonomischen Analyse zu verwechseln. Das Problem ist, dass heute das ästhetische Empfinden tatsächlich in Geldeinheiten gemessen wird, insbesondere wenn die individuellen Präferenzen in den Rahmen einer Kosten-Nutzen-Analyse gebracht werden. Dies beweise, dass selbst das ästhetische Empfinden, wie Groys es formuliert, die Sprache des Geldes kennt. Unsere Analyse bezieht die Problematik des Werts aus der Perspektive seiner ökonomischen Beschaffenheit bewusst mit ein und beginnt mit dieser Problematik. ›Wert‹ heißt hier ökonomischer Marktwert nach Marx, d.i. die Eigenschaft, die alle Waren auf dem Markt in ein Verhältnis setzt. Wir gehen, schrieb Marx, »vom Tauschwert oder Austauschverhältnis der Waren aus, um ihrem darin versteckten

Wert auf die Spur zu kommen« (MEW 23, 62). Diese Spur ist es, welche wir in dieser Untersuchung nicht nur verfolgen, sondern auch problematisieren: Was ist der Warenwert des Kunstwerkes? Oder zugespitzt formuliert: Wie wird dem Kunstwerk der Warenwert aufgedrängt?

Boris Groys betrachtet diese Problematik, indem er sie umkehrt. Eigentlich lautet Groys' Frage: Was macht eine Ware zum Kunstwerk? Groys zufolge ist das, was die Künstler_innen vollziehen, ein Akt der Selektion von Waren und ein Akt, für den es »keine Vorgaben, keine Kriterien, keine Instruktionen« gibt. Die »Gründe für diesen Akt der Selektion bleiben dunkel und rätselhaft. Der Akt der Kreation ist also primär ein Akt der Selektion – und kein Vorgang der Produktion« (Groys 2003, 11). Es ist allerdings seltsam, dies zu behaupten und zugleich nicht zu erkennen, dass in jedem Akt der Selektion eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Objekt der Selektion steckt. Selbst als bloßes Benennen eines bescheidenen Urinals als Kunstwerk zeigt sich die Auseinandersetzung mit dem Objekt als Umformung des Materials unserer Selektion. Etwas wurde vollzogen, wenn wir das Urinal als Kunstwerk und nicht als Urinal betrachten. In dieser Hinsicht ist Groys der Meinung, dass das Kunstwerk einen Gebrauch der Ware darstellt (ebd., 12). Damit beabsichtigt Groys nämlich das Kunstwerk außerhalb der Warenproduktion und im Sinne des Verbrauchs zu charakterisieren: »Die Kunst manifestiert den Verbrauch des Verbrauchers – den Modus der Ökonomie, in dem nicht wir die Dinge verbrauchen, sondern in dem unser Lifestyle uns verbraucht« (ebd., 13). Unseren Lebensstil zu explizieren, sei für uns die eigentliche Funktion des Kunstwerkes (ebd., 14). Die »aktive oder passive Partizipation an der Kunst«, so Groys, kennzeichnet unser gesellschaftliches Sein, indem wir »die Selektionsverfahren, die einem Kunstwerk zugrunde liegen«, wiederholen, und »so bieten wir wiederum den anderen die Möglichkeit, uns nach der Beschaffenheit dieses Selektionsverfahrens zu beurteilen und einzuschätzen« (ebd., 15, 22).² Auf diese Weise produzieren wir unser gesellschaftliches Sein, welches Groys als »gesture of self-commodification« versteht (Groys 2010, 17). Groys will zwischen Künstler_innen und gewöhnlichen Produzent_innen unterscheiden und führt daher den Begriff des ›Selektionsverfahrens‹ ein, der etwas in grundlegender Weise vom Produktionsvorgang Abweichendes bezeichnet. Künstler_innen bieten also keine Produkte im engeren Sinne, sondern »bestimmte Selektionsstrategien – und bestimmte Lebensweisen, die man wiederholen kann, wenn man will« (Groys 2003, 15). Groys' ›Selektionsverfahren‹ heißt im Grunde genommen Konsumtion. Es ist eine Theorie des ›Künstlers als Konsument‹:

»Der Künstler entnimmt der Massenkultur, in der er lebt, Bilder und Objekte und verwendet sie für die Erschaffung eigener Räume – so wie es jeder Konsument auch tut. Nur tut es der Künstler in einem Ausstellungsraum – und somit auf eine ostentative und vorbildliche Weise. Schon seit Duchamp und spätestens seit der Pop Art versteht sich der Künstler nicht länger als Produzent, sondern vielmehr als ein exklusiver Konsument anonym produzierter und in

² Ein möglicher Bezugspunkt hierfür könnte Simmels *Philosophie der Mode* (1905) sein.

unserer Kultur immer schon zirkulierender Dinge. Kein Künstler will heute den Anspruch erheben, am Ursprung seines Werks zu stehen oder Bedeutungen und Formen originär zu produzieren. Die Kunst steht heute nicht mehr am Ursprung des Kunstwerkes, sondern an dessen Ende. Die Signatur eines Künstlers bedeutet nicht mehr, daß der Künstler einen bestimmten Gegenstand produziert hat, sondern daß er oder sie diesen Gegenstand verwendet hat – und zwar auf eine besonders interessante Art und Weise« (ebd., 49-50).

Dadurch wird aber die Realität der Warenform des Kunstwerkes entproblematisiert. Es wird behauptet, der entscheidende Unterschied bestehe darin, dass das künstlerische Selektionsverfahren im Gegensatz zur Produktion stehe. Produktion und Konsumtion bilden zwei getrennte Sphären der gesellschaftlichen Realität und die Künstler_innen gehören letztlich zur Konsumtion. Dagegen beansprucht diese Untersuchung, die Produktion als einen zentralen Gegenstand der Analyse zu behandeln. Die Frage nach dem Verhältnis der Kunstproduktion zur Warenform des Kunstproduktes ist unseres Erachtens nicht nur eine noch unbeantwortete Frage, sondern man muss auch aus der möglichen Antwort bestimmte theoretische Konsequenzen für die Kunstwissenschaft ziehen.

Nach der Marxschen Warenanalyse ist ›Wert‹ »das den Waren immanente Maß ihrer Tauschrelationen. Er ist die intrinsische Eigenschaft der Waren, die sie befähigt, in bestimmte Austauschverhältnisse zu treten« (Iber 2005, 32). Worin besteht eigentlich dieser Wert? Für Marx ist klar, dass die Werts substanz, d.h. »was den Wert ausmacht, worin er besteht« (ebd., 33), sowie die Quelle des Werts die Arbeit ist. »Erinnern wir uns jedoch«, schreibt Marx, »daß die Waren nur Wertgegenständlichkeit besitzen, sofern sie Ausdrücke derselben gesellschaftlichen Einheit, menschlicher Arbeit, sind« (MEW 23, 62). Daher konstatiert Marx zunächst Folgendes:

»Sieht man nun vom Gebrauchswert der Warenkörper ab, so bleibt ihnen nur noch eine Eigenschaft, die von Arbeitsprodukten. Jedoch ist uns auch das Arbeitsprodukt bereits in der Hand verwandelt. Abstrahieren wir von seinem Gebrauchswert, so abstrahieren wir auch von den körperlichen Bestandteilen und Formen, die es zum Gebrauchswert machen. Es ist nicht länger Tisch oder Haus oder Garn oder sonst ein nützlich Ding. Alle seine sinnlichen Beschaffenheiten sind ausgelöscht. Es ist auch nicht länger das Produkt der Tischlerarbeit oder der Bauarbeit oder der Spinnarbeit oder sonst einer bestimmten produktiven Arbeit. Mit dem nützlichen Charakter der Arbeitsprodukte verschwindet der nützliche Charakter der in ihnen dargestellten Arbeiten, es verschwinden also auch die verschiedenen konkreten Formen dieser Arbeiten, sie unterscheiden sich nicht länger, sondern sind allzusamt reduziert auf gleiche menschliche Arbeit, abstrakt menschliche Arbeit« (ebd., 52).

Aus dieser Abstraktion von den Gebrauchswerten der Waren, d.h. aus ihrer empirisch beobachteten Gleichsetzung im Tausch,³ folgt die ›abstrakt menschliche Arbeit‹ als

³ Das heißt, es handelt sich hier nicht um bloße Begriffe oder um einen *logischen Gegensatz*, wie Marx Adolph Wagner dies bekanntermaßen unterstellt. Man begegnet jeden Tag auf dem Markt faktisch der Gleichsetzung zwischen verschiedenen Gebrauchswerten: »In der Tat begeht in jedem Preiskurant jede

Grund des Warenwerts. Und dies ist Marx' eigene Deduktion.⁴ Auf die Bedeutung von Marx' Warenanalyse ist bereits häufig mit Nachdruck hingewiesen worden, und die Ergebnisse dieser Analyse werden in der vorliegenden Untersuchung nicht noch einmal wiederholt. Sofern man die Voraussetzung akzeptiert, dass aus der Perspektive ihrer Verwendungsmöglichkeiten alle Waren unterschiedlich sind – wie auch alle Arbeiten unterschiedlich sind, die zur Warenproduktion beitragen –, bedeutet unsere Ausgangsfrage *Was macht das Kunstwerk zu einer Ware?* oder die Frage nach dem ökonomischen Wert des Kunstwerkes, dass wir auf die logisch vorgängige Frage: ›Was ist eine Ware?‹ bereits eine Antwort geben können: Dass ein Produkt unter bestimmten Marktverhältnissen als Ware in Erscheinung tritt, bedeutet für Marx, dass alle Unterschiede verschwinden und auf gleich menschliche Arbeit reduziert werden. Lässt sich diese allgemeine Eigenschaft der Waren, d.h. die spezifische Warenform, auch für Kunstprodukte feststellen? Bedeutet also die Feststellung ›Das Kunstwerk ist eine Ware wie jede andere‹, dass seine sinnlichen Beschaffenheiten ausgelöscht sind, wie Marx es oben ausgedrückt hat; oder, weniger drastisch formuliert, dass alle sinnlichen Beschaffenheiten des Kunstwerkes unter der Warenform verborgen sind? Zu behaupten, dass das Kunstwerk eine Ware wie jede andere sei, mag von daher leicht erscheinen (Groys 2003, 9), darf aber nicht leichtfallen.

Die Frage nach der Warenform des Kunstproduktes zeigt außerdem noch etwas anderes, äußerst Wichtiges, nämlich dass nach Marx' Warenanalyse die Warenform des Kunstproduktes mit der spezifisch künstlerischen Qualität des Objekts in keinerlei Verhältnis steht, oder dass die im Geld ausgedrückte Austauschrelation mit den konkreten Eigenschaften des Objekts unserer ästhetischen Wahrnehmung kein Verhältnis aufweist. Der Ausdruck ›alle sinnlichen Beschaffenheiten werden ausgelöscht‹ besagt eigentlich nichts anderes. Es ist nicht so, dass vor dem Kunstwerk als Ware die ästhetische Praxis nicht mehr stattfindet, sondern dass der Warenform die ästhetische Relation nicht zukommt beziehungsweise dass der Preis der Kunstware keinen ästhetischen Bedürfnissen entspricht. »Könnten die Waren sprechen«, schrieb Marx, »so würden sie sagen, unser Gebrauchswert mag den Menschen interessieren. Er kommt uns nicht als Ding zu. Was uns aber dinglich

einzelne Warensorte diesen unlogischen Prozeß, sich als *Gut, Gebrauchswert*, als Baumwolle, Garn, Eisen, Korn etc. von der andern zu unterscheiden, von den anderen *toto coelo* [in jeder Hinsicht] qualitativ verschiedenes ›Gut‹ darzustellen, aber zugleich ihren Preis als qualitativ dasselbe, aber quantitativ verschiedenes *desselbigen Wesens*. Sie präsentiert sich in ihrer Naturalform für den, der sie braucht, und in der davon durchaus verschiedenen, ihr mit allen andern Waren ›gemeinschaftlichen‹ *Wertform* sowie als *Tauschwert*. Es handelt sich hier um einen ›logischen‹ Gegensatz nur bei Rodbertus und den ihm verwandten deutschen Professoralschulmeistern, die vom ›Begriff‹ Wert, nicht von dem ›sozialen Ding‹, der ›Ware‹ ausgehen« (MEW 19b, 374-375). Aber hier sollte man auch nicht von einem ›einfachen‹ Widerspruch (vgl. Althusser 2011e) zwischen einer ›Naturform‹ (MEW 23, 62) und einer ›sozialen‹ Form der Waren sprechen, der zu einem bestimmten Zeitpunkt das materielle Leben bestimmt, da für Marx die Realität des Tauschwertes eine Reihe von komplexeren Verhältnissen (bzw. Widersprüchen), als Kapitalverhältnisse aufgefasst oder begrifflich angeeignet, voraussetzt, die dem Warenwert zugrunde liegen.

⁴ »Daß der gesellschaftliche Reichtum im Kapitalismus auf Arbeit zurückzuführen ist, haben schon die Klassiker der Politökonomie erkannt, was es damit aber eigentlich auf sich hat, hat erst Marx herausgefunden« (Iber 2005, 44).

zukommt, ist unser Wert« (MEW 23, 97). Das Gegenteil zu behaupten, d.h. ein inneres Verhältnis zwischen Warenform und Kunstform festzustellen, würde heißen, dass der ökonomische Wert der Kunstware auf die subjektive Wertschätzung zurückgeht und die Geldsumme, die man bereit wäre, für ein Kunstwerk zu zahlen, tatsächlich der Ausdruck des ästhetischen Empfindens sein könnte. Dieses unmittelbare Verhältnis zwischen Preis und Ästhetik ist aber sehr problematisch und in Wirklichkeit nicht einleuchtend. Die strenge Trennung zwischen der ästhetischen Reflexion und der Warenanalyse ist meines Erachtens ein großer theoretischer Vorteil jener Kategorien, die Marx in seiner Kritik der politischen Ökonomie verwendet. Man braucht erst die Kategorie der *abstrakt menschlichen Arbeit*, um die Warenform von der Kunstform überhaupt getrennt zu halten. Wenn man abstrakte Arbeit von konkreter nicht unterscheidet, wie es in der klassischen politischen Ökonomie der Fall war, dann schließt man aus der Verausgabung von konkreter Arbeit, dass die Warenproduzenten die konkrete Arbeit Mühe kostet, und diese Mühe gibt der Ware ›Wert‹ bzw. Marktwert (Heinrich 2006, 218). Unsere Untersuchung beginnt also mit dieser Prämisse: nämlich dass die Frage nach dem ökonomischen Wert der Kunst, *was macht das Kunstwerk zu einer Ware*, die Philosophie der Kunst sozusagen in Wartestellung setzt. Es wird behauptet, dass der ökonomische Wert in keinem Zusammenhang mit dem ästhetischen Wert steht. Aber da die Warenform eine historisch spezifische Form der Existenz von Waren ist, d.h. eine Form, die unter bestimmten Produktionsbedingungen und Austauschverhältnissen sowie bei einem besonderen Zustand der Arbeitskraft erst erscheint – etwas, das Marx unter dem Begriff der ›Produktionsweise‹ und dem Verständnis der spezifischen Entwicklungen von ›Produktionsweisen‹ fasst –, bedeutet die Untersuchung des Wertcharakters der Kunstware gleichzeitig die Analyse des Kunstwerkes unter historisch konkreten Bedingungen, nämlich denjenigen, die es ermöglicht haben, dass sich spezifisch künstlerische Eigenschaften der Warenform unterziehen. Und dieses *Unterziehen* heißt bloß, dass die konkreten Eigenschaften des Kunstobjekts erst zugänglich werden, wenn sich das Objekt als Wert realisiert. Wenn die Wertsubstanz aller Waren in derselben menschlichen Einheit, nämlich der menschlichen Arbeit besteht, muss die Untersuchung des ökonomischen Kunstwerts logischerweise mit der Kunstarbeit beginnen. In diesem Zusammenhang wird es zur entscheidenden Frage, was eigentlich *abstrakt menschliche Arbeit* unter dem Gesichtspunkt der Kunstproduktion heißt.

Eine wichtige theoretische Konsequenz der Analyse der Warenform des Kunstproduktes nach Marx scheint uns darin zu bestehen, die Produktion als zentrales Gegenstandsfeld der Analyse wiederzugewinnen. Aber *Produktion* bezeichnet jedenfalls nicht die konkreten Künstlerarbeiten, die Gegenstand der historischen Forschung sind. Vielmehr wird hier vom konkreten Gebrauchswert des Kunstwerkes abstrahiert und die *Produktion* aus der Perspektive der ›abstrakt menschlichen Arbeit‹ betrachtet oder, besser ausgedrückt, problematisiert; und problematisiert deshalb, weil es in dieser Untersuchung nicht darum geht, zu klären, ob sich die Künstlerarbeit tatsächlich auf Zeiteinheiten bzw. auf das durchschnittlich notwendige Quantum an

Arbeit reduzieren lässt und dann als Bruchteil der Gesamtarbeit der Gesellschaft berücksichtigt werden muss. Eigentlich können Kapitalverhältnisse aus unterschiedlichen produktiven Sphären dabei helfen; aber das muss nicht sein. Was wir im Sinne der abstrakt menschlichen Arbeit in der Kunstproduktion in den Blick genommen haben, kann man in Bezug auf die Lohnarbeit »als spezifisch kapitalistisch bestimmte[] Form abhängiger Arbeit« (Wolf 2008e, 268) in der folgenden Fragestellung zusammenfassen: Was haben Künstler_innen auf dem Warenmarkt als ihr ausschließliches Eigentum anzubieten? Die Frage setzt den folgenden Ausgangspunkt voraus: Was die Künstler_innen im Unterschied zum doppelt freien Lohnarbeiter (vgl. Wolf 2006b, 164-175) auf dem Markt verkaufen, ist nicht ihre Arbeitskraft, sondern es sind die Produkte ihre Arbeit. Aus dieser Prämisse folgt der Schluss, dass im Fall der Künstlerarbeit die privat aufgewandten Arbeitsstunden irrelevant sind.⁵ Selbst die Suche nach dem durchschnittlich notwendigen Quantum an Arbeit ist nicht von Bedeutung. Die Wertverhältnisse, auf deren Basis sich das Kunstprodukt als Ware gesellschaftlich stützt, beruhen auf Eigentumsverhältnissen, die sich in der Produktion von Kunstgebrauchswerten durchsetzen. Diese Eigentumsverhältnisse sind Produkt einer historischen sowie gesellschaftlichen Entwicklung, die für die Kunst charakteristisch ist und außerhalb der gesellschaftlichen Dimension der notwendigen Arbeitszeit aber im Verhältnis dazu stattfindet. Dadurch kann das Kunstwerk unabhängig vom tatsächlichen Zeitaufwand als Wertproduktion auf dem Markt auftreten und im Sinne der Tauschrelation den Warenwert für sich in Anspruch nehmen. Zusammengefasst beabsichtigt unsere Analyse, hauptsächlich für zeitgenössische Werke der bildenden Kunst (aber nicht nur für sie) die Komplexität der Wertrelation der Warenform unter Kapitalverhältnissen zu zeigen. Dadurch werden auch die Schwierigkeiten erkennbar, die aus der Analyse folgen. Das zweite Kapitel dieser Untersuchung widmet sich dieser Problematik. Dabei werden mögliche Wege sichtbar, die es uns erlauben, von der Waren- bzw. Wertform des Kunstproduktes zu sprechen.

Die Analyse der Kunstproduktion hinsichtlich des Warenwerts bringt zudem eine wichtige Konsequenz mit sich, nämlich die Zurückweisung des Modells der Marktverhältnisse als einzigen Faktors des Warenwerts. Laut diesem Modell kann der Warenwert auf den Produktionsprozess nicht zurückgeführt werden, da die konkreten Arbeiten erst im Tausch verhältnismäßig werden. Erst dann kann man sie im Sinne der abstrakten Arbeit erfassen. Nur im Tausch, d.i. *a posteriori*, »can it be determined [...] whether the concrete labours of a particular production process are to count as a portion of society's total labour« (Mohun zit. nach Kliman 2007, 36-37). Der

⁵ Dass die abstrakt menschliche Arbeit mit der einzelnen Verausgabung von Arbeit nichts zu tun hat, zeigt Iber: »Marx' behauptet jedenfalls nicht, daß in der privaten Warenproduktion die wirklich aufgewandten Arbeitsstunden entscheidend sind. Maßgebend ist vielmehr das durchschnittlich notwendige Quantum an Arbeit, das unter normalen Produktionsbedingungen und für den herrschenden gesellschaftlichen Bedarf erforderlich ist. Da dieses gesellschaftlich notwendige Quantum an Arbeit gar nicht anders als im Austausch der Waren zu ermitteln ist, lässt es sich auch nicht unabhängig davon, sondern nur in der Gleichsetzung zweier unterschiedlicher Waren im Austausch darstellen, nämlich im Quantum einer Sache, letztlich im Quantum Geld« (Iber 2005, 46).

Warenwert entspringt also aus Marktverhältnissen und es wird postuliert, dass das Geld die Waren kommensurabel macht (Reuten 2011; vgl. Kliman 2007, 36-38 u. Moseley [ohne Zeitangabe]).⁶ Davon ausgehend kann man sich ein Paradigma vorstellen, das Folgendes besagt: Die konkreten Künstlerarbeiten kann man innerhalb ihrer Produktionsprozesse nicht als wertproduzierende Arbeiten betrachten. Den konkreten Arbeiten wird erst später auf dem Markt durch das Geld ihr Wert zugewiesen. Dies ist die Aufgabe von Marktagenten, die der Kunstware ihren Handelswert zuteilen. Bekanntlich fragt sich Bourdieu: »Wer ist der eigentliche Produzent des Wertes des Kunstwerks?« (Bourdieu 2014, 101) ›Wert‹ ist bei Bourdieu keine ökonomische Kategorie im engeren Sinne. Durch das Zusammenspiel zwischen Handelswert und symbolischem Kulturwert wird das Kunstfeld erst strukturiert. Aber Handelswert und Kulturwert erscheinen als Resultat der Strategien des Kunsthändlers. Das Kunstwerk außerhalb des Feldes ist bloß eine natürliche Ressource, meint Bourdieu, die auf ihre Nutzung, oder, in der Ideologie des Marktes ausgedrückt, auf ihre *Entdeckung* wartet. Damit sich die Geldinvestition des Kunsthändlers als profitabel erweist, muss er nicht nur in konkrete Arbeiten investieren, sondern auch in ›Prestige‹, ›Reputation‹, ›Ehre‹ bzw. in ›symbolisches Kapital‹, das der Logik des ökonomischen Werts in der bürgerlichen Welt nicht unmittelbar folgt. Bourdieu zufolge kann das ökonomische Kapital Profite nur garantieren, wenn es in symbolisches Kapital übersetzt wird. Und obwohl es im Kunstfeld kein symbolisches Kapital gibt, das sich nicht auf die Künstlerarbeit stützt, ist es der Kunsthändler, der aus der Künstlerarbeit den Wert gewinnt, d.h. durch die Investition in symbolisches Kapital einen ökonomischen Wert erzeugt. Er ist der ›Schöpfer des Schöpfers‹, schreibt Bourdieu (ebd., 103). Bourdieus Diskussion um das Kunstfeld beschreibt Marktverhältnisse als Produktionsort, d.h. die Produktion von Glaubenshaltungen und Wertvorstellungen, die sich auf das Ökonomische im strengen Sinne nicht reduzieren lassen. Die Frage nach der Warenform des Kunstproduktes findet ihre Antwort also in allen Instanzen, die in das Kunstfeld verwickelt sind bzw. dem Kunstfeld seine Form geben. Daraus folgt, dass als

⁶ Wie Heinrich zeigt, macht die Rede von abstrakter Arbeit eigentlich nur im Tausch Sinn, d.h. wenn die verschiedenen Waren, die in die Austauschrelation eintreten, gleichgesetzt werden. Aber dies steht nicht dazu im Widerspruch, dass die abstrakte Arbeit ihre Realität im Produktionsprozess hat (vgl. Gouverneur 2011, 34-37). Heinrich schreibt: »Wenn von Zeit als Maß für die abstrakte Arbeit die Rede ist, so macht dies nur insofern Sinn, als für die beiden ausgetauschten Waren jeweils ein Teil der gesamten, in den verschiedenen Sphären der Produktion verausgabten Arbeitszeit der Gesellschaft aufgewendet wurde. Diese beiden Teile wurden im Tausch gleichgesetzt. Dies darf aber nicht dazu verführen, die gesellschaftliche Gesamtarbeit als etwas Homogenes aufzufassen. Diese Gesamtarbeit ist keine Summe gleichartiger Quantitäten, sondern eine bloße Menge unvergleichbarer Größen« (Heinrich 2006, 219). Und genauso wie die Rede von Arbeit auf die abstrakte Arbeit zurückgeführt werden muss, ist die Arbeitszeit als Maß der Wertgröße keine unmittelbare Arbeitszeit. »Abstrakte Arbeit kann daher nicht einfach durch Arbeitszeit, sondern nur durch sozusagen ›abstrakte Arbeitszeit‹ gemessen werden. Diese Messung ist aber keine, die mit der Uhr ausgeführt werden kann; nur durch den Tausch kann hier gemessen werden, da abstrakte Arbeit eben nicht isoliert existiert: ›abstrakte Arbeitszeit‹ ist derjenige Anteil der vom individuellen Produzenten privat verausgabten konkreten Arbeitszeit, der im Tausch als Bestandteil der gesellschaftlichen Gesamtarbeit anerkannt wird. Und diese Anerkennung – und damit die Messung ›abstrakter Arbeitszeit‹ – erfolgt [...] nur vermittels des Geldes« (ebd.).

natürliche Ressource das Kunstwerk nicht nur ein Gut ohne Preis, sondern vor allem ohne Wert ist.

Wenn man aber mit Marx konstatiert, dass die Gleichsetzung verschiedener Waren in der Tauschrelation, d.h. der Grund des Warenwerts, auf die Produktion, auf menschliche Arbeit zurückzuführen ist,⁷ dann muss man, wie bereits erwähnt, bei der Ermittlung des Werts zuerst in den Blick nehmen, was in der Produktion tatsächlich passiert. Unsere These lautet, dass Händler nur dann Profit aus der Kunstware ziehen, wenn diese auf eine bestimmte Art und Weise erscheint, d.h. als Wertproduktion. Deshalb handelt es sich bei der vorliegenden Untersuchung nicht um noch eine weitere Kunstsoziologie des Kunstfeldes, sondern um eine Kritik der politischen Ökonomie der Kunst.

Dennoch kann man die Tatsache des ökonomischen Werts im Zusammenhang mit der Kunstproduktion nicht voraussetzen – etwa in der Annahme, Marx' Analyse der Warenform unter kapitalistischen Produktionsbedingungen müsse auf die Kunstproduktion als Ware notwendigerweise zutreffen. Die Realität des Werts des Kunstproduktes muss man historisch nachweisen können, d.h. man muss eine historisch spezifische Entwicklung der Kunstproduktion hinsichtlich der Wertproduktion zeigen können; und in dieser Hinsicht möchten wir betonen, dass diese Entwicklung mit ästhetischen Werten bzw. spezifisch künstlerischen Fragen zunächst nichts zu tun hat.

⁷ Den Wert auf die Produktion zurückzuführen, ist von Bourdieu als Ideologie der Schöpfung kritisiert worden; sie verschleierte, dass der Kunsthandel in der Tat der erste und letzte Grund des Werts des Werkes sei (Bourdieu 2011, 101). Was Bourdieu hier kritisiert, ist der neoliberale Trend zu der Auffassung, dass die künstlerische Exzellenz bezahlt werden müsse und Preise perfekte Indikatoren dieser Exzellenz seien. Daraus folgt, dass sich der ästhetische Wert in der Preisentwicklung zeigt (beispielsweise Grampp 1989).

1.2 Einige Beispiele

Um den Kunstproduktionsprozess im Sinne der Wertproduktion zu erläutern, werden wir im nächsten Kapitel mit einem alten Diskussionsgegenstand beginnen: Die *einfachen* Momente des Arbeitsprozesses – Mittel, Formgebung und Zweck – werden als Arbeit bzw. ›Produktion im Allgemeinen‹, als *gemeinsame Bestimmungen aller Epochen der Produktion* (Marx), erfasst und im Zusammenhang mit Marx' Begriff der ›Produktionsweise‹ diskutiert. Damit wird eine erste Erklärung der Kunstproduktion als *Werkätigkeit* im Sinne der tätigen, lebendigen Menschen beabsichtigt. Diese Darstellung der Kunst als Arbeitsform *im Allgemeinen* zielt vor allem darauf ab, die Grenzen einer allgemeinen Definition der Kunst als Wesenheit der tätigen Menschen zu zeigen (siehe die Exkurse in Abschnitten 2.1 und 2.4). Die Anforderungen, die an eine Analyse der Kunstproduktion in Bezug auf die Gesamtproduktionsverhältnisse einer Gesellschaftsformation zu stellen sind, kommen dadurch deutlich zum Ausdruck. Die Darstellung der Kunst als Wesenheit des tätigen Menschen ist besonders relevant für einige marxistische Analysen, auf die wir jetzt eingehen werden. Unsere Analyse bezieht sich insbesondere auf solche Auffassungen, die aus Marx' Schriften (vor allem aus den Manuskripten von 1844) eine Darstellung der Kunst als Inbegriff aller Produktion im Sinne der menschlichen *Praxis* herauslesen wollen. Laut dieser Interpretation verkörpert sich in der Kunst die natürliche Einheit zwischen Arbeit und Arbeitsprodukt exemplarisch. Die Folgen einer solchen Auffassung sind zunächst naheliegend: Dadurch werden die Kunstwerke aus ihren historischen und sozialen Zusammenhängen herausgerissen. Kunst wird zum Ideal. Terry Eagleton schreibt in seinem 1990 erschienenen Buch *The Ideology of the Aesthetic*:

»The actualization of human powers is a pleasurable necessity of human nature, needing no more functional justification than the work of art. Indeed art figures for Marx as the ideal paradigm of material production precisely because it is so evidently autotelic. ›A writer‹, he comments, ›does *not* regard his works as means to an end. They are an end in themselves; so little are they ›means‹, for himself and others, that he will, if necessary, sacrifice his own existence to their existence.« The *Grundrisse* speaks of medieval handicraft as ›still half artistic; it has its aim in itself‹; and in the *EPM* [die ökonomisch-philosophischen Manuskripte von 1844 – JMD] Marx characterizes ›true‹ human production as the impulse to create in freedom from immediate need. The gratuitousness of art, its transcendence of sordid utility, contrasts with enforced labour as human desire differs from biological instinct. Art is a form of creative surplus, a radical exceeding of necessity; in Lacanian terminology, it is what remains when need is subtracted from demand« (Eagleton 1990, 204).

Diese Passage ist ein gutes Beispiel einer Interpretation, die Marx' Worte aus dem Zusammenhang reißt und seinen Gedankengang entstellt. Der erste Irrtum besteht in

der Behauptung, man wisse, welche Rolle Kunst für Marx spielte. Marx' Kommentare über Kunst sind aber nur über das Werk verstreute Bemerkungen. Dagegen könnte man behaupten, dass Marx in seinen Schriften Kunst (im Sinne von einzelnen Kunstwerken) eher benutzt als den Begriff ›Kunst‹ erklärt. In dem oben zitierten Abschnitt werden die Marx-Zitate ohne jeglichen Hinweis auf ihren Zusammenhang mit dem jeweiligen Diskussionsgegenstand des Originaltextes verwendet und somit in Klischees verwandelt. Das erste Zitat stammt aus Marx' ersten Aufsätzen für die *Rheinische Zeitung* über die Pressefreiheit aus dem Jahr 1842.⁸ Bekanntlich schrieb Marx: »Der Schriftsteller betrachtet keineswegs seine Arbeiten als Mittel. Sie sind Selbstzwecke, sie sind so wenig Mittel für ihn selbst und für andere, daß er ihrer Existenz seine Existenz aufopfert« (MEW 1a, 71). Eagleton bezieht sich nicht direkt auf Marx' Text, sondern auf Prawer's Zitat und dessen Kommentar zu dieser Marx-Passage.⁹ Für Prawer steht außer Zweifel, dass Marx hier nicht nur um Journalismus, sondern um die Literatur kämpft (Prawer 2011, 34). Wir finden es irreführend, aus dieser Textstelle Marx' endgültige Auffassung von Kunst und Literatur als *autotelic* bzw. ›selbstzweckmäßig‹ abzuleiten. Kunst sei nach Marx Selbstzweck, weil Marx sie 1842 so beschrieben habe. Daraus, dass Marx emphatisch erklärte: »Die erste Freiheit der Presse besteht darin, kein Gewerbe zu sein« (MEW 1a, 71), schließt Prawer Folgendes: »As a contribution to a debate about freedom of the Press, this is clear and forceful; and in the context of Marx's thinking about literature it is memorable as a first attempt to present the work of the poet as an unalienated activity – not free from commercial pressures, of course, but free from subservience to commercial values« (Prawer 2011, 46). Kunst ist also keine ›entfremdete‹ Arbeit und Marx hat uns auf diese Weise den Beweis geliefert. Aber was macht Kunst zur ›nicht entfremdeten Arbeit‹ oder was macht sie selbstzweckmäßig? Warum ist dies so offensichtlich? Warum ist der Selbstzweck ein innerliches Erfordernis der Kunstproduktion? Die Ausdrucksweise ›Selbstzweck‹ erinnert an Kants Formulierung der *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*. Kant hatte behauptet, Kunst ist eine Beschäftigung, »die für sich selbst angenehm ist, zweckmäßig ausfallen (gelingen) könne« (Kant V, 304). Auch Kant hat also Kunst bereits außerhalb des gesellschaftlichen Zwangs, d.h. als nicht entfremdete Arbeit begründet (vgl. Bürger 1974, 58). Man braucht nicht unbedingt Marx, um zu behaupten, Kunst sei selbstzweckmäßige und angenehme Produktion. Schiller würde sich beispielsweise als Referenz ebenso sehr anbieten. Wir fragen uns, ob es sich hier in Wirklichkeit um eine Hypostasierung handelt – in dem Sinne, dass Marx' Schriften die Kategorien der idealistischen Ästhetik untergeschoben werden und anschließend behauptet wird, diese Kategorien stammten von Marx selbst. Es geht nicht darum, zu verleugnen, dass Marx Kategorien wie ›Selbstzweck‹, ›(Selbst-)Verwirklichung‹ oder ›Entfremdung‹ in der Tat verwendet. Ein Problem entsteht aber dann, wenn man Marx' Nutzung dieser Kategorien aus dem Zusammenhang reißt und verallgemeinert. Zum Beispiel setzt sich Kant mit dem Selbstzweck der Kunstproduktion mittels des

⁸ Das zweite Zitat aus den Grundrissen werden wir in einem anderen Kontext später kommentieren.

⁹ Das Zitat taucht auf S. 46 der Neuausgabe von Prawer's Buchs *Karl Marx and World Literature* (erste Ausgabe 1976) auf; vgl. Prawer 2011, 32 ff.

Begriffs der ›Interesselosigkeit‹ des Geschmacksurteils auseinander. Bertram zufolge gelingt es Kant mit dem Begriff der ›Interesselosigkeit‹, Kunst als nichtalltäglich zu begreifen; er unterscheidet dadurch Kunst von den Formen alltäglichen Wohlgefallens. »Es handelt sich um ein Wohlgefallen, das ›ohne alles Interesse‹ ist«, schreibt Bertram: »Zwar suchen wir schöne Gegenstände [...] immer wieder auf. Aber wir können mit ihnen nicht irgendwelche Handlungen vollziehen (wie wir zum Beispiel mit Wasser unseren Durst stillen können). In diesem Sinn sind Auseinandersetzungen mit Schöner nach Kant als nichtalltäglich zu begreifen« (Bertram 2009, 206-207). Zunächst scheint es, als ob Marx' Nutzung der Kategorie des ›Selbstzwecks‹ dieser Kantischen Formel der Kunstautonomie entspreche. Die Debatte über die Pressefreiheit war jedoch von vornherein politisch bestimmt; d.h. hier handelt es sich nicht um ästhetische Fragen. Von daher ist Marx' Plädoyer für die Pressefreiheit völlig im Sinne des Alltäglichen, d.h. nicht ästhetisch zu begreifen. Man kann Kunst eine gewisse Transzendenz zusprechen wollen. Aber man kann nicht behaupten, dass diese Idee einer Transzendenz Marx' Ansicht entspricht. Der deutsche Kunsthistoriker Otto K. Werckmeister bringt die Problematik, die uns entgegentritt, auf den Punkt:

»Je weniger bei Marx über Kunst zu lesen stand, desto mehr sahen sich die nachfolgenden Traditionen des Marxismus, denen an der Ausbildung einer Kunsttheorie gelegen war, gezwungen, eine solche aus seiner Geschichts- und Gesellschaftstheorie auf ihre Weise abzuleiten. Dabei schenken sie der publizierten, kritischen Stelle über Raffael [aus der *Deutschen Ideologie* – JMD] weniger Beachtung als der gestrichenen, normativen Stelle über die Kunst der Griechen [aus den *Grundrissen*; vgl. Werckmeister 1974, 9 und Clark 1995, 251 – JMD]. Die Stelle über Raffael, Argument in einer Ideologiekritik der Kultur, wirkt jeglicher normativer Hypostasierung von Kunstwerken durch die historische Reflexion auf deren Produktionsprozesse entgegen. Mit ihr ließ sich weder eine geschichtliche Transzendenz vergangener Kunstwerke als zukunftssträchtige Orientierungsbilder noch eine Projektion neuer Kunstwerke als Leitbilder gesellschaftlicher Emanzipation begründen. Dagegen versprach die Stelle über die Kunst der Griechen als Alternative zur ›Kunstproduktion‹, die Kunst verworfener Gesellschaftsordnungen in eine revolutionäre oder sozialistische Gesellschaft hinüberzuretten. Dafür schreckte man nicht einmal vor der Paradoxie einer ›Ungleichzeitigkeit‹ von Kunst und Gesellschaft zurück. Die meisten Autoren marxistischer Kunsttheorie begreifen Kunst einseitig als Medium gesellschaftlicher Erfahrung und ästhetischer Wertschätzung, das heißt von ihrer Wirkung statt von ihrer Produktion her« (Werckmeister 2010, 91).

Im Hinblick darauf beruht unsere Arbeit auf einer Auseinandersetzung mit dem Produktionsprozess der Kunstproduktion, die jegliche Form von *Transzendenz* ausschließt; und deswegen wird die historische Diskussion im Abschnitt 2.2 unerlässlich. Hier wird Wert in seinem historischen Auftreten diskutiert.

In Bezug auf die historische Forschung im Abschnitt 2.2 stößt man auf eine besondere Schwierigkeit, wenn man z.B. Folgendes behauptet: »Der Kunsthandel, ein Handel mit Dingen, die nicht handelbar sind, gehört zur Klasse der Praktiken, in denen die

Logik der *vorkapitalistischen* Ökonomie überlebt« (Bourdieu 2011, 98; unsere Hervorhebung). Bourdieus Feststellung besagt, dass der Handel mit Kunstwerken ein Handel mit Gegenständen ist, die nicht als Wert produziert worden sind, die sich also nicht unter die kapitalistische Warenproduktion subsumiert finden. Aber es ist eine Sache, zu behaupten, dass die Kunstproduktion keine Wertproduktion im Rahmen des spezifisch kapitalistischen Produktionsprozesses sei – wie etwa auch die Erde oder der Mensch kein Resultat des unmittelbaren Produktionsprozesses des Kapitals sind –, und eine andere, daraus zu folgern, dass aus diesem Grund das Verhältnis zwischen Kunstproduktion und dem Handel mit ihren Produkten ein Überleben früherer Produktionsformen sei. Was ist Bourdieus *vorkapitalistische* Ökonomie? Und vor allem: Welcher Logik folgt sie? Gibt es so etwas wie eine gemeinsame Logik der Produktionsformen, die der kapitalistischen Produktion vorhergehen – und eine Logik, die uns genau den Gegensatz zur kapitalistischen Produktion zeigen würde? Zeigt die Kunstproduktion eine solche Logik exemplarisch? In Bezug darauf wird allzu leichtfertig auf Marx zurückgegriffen, z.B. von Praver, der behauptet, dass Kunst in Marx' Augen »retains its affinity, even in the age of machinery, to that medieval handicraft, of which the *Grundrisse* had said: ›it is still half artistic; it has its aim in itself« (Praver 2011, 313). Marx sprach in dem hier erwähnten Abschnitt aus *Formen, die der kapitalistischen Produktion vorhergehen* in den *Grundrissen* davon, dass das Verhalten der Arbeit zum Kapital einen historischen Prozess voraussetze, »der die verschiedenen Formen auflöst, in denen der Arbeiter Eigentümer ist oder der Eigentümer arbeitet« (MEW 42, 404-405). Vier Formen sind es, die Marx erwähnt: erstens die Auflösung des Verhaltens zur Erde als natürlicher Produktionsbedingung; zweitens das Auflösen der Verhältnisse, in denen der Arbeiter als Eigentümer des Produktionsinstruments erscheint (und hier wird auf die Handwerksarbeit und das Zunftwesen hingewiesen); drittens als Folgerung aus den ersten zwei Punkten: dass der Arbeiter Konsumtionsmittel besitzt, »um als Produzent – also während seiner Produktion, *vor* der Vollendung derselben – zu leben« (ebd., 405); und viertens die Auflösung jeglicher Verhältnisse, »worin die *Arbeiter selbst*, die *lebendigen Arbeitsvermögen* selbst noch *unmittelbar unter die objektiven Produktionsbedingungen* gehören und als solche angeeignet werden – also Sklaven oder Leibeigene sind. Für das Kapital ist der Arbeiter keine Produktionsbedingung, sondern nur die Arbeit« (ebd.). Aus Marx' Nutzung des Wortes ›künstlerisch‹ im zweiten Punkt, nämlich dass die Manufakturarbeit als Handwerksarbeit »selbst noch halb künstlerisch, halb Selbstzweck« ist (ebd.), liest Praver heraus, dass für Marx Kunst noch in seiner Zeit die Eigenschaften der Handarbeit im Gegensatz zur Fabrikarbeit beibehalten hat. Charakteristisch für die Handwerksarbeit ist Marx zufolge das Eigentum an den Instrumenten der Produktion, und in Bezug darauf wird oft das Eigentum an dem Resultat des Produktionsprozesses beispielsweise im Sinne einer ›einfachen Warenproduktion‹ vorausgesetzt (siehe unten Abschnitt 2.2.3; vgl. Abschnitt 2.4.2). Wenn man postuliert, dass diese zwei charakteristischen Züge die Kunstproduktion in der Gegenwart ebenfalls kennzeichnen, erscheint das Bild, Kunst sei der Handwerksarbeit ähnlich bzw. sei das Überleben einer handwerklichen Produktionsform. Der Warenwert dieser Produktion wird als Resultat des Handels

und der Einmischung des Kunsthändlers erklärt (vgl. oben in Bezug auf Bourdieu). Wir werden im Kapitel 2 die Voraussetzung ernsthaft erwägen und beweisen, dass die Voraussetzung eines Zusammenhangs der gegenwärtigen Kunstproduktion mit der handwerklichen Produktion eigentlich auf einen Irrtum zurückzuführen ist. Dieser besteht genauer in einer Fehlinterpretation der Eigentumsverhältnisse verschiedener Epochen der menschlichen Produktion hinsichtlich der Produktionsbedingungen. Wenn es in Bezug auf die Künstlerarbeit darum geht, die Produkte der eigenen Arbeit zu verkaufen (wie oben behauptet wurde) und nicht das Arbeitsvermögen, stellt sich folglich dieser zentrale Aspekt der Künstlerarbeit nicht als Überleben früherer Produktionsverhältnisse, sondern als eigentümliche Erscheinung der Kunstproduktion unter den allgemeinen Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise dar. Und für eine Darstellung der Künstler_innen als Eigentümer_innen der Produkte ihrer Arbeit im Verhältnis zur kapitalistischen Produktionsweise braucht man eine Theorie der Kunstarbeitskraft als wertschaffender Arbeitskraft.

Laut der Marxschen Arbeitswertlehre zeigt sich unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen die Arbeitskraft als wertschaffende Arbeitskraft im Produktionsprozess, der entscheidender Aspekt in der Konstitution des Warenwerts ist. Ob dem Kunstwerk als Ware diese Bestimmung zukommt, wird in Abschnitt 2.3 insbesondere durch eine Analyse der Künstlerarbeit in Bezug auf ihren ›produktiven‹, ›unproduktiven‹ oder ›nicht-produktiven‹ Charakter erläutert. Zuerst wird eine Erläuterung der Arbeitswertlehre (eigentlich kein Marxscher Begriff) vorgenommen und danach wird am Beispiel des Gegensatzes zwischen ›produktiver‹ und ›unproduktiver‹ Arbeit die relative Stellung der künstlerischen Arbeitskraft im Kunstproduktionsprozess gezeigt. Es wird festgestellt, dass Kunst gesellschaftlich in bestimmten Verhältnissen zum Kapital auftritt. Die Kategorien der ›produktiven‹ und ›unproduktiven‹ Arbeit helfen uns dabei, diesen Verhältnissen auf die Spur zu kommen. Aber diese Verhältnisse, so wird im Abschnitt 2.4 postuliert, sind nicht möglich, wenn bestimmte Eigentumsverhältnisse nicht vorkommen. Das Eigentumsverhältnis, von dem hier gesprochen wird, ist als eine besondere Form des Werkeigentums zu verstehen, nämlich als *Privatwerkeigentum*. Diesbezüglich wird die historisch spezifische Form des Kunstprivateigentums als entscheidender Faktor in der Konstruktion des Kunsttauschwertes analysiert. Kunstprivateigentum heißt jedenfalls nicht das Eigentum des privaten Kunsteinkäufers, sondern das Eigentum an den Produkten der eigenen Arbeit, das Voraussetzung des Kauf-Verkauf-Verhältnisses ist. Der Prämisse: zeitgenössische Künstler_innen erscheinen auf dem Markt als Eigentümer_innen der Produkte ihrer Arbeit, wird dadurch eine bestimmte Bedeutung verliehen. Zeitgenössische Künstler_innen müssen imstande sein, die Realität, die sie als Kunst bearbeiten, als Privateigentum (bzw. als ihr Eigenes) zu produzieren. Dadurch wird die Künstlerarbeit als ursprünglicher Akt, der im Werk vergegenständlicht ist, und im Sinne der kapitalistischen Wertproduktion konstituiert.

1.3 Lukács' hegelianischer Fehlschluss

Bekanntlich ist es für Lukács von Belang, bei der Hegelschen Totalitätskategorie zu bleiben (dazu Jay 1984). Selbst nach seiner eigenen Zurückweisung des idealistischen Tons, der sein Buch *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) geprägt hatte, heißt es in dem bekannten Vorwort von 1967: »Es ist sicher ein großes Verdienst von ›Geschichte und Klassenbewußtsein‹, daß es der Kategorie der Totalität, die die ›Wissenschaftlichkeit‹ des sozialdemokratischen Opportunismus ganz in Vergessenheit drängte, wieder jene methodologische Zentralstelle zuwies, die sie in den Werken von Marx immer hatte« (Lukács 1970, 21). Die Kategorie der Totalität beruht auf der Subjekt-Objekt-Relation, deren Einheit Lukács in allen Bestimmungen der Gesellschaftsform bekannt als Kapitalismus zerbrochen findet.¹⁰ Da die Produktionsverhältnisse das *Ganze* der Gesellschaft nach Marx bilden, so Lukács (ebd., 71), ist dieses Ganzes der »methodische Ausgangspunkt und Schlüssel gerade der *historischen* Erkenntnis der gesellschaftlichen Beziehungen« (ebd.). Lukács zufolge kann jede *isolierte Einzelkategorie* »als in der ganzen gesellschaftlichen Entwicklung immer vorhanden gedacht und behandelt werden. [...] Der wirkliche Unterschied der Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung äußert sich weit weniger klar und eindeutig in den Veränderungen, denen diese einzelnen, isolierten Teilmomente unterworfen sind, als in den Veränderungen, die *ihre Funktion* in dem Gesamtprozeß der Geschichte, ihre Beziehung auf das Ganze der Gesellschaft erleidet« (ebd.). Das Ganze oder die Totalität wird somit zum Ausdruck der vielfachen ›Durchgänge‹, die in der Subjekt-Objekt-Relation vermitteln: »Schon in seiner Hegelschen Fassung erweist sich die Gegenwart als einheitliches, komplexes Feld von Vermittlungen bzw. Durchgängen: jede Entäußerung bzw. Verdinglichung kann in ihrer zeitlichen Dimension als ›unmittelbar gegebene Daseinsform der Gegenwart‹ und als ›Übergangsform zu ihrer Selbstüberwindung im historischen Prozeß‹ begriffen werden« (Danemann u. Erdbrügge 1978, 140). Dennoch, meint Lukács im Vorwort von 1967, »entstand bei mir eine – Hegelsche – Überspannung, indem ich die methodologische Zentralstelle der Totalität in Gegensatz zur Priorität des Ökonomischen brachte« (Lukács 1970, 21). Für Lukács ist nicht nur die Kategorie der Totalität das *vorwärtsweisende* Erbe Hegels, das Marx so »originell zur Grundlage einer ganz neuen Wissenschaft umgestaltet hat« (ebd., 94), sondern dieses Erbe bildet noch heute die richtige Methode einer revolutionären Dialektik nach Marx: »Für die revolutionäre Rückkehr zum Marxismus war es also eine naheliegende Verpflichtung die Hegelschen Traditionen des Marxismus zu erneuern. ›Geschichte und Klassenbewußtsein‹ bedeutet den damals vielleicht radikalsten Versuch, das Revolutionäre an Marx durch Erneuerung und Weiterführung der Hegelschen Dialektik und seiner Methode wieder aktuell zu machen«, heißt es im

¹⁰ Die Einheit war in Anknüpfung an den Deutschen Idealismus in der Theorie des Romans (1916) am Beispiel des Homer-Zeitalters exemplarisch bereits postuliert worden (Jay 1984, 90-98).

Vorwort von 1967 (ebd., 21-22). Der Unterschied zwischen der ersten Fassung von *Geschichte und Klassenbewusstsein* und Lukács' bekannter Korrektur im Vorwort von 1967 betrifft vor allem sein neues Verständnis der Unterscheidung von ›Vergegenständlichung‹ und ›Entfremdung‹, nachdem er 1930 in Moskau Marx' Manuskripten von 1844 begegnet war. Lukács erkennt jetzt, dass er unter dem Einfluss von Hegel beide Kategorien fälschlich gleichgesetzt hatte (ebd., 25): »Jedenfalls kann ich mich noch heute an den unwälzenden Eindruck erinnern, den die Worte von Marx über Gegenständlichkeit als primär materielle Eigenschaft aller Dinge und Beziehungen auf mich machten. Daran schloß sich die hier bereits dargelegte Einsicht, daß Vergegenständlichung eine natürliche – je nachdem positive oder negative – Art der menschlichen Bewältigung der Welt ist, während Entfremdung eine spezielle Abart darstellt, die sich unter bestimmten gesellschaftlichen Umständen verwirklicht«, schreibt Lukács (ebd., 42). Nach der Erkenntnis dieses fundamentalen Unterschiedes setzt sich Lukács zum Ziel, die Dialektik weiter nach dieser Vorgabe zu entwickeln:

»Dieses Bestreben erhielt nach der entschiedenen und prinzipiellen Einsicht in das Verfehlte der ganzen Anlage von ›Geschichte und Klassenbewußtsein‹ die Gestalt eines Planes, die philosophischen Zusammenhänge von Ökonomie und Dialektik zu ergründen. Schon Anfang der dreißiger Jahre, in Moskau und Berlin kam es zum ersten Anlauf seiner Verwirklichung: zur ersten Niederschrift meines Buches über den jungen Hegel (vollendet erst im Herbst 1937). Eine wirkliche Bewältigung dieses Problemkomplexes versuche ich jetzt, dreißig Jahre später, in der Ontologie des gesellschaftlichen Seins, an der ich jetzt arbeite« (ebd., 41).

Insofern entwickelt Lukács die Totalitätskategorie im Sinne seines Verständnisses von Marx' *revolutionärer Dialektik* weiter, lässt aber dabei den Kern dieser Kategorie unberührt, nämlich das Axiom der *Herrschaft der Kategorie der Totalität*: »Die Kategorie der Totalität, die allseitige, bestimmende Herrschaft des Ganzen über die Teile ist das Wesen der Methode, die Marx von Hegel übernommen und originell zur Grundlage einer ganz neuen Wissenschaft umgestaltet hat« (ebd., 94). Hier wird die methodologische Kontinuität erkennbar, die vom jungen Lukács bis zu seinem Spätwerk reicht.

Auf die Subjekt-Objekt-Relation zeigt der Begriff der ›Vergegenständlichung‹, die Lukács in den Frühschriften von Marx entdeckt. Bekanntermaßen hatte Marx in den Manuskripten von 1844 Folgendes geschrieben: »Das Produkt der Arbeit ist die Arbeit, die sich in einem Gegenstand fixiert, sachlich gemacht hat, es ist die *Vergegenständlichung* der Arbeit. Die Verwirklichung der Arbeit ist ihre Vergegenständlichung« (MEW 40, 511-512). Für Lukács war die Entdeckung des Begriffes die Bestätigung einer Grundstruktur des Seins, die als »einer allgemein menschlichen Form des Verkehrs der Menschen miteinander« (Lukács 1970, 26) zu verstehen ist und auf der Gegenständlichkeit »aller Dinge und Beziehungen« beruht (ebd., 42): sie ist »eine natürliche [...] Art der menschlichen Bewältigung der Welt«

(ebd.). Auf diese Weise entwickelt Lukács eine spekulative Onto-Anthropologie, d.h., eine Auffassung »der historischen Praxis von Menschen in Gestalt einer Ontologie« (Wolf 2008b, 55; vgl. Haug 1984 u. Tosel 2009, 164-167). Dabei knüpft Lukács an Engels' *Dialektik der Natur* und den jungen Hegel an (Lukács 1973). Lukács' Entwurf einer Ontologie der Arbeit als ›Urform‹ oder ›Urstruktur‹ steht auf den Schultern des jungen Hegel. Dadurch gelingt es ihm, ›Marx durch Hegels Brille‹ zu lesen (Infranca 2005, 30).

Für Hegel ist ›Arbeit‹ zunächst Triebbefriedigung, die das Subjekt von der Natur unterscheidet (Habermas 1969, 25). Diese Tätigkeit ist bei Hegel im Sinne der Selbstverwirklichung des sich erkennenden Geistes zu verstehen,¹¹ die Hegel als einen Prozess fasst, in dem der Geist »an die Formen seiner Äußerung/Darstellung/-Manifestation *in der Zeit*« gebunden bleibt (Gamm 1997, 123). Hier sieht Lukács Hegels entscheidende Einsicht, nämlich den Menschen als Praxis zu begreifen. Dadurch wird zugleich die Bewegung des Denkens beschrieben bzw. der Prozess des Erkennens als Selbstverwirklichung des Geistes. In Bezug auf die frühen Schriften der Jenaer Periode fasst Lukács Hegels Bewegung des Denkens als wirklich praktische Tätigkeit folgendermaßen auf:

»Wenn also Hegel im Werkzeug die erste Äußerung des menschlichen Willens sieht [das Werkzeug, zitiert Arndt Hegel, repräsentiert »als selbständiges Subjekt-Objekt« die »reale Vernünftigkeit der Arbeit« (Arndt 1985, 112) – JMD], so stellt er Kant und Fichte eine grundlegend entgegengesetzte Konzeption vom Willen und seiner Beziehung zur Wirklichkeit gegenüber; die Konzeption von der konkreten Totalität der Tätigkeit des Menschen in der wirklichen Gesellschaft. Und wenn er hier diese Willensäußerung abstrakt nennt, so bedeutet dies so viel, dass er von hier aus zu den komplizierteren und umfassenderen Problemen der Gesellschaft, zur gesellschaftlichen Arbeitsteilung usw. aufsteigen will, daß er in der Gesamtheit dieser menschlichen Tätigkeiten ihre Konkretheit erblickt« (Lukács 1973, 501).

Der Wille des Menschen als Menschen richtet sich auf die Befriedigung der Bedürfnisse außerhalb des unmittelbaren Naturverhältnisses, wo die Begierde den Gegenstand vernichtet – »die bloße Befriedigung der Begierde ist reines Vernichten des Gegenstandes«, schreibt Hegel (zit. nach ebd., 504). ›Arbeiten‹ heißt, eine andere Form der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt einzugehen; eine Form, die den tierischen Charakter der menschlichen Tätigkeit definitiv aufhebt. Darin besteht Lukács zufolge die Dialektik des Arbeitsprozesses nach Hegel (ebd., 539): »Hegel zeigt gerade die konkrete objektive Dialektik des Arbeitsprozesses, die notwendig über diesen Standpunkt des unmittelbaren Bewußtseins hinausgeht. Und gerade dieses Hinausführen bedeutet den Fortschritt« (ebd.). Unter dem Gesichtspunkt der Totalität ist ›Arbeit‹ daher die Einheit der Gegensätze (Infranca 2005, 203; vgl. Sánchez

¹¹ Arndt weist darauf hin, dass es die ›Arbeit des Geistes‹ ist, welche der wirklichen Arbeit ihren Begriff verleiht. Hegel begreift »Arbeit überhaupt als Prinzip der Entwicklung des Geistes und die Entwicklung der Arbeit durch die Entwicklung der Bedürfnisse im Ökonomischen ist in Wahrheit Moment der Arbeit des Geistes« (Arndt 1985, 101).

Vázquez 2003, 81) oder die Vermittlung in der Entgegensetzung (Arndt 1985, 113). ›Arbeiten‹ ist ein Vermittelndes zwischen Subjekt und Objekt, in dem »sich das Bewußtsein zur Totalität macht, und dadurch Moment der Selbstvermittlung des Geistes« (ebd., 114).¹² Der Gegenstand wird »durch Arbeit ein anderer«, schreibt Lukács; »nach der Hegelschen Terminologie wird die Form seiner Gegenständlichkeit vernichtet, er erhält durch die Arbeit eine neue. Diese Formwandlung ist das Resultat der Arbeit in dem ihm fremden eigengesetzlichen Material. Zugleich jedoch kann diese Umwandlung nur stattfinden, wenn sie der Eigengesetzlichkeit des Gegenstandes [d.h. den objektiven Kausalzusammenhängen der natürlichen Gegenstände – JMD] entspricht« (Lukács 1973, 505). Im Unterschied zur unmittelbaren Befriedigung als natürlichem Verhältnis bedeutet ›Arbeiten‹ *Befriedigung durch das Mittel* (Hegel), indem sich das Subjekt *entäußert*, sich in etwas anderem für andere verwirklicht. Damit gewinnt das Subjekt eine äußere Realität, durch die das Subjekt als anerkennendes anerkannt wird: Das Subjekt lernt »sich selbst nur verstehen [...], wenn es sich als eines unter anderen Individuen begreift, die sich im Kampf wechselseitigen Anerkennens als Anerkennende anerkennen« (Gamm 1997, 127; vgl. Habermas 1969, 12-13). ›Arbeit‹ entspringt eigentlich aus dieser Notwendigkeit, anerkannt zu werden; und damit kommt der Mensch über seine einzelne Existenz hinweg (Sánchez Vázquez 2003, 87). Wenn das Subjekt arbeitet, schafft es keinen unmittelbaren Genuss, sondern einen, der vermittelt ist. ›Arbeiten‹ heißt, nicht für sich selbst Bedürfnisse zu befriedigen, sondern auch für die Bedürfnisse anderer zu arbeiten, d.h. *gesellschaftlich* zu arbeiten. Die Arbeit ist nicht für den einzelnen Mensch, schreibt Lukács, »sondern für die Entwicklung der ganzen Menschheit. Indem dieser Prozeß sich ununterbrochen reproduziert, entsteht kein langweiliger unendlicher Progreß, sondern die ständige Selbstreproduktion der menschlichen Gesellschaft auf einer sich zwar ungleichmäßig, aber immer erhöhenden Stufenleiter« (Lukács 1973, 539). Auf diese Weise schreitet der Mensch fort – was bei Hegel die ›Entwicklungsgeschichte des Geistes‹ oder bei Lukács die Entwicklung der Menschheit heißt. In eben diesem Sinne kann ›Arbeit‹ als eine Form der *Allgemeinheit* betrachtet werden, deren Allgemeincharakter sich durch das Werkzeug zeigt¹³ und die den unmittelbaren Bedürfnisbefriedigungsprozess durchbricht. »In der Arbeit entfremdet sich der Mensch von sich selbst«, schreibt Lukács (ebd., 505):

»er wird, wie Hegel sagt, sich zum Dinge. Darin drückt sich die objektive Eigengesetzlichkeit der Arbeit aus, die von den Wünschen und Neigungen des Individuums unabhängig ist, ihnen fremd und objektiv gegenübersteht. Durch die Arbeit entsteht im Menschen selbst etwas Allgemeines. Gleichzeitig bedeutet die Arbeit das Verlassen der Unmittelbarkeit, den Bruch mit dem bloß naturhaften, triebhaften Leben des Menschen. Die *unmittelbare*

¹² Arndt spricht im Hinblick darauf von einer Entnaturalisierung des Begriffes, mit der »die wirkliche Arbeit im Blick auf die Arbeit des Geistes bestimmt werden« kann (Arndt 1985, 114).

¹³ Im System der Sittlichkeit schreibt Hegel: »Die Subjektivität der Arbeit ist im Werkzeug zu einem Allgemeinen erhoben; jeder kann es nachmachen und ebenso arbeiten; es ist insofern die beständige Regel der Arbeit« (zit. nach Habermas 1969, 26).

Bedürfnisbefriedigung bedeutet auf der einen Seite eine einfache Vernichtung des Gegenstandes und nicht die Umwandlung seiner Form, auf der anderen Seite setzt sie infolge ihrer Unmittelbarkeit immer an der selben Stelle ein: es gibt keine Entwicklung in ihr. Erst dadurch, daß der Mensch zwischen seine Begierde und ihre Erfüllung die Arbeit einschaltet, erst dadurch, daß er mit der naturhaften Unmittelbarkeit bricht, wird er nach Hegel zum Mensch.«

»Die Arbeit«, fährt Lukács fort, »macht bei Hegel nicht nur den Menschen zum Menschen, sie läßt nicht nur die Gesellschaft in ihrer unübersehbaren Mannigfaltigkeit und einheitlichen Systematik entstehen, sondern sie macht zugleich die Welt des Menschen zu einer ihm ›entäußerten‹, ›entfremdeten‹ Welt« (ebd., 517). So sieht Lukács ›Arbeit‹ als Gründungsmoment des Menschseins; von ihr können alle anderen menschlichen Tätigkeiten abgeleitet werden.

Dabei beruft sich Lukács auf einen Abschnitt aus dem fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital*, um ›Arbeit‹ unter dem Gesichtspunkt der Teleologie zu erläutern. In seiner Deutung hebt Lukács hervor, dass Marx den Arbeitsprozess im Unterschied zur tierischen Verrichtung als in der ›Vorstellung des Arbeiters ideell vorhanden‹, als ›Formveränderung des Natürlichen‹ beschreibt, in welcher der Mensch ›seinen Zweck verwirklicht‹ (ebd., 524).¹⁴ Lukács deutet also den Arbeitsprozess als hauptsächlich zweckmäßige und zielorientierte Tätigkeit und behauptet dabei, dass Marx diesen Charakterzug der Arbeit nicht auf den Stoffwechsel zwischen Menschen und Natur beschränke: »Marx wendet ihn auf alle Gebiete des menschlichen Praxis [...] an«, meint Lukács (ebd., 525). Die Zweckmäßigkeit ist nicht mehr die der Natureinrichtungen in theologischer Manier, wie Engels meinte, »wonach die Katzen geschaffen wurden, um die Mäuse zu fressen, die Mäuse, um von den Katzen gefressen werden, und die ganze Natur, um die Weisheit des Schöpfers darzutun« (zit. nach ebd.). Die Zwecksetzung ist eigentlich ein menschlicher Charakterzug, der in die Natur hineinprojiziert wurde (ebd.).¹⁵ Insofern geht es nicht mehr darum, wie die Romantiker über die Einheit des Menschen mit der Natur zu deklamieren (ebd., 538); ebenso wenig geht es darum, die Natur »als passives Betätigungsfeld oder als bloße Beschränkung der menschlichen Tätigkeit« aufzufassen (ebd., 537). Der wirkliche Fortschritt besteht Lukács zufolge »in der Erkenntnis [der Naturgesetze], und in der damit gegebenen Möglichkeit, sie planmäßig zu bestimmten Zwecken wirken zu lassen«, zitiert Lukács Engels *Anti-Dühring* (ebd., 549). In ähnlich teleologischer Weise sprach Marx im fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* vom Menschen, der die *schlummernden Potenzen* der Natur entwickelt und »das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Botmäßigkeit« unterwirft (MEW 23, 192). Lukács folgt dieser teleologischen Konzeption der Arbeit. ›Arbeit‹ besteht in der dialektischen Einheit

¹⁴ Wir werden Marx-Passage im Abschnitt 2.1 ausführlich diskutieren.

¹⁵ Das Subjekt der Arbeit, schreibt Arndt, weiß »das Resultat der Arbeit als Realisierung des von ihm gesetzten Zweckes [...]. Diese subjektive Teleologie der Arbeit gilt als das Wesen der Arbeit, das aber eben darum nur in der Arbeit des Geistes sich verwirklicht, während die wirkliche Arbeit dadurch untergeordnet und defizitär bleibt, daß sie der Endlichkeit verhaftet ist. Ihren Begriff erhält die Arbeit als die des Geistes, und es ist die ›Arbeit des Geistes‹, die sich in Momenten der wirklichen Arbeit wiedererkennt und ihr metaphorische Bedeutung verleiht« (Arndt 1985, 114-115).

von Kausalität (bzw. der kausalen Zusammenhänge oder der objektiven Gesetzmäßigkeit der Dinge) und Zweckprinzip. »Der spezifische Charakter der Zwecksetzung«, schreibt Lukács, »besteht, wie das Hegel und Marx richtig sehen, bloß darin, daß die Vorstellung vom Ziele früher da ist als das In-Bewegung-Setzen des Arbeitsprozesses; daß der Arbeitsprozeß dazu da ist, um dieses Ziel, mit Hilfe der immer tiefer erkannten Kausalzusammenhänge der objektiven Wirklichkeit zu verwirklichen« (Lukács 1973, 535; vgl. Infranca 2005, 219). Dadurch gelingt es dem Menschen, eine Formveränderung, eine andere Funktion in den Gegenständen, andere Wirkungsarten der Naturkräfte zu bewirken, meint Lukács (1973, 536). Lukács zufolge ist es Hegels Verdienst, auf die richtige Beziehung zwischen Mensch und Natur philosophisch hingewiesen, »eine wirkliche Konkretisierung« dieser Verhältnisse, d.h. eigentlich der menschlichen Praxis, angedeutet zu haben.

Die Zweckmäßigkeit der Arbeit in der Subjekt-Objekt-Relation bringt eine wichtige Konsequenz mit sich.¹⁶ Das Subjekt entfremdet sich vom Resultat des Arbeitsprozesses; d.h. »[i]n der Arbeit entfremdet sich der Mensch von sich selbst«, schreibt Lukács (ebd., 505). So kreiert das Subjekt eine Außenwelt, die dem Subjekt »fremd und objektiv gegenübersteht« (ebd.), in der aber das Subjekt das Gesetz der Zweckmäßigkeit vollzieht. »Arbeit« bedeutet zudem die wechselseitige Anerkennung zwischen Individuen, die füreinander und für das Allgemeine arbeiten. Die Befriedigung der Bedürfnisse des *Einzelnen* geschieht, meinte Hegel, durch die Arbeit *aller Übrigen*. Aber damit das menschliche Individuum als gleiches in Bezug auf andere anerkannt werden kann, d.h. als »Person«, »sofern seine Individualität keine Rolle spielt, sofern von seiner Besonderheit abstrahiert« wird (Eckl 2005, 164), muss es als *rechtsfähig* erscheinen (vgl. Ruda 2011, 189). Und in der »Rechtsfähigkeit« ist insbesondere das Eigentum an äußeren Sachen anerkannt: »[E]s ist Pflicht, Sachen als Eigentum zu besitzen, d.h. als Person zu sein, was in das Verhältnis der Erscheinung, der Beziehung auf eine andere Person gesetzt, sich zur Pflicht des anderen, mein Recht zu respektieren, entwickelt«, schrieb Hegel im dritten Teil der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (zit. nach ebd., 190). Das heißt, das Subjekt erscheint als »Person«, d.h. als rechtsfähig, im Eigentum bzw. *gegenständlich* – »[i]n dem Eigentum ist die Person mit sich selbst zusammengeschlossen«, behauptet Hegel (zit. nach ebd.). Der »mit einem Willen zu Realisierung seiner selbst ausgestattete freie« *subjektive* Geist, der dem *objektiven* Geist der Hegelschen Rechtsphilosophie vorangeht, *muss ein Eigentum haben*, »das mit dem rechtlichen Eigentum systematisch zusammenhängt« (Eckl 2005, 165). Eigentum ist folglich nach Hegel Bedingung der Rechtsfähigkeit der »Person«, bzw. das Eigentum gibt der Person ein Dasein (Ruda 2011, 191), welches aus der Subjekt-Objekt-Relation entspringt, indem die »Person« in die äußerliche Sache ihren Willen legt (Eckl 2005, 165). In den vorgefundenen Gegenständen fühlt sich das Subjekt zunächst nicht frei, sondern beschränkt. Es muss in den Gegenständen etwas verwirklichen, damit es Freiheit erreicht, und dies bedeutet, Freiheit buchstäblich zu

¹⁶ Wir werden später im Abschnitt 2.4 die Bedeutung des nachfolgenden Exkurses erkennen.

schaffen. Freiheit ist also sich verwirklichende Freiheit (Ruda 2011, 188); und Freiheit setzt das Prinzip der gegenseitigen Anerkennung voraus, das notwendig ist, »um Freiheit überhaupt als je seinige zu realisieren, als Person zu sein und alle anderen als Person, als Gestalten verwirklichter Freiheit zu respektieren« (ebd.). Das Subjekt unterwirft die Gegenstände seinem Willen durch seine tätige Praxis, die (auf der Grundlage des Zusammenhangs zwischen Kausalität und Zweckprinzip) eine Formveränderung des Gegenstandes bedeutet. »Das Subjekt allein ist in der Lage, sich zwecksetzend zu betätigen und seine Freiheit bei dieser Zwecksetzung zum Beispiel dahingehend zu realisieren, daß es sich das äußere selbstlose Daseiende *zum Zweck setzt*, sich selbst in diesem wiederfindet und sich damit das Daseiende ›aneignet‹ im Sinne von ›anverwandelt‹« (Eckl 2005, 166). Dies bedeutet zunächst, den Besitz von Sachen¹⁷ für sich in Anspruch zu nehmen: »Denn Besitz meint bei Hegel die intersubjektive Beziehung, durch welche ein Objekt einem Subjekt zugeschrieben wird, das damit andere Subjekte vom Besitz dieses Objekts ausschließt« (Ruda 2011, 191). Der Übergang von Besitz zu Eigentum erfolgt, insofern »mein Besitz von anderen in der Form als legitimer anerkannt wird, wie auch ich den ihrigen Besitz als legitimen anerkenne« (ebd.). Eigentum ist also die Rechtsform der *gegenständlichen* Person bzw. des Besitzes. So beschreibt das Eigentum »eine verallgemeinerte Verwirklichung der eigenen Freiheit« (ebd.). Kurz gesagt manifestiert Eigentum die freie, bedingungslose Zwecksetzung des Menschen als ihre Rechtsform, die sich in Sachen realisiert. Und damit können die Menschen die von ihnen selbst durch Arbeit veränderten Gegenstände der Außenwelt ihre *eigenen* nennen. Das Eigentum ist demnach die grundlegende Kategorie, die der Arbeit des Subjekts eine Rechtsform verleiht und sie als gesellschaftlich anerkennt.

Marx wird in den Manuskripten von 1844 dieses Verhältnis zuspitzen, indem er das Privateigentum¹⁸ als »materielle[n], resümierte[n] Ausdruck der entäußerten Arbeit« beschreibt (MEW 40, 522): »Wenn das Produkt der Arbeit nicht dem Arbeiter gehört, eine fremde Macht ihm gegenüber ist, so ist dies nur dadurch möglich, daß es *einem andern Menschen außer dem Arbeiter* gehört. Wenn seine Tätigkeit ihm Qual ist, so muß sie einem andern *Genuß* und die Lebensfreude eines andern sein. Nicht die Götter, nicht die Natur, nur der Mensch selbst kann diese fremde Macht über d[en] Menschen sein« (ebd., 519). Von daher ist der Arbeitslohn für Marx »eine notwendige Konsequenz von der Entfremdung der Arbeit« (ebd., 520). Im Arbeitslohn tritt die Arbeit nicht als ›Selbstzweck‹ in Erscheinung, sondern »als der Diener des Lohns« (ebd.):

»Wenn wir nun gesehn haben, daß in bezug auf den Arbeiter, welcher sich durch die Arbeit die Natur aneignet, die Aneignung als Entfremdung erscheint, die Selbsttätigkeit als Tätigkeit für einen andern und als Tätigkeit eines andern, die

¹⁷ Es wird als Sache »jedes körperliche Ding (res corporalis) [bezeichnet], sofern es im Rechtsverkehr stehen kann« (Ruda 2011, 191).

¹⁸ Eigentum als das rechtliche Sein der einzelnen Person fällt bei Hegel mit Privateigentum zusammen (vgl. Ruda 2001, 191, Anm. 264).

Lebendigkeit als Aufopferung des Lebens, die Produktion des Gegenstandes als Verlust des Gegenstandes an eine fremde Macht, an einen *fremden* Menschen, so betrachten wir nun das Verhältnis dieses der Arbeit und dem Arbeiter *fremden* Menschen zum Arbeiter, Zur Arbeit und ihrem Gegenstand« (ebd., 522).

Dadurch ist es Marx gelungen, so Lukács, »das Richtige und Falsche, das Wesentliche und Mystifizierte an der Hegelschen Auffassung« der grundlegenden ökonomischen Tatsache »umfassend und dialektisch« darzustellen (Lukács 1973, 844). Lukács sieht, wie Marx' Behandlung des Begriffes der Entfremdung in den Manuskripten von 1844 die Trennung der Entfremdung »von der Gegenständlichkeit selbst, von der Vergegenständlichung in der Arbeit auf schärfste« vollzieht (ebd., 845). Marx ziehe mithin »an der Hand der Tatsache des wirklichen Lebens scharf die Grenze zwischen Vergegenständlichung in der Arbeit an sich und zwischen Entfremdung von Subjekt und Objekt in der kapitalistischen Form der Arbeit« (ebd., 849). Für Lukács ist es eine Tatsache, dass »Hegel zwar auf der Höhe der klassischen Ökonomie steht und die Arbeit als Selbsterzeugungsprozeß des Menschen richtig versteht, aber keine Einsicht in die negativen Seiten der Arbeit in der kapitalistischen Gesellschaft hat, die Arbeit nur von ihren positiven Seiten aus betrachtet« (ebd., 847).¹⁹ Die »Beziehung der menschlichen Praxis zu den Gegenständen der Außenwelt« erscheint jetzt als Folge »der gesellschaftlichen Arbeitsteilung im Kapitalismus, der Entstehung des sogenannten freien Arbeiters, der mit fremden Produktionsmitteln zu arbeiten hat, dem also sowohl diese Produktionsmittel, wie das eigene Produkt als fremde, unabhängige Macht gegenüberstehen« (ebd., 845-846). Aber die Subjekt-Objekt-Beziehung bleibt zunächst für Lukács in der Vergegenständlichung des Arbeitsproduktes Grundlage des tätigen Menschen, »Entfremdung« hingegen bezeichnet die spezifische Subjekt-Objekt-Relation in einer historischen Konstellation, nämlich im Kapitalismus. Die Vergegenständlichung in der Arbeit erfährt zuerst einen Prozess der Entäußerung durch die zunehmende Spezialisierung und die gesellschaftliche Arbeitsteilung (Infranca 2005, 72). Im Kapitalismus wird dieser Prozess zugespitzt, indem die jetzt vollkommene Entfremdung in der Arbeit ihr Wesen verbirgt, welches erst wieder ans Licht gebracht werden muss (ebd., 30). In seiner *Ontologie* schreibt Lukács: »Mit der Vergegenständlichung ist jene objektive Grundkategorie des gesellschaftlichen Seins entstanden, die gleichzeitig die letzthinnige ontologische Identität eines jeden Seins (Gegenständlichkeit überhaupt) und Nichtidentität in der Identität (Vergegenständlichung im gesellschaftlichen Sein, versus bloßer Gegenständlichkeit

¹⁹ Das heißt, Hegel ziehe nicht die richtigen Schlüsse aus seinen Einsichten. Hegel hat »den Gegensatz zwischen arm und reich in der modernen Gesellschaft nicht nur als bloße Tatsache [festgestellt], sondern auch ihre Notwendigkeit aus der Entwicklung dieser Gesellschaft« anerkannt (Lukács 1973, 567). Diese Erkenntnis bleibt aber folgenlos: »Die Feststellung dieser Tatsache führt Hegel nicht dazu, sie in eine theoretische Verbindung mit der Adam Smithschen Werttheorie zu bringen, noch sieht er in diesem Gegensatz einen bewegenden Faktor der bürgerlichen Gesellschaft selbst« (ebd.). Nötig wäre also die »Umstülpung der idealistischen Dialektik in eine materialistische« (ebd., 841), die »sozialistische Kritik der Anschauungen der ökonomischen Klassiker« (ebd., 843). Dies vollziehe Marx, der die ökonomische Tatsache der Entfremdung in der Arbeit ökonomisch »in ihrer wirklichen Eigenart und Gesetzlichkeit« begreife (ebd., 844).

im Natursein) zum Ausdruck bringt« (Lukács 1986, 356). Haug schreibt zu Recht, Lukács erhebe die Kategorie »in den Rang eines anthropologischen Grundbegriffes«, ohne sich die Frage zu stellen, warum man dies tun solle (Haug 1984, 19-20). Im Vorwort zu *Geschichte und Klassenbewusstsein* von 1967 schreibt Lukács:

»Denn die Vergegenständlichung ist tatsächlich eine unaufhebbare Äußerungsweise im gesellschaftlichen Leben der Menschen. Wenn man bedenkt, daß jede Objektivation in der Praxis, so vor allem die Arbeit selbst eine Vergegenständlichung ist, daß jede menschliche Ausdrucksweise, so auch die Sprache, die menschlichen Gedanken und Gefühle vergegenständlicht usw., so ist evident, daß wir es hier mit einer allgemeinen menschlichen Form des Verkehrs der Menschen miteinander zu tun haben. Als solche ist die Vergegenständlichung freilich wertfrei: das Richtige ist ebenso eine Vergegenständlichung wie das Falsche, die Befreiung ebenso wie die Versklavung« (Lukács 1970, 26).

Die Vergegenständlichung, die das Arbeitsprodukt durch die Arbeit erfahren hat, bringt also allgemein den teleologischen Charakter der Arbeit zum Ausdruck, den Umstand also, dass das Produkt »für gewisse Zwecke brauchbar geworden« ist, oder sein *Fürunssein*: »Durch die Vergegenständlichung eines Gegenstandskomplexes fixiert sich das Fürunssein als seiende Eigenschaft des vergegenständlichten Objekts« (Lukács 1986, 356). Nur in einer bestimmten Entwicklungsstufe der Menschheitsgeschichte bringt z.B. die Versklavung oder die Lohnarbeit »das Wesen des Menschen mit seinem Sein in Gegensatz«; sie unterjochen »das menschliche Wesen durch das gesellschaftliche Sein« (Lukács 1970, 26). Dass Lukács hier einen Gegensatz zwischen dem Wesen des Menschen und seinem gesellschaftlichen Sein behauptet, bedeutet, dass Lukács die Vergegenständlichung tatsächlich zum Ideal der gesellschaftlichen Verhältnisse erhebt. Die Aufgabe der revolutionären Bewegung wäre es also, die Widersprüche der Subjekt-Objekt-Relation im Kapitalismus aufzuheben und diese in eine neue Einheit zu bringen, d.h. die Hegelsche »Rückkehr des Selbstbewusstseins zu sich selbst« (ebd., 24) herbeizuführen.

Die in der Arbeit und durch das Werkzeug historisch vermittelte Subjekt-Objekt-Relation macht das Wesen des tätigen Menschen aus. Die Subjekt-Objekt-Relation bildet eine Einheit im Sinne einer konkreten Totalität bezüglich der Tätigkeit des Menschen in der Gesellschaft (Lukács 1973, 501). Die Einheit ist die des tätigen Menschen mit seinen (d.h. nicht *fremden* bzw. nicht *entfremdeten*) Mitteln im Produktionsprozess, die in der Kategorie der Vergegenständlichung gefasst wird und aus dem teleologischen Charakter der menschlichen Tätigkeit entspringt. Das heißt, der teleologische Charakter ist Bedingung der Einheit. Der Mensch weiß, was er braucht, und setzt sich Ziele, die er aufgrund seiner Kenntnisse der Kausalzusammenhänge der Naturgegenstände durch das Werkzeug ausführt. Im Werkzeug, schreibt Lukács (1973, 512-513), wird »die menschliche Tätigkeit zu etwas Allgemeinem und Formalem, aber »es bleibt seine Tätigkeit«, da *ich noch damit arbeiten muss*, wie es bei Hegel heißt (zit. nach ebd., 534); insofern steht das

Werkzeug im Gegensatz zur Maschinerie, die der Mensch *ganz für [sich] arbeiten* lässt (ebd.). Das Werkzeug bringt daher die historische Entwicklung als Entwicklung des Verhältnisses zwischen Arbeit und Arbeitsmitteln, die im Subjekt sich ideell vereinen, zum Ausdruck. Das Werkzeug braucht ein bewusstes Sein, das das Werkzeug als Instrument gebraucht. Das in der Vorstellung des Arbeiters bereits vorhandene Ideelle (ebd., 535; vgl. Infranca 2005, 219) wird durch das Instrument materiell und, infolgedessen, gesellschaftliche Realität als Produkt und Gebrauchswert. Hier greift Lukács das Thema des für die teleologische Konzeption der Naturverhältnisse bei Aristoteles charakteristischen Übergangs von Möglichkeit zu Wirklichkeit auf. Insofern entwickelt Lukács eine Konzeption von Arbeit als einer Bewegung von einer ideell vorhandenen Möglichkeit zur Wirklichkeit des Produkts. Das Wesen der teleologischen Setzung (bzw. des Prozesses der Vergegenständlichung) in der Arbeit besteht mithin allgemein in ihrer Macht, »die Aristotelische Dynamis jeweils in eine konkrete Verwirklichung zu verwandeln« (Lukács 1986, 43). Obwohl Lukács behauptet, dass die Arbeit oder die Vergegenständlichung in der Arbeit als Charakterzug des tätigen Menschen in jeder Gesellschaftsformation als ihr Ursprung oder Gründungsmoment bestehen bleibt, entspringt sie als theoretische Überlegung aus der konkreten Realität des Kapitalismus, wie sie z.B. in *Geschichte und Klassenbewusstsein* dargestellt wurde. Es ist folglich nicht zu übersehen, dass die Einheit, die in der Kategorie der Vergegenständlichung im Sinne der teleologischen Setzung vorausgesetzt ist, vollkommen die Rolle eines ideell aufgefassten Gegensatzes zum »Verlust des Gegenstandes an eine fremde Macht« (Marx; siehe Lukács 1973, 845) spielt. Aus der Einheit folgt die Aneignung des Produkts²⁰ im Gegensatz zur Entfremdung sowie die Verwirklichung der Arbeit im Gegensatz zur »Entwirklichung« des Arbeiters. Die Kategorie der Vergegenständlichung, die die Einheit voraussetzt, bildet bei Lukács den Hauptgegensatz zur Entfremdung im Kapitalismus. Das Erfordernis einer Aufhebung des entfremdeten Verhältnisses des Arbeiters zum Nicht-Arbeiter führt also rein spekulativ zur Entstehung der Kategorie. Wenngleich diese theoretisch als Basis der Menschwerdung und der Entwicklung von gesellschaftlichen Verhältnissen gefasst wird,²¹ taugt sie zugleich zu der Feststellung, dass kapitalistische Verhältnisse

²⁰ Wir haben oben gesehen, dass die Vergegenständlichung in der Arbeit als Ausdruck der Zwecksetzung des tätigen Menschen den Besitzanspruch voraussetzt. Man muss nicht die konkrete historische Tatsache des Privateigentums ins Spiel bringen, um zu begreifen, dass hier der Besitzanspruch den Besitz des »*eidos*« des Arbeitsprozesses im Sinne der teleologischen Setzung ideell voraussetzt.

²¹ Lukács Kennzeichnung der Arbeit, d.h. der Marxschen »konkreten Arbeit«, als »Urform« und Modell der menschlichen Praxis bedeutet zunächst den Übergang von organischen zum gesellschaftlichen Individuum, d.h. die Gründung und den Anfang des Menschen als Menschen. Das Problem dabei ist, dass wir dem Menschen immer schon als einem gesellschaftlichen Wesen in einer bestimmten Entwicklungsstufe und Gesellschaftsformation begegnen. Der Versuch einer Rekonstruktion jenes Augenblicks des Übergangs vom animalischen Zustand zum Menschen, d.h. des Prozesses der Menschwerdung, ist daher stets zum Scheitern verurteilt. Lukács ist dies bewusst (Lukács 1986, 8; vgl. Infranca 2005, 32-33). Aber diese Unmöglichkeit hindert Lukács nicht daran, Arbeit als Gründungs- und übergreifendes Moment im Prozess der Menschwerdung zu postulieren. Aber, so bemerkt Wolf, »[w]arum allein die Arbeit in der Güterproduktion [...] diesen Übergangscharakter [Nur die Arbeit hat ihrem ontologischen Wesen nach ausgesprochenen Übergangscharakter: Sie ist ihrem Wesen nach

dem Wesen des menschlichen Seins nicht entsprechen. Vor diesem Hintergrund fragt man sich, ob es eine Form der menschlichen Tätigkeit gebe, welche noch heute diese konstitutive Einheit exemplarisch repräsentiere und uns daher einen Blick auf das ›Wesen‹ ermöglichen könne. Es gibt nur eine Antwort darauf: die Kunst. Die künstlerische Arbeit als nicht unmittelbar durch die Befriedigung der Bedürfnisse bedingte Form der Arbeit ist per definitionem freie Arbeit, schreibt Infranca in Bezug auf Lukács. Sie gehört dem Menschen, der sie vollzieht; und ihre Produkte gehören ihm sowohl *ideell* als auch *faktisch* (Infranca 2005, 106 u. 141 ff.). Dadurch verkörpere das Kunstwerk das Wesen der Subjekt-Objekt-Relation,²² insofern es nämlich in seiner Gegenständlichkeit imstande sei, die entfremdeten Verhältnisse der kapitalistischen Relation zu suspendieren (Vedda 2006, 84-85).

Die normative Auffassung von ›Totalität‹ prägt Lukács' Schriften über Kunst und Literatur, nachdem der Kantische Subjektivismus und die Lebensphilosophie Simmels, die seine Frühschriften prägten, z.B. *Die Seele und die Formen* (1911), überwunden waren (vgl. Jay 1984 u. Jameson 2009, 205-207). Kunst wird für Lukács zum deutlichen Ausdruck der Subjekt-Objekt-Relation in der Gegenwart, d.h. der Totalität. In der *Theorie des Romans* (1916) heißt es bekanntlich: ›die Frage der Kunst ist das Spiegelbild einer aus den Fugen geratenen Welt‹; und in *Geschichte und Klassenbewusstsein* drückt Lukács diesen eigentümlichen Spiegelbildcharakter der Kunst folgendermaßen aus: »So geben uns Aischylos oder Shakespeare in ihren Familiengemälden so tiefgreifende und richtige Bilder von den gesellschaftlichen Umwälzungen ihrer Zeit, daß es uns erst jetzt mit der Hilfe des historischen Materialismus überhaupt möglich geworden ist, dieser bildnerischen Einsicht theoretisch nachzukommen« (Lukács 1970, 306). Und die ›Hilfe des historischen Materialismus‹ bedeutet für Lukács im Hinblick auf ästhetische Fragen den Gesichtspunkt des ›Realismus‹. Dies ist die Problematik, mit der sich Lukács bis zu seinem Tod beschäftigen wird; nämlich das Problem des ›Realismus‹ bzw. der *Mimesis* in der Kunst (ebd., 44). Der Künstler strebt nach dem Wesen der Realität, das sich unter den chaotischen Erscheinungen verbirgt. Der Begriff des ›Realismus‹ bezeichnet eigentlich dieses Streben bzw. die Enthüllung des Wesens des Geschichtsprozesses, die Freilegung seiner verdeckten Gesetze. Das Wesen der Realität besteht für Lukács in der dialektischen Objektivität der Welt, d.h. Realismus ist die Betrachtung der Welt unter dem Gesichtspunkt der ›Totalität‹.

Wechselbeziehung zwischen Mensch (Gesellschaft) und Natur, zitiert Wolf Lukács' Ontologie – JMD] aufweist, wird hier von Lukács weder gefragt, noch gar überhaupt begründet: Was bei Marx als ›eine [Unterstreichung FOW] Existenzbedingung des Menschen‹ hervorgehoben wird, sieht Lukács als die (zumindest die allein entscheidende) Existenzbedingung des Menschen als Menschen an – etwa Sprache wird ohne weiteres für ›aus der Arbeit‹ genetisch abzuleiten erklärt und Geschlechterverhältnisse werden hier nicht einmal im Vergleich erörtert« (Wolf 2008b, 61-62).

²² Das ist auch in der Heidelberger Ästhetik bereits präsent, wo man Folgendes lesen kann: »Im eigentlichen Sinne gibt es nur im Ästhetischen eine wirkliche Subjekt-Objekt-Beziehung« (Lukács 1985, 147; vgl. Vedda 2006, 79-80).

Lukács zufolge bestätigt sich diese Ansicht, die er an Goethe und Hegel anknüpft (vgl. Vedda 2006, 78), auch bei Marx und Engels. Hinsichtlich der ›Sickingen-Debatte‹ (dazu Hinderer 1974) ist Lukács der Meinung, dass Marx in seiner Kontroverse mit Lassalle mit dem Ausdruck ›Shakespearisieren‹ seiner Forderung nach einem »kräftige[n] und realistische[n] Schildern der geschichtlichen Klassenkämpfe, so wie sie waren, [dem] sinnfällige[n] Gestalten der wirklichen treibenden Kräfte, der wirklichen objektiven Konflikte in ihnen« Ausdruck verleihen wollte (Lukács 1974, 188; unsere Hervorhebung); und damit habe Marx, so Lukács, Hegel ›auf die Füße gestellt‹ (ebd., 189). Auch wenn Hegel das Trauerspiel als ein ›gesellschaftlich-geschichtliches Gebilde‹ fasse, laufe seine Darstellung doch nur darauf hinaus, die ›dialektische Selbstauflösung‹ der Periode der Tragödie vor der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft ›geschichtsphilosophisch zu mythologisieren‹ (ebd.). Im Gegensatz dazu stelle Marx »für die Vergangenheit das Moment der dialektischen Auflösung einer Gesellschaftsordnung in den Mittelpunkt der Theorie des Tragischen. Das Tragische ist also der Ausdruck des heroischen Untergangs einer Klasse« (ebd.). Und hier tritt der Gesichtspunkt der ›Totalität‹ wieder in Erscheinung: Die *dichterische* Ausdrucksform soll sich als eine *revolutionäre* Ausdrucksform bzw. als ein ›revolutionärer Realismus‹ erweisen, indem sie »die inneren Widersprüche der kapitalistischen Entwicklung mit schonungsloser Offenheit, mit unerschrocken-zynischer oder revolutionär-kritischer Wahrheit bloßlegt« (ebd., 192-193). Das Kunstwerk soll letztendlich Ausdruck (bzw. Spiegelbild) des ›wirklichen‹ Geschichtsprozesses werden. Damit hat Lukács etwas Wichtiges erreicht. Er hat seine Problematik der Kunst als ›Realismus‹ mit der Agenda einer systematischen Entwicklung der Ästhetik nach seiner Auffassung des dialektischen Materialismus identifiziert (vgl. Lukács 1970, 43). Seitdem sei die marxistische Kunsttheorie konsequent eine Theorie des ›Realismus‹ als Ausdruck der dialektischen Objektivität des Geschichtsprozesses. Von daher kann man in den Kunstwerken des großen ›Realismus‹ die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Relation im Sinne des Entfremdungsbegriffs beobachten, d.h. einen Bruch mit dem fetischistischen Schein der Realität (Vedda 2006, 88-89); und auf diese Weise fällt dem Kunstwerk die Funktion zu, das identische Subjekt-Objekt der Geschichte zu verkörpern. ›Realismus‹ bedeutet dann, dass das Kunstwerk die *ontologische* Struktur des Seins in der historischen Realität ausdrückt, d.h. das Wesen der Subjekt-Objekt-Relation bzw. das Wesen des gesellschaftlichen Lebens.

Eine wichtige theoretische Konsequenz folgt aus der ästhetischen Darstellung des ›Realismus‹ als Ausdruck der Subjekt-Objekt-Relation nach Lukács. Der Grundform der Subjekt-Objekt-Relation entspricht die Künstlerarbeit. Der Künstler findet sich im Arbeitsprozess nicht entfremdet, seine Kunst verwirklicht sich im Produkt; demzufolge kann er frei auf den Besitz des Resultats seiner Arbeit Anspruch erheben. Um eine bekannte Marx-Passage über John Miltons Arbeit zu thematisieren, würde dies heißen, dass Miltons Betätigung dem Wesen des Menschen entspreche, indem der Gegenstand seiner Arbeit nur durch die Arbeit, mit der er innerlich eins ist, zu einem gesellschaftlichen Gegenstand wird, den Milton unter spezifischen historischen

Verhältnissen, die sein gesellschaftliches Sein jedenfalls bestimmen, veräußern muss. In diesen Verhältnissen tritt Milton auf dem Markt als selbstverständlicher (bzw. *natürlicher*) Eigentümer seines Erzeugnisses auf (siehe dazu den Exkurs im Abschnitt 2.4). Pinkard fragt sich im Hinblick darauf: »Wie würde ein System ohne erzwungene Knechtschaft [nach Marx – JMD] aussehen?« (Pinkard 2013, 199). Die Antwort liefert Pinkard zufolge Milton, der sein *Paradise Lost* als Betätigung seiner Natur produziert: »In einem solchen System würde jeder Akteur sein Handeln an einem Gesetz ausrichten, das man mit Recht als sein Gesetz bezeichnen könnte. [...] Ebenso würde in dieser Zukunft jeder Mensch auf der Grundlage eines Gesetzes handeln, das seinem eigenen ›Wesen‹ auf eine angemessene Weise Ausdruck verleiht. [...] Die Idee eines Akteurs, der sein Handeln an einem Gesetz ausrichtet, das seiner eigenen Natur entspricht, scheint daher von zentraler Bedeutung für das zu sein, worum es Marx zufolge in seiner eigenen Gesellschaftstheorie geht. Dies gilt ebenso für Hegel« (ebd., 199-200); und genauso für Lukács, der das Wesen des gesellschaftlichen Seins, das die Künstlerarbeit verkörpere, auf die teleologisch gesteuerte Subjekt-Objekt-Relation gründet. Vedda bezieht sich auf Marx' Manuskripten von 1844, wo Marx Kunst und Literatur als Modell der nicht entfremdeten Arbeit betrachte; d.h. für Vedda sind Kunst und Literatur Formen der Arbeit, in denen der Mensch nicht an die Befriedigung der physischen Bedürfnisse des Lebens gebunden ist und daher das Gattungswesen frei entwickeln kann (Vedda 2006, 78-79). Vedda stützt sich auf den folgenden Abschnitt in Marx' Manuskripten von 1844:

»Das praktische Erzeugen einer *gegenständlichen Welt*, die *Bearbeitung* der unorganischen Natur ist die Bewahrung des Menschen als eines bewußten Gattungswesens [...]. Zwar produziert auch das Tier. Es [...] produziert nur unter der Herrschaft des unmittelbaren physischen Bedürfnisses, während der Mensch selbst frei vom physischen Bedürfnis produziert und erst wahrhaft produziert in der Freiheit von demselben [...]. Das Tier formiert nur nach dem Maß und dem Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit« (MEW 40, 517).

Die *Gesetze der Schönheit* erscheinen jetzt als eine typisch menschliche Form der Gestaltung von Wirklichkeit (und daher höher als das tierische Produzieren). Daraus will man schließen, dass Marx unter Schönheit Kunst und Literatur verstanden habe. Für Lukács ist es selbstverständlich, dass sich die Arbeit nach den Gesetzen der Brauchbarkeit richtet, Kunst aber nach den Gesetzen der Schönheit. Aus diesem einfachen Grund habe Marx laut Vedda nicht anders denken können (vgl. Infranca 2005, 152).

Lukács legt auf die Formveränderung des natürlichen Gegenstandes durch die Arbeit Nachdruck. In der teleologischen Setzung geht es um die Frage nach den Gründen der Tätigkeit. Diese können freilich im Sinne der aristotelischen ›causa finalis‹ oder der aufs Ziel gerichteten Tätigkeit verstanden werden. Der Arbeitsprozess untersteht

einem vom Produzenten gesetzten Ziel, das z.B. im Gebrauchswert des Arbeitsproduktes seinen Ausdruck findet. Zudem enthält der Zweck den Grund, »sich für eine bestimmte Handlungsweise zu entscheiden« (Pinkard 2013, 205). Aber in der teleologischen Setzung ist es genauso wichtig, die Quelle der Veränderung, d.h. die ›causa efficiens‹, zu identifizieren. Auf diese Weise wird der geplante Zweck in der Sache festgelegt. Zum Beispiel wird nach Lukács die Arbeit mittels des Werkzeuges zur Bewegungsursache der gesellschaftlichen Reproduktion und der menschlichen Entwicklung überhaupt. Insofern, schreibt Lukács, steht das Werkzeug oder die Arbeit als Mittel der Gesellschaftsentwicklung höher als der Zweck selbst (Lukács 1973, 539-540). Die Arbeit und das Werkzeug sind also ein Vermittelndes in der Subjekt-Objekt-Relation. Aber auch der Mensch selbst stellt sich als Vermittelnder dar, weil er im Gegenstand etwas bewirkt, nämlich die Transformation des natürlichen Gegenstandes in eine soziale Sache, indem er die Fortentwicklung der Menschheit vollzieht. Der Mensch vermittelt also im Prozess der Verwandlung vom Natursein zum gesellschaftlichen Sein. Von daher können diese wirkenden Ursachen (Arbeit und Werkzeug, sowie der Mensch in der Arbeit durch das Werkzeug) auch als wirkendes Prinzip der Formursache (im Sinne ihres Begriffes) verstanden werden. Insofern an den Gegenständen der Arbeit etwas bewirkt werden soll, unterliegt die aufs Werk gerichtete Tätigkeit an ihnen der Naturkausalität. Der Mensch, schreibt Lukács, muss »die Wirklichkeit [d.h. die Naturgesetzlichkeit – JMD], so wie sie ist, respektieren lernen« (ebd., 504), d.h. er muss sie wissenschaftlich kennen, bevor er eine Umwandlung in die Form des Gegenstandes vollzieht. Damit gibt der Mensch »den Naturkräften andere Richtungen und Wirkungsarten, als diese ohne sein Dazwischentreten in den spontanen Kausalzusammenhängen der Natur gehabt hätten« (ebd., 536). Während (um ein Beispiel aus der Kunst zu verwenden) für Aristoteles die Bronzestatue dadurch entsteht, dass die Bronze in der ›Form‹ der Statue gestaltet wird – wobei die Bronze nur der Möglichkeit nach eine Statue ist –, ist diese ›Form‹ als ›technē poiētikē‹ des Künstlers in seiner Vorstellung bereits vorhanden; womit allerdings bloß das Wissen, wie man Statuen herstellt, gemeint ist. Gerade hier unterliegt Lukács dem Neuplatonismus, wenn er in seinem frühen Aufsatz »Zur Theorie der Literaturgeschichte« Michelangelos bekannte Verse erwähnt, um zu konstatieren, dass der Mensch die ›schlummernden Potenzen‹ (Marx) der Natur in einer Form fortentwickelt, die das Natursein ergänzt. Ähnlich wie Michelangelo eine vollkommene Statue im Marmorblock sah: »No ha l'ottimo artista alcun concetto / Ch'un marmo solo in se non circoscriva«, so dass die Arbeit des Künstlers in der Freilegung dessen bestehe, was der Marmorblock verberge, denkt Lukács, dass der Künstler in der Wirklichkeit fertige Romane, Dramen usw. sieht, die er ans Licht bringen muss; er erfahre also die Wirklichkeit *sub specie formae* (Vedda 2006, 75-76). Aber Michelangelo stellt damit metaphorisch die Überlegenheit der ›Form‹ (›eidos‹, Idee) über die Wirklichkeit dar. Dazu schreibt Panofsky: »[D]ie Steinmasse des Blockes [...] [enthält] der Möglichkeit nach jedwede Gestalt, die der Künstler ersinnen kann, und es [liegt] nur an der bildnerischen Befähigung des letzteren [...], ob und in welcher Weise sie zur Wirklichkeit wird« (Panofsky 2008, 152-153). Lukács scheint mit diesem Paradigma einverstanden zu sein. Vermutlich würde er nur

ergänzen, dass die Phantasie des Künstlers den Bezug auf die Realität, d.h. den Bezug auf das Wesen des Geschichtsprozesses, nicht verlieren darf. Der Künstler erscheint daher im Besitz des ›eidos‹ des Arbeitsprozesses, welchen er praktisch umsetzen kann, aber nicht muss. Das Wirkende und die Zwecksetzung müssen nicht im selben Subjekt zusammenfallen. Lukács legt dar, dass und inwiefern in der Subjekt-Objekt-Relation Ursachen und Gründe des Arbeitsgegenstandes im Begriff des tätigen Subjekts *ideell* vereint sind. Das tätige Subjekt verursacht eine Formveränderung an der Sache nach einem Zweck, den es selbst gesetzt und umgesetzt hat. Dieser ideellen Gestalt entspricht die Tätigkeit des Künstlers. Ihr Gegenteil ist der Prozess der Entfremdung der Arbeit, ihres Gegenstandes und Resultats – die ›einem fremden Menschen‹ angehören. Insofern scheint Lukács dem Arbeiter den Status des *Homo faber* (im Arendtschen Sinne) zusprechen zu wollen, was zugleich die Aufhebung des *Animal laborans* bedeutet.²³

Im Gegensatz zur zentralen Rolle der ›Arbeit‹ und der Subjekt-Objekt-Relation in Lukács' Ontologie des menschlichen Seins wird in der vorliegenden Arbeit eine andere Form der Subjekt-Objekt-Relation, die keinesfalls im Sinne der teleologischen Setzung zu verstehen ist, vorgeschlagen. Welche Konsequenzen das hat, soll in den folgenden Kapiteln erläutert werden. Mit Blick auf Benjamin, die Produktionskunst und Diderot wird im dritten Kapitel die Rolle des Kunstwerkes als ein zum Gebrauch vorgesehenes Werkzeug thematisiert. Nun werden wir einige Punkte in Bezug darauf skizzieren. Lukács' Fehlschluss wird deutlich.

Die schärfste Kritik an Lukács' Ontologie der Subjekt-Objekt-Relation vollzieht unseres Erachtens Althusser, der an Marx' *Grundrisse* anknüpft.²⁴ Marx sagt kategorisch, es gebe die ›Produktion im Allgemeinen‹ nicht, wie es bei Spinoza die ›Religion im Allgemeinen‹ nicht gibt (Althusser 2010c, 110). »Wenn also von Produktion die Rede ist, ist immer die Rede von Produktion auf einer bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungsstufe – von der Produktion gesellschaftlicher Individuen«, schreibt Marx in den *Grundrissen* (MEW 42, 20). Und doch macht es einen gewissen Sinn, von ›Produktion im Allgemeinen‹ zu sprechen. Der Begriff, setzt Marx fort, hebt das Gemeinsame hervor und fixiert es; er ist »eine verständige Abstraktion«, die »uns daher die Wiederholung erspart« (ebd., 21): »Indes, dies *Allgemeine*, oder das durch Vergleichung herausgesonderte Gemeinsame, ist selbst

²³ Arendt geht davon aus, dass in einer Gesellschaft, die »alle ernstzunehmenden Tätigkeiten als Formen des Erwerbs der Lebensnahrung, als eine Art, sein ›Leben zu machen‹ (to make a living)« versteht, die ›künstlerischen Berufe‹ die einzige Ausnahme bilden, »welche die Arbeitsgesellschaft übriggelassen hat« (Arendt 1981, 151). Das heißt, künstlerische Berufe bleiben die Werkstätigkeiten schlechthin.

²⁴ Tosel schreibt, dass Althusser's aleatorischer Materialismus »radically devalues all materialisms to come – including the diverse forms of Marxist materialism: the dialectical materialism of Engels or Lenin, Gramsci's materialism of praxis, or (the last) Lukács' materialism of social being. It criticises them as so many metaphysical rationalisms obsessed with the question of meaning and reason [...], where the materialist tradition declares that nothing is born of nothing and that nothing is without determining, if not inclining, reason, the Epicurean materialism of the encounter affirms that nothing justifies the fact of the world« (Tosel 2013, 6).

ein vielfach Gegliedertes, in verschiedene Bestimmungen Auseinanderfahrendes. Einiges davon gehört allen Epochen; andres einigen gemeinsam. [Einige] Bestimmungen werden der modernsten Epochen mit der ältesten gemeinsam sein« (ebd.). Und diese Bestimmungen, »die für die Produktion überhaupt gelten«, sind diejenigen, die »grade gesondert werden [müssen], damit über die Einheit [...] die wesentliche Verschiedenheit nicht vergessen wird« (ebd.). Dies heißt: Man gründet die Erkenntnis der Produktion auf das Allgemeine, und daraus ergibt sich, dass bestimmte Merkmale der Produktion als ein »ewiges Naturverhältnis« erscheinen. Wenn keine Produktion, betont Marx, »ohne vergangne, aufgehäufte Arbeit« möglich ist, so ist im Grunde genommen das Kapital »auch vergangne, objektivierte Arbeit«. Aber damit hat man das Kapital in »ein allgemeines, ewiges Naturverhältnis« umgewandelt, weil das Spezifische, »was »Produktionsinstrument«, »aufgehäufte Arbeit« erst zum Kapital macht«, weggelassen wurde (ebd.). Die Abstraktion »Produktion im Allgemeinen« mag also gemeinsame Bestimmungen, gewisse gemeinsame Merkmale hervorheben, aber sie liefert uns keine spezifische Erkenntnis ihrer Besonderheit in den verschiedenen Gesellschaftsformationen (Althusser 2012, 44-45). Daraus kann man schließen, dass die Rede von der Arbeit als »Urform« des tätigen Menschen (Lukács) von der reinen Fiktion einer Einheit (bzw. eines Ganzen) von Gründen und Ursachen, die die gesamt menschliche Entwicklung steuern, bestimmt ist. Diese Einheit ist bei Lukács die teleologische Setzung oder Vergegenständlichung; diese ist die »objektive Grundkategorie des gesellschaftlichen Seins« (Lukács 1986, 356). Die teleologische Setzung bedeutet, dass der Mensch seinen Willen in die natürlichen Gegenstände legt. Dies ist nicht als rein praktisches Verfahren zu verstehen, sondern als Gründungsmoment der Gesellschaft selbst bzw. der wechselseitigen sozialen Anerkennung. Aber nach Spinoza würde dies heißen, der Illusion der Subjektivität anheimzufallen, der »Illusion des Menschen, der sich im Zentrum der Welt glaubt und sich als Meister des Sinns der Welt (als *cogito*) ein »Reich im Reich« erschafft, während er doch ganz und gar den Bestimmungen der Ordnung der Welt unterworfen ist«, schreibt Althusser (2010c, 107). Dass Menschen arbeiten, ist keine Illusion. Arbeit als Grundkategorie der gesellschaftlichen Entwicklung aufzufassen, aus der die Sprache wie die Geschlechterverhältnisse abzuleiten sind, heißt jedoch, der Illusion zu unterliegen, dass der Mensch am Ursprung seiner Welt steht, dass er die Ordnung aller Dinge bestimmt. Hier tritt der *gesellschaftliche* Mensch zutage, bevor die *Gesellschaft* selbst existieren kann. Mit Althusser kann man dagegen sagen, dass das Subjekt bereits der gesellschaftlichen Entwicklung als »fait accompli« begegnet. Die Welt ist uns also gegeben als »»Tatsache der Tatsache«, dass wir nicht gewählt haben«, schreibt Althusser in Anlehnung an Heidegger (Althusser 2010b, 24).

Althusser spricht davon, dass »den Menschen *der Zustand der Begegnung aufgezwungen wird*«, damit eine Gesellschaft entsteht (ebd., 38). Was für eine äußere Ursache ist dazu nötig? Eine Naturkatastrophe, ein Unfall? Eigentlich ist dieses konkrete Ereignis bedeutungslos: »Es genügt, dass sich die »kleinstmögliche Abweichung«, d.h. das Nichts, das sich in jeder Abweichung bestimmen lässt,

›irgendwo, irgendwann‹ ereignet« (ebd., 45). Aber – das muss betont werden – es gibt kein Gesetz, das diese Abweichung regelt, sie ist völlig aleatorisch. *Greift* die Begegnung, heißt dies, dass, was daraus entsteht, nämlich die vollendete Tatsache, dem *Greifen* der Begegnung nicht vorausgeht (ebd., 51). Daraus kann man weiter schließen, dass die Auswirkungen des *Greifens* in ihren Bedingungen nicht präexistieren.²⁵ Andernfalls hätten wir zugeben müssen, dass es tatsächlich eine ›primordiale Ordnung‹ in der Welt gäbe, dass sie aus einem vom Zweck gesteuerten teleologischen Prozess entstanden wäre. Was es tatsächlich gibt, sind die Auswirkungen, die zwischenmenschlichen Beziehungen und Bindungen, die eine Gesellschaft und daher das menschliche Wesen ausmachen. Balibar spricht in diesem Zusammenhang von einer ›Ontologie der Relation‹ (Balibar 2013, 62). Jedoch zu behaupten, wie Lukács es tut, dass als Ursprung der Gesellschaft der gesellschaftliche Mensch zu gelten habe, bedeutet, in einen Zirkel zu geraten. Der tätige Mensch ist nur in der Lage, den Naturzustand zu überwinden, wenn er seine Bedürfnisse nicht unmittelbar befriedigt, sondern anfängt, auch für die Bedürfnisse anderer zu arbeiten. Aber dafür ist es erforderlich, dass es die Gesellschaft bereits gibt. Die Frage nach den Ursprüngen, die Erzeugung von Grundkategorien, die diese Frage beantworten sollen, ist also eine falsche (oder ›ideologische‹; vgl. Althusser 2011d) Fragestellung.

Aus der Anwendung Althussters *Materialismus der Begegnung* auf unsere Problematik folgt, dass die Künstler_innen nicht die Ursache *ihrer* Werke sein können. Das heißt, es wird die These abgelehnt, dass die Künstler_innen in das Werk ihren Willen (›lógos‹) legen und dass in der Offenlegung der Künstlerintention (d.h. des Künstlergeistes) die Begegnung des Zuschauers mit dem Werk bestehe. Die Künstler_innen können nicht außerhalb des Werkes als seine Ursache, nämlich selbstbestimmende und zwecksetzende Ursache, existieren. Was ist stattdessen die Ursache des Werkes, die ›kleinstmögliche Abweichung‹, deren Auswirkung ein Kunstwerk ist? Die Gesellschaft. Aber was ist die Gesellschaft? Ein Ganzes, das aus Kunstwerken und Anderen besteht; und Althusser fragt sich in Bezug auf Spinozas Gott: »Was unterscheidet das Ganze vom Nichts?« (Althusser 2010b, 30). Der Gegenstand von Spinozas Philosophie ist ›Gott‹, d.h. er beginnt mit Gott, und damit beginnt er »an dem Ort [...], *jenseits dessen nichts ist*, der außerhalb jedes Bezugs im Absoluten existiert und deshalb *selbst nichts ist*. Zu sagen ›ich beginne mit Gott‹ oder mit dem Ganzen oder mit der einzigen Substanz entspricht im Grunde der Aussage ›Ich beginne mit Nichts‹« (ebd.). Die Aussage ›Ich beginne mit der Produktion im Allgemeinen‹ bedeutet ebenfalls ›Ich beginne mit Nichts‹. Zu sagen, dass das Kunstwerk in der Gesellschaft beginnt, bedeutet daher einfach, dass es *gesellschaftlich* beginnt, dass die Gesellschaft die Möglichkeitsbedingung der Kunst ist. Sie ist ihr Wesen, und sie selbst ist ein Komplex von Verhältnissen oder Begegnungen zwischen verschiedenen Praktiken. An dieser Stelle ist uns wichtig,

²⁵ Althussters Kritik an Marx und Engels besteht darin, Marx und Engels hätten das Proletariat als ›Produkt des Kapitalismus‹ gesehen, »als ob die kapitalistische Produktionsweise bereits vor einem ihrer wesentlichen Elemente, der enteigneten Arbeitskraft, bestanden habe« (Althusser 2010b, 54; vgl. Tosel 2013, 16-19).

unsere Überlegung zur ›Kunst‹ als gesellschaftlicher Praxis, die in einem Artikulationsverhältnis zur komplexen Einheit steht, von dem von Lukács geprägten Totalitätsbegriff abzugrenzen. Während Althusser behauptet, dass sich die Marxsche ›komplexe Einheit‹ von der Hegelschen Einheit so entscheidend unterscheidet, dass es »auf gar keinen Fall möglich« ist, »den Typ der Einheit der Hegelschen Totalität mit der Einheitsstruktur der marxistischen Totalität zu identifizieren (nicht einmal als deren Kehrseite)« (Althusser 2011c, 259, Anm. 42), gilt für Lukács genau das Gegenteil.

Bekanntlich bedeutet für Althusser das ›komplex strukturierte Ganze‹, das er aus Marx herausliest (siehe Elbe 2010a, 49, Anm. 129), eine Verabschiedung der Hegelschen Auffassung von Totalität als ›expressiver‹ Einheit, in der ›die Momente des Ganzen nur als Selbstmanifestationen der Substanz gelten‹ (ebd., 49):

»Wenn man in einer theoretischen Überstürzung die strukturierte Einheit eines komplexen Ganzen mit der einfachen Einheit einer Totalität gleichsetzt und wenn man das komplexe Ganze für die reine und einfache Entwicklung eines *einzig* Wesens oder einer einzigen ursprünglichen und einfachen Substanz hält, dann fällt man bestenfalls von Marx auf Hegel zurück [...]. Aber indem man das tut, opfert man gerade die spezifische Differenz, durch die sich Marx von Hegel unterscheidet: diejenige nämlich, wodurch sich der *Typ der marxistischen Einheit* radikal vom Typ der Hegelschen Einheit unterscheidet – oder auch die marxistische Totalität von der Hegelschen« (Althusser 2011c, 256-257).

In der Hegelschen Totalität müssen alle Instanzen zeitlich miteinander zusammenfallen, d.h. man kann sie nur in der Gegenwart fassen, damit die Totalität in allen Teilen *sichtbar* und *lesbar* wird (Althusser et al. 2015, 346), was zunächst Lukács' Ansicht des Realismus vollkommen entspricht. Im Gegensatz dazu, meint Althusser, stehen die verschiedene Instanzen oder Ebenen der Marxschen Einheit »nicht in einem Verhältnis des direkten Ausdrucks« (ebd.).

Unter Rückgriff auf die Heterogenität von Subjektdispositionen im Kapitalismus thematisiert Alexander Gallas Althusser's Konzeption von ›Gesellschaftlichkeit‹ »als Ensemble heterogener praktischer Funktionszusammenhänge [...], die disparate Formen von Praxiswissen generieren« (Gallas 2006, 316). In *Lire le capital* schrieb Althusser: »Wir wissen, dass sich die marxsche Totalität sehr genau von der Totalität Hegels unterscheidet: Sie ist ein Ganzes, dessen Einheit [...] durch einen bestimmten Typ von Komplexität bestimmt wird. Sie ist die Einheit eines strukturierten Ganzen, die verschiedene ›relativ autonome‹ Ebenen oder Instanzen ermöglicht, welche in der komplexen strukturalen Einheit nebeneinander existieren, indem sie sich gemäß den spezifischen, letztlich durch ökonomische Ebene oder Instanz festgelegten Determinierungsweisen ineinander fügen« (zit. nach ebd.). In *Für Marx* bezieht sich Althusser ebenfalls auf ›unterschiedliche Ebenen der menschlichen Praxis‹: ›die Grundlage ihrer eigentümlichen Artikulationsformen findet sich in den spezifischen

Artikulationen der Einheit der menschlichen Gesellschaft« (Althusser 2011d, 292). Der komplexen Totalität der ›gesellschaftlichen Praxis‹ gehören unterschiedliche *Praktiken* an, und Althusser nennt dabei die ›politische‹ Praxis, die ›ideologische‹ Praxis (möge die Ideologie »nun religiös, politisch, moralisch, juristisch oder *künstlerisch* sein«) und die ›theoretische‹ Praxis (Althusser 2011c, 205-206; unsere Hervorhebung):

»Wir begreifen den Inhalt dieser unterschiedlichen Praktiken, indem wir ihre eigentümliche Struktur durchdenken, welche in allen Fällen die Struktur einer Produktion ist; indem [also] wir das denken, was die Unterschiede zwischen diesen unterschiedlichen Strukturen ausmacht, das heißt die Unterschiedlichkeit des Objekts, auf welches sie angewandt werden, sowie die ihrer Produktionsmittel und auch die der Verhältnisse, in welchen sie produzieren (diese unterschiedlichen Elemente und ihre Verbindung variieren dann ganz offensichtlich, wenn man von der ökonomischen Praxis zur politischen Praxis übergeht). Wir begreifen [pensons] die Begründungs- und Gliederungsverhältnisse, welche diese unterschiedlichen Praktiken miteinander verknüpfen, indem wir ihren *Grad der Unabhängigkeit* und ihren Typus ›relativer‹ *Autonomie* begreifen, wie sie ihrerseits durch ihren *Typ der Abhängigkeit* in Bezug auf diejenige Praxis festgelegt wird, welche die ›in letzter Instanz bestimmende‹ Praxis ist, die ökonomische Praxis« (Althusser et al. 2015, 87).

Die Gliederungs- oder Artikulationsverhältnisse bezeichnen »eine Verknüpfung interdependenter, aber in ihrer Funktionsweise nicht aufeinander reduzierbarer Praxisfelder«, schreibt Elbe (2010a, 49). Alle diese ›Ebenen der menschlichen Praxis‹ berühren sich in bestimmten Punkten und weisen Wechselwirkungen auf, so dass sie nicht für sich allein erfassbar sind: »Die verschiedenen Ebenen der Gesellschaft gehorchen unterschiedlichen Organisationsprinzipien; ihre ›Determinierung in letzter Instanz‹ durch die Ökonomie bedeutet lediglich, dass die ökonomische Sphäre einen Rahmen setzt, innerhalb derer diese Organisationsprinzipien Wirksamkeit entwickeln« (Gallas 2006, 316). Auch wenn Althusser von ›Kunst‹ nicht direkt als einer dieser ›relativ unabhängigen‹ Instanzen spricht, weist er doch auf die Spezifität der unterschiedlichen Geschichten und ihrer *Zeiten* hin, die mit den unterschiedlichen Instanzen übereinstimmen, und dazu zählt auch die ›Geschichte der ästhetischen Produktionen‹ (Althusser et al. 2015, 300). Von daher kann man ›Kunst‹ gut als Praxis denken. Das bedeutet, ›Kunst‹ als ›relativ unabhängige‹ Instanz hinsichtlich ihres Gegenstandes, der Spezifität ihrer geschichtlichen Entwicklung und ihrer eigentümlichen Artikulationsverhältnisse zu den anderen gesellschaftlichen Instanzen zu postulieren.²⁶ Unter ›Kunst‹ bezeichnen wir also den Begriff einer

²⁶ Althusser schreibt dazu: »Beispielsweise ist die Geschichte der Philosophie keine Geschichte, die vom 'göttlichen Recht' [droit divin] unabhängig wäre: Das Recht, dieser [besonderen] Geschichte, [überhaupt] als eine spezifische Geschichte zu existieren, wird von den Artikulationsverhältnissen [zwischen diesen Gliedern] bestimmt – und daher ihrer relativen Wirkungskraft –, wie sie innerhalb des Ganzen existieren. Die Spezifität dieser Zeiten und dieser Geschichten ist also differentiell, denn sie gründet auf den innerhalb des Ganzen existierenden differentiellen Verhältnissen zwischen den verschiedenen Ebenen: Die Art und der Grad der Unabhängigkeit jeder [einzelnen] Zeit und jeder

gesellschaftlichen ›Ebene‹ oder ›Praxis‹, deren *Wirksamkeit* in ›Kunstwerken‹ sowie spezifischen ›Kunstverhältnissen‹ zum Ausdruck kommt. Das heißt, in der vorliegenden Arbeit wird ›Kunst‹ nicht als Spiegelbild des ›real-konkreten‹ Geschichtsprozesses vor dem Hintergrund der Totalitätskategorie gelesen. Unsere Anknüpfung an Althusser's Praxis-Begriff und die komplexe Einheit der gesellschaftlichen Verhältnisse bedeutet also, dass Lukács' ästhetisches Denken hier nicht das Modell sein kann. Die Ansicht, dass die Kunst auf dem Boden einer ontologischen Struktur bzw. der Objekt-Subjekt-Relation stehe, wird daher kategorisch abgelehnt. Entscheidend ist, zu untersuchen, inwiefern ›Kunst‹ im Verhältnis zur komplexen Einheit der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse (im Hinblick auf die Produktionsverhältnisse der herrschenden Produktionsweise) als ›relativ unabhängige‹ gesellschaftliche Instanz auftritt. ›Kunst‹ wird als eine eigenständige Praxis im sozialen Gefüge aufgefasst.

[einzelnen] Geschichte sind daher mit Notwendigkeit durch die Art und den Grad der Abhängigkeit jeder dieser Ebenen innerhalb der Gesamtheit der Artikulationen [dieses] Ganzen bestimmt. Ein Begreifen der ›relativen‹ Unabhängigkeit einer Geschichte und einer Ebene kann sich niemals darauf reduzieren, positiv eine Unabhängigkeit in der Leere zu behaupten, noch auch auf eine bloße, einfache Negation einer Abhängigkeit als solcher: Diese ›relative Unabhängigkeit‹ zu begreifen, das bedeutet ihre ›Relativität‹ [näher] zu definieren, das heißt den Typus von Abhängigkeit, welcher als ein notwendiges Ergebnis diese Art der ›relativen‹ Unabhängigkeit [als solche] produziert und festlegt; das bedeutet, auf der Ebene der Artikulationen der partiellen Strukturen eben jenen Typus von Abhängigkeit zu bestimmen, welcher die relative Unabhängigkeit produziert, deren Auswirkungen [effets] wir in der Geschichte der unterschiedlichen ›Ebenen‹ beobachten [können]« (Althusser et al. 2015, 300-301).

1.4 Anknüpfung an die neuere Marx-Lektüre und ihrer Bedeutung für die vorliegende Arbeit

Diese Untersuchung knüpft an eine bestimmte Tradition der Marx-Interpretation bzw. Lektüre an, indem Marx' Schriften (nicht nur die Manuskripte, sondern auch Schriften, die Marx selbst zur Veröffentlichung vorbereitet hat, wie z.B. der erste Band des *Kapital*) nicht als ›fertiges Theoriegebäude‹ (Hoff et al. 2006, 11), sondern als ›Baustelle‹ behandelt werden: »Hier ist das *Kapital* noch nicht zu einem bloß wissenschaftshistorisch interessanten Dokument geworden – sondern gerade in seinem ›Baustellencharakter‹ immer noch virulent«, schreibt Frieder O. Wolf in der Vorbemerkung zu dem Band *Das Kapital neu lesen* (Wolf 2006a, 8). Welche Art von ›Lesen‹ wird also vor dem Hintergrund der neuen Marx-Lektüre²⁷ in der vorliegenden Untersuchung durchgeführt? Diese Frage kann nicht beantwortet werden, ohne die folgende Frage zu erwägen: Welches ist das ›Objekt‹ dieser Untersuchung? Und um vom ›Objekt‹ der Untersuchung sprechen zu können, muss man zuerst das ›Realobjekt‹, auf das die Untersuchung zielt, vom ›Erkenntnisobjekt‹ der theoretischen Analyse unterscheiden. Aber zuerst möchten wir etwas in Bezug darauf sagen, wie Marx hier gelesen wird.

In *Lire le capital* betont Althusser, dass die vorgeschlagene ›Lektüre‹ eine philosophische Lektüre ist, welche nach dem ›Objekt‹ von Marx' Eingreifen fragt: »Wir haben ihm [Marx' *Kapital* – JMD] die Frage nach seinem *Verhältnis zu seinem Gegenstand* gestellt, und daher zugleich die Frage nach der Spezifik seines *Objekts* und die Frage nach der Spezifik seines *Verhältnisses* zu diesem Objekt. Das heißt die Frage, welche Art von Typ Diskurs in ihm aufgehoben wird, um dieses Objekt zu behandeln – die Frage nach dem wissenschaftlichen Diskurs« (Althusser et al. 2015, 21; dazu vgl. Balibar 1994). Von daher werden Fragen bezüglich Marx' Verhältnisses zu Hegel und Feuerbach, zur klassischen politischen Ökonomie und zu seinen eigenen Jugendschriften unter einem neuen Blickwinkel betrachtet. In dieser Hinsicht bemerken die Herausgeber des Bandes *Das Kapital neu lesen* Folgendes: »Die von Althusser umrissene Aufgabe Marx' eigene, eigentümlich radikale Philosophie nicht mehr vor allem aus Marx' spärlichen Selbstkommentierungen zusammensetzen, sondern sie aus dem zu rekonstruieren, was er wirklich ›in der Philosophie tat‹, ist bis heute kaum verstanden worden« (Hoff u.a. 2006, 27).²⁸ Worin Marx' Eingreifen in die Philosophie (bzw. Marx' Darstellungsmethode) vor allem in Bezug auf Marx' Nutzung von ›hegelschen Redeweisen‹ (vgl. Wolf 2006b, 159-160) besteht, ist noch

²⁷ Für einen Überblick siehe Hoff u.a. 2006 und Hoff 2009; Elbe 2006 u. 2010a.

²⁸ Im spanischsprachigen Raum dürfte die Arbeit von Felipe Martínez Marzoa über Marx' Kapital noch immer eine bedeutende und fruchtbare Lektüre in dieser Hinsicht sein (Martínez Marzoa 1983; vgl. Hoff 2009, 181).

Diskussionsgegenstand.²⁹ Dass wir auf diese Problematik nicht eingehen werden, bedeutet bloß, dass sie für unsere Untersuchung nur von relativer Bedeutung ist. Wir werden daher Marx' philosophisches Eingreifen nicht eigens diskutieren. Die Herausgeber des Bandes *Das Kapital neu lesen* schreiben:

»Über die ›Darstellungsweise‹, die Marx im *Kapital* praktiziert hat, liegt inzwischen eine reichhaltige Literatur vor, die vor allem der Frage nach der von Marx im *Kapital* praktizierten ›Methode der Darstellung‹ nachgeht. Aber die von Pierre Macherey (1965) aufgeworfene Frage nach einem ›Prozess‹ der Darstellung, in dem sich ein ›Wissen‹ auf eine epistemologisch notwendige Weise artikuliert, der also nicht auf eine bloß äußerliche Anordnung bzw. Ordnung zu beschränkt werden kann, bleibt bisher ohne wirklich befriedigende Antwort: Was sind denn die ›Prinzipien‹ oder ›Bedingungen‹, unter denen Marx im *Kapital* wirklich vorgeht? Was war der wirkliche, effektive Plan, dem er in seiner Darstellung – die ihre Fassung letzter Hand nur im ersten Band des *Kapital* gefunden hat – *operativ* gefolgt ist? Und wie verhalten sich diese operativ wirksamen Plangesichtspunkte zu den [...] marxschen Planentwürfen? Auch in diesen Fragen können wir heute auf sehr viel reichhaltigeren philologischen Grundlagen diskutieren – und auch auf einen erheblich erweiterten ›Instrumentenkoffer‹ für epistemologische Untersuchungen zurückgreifen. Aber im Kern können wir doch nur die damals in groben Zügen umrissenen Probleme erneut aufgreifen: Das Problem der ›materialistischen Dialektik‹ (und ihrer Grenzen), das Problem des inneren Zusammenhanges von Forschung und Darstellung und das Problem der inneren Konsistenz von Marx' unvollendetem Projekt einer ›Darstellung des Systems und durch die Darstellung Kritik desselben‹ (MEW 29, 550)« (Hoff u.a. 2006, 29).

In Hinblick auf Marx' Darstellung ist eine Diskussion über sein philosophisches Eingreifen im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Deutung von ›Kunst‹ nicht möglich, da der ›Kunst‹-Begriff in Marx' Schriften einfach fehlt (Werckmeister 2012, 519).³⁰ Und dies bedeutet bloß, dass es keine von Marx stammende ›theoretische Praxis‹ (Althusser) der ›Kunst‹ gibt. Die theoretische Praxis im Gebiet der ›Kunst‹ *muss zum großen Teil erst noch* [und möglicherweise gegen Marx] *konstituiert werden* (Althusser 2011c, 209). Wenn man auf diesem Gebiet Fortschritte machen will, besteht allerdings die Aufgabe nicht in der Entschlüsselung dessen, was Marx über ›Kunst‹ dachte, sondern in der Entwicklung der theoretisch richtigen Grundlagen, die sich auf Marx' Theorieabsichten, also auf die Grundlinien seines ›Eingreifens‹ stützen.³¹

²⁹ Einen Überblick findet man in Hoff 2004, 21-30; siehe auch Heinrich 2006, 164-179; vgl. Haug 2011. Zur Beziehung von Marx und Hegel siehe Fineschi 2006.

³⁰ »Doch wenn nicht alles täuscht, verwenden sie [Marx und Engels – JMD] den Begriff K[unst] an keiner Stelle, sondern sprechen von bestimmten Werken der Literatur und, selten genug, der Bildenden Kunst. Daher können sich spätere Autoren, die den Begriff K[unst] marxistisch zu bestimmen suchen, nicht auf sie stützen« (Werckmeister 2012, 519).

³¹ Ob unsere Anwendung von Marx' Kategorien die theoretisch richtige Grundlage für eine marxistische Kunstwissenschaft bildet, ist freilich noch auf die Probe zu stellen. Man kann darauf nur hoffen, dass die Kritik einen wichtigen Beitrag dazu leisten wird.

Althusser grenzt seine vorgeschlagene Lektüre von anderen möglichen Marx-Lektüren ab. Diese anderen Lektüren werden von Althusser folgendermaßen geschildert:

»*Das Kapital* als Ökonom zu lesen, das hätte bedeutet, es zu lesen, indem man daran die Frage nach dem wirtschaftswissenschaftlichen Inhalt und dem wirtschaftswissenschaftlichen Wert seiner Analysen und Schemata stellt – und damit seinen Diskurs mit einem Objekt vergleicht, der bereits außerhalb [des *Kapital*] als solcher definiert ist, ohne dieses Objekt als solches in Frage zu stellen. *Das Kapital* als Historiker zu lesen, das hätte bedeutet, es zu lesen, indem man an es die Frage nach dem Verhältnis seiner historischen Analysen zu einem bereits außerhalb [des *Kapital*] definierten Objekt herangetragen hätte. *Das Kapital* als Logiker zu lesen, das hätte bedeutet, ihm die Frage nach seinen Methoden der Darstellung und der Beweisführung zu stellen – aber auf eine ganz abstrakte Weise und wiederum, ohne das Objekt in Frage zu stellen, auf welches sich die Methoden dieses Diskurse beziehen« (Althusser et al. 2015, 22).

Im Grunde genommen sagt Althusser uns, dass Marx' philosophisches Eingreifen in der Infragestellung seines ›Objekts‹ besteht, wie bekanntermaßen Marx selbst in einem Brief an Ferdinand Lassalle geäußert hat: »Die Arbeit, um die es sich zunächst handelt, ist *Kritik der ökonomischen Kategorien* oder, if you like, das System der bürgerlichen Ökonomie kritisch dargestellt. Es ist zugleich Darstellung des Systems und durch die Darstellung Kritik desselben« (MEW 29, 550). Wenn mit der Darstellung eine Kritik des Dargestellten beansprucht wird, muss die Art der Darstellung eine besondere sein (Hoff u.a. 2006, 27-29). Es handelt sich nicht um ein einfaches Beschreiben des Gegebenen, das auch kritisch sein darf, sondern um die Infragestellung von gegebenen Kategorien durch ihre begriffliche Durchdringung, die uns dabei helfen soll, das System ›besser‹, ›wesentlicher‹ zu kennen und es aufgrund dieser neuen Kenntnisse, die wissenschaftliche und nicht ideologische Kenntnisse sind, zu überwinden (ebd., 32). Ich möchte mich diesbezüglich dem Fazit der Herausgeber des Bandes *Das Kapital neu lesen* über den ›Gegenstand‹ des Marxschen *Kapital* anschließen:

»Der Gegenstand des *Kapital* ist kein ›Stück Ereignisgeschichte‹, sondern ein eigentümliches Gebilde, das wir als ein ›theoretisches (Re-)Konstrukt‹ begreifen können, das in einer bestimmten, großen Epoche dieser Weltgeschichte wirksam ist: indem die *kapitalistische Produktionsweise* innerhalb einer Konstellation von Gesellschaften ›herrscht‹. Wie diese Herrschaft zu begreifen ist, ist daher selbst Gegenstand dieser theoretischen Untersuchung, welche damit dann allerdings auch einen zentralen Schlüssel zur Untersuchung anderer und früher Formen von Herrschaft liefert. Außerdem führt uns die theoretische Frage nach der Bestimmung der historischen Grenzen der Herrschaft dieser Produktionsweise in der Zukunft dazu, eine ganz eigenartige Problematik auszuarbeiten und zu untersuchen: Welche Momente innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise in ihrer eigenen Struktur ›treiben über sie hinaus‹ und was kann es bedeuten, einen Übergang, eine Transformation, zu

Gesellschaften einzuleiten und zu vollziehen, in denen die kapitalistische Produktionsweise nicht mehr herrscht – in denen sich aber auch keine andere Form von Herrschaft mehr etabliert« (Hoff u.a. 2006, 30).

Die von Althusser vorgeschlagene philosophische Lektüre des *Kapital*, die jedenfalls von seiner Intervention im Band *Pour Marx* nicht getrennt werden darf, liegt unsers Erachtens keinesfalls auf der gleichen Ebene mit den erwähnten anderen möglichen Lektüren. Die Intervention Althussters ist von einer anderen Art. Sie geht Marx' philosophischem Eingreifen auf den Grund (vgl. Althusser 2011c, 201). Dies bedeutet, dass sich Althusser vornimmt, »Marx' eigene, eigentümlich radikale Philosophie [...] aus dem zu rekonstruieren, was er wirklich ›in der Philosophie tat« (Hoff u.a. 2006, 27; vgl. Wolf 2003 in Bezug auf die *Feuerbachthesen*). Zum Beispiel wies Althusser kurz nach der Veröffentlichung von *Pour Marx* und *Lire le capital* (die erste Auflage ist hier gemeint) in der Vorlesung »Conjoncture philosophique« auf die Aufgabe einer marxistischen Theorie hin, die sich ihres ›Objekts‹ bewusst werden müsse.

Althussters philosophische Positionierung finden wir relevant. Althusser stellt eine Art, Marx zu lesen, in Frage, die durch unsere eigene, auf das ›Objekt‹ unserer Untersuchung bezogene Marx-Lektüre ebenfalls problematisiert wird. Althusser stellt seine eigene philosophische Lektüre (vgl. Wolf 1994 u. Montag 2013, 5-7) solchen gegenüber, die Marx' *Kapital* vor dem Hintergrund einer vorbestimmten Auffassung von Geschichte, Ökonomie und Philosophie lesen. Das heißt, es ist für Althusser eigentlich nicht möglich, z.B. den ›historischen‹ Inhalt des *Kapital* mit den Instrumenten einer Geschichtsauffassung zu überprüfen, die Marx' Interventionsabsichten einfach ignoriert. Marx' Eingreifen in die Philosophie (bzw. das Problem der ›materialistischen Dialektik‹) bedeutet zugleich ein Eingreifen in unsere Konzeption von Geschichte (durch die Themen des ›historischen Materialismus‹) und der Ökonomie (als Kritik der politischen Ökonomie und ihrer ›Formen‹; vgl. Elbe 2006, 64-65). Was würde es nun aus der Perspektive dieser Untersuchung heißen, Marx' *Kapital* mit den Augen des Kunsthistorikers oder Kunstphilosophen zu lesen, der dem *Kapital* eine vorgegebene Kunstauffassung unkritisch aufdrängt? Die Grundprobleme einer Deutung von Marx' Gebrauch kunstbezogener Kategorien haben wir bereits skizziert. Betrachten wir nun ein anderes Beispiel aus den *Grundrissen*.

Im dritten Heft schreibt Marx über den Gebrauchswertcharakter der Arbeit für das Kapital: Träger der Arbeit als ›Gebrauchswert‹ für das Kapital zu sein, macht den ökonomischen Charakter des Arbeiters aus (MEW 42, 218). Diesem Charakter werden andere (zeitlich frühere) ökonomische Verhältnisse, z.B. innerhalb des Zunftwesens zwischen Meister und Gehilfen, entgegengestellt. Marx schließt daraus, dass das ökonomische Verhältnis des Arbeiters zum Kapitalisten, d.h. der Charakter der Arbeit als Gebrauchswert für das Kapital und nicht für den Arbeiter, ›reiner‹ und ›adäquater‹ entwickelt wird, »je mehr die Arbeit allen *Kunstcharakter* verliert; ihre

besondere Fertigkeit immer mehr etwas Abstraktes, Gleichgültiges wird und sie mehr und mehr *rein abstrakte Tätigkeit*, rein mechanische, daher gleichgültige, gegen ihre besondere Form indifferente Tätigkeit wird« (ebd., 218-219; erste Hervorhebung von uns). Insofern könnte man sich fragen, ob hier Marx auf einen Gegensatz zwischen *Arbeitsform* und *Kunstform* hinweise. Die Annahme, Marx hätte hier von ›Kunst‹ gegenüber ›Arbeit‹ (im Kapitalismus) gesprochen, bedeutet, das im Text Gesagte vor dem Hintergrund eines im Voraus festgelegten Gegenstandes ›Kunst‹ zu lesen, ohne dieses Objekt anhand von Marx' eigener Erklärung in Frage zu stellen.³² Der Vergleich mit dem Zunftwesen illustriert für Marx das Negativbild eines entscheidenden Aspekts der kapitalistischen Produktionsweise, nämlich der Trennung der Arbeiter von den Produktionsmitteln. Diese Trennung findet im Zunftwesen nicht statt, zumindest nicht im selben Ausmaß; oder sie hat eine Wirkung, die anders ist als diejenige, die Marx in der kapitalistischen Produktionsweise konstatiert. Von daher kann der Abschnitt aus den *Grundrissen* als *Umkehrung* der Hegelschen Dialektik gelten, indem Marx Hegels Dialektik des Arbeitsprozesses mit der ›Entdeckung‹ der Dialektik der Arbeitskraft und der Produktionsverhältnisse, wie sie sich in der *Trennung* zwischen Arbeit und ihren Bedingungen herausstellt, konfrontiert.³³ Darüber hinaus setzt Marx' Feststellung, dass im Kapitalismus ›der Arbeiter absolut gleichgültig gegen die Bestimmtheit seiner Arbeit ist‹ (ebd., 218), eine bestimmte historische Entwicklung der Arbeitskraft voraus, die ihn veranlasst, über die erste Erklärung der Tätigkeit als solche oder im Allgemeinen einfach hinauszugehen. Dass nun für die ›Kunst‹ (freilich als ›real-konkretes‹ d.h. historisches Objekt und nicht als abstraktes Konstrukt verstanden) diese Entwicklung nicht zutrefte, lässt sich aber aus der Textstelle bei Marx nicht direkt ableiten, nicht zuletzt weil der ›Kunstcharakter‹, von dem er spricht, eigentlich keine konkrete historische Entwicklung beschreibt. Worin der ›Kunstcharakter‹ der ›Kunst‹ wirklich besteht, muss noch über Marx hinaus *historisch* konstatiert sowie *theoretisch* entwickelt werden; und dafür braucht man unsers Erachtens einen für die ›Kunst‹ eigentümlichen Praxis-Begriff. Das Gegenteil zu behaupten – nämlich Marx hätte hier von einem Widerspruch zwischen kapitalistischer, entfremdeter Arbeit und ›Kunst‹ gesprochen (vgl. Praver und Eagleton oben) – heißt, Marx' Text einer Analyse zu unterziehen, die Marx' philosophische Interventionsabsicht ignoriert. Der Vorwurf wirft das Problem der Darstellung des ›Objekts‹ der Untersuchung auf.

Das ›Objekt‹ der vorliegenden Untersuchung ist Kunst vor dem Hintergrund »der Herrschaft der kapitalistischen Produktionsweise, wie wir sie praktisch erfahren müssen« (Hoff u.a. 2006, 11). Aber das Objekt der Untersuchung Kunst ist in Wirklichkeit kein *Realobjekt*. Selbstverständlich betrifft sie zwar etwas Reales. Hier

³² Wir sind der Meinung, hier ist die Rede von der ›konkreten‹ im Gegensatz zu ›abstrakten‹ Arbeit. Allerdings sind die Kennzeichnungen ›konkret‹ und ›abstrakt‹ noch nicht vollkommen entwickelt.

³³ Auf die Dialektik des Arbeitsprozesses bzw. der Subjekt-Objekt-Relation, die mit dem ›Kunstcharakter‹ der Arbeit übereinzustimmen scheint, haben wir uns bereits bezogen. Siehe den vorherigen Abschnitt.

handelt es sich bei Kunst um eine ›erste Allgemeinheit‹³⁴ als Vorbedingung oder Ausgangspunkt, die den Rohstoff der ›theoretischen Praxis‹ bildet (Althusser 2011c, 229). Damit wird einfach behauptet, dass wir keinen neuen Begriff brauchen, um uns das ›Realobjekt‹ im Denken anzueignen, es »als ein geistig Konkretes zu reproduzieren« (MEW 42, 35). Der Kunst-Begriff existiert nämlich bereits und es ist wichtig anzugeben, dass es ihn gibt. Hier wird er nicht aufgegeben – wie es z.B. geschehen würde, wenn man Kunst durch eine ›Bild-Anthropologie‹ oder eine ›Bildwissenschaft‹ zu ersetzen versuchte. Die historische Tatsache der Bildproduktion und ihre Bedeutung in konkreten sozialen Kontexten kann z.B. zu einer Unterscheidung zwischen Kult-Bild und Kunst-Bild führen, wie sie z.B. in Hans Beltings Buch *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990) vorgenommen wird. Die Kult-Funktion des Bildes muss nicht bestritten werden. Aber wenn man postuliert, dass das Bild innerhalb des Rituals noch nicht als Kunst bezeichnet werden kann – dafür bedarf es eines historisch spezifischen Kontextes, der erst in den bürgerlichen Gesellschaften auftritt, nämlich der Herauslösung der Kunst als besonderer Bereich aus der Lebenspraxis (Bürger 1974, 49 ff.) –, relativiert man zugleich den Begriff von einem historischen Standpunkt aus. Es wäre dann anachronistisch, vor der Entstehung des von dem Begriff beschriebenen Bereiches von Bildern als Kunst zu sprechen, da diese Bilder noch nicht als Kunst gesehen werden konnten. Damit aber erscheint die Bewegung der Kategorie als der wirkliche Produktionsakt (MEW 42, 36). Es ist eigentlich nicht falsch zu sagen, dass der Begriff Kunst eine Geschichte hat, dass er zu einem besonderen Zeitpunkt entstanden ist und zu diesem Zeitpunkt eine besondere Bedeutung hatte. Aber das ›Konkret-Wirkliche‹, das der Begriff bezeichnet, wird von ihm nicht produziert; das heißt, es bleibt ›in seiner Selbständigkeit außerhalb des Kopfes bestehen‹ (Marx) und kann vom Denken als Kunst angeeignet werden. Eine Sache ist es, die Erkenntnis einer bestimmten menschlichen Praxis als Kunst zu *produzieren* und sie dadurch zu explizieren; etwas anderes ist es, zu behaupten, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt bestimmte Gegenstände zur Kunst werden. Hier wird behauptet, dass ein Bild, das Wort oder ein Gebrauchsgegenstand immer Kunst sein können, auch innerhalb eines Rituals und egal in welchem Zeitalter. Die unseres Erachtens wichtigste Lehre des 20. Jahrhunderts in der Kunst ist, gezeigt zu haben, dass es entscheidend ist, was die Menschen mit diesen Gegenständen *praktisch* machen. Dies kann uns dazu führen, neue Begriffe zu entwickeln. Auf diese Weise können real-konkrete Praktiken als Kunst, d.h. als Erkenntnisobjekt im Denken erkannt werden.

Von Kunst als Erkenntnisobjekt bzw. begrifflich zu sprechen, bedeutet also, dass Kunst das Produkt des Denkens ist; dass es eine Geschichte der Bilder, der Gebäude oder der Wörter *vor der Kunst* nicht geben kann, da Kunst keine Geschichte und keinen Anfang hat. Die Tatsache, dass es Kunst gibt, dass es menschlich ist, Kunst zu machen (Tiere z.B. haben keine Kunst), wird hier nicht in Frage gestellt, sondern

³⁴ Man könnte das auch so formulieren, dass jeder eine Ahnung hat, wovon die Rede ist, wenn wir sagen, dass das Objekt der Untersuchung Kunst ist. Das heißt, bestimmte Kategorien und Situationen werden im Sinne des Objekts als selbstverständlich angesehen.

vielmehr vorausgesetzt (vgl. Neumann 1996). In dieser Hinsicht spielt das Erkenntnisobjekt Kunst immer auf etwas Reales an, d.h. es bezieht sich auf reale Verhältnisse, und in diesem Sinne ist es nicht anderes als der Ausgangspunkt der Untersuchung des ›Konkret-Wirklichen‹. Das ›Konkret-Wirkliche‹ kennzeichnet man für gewöhnlich mit Komposita bzw. Ableitungen des Wortes Kunst, nämlich Kunstwerk, Künstler_innen und Kunstverhältnisse. Die theoretische Entwicklung dieser Kategorien soll vor dem Hintergrund des Erkenntnisobjekts vor allem anvisieren, die Erkenntnis zu produzieren, worauf die Kategorien anspielen. Das heißt, dass die wissenschaftliche Erkenntnis des ›Realobjekts‹ das Erkenntnisobjekt als *theoretisches Problem* voraussetzt. Erst dadurch wird die Untersuchung der Beziehung des ›Realobjekts‹ zur komplexen Einheit der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse ebenfalls in seiner historischen sowie gesellschaftlichen Eigenart möglich.

In Bezug auf die Frage nach dem Verhältnis des Erkenntnisobjekts zum ›Realobjekt‹ kann man sich auf eine Unterscheidung berufen, die in Althusser's Aufsatz »Über die materialistische Dialektik« (2011c) vorgenommen wird – auch wenn Althusser's Diskussionsgegenstand mit unserer Diskussion hier zunächst nichts zu tun hat. Es handelt sich um die sehr bedeutsame Unterscheidung zwischen einer *anerkannten* Problematik und deren *Erkenntnis*. Althusser bezieht sich auf das Problem, das Marxsche Denken »strenger und klarer« zu begreifen (ebd., 201), und zwar als ein ›theoretisches Problem‹, das ›bereits in der Praxis des Marxismus existiert‹ (ebd., 203); d.h. es existiert zunächst in einem *praktischen* (und nicht *theoretischen*) Zustand. Aber nicht nur das Problem, sondern auch seine Lösung existiert bereits in der Praxis des Marxismus, behauptet Althusser (ebd., 225). Seine Fragestellung ist bekanntlich die, »[w]orin die ›Umkehrung‹ der Hegelschen Dialektik durch Marx [besteht]« (ebd., 225):

»[Die] Lösung existiert also in den Werken des Marxismus, aber in praktischem Zustand. Es handelt sich darum, sie in theoretischer Form zu formulieren, das heißt von dem, was in der Mehrzahl der ›berühmten Zitate‹ als praktische Anerkennung einer Existenz existiert, zu ihrer theoretischen Erkenntnis fortzuschreiten. [...] Aber die ›berühmten Zitate‹ geben uns nicht die theoretische Erkenntnis dieser Umkehrung. Und der glasklare Beweis dafür liegt doch darin, dass man erst eine sehr ernsthafte theoretische Anstrengung aufwenden muss, um überhaupt dahin zu gelangen, diese anscheinend so offensichtliche Umkehrung als solche zu denken« (ebd., 225-226).

Das Problem in der Theorie zu stellen, heißt dann, das Problem und seine Lösung theoretisch auszusprechen (ebd., 204). Aber warum unterzieht man sich der Mühe, eine bereits bekannte Wahrheit *theoretisch* auszusprechen? Althusser unterscheidet eine ›praktisch anerkannte‹ Wahrheit, d.h. die Anerkennung ihrer Existenz im praktischen Zustand,³⁵ von deren theoretischer Erkenntnis, ohne »die Anerkennung

³⁵ Althusser bezieht sich auf Marx' theoretische Praxis und Lenins politische Praxis (Althusser 2011c, 214-227).

der Existenz eines Gegenstandes bereits für dessen *Erkenntnis* zu halten« (ebd., 225-226): »Die Existenz der Lösung in praktischem Zustand ist eine Sache, die Erkenntnis dieser Lösung eine ganz andere« (ebd., 227). Wenn wir uns erlauben, diese Unterscheidung zwischen der ›Anerkennung‹ einer *realen* Problematik und deren ›Erkenntnis‹ zu nutzen, dann heißt dies für unsere Diskussion hier, dass z.B. die Anerkennung des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft, d.h. die Anerkennung von spezifischen Kunstverhältnissen, wie wir diese *praktisch* erfahren, z.B. in Bezug auf die Warenform jedes Kunstproduktes, noch keine Erkenntnis dieser Problematik bedeutet. Für diese Erkenntnis bedarf es eines theoretischen Eingreifens. Wenn dies nicht *erkannt* wird, entsteht das Problem, dass die ›praktische Anerkennung‹ unmittelbar als ›Erkenntnis‹ gilt: Aus der Anerkennung, dass das Kunstobjekt eine Ware *wie jede andere ist*, was zunächst als empirischer Sachverhalt zutrifft, würde dann nicht die Infragestellung der Behauptung folgen (beispielsweise als These *theoretisch* formuliert), sondern eine willkürliche Schlussfolgerung, nämlich dass der Künstler zum Konsumenten wird (siehe Groys oben). Bei der praktischen Anwendung von wissenschaftlichen Hypothesen stellt man üblicherweise die Frage, welches die Folgen einer falschen Aussage sind. Wir können diese Frage anders formulieren: Wie kann man zwischen einer *wissenschaftlichen* und einer *ideologischen* Darstellung unterscheiden?

In Bezug darauf kann man zunächst den historischen sowie gesellschaftlichen Sachverhalt des Erkenntnisobjekts Kunst durch eine Reihe von Widersprüchen erfassen. Diese entspringen aus der empirisch beobachteten Realität des ›Konkret-Wirklichen‹, worauf sich das Erkenntnisobjekt freilich bezieht, wenn diese Realität vor dem Hintergrund der kapitalistischen Produktionsweise beobachtet wird. Konkret handelt es sich um folgende Widersprüche: (i) die Einheit von Produzenten und Kunstmitteln im Widerspruch zur Realität des ›doppelt freien Lohnarbeiters‹; (ii) die Realität der Gebrauchswertsphäre der Künstlerarbeit (d.h. der Produktion von Gebrauchswerten durch ›konkrete Arbeit‹) im Widerspruch zur Warenform des Kunstproduktes als Durchsetzung der kapitalistischen Marktverhältnisse; (iii) das Eigentum an den Produkten der eigenen Arbeit als Verwirklichung der ›natürlichen‹ Zwecksetzung der Künstler_innen im Widerspruch zum Eigentum (bzw. zur Privataneignung) des Kunstkäufers. Diese Widersprüche sind in der Reihenfolge der Abschnitte des zweiten Kapitels allgemein gekennzeichnet als: (i) Kunst und Produktionsweise (2.1); (ii) Kunstproduktion und Wertform (2.3); (iii) Kunstform und Privateigentum (2.4). Durch die systematische Darstellung werden diese Widersprüche zuerst *anerkannt* und dann *theoretisch* entwickelt, d.h. sie werden gründlich diskutiert. Schließlich werden sie als Schein enthüllt. Und sie werden als Schein enthüllt, weil sie wirklichen Verhältnissen nicht entsprechen. Dass sie in dieser besonderen Konstellation der kapitalistischen Produktionsweise als Widersprüche erscheinen, wir sie also empirisch sehen und anerkennen können (was jedenfalls die Notwendigkeit der theoretischen Auseinandersetzung mit ihnen zeigt), sagt uns etwas über das Artikulationsverhältnis des ›Konkret-Wirklichen‹ zur herrschenden Produktionsweise. Als Widersprüche spiegeln sie den grundlegenden,

›realen‹ Widerspruch der kapitalistischen Produktionsweise wider (Echeverría 1998), der allerdings an der Oberfläche der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse als solcher nicht erscheint (vgl. ebd., 21-24) und dessen Gegensatz sie im Idealfall ausmachen; nämlich im Sinne jener *Einheit der Gegensätze*, als die Marx im *Kapital* die Ware charakterisiert hat: »Die Ware ist durch gleichzeitige Identität und Nichtidentität mit ihrem eigenen stofflich-naturalen Dasein charakterisiert. Der Ware als Einheit der Gegensätze Gebrauchswert und Wert korrespondiert die Arbeit als Einheit der Gegensätze konkret-sinnliche und abstrakte Arbeit. Die Werts substanz abstrakte Arbeit als Totalität ist als eine sich in der Mannigfaltigkeit konkreter Bestimmungen besondernde Einheit zu charakterisieren« (Hoff 2004, 29). Da sich diese Bestimmtheit der Warenform im ›Kunstobjekt‹ nicht realisieren lässt, tritt jetzt die Gesellschaftlichkeit des ›Kunstobjekts‹ als Widerspruch zum ganzen System der herrschenden Produktionsverhältnisse auf. Dadurch haben wir aber eine ›reale‹ Problematik *anerkannt*, nun müssen wir ihre Erkenntnis *produzieren*. Durch die Darstellung (i.e. die theoretische Entwicklung) des Erkenntnisobjekts werden wir beweisen, dass dieses Bild dem Wesen der Dinge, i.e. den realen Kunstverhältnissen, nicht entspricht und dass mithin die Auffassung, hier habe man es mit einem ›realen‹ Widerspruch zwischen Kunstproduktion und kapitalistischer Produktion zu tun, eine ›ideologische‹ (d.h. nicht ›wissenschaftliche‹) Erkenntnis der realen Verhältnisse bedeutet. Diese Auffassung kann nur ideologisch sein, weil ihr Inhalt nicht durch ein philosophisches Eingreifen im Marxschen Sinne produziert wird, sondern er wird mittels Marx' begrifflicher Analyse der Warenform als ein verkehrtes Bild entwickelt. Die oben erwähnten Widersprüche zeigen deutlich diese Figur eines verkehrten Bildes. Was den kapitalistischen Produktionsverhältnissen zukommt, erscheint für die Kunstverhältnisse als Gegensatz. Was dabei vollzogen wird, ist in der Tat sehr merkwürdig, nämlich eine Dialektik zwischen im Voraus festgelegten Begriffen. Es wird gesagt, dass die kapitalistischen Produktionsverhältnisse *künstliche* Verhältnisse sind, während Kunstverhältnisse *natürlichen* Verhältnissen entsprechen, d.h. ›sich gemäß der Natur vollziehen‹ (Balibar 2013, 126-127). Kunst wird somit unabhängig von ihrer zeitlichen Entwicklung dargestellt und zum Ideal erhoben. Im Grunde genommen läuft dies auf eine formelle, daher problematische Auffassung der Dialektik als ›Widerspruch in den Begriffen‹ (ebd., 157) hinaus. Auf der einen Seite steht der Kapitalismus mit seiner Dialektik der Warenform, wie Marx sie begrifflich entwickelt hatte, und auf der anderen Seite steht die Kunst, die als begriffliches Gegenteil dargestellt bzw. entwickelt wird. Beide Begriffe schließen sich aufgrund ihrer Definition wechselseitig aus. Man kann zwar durchaus die kapitalistische Produktionsweise und die Kunstform gegenüberstellen, ihre Verhältnisse studieren und daraus folgern, dass die Verhältnisse bestimmte Widersprüche auslösen. Man kann auch die Natur dieser Widersprüche untersuchen und ihre Bedeutung für die historische (sowie theoretische) Entwicklung hervorheben; z.B. in Bezug auf die Klassenpositionen innerhalb der Kunstwelt. Etwas anderes ist es aber, zu behaupten, der grundlegende Widerspruch zu den Gesamtverhältnissen der kapitalistischen Produktionsweise verwirkliche sich notwendigerweise in der Kunst, d.h. Kunst sei die

Produktion des Widerspruchs. Dadurch wird den real-konkreten Verhältnissen der Kunst dieser Widerspruch von außen aufgedrängt.

Im Gegensatz zur aprioristischen formellen Entwicklung des Widerspruchs wird hier postuliert, dass die entscheidende Frage wie folgt zu formulieren ist: Wie steht das ›Realobjekt‹ in den Produktionsverhältnissen wirklich? Dies heißt, das dialektische Wechselspiel des ›Konkret-Wirklichen‹ mit den gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen im Kontext einer bestimmten historischen Lage (innerhalb deren eine herrschende Produktionsweise in ein gewisses Verhältnis zu anderen Produktionsformen tritt, die deren unmittelbarer Logik nicht folgen) zu *erkennen*. Die Antwort auf diese Frage, die die Produktion des Erkenntnisobjekts, d.h. der Erkenntnis des ›Realobjekts‹ voraussetzt, löst die oben erwähnten Widersprüche auf, lässt aber das Problem des Verhältnisses zwischen dem Erkenntnisobjekt und dem ›Realobjekt‹ noch offen. Das Erkenntnisobjekt, wie es bis zu diesem Punkt theoretisch entwickelt wurde, sagt uns etwas über besondere Gegenstände unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen; aber es sagt uns nicht, wieso diese Gegenstände als Kunst begriffen werden. Es sagt uns bloß, dass Kunst das Resultat eines gesellschaftlichen Produktionsprozesses ist. Aber warum diese Werke als bestimmte Werke der Kunst verstanden werden sollen, bleibt ungewiss. Das heißt, die Existenz dieser Gegenstände als Kunst wird in Wirklichkeit vorausgesetzt; oder besser ausgedrückt: Die ›Formen‹ der Erkenntnis dieser Gegenstände werden vorausgesetzt. Und dies bedeutet bloß, dass die Existenz des Erkenntnisobjekts Kunst, dessen Darstellung wir uns durch eine Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse, die der Kunst eine soziale Form geben, vorgenommen haben, bis zu diesem Punkt in Wirklichkeit vorausgesetzt wurde. Die Frage, die dadurch aufgeworfen wird, ist die folgende: Was ist das Besondere am ›Realobjekt‹, dass man es am besten als Kunst theoretisch beschreiben kann? Hier müssen wir die Kritik der politischen Ökonomie der Kunst verlassen und in die Philosophie der Kunst eintreten; d.h., wir müssen das Verhältnis der Untersuchung zu ihrem Objekt bzw. zur Kunst über die gesellschaftlichen Verhältnisse hinaus (die ihre politische Ökonomie betreffen) noch *theoretisch* explizieren (siehe dazu Kapitel 3).

Die materialistische Konzeption der Realität besagt, dass bei der Analyse des ›Konkret-Wirklichen‹ die Verhältnisse im sozialen Umgang den Kategorien Werk (bzw. Kunstwerk) oder Subjekt (bzw. Künstler_innen) vorhergehen. Anders formuliert: Solange man den sozialen Umgang nicht ins Spiel bringt, sind diese Kategorien leere Begriffe. Man muss allerdings zugeben, dass sich der soziale Umgang aus konkreten Wirklichkeiten auf unterschiedliche Praktiken bezogen zusammensetzt, deren Erkenntnisform Kategorien wie Kunstwerk oder Künstler_innen sind. In den Blick zu nehmen ist also eine komplexe Einheit, die Artikulationsformen zwischen verschiedenen nebeneinander existierenden Instanzen oder Ebenen einschließt. Der Unterschied zu Lukács wird hier noch einmal deutlich. Während für Lukács das Kunstwerk *nur* ein (mehr oder weniger gelungener oder misslungener) Ausdruck der Totalität sein kann – im Sinne eines ontologischen

Gebildes, das in der inneren Struktur des Werks sowie in seinen gesellschaftlichen Verhältnissen *historisch* hervortritt (*das Tragische ist der Ausdruck des Untergangs einer Klasse*, heißt es für Lukács in der ›Sickingen-Debatte‹ mit Bezug auf Marx) –, wird hier behauptet, dass Kunst als Begriff eines in einer bestimmten Praxis sichtbaren gesellschaftlichen Verhältnisses aufgefasst werden muss. Was für eine Art Praxis ist die Kunstpraxis im Verhältnis zur komplexen Einheit der gesamtgesellschaftlichen Praxis? Freilich wird hier die Kunstpraxis als die Produktion von Kunst verstanden, die das tätige Subjekt des sozialen Umgangs umfasst. Aus der Beobachtung dieser bestimmten Praxis im sozialen Umgang ergibt sich die Relevanz einer theoretischen Entwicklung, die das Erkenntnisobjekt dieser Praxis produziert. Und das Erkenntnisobjekt soll die Komplexität der Praxis innerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck bringen. Sobald das Spiel des sozialen Umgangs, der die Bedingung für das materielle Auftreten des Realobjekts als Teil der gesamtgesellschaftlichen Praxis, bzw. die Bedingungen für die Materialisation des sozialen Umgangs in einer bestimmten Praxis (was die Frage nach ihrer Art und Weise einschließt) voraussetzt, ergibt sich die radikale Zurückweisung des Werk- und Subjekt-Charakters des ›Realobjekts‹. Dies bedeutet, eine Definition der Kunst als Verwirklichung des Künstlergeistes oder als Ausdruck der Totalität abzulehnen. Das Bewusstsein ist das Produkt des ›Verinnerlichungsprozesses‹ (siehe dazu Abschnitt 3.1) des sozialen Umgangs und der soziale Umgang ist selbst das Produkt unterschiedlicher Praktiken, darunter auch der Kunst. Auf diese Weise beteiligen sich die Menschen an der Konstruktion von Realität. In Bezug darauf schlagen wir eine Definition des Kunstwerkes – im Sinne eines Gebrauchsgegenstandes – als Werkzeug vor.

Nach unserer Auffassung bedeutet das Werkzeugsein des Kunstwerkes, dass das Kunstwerk mit Blick auf sein Unvollendetsein betrachtet werden muss. Dieses Unvollendetsein bedeutet den notwendigen Gebrauch des Gegenstandes im Sinne einer praktischen Einverleibung. Der Gebrauch bringt (im Unterschied zur Konsumtion, welche den Verbrauch von Waren bedeutet) einen buchstäblichen Verbrauch des Gegenstandes mit sich, der weder eine einfache Formveränderung noch eine zwecklose Vernichtung ist. Vielmehr handelt es sich um einen Gebrauch des Verbrauchs, eine (aus heutiger Sicht) urheberrechtlich unbefugte Behandlung, ein Zu-sich-Nehmen. Diderots Redefigur des Mahlens einer Statue aus *D'Alemberts Traum* (siehe Abschnitt 3.2.2) stellt sich als geeigneter Gegensatz zu Hegels Ideal der Plastik dar. In der Plastik wird das sinnliche Material durch den Bildhauer geformt, d.h. im Material entsteht Hegel zufolge Inhalt (Bertram 2011, 86). Und so wird Kunst im Allgemeinen »das sinnliche Scheinen eines geistigen Inhalts, der eben in der sinnlich-materialen Gestalt des Kunstwerkes realisiert ist« (ebd., 82). Die Plastik verwirklicht in ideeller Weise diese Vorgehensweise. Als ›Manifestation der Idee‹ ist für Hegel die »konkrete sinnlich-materiale Gestalt« des Kunstwerkes, d.h. seine Form, von besonderer Relevanz (ebd., 81). Da Kunstwerke sinnlich sind, könnte man sie jeweils mit Blick auf die verschiedenen Sinne denken, meint Hegel (2006, 368). Davon sind die *praktischen* Sinne ausgeschlossen, weil diese, nämlich »die Sinne des

Geruchs, des Geschmacks oder Getastes«, sich »tätig gegen den Gegenstand« verhalten, anfangen, »ihn zu zerstören, aufzulösen« (ebd.). Hegel sagt:

»Der Sinn des Geschmacks kann nur den Gegenstand durch Zerstörung desselben erkennen; denn was die Zunge zum Schmecken berührt, ist somit schon aufgelöst. Der Duft ist ebenso die Verflüchtigung der Gegenstände (Riechstoff), ebenso ist der Sinn des Tastens bloß praktisch, er hat es mit der Schwere, dem ganz Mechanischen zu tun.³⁶ Hingegen *Gesicht* und *Gehör* sind die beiden theoretischen Sinne; das Verhältnis derselben zum Kunstwerk ist kein Verhältnis der Begierde, [denn] das Kunstwerk wird nicht vernichtet; es ist ein theoretisches Verhältnis, die Gegenstände sollen frei uns gegenüber bleiben« (ebd.).

Hier taucht die Arbeit des Geistes als dauerhafte, sinnlich-materiale Äußerung im Kunstwerk auf – im Gegensatz zu Begierde, die nicht dazu kommt, »die Arbeit von sich abzutrennen«, heißt es in Hegels *Jenaer Realphilosophie* (nach Lukács 1973, 504). Die Begierde muss also immer von vorne anfangen, meint Hegel: »Der befriedigte Trieb ist die *aufgehobene Arbeit* des Ich; dies ist dieser Gegenstand, der an seiner Statt arbeitet. Arbeit ist das diesseitige Sich-zum-Dinge-Machen. Die Entzweiung des Triebseienden Ich ist eben dies Sich-zum-Gegenstande-Machen« (ebd.). Im Gegensatz dazu bedeutet Tätigkeit »reine Vermittlung, Bewegung« (ebd.). Kunst ist eine solche Tätigkeit, durch die sich der Geist zum Gegenstand macht oder ein Geistiges wirklich wird (Bertram 2011, 82). Über ihr Material kann man nicht verfügen, wie die Begierde über den Gegenstand verfügt, um ihn zu vernichten. Aber genau das ist es, was Diderot verlangt. Er lässt zu, dass seine Begierde das theoretische Verhältnis zum Kunstwerk beherrscht, indem der Trieb ihn dazu veranlasst, die Statue zu vernichten. In der Darstellung des Pygmalion-Mythos will er nicht sehen, sondern anfassen; und durch die Zerstörung der Statue nimmt sich Diderot vor, sie *geistig* zu inkorporieren. Dies heißt wiederum, dass uns das Kunstwerk nicht *fremd* und *objektiv* gegenübersteht, um interpretiert zu werden. Vielmehr fordert die objektive Realität des Kunstwerkes von uns, dass wir etwas mit ihm machen, d.h. dass wir handeln. Insofern kann man sagen, dass diese Sichtweise Arendts Auffassung von »Arbeit« ähnlich ist; dass sich nämlich in der Arbeit der Mensch »körperlich mit dem Material seiner Arbeit »vermischt« und ihr Resultat sich einverleibt« (Arendt 1981, 161). Freilich *vermischt* sich Diderot mit dem Material *seiner* Arbeit nicht, sondern mit dem Material, das von jemand anderem ausgearbeitet wurde, nämlich mit einer Statue von Étienne Maurice Falconet. Das heißt, Diderot vermischt sich nicht mit sich selbst, sondern er vermischt sich gesellschaftlich. In Arendts Worten würde folglich Diderots »Arbeit« bedeuten, das »Herstellen« von Falconet zu verbrauchen, sich mit ihm zu vermischen. Arendts Urteil hierüber ist gnadenlos: Es bestehe die Gefahr, »daß schließlich alle Gegenstände der Welt, die sogenannten Kulturgegenstände wie die Gebrauchsobjekte, dem Verzehr und der Vernichtung anheimfallen« (ebd., 157). Das Kunstwerk als Mittel einer Handlung,

³⁶ Man erkennt hier die Unmöglichkeit des Kochens als Kunstform.

d.h. als Praxis zu verstehen, heißt unter diesem Gesichtspunkt, zu dieser Bedeutung von Arbeit zurückzukehren, d.h. Arbeit als Grundbedingung des Lebens (ebd., 16), als Produktion des Lebens (ebd., 106) aufzufassen; was etwas anderes ist als zu behaupten, dass die Arbeit ›Mittel zum Leben‹ sei (MEW 19, 21). Letztendlich hat Diderot buchstäblich versucht, sein Leben durch die Statue zu reproduzieren. Freilich ist diese Auffassung von Arbeit nicht als anthropologische Grundkategorie zu verstehen wie bei Lukács, der mit ›Arbeit‹ Arendts ›Herstellen‹ meint, d.h. das *Werk unserer Hände*, da in der ›Arbeit‹ die Form der Gegenständlichkeit vernichtet und eine neue erzeugt wird (Lukács 1973, 504-505; vgl. Sánchez Vázquez 2003, 82). Also, wenn in der vorliegenden Arbeit vom Kunstwerk als Werkzeug gesprochen wird, bedeutet das, das Kunstwerk als Mittel einer Praxis zu verstehen, indem die Arbeit der Kunst gerade nicht ›Dinge‹ unter dem Gesetz der Zweckmäßigkeit (d.h. die von Lukács bevorzugte Subjekt-Objekt-Relation) erzeugt, sondern soziale Verbindungen. Was in der menschlichen Existenz eine *wesentliche* Rolle spielt, schreibt Balibar, sind »die vielfältigen und aktiven Beziehungen, die die Individuen miteinander und untereinander eingehen (ob es sich um die Sprache handelt, um die Arbeit,³⁷ um die Liebe, die Reproduktion, die Herrschaft, die Konflikte usw.), und die Tatsache, dass es diese Beziehungen, diese Relationen sind, durch die sie definieren, was sie gemeinsam haben, also ihre ›Gattung‹. Sie definieren sie eben dadurch, dass sie sie in jedem Augenblick in vielfältigen Formen neu konstituieren. Sie bilden und liefern also den einzigen ›wirklichen‹ Inhalt für diesen Begriff des Wesens, wenn er auf den Menschen (das heißt auf *die* Menschen) angewendet wird« (Balibar 2013, 60). Insofern sollte man also den Begriff der ›Arbeit‹ nicht auf die Produktion von Sachen anwenden, sondern auf die Produktion von sozialen Verbindungen. Letztendlich spielt Arbeit keine so entscheidende Rolle in Marx' *Kapital*, sondern es sind die Produktionsverhältnisse, die Marx anvisiert.

³⁷ Diese ist, wie Marx meinte, »selbst nur die Äußerung einer Naturkraft [...], der menschlichen Arbeitskraft« (MEW 19, 15) – im Gegenteil zum Programm der deutschen Arbeiterpartei, in dem behauptet wurde, dass die Arbeit die Quelle alles Reichtums und aller Kultur ist (ebd.); eine Formulierung, die in Lukács' Interpretation des jungen Hegel ein Echo findet.

KAPITEL 2

KUNST UND WERT

2.1 Die Produktionsweise

In *Lire le capital* bearbeitet Étienne Balibar eine aus Marx' *Kapital* gewonnene symptomatische Definition von ›Produktionsweise‹. In einer ersten simplifizierten Form, die Balibar als einleitenden Schritt bei der Begriffserklärung von ›Produktionsweise‹ nutzt – man findet hier »einen ersten, äußerst klaren Text«, schreibt Balibar (2015, 459) –, lautet Marx' eigene Definition folgendermaßen:

»Welches immer die gesellschaftlichen Formen der Produktion, Arbeiter und Produktionsmittel bleiben stets ihre Faktoren. Aber die einen und die andern sind dies nur der Möglichkeit nach im Zustand ihrer Trennung voneinander. Damit überhaupt produziert werde, müssen sie sich verbinden. Die besondere Art und Weise, worin diese Verbindung bewerkstelligt wird, unterscheidet die verschiedenen ökonomischen Epochen der Gesellschaftsstruktur« (MEW 24, 42).

In Hinblick darauf lautet die Hauptfrage des Kapitels: In welchem Verhältnis steht die Kunstproduktion zur herrschenden Produktionsweise einer Gesellschaftsformation?¹

In der oben zitierten Passage kommt der Begriff der ›Produktionsweise‹ selbst nicht vor; erwähnt werden aber zwei ihrer Grundbestandteile, die in Verbindung gebracht werden müssen, um überhaupt von menschlicher Produktion sprechen zu können, nämlich Arbeitskraft und Produktionsmittel. Es ist keine Produktion möglich, schreibt Marx in den *Grundrissen*, »ohne ein Produktionsinstrument, wäre dies Instrument auch nur die Hand. Keine [Produktion ist] möglich ohne vergangene, aufgehäufte Arbeit, wäre diese Arbeit auch nur die Fertigkeit, die in der Hand des Wilden durch wiederholte Übung angesammelt und konzentriert ist« (MEW 42, 21). Diese zwei Bestandteile muss man noch um die von Marx gekennzeichnete ›besondere Art und Weise‹, wie die Verbindung zwischen der Arbeitskraft und den Produktionsmitteln bewerkstelligt wird, ergänzen; d.h. das *Wie* der Produktion oder ihre *Weise* bzw. die Art der Tätigkeit selbst. Diese Verbindung wird von Marx unter dem Begriff der

¹ »Marx hat uns zu Recht gezeigt, dass wir, um zu begreifen, wie eine gegebene Gesellschaftsformation funktioniert und was in ihr geschieht [...], auf den zentralen Begriff der Produktionsweise zurückgreifen müssen« (Althusser 2012, 45).

›Produktionsverhältnisse‹ erfasst. Da sich jede Gesellschaftsformation mit der Frage nach der Produktion und Reproduktion ihrer Bedingungen auseinandersetzen muss (Althusser 2012, 82-89), bezeichnet der Begriff der ›Produktionsweise‹ als theoretisches Konstrukt das komplexe Zusammenspiel aller dieser Verhältnisse bzw. die Art, wie sie geschichtlich und gesellschaftlich erscheinen.

Damit wird aber keinesfalls die Absicht verfolgt, ein allgemeingültiges überhistorisches Gesetz, nämlich das Gesetz der Entwicklung von Produktionsweisen festzulegen.² Wie Althusser gezeigt hat, zielt vielmehr diese erste Erklärung auf die begriffliche Darstellung der realen Phänomene, denn »[d]ie ökonomische Phänomene durch ihren Begriff zu definieren, bedeutet [nämlich], sie durch den Begriff dieser Komplexität zu definieren« (Althusser et al. 2015, 417). Insofern schließt der Begriff der ›Produktionsweise‹ die Komplexität der realen Phänomene als eine Struktur von Verhältnissen ein. Althusser schreibt dazu: »Auf der im eigentlichen Sinne ökonomischen Ebene ist es die *folgende Struktur*, welche die ökonomischen Objekte konstituiert und bestimmt: die Einheit von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen. Der Begriff dieser letzteren *Struktur* lässt sich [aber wiederum] nicht außerhalb des Begriffes der globalen Struktur der Produktionsweise definieren« (ebd.). Die Faktoren der materiellen Produktion sind also in zwei verschiedenen, aber miteinander zusammenhängenden Aspekten zu erfassen: erstens im Arbeitsprozess an sich, der aus der Kombination von Arbeit, Arbeitsgegenstand und Arbeitsmittel hervorgeht; und zweitens in den Produktionsverhältnissen, die insbesondere als Verhältnisse zwischen Produktionsagenten und Produktionsmitteln gegeben sind. Während der erste Aspekt die *materiellen* Bedingungen des Produktionsprozesses umfasst, deutet der zweite Aspekt auf die *gesellschaftlichen* Bedingungen des Arbeitsprozesses hin (ebd., 405); d.h.: »Denn den Begriff der Produktion zu denken, das bedeutet, den Begriff der Einheit ihrer Bedingungen zu denken: [den] der Produktionsweise. Die Produktionsweise zu denken, das bedeutet, nicht nur die materielle Bedingungen, sondern auch die gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion zu denken« (ebd., 413). Zusammengefasst haben wir es beim Begriff der ›Produktionsweise‹ mit Verhältnissen zwischen grundlegenden Elementen der Produktion und mit ihrem gesellschaftlichen und historischen Zustand zu tun. Das hat folgende Konsequenz: Die ›Produktionsweise‹ ist der theoretische Begriff, der uns die Erkenntnis dieses komplexen Gegenstandes oder dieser komplexen Einheit ermöglicht, welche die materielle Produktion und Reproduktion der Gesellschaft umfasst; denn das ›Konkret-Wirkliche‹ kann »nicht durch seine unmittelbar sichtbare oder sinnlich wahrnehmbare Erscheinung definiert werden[...],

² »By the time of ›Forms which Precede Capitalist Production‹, Marx is less and less inclined to posit a transhistorical mechanism of historical change. He is increasingly insistent on the specificity of capitalism with its distinctive laws of motion and, in general, more concentrated on the specificities of every social form, each with its own distinctive relation of direct producers to the means of production and its own specific conditions of survival and self-reproduction. He is increasingly conscious of the ways in which the specific laws of capitalism, its historically specific drive to accumulate and increase productivity by technological means, have been mistakenly read back into history as general laws« (Wood 2008a, 88; vgl. Wood 1995, 108-145).

es [ist] erforderlich, den Umweg über seinen Begriff zu machen, um es [als solches] zu erfassen«, meint Althusser (ebd., 419).³ Anders ausgedrückt, als ökonomische Realität existiert die ›Produktionsweise‹ an sich nicht (vgl. Elliott 2009, 147). Vielmehr ist sie der Begriff bzw. das Produkt einer bestimmten theoretischen Praxis, mittels derer wir das ›Konkret-Wirkliche‹ erfassen können (ebd., 81). Als abstrakt-allgemeines Konstrukt entspricht ihr Inhalt der Erkenntnis der Formen von Produktion und Reproduktion menschlicher Gesellschaften.

Ellen Wood hat sich mit Althusser's Konstrukt der ›Produktionsweise‹ auseinandergesetzt. Sie behauptet kritisch, die theoretische Kategorisierung der gesellschaftlichen Entwicklung unter dem Begriff der ›Produktionsweise‹ bedeute Folgendes:

»real, concrete‹ historical social formations are composed of elements whose inner structural logic is theoretically determined, while historical processes simply break up and recombine these elements in various [...] ways. Historical analysis can, then, do little more than describe and classify the combinations of modes of production and fragments of modes of production that constitute any given social formation« (Wood 1995, 55).

Wood hätte mit ihrer Deutung recht, wenn es Althusser's und Balibar's Absicht wäre, eine strukturbedingte Logik hervorzuheben, die sich gegenüber der historisch gegebenen Tatsache durchsetzt. Althusser und Balibar hätten also durch den Begriff der ›Produktionsweise‹ festgestellt, dass die Verhältnisse zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen einen ›abstrakt-formalen‹ statt einen ›real-konkreten‹ Zusammenhang aufweisen bzw. dass »the components of a mode of production may be related ›structurally‹ but not necessarily historically« (ebd.). Indem Balibar behauptet, dass »[d]urch verschiedene Verbindungen [combinaisons] dieser Elemente⁴ [...] die verschiedenen Produktionsweisen rekonstituier[t] [werden können,] [...] [m]an würde auf diese Weise schließlich zu einem *vergleichenden Schaubild über die Formen* verschiedener Produktionsweisen kommen, in denen

³ Althusser fährt fort: »diese These klingt uns in den Ohren wie etwas längst Bekanntes: Zumindest ist dies die Lektion, welche uns die gesamte Geschichte der modernen Wissenschaft erteilt hat – wie sie sich mehr oder minder in der klassischen Philosophie [der Neuzeit] reflektiert hat, auch wenn diese Reflexion sich [dann] im Element eines transzendenten (wie bei Descartes) oder eines transzendentales Empirismus (Kant und Husserl) oder auch eines »objektiven« Idealismus (Hegel) vollzogen hat. Ganz gewiss bedarf es großer theoretischer Anstrengungen, um allen diesen sublimierten Formen des Empirismus innerhalb der »Erkenntnistheorie«, welche die westliche Philosophie beherrscht, ein Ende zu bereiten, um mit deren Problematik von Subjekt (dem cogito) und Objekt – und allen ihren Varianten – zu brechen. Aber alle diese philosophischen Ideologien sprechen zumindest in »Anspielungen« etwas an, das eine reale Notwendigkeit ist, welcher die theoretische Praxis der wirklichen Wissenschaften, ganz im Gegensatz zu diesem hartnäckigen Empirismus, [dann doch] Geltung durchsetzt: [nämlich die Notwendigkeit,] zu wissen, dass die Erkenntnis eines realen Objektes nicht etwa durch den unmittelbaren Kontakt mit dem »Konkreten« zu erreichen ist, sondern [allein] durch die Produktion des Begriffs von diesem Objekt (im Sinne eines Objektes der Erkenntnis), als der absoluten Bedingung ihrer theoretischen Möglichkeit« (Althusser et al. 2015, 419-420).

⁴ Balibar meint hier Arbeitskraft, Produktionsmittel, Eigentum, Kapitalisten etc. (Balibar 2015, 463).

immer wieder dieselben ›Faktoren‹ miteinander kombiniert werden« (Balibar 2015, 465), scheint er Woods Kritik zunächst recht zu geben: Das Resultat sei ein mechanistisches Modell, in dem allzu vorgegeben und vorbestimmt ist (vgl. Elliott 2009, 146-147 u. 152).

Durch ihre Kritik beabsichtigt Wood, E. P. Thompsons historische Forschung gegen Althusser's theoretisches Konstrukt zu rehabilitieren. Sie wirft Althusser eine Form von *totalisierendem* Strukturalismus vor, der soziale Verhältnisse als nebensächliche Erscheinung der logischen Struktur auffasst. Im Unterschied dazu, so Wood, stimmen Thompsons Auffassung und die des Marxschen historischen Materialismus darin überein, dass »there is a unifying logic in the relations of production which imposes itself throughout a society, in the complex variety of its empirical reality, in a way that entitles us to speak of a ›feudal order‹ or ›capitalist society‹ but without depriving individual feudal or capitalist societies of their ›intricate fabric of social, political, cultural, and moral life« (Wood 1995, 58). Was aber bedeutet genau die erwähnte *unifying logic*? Das Gehalt dieser *logic* bleibt dennoch ungewiss und es scheint, als sei der von Althusser pointierte Zusammenhang zwischen materiellen und sozialen Verhältnissen in eine Logik verwandelt worden, die sich in der Gesellschaft und ihrer Geschichte zeigt, z.B. im Kapitalismus: »[T]he logic of capitalist process has found expression within all the activities of a society, and exerted a determining pressure upon its development and form: hence entitling us to speak of capitalism, or of capitalist societies«, schreibt Thompson (2008, 62). In der 1961 veröffentlichten Rezension von Raymond Williams' Buch *The Long Revolution* hat Thompson jedenfalls postuliert, dass diese *logic* ›dem Kern menschlicher Verhältnisse‹ entspricht:

»when we speak of the capitalist mode of production for profit we are indicating at the same time a ›kernel‹ of characteristic human relationships – of exploitation, domination, and acquisitiveness which are inseparable from this mode [...]. Within the limits of the epoch there are characteristic tensions and contradictions, which cannot be transcended unless we transcend the epoch itself: there is an economic logic and a moral logic and it is futile to argue as to which we give priority since they are different expressions of the same ›kernel of human relationship« (zit. nach Wood 1995, 61; unsere Hervorhebung).

Aber die scheinbar greifbare Evidenz der Tatsache, dass z.B. Produktionsverhältnisse immer menschliche Verhältnisse sind, liefert Althusser zufolge keine ausreichende Erkenntnis des theoretischen Gegenstandes von Marx' *Kapital* bzw. der Theorie der kapitalistischen Produktionsweise (Althusser et al. 2015, 358). Dass auf der Oberfläche (nur) ein ›Real-Konkretes‹ erscheint, z.B. das Verhältnis zwischen Käufer und Verkäufer von Arbeitskraft, hindert nicht daran, dieses Verhältnis in seiner ganzen Komplexität begrifflich zu erfassen, folglich als Verhältnis zwischen Lohnarbeit und Kapital. Und sowohl Lohnarbeit als auch Kapital sind zweifellos abstrakte Kategorien. Althusser kehrt zu dieser Problematik in seiner Spätphilosophie

zurück, indem er sie bezogen auf die ›Begegnung‹ neu formuliert. So schreibt Althusser:

»In unzähligen Passagen erklärt uns Marx, was mit Sicherheit kein Zufall ist, dass die kapitalistische Produktionsweise in der ›Begegnung‹ zwischen dem ›Eigner von Geld‹ und dem Proletariat, das nichts hat außer seiner Arbeitskraft, hervorgeht. ›Es trifft sich‹, dass diese Begegnung stattgefunden und ›gegriffen‹ hat, was besagt, dass sie sich nicht schon im Moment ihres Entstehens wieder gelöst, sondern *angedauert* hat und somit eine vollendete Tatsache geworden ist: Die vollendete Tatsache dieser Begegnung, aus der stabile Beziehungen und eine Notwendigkeit entstehen, deren Analyse zu »Gesetzen« führt, die zweifellos Tendenzen beschreiben: die Gesetze der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise (Wertgesetz, Gesetz des Tauschs, Gesetz der zyklischen Krisen, Gesetz der Krise und des Zerfalls der kapitalistischen Produktionsweise, das Gesetz der Passage – des Übergangs – in die sozialistische Produktionsweise gemäß den Gesetzen des Klassenkampfes etc.). An diesem Entwurf ist nicht so sehr die Entwicklung von Gesetzen, also einer Essenz, wichtig, sondern vielmehr *der aleatorische Charakter des ›Greifens‹ dieser Begegnung, die der vollendeten Tatsache stattgegeben hat* und deren Gesetze man angeben kann. Anders gesagt: Das Ganze, das aus dem ›Greifen‹ der ›Begegnung‹ entsteht, geht dem ›Greifen‹ der Elemente nicht voraus, sondern folgt daraus; darum hätten sie auch nicht ›greifen‹ können, ›hätte die Begegnung auch nicht stattfinden können« (Althusser 2010b, 51).

In diesem Zusammenhang sind wir der Auffassung, dass Thompson nicht sehen wollte, dass Althusser's Begriffserklärung nur die theoretische Aneignung des ›Konkret-Wirklichen‹, das in der Wirklichkeit *stattgefunden* und *gegriffen* hat, bedeutet. Thompson unterstellt Althusser »to thrust historical materialism back into the prison of the categories of Political Economy« (Thompson 2008, 68). Aber Thompson meint hier in Wirklichkeit Marx, da es Marx' eigener Fehler in den *Grundrissen* gewesen sei, seine Gedanken »inside a static, anti-historical structure« eingeschlossen zu haben (ebd., 61). Später im *Kapital*, so Thompson, habe Marx versucht, »a sense of history« zu entwickeln und die »›idealist‹ [...] formulations derived from the abstractionist mode« zu beherrschen (ebd., 65). Für Thompson ist Marx' *Kapital* bloß politische Ökonomiekritik. Darüber hinaus sei Marx' *Kapital* »not an exercise of a different order to that of mature bourgeois Political Economy, but a total confrontation *within* that order« (ebd.). Die Tatsache, dass Thompson das Wort *within* hervorhebt, verrät seine Stellungnahme: Der Geschichtsphilosoph Marx sei in ökonomischen Kategorien bzw. ›Formen‹ (wie Wert, Arbeitskraft, Kapital usw.) gefangen geblieben, unfähig, die eigentliche Aufgabe des historischen Materialismus zu entfalten, nämlich »a unitary knowledge of society« (vgl. Anderson 1980, 62). Thompsons Hauptabsicht war es, die lästige ›Basis/Überbau‹-Metapher loszuwerden und die relative Unabhängigkeit menschlicher Verhältnisse von ökonomischen Strukturen festzustellen (dazu Wood 1995, 49 ff.). Interessanterweise zitiert Balibar Marx' eigene Apologie seiner Redefigur, um die Tatsache der Determination durch die Ökonomie *in der letzten Instanz* zu rechtfertigen. Bei Marx heißt es:

»Ich ergreife die Gelegenheit, um einen Einwand, der mir beim Erscheinen meiner Schrift „Zur Kritik der politischen Ökonomie“ von einem deutsch-amerikanischen Blatte gemacht wurde, kurz abzuweisen. Es sagte, meine Ansicht, daß die bestimmte Produktionsweise und die ihr jedes Mal entsprechenden Produktionsverhältnisse, kurz ›die ökonomische Struktur der Gesellschaft die reale Basis sei, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebe und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprächen‹, daß ›die Produktionsweise des materiellen Lebens den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt bedinge‹, – alles dies sei zwar richtig für die heutige Welt, wo die materiellen Interessen, aber weder für das Mittelalter, wo der Katholizismus, noch für Athen und Rom, wo die Politik herrschte. Zunächst ist es befremdlich, daß jemand voraussetzen beliebt, diese weltbekannten Redensarten über Mittelalter und antike Welt seien irgend jemand unbekannt geblieben. Soviel ist klar, daß das Mittelalter nicht von Katholizismus und die antike Welt nicht von der Politik leben konnte. Die Art und Weise, wie sie ihr Leben gewannen, erklärt umgekehrt, warum dort die Politik, hier der Katholizismus die Hauptrolle spielte« (MEW 23, 96, Anm. 33; vgl. Balibar 2015, 467).

Es geht uns nicht darum, Thompsons Geschichtsmaterialismus zu diskreditieren. Interessant finden wir vielmehr die Frage nach dem Begriff, der die theoretische Erkenntnis des ›Konkret-Wirklichen‹ ermöglicht. Balibar stellt in dem oben zitierten Abschnitt klar, dass das Zusammenspiel aller Faktoren der Struktur der Produktionsweise die Voraussetzung ihrer theoretischen Erkenntnis darstellt: »[d]as heißt, wir können die ›Voraussetzungen‹ für deren [der verschiedenen Produktionsweisen - JMD] theoretische Erkenntnis formulieren, welche einfach nur die Begriffe für ihre historischen Existenzbedingungen sind« (ebd., 465). Auch hat Anderson betont, dass Althusser – im Sinne Spinozas – zwischen dem ›Erkenntnisobjekt‹ und dem ›Realobjekt‹ sehr gut unterscheiden konnte (Anderson 1980, 72; vgl. Elliott 2009, 81).

Bekanntlich hat Marx in der Einleitung der *Grundrisse* unter der Überschrift »Die Methode der politischen Ökonomie« (MEW 42, 34-42) einen wichtigen methodologischen Text hinterlassen. Marx betont hier, dass das, was im Denken als *Resultat* erscheint, nichts anderes als der *Ausgangspunkt* ist, um sich das Konkrete anzueignen, d.h. das Konkrete »als ein geistig Konkretes zu reproduzieren« (ebd., 35). Marx beschreibt eine Herangehensweise, die mit der Analyse des Real-Konkreten, z.B. der Bevölkerung oder der Preise beginnt, um daraus abstrakte Verhältnisse wie Kapital, Lohnarbeit usw. abzuleiten: »Von da wäre nun die Reise wieder rückwärts anzutreten, bis ich endlich wieder bei [dem Konkreten – JMD] anlangte, diesmal aber nicht als bei einer chaotischen Vorstellung eines Ganzen, sondern als einer reichen Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen«, denn das »Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen« (ebd.). Wenn man nun – so Marx weiter – den Tauschwert unter die Lupe nehme, so zeige sich, dass diese Kategorie eine Bevölkerung voraussetze, die unter bestimmten Bedingungen produziert. Im Lichte der daraus resultierenden

Produktionsverhältnisse betrachte man die Bevölkerung nicht mehr als eine Einheit, sondern als eine Abstraktion, da sie z.B. aus Klassen bestehe. Wenn die gesellschaftliche Wertschöpfung untersucht wird, findet man also konkrete gesellschaftliche Verhältnisse (bzw. eine ›reiche Totalität‹), deren Erkenntnis die abstrakten Kategorien bilden. Als z.B. Althusser von der ›allgemeinen Struktur der Produktionsweise‹ sprach, hat er sich daher auf dieses Abstrakte im Denken bezogen, welches ein bestimmtes ›Erkenntnis-Konkretes‹ produziert, d.h. die Erkenntnis durch Begriffe der konkreten Wirklichkeiten, die sich niemals als eine Einheit zeigen (Althusser 2011c, 228-233). Die Rede etwa über die ›Produktionsweise‹ und ihre ›Überdeterminierung‹ anderer gesellschaftlichen Instanzen ist das Resultat der theoretischen Praxis, und diese darf man mit der konkreten Wirklichkeit nicht verwechseln. Das bedeutet aber nur, das Primat des ›realen Objekts‹ vor dem Objekt des Wissens zu konstatieren.

Aus Marx' ›Methode‹ folgt in Bezug auf unsere Diskussion hier Folgendes: Unter ›Kunst‹ definieren wir den begrifflichen Ausgangspunkt im Sinne eines *allgemeinen Erkenntnisobjekts* bei der Untersuchung des real existierenden Objekts, das wir zunächst als ›Kunstwerk‹ erkennen, obwohl es in Wirklichkeit eine *Einheit mannigfaltiger Verhältnisse* ist – und dies heißt ›Kunst‹ als ›Praxis‹ zu erfassen. Die Untersuchung dieser Verhältnisse, d.h. der materiellen und sozialen Bedingungen der Kunstproduktion, soll die Verhältnisse dieser konkreten Produktion zur gesamtgesellschaftlichen Struktur (und damit zur ›Produktionsweise‹) jedenfalls nicht ignorieren. Man kann mithin das hier verhandelte Problematik unter der folgenden Fragestellung zusammenfassen: In welchem Verhältnis steht ›Kunst‹ zur ›Produktionsweise‹? (vgl. Benjamin 1981, 103).

Nächstfolgend werden wir uns mit Aristoteles' Definition von ›téchnē‹ bzw. *produktivem Wissen* befassen. Der altgriechische Begriff ›téchnē‹ ist insofern von Bedeutung für eine erste Auseinandersetzung mit Kunst als gesellschaftlicher Erscheinung.

2.1.1 Das produktive Wissen

Wenn man Gegebenheiten untersucht, die das Produkt einer aufs Werk orientierten Tätigkeit sind, haben wir es mit einer Art des Werdens⁵ zu tun, die im Unterschied zum natürlichen Werden als Werkstätigkeit (›poiēsis‹) zu bezeichnen ist. Darunter zählt Aristoteles die Kunst (›téchnē‹), das Denken (›diánoia‹), das Vermögen (›dýnamis‹) und auch den Zufall (›týchē‹) (Aristoteles 2007, 189). Darüber hinaus bildet das Werden, das durch Kunst bzw. ›téchnē‹ als spezifische Art der Werkstätigkeit eines Menschen, d.h. als ›téchnē poiētikē‹ vollzogen wird, den Rahmen für die klassische Unterscheidung zwischen ›poiēsis‹ (dem Hervorbringen), deren

⁵ »Alles Werdende [...] wird durch etwas und aus etwas und etwas«, betont Aristoteles (2007, 189).

Prozess in einem vom Produzenten oder Hervorbringenden verschiedenen Ding resultiert, und ›prâxis‹ (Handlung), bei der die Tätigkeit selbst das Ziel ist.⁶ Wenn man von einem Hervorbringen ausgehen will, dessen Prinzip die Anwendung der Arbeitskraft und der Produktionsinstrumente des Handwerkers einschließt, wird also die Rede vom produktiven Wissen (›téchnē‹) sein. Etwas Neues entsteht, dessen Prinzipien (›archai‹) und Ursachen (›aitiai‹) außerhalb des fertigen Produkts liegen, schreibt Aristoteles. Das produktive Prinzip, das ›téchnē‹ bzw. das *Know-how* mit einschließt, kann durch den Vergleich mit dem Naturprozess verdeutlicht werden. So erklärte es der Sophist Antiphon: »If one buried a bed in the ground and if from its decay an offshoot were able to sprout, it is not a bed but wood that would be produced« (zit. nach Vernant 2006, 288-289). Es wäre sicher seltsam, zu behaupten, dem Holz wohne die Wesenheit eines Bettes oder Schiffes inne. Während das Werden eines Samens zu einem Baum das Prinzip der Bewegung und der Ruhe in sich trägt, wie Aristoteles (2007, 168) darlegt, bildet das Holz (bzw. der Werkstoff) eines Schiffes nur das Substrat im Prozess des Hervorbringens. Dieses Substrat zeigt nicht mehr von sich aus, dass das Holz die Leistungsfähigkeit hat, ein Schiff zu werden. Wie man aus Holz ein Schiff baut, ist vielmehr eine Sache der ›téchnē‹ bzw. des produktiven Wissens. Aristoteles schreibt:

»Wie also dort das Gewordene nicht den Namen dessen führt, woraus es geworden ist, so heißt auch hier die Bildsäule nicht Holz, sondern mit einer Umbildung des Wortes hölzern, und ehern, aber nicht Erz, steinern, aber nicht Stein, und das Haus backsteinern, nicht Backsteine. Denn wenn man die Sache genau ins Auge faßt, so würde man nicht einmal schlechthin sagen können, daß die Bildsäule *aus* Holz oder das Haus *aus* Backstein wird; denn das werdende muß werden, indem sich dabei dasjenige, *woraus* es wird, verändert, aber nicht bleibt« (ebd., 191).

Dennoch gibt es im Grunde genommen keinen wesentlichen Unterschied zwischen ›téchnē‹ und dem natürlichen Werden. Beide, so Guthrie (1981, 116), »remain the same, because both show the same subordination and application of means to ends«. Das heißt, beide Prozesse (das menschliche Tun und das natürliche Werden) weisen zunächst dasselbe teleologische Prinzip auf, d.h. sie sind beide zweckmäßig orientiert oder ›Mittel zum Zweck‹; beide haben Grenzen, die durch ihren Zweck festgelegt sind. So setzt z.B. die ›Ökonomik‹ als ihre Grenze den Zweck der Reproduktion des Haushalts. Im Gegensatz dazu scheint die ›Chrematistik‹, ›unbegrenzt in ihrem Streben zu sein‹, zitiert Marx Aristoteles, »denn sie sucht sich ihm stets mehr zu nähern, während die Künste, die nur Mittel zum Zweck verfolgen, nicht unbegrenzt sind, da der Zweck selbst ihnen die Grenze setzt, so gibt es auch für diese Chrematistik keine Schranke ihres Ziels, sondern ihr Ziel ist absolute Bereicherung« (MEW 23, 167, Anm. 6). Wir werden später sehen, dass Aristoteles' Unterscheidung nicht unwichtig für die Untersuchung des Verhältnisses der Kunstproduktion zur Produktionsweise zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt ist, zu dem die

⁶ Diese Unterscheidung entwickelt Aristoteles im sechsten Buch der Nikomachischen Ethik (Aristoteles 1985, 134-135).

Ökonomie unter dem Einfluss von Aristoteles? *Ökonomik* steht (siehe dazu Abschnitt 2.2.6).

Darüber hinaus ist es wichtig zu erkennen, dass in der Kunst (bzw. ›téchnē‹) die *differentia specifica* (der Artunterschied) des Menschengeschlechts hervorgehoben wird, da im Unterschied zum natürlichen Werden durch Kunst »dasjenige [entsteht], dessen Form in der Seele [bzw. ›psychē‹ des Hervorbringenden – JMD] vorhanden ist« (Aristoteles 2007, 189). ›Form‹ wird von Aristoteles als »das Wesenswas eines jeden Dinges und seine erste Wesenheit« (ebd.) bezeichnet. Bereits am Anfang des Siebenten Buches der *Metaphysik* charakterisiert Aristoteles die Wesenheit als »Seiendes im ersten Sinne« (ebd., 177), d.h. als ›Seiendes‹, das »nicht ein Etwas, sondern schlechthin Seiendes ist« (ebd.). In Bezug auf die Werk­tätigkeit (›poiēsis‹) der Menschen ist zunächst klar, dass die ›Form‹ Kenntnisse über die Materie und den Zweck der Tätigkeit voraussetzt. So wird das Haus im Kopf des Künstlers als ›Baukunst‹ (d.i. ›Form‹) verstanden, deren Zweck das Haus selbst ist (ebd., 194-195; vgl. unten in Bezug auf Marx). Tatarkiewicz fasst die aristotelische Argumentation so zusammen:

»Kunst ist ein *Hervorbringen* durch einen Künstler; um hervorbringen zu können, muß er eine gewisse *Fähigkeit* haben, eine gewisse dauernde Disposition dazu – und gerade diese Fähigkeit (noch lieber als den Prozeß des Schaffens) nennt Aristoteles ›Kunst‹. Diese Fähigkeit stützt sich auf ein *Wissen* des Künstlers, auf die Kenntnis der Regeln des Hervorbringungsprozesses: auch dieses Wissen, das die Grundlage des Schaffens bildet, nennt er ›Kunst‹« (Tatarkiewicz 1979, 171).

Eine solche Begriffsbestimmung hebt Fachkenntnisse hervor, d.h. eine bestimmte Art der Anwendung von Wissen. In dieser Hinsicht weist Aristoteles im ersten Buch der *Metaphysik* auf den wichtigen Unterschied zwischen Erfahrung und Weisheit hin:

»Denn die Annahme, daß dem Kallias, indem er an dieser bestimmten Krankheit litt, dieses bestimmte Heilmittel half, und ebenso dem Sokrates und so vielen einzelnen, ist eine Sache der Erfahrung; daß es dagegen allen von solcher und solcher Beschaffenheit (indem man sie in einen Artbegriff [*eîdos*] einschließt), allen, die an dieser Krankheit litten, zuträglich war, z.B. den schleimichten oder gallichten oder fieberkranken, diese Annahme gehört der Kunst an« (Aristoteles 2007, 38).

Der Künstler wird daher als Weiser bezeichnet, da er »im Besitz des Begriffes« ist und »die Ursache« kennt (ebd., 39; vgl. Vernant 2006, 302). Dunne bringt das folgende Beispiel: »If a man produces correct sentences, we are given to understand, then we can attribute the techne of grammar to him only if he does so according to knowledge that he himself possesses (and not, therefore, simply according to chance or to someone else's knowledge)« (Dunne 1993, 247).

Als Entwurf einer Darstellung des produktiven Wissens nach Aristoteles mag die obige Erklärung ausreichend erscheinen. Ein wichtiger Punkt ist noch zu unterstreichen. Durch den Begriff ›technē‹ wird der Hervorbringende (bzw. der Produzent hinsichtlich seines Rechttuns) und nicht das Hervorgebrachte (bzw. das Produkt) hervorgehoben. Wenn wir die Kenntnisse und Fähigkeiten, die der Begriff ›technē‹ umfasst und die den Produktionsprozess bestimmen, als gesellschaftlich bestimmte Kenntnisse und Fähigkeiten erfassen wollen, müssen wir den Begriff ›technē‹ aus seiner abstrakten Allgemeingültigkeit herausholen; d.h. wir müssen ›die Reise wieder rückwärts‹ (Marx) antreten. Die Frage nach der Bedeutung von ›technē‹ wäre also von einem geschichtlich-gesellschaftlichen Standpunkt aus noch zu stellen. Platons *Protagoras* und der Mythos des Prometheus kann uns einen interessanten Einblick in den Begriff ›technē‹ verschaffen.

2.1.2 Platons ›Protagoras‹ und der Mythos des Prometheus

Martha Nussbaum hat die ethische Dimension der ›technē‹ als Schutz vor der Zufälligkeit des Lebens hervorgehoben und ›technē‹ bis zum Mythos des Prometheus, wie dieser in Platons *Protagoras* übermittelt wird, zurückverfolgt. Prometheus hat den Menschen das Geschenk der ›technē‹ gebracht und damit ein sicheres Leben – verglichen mit der Zufälligkeit ihrer früheren Existenz: »It is a history of gradually increasing human control over contingency«, betont Nussbaum (2001, 91). Nussbaum zufolge bedeutet ›technē‹ »a deliberate application of human intelligence to some part of the world, yielding some control over *tuchē* [...]. The person who lives by *technē* [...] possesses some sort of systematic grasp, some way of ordering the subject matter, that will take him to the new situation well prepared, removed from blind dependence on what happens« (ebd., 95). Nussbaums Argument setzt über den Mythos des Prometheus hinaus die intellektuelle Wirkungsmacht des Menschen gegenüber der Natur jedenfalls im Sinne der von Aristoteles pointierten Eigentümlichkeit des Menschengeschlechts⁷ voraus. Nussbaums Interesse an Platons *Protagoras* beginnt mit dem Kontrast zwischen den Begriffen Zufall (›tychē‹) und ›technē‹. Das, so Nussbaum, ist die Geschichte, die wir in Protagoras' Erzählung vom Titan Prometheus, der den Menschen das göttliche Feuer bringt, lesen sollen: »Then the kindness of Prometheus [...] granted to these creatures, so exposed to *tuchē*, the gift of the *technai*« (ebd., 90). Es geht hier also um die Steuerung des Zusammenlebens der Menschen angesichts des durch das Wirken des Zufalls charakterisierten Naturzustandes. Dennoch, d.h. trotz Prometheus' Geschenk, fanden die Menschen »themselves ›overcome‹, as if by alien power, by the force of their own passions, which both distorted their view of the good and blocked its effective pursuit« (ebd., 91). Platons Dialog findet zwei Jahre nach dem Ausbruch des Peloponnesischen Kriegs statt. Nussbaum meint, Platon habe den Dialog gleichsam

⁷ Nämlich die Eigentümlichkeit des ›lógos‹ bzw. der menschlichen Vernunft und der Sprache: Aristoteles zufolge leben die Menschen im Unterschied zu Tieren »in Kunst (technē) und Überlegung (logismóí)« (Aristoteles 2007, 38).

auf des Messers Schneide positioniert. In dieser unangenehmen Lage diskutieren Sokrates und Protagoras die (aus dem dialektischen Bild einer Konfrontation von Schmerz und Vergnügen entwickelte) Notwendigkeit, eine neue ›téchnē‹ bzw. eine neue ›Staatskunst‹ zu finden, die den Menschen einen besseren Weg bzw. einen besseren Maßstab für ihr soziales Handeln zeigen kann (ebd., 100-117 für eine ausführliche Diskussion der Argumente von Platon und Protagoras). Protagoras kann zunächst kein Argument anbieten, das Sokrates überzeugt: »[I]t is not enough to admit, as Protagoras did, that some pleasures are bad unless you are prepared to provide, which Protagoras was not, another criterion than pleasure by which to judge them«, schreibt der kanadische Altphilologe Grube (1935, 61). Sokrates' Maßstab ist hingegen das Wissen des Philosophen, der ein Leben führt, das sich von dem des Durchschnittsmenschen unterscheidet und auf einem »careful weighing of pleasure values« beruht (ebd., 64). Nussbaum (2001, 107) zeigt, dass sich Sokrates hier auf die neue ›téchnē‹ eines »deliberative measurement« bezieht.⁸ In Hinblick darauf liest Nussbaum aus Protagoras' Erzählung des Prometheus-Mythos heraus, dass Protagoras, der die Blüte seines Lebens in der Glanzzeit der athenischen politischen Kultur erlebt habe, noch als ein Teil dieser ruhmreichen, vergleichsweise glücklichen Vergangenheit erscheine (vgl. ebd., 105). So verwandelt Nussbaum Protagoras in einen nostalgischen Philosophen des technischen Fortschritts, der Sokrates' Argument über die Notwendigkeit einer neuen ›Staatskunst‹ nicht widerlegen kann.

Im Unterschied dazu liest Ellen Wood Prometheus' Geschichte politisch (Wood 1989, 142-144 sowie Wood u. Wood 1978, 128-137). Protagoras' Erzählung sei eine Verteidigung der athenischen Demokratie. »What is important here is Protagoras' conviction that political virtue is necessarily a universal quality, belonging not just to a select few but to ›shoemakers and smiths‹, that is, to ›banausics‹ as well as to gentlemen or philosophers«, schreibt Wood (1989, 143). Jean-Pierre Vernant teilt dieser Ansicht: »[F]or the advocates of the *demos*, artisans can have access to this superior role outside their profession [d.h. außerhalb der gewöhnlichen Arbeitsteilung der ›pólis‹ – JMD], whereas for their opponents the contrast is so profound that participation on one level automatically disqualifies them from participation on another« (Vernant 2006, 286). Kehren wir nun zum Argument des Philosophen in Platons *Protagoras* zurück und sehen wir, wie sich das Wissen, das Sokrates gegen Protagoras' ›technai‹ einfordert, in ein aristokratisches Argument gegen das politische Prinzip der ›isonomia‹ verwandelt hat, gegen jene Gleichheit also, die es erlaubte, dass der Schmied und der Schuhmacher sich mit politischen Fragen befassen: »Daß also ganz mit Recht deine Mitbürger es annehmen, wenn auch ein Schmied und Schuster ihnen Rat erteilt in bürgerlichen Dingen, und daß sie glauben, die Tugend könne gelehrt und erworben werden, dieses, Sokrates, ist dir nun hinlänglich erwiesen, wie es mir scheint«, erwidert Protagoras (Platon 1994a, 292). Sokrates'

⁸ Nussbaum weist auf den Zusammenhang zwischen Maß und Wissen hin, d.h. auf »the ability to count or measure and the ability to grasp, comprehend, or control« – einen Zusammenhang, der auf Homer und die einflussreiche Erkenntnistheorie der Pythagoras-Schule zurückgeht.

Geringschätzung derjenigen, die zwischen Schmerz und Vergnügen abwägen, wird offensichtlich. Sokrates fordert Protagoras heraus:

»Komm her, Protagoras! Enthülle mir von deiner Gesinnung auch noch dieses, was du von der Erkenntnis hältst, ob du auch hierüber so denkst wie die meisten Menschen oder anders? Die meisten nämlich denken von der Erkenntnis so ungefähr, daß sie nichts Starkes, nichts Leitendes und Beherrschendes ist; und sie achten sie auch gar nicht als ein solches, sondern meinen, daß oft, wenn auch Erkenntnis im Menschen ist, sie ihn doch nicht beherrscht, sondern irgend sonst etwas, bald der Zorn, bald die Lust, bald die Unlust, manchmal die Liebe, oft auch die Furcht, so daß sie offenbar von der Erkenntnis denken wie von einem elenden Wicht, daß sie sich von allen andern herumzerren läßt. Dünkt nun auch dich so etwas von ihr, oder vielmehr, sie sei etwas Schönes, das wohl den Menschen regiere, und wenn einer Gutes und Böses erkannt habe, werde er von nichts anderem mehr gezwungen werden, irgend etwas anderes zu tun, als was seine Erkenntnis ihm befiehlt, sondern die richtige Einsicht sei stark genug dem Menschen durchzuhelfen?« (ebd., 323-324).

»Protagoras' argument concerning the nature of virtue«, schreiben Wood und Wood (1978, 136), »which is a mundane quality accessible to the many, and the sense in which it can be taught is clearly designed to support the democratic case. Socrates' response [...] is to redefine virtue so that it is identified with something more exalted and less accessible. Virtue for Socrates is one, a single unity which is philosophic *knowledge*.« Dies hat die folgende Bedeutung: Wenn das Wissen den verunreinigten Körper beherrschen soll, muss der Philosoph den sozialen Körper durch die Politik beherrschen, wie Platon in der *Politeia* (1994b, 400) betont hat:

»Denn, wenn schon es um die Philosophie so steht, immer bleibt ihr doch im Vergleich mit den andern Künsten noch ein viel edleres Ansehen übrig, welches nun viele anlockt von unzulänglicher Natur, und die, wie schon ihr Leib verkrüppelt ist durch ihre Künste und Gewerbe, so auch durch das Unedle darin der Seele nach ganz verweichlicht und gedrückt sind.«

Das Argument, das Handwerk sei unwürdig bzw. *banausisch*, weil die Handwerker für ihren Lebensunterhalt mit dem Körper arbeiten müssten, ist letztlich ein politisches und ökonomisches; und Platon, so Wood, erhebt damit »the division between ruling and producing classes to a philosophical system [...]. The Platonic theory of knowledge, with its clear opposition between the sensible and intelligible worlds, and the forms of cognition that correspond to them [...] is all of a piece with his theory of justice as a hierarchical division of labour and his conception of the polis as properly a hierarchical organization of classes in which the ruling class is fed by the ruled« (Wood 1989, 148). Die Bezeichnung des Kunsthandwerks als eine *banausische* Tätigkeit wird allerdings in der mittelalterlichen Gesellschaft erhalten und prägt unsere erste Begriffsbestimmung der Kunst unter der lateinischen Kennzeichnung der ›artes mechanicae‹ (dazu Whitney 1990).

Dennoch wollten wir durch das Argument nicht *politisieren*, sondern die Natur der gesellschaftlichen menschlichen Arbeit untersuchen. Das Feuer steht im Zentrum der Prometheus-Erzählung. Aber bei Protagoras handelt es sich nicht um das Feuer zum Kochen (wie in Hesiods mythologischer Erzählung *Werke und Tage* [dazu Vernant 1988, 183 ff.]), sondern es ähnelt Aischylos' Feuer im *Gefesselten Prometheus*, nämlich als Feuer der Zivilisation (vgl. Vernant 2006, 265). Man findet hier den Unterschied zwischen Hesiods (oder später Xenophons) Lob des Ackerbaus als einer Arbeit, die noch zur Totalität der religiösen Repräsentationen zählt und gerade deswegen keine *›technē‹* ist,⁹ und der Geringschätzung jener mit dem (höchstwahrscheinlich aus dem griechischen *βῶνος*, *›Ofen‹* abgeleiteten) Wort *Banause* beschriebenen Werk Tätigkeiten, die Arbeit am Feuer und im Dunkeln einschließen, Arbeiten also, die den Körper entkräften und die Seele schwächen.¹⁰

Wenn darüber hinaus die Fabrikation des Handwerkers unter dem Gesichtspunkt des Endprodukts und seines Nutzens in den Blick genommen wird, so heißt dies, dass die Tätigkeit des *freien* Mannes bzw. des Herrn des Haushalts (*›oikos‹*), der für seine Existenz nicht arbeiten muss (dazu Wood 1989, 133-134 sowie Wood u. Wood 1978, 227-237; vgl. Booth 1992, 246), ehrwürdiger als die Produktion ist, und zwar aufgrund des Abhängigkeitsverhältnisses des Produzenten vom Nutzer. Vernant weist darauf hin, dass die *›Form‹* des Produkts – *›Form‹* im Sinne des aristotelischen *›eidos‹* und nicht im Sinne der Gestalt (*›schēma‹*)¹¹ – in Wirklichkeit als eine vom Nutzer *festgelegte ›Form‹* gedacht war. Es handelt sich also um eine *›Form‹*, die nicht frei aus den Überlegungen des Handwerkers, sondern aus den Bedürfnissen des Nutzers entsprungen ist: »The efficient cause – the artisan, his tools, and his *technē* – is nothing but the instrument with which a preexistent Form fashions matter« (Vernant 2006, 316). Und Aristoteles hat in der *Politik* das Beispiel des Flötenmachers gebracht, der dem Flötenspieler gehorchen muss: »Wie ein Flötenerzeuger ist nämlich der Beherrschte, doch der Herrschende ist wie der Flötenspieler, der das Instrument gebraucht« (Aristoteles 1989, 164).¹² Die Tätigkeit des Handwerkers ist also im Sinne der teleologischen Naturordnung gedacht (wie auch die Landwirtschaft eigentlich Natur ist), aber auf der Ebene der gesellschaftlichen Verhältnisse: »In effect, the

⁹ Zu Hesiod schreibt Vernant, »[t]he cultivation of trees continues the tradition of an economy based on gathering: produce appears in the form of gifts of nature, blessings that are attributed to the gods, who dispense riches« (Vernant 2006, 277).

¹⁰ Marx, der wusste, dass Aristoteles sich »in seiner Würdigung der Sklavenarbeit« geirrt hatte (MEW 23, 96, Anm. 33), zitierte, als er über die Anwendung der Maschine im Verhältnis zur Verkürzung und Verlängerung der Arbeitszeit sprach, Franz Bieses *Die Philosophie des Aristoteles* (1842), um die falsche Vorstellung zu denunzieren, dass eine von der unwürdigen Arbeit befreite Zeit erst durch den Automaten möglich wird. So träumte Aristoteles: »[W]enn jedes Werkzeug auf Geheiß, oder auch voraussahnend, das ihm zukommende Werk verrichten könnte, wie des Dädalus Kunstwerke sich von selbst bewegten oder die Dreifüße des Hephästos aus eigenem Antrieb an die heilige Arbeit gingen, wenn so die Weberschiffe von selbst webten, so bedürfte es weder für den Werkmeister der Gehilfen noch für die Herrn der Sklaven« (zit. nach ebd., 430).

¹¹ »Man sucht also die Ursache für den Stoff, diese ist die Formbestimmung (*eidos*), durch welche er etwas Bestimmtes ist, und das ist die Wesenheit« (Aristoteles 2007, 217).

¹² Das Argument geht auf Platons *Politeia* zurück: »Wie der Flötenspieler dem Flötenmacher Bescheid sagen muß von den Flöten, welche ihm gute Dienste tun beim Blasen, und ihm angeben muß, wie er sie machen soll, dieser aber muß Folge leisten« (Platon 1994b, 513).

manufactured object is determined by a finality analogous of a living creature: its perfection lies in its adaptation to the need for which it has been produced« (Vernant 2006, 290). Die Bedürfnisse des Nutzers, die von der Gesellschaft der *tugendhaften* Bürger festgelegt worden sind, entsprechen perfekt der von Aristoteles im siebten Buch der *Politik* dargelegten gesellschaftlichen Arbeitsteilung, die einer präexistenten ›Form‹ (›eidos‹) die Arbeit des Handwerkers und Lohnarbeiters unterordnet. Diese Haltung kann man bei der Produktion von Luxusgütern gut beobachten: »Through the choice of material, formal beauty, and perfect workmanship, the creation of the craftsman was seen by the person who commissioned it as a testimony of wealth, power, and success. It was not so much an utilitarian object or something to be bought and sold as it was a symbol of personal value and social superiority« (Vernant 2006, 314). Man muss zudem berücksichtigen, dass hier im Unterschied zum späteren Kapitalismus die Überschüsse im gesellschaftlichen Leben investiert werden, z.B. beim Bau eines Tempels oder für die Bezahlung von kommunalen Ausgaben (vgl. Vernant 1988, 23).

Das Fazit, mit dem wir uns nun auseinandersetzen müssen, ist das folgende: »The *technē* of the artisan is not a true knowledge. The artisan does not understand his method or comprehend what he is doing. He is content to slavishly apply the rules he was taught during his apprenticeship. His *technē* depends on fidelity to a tradition that is not scientific, and outside this tradition any attempt at innovation would leave him at the mercy of chance«, schreibt Vernant (2006, 313). Aus der Perspektive von Aristoteles' *Politik* wird die Werk Tätigkeit des Kunsthandwerkers als *Banause* so gekennzeichnet:

»Man hat nun für eine niedrige Arbeit, für eine niedrige Fertigkeit und für ein niedriges Wissen das zu halten, was im Hinblick auf die Benützungarten und die Handlungen der Tugend den Körper oder die Seele oder die Denkweise der Freien untüchtig macht. Demnach nennen wir auch solche Fertigkeiten, die den Körper in eine allzu schlechte Verfassung bringen, niedrige Fertigkeiten und ebenso auch die Arbeitstätigkeiten um Lohn; sie machen nämlich das Denken mußelos und niedrig« (Aristoteles 1989, 370-371).

Es trifft zwar zu, dass sich die *poietische* Seite (bzw. das Machen) der ›technē‹ Aristoteles zufolge »nicht primär aufs Geschaffene, sondern auf die Subjektseite des Schaffens« bezieht und dies dem »Machen im Marxschen Sinne der konkret nützlichen Arbeit, *poiēin*, von dem das Gemachte, *poiēma*, abgeleitet ist« (Haug 1996, 35) entspricht. Trotzdem darf, wenn man diese ›Subjektseite des Schaffens‹ wirklich erfassen will, nicht das ›Subjekt‹, sondern muss die Gemeinschaft (›koinōnía‹) einbezogen werden. Die ›Subjektseite‹ des produktiven Wissens entspricht abstrakt-theoretisch dem ›lógos‹ der Menschen im Allgemeinen, aber real-konkret einem Wesen, das bereits ›zōon politikón‹ und ›zōon oikonomikón‹ ist (Wood u. Wood 1978, 227) und das seine »eigene Geschichte [...] nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen« macht (MEW 8, 115).

Die Symbolik in der Erzählung des Prometheus-Mythos und die Rolle, die Prometheus bei der Entwicklung der produktiven Kräfte der Menschen spielt, kann man aus der Perspektive jenes technologischen Determinismus lesen, der Marx zu oft unterstellt wurde (dazu Wood 1995, 108 ff.). Herbert Marcuse verfolgte diese Lesart, als er Prometheus folgendermaßen identifizierte:

»Und hier stoßen wir schon zu Beginn auf die Tatsache, daß der Kulturheld in den meisten Fällen der schlaue Betrüger und (leidende) Rebell gegen die Götter ist, der die Kultur um den Preis dauernden Leids schafft. Er symbolisiert die Produktivität, die rastlose Anstrengung, das Leben zu meistern, aber in seiner Produktivität sind Segen und Fluch, Fortschritt und Mühsal unlösbar verflochten. Prometheus ist der Archetypus des Helden des Leistungsprinzips« (Marcuse 2004b, 140).

Marcuses Bild scheint von Hesiods Darstellung des Prometheus als Schwindler oder Betrüger beeinflusst zu sein. Prometheus nutzt das Vertrauen der Götter aus, und deswegen wird er für den Fall der Menschheit in die ›Eisenzeit‹ verantwortlich gemacht. Prometheus' Tat hatte Mühsal und Erschöpfung zur Folge, da »Promethean fire, in contrast to celestial fire, is as it were hungry: When not fed, it dies. It is also a fire that must be created: To light it one needs a ›seed‹ of fire – a seed like that which Prometheus hides inside the fennel just as the laborer hides the seed of wheat in the belly of the earth or the husband buries his seed in the belly of his wife« (Vernant 1988, 195). Marshall Berman hat Marcuses Bild von Prometheus als eine scharfe Kritik an Marx gedeutet, der »the values of labor and production« unkritisch zelebriert habe, während »other human activities and modes of being« vernachlässigt worden seien (Berman 1983, 126). Und Prometheus sei anscheinend Marx' Lieblingskulturheld (ebd.; auch Praver 2011, 31).

Marx wurde 1843 in einer Karikatur, die sich auf das Verbot der *Rheinischen Zeitung* durch die preußische Zensur bezog, als *gefesselter Prometheus* dargestellt. In seinen ersten Beiträgen für die Zeitung hatte sich Marx mit dem Thema der »Pressfreiheit« auseinandergesetzt und die Zensurinstruktion des Jahres 1841 heftig kritisiert. Später, in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844, hat er auf Aischylos' *Gefesselten Prometheus* hingewiesen, um die Lebensbedingungen der Arbeiterklasse zu denunzieren. Ihr Bedürfnis nach frischer Luft und Licht verkümmere, und stattdessen werde der Schmutz ihr ›Lebenselement‹: »Die Lichtwohnung, welche Prometheus bei Aeschylus als eines der großen Geschenke, wodurch er den Wilden zum Menschen gemacht, bezeichnet, hört auf, für den Arbeiter zu sein. Licht, Luft etc., die einfachste tierische Reinlichkeit hört auf« (MEW 40, 548). In der Strophe, auf die sich Marx bezogen hat, äußert sich Prometheus über das tierische Leben der Menschen, bevor er ihnen das Feuer gibt:

Gestalten mischten und verwirrten fort und fort
Sie alles blindlings, kannten nicht das sonnige
Dachüberdeckte Haus und nicht des Zimmers Kunst;

Sie wohnten tief vergraben gleich den winzigen
 Ameisen in der Höhlen sonnenlosem Raum;
 Von keinem Merkmal wußten sie für Winters Nahn
 Noch für den blumenduftgen Frühling, für den Herbst,
 Den ertoreichen; sonder Einsicht griffen sie
 Alljedes Ding an, bis ich ihnen deutete
 Der Sterne Aufgang und verhüllten Niedergang;
 Die Zahlen, aller Wissenschaften trefflichste,
 Der Schrift Gebrauch erfand ich und die Erinnerung,
 Die sagenkundige Amme aller Musenkunst.¹³

Des Weiteren taucht Prometheus im ersten Band des *Kapital* auf, und zwar in Zusammenhang mit der Bedeutung der ›Reservearmee‹ für die Kapitalakkumulation. Die Ausdehnung der Kapitalakkumulation und der Produktion relativen Mehrwerts führt zu einer Verschlechterung der Lage der Arbeiterklasse, meint Marx: »[I]nnerhalb des kapitalistischen Systems vollziehn sich alle Methoden zur Steigerung der gesellschaftlichen Produktivkraft der Arbeit auf Kosten des individuellen Arbeiters« (MEW 23, 674). Tendenziell wächst die Größe der Reservearmee mit der Akkumulation des Kapitals, und je »größer [...] diese Reservearmee im Verhältnis zur aktiven Arbeiterarmee, desto massenhafter die konsolidierte Überbevölkerung, deren Elend im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Arbeitsqual steht« (ebd., 673). Das Gesetz der kapitalistischen Akkumulation, schreibt Marx, »schmiedet den Arbeiter fester an das Kapital als den Prometheus die Keile des Hephästos an den Felsen« (ebd., 675). Aber die Ketten des Proletariats waren nicht von Hephästos geschmiedet worden, sondern der Lohnarbeiter hatte sie ›selbst bereits geschmiedet‹:

»So wenig aber bessere Kleidung, Nahrung, Behandlung und ein größeres Peculium das Abhängigkeitsverhältnis und die Exploitation des Sklaven aufheben, so wenig die des Lohnarbeiters. Steigender Preis der Arbeit infolge der Akkumulation des Kapitals besagt in der Tat nur, daß der Umfang und die Wucht der *goldnen Kette*, die der Lohnarbeiter sich selbst bereits geschmiedet hat, ihre losere Spannung erlauben« (ebd., 646; unsere Hervorhebung).

Es sind diese Ketten, welche die Proletarier loswerden müssen, denn die »Proletarier haben nichts [...] zu verlieren als ihre Ketten«, wie es bekanntlich Marx und Engels im *Manifest der Kommunistischen Partei* zum Ausdruck gebracht haben (MEW 4b, 493). Aus diesem Grund wäre es sicher attraktiv, die Kette des Prometheus und des Proletariats als vergleichbar zu betrachten, als ob ihr Stoff, der auf die Symbolik der Unterjochung des Menschen verweist, ähnlichen Bedingungen entspreche.¹⁴ Marx hatte in der Vorrede seiner Dissertation *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* das folgende Fragment von Aischylus' *Gefesseltem Prometheus* im griechischen Original zitiert. In seiner Erwiderung auf Hermes, den

¹³ Übertragung von G. J. Droysen, Berlin, 1832.

¹⁴ Vgl. Kolakowski 2005, 337-339, wo das Proletariat als kollektiver Prometheus beschrieben wird.

Götterboten, zeigt sich Prometheus, ganz nach Marx' Geschmack, antiautoritär und herausfordernd. Hier der Wortlaut:

Mir ist es süßer, diesem Fels fronbar zu sein
Denn so dem Vater Zeus ein Bote treu und fein!
So muß getrotzt sein gegen euch Alltrotzend.

Marx beendet seine Vorrede mit dem Ausruf: »Prometheus ist der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender« (MEGA I/1 1975, 15). Hier übernimmt Marx Epikurs Naturphilosophie, um – wie im *Prometheus* des Aischylos' zu lesen ist – diejenigen herauszufordern, die die Natur und das Individuum zugunsten der Theologie aufgeben: »Er trat gegen die Religion, gegen die Unterdrückung der Philosophie und des Individuums durch die Religion auf und forderte die Befreiung des Menschen von religiöser Vormundschaft. Das Bekenntnis des Prometheus, ›mit einem Wort, ganz hass' ich all' und jeden Gott‹, machte er zum Bekenntnis seiner Philosophie und erklärte ›das menschliche Selbstbewußtsein‹ als die ›oberste Gottheit‹«, wie es in der MEGA-Edition von Marx' Text heißt (ebd., 64 der Einleitung).¹⁵

Das Bild des Prometheus als eines Kämpfers gegen Religion und Herrschaft hat auch auf die deutsche Romantik eine sehr starke Anziehungskraft ausgeübt, insofern für die Romantiker der Freiheitsbegriff das *natürliche* Nahrungsmittel aller *freien* Geister wurde. August Schlegel, dessen Vorlesungen in Bonn der junge Marx besucht hat, greift auf Prometheus als Schöpfer der Menschheit zurück, um eine Kunst einzufordern, die die produktive Kraft der Natur nachahme. Nur dadurch könne Kunst schließlich aus ihrem eigenen Inneren frei und selbständig schaffen (vgl. Abrams 1971, 281). Der Künstler wird durch das Prometheus-Symbol als Gott bzw. als *second Maker* – in Shaftesburys Formulierung – gefeiert. Er ist nicht mehr der fähige Kunsthandwerker, der nach Erfahrung und Tradition Gegenstände herstellt; vielmehr verwandelt er sich in den ›leitenden Künstler‹ des Aristoteles (2007, 39). Das von dem jungen Goethe 1772-74 verfasste »Prometheus«-Gedicht erhebt ebenfalls Prometheus zum wahrhaften Symbol des aufstrebenden Künstlers. In Goethes Gedicht verkörpert Prometheus den kreativen Künstler, der den Mut aufbringt, die Götter herauszufordern, und seine eigene Freiheit bejubelt:

Ich kenne nichts ärmeres

¹⁵ John Bellamy Foster, dessen Absicht es ist, Marx' ›wahres‹ Interesse an Epikurs Materialismus auf Kosten von Hegels Idealismus hervorzuheben, meint entgegen der vorherrschenden Ansicht, Marx sei in seiner Dissertation noch ein hegelianischer Idealist, Folgendes: »Marx's admiration for Epicurus, which continues in his later writings, only points to a much more complex relation to materialism, even at this very early stage, than is generally supposed« (Foster 2000, 262; vgl. Althusser 2011a, 38 und 2010b, 42, wo Althusser bezüglich Marx' Verhältnis zu Epikur ergänzt: Marx habe »so sei bemerkt, Epikur seine Doktorarbeit gewidmet [...], in einem prachtvollen und im Denken seiner ›Jugend‹ unvermeidlichen Widersinn: ›clinamen‹ als ›Freiheit‹«, vgl. Burns 2000, 3-39).

Unter der Sonn als euch Götter.
[...]
Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen
Hast du die Tränen gestillet
Je des Geängsteten?
[...]
Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde
Ein Geschlecht, das mir gleich sei
Zu leiden, weinen
Genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!¹⁶

Gefesselt an die Ketten der Kapitalakkumulation strebe das Proletariat nach seiner Befreiung, ähnlich wie Goethes Künstler nach Prometheus' Vorbild nach seiner Freiheit strebe.

Goethe hatte in seiner Jugend Shakespeare gelobt, weil dieser Prometheus nachgeeifert habe: »Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *kolossalischer Größe* [...] und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes« (Goethe 1975, 65). Interessanterweise hatte Marx am 19. April 1859 in einem bekannten Brief an Ferdinand Lassalle zu dessen Theaterstück *Franz von Sickingen* Folgendes kritisch bemerkt:

»Die *adligen* Repräsentanten der Revolution [...] durften dann nicht so alles Interesse absorbieren, wie sie es bei Dir tun, sondern die Vertreter der Bauern (namentlich dieser) und der revolutionären Elemente in den Städten mußten einen ganz bedeutenden aktiven Hintergrund bilden [...]. Du hättest dann von selbst mehr *shakespearisieren* müssen, während ich Dir das *Schillern*, das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne« (MEW 29, 591-592).

Also Shakespeare formte seine Figuren aus dem Stoff der Geschichte und nicht als *Repräsentanten* des Zeitgeists, so Marx. Seine Kritik an Lassalle ist unmissverständlich, zumal er am Ende des Briefes nochmals betont: »Im einzelnen muß ich hier und da übertriebenes Reflektieren der Individuen über sich selbst tadeln – was von Deiner Vorliebe für Schiller herrührt« (ebd., 592).

Charakteristisch für die konventionelle Interpretation dieses Briefes ist die Auffassung von Praver: Marx' Position bedeute hier keine Kritik an Schiller selbst,

¹⁶ Goethe 1987, 203-204.

sondern vielmehr an der Schiller-Nachäfferei »by those who lacked his genius. Following Schiller's way, we are to think, does more harm – in a mid-nineteenth-century context – than following the way of Shakespeare« (Praver 2011, 224).¹⁷ Im Gegensatz dazu könnte man vorschlagen, die Stelle als einen kritischen Kommentar zur Weimarer Klassik zu deuten (vgl. Lukács 1974, 164, 179, 188 u. 193-194). Marx kritisiert die Darstellung einer Figur, die in Wirklichkeit kein Revolutionär ist (siehe Lifschitz 1967, 153): »Er ging unter, weil er als *Ritter* und als *Repräsentant einer untergehenden Klasse* gegen das Bestehende sich auflehnte oder vielmehr gegen die neue Form des Bestehenden« (MEW 29, 591). Lassalle hat also einfach die falsche historische Figur ausgewählt: »Bist Du nicht selbst gewissermaßen, wie Dein F[ranz] von S[ickingen], in den diplomatischen Fehler gefallen, die lutherisch-ritterliche Opposition über die plebejisch-Münzersche zu stellen?«, fragt Marx (ebd., 592; vgl. Lukács 1974, 187). Marx' Fragestellung kann man als einen der Kernpunkte von Brechts Dramaturgie eines anti-aristotelischen Theaters sehen, das keine Gefühle ermöglicht, sondern Entscheidungen erzwingt (Brecht 1967, 1009). Was Marx Lassalle tatsächlich zeigt, ist die materialistische These, dass »das gesellschaftliche Sein das Denken bestimmt« (vgl. ebd., 1010). Insofern sagt Marx uns eigentlich das, was Althusser von Brechts Projekt des epischen Theaters gesagt hat – dass es nämlich keine Helden gebe: »Es sind die Massen, die die Geschichte machen, und nicht die ›Helden‹« (Althusser 2011b, 183): »Daß er [Sickingen – JMD] die Revolte unter dem Schein einer ritterlichen Fehde beginnt, heißt weiter nichts, als daß er sie *ritterlich* beginnt. Sollte er sie anders beginnen, so müßte er direkt, und gleich im Beginn, an Städte und Bauern appellieren, d.h. exakt an die Klassen, deren Entwicklung = negiertem Rittertum« (MEW 29, 591; vgl. Praver 2011, 220). Dazu schreibt Lifschitz: »Die Forderung nach dem shakespearischen Element in der Tragödie ist nichts anderes als die Forderung nach geschichtlicher Konkretheit, und diese bedeutet sowohl in der Tragödie wie auch in der Politik die völlige und allseitige Entwicklung der realen Interessen der Massen sowie das Ans-Licht-Ziehen der tiefsten Schichten des historischen Bodens, auf dem sich in einer bestimmten Epoche die revolutionäre Bewegung abspielt« (Lifschitz 1963, 156-157).

Aus eben diesem Grund kann die Metapher des Prometheus, die Marx für das Bild des ›gefesselten‹ (bzw. unterjochten) Proletariats genutzt hat (vgl. Blumenberg 1984, 641-643), keinesfalls affirmativ auf Goethe und die deutsche Romantik verweisen, mag auch Marx ein begeisterter Leser Goethes gewesen sein (Praver 2011, 24 u. 31; vgl. Berman 1983, 96; Jay 1984, 301). Überhaupt ist die Vorstellung irreführend, Marx hätte die Prometheus-Metapher unkritisch weiterverwendet. Bereits in dem »Zirkular gegen Kriege« von 1846 hatte Marx unter der Überschrift »Religiöse Tändeleien« das Symbolbild des ›gefesselten Prometheus‹ zusammen mit dem »Lamm Gottes, das der Welt Sünden trägt« und dem ›wandernden Juden‹ stark kritisiert (MEW 4c, 15). Marx bemängelt hier, dass sich alle Mitteilungen Kriegen über das Proletariat auf diese mythologisch-biblischen Bilder beschränkten. So

¹⁷ Vgl. eine ähnliche Ansicht in Foley 1993, 148-153; ausführlicher darüber Hinderer 1974.

spreche Kriege vom Proletariat in einer ›kindisch-pomphaften‹ Weise, was »im höchsten Grade kompromittierend für die kommunistische Partei« sei (ebd., 3). Die Symbolisierung des Proletariats als Prometheus, so Marx, schein(e) daher eigentlich nur geeignet für diejenigen, für die »es natürlich angenehm [ist], den Ursprung eines ökonomischen Verhältnisses [...] dadurch geschichtsphilosophisch zu entwickeln [...]. Adam oder Prometheus sei auf die Idee fix und fertig gefallen, dann sei sie eingeführt worden etc.« (MEW 42, 20). Und hier ist Proudhon gemeint. »Nichts ist langweilig trockener«, schreibt Marx weiter, »als der phantasierende locus communis« (ebd.).¹⁸

All dies bedeutet, dass es für die hier beabsichtigte Diskussion nicht ausreicht, das produktive Wissen (bzw. ›technē‹) einfach mit Bezug auf die Symbolik des Prometheus-Mythos darzustellen.

2.1.3 Marx' Darstellung des ›einfachen‹ Produktionsprozesses

Im ersten Band des *Kapital* macht sich Marx im Zusammenhang mit einer ersten allgemeinen Begriffsbestimmung des ›Arbeitsprozesses‹ und noch bevor der Arbeitsprozess als Bestandteil der kapitalistischen Produktionsweise zugespitzt wird, eine Aristoteles nahekommende Definition von ›technē‹ zunutze.¹⁹ Zuerst beschreibt Marx ›Arbeit‹ als einen Prozess zwischen den Menschen und der Natur: »ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert« (MEW 23, 192). Marx fährt dann fort:

»Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war. Nicht daß er nur eine Formveränderung des Natürlichen bewirkt; er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck, den er weiß, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt und dem er seinen Willen unterordnen muß [...] Die einfachen Momente des Arbeitsprozesses sind die zweckmäßige Tätigkeit oder die Arbeit selbst, ihr Gegenstand und ihr Mittel.« (ebd., 193).

Das ist eine Reflexion mit deutlicher aristotelischer Färbung. Der Arbeitsprozess besteht nämlich aus Formgebung (›eîdos‹), Stoff (›hýlē‹) und Zweck (›télos‹). In verschiedenen Abschnitten von Aristoteles' *Metaphysik* finden wir solche Formulierungen. Aristoteles zufolge entsteht zuerst durch ›technē‹ »dasjenige, dessen Form in der Seele vorhanden ist [...]. Und so schreitet man im Denken (*noeîn*) immer fort, bis man zuletzt zu dem hingeführt hat, was man selbst hervorbringen (*poieîn*) kann« (Aristoteles 2007, 189-190). Zudem muss im Prozess des Machens »das werdende [...] werden, indem sich dabei dasjenige, woraus [d.h. aus einem Stoff (›hýlē‹) – JMD] es wird, verändert, aber nicht bleibt« (ebd., 191). Also ist das Haus

¹⁸ Über Marx, Proudhon und Prometheus vgl. MEW 4a, 121 ff.

¹⁹ Siehe MEW 23, fünftes Kapitel: »1. Arbeitsprozeß«, 192 ff.

nicht Backsteine, aber backsteinern usw. (ebd.). Schließlich setzt der Zweck die Grenzen²⁰ der Tätigkeit; am Beispiel der Heilkunst z.B. »vor dem Gesundwerden die Abmagerung oder die Reinigung oder die ärztlichen Mittel oder Werkzeuge; dies alles nämlich geschieht um des Zweckes willen« (ebd., 128).

Marx zufolge wird die ›ideelle Vorstellung‹ des ›Arbeiterwillens‹ dem Zweck ebenfalls untergeordnet, denn in Anlehnung an Aristoteles setzt der Zweck die Grenzen, innerhalb deren die Arbeitskraft agiert. Wir haben bereits gesehen, wie sich die Grenzen und Zwecke auf gesellschaftliche Bedürfnisse richten; das hat etwa das Beispiel des Flötenmachers, der dem Flötenspieler gehorchen muss, gezeigt. Marx war sich dessen bewusst, dass der Mensch als tätiges Wesen nur geschichtlich-gesellschaftlich erfasst werden kann. Dies ist die materialistische Auffassung, die in *Die deutsche Ideologie* oder den *Thesen über Feuerbach* zum Ausdruck kommt. Während man in *Die deutsche Ideologie* die bekannte Formulierung findet, dass das »Bewußtsein [...] nie etwas Andres sein [kann] als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen [...] ihr wirklicher Lebensprozeß [ist]« (MEW 3b, 26), nämlich in dem Sinne, dass das gesellschaftliche Individuum »unter bestimmten materiellen und von [seiner] Willkür unabhängigen Schranken, Voraussetzungen und Bedingungen tätig« ist (ebd., 25), artikuliert Marx in den *Thesen über Feuerbach* deutlich, dass das menschliche Wesen »kein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum [ist]. In seiner Wirklichkeit ist es das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse« (MEW 23a, 5; vgl. Balibar 2013, 57-58).²¹ Dennoch beendet Marx den ersten Paragraphen des erwähnten Abschnittes über den ›Arbeitsprozess‹ folgendermaßen: »Der Arbeitsprozeß ist daher zunächst unabhängig von jeder bestimmten gesellschaftlichen Form zu betrachten« (MEW 23, 192). Der menschliche Aneignungsprozess der Natur erfolgt in einem Produkt, das das Resultat der aufs Werk orientierten menschlichen Tätigkeit ist: »Die Produktion von Gebrauchswerten oder Gütern ändert ihre allgemeine Natur nicht dadurch, daß sie für den Kapitalisten und unter seiner Kontrolle vorgeht« (ebd.). Und wenig Paragraphen später liefert Marx eine teils anthropologische, teils wirtschaftliche Darstellung des ›Arbeitsprozesses‹. Sein Fazit ist das folgende: »Im Arbeitsprozeß bewirkt also die Tätigkeit des

²⁰ Neben anderen Bedeutungen nennt Aristoteles Grenze (›péras‹) »das Ziel eines jeden Dinges, ein solches nämlich, zu welchem die Bewegung und die Handlung hingeht, nicht von dem sie ausgeht« (Aristoteles 2007, 154).

²¹ Althusser lehnt Marx' Formulierung ›das menschliche Wesen‹ als aus Feuerbachs theoretischen Humanismus stammendes epistemologisches Hindernis ab. Ferner weist Wolf die Interpretation von Marx' Ausdruck ›menschliches Wesen‹ als *essentia hominis* (bzw. als ›das Wesen des Menschen‹) zurück: »Allerdings mit der spezifischen Komplikation, dass Marx in den Jahren zuvor die Rede vom Mensch im Singular bewusst zugunsten einer Rede von Menschen im Plural aufgegeben hat, so dass ›menschliches Wesen‹ also sinngemäß substituiert werden könnte: ›Menschen als Menschen‹. Das sollte nicht als gleichbedeutend mit ›menschliche Individuen‹ verstanden werden (obwohl natürlich existierende Individuen unterstellt werden), sondern als Bezugnahme auf das, was sie zu Menschen macht. Und an dieser Stelle wird dann Marxens philosophische Pointe deutlich: Was Menschen zu Menschen macht, ist keine in isolierten menschlichen Individuen zu findende Eigenschaft, sondern ihre Einbezogenheit in ein (von Grund auf relational zu denkendes) ›ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse‹. Diese ist Marxens starke These: Ihr Leben aus und in den Relationen, die von Marx hier als ›gesellschaftliche Verhältnisse‹ terminologisch neu gefasst worden sind, macht das Mensch-Sein aller Menschen aus« (Wolf 2003, 207-208).

Menschen durch das Arbeitsmittel eine von vornherein bezweckte Veränderung des Arbeitsgegenstandes. Der Prozeß erlischt im Produkt. Sein Produkt ist ein Gebrauchswert, ein durch Formveränderung menschlichen Bedürfnissen angeeigneter Naturstoff« (ebd., 195). Marx zeigt die allgemeine Beschaffenheit jedes Arbeitsproduktes, das eine bestimmte geschichtlich-gesellschaftliche Entwicklung der Arbeitskraft bereits voraussetzt, die hier allerdings von Marx nur ›abstrakt-allgemein‹ – d.h. als eine Abstraktion, die aus der Beobachtung der wirklichen Phänomene der Arbeit hervorgeht, – beschrieben wird: »Die Erde selbst ist ein Arbeitsmittel, setzt jedoch zu ihrem Dienst als Arbeitsmittel in der Agrikultur wieder eine ganze Reihe anderer Arbeitsmittel und eine schon relativ hohe Entwicklung der Arbeitskraft voraus« (ebd., 194). Marx beendet die ›abstrakt-allgemeine‹ Erläuterung des ›Arbeitsprozesses‹ wie folgt:

»Der Arbeitsprozeß, wie wir ihn in seinen einfachen und abstrakten Momenten dargestellt haben, ist zweckmäßige Tätigkeit zur Herstellung von Gebrauchswerten, Aneignung des Natürlichen für menschliche Bedürfnisse, allgemeine Bedingung des Stoffwechsels zwischen Mensch und Natur, ewige Naturbedingung des menschlichen Lebens und daher unabhängig von jeder Form dieses Lebens, vielmehr allen seinen Gesellschaftsformen gleich gemeinsam. Wir hatten daher nicht nötig, den Arbeiter im Verhältnis zu anderen Arbeitern darzustellen. Der Mensch und seine Arbeit auf der einen, die Natur und ihre Stoffe auf der anderen Seite genügten« (ebd., 198-199).

Damit setzt sich Marx mit Aristoteles und der Antike auseinander, um ihre Grenzen zu zeigen: Für die Darstellung der ›einfachen und abstrakten Momente‹ des Arbeitsprozesses hatte es er ›nicht nötig‹, auf die ›gesellschaftlichen Verhältnisse‹ hinzuweisen. Deshalb kehrt Marx, nachdem er die Beschreibung der ›einfachen‹ Momente des Arbeitsprozesses zu Ende gebracht hat, zum »Kapitalisten in spe zurück« (ebd., 199), dem eigentlichen Ziel seiner Analyse. Warum? Es liegt auf der Hand: »So wenig man dem Weizen anschmeckt, wer ihn gebaut hat, so wenig sieht man diesem Prozeß an, unter welchen Bedingungen er vorgeht, ob unter der brutalen Peitsche des Sklavenaufsehers oder unter dem ängstlichen Auge des Kapitalisten, ob Cincinnatus ihn verrichtet in der Bestellung seiner paar jugera oder der Wilde, der mit einem Stein eine Bestie erlegt« (ebd.). Das heißt: Bleibt die Darstellung der Produktionsweise eine bloße Beschreibung ihrer einfachen Momente, haben wir nichts gewonnen.

Marx hatte in den *Grundrissen* die ›gemeinsamen Bestimmungen‹ aller ›Epochen der Produktion‹ unter der Abstraktion ›Produktion im Allgemeinen‹ folgendermaßen gekennzeichnet: »Allein alle Epochen der Produktion haben gewisse Merkmale gemein, gemeinsame Bestimmungen. Die *Produktion im Allgemeinen* ist eine Abstraktion, aber eine verständige Abstraktion, sofern sie wirklich das Gemeinsame hervorhebt, fixiert und uns daher die Wiederholung erspart« (MEW 42, 20-21). Die Arbeitskraft, die Produktionsinstrumente und Produktionsmittel sowie die zweckmäßige Vorstellung der Tätigkeit bilden jetzt die Abstraktion ›Produktion im

allgemeinen«, und eben diese Elemente tauchen auch im aristotelischen Begriff ›technē‹ als Mittel, Formgebung und Zweck auf. Wenn es also »allen Produktionsstufen gemeinsame Bestimmungen« gibt, »die vom Denken als allgemeine fixiert werden«, sind gleichwohl »die sog. *allgemeinen Bedingungen* aller Produktion [...] nichts als diese abstrakten Momente, mit denen keine wirkliche geschichtliche Produktionsstufe begriffen ist« (ebd., 24). Deswegen müssen die »Bestimmungen, die für die Produktion überhaupt gelten, [...] grade gesondert werden, damit über die Einheit [...] die wesentliche Verschiedenheit nicht vergessen wird. In diesem Vergessen liegt z.B. die ganze Weisheit der modernen Ökonomen, die die Ewigkeit und Harmonie der bestehenden sozialen Verhältnisse beweisen« (ebd., 21). Wenn wir nun die Kategorie ›Arbeit‹ nehmen und sie bloß als »Prozeß zwischen Mensch und Natur« (MEW 23, 192), als Bedingung des »Stoffwechsels mit der Natur und daher [der] Aneignung der Natur« (MEW 42, 397) bestimmen, dann nimmt sie die Form eines ursprünglichen Akts an. Erklärungsbedürftig ist aber nicht »die *Einheit* der lebenden und tätigen Menschen mit den natürlichen, unorganischen Bedingungen ihrer Stoffwechsels mit der Natur und daher ihre Aneignung der Natur [...],²² sondern die *Trennung* zwischen diesen unorganischen Bedingungen des menschlichen Daseins und diesem tätigen Dasein« (ebd.). Die Analyse der konkreten Bedingungen, unter denen die Kategorie ›Arbeit‹ als geschichtlich-gesellschaftliche Erscheinung auftritt, und zwar als eine Analyse, die die *theoretische* Geltung der Kategorie ermöglicht, macht es dann erforderlich, die Kennzeichnung ›Arbeit‹ in Zusammenhang mit anderen Begriffen zu bringen: ›Arbeit‹ wird also ›Arbeitskraft‹ innerhalb eines ›Arbeitsprozesses‹ unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen. Zum Beispiel steht der Sklave »in gar keinem Verhältnis zu den objektiven Bedingungen seiner Arbeit« (ebd.) – er ist bloß eine *Bedingung* der Produktion und ist »in die Reihe der andren Naturwesen gestellt, neben das Vieh oder als Anhängsel der Erde« (ebd.) –, während der mittelalterliche Handwerker als unmittelbarer Produzent über die Produktionsmittel verfügte und zum Teil auch Eigentümer des Resultats seiner Arbeit blieb; und für den Kapitalisten schließlich ist der Arbeitsprozess »ein Prozeß zwischen Dingen, die [er] gekauft hat [inkl. der Arbeitskraft – JMD], zwischen ihm gehörigen Dingen« (MEW 23, 200). Man muss daher auf die Verhältnisse eingehen, die für die Reproduktion der gesellschaftlichen Produktionsbedingungen maßgebend erscheinen, um überhaupt die Natur der menschlichen Produktion zu verstehen. In dieser Hinsicht weist Balibar auf einen wichtigen ›Faktor‹ hin, der die Eigentümlichkeit der kapitalistischen Produktionsweise als historisch spezifischer Form offenlegt. Dieser ›Faktor‹ ist »*der Nichtarbeiter, der sich die Mehrarbeit aneignet*«, nämlich der Kapitalist (Balibar 2015, 459). Die Textpassage im zweiten Band des *Kapital*, deren Deutung wir am Anfang dieses Kapitels begonnen haben, setzt sich nun folgendermaßen fort: »Im vorliegenden Fall ist die Trennung des freien Arbeiters von seinen Produktionsmitteln der gegebne Ausgangspunkt, und wir haben gesehen, wie und unter welchen

²² Letztendlich erscheinen die »natürlichen Existenzbedingungen des Produzenten, ganz so wie sein lebendiger Leib [...] als die Voraussetzung seiner selbst [...]; sein eignes Dasein (leibliches) ist eine natürliche Voraussetzung, die er nicht gesetzt hat« (MEW 42, 397-398).

Bedingungen beide in der Hand des Kapitalisten vereint werden – nämlich als produktive Daseinsweise seines Kapitals« (MEW 24, 42). Balibar betont die doppelte Bedeutung dieser Trennung für die kapitalistische Produktionsweise: »Der Arbeiter ist von allen Produktionsmitteln »getrennt«; er ist auch von jedem Eigentum (außer seiner Arbeitskraft) entblößt; aber zugleich ist er als menschliches Individuum von jeder Möglichkeit »getrennt«, die gesellschaftlichen Produktionsmittel ganz allein ins Werk zu setzen« (Balibar 2015, 464; vgl. Wood 2008a, 86). Diese Trennung, die das Kapitalverhältnis deutlich macht, kennzeichnet die kapitalistische Produktionsweise als historisch eigentümliche Form im Gegensatz zu anderen Produktionsweisen wie z.B. der feudalen. In der feudalen Produktionsweise wird das (Mehr-)Produkt der Arbeit angeeignet und nicht die Arbeitskraft des Arbeiters.

2.1.4 Die Matrix der Produktionsweise

George Economakis (2002) hat eine elementare und wertvolle Definition von ›Produktionsweise‹ und ›Produktionsverhältnisse‹ vorgelegt, die auf Althussers und Balibars *Lire le capital* zurückgeht. Wir werden uns im Folgenden Economakis' Darstellung zunutze machen und den Versuch unternehmen, die Künste (mit besonderer Rücksicht auf die sogenannten bildenden Künste) in ihren elementaren Verhältnissen zur kapitalistischen Produktionsweise zu schildern. Es geht uns dabei nicht darum, die vollkommene Unterordnung der Kunstproduktion unter die Kapitalverhältnisse aufzuweisen, sondern die Eigentümlichkeit der Kunstproduktion im Verhältnis zur herrschenden Produktionsweise zu zeigen.

Economakis erkennt drei konstituierende Gefüge jeder geschichtlich betrachteten Produktionsweise, nämlich das ökonomische, das juristische und das ideologische Gefüge. Diese drei Gefüge bestimmen die Art und Weise, wie die spezifisch ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Individuen strukturiert sind. Welches dieser drei Gefüge bestimmend ist, hängt Economakis zufolge von »a combination of relations embodied in the relations of production (which comprise the matrix of a mode of production)« ab (ebd., 161), obwohl die ökonomische Basis nur in ›letzter Instanz‹ bestimmend ist. Die Matrix jeder Produktionsweise besteht aus Eigentum (*proprietorship*), Besitz (*possession*) und »the use of the means of production« (ebd.). Der Gebrauch von Produktionsmitteln wird als »specific capability or skill in handling them« gekennzeichnet, und Eigentum bedeutet ein ökonomisches Verhältnis, das auf den Besitz »of the means, objects and results of the productive process« hindeutet (ebd.). Eigentum als ökonomisches Verhältnis setzt also den Besitz von Produktionsmitteln (in Form von Rohstoffen, Arbeitsmitteln, Produktivkräften) und die Aneignung des Endprodukts voraus: »In distinction from formal legal proprietorship, proprietorship as a (real) economic relation presupposes possession of the means of production, i.e. management in terms of control of the productive process and appropriation of the results of utilisation of the means of

production« (ebd.). Wichtig ist, dass der Besitz von Produktionsmitteln und die Aneignung des Resultats des Produktionsprozesses in diesen Begriff des Eigentums als eines ökonomischen Verhältnisses einbezogen sind: »That is to say, proprietorship as an economic relationship (dominion) exists in homology (coincidence – correspondence) with the relation of possession (management)« (ebd.). Beispielsweise besteht die Matrix der feudalen Produktionsweise aus einer Homologie der Nutzung mit (partiell oder gänzlichem) Besitz der Produktionsmittel von Leibeigenen, »the class bearer of labour« (ebd.). Dies impliziert wiederum, dass es eine Nicht-Homologie in den Verhältnissen von Eigentum und Besitz bei den Feudalherren, »the class bearer of proprietorship« gibt. Das Eigentum der Feudalherren bleibt bloß formell und die Leibeigenen arbeiten »for the benefit of the feudal lord only as a consequence of extra-economic coercion« (ebd., 162). In der kapitalistischen Produktionsweise findet man das Gegenbeispiel. Während der Lohnarbeiter weder die Produktionsmittel besitzt noch die Möglichkeit hat, diese für seinen eigenen Bedarf zu verwenden, hat die Klasse der Kapitalisten das Eigentum an den Produktionsmitteln und am Resultat ihrer Anwendung. Eigentum wird in diesem Fall zu einem rein (real) ökonomischen Verhältnis. Während also vor der Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise »workers related to the basic condition of labour – the land – as their property, whether the communal property of one or another form of primitive communalism or the free landed property of the independent small producing household« (Wood 2008a, 86), hat der Kapitalismus »die natürliche Einheit der Arbeit mit ihren sachlichen Voraussetzungen« gesprengt (MEW 42, 383). Das Resultat ist die entscheidende Eigentümlichkeit des Kapitalismus, nämlich eine eigentümliche Form von gesellschaftlichen Verhältnissen, die den Kauf und Verkauf von Arbeitskraft voraussetzt: »Er [der Arbeiter, der über seine Arbeitskraft als Ware frei verfügt – JMD] und der Geldbesitzer begegnen sich auf dem Markt und treten in Verhältnis zueinander als ebenbürtige Warenbesitzer, nur dadurch unterschieden, daß der eine Käufer, der andre Verkäufer, beide also juristisch gleiche Personen sind« (MEW 23, 182).

Im Folgenden werden wir eine schematische Darstellung der gesellschaftlichen Produktionsform der Künste in Anlehnung an die von Economakis vorgelegte Matrix der Produktionsweise entwickeln. Wie bereits erwähnt, bedeutet dies keinesfalls, die Künste unter das herrschende ökonomische Gefüge zu subsumieren. Über die Tatsache hinaus, dass auch im Kunstbereich Löhne bezahlt und die Mittel, die die verschiedenen Künste gebrauchen, unter den Voraussetzungen der kapitalistischen Produktion produziert werden, kann keine Relation der unmittelbaren Unterwerfung zwischen Kunst und der ökonomischen Basis festgestellt werden. Es wird also hier keine Gleichsetzung zwischen der herrschenden Produktionsweise und dem Kunstbereich vorgenommen. Zu einer solchen Gleichsetzung käme es, wenn man die Künste bloß als Widerspiegelung der aus der Produktionsweise stammenden Verhältnisse auf einer anderen Ebene (z.B. auf der Ebene der symbolischen Repräsentation) betrachten wollte. Werckmeister schreibt in Bezug auf *Die deutsche Ideologie* Folgendes:

»Ihre [der orthodoxen marxistischen Ästhetik] obsessive Sorge um objektive Wahrheit, die in Kunstwerken ›widergespiegelt‹ sein müsse, und die Betonung von deren philosophisch kontrollierbarem Erkenntnischarakter beziehen sich auf die Funktion von Kunst in der Gesellschaft, das heißt auf ihre Konsumtion. Marxistische Ästhetiker mögen noch so oft beteuern, Kunst müsse vor allem als Arbeit verstanden werden, man vermisst bei ihnen trotzdem jede detaillierte Überlegung über die konkreten und spezifischen Bestimmungen der Produktion von Kunstwerken. Es erscheint darum folgerichtig, daß sie den Text über Raffael aus der *Deutschen Ideologie*, seit er 1932 bekannt geworden war, kaum beachteten. Denn dieser Text handelt von Künstlern, die unter gesellschaftlichen Bedingungen arbeiten, nicht dagegen von Kunstwerken, die diese Bedingungen widerspiegeln, und schon gar nicht von einer Transzendenz der Kunstwerke über diese Bedingungen hinaus« (Werckmeister 1974, 30-31).

Nachfolgend soll die Art und Weise artikuliert werden, in der die Kunstproduktion mit der Matrix der Produktionsweise (Eigentum, Besitz und Gebrauch von Produktionsmitteln) in Zusammenhang steht. Unsere vorläufige These lautet: Was unsere Gesellschaft unter ›Kunst‹ versteht, ist auf bestimmte Eigentumsverhältnisse gestützt, die im Verhältnis zur ökonomischen Grundlage der Gesellschaft auftreten. Diese Verhältnisse sind nicht fest und unvergänglich. Kunst besteht auch in dem dialektischen Prozess, diese Verhältnisse zu widerlegen. Die in der Folge skizzierte Darstellung setzt ferner als ihren Ausgangspunkt voraus, dass sich der Kunstbereich in einem Prozess der Selbstbestimmung der Kunstgegenstände und der Produktivkräfte in Abgrenzung von anderen Herstellungsprozessen historisch konstituiert hat (siehe dazu den Abschnitt 2.2).

Erstens, *der Gebrauch von Produktionsmitteln*.

Der Gebrauch von Produktionsmitteln bedeutet im Kunstbereich die soziale Kompetenz, Kunstwerke zu erzeugen. Dass diese Kompetenz sozial ist, stellt heute niemand in Frage. Darüber hinaus weist die Art, wie die Produktionsmittel verwendet werden, jeweils auf eine besondere Entwicklungsstufe der gesellschaftlichen Arbeitsteilung hin, und mitunter wird diese Entwicklungsstufe von Künstler_innen programmatisch in Anspruch genommen (vgl. Jones 1996). Alle Studien, die die historischen Verhältnisse der Künstler_innen zur Arbeiterklasse – besonders, aber nicht nur von einem politischen Standpunkt aus (siehe Pohl 2005; Bryan-Wilson 2009) – untersuchen, ebenso wie diejenigen, die eine Theorie der Künstler_innen als Konsumenten formuliert haben (dazu Groys 2002; vgl. Stallabrass 2002 u. 2004), beziehen sich letztendlich auf die allgemeine gesellschaftliche Arbeitsteilung.

Zweitens, *der Besitz*.

Im Fall der Kunstproduktion im Kapitalismus setzt Eigentum als ökonomisches Verhältnis den Besitz von Produktionsmitteln und die freie Anwendung der Arbeitskraft der Künstler_innen voraus. Typisch für den Kunstbereich ist, dass die Künstler_innen nicht ihre Arbeitskraft, sondern die Produkte ihrer Arbeit auf dem

Markt verkaufen. Umstritten ist die Bedeutung dieses Aspekts der Künstlerarbeit, hier als Verallgemeinerung ausgedrückt, für die Verhältnisse der Künstlerarbeit zur Produktionsweise. Zunächst bestätige dies, dass die Künstlerarbeit in der kapitalistischen Gesellschaft hauptsächlich als Nicht-Lohnarbeit erscheint (dazu Abschnitt 2.3).

Drittens, *das Eigentum*.

Das Eigentum in der Kunstproduktion setzt weitere Verhältnisse voraus, nämlich eine eigentümliche Form des Kunsteigentums als ›geistiges Eigentum‹. Daraus entspringt das Eigentum am Resultat der Anwendung der Arbeitskraft. Das heißt, Künstler_innen erhalten das Recht auf das Privateigentum an *ihrem* Arbeitsprodukt, weil sie im Besitz des ›geistigen Eigentums‹ an dem Produkt sind; und auf diese Weise erscheinen sie auf dem kapitalistischen Kunstmarkt, nämlich als Eigentümer_innen (im geistigen sowie materiellen Sinne) der Produkte ihrer Arbeit (dazu Abschnitt 2.4). Das ›geistige Eigentum‹ der Kunstproduktion weist zudem auf die Produktion eines bestimmten Sinngehalts hin. Dass die Künste Mittel einer Sinnvermittlung über die bloß materielle Erscheinung des Kunstwerkes hinaus sind, zeigt die Funktion des Kunstproduktes als Zeichen (vgl. dazu Kapitel 3). Zusammengefasst bedeutet das Eigentum als ökonomisches Verhältnis: (1) das Eigentum an den Produkten der Künstlerarbeit und (2) das Eigentum an dem produzierten Sinngehalt.

Den modernen Künstler_innen wird eine ›freie‹ Disposition zur Herstellung von Kunstwerken zugeschrieben, die eigentlich nur auf jenen ›leitenden Künstler‹ zutrifft, von dem bei Aristoteles die Rede ist (Aristoteles 2007, 39). Der Schriftsteller z.B., der für einen anderen seine fachliche Kompetenz des Schreibens einsetzt, besitzt kein ›geistiges Eigentum‹ an dem geschriebenen Buch. Dieselbe Erscheinung ist zu beobachten im Fall des Malers, der für einen anderen Maler malt, oder des Tänzers gegenüber dem Choreographen, für den der Tänzer ein bloßes Instrument seiner Phantasie ist. Insofern kann man hier jedenfalls die Konstituierung einer spezifischen Arbeitsteilung im Kunstbereich erkennen, in der der *leitende* Künstler als Produzent von Ideen statt von Werken erscheint.

Aus diesem Entwurf ergeben sich zwei vorläufige Ausgangspunkte. *Erstens*: Dass Künstler_innen das Eigentum an den Produktionsmitteln und am Resultat ihrer Anwendung genießen, bedeutet, dass sich die Kunstproduktion von der üblichen Güterproduktion im Wesentlichen nicht unterscheidet, ebenso wenig von der herkömmlichen Konsumtion. Die wesentliche Frage besteht darin, ob der Gebrauch von Produktionsmitteln ›produktiv‹ im Sinne von ›kapitalproduzierend‹ ist. Als Sonntagsgärtner kann ich Blumen produzieren, dies macht mich aber nicht zum Kapitalisten. *Zweitens*: Aus der Tatsache, dass die Künstler_innen die Produkte ihre Arbeit und nicht ihrer Arbeitskraft verkaufen, folge zunächst, dass die Künstlerarbeit Marx' Darstellung der ›konkret-nützlichen‹ Arbeit entspricht. Der Warenaustausch

bezieht nur Geld, aber kein Kapital ein. Wir werden jetzt auf diese zwei Punkte näher eingehen.

Im ersten Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* spricht Marx von menschlicher Arbeit als ›konkret-nützlicher‹ Arbeit: Diese ist »Verausgabung menschlicher Arbeitskraft in besondrer zweckbestimmter Form, und in dieser Eigenschaft konkreter nützlicher Arbeit produziert sie Gebrauchswerte« (MEW 23, 61). In demselben Paragraphen sagt Marx ferner, dass Arbeit »Verausgabung menschlicher Arbeitskraft im physiologischen Sinn« ist (ebd.). Das heißt, Arbeit ist zunächst »eine bestimmte produktive Verausgabung von menschlichen Muskel, Nerv, Gehirn usw.«, wie Marx es bekanntermaßen in *Zur Kritik* ausgedrückt hat (MEW 13, 18). In diesem letzten Sinne, zeigt Marx, kann Arbeit auch als ›einfache‹ Arbeit bezeichnet werden, wie die englischen Ökonomen sie nennen, nämlich als »unskilled labour« (ebd. Anm. 3).

Marx betrachtet zunächst die Gebrauchswert produzierende nützliche Arbeit als eine »von allen Gesellschaftsformen unabhängige Existenzbedingung des Menschen« (MEW 23, 57), und insofern ist sie bloß eine Abstraktion, d.h., sie ist »nur der *abstrakte Ausdruck* für die einfachste und urälteste Beziehung [...], worin die Menschen – sei es in welcher Gesellschaftsform immer – als produzierend auftreten« (MEW 42, 38; unsere Hervorhebung). Erst bei der Beobachtung einer bestimmten Stufe menschlicher Entwicklung, in der die Waren als ›Verkörperung abstrakt menschlicher Arbeit‹ – d.h., als ›Verausgabung menschlicher Arbeitskraft‹ gleichgültig vom nützlich-konkreten Charakter der verschiedenen Arbeiten – gelten, tritt der Doppelcharakter der Arbeit als ›abstrakte‹ und ›konkrete‹ Arbeit in Erscheinung. Aus der Tatsache, dass im Kapitalismus die Warenproduktion eine Wertproduktion für den Austausch ist, folgt, dass das Konkret-Nützliche der menschlichen Arbeit auf ihren abstrakten und gleichwertigen Charakter zurückgeführt werden muss, damit die Warenäquivalenz erfasst werden kann: »Um die Tauschwerte der Waren an der in ihnen enthaltenen Arbeitszeit zu messen, müssen die verschiedenen Arbeiten selbst reduziert sein auf unterschiedslose, gleichförmige, einfache Arbeit, kurz auf Arbeit, die qualitativ dieselbe ist und sich daher nur quantitativ unterscheidet«, schreibt Marx in *Zur Kritik* (MEW 13, 18).

In Bezug auf die Kunstproduktion wird dadurch für unsere Betrachtung die Frage aufgeworfen, ob Kunstwerke unter den beschriebenen Voraussetzungen der ›konkret-nützlichen‹ und ›abstrakten‹ Arbeit produziert werden. Die Fragestellung ist nicht neu und man findet sie bereits in der klassischen politischen Ökonomie formuliert (vgl. White 1999). Pierre Bourdieu hat die Problematik dieses Ansatzes erkannt:

»Vielleicht bestimmt sich der Preis eines Gemäldes nur deshalb so offensichtlich nicht nach der Summe der Bestandteile der Produktionskosten, also nach dem Material und nach der Arbeitszeit des Malers, und vielleicht bieten sich die Kunstwerke nur deshalb als Paradebeispiel für diejenigen an, die die marxistische Theorie vom Wert der Arbeit widerlegt sehen möchten (die im Übrigen der künstlerischen Produktion eine Sonderstellung einräumt), weil man

die Produktionseinheit oder, was auf das Gleiche hinausläuft, den Produktionsprozess falsch definiert« (Bourdieu 2014, 101).

Auch wenn wir keinen Versuch unternehmen werden, so etwas wie eine Arbeitswerttheorie der Kunstproduktion vorzulegen, bringt die bloße Tatsache, dass Kunstwerke wie jede andere Ware auf dem Markt ausgetauscht werden, eine Schwierigkeit mit sich, die bei Marx wie folgt pointiert wird: »[Um] Ware zu produzieren, muß er [der Produzent – JMD] nicht nur Gebrauchswert produzieren, sondern Gebrauchswert für andre, gesellschaftlichen Gebrauchswert. Und nicht nur für andre schlechthin [...] Um Ware zu werden, muß das Produkt dem andern, dem es als Gebrauchswert dient, durch den Austausch übertragen werden« (MEW 23, 55). Anders ausgedrückt: »[O]hne Wertrealisation der Waren im Austausch gibt es keinen Zugang zu ihnen als Gebrauchswerten« (Iber 2005, 37). Und dies ist die Problematik, die z.B. Bourdieu einfach überspringt, wenn er dem Kulturgeschäftsmann die Wertproduktion der Kulturwaren überlässt (vgl. Fine 2001, 59). Wenn Bourdieu von Wertproduktion spricht, bezieht er sich nicht auf die Kapitalverhältnisse im strengen Sinne, sondern er meint buchstäblich neue Wertproduktion des Handelskapitals im Unterschied zu vom Künstler produzierten Gebrauchswerten – sowie eine darauf bezogene ›symbolische Produktion‹, d.h. die Produktion von Glaubenshaltungen und Wertvorstellungen, die der Austauschbarkeit des Kunstwerkes zugrunde liegen.

Wenn man unter diesen Umständen nach einer plausiblen Antwort auf die Frage nach der anscheinenden Widersprüchlichkeit zwischen dem Gebrauchswert der Kunstware (d.h. der Ebene der unmittelbaren konkret-nützlichen Künstlerarbeit) und deren Tauschwert (bzw. der Ebene, die von Gatekeepers und anderen Mittelsmännern bestimmt ist) sucht, wäre es vielleicht besser, auf das umstrittene Transformationsproblem, d.h. auf die Frage nach der Transformation von Werten in Produktionspreise zurückzugreifen. Fine und Saad-Filho schreiben dazu:

»Crucially, Marx has shown that values exist as a consequence of social relations between producers, and that price formation is a translation of production into exchange relations. Because they [Werte - JMD] *exist* [...] the *real* relationship between values and prices has to be recognised theoretically and explored analytically – for example, why do the dominant relations of production give rise to the value form, and how do values appear as prices in practice, and change over time« (Fine u. Saad-Filho 2004, 131; vgl. auch Kliman 2007, 139-141; Milios 2009; und ausführlicher Moseley 2016).

Wenn der Preis die Erscheinungsform der gesellschaftlichen Verhältnisse ist, die die Warenproduktion als Wertproduktion bestimmen, muss daher die spezifische wirtschaftliche Lage der Künstler_innen mit Blick auf die gesamtgesellschaftlichen Kapitalverhältnisse analysiert werden, z.B. im Sinne der Klassenverhältnisse zwischen Arbeit und Kapital, auf deren Untersuchung die Theorie der Arbeitsteilung und Ausbeutung künstlerischer Arbeitskräfte beruhen muss (dazu Abschnitt 2.3). Angesichts der unsicheren wirtschaftlichen Lage der großen Mehrheit der

Künstler_innen heute ist festzuhalten, dass sich die große Mehrheit der Künstler_innen in einer Position befinden, in der ihre Arbeitskraft und das Produkt ihrer Arbeit unter ihrem Wert verkauft werden.

Man kann sich allerdings weiter fragen, ob das Kunstwerk ein nützliches Ding sein kann, ohne eine Ware zu sein. Marx' Beispiel der Arbeit Miltons ist hier hilfreich (ausführlicher dazu vgl. den Exkurs im Abschnitt 2.4). Marx schreibt:

»Z.B. Milton, who did the paradise lost, war ein unproductiver Arbeiter [...] Milton producirt das Paradise lost, wie ein Seidenwurm Seide producirt, als Bethätigung seiner Natur. Er verkaufte später das Product für 5 l. und wurde insofern Waarenhändler. Aber der Leipziger Literaturproletarier, der auf Commando seines Buchhändlers Bücher [...] producirt, ist annähernd ein productiver Arbeiter, soweit seine Production unter das Capital subsumirt ist und nur zu dessen Verwerthung stattfindet« (MEGA II/4.1, 113).

Es scheint also zunächst, als könne man ein ›Warenhändler‹ werden, ohne sich unter die Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise subsumiert zu finden. Man kann ein Ding produzieren, das keine Ware ist, aber eine Ware werden kann (vgl. Appadurai 1988a).²³ Marx war sich dessen bewusst, dass »[g]ewisse *unproductive Arbeiten* [...] incidentaliter mit dem Productionsproceß verknüpft sein [mögen] und [...] selbst ihr *Preiß* in den *Preiß der Waare* eingehn [mag], also das für sie ausgelegte Geld so far einen *Theil* des vorgeschossenen Capitals bilden und ihre Arbeit daher als Arbeit erscheinen [mag], die sich nicht mit *Revenu*, sondern direkt mit *Capital* austauscht« (ebd., 112). In dieser Hinsicht bleibt die Bestimmung von Miltons Arbeit als wertschaffende Arbeit bloß formell. Der Buchhändler Simons, der das Manuskript von Miltons *Paradise Lost* zum Zwecke der Drucklegung gekauft hat, könnte ein Kapitalist sein, der sein Geld als Investitionskapital ausgelegt hat. Da er aber das Resultat von Miltons produktiven Kräften und nicht Miltons Arbeitskraft erworben hat, bleibt Miltons Tätigkeit als Schriftsteller gleichwohl zunächst außerhalb der Kapitalverhältnisse. »Die Arbeit, wie sie im Gegensatz zum Kapital für sich im Arbeiter existiert, die Arbeit also in ihrem *unmittelbaren Dasein*, getrennt vom Kapital, ist *nicht produktiv*. Als Tätigkeit des Arbeiters wird sie auch nie *produktiv*, dieweil sie nur in den einfachen, nur formell verändernden Prozeß der

²³ John Roberts hat unserer Ansicht nach eine misslungene Theorie des Ready-made in diesem Sinne vorgelegt. Roberts knüpft das Ready-made an den allgemeingesellschaftlichen Prozess bekannt als ›deskilling‹ (dazu Braverman 1998) an. Laut Roberts, was sich im Ready-made vollzieht, ist eine Dialektik zwischen entfremdeter und nicht-entfremdeter Arbeit, die als Gegensatz zwischen der Produktions- und Zirkulationssphäre dargestellt wird (Roberts 2007, 25). Das Ready-made »discloses the capacity of commodities to change their identity through the process of exchange«, so Roberts (ebd., 34). Hier findet man ausgedrückt, die Potenzialität der Künstler_innen, die Entfremdung der in den Waren verkörperten entfremdeten Arbeit aufzuheben. Der Gebrauchswert des Kunstwerkes wirkt auf diese Weise als Offenbarung der ›produktiven‹, ›wertrealisierenden‹ Arbeit; allerdings im Sinne der Entwertung oder Aufhebung des entfremdeten Charakters der Ware. Vgl. Ullrichs Darstellung der zeitgenössischen Künstler_innen auf der Suche nach Aschenputtels: Künstler_innen freuen sich, »wenn sie etwas von Staub und Mißachtung befreien und mit Wertschätzung adeln können« (Ullrich 2003, 106). Ein hervorragendes Beispiel hierfür dürfte der Film *Waste Land* des brasilianischen Künstlers Vik Muniz sein.

Zirkulation eingeht« (MEW 42, 229-230). Aber die Arbeit ist ›nicht produktiv‹ nur im ökonomischen Sinne, da Milton (wie der Klavierspieler [MEW 42, 226]) zweifellos etwas produziert hat.

Miltons Tätigkeit wird von Marx als ›natürliche Existenzbedingung‹ seines Daseins als Schriftsteller, als Verausgabung seiner geistigen Kräfte für die Produktion eines Gebrauchswertes beschrieben, und von daher kann man Miltons Tätigkeit als ›konkret-nützliche‹ Arbeit betrachten. Für den Buchhändler erscheint hingegen das Produkt der Arbeit als bereits vorhandenes Manuskript, als ›vergegenständlichte‹ Arbeit mit einem bestimmten Nutzen. Aus dieser Perspektive scheint es, als besitze die Künstlerarbeit die im ersten Kapitel diskutierte Eigenschaft, die Einheit zwischen Subjekt und Objekt zu verkörpern (siehe weiter dazu den Exkurs unten). Diese Einheit aber versuche der Kapitalismus zugunsten der Wertproduktion zu zerstören, vor allem indem das Kapital die künstlerische Arbeit unter seine Herrschaft subsumiert. Nun besteht das Paradox der kapitalistischen Produktionsweise hinsichtlich der Kunstproduktion zunächst darin, dass die Kunstwerke unabhängig davon, ob sie als Waren (d.h. als Realisation eines Wertes) produziert werden oder nicht, auf dem Markt als Waren ausgetauscht werden müssen, um ihre Gebrauchswerte zur Verfügung zu stellen (vgl. Durán 2016, 223-224, bes. Anm. 7). Daher setzt beispielsweise die Tätigkeit Miltons als Schriftsteller zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt die Tätigkeit des Buchhändlers als Kapitalanleger voraus. Heißt dies, dass die Wertproduktion im Fall der Kunstproduktion eine Produktion ist, die erst in der Sphäre der Zirkulation zustande kommt? Wir sind der Ansicht, dass dies nicht der Fall ist. Bezüglich der Matrix der Produktionsweise besagt unsere These, dass die Wertverhältnisse der Kunstproduktion von Eigentumsverhältnissen abhängen, die der Produktion des Kunstgebrauchswertes zugrunde liegen und die Zirkulation der Kunstprodukte als Waren ermöglichen. Das Eigentum als ökonomisches Verhältnis geht aus dem Prozess der freien Anwendung der eigenen Arbeitskraft für künstlerische Zwecke und der Aneignung des Endproduktes hervor (dazu weiter siehe Abschnitt 2.4).

In dieser Hinsicht können wir auf die Diskontinuität zwischen der Kunstproduktion und der kapitalistischen Produktionsweise hinweisen, welche darin besteht, dass die für den Kapitalismus charakteristische Trennung des Lohnarbeiters von den Produktionsmitteln und von jeder Möglichkeit, diese für seinen eigenen Bedarf einzusetzen, im Falle der Kunstproduzent_innen nicht zu finden ist. Auf der Seite der Kunstproduzent_innen kann vielmehr eine Homologie der Nutzung von Produktionsmitteln mit ihrem Besitz konstatiert werden. Folglich konstituieren sich Künstler_innen üblicherweise nicht als Lohnarbeiter. Verlieren sie die Homologie, werden sie Lohnarbeiter im Kunstbereich. Erweist sich die Homologie ökonomisch als erfolgreich, tendieren sie dazu, Kapitalisten zu werden. Obwohl diese verschiedenen Situationen im Kunstbereich nicht immer erkennbar sind, zeigen sie, dass der Kunstbereich in einem gewissen Einklang mit der herrschenden Produktionsweise steht. Marx hat das so formuliert:

»Es ist möglich, daß diese Producenten, die mit eignen Productionsmitteln arbeiten, nicht nur ihr Arbeitsvermögen reproducieren, sondern Mehrwerth schaffen, indem ihre Position ihnen erlaubt, ihre eigene Surplusarbeit oder einen Theil derselben [...] sich anzueignen. Und hier tritt uns eine Eigenthümlichkeit entgegen, die charakteristisch ist für eine Gesellschaft, in der eine Bestimmtheit der Productionsweise vorherrscht, obgleich noch nicht alle Productionsverhältnisse derselben unterworfen sind« (MEGA II/3.6, 2180).

Darüber hinaus muss betont werden, dass die spezifische Form der modernen Kunstproduktion in unmittelbarem Zusammenhang mit der kapitalistischen Produktionsweise steht und nicht als Überleben früherer, vergangener Produktionsformen anzusprechen ist.

Exkurs. Die Ästhetisierung des Tuns

Wir bleiben bei den Menschen und ihrer Tätigkeit als ›Arbeit‹ in einer abstrakt-allgemeinen Form. Man fragt sich, was eigentlich der Satz bedeutet: »Wir unterstellen die Arbeit in einer Form, worin sie dem Menschen ausschließlich angehört« (MEW 23, 193). Zunächst gibt Marx im *Kapital* auf diese Frage keine Antwort, die uns befriedigen kann. Der Vergleich zwischen Bienen und Menschen (ebd.), der auf die aristotelische Definition des Menschen als ein mit ›lógos‹ ausgestattetes Lebewesen zurückgeht, scheint als Beschreibung der *differentia specifica* nicht wirklich geeignet zu sein (vgl. Leopold 2007, 225; Braverman 1998, 31-35; Harvey 2000, 199-212).²⁴ Harvey betrachtet Marx' Beispiel im fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* als eine Erklärung des allgemeinen Arbeitsprozesses und schlägt vor, die Biene als Sinnbild des Arbeiters zu denken, während der Baumeister das kapitalistische Ethos verkörpere. Die fleißige Biene symbolisiere folglich die unterdrückte Arbeiterklasse, genauso wie diese von Bernard de Mandeville in seinem bekannten Buch *The Fable of the Bees* (1714) beschrieben wurde – ein Buch, das Marx in seiner Analyse der Kapitalakkumulation kritisch kommentiert hat (MEW 23, 642-643).²⁵ Mandeville beschrieb die Arbeiterklasse in einem Zustand, in dem es für die Gesellschaft notwendig ist, dass sie sich lediglich auf dem Niveau eines Existenzminimums reproduziert. Harvey ist der Auffassung, dass »Marx's concept of human labor in general is obviously meant to contrast with this idea of the ignoble and degraded status of a ›worker bee‹ under capitalism« (Harvey 2000, 201). Und wenn die Menschen zu bloßen Gegenständen ökonomischer Verhältnisse geworden sind, kann das Resultat ihrer Tätigkeit nicht zur Verwirklichung ihrer Natur, ihrer Potenzen werden.

Wenn also ›Arbeit‹ im Kapitalismus nicht einfach ›Arbeit‹ bedeutet, sondern Ausbeutung, Zwangsarbeit und dergleichen, was ist dann eigentlich ›Arbeit‹, die den Menschen ›angehört‹ und ihrer Natur entspricht? Um eine angemessene Antwort auf diese berechtigte Frage zu finden, stoßen viele Analysen, die die Menschen in ihrer wahren ›werktätigen bewussten Natur‹ untersuchen (nach Marx' bekannter Formulierung aus den Manuskripten von 1844, dass der »Mensch seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Wollens und seines Bewußtseins« macht [MEW 40, 516]), auf die Kunst oder das Ästhetische als die Kehrseite der im

²⁴ Harveys Beweisführung, warum die Bienen klüger sind, als man vorher vermutet hatte, z.B. dank ihrer Fähigkeit, in der Welt der Quantenmechanik aktiv zu sein (Harvey 2000, 201), ist nicht relevant für unsere Argumentation. Jedenfalls ist aber – in Anknüpfung an den aristotelischen ›lógos‹ – Quantenmechanik ein Begriff, der uns die Erkenntnis eines natürlichen Phänomens ermöglicht. Als Begriff gehört er den Menschen und nicht der Biene (vgl. ebd., 207-208).

²⁵ »Was Mandeville, ein ehrlicher Mann und heller Kopf, noch nicht begreift, ist, daß der Mechanismus des Akkumulationsprozesses selbst mit dem Kapital die Masse der ›arbeitsamen Armen‹ vermehrt« (MEW 23, 643).

Kapitalismus ›entfremdeten‹ Arbeit. Diese Tendenz, die Kategorie ›Arbeit‹ ästhetisch zu betrachten, werden wir nun als *Ästhetisierung des Tuns* bezeichnen. Wir werden auf die *Ästhetisierung des Tuns* kritisch eingehen, weil aus der Perspektive einer materialistischen Analyse des wirklichen Phänomens diese zur Ontologisierung der Arbeit als einer Wesenheit führt, die schlechthin in der künstlerischen Aktivität zum Ausdruck kommt,²⁶ z.B. bei Löwy: »The Romantic dimension has also to a large extent shaped its vision of the socialist future, presented by the more radical and imaginative Marxist thinkers [und Löwy nennt dabei Rosa Luxemburg, Ernst Bloch, Georg Lukács, Walter Benjamin und Herbert Marcuse – JMD] not only as an economic system where the property of the means of production will be collective, but also as a *new way of life*, where labor would become (again) like art – that is, *the free expression of human creativity*« (Löwy 1987, 903); oder bei Jameson unter dem Aspekt einer Unterscheidung zwischen ›Gebrauchswert‹ und ›Tauschwert‹, die Jameson hinsichtlich der Arbeit, die ›qualitativ‹ oder ›quantitativ‹ zu unterscheiden ist, deutet; in dieser Hinsicht sei Kunst ›qualitative‹ Arbeit schlechthin: »Quality is human time itself, whether in labor or in life outside labor; and it is this deep existential constant that justifies that Utopian strain in Marxism, which anticipates the transformation of work into aesthetic activity (from Ruskin to Morris, from Marcuse to Paolo Virno’s notion of virtuosity), a tradition somewhat different from the Hegelian delight in activity and the more orthodox celebration of work or productivity as a central human drive« (zit. nach Byrne 2012, 4).

Unser Interesse richtet sich nun auf Studien, die versucht haben, Marx’ vermeintliches ästhetisches Denken in diesem Sinne zu rekonstruieren.²⁷

Zuerst werden wir erneut den Abschnitt aus Marx’ fünftem Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* nutzen. Wenn man diesen Abschnitt in Zusammenhang mit ähnlichen Passagen aus den Manuskripten von 1844 bringt, entsteht ein Bild des Menschen in seiner transhistorischen Wesenheit. Wir haben Marx’ Text zum Teil bereits zitiert. Der Text lautet:

»Wir unterstellen die Arbeit in einer Form, worin sie dem Menschen ausschließlich angehört. Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen des Webers ähneln, und eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung

²⁶ Der bekannteste Vertreter dieser Position dürfte wohl Lukács sein (vgl. den Abschnitt 1.3 im ersten Kapitel).

²⁷ Diese Problematik könnte man innerhalb von Althussers Debatte um den Humanismusbegriff betrachten (Althusser 1996; vgl. Geras 1983). Wir schließen uns Althussers Ansicht an, dass die grundlegenden Konzepte der marxistischen Philosophie sich keinesfalls auf das ›Cogito‹, den ›Menschen‹, das ›Subjekt‹ oder die ›Schöpfung‹ usw. beziehen. Dies sind aber gerade die Kategorien, die noch im Zentrum der Analyse der künstlerischen Tätigkeit stehen. In der westlichen Zivilisation ist Kunst schlechthin der Schauplatz des Subjekts (vgl. Focroulle, Legros und Todorov, 2005).

des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war. Nicht dass er nur eine Formveränderung des Natürlichen bewirkt; er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck, den er weiß, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt und dem er seinen Willen unterordnen muß« (MEW 23, 193).

Der Text ist reich an Anspielungen auf Aristoteles und das Altertum, die westliche philosophische Tradition sowie die politische Ökonomie. Aristoteles verwendet in der *Metaphysik* häufig die Baukunst als Beispiel der ›technē poiētikē‹ (vgl. Aristoteles 2007, 129, 146, 191, 194-195, 246 u.a.). Eine der Anmerkungen von Aristoteles ist hier von Relevanz. Aristoteles schreibt im fünften Buch: »[D]ie Baukunst z.B. ist ein Vermögen, welches sich nicht in dem Gebauten findet« (ebd., 146); und wir wissen bereits, wo man das Vermögen suchen muss: In der Seele (›psychē‹) des Hervorbringenden liegt die Form (›eîdos‹) des Gebauten vor (ebd., 189). Die Seele ist die des mit ›lógos‹ ausgestatteten Lebewesens; eine Formulierung, die Marx sich Agamben zufolge zunutze gemacht hat, als er in den Manuskripten von 1844 von ›Wollen‹ und ›Bewusstsein‹ sprach (MEW 40, 516; vgl. Agamben 1999, 84). Wenn sich Marx auf den Baumeister bezieht, der zuerst in seinem Kopf, d.h. als ›ideelle Vorstellung‹ baut, hat er also unseres Erachtens auf Aristoteles' *Metaphysik* zurückgegriffen. Darüber hinaus weist Aristoteles' Darstellung des Menschen als ›staatsbezogenes Lebewesen‹ auf eine Eigenschaft hin, die der Mensch mit anderen staatenbildenden Tieren wie den Bienen teilt und deren gesellschaftlichen Gegensatz der Zynismus (›kynismós‹ bzw. Hundigkeit) bildet. Der Mensch sei ein ›staatsbezogenes Lebewesen‹ in höherem Grade, so Aristoteles (1989, 78; vgl. MEW 42, 20). Kant hatte ebenfalls die von Bienen gebauten regelmäßigen Wachszellen erwähnt und dazu bemerkt: »[O]b man gleich das Product der Bienen [...] ein Kunstwerk zu nennen beliebt, so geschieht dieses doch nur wegen der Analogie mit der letzteren; sobald man sich nämlich besinnt, daß sie ihre Arbeit auf keine eigene Vernunftüberlegung gründen, so sagt man alsbald, es ist ein Product ihrer Natur (des Instincts), und als Kunst wird es nur ihrem Schöpfer zugeschrieben« (Kant V, 303); und Kant sprach hier noch nicht von den ›schönen Künsten‹ sondern er bezog sich auf die Kunst im Sinne des Könnens, d.h. auf die ›technē‹. Das Beispiel der Bienen ist ein antiker Topos mit dem Ziel, eine besondere Leistung darzustellen, z.B. beim Bauen eines Tempels (Bredenkamp 2001, 276-277). In archaischen Erzählungen tauchen Bienen auf als Gottheit, ›Thrien‹, die über Weissagekunst verfügen; z.B. im Hermes gewidmeten homerischen Hymnus, der ebenfalls eine besondere Rolle in der Begriffsbestimmung von ›technē‹ spielt (vgl. Löbl 1997, 37-47). Die Spinne war ein geeignetes Symbol der industriellen Revolution aufgrund ihrer natürlichen bienenfleißigen Aktivität, nämlich ihrer Webkunst. Das ist etwa in Gemälden der Periode zu sehen, deren mythologische Referenzen die Absicht verfolgten, die unternehmerischen Bemühungen der Industriellen anzupreisen – z.B. in Joseph Wright of Derbys Gemälde *Penelope Unravelling Her Web*, ca. 1785 (dazu Klingender 1947 und Lippincott 1997, 85). Das mythologische Thema der Spinne geht auf Ovids *Metamorphosen* zurück, und ihre bekannteste Darstellung ist in Diego Velázquez' *Las Hilanderas (Die Spinnerinnen)*, ca. 1664 zu finden. 1927 deutete Aby

Warburg das Gemälde als ›Allegorie der Webkunst‹, wobei er die Darstellung im Hintergrund als eine bildliche Wiedergabe von Ovids Erzählung über den Wettstreit zwischen Athene und Arachne erkannte. Das Zusammenspiel zwischen Vordergrund- und Hintergrundbild kann man als eine Konfrontation betrachten. Hier handelt es sich um den Streit zwischen den ›banausischen‹ Künsten und den ›artes liberales‹. Dabei ist eine interessante Verschiebung in der Darstellung der Werk Tätigkeiten zu beobachten, die auf die Entwicklung von Produktivkräften und Produktionsmitteln hinweist. Während die Diskussion zwischen Sokrates und Protagoras um die Tätigkeit des Schmieds und des Schuhmachers ging und dabei den Bezug zu Prometheus' gestohlener ›technē‹ des Feuers und der Metallurgie herstellte, die der Symbolik des ›gefesselten‹ Prometheus und der ›Kette‹ des Hephaistos jedenfalls entsprechen, betont Marx im fünften Kapitel die Tätigkeit des Arbeiters als eines Webers: »Er hat gesponnen, und das Produkt ist ein Gespinst« (MEW 23, 195).

Der sowjetische Kunstphilosoph Michail Lifschitz hat Marx' Vergleich zwischen Biene und Baumeister in Zusammenhang mit Marx' Manuskripten von 1844 gebracht, um aufzuweisen, in welchem Sinne nach Marx der Mensch auf einer höheren Entwicklungsstufe steht. Die Menschen nämlich haben den ›animalischen Charakter‹ ihrer Produktion und Konsumtion überwunden. »Das Tier«, schrieb Marx in den Manuskripten von 1844, »ist unmittelbar eins mit seiner Lebenstätigkeit. Es unterscheidet sich nicht von ihr. Es ist *sie*. Der Mensch macht seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Wollens und seines Bewußtseins« (MEW 40, 516; vgl. Lifschitz 1967, 118). Marx' oben erwähnte Behauptung im fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* – was selbst den schlechtesten Baumeister »vor der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut« – wird für Lifschitz zur Bestätigung von Marx' Worten aus den Manuskripten von 1844. Und obwohl Lifschitz »Spuren Feuerbachscher Terminologie« in den Manuskripten von 1844 erkennt, sieht er zwischen den beiden Texten keine fundamentale Veränderung in der Art und Weise, wie Marx den menschlichen Arbeitsprozess darstellt. In den Manuskripten von 1844 habe Marx schon im Wesentlichen »das Hauptkennzeichen des Materialismus« ausgedrückt, »nämlich die Idee der produktiven, sinnlich-gegenständlichen Tätigkeit, de[n] Primat der Produktion« (ebd., 121). »Woher kommt dieser Vorzug [bzw. das ›schöpferische Tun‹ - JMD] des Menschen?«, fragt sich Lifschitz (ebd., 118). Lifschitz weist auf Schillers Gedicht »Die Künstler« hin. Hier schrieb Schiller:

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Meister sein,
Dein Gewissen teilest du mit vorgezogenen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein
(nach ebd.).

Lifschitz interpretiert Schillers Gedicht als Feststellung des Gegensatzes zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, wobei die Kunst als »Bindeglied der allgemeinen Welthierarchie [...] vom rohen Tier bis zum körperlosen Bewohner des Äthers [was der *Scala Naturae* entspricht (dazu Lovejoy 1964) – JMD]« dargestellt werde: »Der Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft bekommt auf diese Weise vorgeschichtlichen Charakter«, meint Lifschitz (1967, 118).²⁸ Lifschitz nimmt die Trennung »des Bewußtseins vom unmittelbaren instinkthaften Leben« (ebd.) als geschichtliche Erscheinung im Sinne von Engels *Dialektik der Natur* an: »Sie ist uns nicht von Anfang an verliehen, sondern entsteht im Entwicklungsprozeß gegenständlich produktiver Tätigkeit« (ebd.). Dann greift er auf Marx' fünftes Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* zurück und kommentiert den Abschnitt ebenfalls im Sinne der Trennung von Gefühl und Verstand: diese sei charakteristisch für eine bestimmte historische Entwicklung und stehe »auf dem Boden kapitalistischer Lebensstruktur« (ebd., 119). Der aus dem *Kapital* hierfür herangezogene Abschnitt lautet: »Außer der Anstrengung der Organe, die arbeiten, ist der zweckmäßige Wille, der sich als Aufmerksamkeit äußert, für die ganze Dauer der Arbeit erheischt, um so mehr, je weniger sie durch den eigenen Inhalt und die Art und Weise ihrer Ausführung den Arbeiter mit sich fortreißt, je weniger er sie daher als Spiel seiner eignen körperlichen und geistigen Kräfte genießt« (MEW 23, 193). In Bezug darauf notiert Lifschitz (1967, 119):

»Der Unterschied zwischen Gefühl und Vernunft ist uns somit zugleich mit der Notwendigkeit bewußter Arbeit gegeben. Doch dieser Unterschied hat längst nicht immer die Form eines feindlichen Verhältnisses. Erst dort, wo der Arbeitsaufwand für den Arbeitenden kein Vergnügen mehr bedeutet, wo Wille und Aufmerksamkeit angestrengt werden müssen, um einen instinktiven Widerwillen zu überwinden, erst dort fängt die Antinomie zwischen Spiel und Arbeit an.«²⁹

²⁸ In seinen Briefen Über die ästhetische Erziehung des Menschen postuliert Schiller die Versöhnung der Fakultäten durch das Ästhetische. Die Trennung zwischen dem physischen (sinnlichen) und dem moralischen Menschen ist Schiller zufolge historisch bedingt und entspricht nicht der wahren Natur des Menschen (vgl. Neumann 1968, 61-62). Es ist die in der »schönen Seele« realisierte Einheit zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, welche einen »vorgeschichtlichen Charakter« vorweist. Lifschitz stellt die kommunistische Gesellschaft im Sinne der Aufhebung dieser Trennung zwischen Sinnlichen und Vernunft auf einer Weise dar, die an Schillers »ästhetischen Staat« erinnert (vgl. Lifschitz 1967, 150).

²⁹ Der Verlust der Freude an der Arbeit war ein wichtiges Thema der Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft und der Industrialisierung im 19. Jahrhundert, z.B. in den Schriften von John Ruskin und William Morris, der an Fouriers *travail attractif* anknüpft (vgl. Durán 2014). Neumann (1996, 40) hat notiert, dass das »Wesensmerkmal des bürgerlichen Ästhetik des 19. Jahrhunderts, nämlich [die] [in der Ideologie des »l'art pour l'art« perfekt reflektierte – JMD] Trennung von Kunst und Leben«, ihre Betonung der »Nutzlosigkeit« der Kunst und des Spiels als Tätigkeiten, die ihren »Wert in sich selbst tragen« (dazu Kant V, 304), auf die Idealvorstellung von Tätigkeitsformen »außerhalb der allgemeinen gesellschaftlichen Lebensbedingungen« (Neumann 1996, 45) verweist: »In der klassisch-bürgerlichen Künstlertypologie des 19. Jahrhunderts ist der *Künstler-Literat als Außenseiter und Antagonist der Gesellschaft zugleich die Verkörperung des ausgegrenzten lustvollvitalen, schöpferischen Tätigkeitscharakters und seiner Schaffensbedingungen*. In dieser Künstler-Imago scheint jenes Potential an human-schöpferischen Lebensvorstellungen gesellschaftlich aufbewahrt zu sein, das ein bedeutendes Korrektiv zu der Instrumentalisierung menschlicher Arbeitstätigkeit bildet« (ebd.). In Bezug darauf konstatiert Neumann, dass das menschliche Spielverhalten »unter spezifischen gesellschaftlichen Voraussetzungen überhaupt erst in Erscheinung treten kann« (ebd., 51).

Die von Lifschitz hervorgehobene Antinomie von Spiel und Arbeit erweist sich zugleich als Gegensatz zwischen ›Vergegenständlichung‹ und ›Entfremdung‹ der Arbeit. Marx hatte in den Manuskripten von 1844 auf die ›Vergegenständlichung‹ der Arbeit hingewiesen: »Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihm als ein fremdes Wesen, als eine von dem Produzenten unabhängige Macht gegenüber. Das Produkt der Arbeit ist die Arbeit, die sich in einem Gegenstand fixiert« (MEW 40, 511). Lifschitz bemerkt dazu, dass hier Marx »die Einheit des Menschen mit dem Gegenstand seiner Tätigkeit« postuliert habe (Lifschitz 1967, 119). Das heißt, die menschliche Arbeit (d.i. die Arbeit, die dem Menschen als Menschen bzw. als ›Gattungswesen‹ angehört) taucht zunächst in der Form des Gegenstandes bzw. als ›Vergegenständlichung‹ der Arbeit selbst auf. Im Gegensatz dazu erscheint mit der Entstehung des Privateigentums, mit der Trennung zwischen Arbeit, Kapital und Grundeigentum (MEW 40, 511) »die Vergegenständlichung als *Verlust und Knechtschaft des Gegenstandes*, die Aneignung als *Entfremdung*, als *Entäußerung*« (ebd., 512). In seiner Arbeit fühlt sich der Arbeiter, schreibt Marx, »unglücklich«, da bei der Arbeit der Arbeiter »keine freie physische und geistige Energie entwickelt, sondern seine Physis abkasteit und seinen Geist ruiniert« (ebd., 514).³⁰ Daher nimmt im Kapitalismus die Einheit von Mensch und Gegenstand die Form ›eines feindlichen Verhältnisses‹ an, »das durch die idealistische Ästhetik auf die Stufe schicksalhafter Entzweiung des menschlichen Geistes gebracht ist« (Lifschitz 1967, 119). Lifschitz hat hier besonders Hegel im Visier: »Da bei Hegel alles materiell Sinnliche als ›Entfremdung‹ des Geistes auftritt, so ist für ihn die einzige Art der ›Aneignung‹ der gegenständlichen Welt die Erkenntnis« (ebd., 116). Aber auch die humanistische Ästhetik Feuerbachs schildert Lifschitz als »Idealisierung des arbeitenden Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft«: »Die Aneignung der Welt bleibt bei Feuerbach ein rein kontemplativer Akt, während der Idealist Hegel sie schon als Tätigkeit betrachtet, freilich als Tätigkeit des reinen Denkens, als ›abstrakt-geistige Arbeit‹« (ebd.). Im Zuge der Ablehnung dieser idealistischen Denkweise habe Marx hingegen erkannt, »daß diese Welt für den Menschen nicht vermöge eines einfachen Aktes seiner Wahrnehmungsfähigkeit, sondern als Ergebnis eines langen Kampfes zur ›seinigen‹ wird« (ebd., 117). Lifschitz versteht also den Menschen nicht als passives (bzw. kontemplatives) Wesen, sondern als Hauptakteur seiner geschichtlichen Entwicklung auch im Sinne des Klassenkampfes bis hin zum Kommunismus; und in diesem Zusammenhang sollte man Lifschitz' vorherigen Kommentar der zitierten Passage aus dem fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* verstehen. Der Kommunismus bedeutet für Lifschitz die Versöhnung zwischen dem zweckmäßigen Willen und dem Zusammenspiel der körperlichen und geistigen Kräfte. Der künstlerische Schaffensprozess ist Teil der

³⁰ Dass Marx in den Manuskripten von 1844 und im fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* Begriffe mit deutlich sinnlichem Gehalt verwendet, scheint zunächst eine Ähnlichkeit anzudeuten. Während aber der Hinweis in Marx' *Kapital* innerhalb eines Abschnittes erfolgt, in dem Marx vom ›einfachen Moment‹ des bis zu diesem Punkt als allgemein-abstrakt dargestellten Arbeitsprozesses spricht, sind die sinnlichen Begriffe in den Manuskripten von 1844 im Zusammenhang mit dem kapitalistischen Aneignungsprozess im Sinne des Verlustes von Menschlichkeit dargestellt worden, was ein wichtiger Unterschied in der Form ist, wie Marx die Natur des Arbeitsprozesses formuliert.

materiellen Produktion, »ein spezieller Fall der Verwirklichung einer Idee oder eines Zieles in der dinglichen Welt« (ebd., 120), und mit Blick hierauf wird Marx' und Engels' bekannte Stelle aus *Die deutsche Ideologie* zitiert: »In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter Anderm auch malen« (MEW 3, 379; vgl. Lifschitz 1967, 149). Im besten Sinne von Marx' Feuerbachthesen wird Lifschitz' Ästhetik eine Ästhetik der ›Produktion‹ (Materialismus) im Gegensatz zu einer Ästhetik der ›Kontemplation‹ (Idealismus): »Der Übergang vom Idealismus zum Materialismus ist unausbleiblich mit der Befreiung der Kunst, und der sinnlichen Form des Bewußtseins überhaupt, von ihrer sklavischen Unterordnung unter das abstrakte Denken verbunden«, schreibt Lifschitz (ebd., 116). Während in der bürgerlichen Gesellschaft diese Unterordnung als ungleichmäßige Entwicklung des künstlerischen Schaffens im Verhältnis zur Entwicklung der Gesellschaft und damit als Widerspruch erscheint (ebd., 137), tritt die Kunst in der kommunistischen Gesellschaft aus ihren bisherigen Antinomien heraus und kann mit dem gesellschaftlichen Leben und logischerweise zugleich mit der Politik widerspruchslos vereinigt werden (ebd., 10-11). Da die »ästhetische Beziehung zur Wirklichkeit« der »innerlich organischen Einheit mit dem Gegenstand« (ebd., 120) entspricht – auch im Sinne der ›sinnlich-gegenständlichen‹ Tätigkeit, die Marx' Primat der Produktion zugrunde liege (ebd., 121) –, wird das Ästhetische bei Lifschitz zum Inbegriff der menschlichen Aneignung der Welt unter den Bedingungen jener Wiedervereinigung und freien Entwicklung der Sinne mit dem Verstand, die erst im Kommunismus verwirklicht wird.

In den Manuskripten von 1844 hat Marx Folgendes behauptet: Das Privateigentum hat bewirkt, dass an »die Stelle *aller* physischen und geistigen Sinne [...] die einfache Entfremdung *aller* dieser Sinne, der Sinn des Habens getreten« ist (MEW 40, 540). Hauptsächlich denkt Marx hier an Feuerbach und Moses Hess und versucht, seine eigene Entfremdungstheorie am Beispiel des ›Sinns des Habens‹ zu entwickeln. Wie die Herausgeber des Marx-Textes anmerken, hatte Moses Hess in seiner *Philosophie der Tat* eine »Kategorie des Habens« herausgearbeitet und geschrieben, dass die ›Seinsucht‹ zur ›Habsucht‹ führt (ebd., 674, Anm. 117; vgl. Haug 1996, 37-38). Marx verleiht Hess' ›Habsucht‹ eine gesellschaftliche Rolle und bildet sie in das ›Privateigentum‹ um. Im Gegensatz zum ›Sinn des Habens‹, der aus kapitalistischen Eigentumsverhältnissen entspringt, wird Marx zufolge erst mit der Aufhebung des Privateigentums die vollständige »Emanzipation aller menschlichen Sinne und Eigenschaften« (MEW 40, 540) möglich. Es scheint wichtig, hierbei in Betracht zu ziehen, dass Marx auf die Sphäre der menschlichen Bedürfnisse eingeht, und neben den ›tierischen Funktionen‹ (Essen, Trinken und Zeugen) werden auch gesellschaftliche Bedürfnisse wie ›ins Theater oder auf den Ball gehen‹, ›Bücher kaufen‹, ›malen‹, ›lieben‹ und ›theoretisieren‹ hervorgehoben (ebd., 549). Diese erscheinen im Kapitalismus nicht als Verwirklichung der Existenz des Menschen, sondern als ›Entsagung des Lebens‹: »Alles, was dir der Nationalökonom an Leben nimmt und an Menschheit, das alles ersetzt er dir in Geld und Reichtum, und alles das, was du nicht kannst, das kann dein Geld« (ebd.).

In ihrem Buch *Marx's lost aesthetic* ist Margaret Rose zu dem Schluss gekommen, dass die oben erwähnte ›Emanzipation der Sinne‹ zugleich Folgendes bedeutet:

»Objects will in this way again become useful for the human worker working in accord with the needs of his human nature. Objectification – as it occurs in human labour – will no longer necessarily also be alienation [...], production will again be artistic, the object ›human‹ (and therefore also ›beautiful‹), and the appreciation of artistic value no longer dominated by the sense of ›having‹« (Rose 1988, 72; vgl. auch Lunn 1982, 13, 15).

Der Gedankengang zielt auf die Aufhebung der ›Habsucht‹ und des Geldes als Mittel der Existenz. Nach der Aufhebung wird wieder der Gegenstand zur (›gegenständlichen‹) Wirklichkeit der ›menschlichen Wesenskräfte‹ (MEW 40, 541). Über die naheliegende Tatsache hinaus, dass der Gegenstand der nicht-kapitalistischen Gesellschaft immer als Gebrauchswertgegenstand im Gegensatz zum Tauschwertgegenstand der kapitalistischen Produktion gedacht ist, beruht Roses Schlussfolgerung auf fragwürdige Voraussetzungen. Man kann sich fragen, wie es möglich ist, dass die Aufhebung des Privateigentums und des entsprechenden Sinnes des ›Habens‹ zu einer erneuten Aufwertung des Gegenstandes als ›artistic‹ und (infolgedessen) als ›beautiful‹ führt. Roses Feststellung kann nur aus dem folgenden Abschnitt der Manuskripte von 1844 stammen: »[D]er Mineralienkrämer sieht nur den merkantilischen Wert, aber nicht die Schönheit und eigentümliche Natur des Minerals« (MEW 40, 542). Rose erwähnt diese Passage und argumentiert, dass Marx hier Adam Smith und die englische politische Ökonomie widerlegt habe (Rose 1988, 73; vgl. Lifschitz 1967, 134). Die künstlerische Produktion soll nicht unter dem Gesichtspunkt ihres ökonomischen Wertes wahrgenommen werden, und »those who do subject art to laws of increased productivity and profit are unable to appreciate aesthetic value« (Rose 1988, 73). Rose schreibt weiter:

»While Smith had distinguished between productive and unproductive labour [...] and had implied that artistic labour was to be described as ›unproductive‹ when it had produced no lasting products of economic value, but productive if productive of profit, Marx suggests in his *Manuscripts* that such an attitude to artistic labour is itself symptomatic of senses alienated by the ›sense of having‹, as well as instrumental in the alienation of the aesthetic senses of others« (ebd.).

Marx hatte in den Manuskripten von 1844 Folgendes explizit geschrieben:

»erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens [wird] der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, *ein Auge für die Schönheit der Form*, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt« (MEW 40, 541; unsere Hervorhebung).

Der Kapitalismus habe diesen Reichtum des Menschen in das Elend der ›Habsucht‹ verwandelt. Dennoch gibt es in Roses Feststellung eine Schlussfolgerung, die aus

Marx' Text nicht abgeleitet werden darf. Wenn Marx sagt, dass der ›Mineralienkrämer‹ nur den ›merkantilischen Wert‹ des Minerals sieht und nicht dessen ›Schönheit‹, hat er keinesfalls von künstlerischer Arbeit gesprochen; und dasselbe gilt für den Ausdruck ›Schönheit der Form‹. Hier geht es um *sinnliche* (bzw. wortgetreu *ästhetische*) Wahrnehmung und nicht um *künstlerische* Produktion. Mit Marx' Worten aus der ›Kritik der politischen Ökonomie‹ kann man die Redeweise von dem Krämer und dem ›schönen‹ Mineral umbilden und sagen, dass die *eigentümliche* Schönheit des natürlichen Stoffs für den Mineralienhändler nur das materielle Substrat, der Träger des Tauschwertes ist (MEW 23, 201). Aber die Realität des Tauschwertes verhindert die Wahrnehmung von *ästhetischen* Werten nicht, wie der Tauschwert den Gebrauchswert keinesfalls in nichts auflöst. Der Gebrauchswert oder die ästhetischen Werte des Gegenstandes werden aber uninteressant aus der Perspektive des bloß ökonomischen Gewinns, wenn sie zu diesem nichts beitragen. In Bezug auf die Edelmetalle bemerkte Marx später in *Zur Kritik* Folgendes: Über die Nutzlosigkeit von Gold und Silber hinaus machen „ihre ästhetischen Eigenschaften [...] sie zum naturwüchsigen Material von Pracht, Schmuck, Glanz, sonntäglichen Bedürfnissen, kurz zur positiven Form des Überflusses und Reichtums“ (MEW 13, 130). Die Schönheit mancher Minerale trägt zu ihrem ökonomischen Wert keinesfalls bei, wie der Fall von Eisen oder Kupfer zeigt, deren Bedeutung »innerhalb des unmittelbaren Produktionsprozesses [...] mit ihrer Funktion als Produktionsinstrumente« zusammenhängt (ebd.). Diese Funktion hat mit ihrer eigentümlichen Schönheit nichts zu tun, sondern beruht auf anderen Eigenschaften. Aus diesem Grund darf Marx' ›Mineralienkrämer‹ die natürliche Schönheit des Minerals außer Acht lassen. Bei anderen Mineralien ist genau das Gegenteil zu beobachten: ›Ihre ästhetischen Eigenschaften‹ kann man problemlos in ökonomischen Wert verwandeln, weil sie im unmittelbaren Produktionsprozess ›entbehrlich‹ und ›überschüssig‹ sind, meint Marx (ebd.).

Die Rede von der Entfremdung aller menschlichen Sinne bezieht sich in Marx' Schriften eigentlich auf die Maschinenarbeit, die die Menschen grundsätzlich verändert: »Die Vereinfachung der Maschine, der Arbeit wird dazu benutzt, um den erst werdenden Menschen, den ganz un ausgebildeten Menschen – das Kind – zum Arbeiter zu machen, wie der Arbeiter ein verwahrlostes Kind geworden ist. Die Maschine bequemt sich der *Schwäche* des Menschen, um den *schwachen* Menschen zur Maschine zu machen« (MEW 40, 548). Die bekannteste Stelle in dieser Hinsicht findet sich im 13. Kapitel (»Maschinerie und große Industrie«) des ersten Bandes des *Kapital*, wo Marx unter Bezugnahme auf Engels schreibt:

»Während die Maschinenarbeit das Nervensystem aufs äußerste angreift, unterdrückt sie das vielseitige Spiel der Muskeln und konfisziert alle freie körperliche und geistige Tätigkeit. Selbst die Erleichterung der Arbeit wird zum Mittel der Tortur, indem die Maschine nicht den Arbeiter von der Arbeit befreit, sondern seine Arbeit vom Inhalt. Aller kapitalistischen Produktion, soweit sie nicht nur Arbeitsprozeß, sondern zugleich Verwertungsprozeß des Kapitals, ist es gemeinsam, daß nicht der Arbeiter die Arbeitsbedingung, sondern umgekehrt

die Arbeitsbedingung den Arbeiter anwendet, aber erst mit der Maschinerie erhält diese Verkehrung technisch handgreifliche Wirklichkeit. Durch seine Verwandlung in einen Automaten tritt das Arbeitsmittel während des Arbeitsprozesses selbst dem Arbeiter als Kapital gegenüber, als tote Arbeit, welche die lebendige Arbeitskraft beherrscht und aussaugt. Die Scheidung der geistigen Potenzen des Produktionsprozesses von der Handarbeit und die Verwandlung derselben in Mächte des Kapitals über die Arbeit vollendet sich, wie bereits früher angedeutet, in der auf Grundlage der Maschinerie aufgebauten großen Industrie« (MEW 23, 445-446).

Roses Interpretation der Marxschen Manuskripte von 1844 endet mit einer Verallgemeinerung, die unserer Erkenntnis der künstlerischen Produktion im Verhältnis zur allgemein-gesellschaftlichen Produktion nicht weiterhelfen kann:

»For Marx [...] art was [...] an integral part of production in general, and was therefore to be liberated together with man the maker from the distortions which he saw as characteristic of industrial capitalism [...]. Although never able to explain clearly how art could function both as part of the alienation produced in capitalist societies, and as means to the reformation of the forces producing that alienation, Marx was to persist in his development of a materialist and productivist aesthetic« (Rose 1988, 77-78).

Marx *konnte nie aufklären...*? Aus den Manuskripten von 1861-1863 haben wir eine interessante Bemerkung von Marx in dieser Hinsicht. Nachdem Marx von Handwerkern, künstlerischen Produzenten, Schauspielern, Lehrern etc. gesprochen hat, deren Verhältnis zur kapitalistischen Produktionsweise Marx aufgrund des meistens »unproduktiven« (d.h. nicht Kapital produzierenden) Charakters ihrer Tätigkeit herunterspielt, behauptet er: »Alle diese Erscheinungen der kapitalistischen Production auf diesem Gebiet sind so unbedeutend, verglichen mit dem Ganzen der Production, daß sie gänzlich unberücksichtigt bleiben können« (MEGA II/3.6 1982, 2182).

Ähnlich wie Lifschitz meint Rose (1988, 80), Marx' »produktivistische Ästhetik« werde darin deutlich, dass in der kommunistischen Gesellschaft »[j]eder, in dem ein Raffel steckt, sich ungehindert ausbilden können« soll (MEW 3, 377). Die von Marx am Beispiel der Kunst der Griechen (MEW 42, 44-45) postulierte ungleiche Entwicklung der Kunstproduktion und der materiellen Basis der Gesellschaft bedeutet Rose zufolge, dass für Marx Kunst »explanatory value in materialistic terms« haben kann (Rose 1988, 85); das heißt: »[T]he function of Greek art [is] that of showing us *how* we, and our art, have developed as a part of material history. Reproducing the truth of an earlier art »at a higher stage« is, in Marx's materialist interpretation (despite the Idealist sound of its terms) a matter of reactivating the art of our past as something which tells us the »how« of our historical-cultural development« (ebd., 86).³¹

³¹ Anstelle dieses verkomplizierenden Ansatzes, der im Grunde genommen nichts weiter sagt als dass Kunst eine geschichtlich bedingte materielle Realität ist, trifft Sprinker ins Schwarze, wenn er den »ewigen Reiz« (MEW 42, 45) als »ungeschickte Metapher« bezeichnet: »This is an awkward metaphor

Zusammengefasst wird in Roses Analyse von Marx' ästhetischem Denken das Ästhetische als Inbegriff der Befreiung der Sinne in Einklang mit dem jungen Marx dargestellt. Ihre Äußerung, dass sich ihre Studie darauf richtet, »the historical background to Marx's treatment of the visual arts« (ebd., 1) zu enthüllen, setzt irrtümlich voraus, dass es bei Marx eine Behandlung der bildenden Künste über vereinzelte und verstreute Bemerkungen hinaus überhaupt gäbe.³²

Adolfo Sánchez Vázquez, zweifellos einer der wichtigsten marxistischen Philosophen im spanischsprachigen Raum,³³ denkt ebenfalls, Marx habe in den Manuskripten von 1844 »the creative aesthetic relation of man with the world« formuliert (Sánchez Vázquez 1973, 51). Dieses »ästhetische Verhältnis« bedeutet bloß, dass »the subjective becomes objective (object), and the object becomes subject, but a subject whose already objectified expression not only transcends subjectivity, outliving its creator, but which also can be shared by other subjects in its objectified state« (ebd.) – was im Grunde genommen ein ziemlich wortgetreuer Kommentar bestimmter Abschnitte der Manuskripte von 1844 ist. Wichtig ist hier, dass Sánchez Vázquez zufolge die beschriebene »Vergegenständlichung« auch ein inneres Erfordernis der Kunst ist (ebd.). In dieser Hinsicht vertreten Sánchez Vázquez, Lifschitz und Rose (sowie Lukács) ein und dieselbe Ansicht hinsichtlich des »Ästhetischen« als Inbegriff des menschlichen Tätigseins. »Vergegenständlichung« bedeutet für Sánchez Vázquez »the process of autoproduction or autocreacion of man« (ebd.) und erscheint als Gegensatz zur im Kapitalismus »entfremdeten« Arbeit, denn »[t]o arrive at this concept of art [d.i. die Auffassung, Kunst sei »an object in which the subject expresses, externalizes, and recognizes itself« (ebd.) – JMD] it is necessary to see in the objectification of the human being a need that art, in contradistinction to alienated work, satisfies positively [...]. Since man can only realize himself by getting out of himself [...] art plays a very important role in the process of humanizing man« (ebd.). Welches ist dieses Bedürfnis, das die Kunst erfüllen kann? Das Bedürfnis richtet sich einfach auf den Prozess der materiellen Produktion, d.h. die »Vergegenständlichung« *an sich*, die jetzt als ein Prozess der Produktion bzw. Kreation von »Menschlichkeit« (*autocreacion of man*) verstanden wird: »If man is creative, he cannot keep from

for expressing the fact that works of art remain cognitively available to readers and audiences beyond the moment and the immediate social context of their production« (Sprinker 1987, 274).

³² Ein weiteres Problem von Roses Buch ist ihr Anspruch, aufzuweisen, dass sich Marx' vermeintliches ästhetisches Denken vermittelt über Heinrich Heine an Saint-Simon anknüpfen lasse. Allerdings ist es nicht unsere Absicht hier, diese These auf den Prüfstand zu stellen (vgl. Leopold 2007, 276). Roses Studie ist eigentlich eine saint-simonistische Lektüre von Marx mit dem eigentlichen Ziel, die materielle Produktion unter die ästhetische bzw. künstlerische Produktion zu subsumieren. Dennoch ist ihre Studie ein wertvoller Beitrag zu unserem Verständnis der künstlerischen Produktion in der Zeit des jungen Marx.

³³ Adolfo Sánchez Vázquez' philosophische Arbeit umfasst Studien über politische Philosophie, Ethik und Ästhetik. Da uns ein Überblick über das Ganze seiner Philosophie nicht möglich ist (dazu Gandler 1999), werden wir uns in der Folge auf den Aufsatz »The Ideas of Marx on the Source and Nature of the Aesthetic« (Sánchez Vázquez 1973), der auf eine frühere spanische Version mit dem aufschlussreichen Titel »Ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx« (1961) geht, konzentrieren. Dieser Aufsatz ist repräsentativ für Adolfo Sánchez Vázquez' ästhetisches Denken und eignet sich perfekt für unsere Diskussion hier (ausführlicher über Sánchez Vázquez' ästhetisches Denken siehe Durán 2015b).

aestheticizing the world – that is, assimilating it artistically – without renouncing his human condition« (ebd., 47-48). Produktion im Allgemeinen und Kunstproduktion werden auswechselbare Begriffe. Produktion wird hier immer unter dem Gesichtspunkt des subjektiven Tuns (bzw. des Marxschen ›Wollens‹ und ›Bewusstseins‹ aus den Manuskripten von 1844) analysiert. Sánchez Vázquez erwähnt den oben zitierten Abschnitt aus dem fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital*, um daraus die Behauptung abzuleiten, Marx habe hier ›Arbeit‹ nicht nur als Produktion von Gebrauchswerten dargestellt, sondern auch als Prozess der ›Vergegenständlichung‹ von Ideen und Gefühlen: »In this capacity to realize ›essential powers‹ – to produce material objects that express the human essence – resides the human potential to create objects, such as works of art, that elevate the capacity for expression and confirmation that already is present in the products of labor« (ebd., 63). Die Entzweiung zwischen Arbeit und Kunst ist zwar Sánchez Vázquez zufolge ein Irrtum der idealistischen Ästhetik, er behauptet aber, es gebe diese Entzweiung für Marx durchaus auf der Seite der ›entfremdeten‹ Arbeit, die aufgrund ihrer Entfremdung ihre kreativen Kräfte nicht entwickeln kann (ebd., 64). Wenn aber sowohl Kunst als auch Arbeit aus der kreativen Kraft und dem freien Spiel der gesellschaftlichen Menschen entspringen, worin besteht dann der Unterschied zwischen den beiden? Warum nennen wir das eine ›Arbeit‹ und das andere ›Kunst‹? Sánchez Vázquez postuliert Folgendes:

»Art is the creation of a reality shaped by human goals, as is labor, but in the new reality created by art the capacity to express the human being, without the limits inherent in the products of labor, predominates. The usefulness of a work of art is determined not by its capacity to satisfy a determinate material need, but by its capacity to satisfy the general need that man feels to humanize everything he comes in contact with, to affirm his essence and to recognize himself in the objective world he has created« (ebd., 65).

Kunst ist also Arbeit in ihrer allgemeinen Form, d.h. Kunst ist ›universelle Arbeit‹. Während Arbeit aufgrund der Vielfalt der von materiellen Bedürfnissen bestimmten Gebrauchswerte verschieden ist, verkörpert die Kunst *an sich* die Wesenheit des menschlichen Prozesses der ›Vergegenständlichung‹, um die Welt zu vermenschlichen. Sánchez Vázquez schreibt:

»The aesthetic assimilation of reality reaches its most developed stage in art as superior human labor which tends to satisfy the artist's inner need to objectify, express, and reveal his essential powers in a concrete-sensuous object. By freeing itself from the narrow material utility of the products of labor, art raises to a higher level of objectification and affirmation of the human being which, within the framework of material utility, are realized to a limited extent in those products« (ebd., 86; vgl. eine ähnliche Ansicht in Lunn 1982, 11, 16-17).

Die endgültige Subsumtion der menschlichen Arbeit unter die Kunst wird auf diese Weise vollzogen und »[w]ith the democratized control of the means of production

[...] the ›utopian‹ component of art as an enrichment of all human activities could come into its own« (ebd., 18).

Ein grundlegender Gedankengang wird von allen diesen Lektüren eines vermeintlich ästhetischen Denkens nach Marx geteilt (vgl. ähnliche Interpretationen in Lang und Williams 1972, 2-5; Morawski 2006 u.a.): nämlich, dass der Kapitalismus das menschliche Vermögen, sich mit dem Produkt der eigenen Arbeit zu vereinen, grundsätzlich entfremdet.³⁴ Das Potenzial des produktiven Menschen wird als ästhetisches Potenzial verstanden. Daher wird der Mensch vom ›homo faber‹ zum ›homo aestheticus‹ verwandelt. Beide Kennzeichnungen entsprechen der wahren Natur des Menschseins (vgl. Morawski 2006, 10-11, 19). Das Potenzial ist also da; es bedarf nur der richtigen Bedingungen, um sich zu verwirklichen. Und es wird tatsächlich auch verwirklicht, allerdings nicht in der kapitalistischen Gesellschaft. Aber in der kapitalistischen Gesellschaft schafft es die Kunst, d.h. der Inbegriff der menschlichen Natur, sich als ›befreite‹ Arbeit zu zeigen.

Marx hat im fünften Kapitel von *Die heilige Familie* unter der Überschrift »Das Geheimnis der spekulativen Konstruktion« ein hervorragendes Argument dagegen vorgetragen. Marx schreibt:

»Wenn ich mir aus den wirklichen Äpfeln, Birnen, Erdbeeren, Mandeln die allgemeine Vorstellung ›Frucht‹ bilde, wenn ich weitergehe und mir einbilde, daß meine aus den wirklichen Früchten gewonnene abstrakte Vorstellung ›die Frucht‹ ein außer mir existierendes Wesen, ja das wahre Wesen der Birne, des Apfels etc. sei, so erkläre ich – spekulativ ausgedrückt – ›die Frucht‹ für die ›Substanz‹ der Birne, des Apfels, der Mandel etc... Das Wesentliche an diesen Dingen sei nicht ihr wirkliches, sinnlich anschauliches Dasein, sondern das von mir aus ihnen abstrahierte und ihnen untergeschobene Wesen, das Wesen meiner Vorstellung, ›die Frucht‹. Ich erkläre dann Apfel, Birne, Mandel etc. für bloße Existenzweisen, Modi ›der Frucht‹. Mein endlicher, von den Sinnen unterstützter Verstand unterscheidet allerdings einen Apfel von einer Birne und eine Birne von einer Mandel, aber meine spekulative Vernunft erklärt diese sinnliche Verschiedenheit für unwesentlich und gleichgültig. Sie sieht in dem Apfel dasselbe wie in der Birne und in der Birne dasselbe wie in der Mandel, nämlich ›die Frucht‹. Die besondern wirklichen Früchte gelten nur mehr als Scheinfrüchte, deren wahres Wesen ›die Substanz‹, ›die Frucht‹ ist« (MEW 2, 60).

Man kann die falsche Vorstellung der spekulativen Philosophie auch anders darstellen. Wenn ich sage, dass die Kunst und die Produktion im Allgemeinen sinnlich-reale (d.h. nicht bloß eingebildete) Prozesse sind, sage ich etwas Offensichtliches. Dies ist nämlich das, was ich als Real-Konkretes erfahre. Damit habe ich aber nicht viel gesagt. Wenn ich aber behaupte, dass das Ästhetische der

³⁴ Wie der Kapitalismus diese Entfremdung im Bereich der künstlerischen Aktivität vollzieht, wird ähnlich erklärt. Wenn sich Kunst dem kapitalistischen Markt und dem Austauschprozess unterordnet, verliert sie ihre Eigenart (dazu Lifschitz 1967, 134; Holz 1972, 16; Sánchez Vázquez 1973, 84 und 1996, 190-191; Leithäuser 1978, 27-30; Lunn 1982, 15; Morawski 2006, 16; Metz u. Seeßlen 2014).

Inbegriff des Menschen als produktiv-sinnliches Wesen ist, das sowohl in der Produktion im Allgemeinen als auch in der Kunst *verwirklicht* wird, wird das Verhältnis des Konkreten (Kunst und Produktion) zum Abstrakten (das Ästhetische) *mystisch* (vgl. Žižek 1989, 32).

Das Problem hier ist folgendes: Wenn wir von der Abstraktion ›Kunst‹ ausgehen, müssen die real existierenden Gegenständen, muss die ›reiche Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen‹ (Marx) noch erklärt werden, bzw. man muss ihre Erkenntnis ausgehend von der allgemeinen Kategorie ›Kunst‹ noch produzieren. Als abstrakte Kategorie im Denken wird z.B. das ›Kunstwerk‹ aus dem Erkenntnisobjekt im Allgemeinen (der ›Kunst‹) abgeleitet. Die Rede ist aber nicht von einer allgemeinen ›Substanz‹, die sie sich in realen Konkretheiten realisiert bzw. manifestiert, sondern bezieht sich auf die Produktion der Erkenntnis des Realen. Aber der spekulative Philosoph antwortet Marx zufolge: »Die verschiedenen profanen Früchte sind verschiedene Lebensäußerungen der ›einen Frucht‹, sie sind Kristallisationen, welche ›die Frucht‹ selbst bildet« (MEW 2, 61); und dies heißt, dass von dem allgemeinen Erkenntnisobjekt eine Abstraktion als ›Substanz‹ (bzw. als ›wahres Wesen‹) gebildet wird, deren real-konkrete Erscheinungen nur ›Momente‹ des Abstrakten sind: »Diese Operation nennt man in spekulativer Redeweise: die *Substanz* als *Subjekt*, als inneren *Prozeß* als *absolute Person* begreifen, und dies Begreifen bildet den wesentlichen Charakter der *Hegelschen Methode*« (ebd., 62).³⁵

Im Fall der hier analysierten Autoren erscheint Kunst nicht wirklich als etwas Sinnlich-Historisches, sondern als Verkörperung eines abstrakten Wesens. Der Prozess der Verwandlung von Kunst aus einer abstrakten Vorstellung im Denken als Ausgangspunkt bei der Aneignung des Realen (Marx) in ein abstraktes Wesen erfolgt in zwei Schritten. Zuerst tauchen die sinnlich-historischen Kunstwerke als ›Kunst‹ auf, was den ersten Schritt im Prozess der Abstraktion oder die abstrakte Vorstellung im Denken des wirklichen Phänomens bedeutet. Zweitens erfolgt der erste Schritt lediglich als Bestimmung einer weiteren Abstraktion, die auf ein außerhalb der konkreten Gegenstände, aber als deren Bestimmung *tätiges* Wesen bezogen ist. Das Wesen ist freilich der Mensch. Aber der Mensch tritt nicht unmittelbar als historisches Individuum, sondern als ›homo faber‹ bzw. ›homo aestheticus‹, d.h. als ›Substanz‹ aller real-existierenden Menschen auf. Dem Prozess der Abstraktion gelingt es jetzt, die Kennzeichnung ›Kunst‹ als Bestätigung des produktiv-ästhetischen Daseins der Menschen darzustellen. Die Produkte konkreter historischer Bestimmungen (d.h. die

³⁵ Althusser (2011c, 238-241) kritisiert Marx zu Recht. Es reicht nicht, Hegels spekulative Philosophie auf diese Weise zu diskreditieren. Die ›Umkehrung‹, die Marx hier vollzieht, besteht in einer ›ideologischen Verwirrung‹, meint Althusser (ebd., 238). Der Begriff ›Frucht‹ »ist nicht das Produkt einer ›Abstraktionsoperation‹, die durch ein ›Subjekt‹ geleistet wird [...], sondern sie ist das Ergebnis eines komplexen Ausarbeitungsprozesses, in dem immer mehrere unterschiedliche konkrete Praktiken auf verschiedenen Ebenen aktiv beteiligt sind, also der empirischen, der technischen und der ideologischen. (Der Begriff Frucht, um wieder auf dieses rudimentäre Beispiel zurückzukommen, ist jedenfalls in seinen Ursprüngen selbst das Produkt ganz unterschiedlicher Praktiken: auf die Ernährung bezogener, landwirtschaftlicher, ja sogar magischer, religiöser und ideologischer)« (ebd., 240).

real-konkreten Kunstwerke, wie wir sie praktisch erfahren) werden auf diese Weise enthistorisiert und ontologisiert.

Althusser's Kritik an Marx' Manuskripten von 1844 ist im Hinblick darauf hilfreich, da für die vermeintliche Marxsche Ästhetik überwiegend auf die Manuskripte von 1844 verwiesen wird (vgl. Toscano 2006; Fracchia 2011). Althusser (1996) beschreibt Marx' feuerbachische Strategie in der Form einer Gleichung: Der Arbeiter (das Subjekt) = seine Produkte (seine Dinge), oder Mann = die Welt seiner Dinge. Aber als Marx in den Manuskripten von 1844 ›in Feuerbach‹ (und trotz Feuerbach) Hegel einführt, vollzieht er etwas anderes: Marx begreift jetzt die Geschichte als einen dialektischen Prozess, als einen ›Entfremdungsprozess‹. In diesem Sinne versteht nun Marx ›Arbeit‹: Als das Wesen der Menschen bedeutet ›Arbeit‹ den ›Vergegenständlichungsprozess‹ ihrer Wesenskräfte. ›Geschichte‹ heißt nämlich den Prozess von ›Vergegenständlichung‹ der menschlichen ›Wesenskräfte‹. Eine zusätzliche Drehung besteht allerdings darin, ›Arbeit‹ weiter zu ontologisieren. Wenn sich die menschliche ›Wesenskräfte‹ nicht nur auf die Befriedigung von Bedürfnissen (bzw. das Erlangen von Gebrauchswerten) richtet, sondern auch und im Wesentlichen auf die ›Vergegenständlichung‹ der ›Arbeit‹ *selbst* als inneres Erfordernis des menschlichen Arbeitsvermögens, taucht das Ästhetische auf, dessen Produkte ›Kunst‹ genannt werden. Das Ästhetische als ›Substanz‹ der sinnlich-tätigen Menschen bedeutet jetzt, dass die Kunstwerke die wahre Verwirklichung dieses Daseins sind und ihr historisches Vorliegen als Entwicklung der Kategorie erklärt wird.

Aus der Perspektive des historischen Materialismus kann dieses Postulat nur inadäquat sein. Warum? Die Analyse durch Begriffe der realen Phänomene muss die Kategorien als Konzeptualisierung historisch-gesellschaftlicher Verhältnisse erfassen können, obwohl die Kategorien an sich keine Geschichte haben. Die Kategorie ›Arbeit‹ erweist sich als ungeeignet für die Frage nach den konkret-realen Existenzbedingungen der Menschen, wenn ›Arbeit‹ als bloßes Verhältnis zwischen dem Subjekt und seinen Gegenständen dargestellt wird. Von daher liegt die wirkliche Herausforderung, vor der die Kunsttheorie innerhalb der Theorie des historischen Materialismus steht, nicht darin, das ästhetisch-sinnliche Dasein der Menschen in ihren Gegenständen aufzuweisen, sondern den Beitrag der Kunstproduktion zur gesellschaftlichen Reproduktion zu erörtern (vgl. Wolf 2008d, 256).

2.2 Autonomie der Kunst im Verhältnis zur Produktionsweise

In dem nun folgenden Abschnitt werden wir – an die bisherige Darstellung anschließend – die Einheit der Künstler_innen mit dem Endprodukt ihrer Tätigkeit als charakteristisch für die Künstlerarbeit historisch-gesellschaftlich problematisieren.

Unter dem Blickwinkel einer kritischen Diskussion mit Platons Ausschluss des mimetischen Künstlers vom Staat (vgl. Platon 1994b, 517-518) schreibt Jacques Rancière (2008) den Künstlern die wichtige Rolle der ›Aufteilung des Sinnlichen‹ zu. Künstler seien als Arbeiter ein Doppelwesen, nämlich sie tun »zwei Dinge gleichzeitig« (ebd., 66). Das heißt, der Kunst gelingt es, das auf die private Sphäre der notwendigen Arbeit (im Gegensatz zur öffentlichen Sphäre des politischen Handelns) verwiesene Unsichtbare sichtbar zu machen. Rancière schreibt dazu:

»Auch hier kann ein Rekurs auf Platon dabei behilflich sein, das Problem zu benennen. Im dritten Buch des *Staats* wird der nachahmende Künstler nicht mehr wegen der Unwahrheit und des schädlichen Charakters seiner Bilder verurteilt, sondern aufgrund eines Prinzips der Arbeitsteilung, das bereits die Handwerker aus jedem gemeinsamen politischen Raum ausschloss: Der nachahmende Künstler ist per Definition ein Doppelwesen. Er tut zwei Dinge gleichzeitig, während das Prinzip der wohlgeordneten Gemeinschaft darin besteht, dass jeder ausschließlich ein Ding tut, zu dem er durch seine »Natur« bestimmt ist [vgl. Platon 1994b, 260-261 - JMD]. In gewisser Hinsicht ist damit schon alles gesagt. Die Vorstellung von Arbeit ist nicht in erster Linie die einer bestimmten Tätigkeit, eines materiellen Transformationsprozesses. Sie liegt vielmehr in einer Aufteilung des Sinnlichen: in der Unmöglichkeit aufgrund des »Zeitmangels«, »etwas anderes« zu tun. Diese »Unmöglichkeit« gehört zu der verinnerlichten Vorstellung der Gemeinschaft. Sie bestimmt Arbeit als notwendige Abschiebung des Arbeiters in den privaten Zeit-Raum seiner Beschäftigung und schließt ihn dadurch von der Teilnahme am Gemeinsamen aus. Der nachahmende Künstler bringt diese Aufteilung durcheinander: Er ist ein Doppelwesen, ein Arbeiter, der zwei Dinge gleichzeitig tut. Das Entscheidende dabei ist vielleicht die Zuordnung: Der nachahmende Künstler gibt dem »privaten« Prinzip der Arbeit eine öffentliche Bühne. Er stellt einen Schauplatz des Gemeinsamen mittels dessen her, was eigentlich die Verbannung eines jeden auf seinen Platz hätte herbeiführen sollen. Mehr noch als auf der Gefahr, dass seine Trugbilder die Seelen verweichlichen, beruht seine Schädlichkeit auf dieser Neuaufteilung des Sinnlichen. Die künstlerische Praxis ist also nicht das Außen der Arbeit, sondern deren »deplatzierte« Form der Sichtbarkeit. Die demokratische Aufteilung des Sinnlichen macht aus dem Arbeiter ein Doppelwesen. Sie befreit den Handwerker von »seinem« Platz, dem häuslichen Arbeitsraum und gewährt ihm die »Zeit«, sich im Raum der öffentlichen

Debatten aufzuhalten und die Identität eines beschlussfähigen Bürgers anzunehmen. Die mimetische Dopplung im Raum des Theaters bestätigt diese Dopplung und macht sie sichtbar. Dementsprechend gehört aus der Sicht Platons der Ausschluss des nachahmenden Künstlers zum Aufbau einer Gemeinschaft, in der die Arbeit an »ihrem« Platz ist.« (ebd., 66-67)

In Rancières Darstellung wird vor allem der aus dem inneren Charakter der Tätigkeit entspringende Widerstand der Künstler_innen gegen eine ökonomische und zugleich politische Verhaltensweise, die auf der gesellschaftlichen Arbeitsteilung beruht, hervorgehoben. Dieser Widerstand kann ebenfalls im Sinner einer Erwidern der bürgerlichen utilitaristischen Rationalität gedeutet werden. Der Kantische Begriff des »Desinteresses« wird häufig in dieser Weise interpretiert. Diese Auffassung des Kantischen Grundsatzes vertritt z.B. Peter Bürger: »Wenn das Begehrungsvermögen diejenige Fähigkeit des Menschen ist, die auf der Seite des Subjekts eine auf dem Prinzip der Profitmaximierung gründende Gesellschaft ermöglicht, dann umschreibt der Kantsche Grundsatz auch die Freiheit der Kunst gegenüber den Zwängen der entstehenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Das Ästhetische wird konzipiert als ein Bereich, der herausgenommen ist aus dem alle Lebensbereiche durchherrschenden Prinzip der Profitmaximierung« (Bürger 1974, 58). Die Trennung des Künstlers von der bürgerlich-kapitalistischen Rationalität unterworfenen Lebenspraxis oder, in Platons Darstellung, sein Ausschluss vom Staat liegt also der Freiheit der Kunst zugrunde. Kunst wird im Sinne einer grundsätzlichen (politischen sowie ökonomischen) Aufhebung der für den Kapitalismus charakteristischen gesellschaftlichen Ordnung verstanden. So wird den Künstler_innen der Glaube verliehen, dass sie das Reich der Freiheit von jedweder gesellschaftlicher Ordnung *an sich* besitzen, d.h. es springt aus dem Inneren ihrer Tätigkeit. »Autonomie« ist die Kategorie, die diesen Glauben auf den Begriff bringt.¹ Die folgende Äußerung eines Stahlarbeiters ist in dieser Hinsicht relevant, weil er auf die »Ideologie« der modernen Kunstautonomie unbewusst anspielt:

»I'm a dying breed. A laborer. Strictly muscle work... pick it up, put it down, pick it up, put it down... It's hard to take pride in a bridge you're never gonna cross, in a door you're never gonna open. You're mass-producing things and you never see the end result of it. I would like to see a building, say, the Empire State, I would like to see on one side of it a foot-wide strip from top to bottom with the name of every bricklayer, the name of every electrician, with all the names. So when a guy walked by, he could take his son and say, »See, that's me over there on the forty-fifth floor. I put the steel beam in.« Picasso can point to a painting. What can I point to? A writer can point to a book. Everybody should have something to point to« (in Terkel 2004, xxxi-xxxii).

Relevant ist dieses Statement nicht zuletzt insofern, als der Stahlarbeiter die Entfremdung deutlich äußert, die er in Bezug auf seine Arbeit empfindet. Die Entfremdung wird als zerbrochenes Verhältnis zwischen seiner Lohnarbeitstätigkeit

¹ Beziehungsweise, es wird behauptet, dass die ästhetische Tätigkeit der Künstler_innen »a constant renegotiation of autonomy and heteronomy« bedeutet (Lütticken 2012).

und dem Resultat der Arbeit artikuliert. Während das Gefühl des Stahlarbeiters als etwas Reales verstanden werden muss, ist sein Rückgriff auf die Kunst als Gegenpol seiner Entfremdung vollkommen ›ideologisch‹, nicht zuletzt weil der Rückgriff auf die Kunst die einzige Möglichkeit für den Stahlarbeiter ist, auf seine eigene Entfremdung als etwas Reales anzuspielen. Dennoch beruht das Verhältnis der nichtentfremdeten Einheit zwischen Picasso und ›seinen‹ Gemälden, von dem der Stahlarbeiter ausgeht, auf einer bestimmten Form von Eigentum bzw. Aneignung – jedenfalls dann, wenn man Marx und Engels' Meinung teilt, dass Raffael »von *seinen* Fresken die wenigsten selbst ›ausgeführt‹ hat« (MEW 3b, 377; unsere Hervorhebung). Die unmittelbare Einheit zwischen Hervorbringendem und Endprodukt, die das produktive Wissen (›*téchnē*‹) ideell (d.h. nicht real-konkret) verspricht, liegt der Ideologie des Schöpfungsaktes in der modernen Epoche zugrunde.

Die Kunsthistorikerin Bryan-Wilson hat gezeigt, inwiefern die Gleichsetzung von Kunst mit Arbeit als Reaktion auf die Veränderungen in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung (zunehmende Automatisierung aller Arbeitsprozesse, Outsourcing, Arbeitslosigkeit usw.) für viele Künstler_innen in den 1960er und 1970er Jahren entscheidend war (Bryan-Wilson 2009, 33-39). »Paradoxically«, schreibt Bryan-Wilson, »it was primarily those artists who did not ›work‹ in the conventional sense – minimalists, whose work was made in factories; performance/action artists, who did not make objects; and conceptualists, whose work was dematerialized and did not evidence traditional skills – who gestured toward affiliation with blue-collar workers« (ebd., 24). Künstler_innen haben dadurch versucht, die Institution ›Kunst‹ im Hinblick auf ihre vermeintliche ›Autonomie‹ in Frage zu stellen und sich mit der zunehmenden Kommerzialisierung des Kunstwerkes auseinanderzusetzen. Das Hauptinteressen bei dieser Infragestellung betraf das Eigentumsverhältnis und die (faire) Nutzung des Kunstwerkes durch Sammler, Galerien und Museen sowie die allgemeinen Lebensbedingungen der Künstler_innen (siehe dazu Lippard 1970). Die Künstler_innen zeigten, auf welche Weise nach dem Zweiten Weltkrieg das Verhältnis zwischen ihrer Arbeit und den Zuschauern zunehmend die Warenform angenommen hat, was die Verbindung zwischen Kunst und Arbeit auf die Basis der ›Verdinglichung‹ aller gesellschaftlichen Prozesse und Verhältnisse stellt. Der Künstler Robert Smithson äußerte beispielsweise 1972: »Paintings are bought and sold. The artist sits in his solitude, knocks out his paintings, assembles them, then waits for someone to confer the value, some external source. *The artist isn't in control of his value.* And that's the way it operates« (zit. nach Owens 1994a, 122). Ähnlich formulierte es Carl Andre: »The assembly-line worker has no equity in any part of his production. Once he receives his wage packet at the end of the week, he's completely severed from his production. He can't say what's done with it, and he gets no profit or benefit from it. In a similar way, the artist, be receiving money, is severed from any connection to the true vision or destiny of his work« (zit. nach Bryan-Wilson 2009, 58). Der Künstler fühlt sich von Kunsthändlern und Galeristen auf eine Art und Weise ausgenutzt, die auf der Ausbeutung seiner Kreativität für Zwecke beruht, welche

außerhalb der Absicht des Künstlers liegen. Wichtig ist, dass Smithson und Andre nicht von der Warenform ihrer Arbeitskraft gesprochen haben, sondern von der Warenform der Produkte ihrer Arbeit, was ein wichtiger Unterschied ist, wenn man über die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Kunst und (produktiver) Arbeit sprechen will. Eine solche Ansicht stellt sich die Künstlerarbeit außerhalb des Verwertungsprozesses vor, oft gemäß einer bestimmten Interpretation der Marxschen ›einfachen Warenzirkulation‹ oder des ›Verkaufs für den Kauf‹ (MEW 23, 167), wie Andre es letztendlich ausdrückt: »[M]y social position really, in the classic Marxist analysis, is I'm an artisan« (zit. nach Bryan-Wilson 2009, 69).²

Diese kurz dargestellten kritischen Positionen zur Kunstproduktion in Bezug auf die gesellschaftliche Gesamtarbeit und zur zunehmenden Kommerzialisierung aller kunstbezogenen Verhältnisse deuten ebenfalls auf die inhärente kreative Natur der (künstlerischen oder nicht-künstlerischen) Arbeit in ihrem ›nicht-produktiven‹ Charakter hin. Insbesondere geht Carl Andres oben zitierte Selbstdarstellung des Künstlers als ›Handwerker‹, die die Einheit zwischen Arbeit und Arbeitsprodukten als Selbstzweck der künstlerischen Tätigkeit proklamiert, auf Marx' Vergegenständlichungsbegriff zurück, ähnlich wie Lifschitz von einer ›Einheit des Menschen mit der Gegenstand seiner Tätigkeit‹ spricht, die der Profitlogik des Kapitalismus ›entfremdet‹ sei (Lifschitz 1967, 119). Insofern wird die Marxsche Vergegenständlichung als wesentliches Wechselspiel der Menschen mit der Natur und der sozialen Umgebung verstanden.³ Bryan-Wilson zeigt, dass diese Ansicht in den USA auf den Einfluss von Herbert Marcuse zurückgeht, besonders auf seinen Aufsatz »Art in the One-Dimensional Society«, den Marcuse 1967 in der New York School of Visual Arts vorgetragen hatte (Bryan-Wilson 2009, 62-64; Marcuse 2007). Insofern Marcuse von Kunst als Architektur einer freien Gesellschaft sprach, kann man hier den utopischen Inhalt des russischen Konstruktivismus wiedererkennen, in welchem der Künstler als Mitgestalter der (sozialistischen) Gesellschaft verstanden wurde (vgl. unten Abschnitt 3.3.2). Auf eine Art und Weise, die an Marcuses Interpretation von Schillers ›Spieltrieb‹ erinnert (vgl. Marcuse 2004a), stellt auch Andre die Arbeit im Allgemeinen als »the unalienated pleasure of ›putting [the works] together‹« dar (Bryan-Wilson 2009, 70). Wenn jedoch die Einheit von Arbeit und Arbeitsprodukten den utopischen Rahmen zu setzen vermag, in dem sich jede nicht-mehrwertproduktive

² Vgl. Stakemeiers Deutung des ›Autonomie‹-Begriffes von der Perspektive der Entwicklung des Kapitalismus (Stakemeier 2016). Stakemeier diskutiert ›Autonomie‹ im Verhältnis zu Arbeit und der gesellschaftlichen Arbeitsteilung auf interessante Weisen. Dennoch überbewertet ihre Darstellung die Rolle der historischen Entwicklung im Sinne der Marxschen ›formellen‹ und ›reellen‹ Subsumtion der Arbeit unter das Kapital (auch Stakemeier 2013). Wir sind dagegen der Meinung, dass die Kennzeichnungen ›formell‹ und ›reell‹ auf keine historische Entwicklung hinweisen, bzw. keine Phasen, die sukzessiv erfolgen, im Kapitalismus kennzeichnen (vgl. unsere Diskussion der Marxschen Kategorien ›produktiv‹ und ›unproduktiv‹ im Abschnitt 2.3 sowie unsere Auseinandersetzung mit Virnos Darstellung des ›Virtuosen‹ im dritten Kapitel).

³ Die Passage bei Lifschitz lautet: »Mit der Herauslösung der bewußten Arbeit aus den rein natürlichen Funktionen und mit der Befreiung von der Beschränkung durch die Natur wächst also zugleich auch die Einheit des Menschen mit dem Gegenstand seiner Tätigkeit. Wir setzen uns bewußte Ziele, und sie finden ihre Verwirklichung in der dinglichen Welt durch die Praxis. Es erfolgt sozusagen der Vermenschlichungsprozeß der Welt« (Lifschitz 1967, 119).

Tätigkeit widerspiegelt, bedeuten alle geschichtlich-gesellschaftlichen Hinweise auf eine ›handwerkliche‹ Kunstproduktionsform einen historischen Anachronismus, der auf eine Realität zurückgreift, die es in dieser Form nicht gegeben hat.

Wenn z.B. der amerikanische Philosoph Larry Shiner (2001, 127-128) vorschlägt, den Wandel von einer vom höfischen bzw. aristokratischen Mäzenatentum abhängigen Kunst zu einer Kunst unter marktwirtschaftlichen Bedingungen als Transformation der Künstlerarbeit von ›konkreter‹ zu ›abstrakter‹ Arbeit zu begreifen, hat er eine Transformation vorausgesetzt, in der marktwirtschaftlich bedingte Umstände ins Zentrum der Analyse der Kunstproduktion gerückt sind. Shiner stellt eine solche Transformation tabellarisch dar:

»From the ›Piece‹ to the ›Work‹:
Two Systems of Art Production and Reception«⁴

Aspect	Aspect Old ›Art‹ System (Patronage/ Commission)	New ›Fine Art‹ System (Free Market)
Production	Concrete labor	Abstract labor
Product	Piece	Work
Representation	Imitation	Creation
Reception	Use; enjoyment	Exchange; contemplation

An dieser Tabelle erkennt man zuerst, dass das ›alte System der Kunst‹ dem Zeitraum des Barock und des Absolutismus entspricht, während das ›neue System der Schönen Künste‹ die Bedingungen der kapitalistischen Gesellschaft widerspiegelt. Die Transformation der Arbeit von ›konkreter‹ zu ›abstrakter‹ Arbeit ist Shiner zufolge entscheidend, um den Übergang vom alten System zum neuen nachzuvollziehen. Shiner erklärt den Unterschied folgendermaßen:

»In the older system of art, the producer’s labor was concrete in the sense that facility, intelligence, and inventiveness were employed in executing a commission that often had a specific use and an agreed on subject matter. In the emerging market system, labor becomes abstract in the sense that it has no tie to a specific place or purpose, no predetermined subject matter and, therefore, no specific tasks of execution but only a generalized creativity« (ebd., 127-128).

Shiner erfasst die Kennzeichnungen ›konkret‹ und ›abstrakt‹ wörtlich. Daraus folgt, dass ›konkrete Arbeit‹ für Shiner solche ist, die von einer persönlichen Vereinbarung mit dem Auftraggeber vor der Fertigstellung des Werkstückes abhängt. ›Abstrakte Arbeit‹ besteht hingegen in unabhängiger Produktion für den Markt, wo der

⁴ Shiner 2001, 128, nach Annie Becq.

Kunstkonsument sucht, was ihm gefällt. Hier wird der Unterschied zwischen ›konkreter‹ und ›abstrakter‹ Arbeit als marktbezogenes Verhältnis zwischen Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten ausgedrückt:

»In the old system of art, patrons or clients normally commissioned poems, paintings, or compositions for particular places or contexts, often prescribing subject matter, size, materials, or instrumentation [...]. The ›price‹ of the resulting piece was usually determined by materials, difficulty, and time, along with the reputation of the workshop or master and the function the piece was to serve. In the purest form of a market system, in contrast, writers, painters and composers produced in advance and then attempt to sell their work to an audience of more or less anonymous buyers, often using a dealer or agent [...]. Works produced under the market system are viewed as the expression of a personality, and the receiver is buying not only a self-contained work but also the producer's imagination and creativity expressed as reputation [...]. Hence the ›price‹ of the work of fine art seldom has any basis in the work itself – not in its materials, not in the amount of labor [...]. In itself, the work of fine art is literally ›priceless‹, its actual price set by the artist's reputation and the buyer's desire and willingness to pay« (ebd., 126-127).

Shiner greift hier eine Transformation auf, die Arnold Hauser bereits hervorgehoben hatte und die die Kunstliteratur heute widerspruchslos wiederholt. Der Wandel der Kunst von der ›Kundenproduktion‹ zur ›Warenproduktion‹ im Italien des 15. Jahrhunderts wird von Hauser als Resultat eines neuen Bewusstseins aufseiten des Künstlers beschrieben, der die »Autonomie der hohen, zweck- und nutzlosen Kunst [...] der mechanistischen Wesensart des Handwerks« gegenüberstellt (Hauser 1953, 320): »Dann beginnt er [der Künstler – JMD] aber auch, sich von den Wünschen des Bestellers freizumachen und sich von der Kundenproduktion auf die Warenproduktion umzustellen. Das ist die Voraussetzung vom Künstler her zum Auftreten des Liebhabers, Kenners und Sammlers. Die Voraussetzung seitens des Konsumenten ist die formalistische, zweckfreie Auffassung der Kunstwerke – eine wenn auch noch so primitive Form des *l'art pour l'art*. Eine unmittelbare Begleiterscheinung des Sammlertums und ein Phänomen, das erst mit der unpersönlichen Beziehung des Käufers zum Kunstwerk und Künstler zutage tritt, ist der Kunsthandel« (ebd.).

Eine entscheidende Schwierigkeit findet man in Shiners Darstellung dieser Problematik: Betrachtet man die historische Entwicklung der Künstlerarbeit unter dem Aspekt ihrer Konkretheit oder Abstraktheit, muss man Marx' Erklärung des Unterschiedes zwischen ›konkreter‹ und ›abstrakter‹ Arbeit konsequent anwenden. Obwohl Shiner nichts darüber sagt, kann der Unterschied zwischen beiden Bestimmungen der Arbeit nur auf Marx zurückgehen. Dennoch Shiner erfasst die Kennzeichnungen ›konkret‹ und ›abstrakt‹ fern von Marx' Darstellung der Verhältnisse, in denen beide Erscheinungsformen der Arbeit vorkommen.

Die entscheidende Frage ist die nach der Wertproduktion, denn die Abstraktheit der Arbeit besteht darin, dass »die Wertgröße einer Ware nur das Quantum der in ihr enthaltenen Arbeit darstellt« (MEW 23, 60). So werden die verschiedenen Gebrauchswerte der produzierten Waren auf das bloße materielle Substrat des Wertes reduziert und Arbeit daher als »gesellschaftlich-notwendige Arbeit« konstituiert: »Das Arbeitsprodukt ist in allen gesellschaftlichen Zuständen Gebrauchsgegenstand, aber nur eine historisch bestimmte Entwicklungsperiode, welche die in der Produktion eines Gebrauchsdinges verausgabte Arbeit als seine »gegenständliche« Eigenschaft darstellt, d.h. als seinen Wert, verwandelt das Arbeitsprodukt in Ware«, konstatiert Marx (ebd., 76). Um von Kunst unter der kapitalistischen Voraussetzung der Wertproduktion sprechen zu können, hätte man daher für einen bestimmten historischen Zeitpunkt beweisen müssen, dass die Künstlerarbeit als gleichwertiger Teil der gesamten Arbeitskraft der Gesellschaft, d.h. als »abstrakte Arbeit« unter dem Kommando eines Kapitalisten gehandelt wurde. Eine solche Erklärung, die entscheidend ist, um von Arbeit als »konkreter« oder »abstrakter« Arbeit sprechen zu können, ist in Shiners Schema nirgendwo zu finden.

Hauser (1953, 567) hat literarische Manufakturen erwähnt, und im 17. Jahrhundert findet man Manufakturen für die massenhafte Herstellung von Porträts wie die von Michael van Miereveld (Durán 2008, 118), die den Beginn der Subsumtion der Künstlerarbeit unter das Kapital bedeuten könnten. Ob die Arbeit in solchen Manufakturen »produktiv« (d.h. als Lohnarbeit zum Zwecke der Verwertung eines Kapitals) genutzt wurde oder nicht, wäre aber erst noch zu untersuchen. Die spezifische Arbeitsteilung und die Entwicklung der in der Produktion von Kunstgebrauchswerten tätigen Produktivkräfte können in diesem Sinne zur Erklärung einer Kunst unter kapitalistischen Bedingungen nur herangezogen werden, wenn die für den Kapitalismus spezifischen Verhältnisse von Arbeit und Kapital auftreten. Wichtig ist festzustellen, ob der in der Produktion von Gemälden oder Bücher erzielte Überschuss des Werkstattmeisters oder Verlegers produktiv wieder angelegt wurde, d.h. ob Geld als Kapital im Sinne von Marx' Analyse genutzt wurde. Wenn die Arbeit eines Künstlers aufgrund seiner spezifischen Fähigkeit als Blumen- oder Insektenmaler nachgefragt wurde, wie man es etwa in der Kunstarbeitsteilung in Holland und Flandern im Laufe des 17. Jahrhunderts beobachten kann (vgl. Prak 2010 und Farr 2000, 53-55, der diese Produktionsform als »dezentralisierte einfache Warenproduktion« bezeichnet), setzt das Verhältnis des Künstlers zum Werkstattmeister ein kaufmännisches Verhältnis voraus, das auf keine Weise als kapitalistisch bezeichnet werden kann. Der Künstler wurde aufgrund seiner spezifischen Fähigkeit als Produzent von Kunstgebrauchswerten (»konkrete Arbeit«) gesucht und beschäftigt. Die Kunsthändler machen sich den sozialen Gebrauchswert dieser angesehenen Waren zunutze, um mit ihrem Preis auf dem Markt zu spekulieren. Sie interessieren sich hauptsächlich dafür, den Künstler als Produzent von Kunstgebrauchswerten zu unterstützen, um ihre Profitrate auf dem Markt maximieren zu können (De Marchi und Van Miegroet 1994, 451-464). Zwar war es dieses System, das die Grundlage für die produktive Aneignung der Arbeitskraft

schuf – das zeigt das ›Verlagssystem‹, in dem der Gewinn auf der Differenz zwischen dem Marktwert der Waren und dem Wert der Arbeitskraft samt Produktionsmitteln beruht (vgl. Astarita 2005, 206 und Duplessis 1997, 38-39), wie z.B. anhand des Geschäfts des flämischen Kunsthändlers Mathijs Musson zu beobachten ist (Montias 2004, 77). Gleichwohl haben sich aber die Kunsthändler nicht in Kapitalisten verwandelt. Sie hätten die Künstlerarbeitskraft ›produktiv‹ nutzen müssen, und eben dies geschah nicht. Historisch gesehen, wäre es sicher von Belang zu untersuchen, warum es nicht geschah; d.h. mit Althusser, warum die ›Begegnung‹ zwischen einerseits der künstlerischen Arbeitskraft und andererseits dem Handelskapital nicht im Sinne der kapitalistischen Produktion ›gegriffen‹ hat. Vermutlich deshalb nicht, weil die Kunsthändler keine Kapitalisten *avant la lettre* waren und sich mit der Ausnutzung der künstlerischen Arbeitskraft in einer bestimmten Weise zufrieden gaben. Kann man dennoch eine Dialektik der Freiheit seitens der Künstlerarbeit gegenüber der Ausbeutungsform des Kunsthändlers konstatieren? Und eine Dialektik, die den Übergang von einer kaufmännischen Produktionsweise zu einer kapitalistischen verhindert hätte? Die Frage bleibt noch offen.

Insofern die erwähnte Entwicklung aufgrund der dargestellten Marktverhältnisse als charakteristisch für einen embryonalen Kapitalismus gedeutet wird, wirft das unseres Erachtens das grundlegende Problem auf, dass die Kunstproduktion im Sinne der ›einfachen Warenzirkulation‹ bzw. ›Warenproduktion‹ vorausgesetzt wird (siehe dazu Abschnitt 2.2.3). Das heißt, die Kunstproduktion erfolgt als Wertproduktion nur, wenn sie von Handelskapitalisten auf dem Markt vorangetrieben wird. Annie Becq, auf deren Analysen Shiner sein Schema gründet, versteht es so: »In the case of the work of art that has become a commodity produced for the market, the concrete labor is obscured, as in all exchange of this type« (Becq 1993, 251-252). Es ist zu bemerken, dass es Becq zufolge der Markt ist, welcher dem Kunstwerk einen gewissen Tauschwert aufdrängt, der die produktiv-konkrete Aktivität des Künstlers verschleiert. Den vom Markt aufgedrängten Tauschwert nennt Becq ›Preis‹: »Its price is determined by the purchaser's desire; it is the ›prestige value‹ of an artistic object, of which the norms of appreciation are supposed to transcend economic norms and whose irreducibility to a determined quantity of labor is happily designated by the concept of creation, a mystery obscuring the market, which has itself obscured the concrete labor involved« (ebd., 252). Da sich das Kunstprodukt auf die ›gesellschaftliche notwendige Arbeitszeit‹ nicht reduzieren lässt, wird das Wort ›Kreation‹ bzw. ›Schöpfungsakt‹ herangezogen, um die Marktstrategie der Wertschöpfung zu beschönigen. Aber eine solche Erklärung ist keine wirkliche Erklärung der materiellen und sozialen Bedingungen der Kunstproduktion. Vielmehr verdunkelt sie unter willkürlichen Voraussetzungen unsere Kenntnis der Kunstproduktion zu bestimmten Zeitpunkten. Wenn beispielsweise ziemlich unbestimmt von einer ›einfachen Warenzirkulation‹ die Rede ist, so tritt diese nicht als wirklicher Gegenstand der Analyse auf, sondern als gegebene Prämisse, um Kunst und Kapitalismus als nicht-vereinbare Kategorien darzustellen. Der ›Autonomie‹-Begriff legt eine solche Vorstellung nahe.

2.2.1 Die Historisierung des Kunstbegriffes und die Frage nach der ›Kunstaautonomie‹

Im Zusammenhang einer allgemeinen Kritik des Kantischen Modells der ›interesselosen‹ ästhetischen Betrachtungsweise und des Versuchs, den ›Autonomie‹-Begriff in Frage zu stellen oder zumindest seine historische Bedingtheit zu zeigen, schreibt Larry Shiner zu Recht: »Viewing Renaissance paintings in isolation, like reading Shakespeare's plays out of literature anthologies or listening Bach passions in a symphony hall, reinforces the false impression that the people of the past shared our notion of art as a realm of autonomous work meant for aesthetic contemplation« (Shiner 2001, 4; vgl. Duncan 1995, 7-20). Durch den provokanten Titel seines Buches *The Invention of Art* erkennt Shiner Paul Oskar Kristellers Aufsatz »The Modern System of the Arts« (1951) als Inspiration für eine Rekonzeptualisierung der Geschichte der Kunst und der Ästhetik an, die soziale wie institutionelle Transformationen umfassen soll.⁵ Auf diese Weise versucht Shiner zu zeigen, dass die Geschichte des Kunstbegriffs keiner kohärenten Entwicklungslogik folgt, sondern vielmehr Diskontinuitäten aufweist. Shiner sieht die Ursachen dieser Diskontinuität in sozialen, politischen sowie ökonomischen Faktoren. Dennoch bleibt seine Darstellung in erster Linie eine Ideen- oder Intellektuellengeschichte mit – je nach Bedarf – ein klein wenig Politik und Ökonomie und dabei dem historischen Relativismus verhaftet.

Die Widerlegung der ahistorischen Prämissen und Ansprüche des herkömmlichen Kunstbegriffes führt also Autoren wie Shiner u.a. zur Historisierung der Kategorie, ohne die Kategorie selbst aufzugeben. Die real existierenden Kunstwerke werden so dargestellt, als ob ihre historische Entwicklung die historische Entwicklung des Kunstbegriffes widerspiegeln. Dadurch gewinnt die historische Entwicklung des Begriffes eine unabhängige Realität als ›Ursache‹, die Vorrang vor den real existierenden Werken hat: die historische Entfaltung der Kategorie scheint, ›der wirkliche Produktionsakt‹ zu sein (Marx).

In diesem Zusammenhang ist Althusser's Fragestellung hinsichtlich Marx' eigener Historisierung der Kategorien der klassischen politischen Ökonomie relevant.

»Wenn man behauptet, dass die klassische ÖKONOMIE keine historische Auffassung von den ökonomischen Kategorien besaß, sondern diese als ewig begriff; [oder] wenn man erklärt, dass man diese Kategorien, um sie ihrem Objekt adäquat zu machen, als historische denken muss – dann scheidt man einen *Begriff der Geschichte* vor oder doch eher auf *einen gewissen* Geschichtsbegriff, wie er in der gemeinsamen [commune] Vorstellung[swelt]

⁵ Kristeller war einer der Ersten, die auf die moderne ›Erfindung‹ der Kunstphilosophie hingewiesen und dadurch den Kunstbegriff als historisch sowie philosophisch bedingten Begriff dargestellt haben. Kristeller hat sich der Mühe unterzogen, ›die systematische Gliederung‹ der schönen Künste in ihrer historischen Entwicklung darzulegen und dadurch ihren Platz ›im Rahmen der abendländischen Kultur‹ zu zeigen.

existiert, aber ohne auch nur die einfache Vorsichtsmaßnahme zu ergreifen, sich dazu überhaupt Fragen zu stellen. Damit greift man in Wirklichkeit auf einen Begriff als Lösung zurück, der als solcher ein theoretisches Problem aufwirft – denn derart, wie man ihn aufgreift und verwendet, handelt es sich um einen nicht kritisch verarbeiteten Begriff und damit um einen Begriff, der wie alle [derart] »evidenten« Begriffe, [einfach] Gefahr läuft, als theoretischen Inhalt überhaupt nur die ideologische Funktion zu haben, welche ihm die existierende oder auch herrschende Ideologie zuweist. Man greift damit als theoretische Lösung auf einen Begriff zurück, dessen Geltungsgründe man nicht untersucht hat und der in Wirklichkeit, weit davon entfernt, eine Lösung zu bieten, ein theoretisches Problem aufwirft« (Althusser et al. 2015, 291).

Also zu behaupten, dass die Kennzeichnung ›Kunst‹ keine universelle Kategorie ist, sondern einen historischen Charakter hat, könnte dazu führen, auf ›einen gewissen Geschichtsbegriff‹ zurückzugreifen, ohne zu hinterfragen, ob man ihn anwenden soll. Was Althusser hier kritisiert, ist eine Form von Geschichtsschreibung, die die wirklichen Phänomene als lineare Kausalität versteht, wie dies z.B. in Lesarten der Entwicklung von ›formeller‹ zu ›reeller‹ Subsumtion der Arbeit unter das Kapital nach Marx' Darstellung dieser Entwicklung im (unveröffentlichten) sechsten Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* vorkommt. Für die hier beschriebene Problematik bedeutet diese lineare Kausalität, ›Kunst‹ als Entwicklung und Moment eines (un)gewissen ›Zeitgeistes‹ zu verstehen, was zur Relativierung des Begriffes nicht nur in einem *historischen*, sondern auch in einem *kulturellen* Sinne führt.

Der Anspruch scheint zunächst der zu sein, Hippolyte Taines dezidierten Empirismus mit seiner bekannten Theorie des ›Milieus‹ wieder aufzugreifen. Für Taine war Kunst ein wichtiges Zeugnis des allgemeinen historischen Zustands. Seine Konzeption der Kunst (und der Menschen, die die Kunst schaffen) als einer vom ›Milieu‹ und von historische Situation, dem ›moment‹, determinierten Kunst macht Taine zum Vorgänger vieler soziologischer Studien, die Kunst als Produkt sozialer Netzwerke untersuchen (Morton 2002). Wir möchten uns diesbezüglich Nicos Hadjinicolaous Kritik an Taine anschließen: »Quelles sont les erreurs fondamentales de Taine?«, fragt sich Hadjinicolaou: »[O]n voit que tout gravite autour de ces trois ensembles auxquels appartient, selon lui, toute image: 1. L'ensemble des œuvres produites par un artiste. 2. L'école ou famille d'artistes du même pays et du même temps, et 3. L'état général de l'esprit et des mœurs environnantes« (Hadjinicolaou 1973, 40). Das Problem ist, wie Hadjinicolaou zeigt, dass diese ›Ensembles‹ in dieser Form nicht vorkommen: »Leur existence correspond à une conception idéologique de la production d'images et de la société« (ebd.). Hadjinicolaou fährt fort: »Selon cette problématique idéologique, il y a ›un monde‹. Dans ce monde ›naissent‹ des ›œuvres d'art‹. A partir de là est posé le faux problème: qu'est-ce qui lie ces œuvres au monde? La réponse est aussi fausse que simple: l'être humain qui, avec ses mains et sa sensibilité, fait les œuvres, est forcément celui qui fait la liaison entre les œuvres et le monde« (ebd., 41-42). Hadjinicolaou unterstellt Taine eine Konzeption von Gesellschaft als expressive hegelianische Totalität, die die Klassenideologie und den

Klassenkampf außer Acht lässt. Althusser warnt uns vor dem impliziten Humanismus, der hier vorkommt:

»In die Reduktion der Erkenntnis auf die historischen gesellschaftlichen Verhältnisse kann man [nämlich] unter der Hand [noch] eine zweite Reduktion einführen, welche [dann] die *Produktionsverhältnisse* als einfache [zwischen] *menschliche Verhältnisse* behandelt. Diese zweite Reduktion beruht [ihrerseits] auf einer »Evidenz«: Ist nicht die Geschichte in allen ihren Teilen ein »menschliches« Phänomen – und erklärt Marx nicht, indem er Vico zitiert, dass die Menschen sie erkennen können, weil sie sie ganz und gar »gemacht« haben? Diese »Evidenz« beruht allerdings auf einer ganz einzigartigen [singulieren] Voraussetzung: Darauf [nämlich], dass die »Akteure« [als Darsteller] der Geschichte [gleichsam] die Autoren ihres Textes, die Subjekte ihrer Produktion sind« (Althusser et al. 2015, 358).

In seinem Buch *Theorie der Avantgarde* (1974) thematisiert Peter Bürger den ›Autonomie‹-Begriff als Kategorie der ›Kunst‹ in der bürgerlichen Gesellschaft.⁶ Bürgers Ausgangspunkt ist relevant. Bürger verspricht, »die kritische Theorie des Gegenstandsbereichs Kunst« in ihrer ›Geschichtlichkeit‹ zu durchschauen (ebd., 20). Bürger versucht also, die Theorie zu historisieren, und folgt dabei Adornos Diktum, dass die Kategorien der ästhetischen Theorie »radikal geschichtlich« sind (ebd.). Bürger beschreibt diesbezüglich Theoriepositionen, die aufgrund irrtümlicher Auffassungen die Kategorie ›Autonomie‹ in ihrer Eigentümlichkeit nicht erfassen können:

»Wenn man Autonomie der Kunst als Unabhängigkeit der Kunst von der Gesellschaft bestimmt, so sind mehrere Auffassungen dieser Bestimmung denkbar. Versteht man die Abgehobenheit der Kunst von der Gesellschaft als deren ›Wesen‹, dann übernimmt man ungewollt den Kunstbegriff des *L'art pour l'art* und verbaut sich zugleich die Möglichkeit, diese Abgehobenheit als Produkt einer historisch-gesellschaftlichen Entwicklung einsichtig zu machen. Vertritt man dagegen die Ansicht, die Unabhängigkeit der Kunst von der Gesellschaft habe es nur in der Vorstellung der Künstler selbst gegeben, sage aber nichts über den Status der Werke aus, so schlägt die richtige Einsicht in die historische Bedingtheit des Phänomens Autonomie in dessen Leugnung um; was bleibt, ist eine bloße Illusion« (ebd., 49).⁷

Bürgers Ansicht ist von einer Dichotomie geprägt,⁸ die er aufzuheben versucht:

⁶ Hier unterscheiden wir Kunst (ohne Anführungszeichen), um das Real-Konkrete zu kennzeichnen, von Bürgers Auffassung von ›Kunst‹ (mit Anführungszeichen), die vor allem eine Kategorie im Denken beschreibt.

⁷ Bürger unterstellt der positivistischen Soziologie, die Ansicht zu vertreten, ›Autonomie‹ sei eine »bloß subjektive Einbildung des Kunstproduzenten« (Bürger 1974, 49). Als ›subjektive Einbildung‹ oder ›Gedankengebilde‹ fällt eine solche Einsicht über die ›Autonomie‹ in den Bereich der ideologischen Repräsentationen als ›falsches Bewusstseins‹ (siehe ebd., 11).

⁸ Diese Dichotomie versteht Bürger im Sinne von Benjamins ›Dokument der Kultur‹, das gleichzeitig ein ›Dokument der Barbarei‹ ist (Benjamin 1977c, 254), und übernimmt sie aus Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*. Ein ähnliches Argument ist in Marcuses Vortrag »Art in the One-Dimensional Society« zu finden: »I remember«, Marcuse schreibt, »the familiar statement made

»Zwar rechtfertigt die Schönheit der Werke nicht das Leiden, dem diese sich verdanken; aber umgekehrt darf man auch nicht das Werk negieren, das einzig noch von diesem Leiden zeugt. So wichtig es ist, in den großen Werken das Unterdrückende (Herrschaftsauratik) aufzuweisen, so wenig darf man sie darauf reduzieren. Versuche, die Widersprüchlichkeit in der Entwicklung der Kunst dadurch zu tilgen, daß man gegen die ›autonome‹ Kunst eine moralisierende ausspielt, sind insofern verfehlt, als sie das befreiende Moment in der ›autonomen‹ Kunst ebenso übersehen wie das regressive in der moralisierenden« (ebd., 55).

Bürgers Formulierungen lassen keinen Zweifel darüber, dass die Kategorie ›Autonomie‹ hier als Instrument verwendet wird, um zu erläutern, dass das Kunstwerk nicht völlig von sozialen Verhältnissen (bzw. ökonomischen Verhältnissen, Klassenverhältnissen, Herrschaftsverhältnissen etc.) determiniert ist, dass es also kein unmittelbarer Spiegel sozialer Verhältnisse »als Abbild, d.h. Verdopplung der gesellschaftlichen Realität« ist (ebd., 12). Bürger selbst bezeichnet 1991 im Gespräch mit Eva Corredor sein Buch *Theorie der Avantgarde* rückblickend als »a reaction against a type of vulgar Marxism that explained everything from a point of view of class struggle but in a very simplistic way« (Corredor 1997, 50).

Das Problem der oben erwähnten ›konkurrierenden Begriffsbestimmungen‹ des ›Autonomie‹-Begriffes: nämlich, die ›Autonomie‹ als *l'art pour l'art* und die ›Autonomie‹ als bloße Illusion, ist Bürger zufolge, dass beide »Ansätze an der Komplexität der Kategorie Autonomie« vorbeigehen, »deren Besonderheit darin besteht, daß sie etwas Reales beschreibt..., zugleich aber dieses reale Phänomen schließlich in Begriffe faßt« (Bürger 1974, 49-50). Bürger zufolge ist das Reale, das die Kategorie ›Autonomie‹ ›in Begriffe‹ beschreibt, der Prozess der »Herauslösung der Kunst als einen besonderen Bereich menschlicher Aktivität aus dem Zusammenhang der Lebenspraxis« (ebd.). Da die konkreten geschichtliche Entwicklung, die die Kategorie ›Autonomie‹ durchläuft, das Symptom einer ›Herauslösung der Kunst‹ gleichzeitig »erkennbar macht und verschleiert« (ebd., 50), besteht die entscheidende Frage eigentlich darin, »ob und in welcher Weise dessen zwei Momente (die Herauslösung der Kunst aus der Lebenspraxis und die Verdeckung der historischen Bedingungen dieses Vorgangs...) zusammenhängen« (ebd., 56). Bürger nennt als eine Form der ›Herauslösung des Ästhetischen‹ z.B. seine ›Emanzipation vom Ritual‹ (vgl. dazu Belting 1990) und betont den folgenden wichtigen Gedanken (Bürger 1974, 74, Anm. 8): Die ins Ritual eingebundene Kunst kann nicht als ›autonome‹ verstanden werden, »weil es sie gar nicht als besonderen Bereich gibt. Das Kunstwerk *ist* hier Teil des Rituals. Erst eine (relativ) autonom

long ago about the futility and perhaps even about the crime of art: that the Parthenon wasn't worth the blood and tears of a single Greek slave. And equally futile is the contrary statement that only the Parthenon justified slave society. Now, which one of the two statements is correct? If I look at Western civilization and culture today, at the wholesale slaughter and brutality it is engaged in, it seems to me that the first statement is probably more correct than the second. An still, the survival of art may turn out to be the only weak link that today connects the present with hope for the future« (Marcuse 2007, 113-114).

gewordene Kunst kann in Dienst [z.B. in Dienst der Gegenreformatoren des Barocks, »die die Kunst als Wirkungsmittel einsetzen« (ebd., 56) – JMD] genommen werden. Die Autonomie der Kunst ist damit zugleich die Voraussetzung späterer Heteronomie.« Der Kampf der ›Kunst‹ um ihre ›Autonomie‹ wird in der bürgerlichen Gesellschaft vollendet,⁹ da erst in der bürgerlichen Gesellschaft »die Trennung der Kunst von der Lebenspraxis zum entscheidenden Merkmal der Autonomie der bürgerlichen Kunst« wird (ebd., 66). ›Kunst‹ dient jetzt zur »Befriedigung residualer Bedürfnisse [nach Habermas' Formulierung – JMD], d.h. solcher Bedürfnisse, die aus der Lebenspraxis der bürgerlichen Gesellschaft verdrängt sind« (ebd., 64-65). »In der Kunst«, schreibt Bürger, »erfährt der in seiner Lebenspraxis auf eine Teilfunktion (zweckrationales Handeln) reduzierte Bürger sich als ›Mensch‹; er vermag hier die Fülle seiner Anlagen zu entfalten, jedoch nur unter der Bedingung, daß dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt« (ebd., 66): »Die Kunst hat in der bürgerlichen Gesellschaft eine widersprüchliche Rolle: Sie entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das schlechte Bestehende. Aber indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräften« (ebd., 68).

Ohne die Kategorie ›Autonomie‹ (bzw. ›Autonomie der Kunst‹ in der bürgerlichen Gesellschaft) in Frage stellen zu müssen, kann man jetzt erkennen, dass Bürger die Kategorie in ihrer Historizität voraussetzt, um die historische Entwicklung des realen Konkreten zu durchleuchten. Zum Beispiel wird erst durch die Kategorie die Erkenntnis möglich, dass die ins Ritual eingebundene Kunst noch nicht ›autonom‹ sein kann. Und dass Kunst in einem bestimmten Zeitalter noch nicht ›autonom‹ sein konnte, heißt, dass sie noch nicht als ›Kunst‹ betrachtet werden konnte. Wie sehen also eine Auffassung der historischen Entwicklung, laut derer die nicht-autonomen Formen der Kunst als ›primitive‹ Formen einer nach ihrer ›Autonomie‹ strebenden ›Kunst‹ dargestellt werden. Damit erscheint aber die Kategorie als der wirkliche Produktionsakt der Geschichtlichkeit sowie Gesellschaftlichkeit des Konkret-Wirklichen. Wie Althusser meinte: die spekulative Genese der Kategorie fällt ›mit der Genese des realen Konkreten, das heißt, mit dem Prozess der empirischen Geschichte‹ zusammen (Althusser 2015, 337).

Bürgers Deutung der Avantgardebewegung am Anfang des 20. Jahrhunderts »als Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft« (Bürger 1974, 26 ff.) bzw. als Kritik der autonomen Kunst im Sinne ihrer Trennung von der Lebenspraxis bietet nun ein passendes Beispiel:

»Die europäischen Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Negiert wird nicht eine voraufgegangene Ausprägung der Kunst (ein Stil) sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene. Wenn die

⁹ Bürgers Darstellung folgt im Wesentlichen derjenigen Benjamins (vgl. Benjamin 1977a, 16-18).

Avantgardisten die Forderung aufstellen, die Kunst solle wieder praktisch werden, so besagt diese Forderung nicht, der Gehalt der Kunstwerke solle gesellschaftlich bedeutsam sein. Die Forderung bewegt sich auf einer anderen Ebene als der der Gehalte der Einzelwerke; sie richtet sich auf den Funktionsmodus von Kunst innerhalb der Gesellschaft, der die Wirkung der Werke ebenso bestimmt, wie der besondere Gehalt es tut« (ebd., 66-67).

Bürger versteht also ›Selbstkritik‹ nicht als ›systemimmanente Kritik‹ (ebd., 28), sondern als radikale Kritik der Totalität des Teilsystems ›Kunst‹.¹⁰

›Die methodologische Bedeutung der Kategorie Selbstkritik besteht darin, daß sie auch für Teilsysteme der Gesellschaft die Bedingung der Möglichkeit ›objektiven Verständnisses‹ vergangener Entwicklungsstadien anzeigt. Angewendet auf die Kunst bedeutet das: Erst wenn die Kunst in das Stadium der Selbstkritik antritt, ist das ›objektive Verständnis‹ vergangener Epochen der Entwicklung der Kunst möglich« (ebd.).

Dies würde allerdings heißen, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt der menschlichen Entwicklung Kunst erstmals ›selbstbewusst‹ und dann ›der Autor ihres eigenen Texts‹ bzw. der selbstbewusste Autor ihrer Geschichte wird. Es ist dieses Selbstbewusstwerden der Kunst als Selbstkritik ausgedrückt, das in der bürgerlichen Gesellschaft aufgrund der ›Herauslösung des Ästhetischen‹ von der Lebenspraxis erst möglich wird, welches Bürger zufolge die Erkenntnis des Gegenstandes verschiedener Epochen als ›Kunst‹ ermöglicht (vgl. seine Anknüpfung an Marx am Beispiel der Kategorie ›Arbeit‹, ebd., 21-22). Somit wird die Avantgardebewegung die Fähigkeit des *absoluten Wissens* zugeschrieben, d.h., die Wahrheit oder die Essenz der ›Kunst‹ in den Erscheinungen ihrer Gegenwart ›lesen‹ zu können (vgl. Althusser 2015, 334).

Bürger nimmt auf die ›Lebenspraxis‹ Bezug. Die Kunst wird von der ›Lebenspraxis‹ getrennt; und die Trennung wird für die Entfaltung des ›autonomen‹ Bereichs ›Kunst‹, d.h. für die Möglichkeit der Kunst als ›Kunst‹ überhaupt verantwortlich gemacht und in dieser Hinsicht vorausgesetzt. Die Trennung von der ›Lebenspraxis‹ wird die Möglichkeitsbedingung einer ›autonomen Kunst‹. Aber, was heißt ›Lebenspraxis‹ für Bürger? Und wie soll man es verstehen, dass Kunst von der Lebenspraxis getrennt wird, wenn Kunst eine Praxis (bzw. eine menschliche Werk­tätigkeit) ist, die im Verhältnis zur Gesellschaft auftritt? Umfasst für Bürger der Begriff ›Lebenspraxis‹ nur den Bereich der Lohnarbeit nach Maßgabe der bürgerlich-

¹⁰ Die Künstlerin Andrea Fraser hat diesen Aspekt perfekt erfasst: Kunstkritik bedeutet nicht nur Kritik des Teilsystems (von Ausstellung, Verbreitung und Veröffentlichung von Kunstwerken), da man die Kritik des Teilsystems von einer Kritik der künstlerischen Praxis nicht trennen darf. Kritik des Teilsystems ›Kunst‹ bzw. der ›Kunstinstitution‹ ist daher immer Selbstkritik: »So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a ›totally administered society‹, or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can't get outside of ourselves« (Fraser 2006, 131). Fraser hat darauf hingewiesen, dass für die Entwicklung einer solchen ›Institutional Critique‹ die 1984 erschienene englische Übersetzung von Bürgers *Theorie der Avantgarde* ein wesentlicher Anstoß gewesen ist.

kapitalistischen Rationalität bzw. des ›zweckrationales Handelns‹ nach Max Weber? Bürger folgt Habermas. Bei Habermas heißt es: »Autonome Kunst etabliert sich erst in dem Maße, als, mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, das ökonomische und das politische System vom kulturellen abgekoppelt werden« (zit. nach Bürger 1974, 31). Aber ist diese ›Auskopplung‹ einer bestimmten menschlichen Praxis aus der politischen sowie ökonomischen gesellschaftlichen Struktur der eigentliche Grund der Konstitution der ›Kunst‹ als solcher, d.h. als ›autonomer Kunst‹? Oder wird erst aus der beobachteten ›Autonomie‹ des Bereiches eine ›Abkopplung‹ zwischen Bereichen abgeleitet? Das bleibt unklar.

Wenn es eine Trennung der Kunst von der Lebenspraxis im Sinne ihrer ›Autonomie‹ vom Bereich der ›produktiven‹ Arbeit zu konstatieren gebe, dann muss man die Gründe für die spezifischen Verhältnisse liefern können, die Kunst als ›autonomen‹ Bereich konstituieren, auch im Sinne des Verhältnisses der Kunst zur herrschenden Produktionsweise. Bürger erkennt, dass die Entstehung einer wirklich ›autonomen Kunst‹ auf die »Konsolidierung der politischen Herrschaft des Bürgertums« zurückgeht (ebd., 25). Aber die Herrschaft des Bürgertums kann laut Bürger *nicht* als Grundlage einer Rekonstruktion des Teilsystems ›Kunst‹ in Anspruch genommen werden:

»Um die Bedingungen der Möglichkeit der Selbstkritik des Teilsystems Kunst zu erfassen, ist es erforderlich, die Geschichte des Teilsystems zu konstruieren. Dies wiederum kann nicht in der Weise geschehen, daß man die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft zur Grundlage der zu erfassenden Geschichte der Kunst macht [...]. Die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft ist nur zu schreiben als Synthese der Ungleichzeitigkeiten der Entwicklung der verschiedenen Teilsysteme« (ebd., 30-31).¹¹

Damit hat Bürger etwas zur ›Basis/Überbau‹-Debatte beigetragen. Bürger konstruiert die Kategorie ›Autonomie‹ als entscheidenden Beweis der ungleichen Entwicklung der verschiedenen Teilsysteme innerhalb der historischen Kontinuität.

In Bezug auf die ›Basis/Überbau‹-Debatte beobachtet man, wie, mit den Worten des britischen Kunsthistorikers John Roberts, »Marx's recognition of the discrepancy between the level of the forces of production in ancient Greek culture and the continuing pleasure Greek art gives invites a critical acknowledgement of asymmetry into the debate on aesthetic value, in a Marxist art historical discipline that invariably talked in reified terms [hier bezieht sich Roberts auf die Debatten der 1930er Jahre – JMD] about ›bourgeois‹ art and ›socialist‹ art« (Roberts 1994, 5-6). Die bekannte Marx-Stelle über die Kunst der Griechen aus der Einleitung der *Grundrisse* wird häufig als Beispiel zitiert, um zu zeigen, in welche Sackgasse der theoretische Stalinismus und die Vulgärsoziologie geführt haben. Kurz bevor Marx die Entwicklungsdiskrepanz zwischen den Kunstformen und der materiellen Grundlage

¹¹ Max Weber drückte es so aus: »Die Reduktion auf ökonomische Ursachen *allein* ist auf *keinem* Gebiete der Kulturerscheinungen je in irgendeinem Sinn erschöpfend« (zit. nach Steinert 2010, 178).

am Beispiel der griechischen Kunst postuliert, stellt er das ›unegale Verhältnis‹ zwischen der materiellen und künstlerischen Produktion fest und fragt sich, »wie die Produktionsverhältnisse als Rechtsverhältnisse in ungleiche Entwicklung treten« (MEW 42, 43). Die Erkennung einer solchen Diskrepanz zwischen den materiellen und praktischen Verhältnissen einer Gesellschaftsformation führte zur Konstatierung einer tatsächlich ›autonomen‹ Kunst, die von der allgemeinen Entwicklung der materiellen Basis relativ unabhängig ist. Roberts behauptet: »Marx's recognition of the aesthetic value of work, irrespective of the exploitative conditions under which the work was produced, made it easier for historians such as Raphael¹² to distance themselves from the crude politicization of art under Stalinist models« (Roberts 1994, 6).

Michail Lifschitz' Kunstphilosophie, die unter den schwierigen Bedingungen der UdSSR der 1930er Jahren entstanden ist, stellt ebenfalls den Versuch dar, die ungleiche Entwicklung von Basis und Überbau aufzuzeigen, wie sie bei Marx in der bekannten Stelle über die Kunst der Griechen vorkommt. »Auf den ersten Blick kann es scheinen«, schreibt Lifschitz, »daß vom Standpunkt des Marxismus die Entwicklung der materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft und die künstlerische Entwicklung gleichsam parallel verlaufen [...]. Aber eine solche Auffassung ist abstrakt und deshalb fehlerhaft« (Lifschitz 1967, 122). Lifschitz beschreibt kritisch die Auffassung der Vulgärsoziologie: »Sociologus vulgaris benutzte als Hauptargument den ›Klassenstandpunkt‹, den er zu einer rein modernistischen und vom Pathos der Negation durchdrungenen Konstruktion machte [...]. Die Vulgärsoziologie entlarvte die alten Meister als Vertreter der eigennützigen Interessen des mittleren Adels oder des kaufmännischen Bürgertums« (ebd., 23). In einer Rede im Jahr 1924 brachte Leo Trotzki ein ähnliches Argument. Gegenüber der Meinung des Bolschewiken Raskolnikow, dass Dantes *Göttliche Komödie* interessant sei, weil es uns ermöge, die Psychologie einer bestimmte Klasse in einer bestimmten Epoche zu verstehen, erwidert Trotzki, dass ein solches Argument bedeutet, Dantes Buch zu einem ›bloßen historischen Dokument‹ zu machen, es außerhalb der Kunst zu betrachten. Bücher wie Dantes *Göttliche Komödie*, meint Trotzki, sprechen den Leser vor allem auf einer ›ästhetischen‹, d.h. nicht historischen oder wissenschaftlichen Weise direkt an.¹³ Trotzki macht das künstlerische Genie für den ›Reiz‹ verantwortlich, den uns solche Kunstwerke gewähren. Für Trotzki war Dante als Künstler nicht deshalb wichtig, weil er ein Florentiner Kleinbürger des ausgehenden Mittelalters war, »sondern in erheblichem Maße trotz dieses Umstandes« (vgl. Eagleton 2006, 169-171). Es scheint zunächst sinnvoll, zu denken, dass sich Dantes Werk auf die materiellen Bedingungen der gesellschaftlichen Gesamtproduktion nicht reduzieren lässt. Wir sind dennoch der Meinung, dass Dantes Werk auch nicht einseitig gelesen werden soll, d.h. nur als Resultat von Dantes Genie

¹² Max Raphael (1889-1952) war einer der bedeutendsten marxistischen Kunsthistoriker Deutschlands.

¹³ Künstlerisches Schaffen, schreibt Trotzki im Buch *Literatur und Revolution* (1923), »ist auch eine Brechung, Modifizierung und Umgestaltung der Realität nach den besonderen Gesetzen der Kunst« (Trotzki 1972, 147).

über sein gesellschaftliches Sein hinausgehend. Auch wenn es nicht darum geht, das Kunstwerk als Widerspiegelung der materiellen Verhältnisse der herrschenden Produktionsweise zu betrachten, sollte man gleichwohl an der Möglichkeit festhalten, für die materiellen Bedingungen einen Platz in der Analyse zu finden, der ihre Bedeutung bei der gesellschaftlichen sowie geschichtlichen Aufwertung des Kunstwerkes zeigen kann. Die Tatsache, dass Dante ein *petit-bourgeois* war, d.h. Dantes gesellschaftliches Sein, ist doch entscheidend für unser Verständnis von Dantes Werk, obwohl die Kennzeichnung *petit-bourgeois* noch eine Erklärung benötigt, die unserer gewohnten Vorstellung von ›bourgeois‹ sicher nicht entsprechen wird.

Bürgers Historisierung der Kategorie ›Autonomie‹ kann man daher als Zurückweisung der falschen Vorstellung des Vulgärsoziologen im Zusammenhang mit der ›Basis/Überbau‹-Debatte verstehen. Bürgers Buch fällt mit Nicos Hadjinicolaous *Histoire de l'art et lutte des classes* zeitlich zusammen. Hadjinicolaous Vorschlag, die Kunstgeschichte durch eine ›wissenschaftliche‹ Erkenntnis des Werkes als klassenbedingter ideologische Praxis zu ersetzen, wurde als »crude in its application of Althusser's (and Pierre Macherey's) ›structuralism‹« bezeichnet: »[I]t actually pushed Marxist art history back into a deterministic and sociological mode, feeding all kinds of rightist fantasies about the *essential* determinism of historical materialism« (Roberts 1994, 9). Eine ähnliche Ansicht teilte John Berger, der Hadjinicolaous Analyse als ›Reduktionismus‹ charakterisiert: »The new reductionism of revolutionary theory [...] sees [paintings] as only a visual ideology of a class. [It] eliminate[s] art as a potential mode of freedom, which is how artists and the masses have always treated art when it spoke to their needs [...]. Ideology partly determines the finished result, but it does not determine the energy flowing through the current« (zit. nach Wolff 1984, 69-70). Bergers Kritik an Hadjinicolaous Buch stimmt mit Bürgers Vorbehalten gegen die einseitige Betrachtung des Kunstwerkes als bloßen Indikator der jeweiligen ›Herrschaftsauratik‹ überein.¹⁴

In Anlehnung an Marx' Darstellung des Arbeitsbegriffes behauptet Bürger, dass abstrakte Kategorien das Produkt historischer Verhältnisse sind. Bürger zufolge heißt dies, dass historische Verhältnisse die Erkenntnis der Allgemeinheit der Kategorie bestimmen: »Die These von Marx lautet nun, daß erst die historisch entfaltenen Verhältnisse diese Erkenntnis ermöglichen« (Bürger 1974, 21-22). Bürger ist der Meinung, »daß der von Marx am Beispiel der Kategorie Arbeit aufgezeigte Zusammenhang zwischen der Erkenntnis der Allgemeingültigkeit einer Kategorie und der geschichtlich realen Entfaltung des Bereiches, auf den diese Kategorie zielt, auch für künstlerische Objektivationen gilt« (ebd., 22). Man kann an dieser Stelle Bürgers theoretische Strategie gut beobachten. Der spezifisch theoretische Inhalt der

¹⁴ Hadjinicolaous Analyse ist ein wertvoller, von Althusser's Ideologiebegriff geprägter Beitrag zur theoretischen Konstruktion des Erkenntnisobjekts, der dabei hilft, die konkreten Kunstwerke als Resultat gesellschaftlicher Verhältnisse zu erfassen (vgl. Durán 2008, 21-27).

Kategorie ›Autonomie‹, nämlich »die Ausdifferenzierung des Gegenstandsbereiches«, den Bürger als historische Erscheinung deuten will, wird jetzt zur Voraussetzung »einer adäquaten Gegenstandserkenntnis« (ebd.). Das heißt, die ›Ausdifferenzierung‹ wird zur Voraussetzung dafür, die real existierenden Kunstwerke als ›Kunst‹ zu erkennen. Die Erkenntnis gilt nicht nur für den Moment, in dem die ›Autonomie‹ des Gegenstandsbereiches historisch auftritt, sondern auch für vergangene Epochen, und zwar gerade durch die Negation (bzw. Abwesenheit) der Kategorie, da in diesen Epochen der Gegenstand sein *Selbstbewusstsein* bzw. seine ›Autonomie‹ noch nicht erlangt hatte. Der historische Ablauf wird auf dieser Weise von der Kategorie *produziert*. Aber wenn wir das gegebene Konkrete oder, in Bürgers Auffassung, den autonomen Gegenstandsbereich ›Kunst‹ historisch erfassen wollen, können die zu erklärenden Kategorien ›Kunstwerk‹, ›Künstler‹, ›Autonomie‹, ›Institution‹, ›Kunstmittel‹ usw., die im Kunstbegriff allgemein erfasst sind, nur Abstraktionen dieses gegebenen Konkreten sein und damit Abstraktionen, die auf bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse, die auch Produktionsverhältnisse mit einschließen, hinweisen (vgl. Werckmeister 1991, 84); bzw. Abstraktionen, die auf ›Artikulationsverhältnisse‹ verschiedener Ebenen der menschlichen Praxis anspielen. Die gesellschaftlichen Verhältnisse, auf die die Kategorie ›Autonomie‹ Bezug nehmen soll, sind aber in Bürgers Analyse nur teilweise zu finden, und zwar gerade aufgrund des theoretischen Inhaltes der Kategorie, die die ›Ausdifferenzierung‹ des Gegenstandsbereiches voraussetzt. Die beschriebene ›Ausdifferenzierung‹ ist aber hinsichtlich der historischen Forschung der Entwicklung von ›Produktionsweisen‹ sehr problematisch, da diese die Erforschung der Kunst in ihren gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen verhindert. Nach Bürgers Auffassung muss Kunst im Sinne des Programms der ›Kritischen Theorie‹ ›autonom‹ bleiben, nämlich im Sinne ihrer Freiheit von ›Fremdbestimmungen‹ (vgl. Bürger 1983). Dies ist die ›Autonomie‹, die in Wirklichkeit hinter der historischen Entwicklung des Gegenstandes steht; sie bildet die innere Triebkraft des Teilbereiches ›Kunst‹. Dadurch hat aber Bürger die ›abstrakte‹ Essenz der Kunst in ihrer ›konkreten‹ Existenz gezeigt. Wir sind dagegen der Ansicht, dass ein Begriff wie der ›Autonomie‹-Begriff auf den sozialen Prozess der Konstituierung und Bestimmung von Produktivkräften durch ihre Tätigkeit als Produzent_innen von Gebrauchswerten besonderer Art anspielt. Dadurch erfassen wir die Entwicklung des Begriffes als den theoretischen Prozess der Erkenntnis dieses ›Konkret-Wirklichen‹ (Produktivkräften, Produktionsverhältnisse usw.), auf das sich die Kategorie ›Kunst‹ bezieht.

Die Frage, die wir in diesem Zusammenhang aufwerfen möchten, ist folgende: Wenn wir eine ›Erkenntnis‹ der Kunst als Produktions- oder Arbeitsform ›produzieren‹ wollen, inwiefern ist dann hierfür die Frage nach den Verhältnissen der Kunstproduktion zu der zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt herrschenden Produktionsweise einer Gesellschaftsformation relevant? Unsere These lautet, dass sich das Kunstwerk, auf das der moderne Kunstbegriff zielt, in einer konstanten Dialektik mit der herrschenden Produktionsweise gesellschaftlich aufwertet (vgl. Durán 2008, 28-31), was ein bestimmtes Verhältnis der Kunstpraxis zur komplexen

gesellschaftlichen Einheit voraussetzt. Diese These soll nicht nur das Problem, das eine Historisierung der Kategorie mit sich bringt (nämlich das Problem der Hypostasierung der Kategorie ›Autonomie‹ im Fall Bürgers), sondern auch solche Versuche einer Idealisierung gesellschaftlicher Kategorien hinter sich lassen, wie sie z.B. in Richard Sennetts *The Craftsman* unternommen werden. Auch wenn sie relevant für die Themenstellung dieser Untersuchung ist, geht Sennetts Diskussion des ›Handwerks‹ über jede realgeschichtliche Entwicklung hinaus. Sennett scheint sich mit einer Erzählung über die Entfaltung des Begriffs zufriedenzugeben, dessen Inhalt er aus der Menschheitsgeschichte herausliest. Daher wird ›Handwerk‹ zu einem »basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake« (Sennett 2009, 9) und wird in reine Aktualität (›enérgeia‹) verwandelt, was eine Kritik von Hannah Arendts Priorität des Handelns über das Herstellen ermöglicht: »For Arendt, the mind engages once labor is done. Another, more balanced view is that thinking and feeling are contained within the process of making« (ebd., 7). Sennett versteht z.B. die ›Linux‹-Programmierer als »a community of craftsmen to whom the ancient appellation *demioergoi* can be applied. It is focused on achieving quality, on doing good work, which is the craftsman's primordial mark of identity« (ebd., 25). Das Besondere an den Linux-Programmierern sei ihr Arbeitsmodell, das dem Leitbild des Basars (bzw. des elektronischen Basars) nach Eric Raymonds bekanntem Essay *The Cathedral and the Bazaar* (1999) über quelloffene Software folgt. Raymond betrachtet das Open Source-Modell der Linux-Programmierer als typisches Beispiel eines freien und offenen Marktes, auf dem »programmers competing to make the most efficient code« ihren Nutzen maximieren und daher »a self-correcting, spontaneous order« hervorbringen, meint kritisch Stallabrass (2003, 107-108). Dieses Beispiel zeigt, wie sich die Auffassung des gesellschaftlichen Beitrags des Handwerkers hinsichtlich seines ›Gutmachens‹ letztendlich auf die Ideologie des Wirtschaftsliberalismus bzw. der freien Marktakteure bezieht. Darüber hinaus scheitert Sennetts Versuch auch insofern, als er den Begriff ›Handwerk‹ ohne jede geschichtliche Basis verwendet¹⁵ und bei seinem Gebrauch von Arendts Kategorien den Begriff ›Handwerk‹ eigentlich mit dem Begriff ›Mensch‹ verwechselt. Das Produkt des Handwerks ist nach Sennetts Auffassung eigentlich der ›Mensch‹.

2.2.2 ›Autonomie‹ der Kunst: Die historische Debatte

Als Gegensatz zum allzu deterministischen Standpunkt des Vulgärmarxismus und der Vulgärsoziologie und als Alternative zu einer Kunstgeschichte, die sich als immanente Erforschung einzelner Kunstwerke und Œuvres versteht, ist die Kunstforschung der 1970er Jahre in West-Deutschland zu erwähnen. Die Studien von Martin Warnke *Bau und Überbau* (1976) und Horst Bredekamp *Kunst als Medium*

¹⁵ Wie Marx mit Blick auf Proudhon bemerkt hat, ist es viel angenehmer, den Ursprung eines ökonomischen Verhältnisses geschichtsphilosophisch zu entwickeln, als seine konkrete geschichtliche Entstehung zu untersuchen (MEW 42, 20).

sozialer Konflikte (1975) sowie der von Warnke herausgegebene Sammelband *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (1970) und das von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel und Ursula Apitzsch herausgegebene kollektive Werk *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (1972) sind die wichtigsten Veröffentlichungen.¹⁶ In Anlehnung an Marx/Engels' bekannte Stirner-Kritik aus der *Deutschen Ideologie*, anlässlich deren Marx und Engels die Kunstproduktion in Einklang mit der zu ihrer Zeit bestehenden Arbeitsteilung dargestellt hatten,¹⁷ hat Berthold Hinz im Band *Autonomie der Kunst* postuliert: »Die in ihr [d.h. in der Kunst – JMD] entwickelte Größe und Schönheit ist nicht eigenes Produkt der (exklusiven) Individualität, vielmehr ist der Zusammenhang dieser Schönheit und Individualität (als exklusive Befähigung des Künstlers) ›ein historisches Produkt. Er gehört einer bestimmte Phase ihrer Entwicklung an« (Hinz 1974, 197). Diese Kritik der Kunst als Produkt einer besonderen Individualität nahmen die verschiedenen Autoren des Bandes *Autonomie der Kunst* sehr ernst.

Der Band macht es sich zur Aufgabe, das Werden der bürgerlichen Kunst in der Form eines dialektischen Prozesses zwischen althergebrachten Produktionsverhältnissen und freigesetzten Produktivkräften darzustellen. Dieser Prozess ist als Teil der Entstehung und Konsolidierung des Bürgertums zu verstehen, so das Postulat der verschiedenen Autoren des Bandes im Vorwort: »In den vorliegenden Arbeiten werden beispielhaft die hervorragenden Stufen der bürgerlichen Gesellschaft, das entwickelte Frühbürgertum in seinem Kampf gegen den Feudalismus, die total ausgebildete bürgerliche Gesellschaft sowie ihre Spätformen, neben ihrer möglichen Alternative im Sozialismus, betrachtet« (Müller u.a. 1974, 7). Diese Auseinandersetzung beruht auf einer Darstellung des ›Autonomie‹-Begriffs in seiner historisch-gesellschaftlichen Entwicklung, die wichtig für das Verstehen der heutigen Kunstproduktion ist: »[S]o weist doch die Entwicklung der in der Renaissance zu ihrer autonomen Form ›befreiten Kunst‹ als die Phase des Werdens auf die Entwicklung in der Moderne hin« (ebd.). Darüber hinaus zielt die Darstellung einer solchen Entwicklung auf eine Erklärung der Entstehung des Kunstproduktes als ›autonome‹ gesellschaftliche Erscheinung, ja als ›befreite‹ Kunst. Erst unter bestimmten materiell gegebenen Voraussetzungen »können sich der Künstler und der Kunstrezipient autonom denken und auf dieser Vorstellung eine ›ästhetische Praxis‹ etablieren, deren Resultat das ›autonome‹ Kunstwerk ist« (Verspohl 1974, 201). Statt eine von der Produktionsweise determinierte Entwicklung der Kunstproduktion in der bürgerlichen Gesellschaft darzustellen, versuchen die Autoren die ›autonome‹

¹⁶ Einen kurzen Rückblick auf diese Arbeiten liefert Werckmeister (2007, 31-38); vgl. auch Werckmeister 1974.

¹⁷ »Wie immer hat Sancho [d.h. Stirner – JMD] hier wieder Unglück mit seinen praktischen Exempeln. Er meint, Niemand könne ›an Deiner Stelle Deine musikalischen Kompositionen anfertigen, Deine Malerentwürfe ausführen. Raffaels Arbeiten könne Niemand ersetzen.« Sancho könnte doch wohl wissen, daß nicht Mozart selbst, sondern ein Anderer Mozarts Requiem größtenteils angefertigt und ganz ausgefertigt, daß Raffael von seinen Fresken die wenigsten selbst ›ausgeführt‹ hat« (MEW 3, 377).

Setzung der bürgerlichen Kunstproduktion als charakteristisch geschichtlich angelegte Entwicklung in ihren dialektischen Prozessen zu erfassen, so etwa Horst Bredekamps Beitrag »Autonomie und Askese«, in dem der Autor »die Autonomiebewegung der Kunst als Befreiung aus religiösen Zusammenhängen« deutet, »auf Grund derer sie ökonomischer und politischer Herrschaft zu Selbstsicherheit und Legitimation verhelfen konnte« (Bredekamp 1974, 169). Autonomie der Kunst und bürgerlicher Freiheitsbegriff bedingen einander, so Bredekamp, und dahinter verbirgt sich auf jeden Fall Herrschaft (ebd., 170). Das ist ein wichtiger Punkt, der besonders in den Beiträgen von Bredekamp und Müller, aber auch in Martin Warnkes späterem Buch *Hofkünstler* (1985) hervorgehoben wird. Die ›Autonomiebewegung‹ der Kunst darf man, so Bredekamp, nicht mit der ideologischen Vorstellung einer vermeintlichen Emanzipation des Individuums verwechseln, wie dies in der Ideologie des Humanismus geschieht; denn die Emanzipation des Individuums weist auf neue Unterordnungszusammenhänge hin:

»Die Befreiung des bürgerlich werdenden Individuums von feudaler Herrschaft, die von den Humanisten geforderte Befreiung vom Zwang der Kirche, die sich behauptende Vorherrschaft der Städte usw. sind zweifellos im engeren Sinne revolutionäre Phasen menschlicher Entwicklung gewesen. Doch die Geschichte des Kapitalismus und die Entstehung des Bürgertums als Klasse haben gezeigt, daß wohl alte Zwänge und Unfreiheiten überwunden wurden, daß aber an deren Stelle neue, bis dahin nicht gekannte und nur geringfügig erahnte Formen undurchschaubarer Abhängigkeit traten, so daß die Betonung der Individualität gerade im italienischen Humanismus dialektisch eng mit einem nachweislich wachsenden Verlust des Einzelnen an Identität mit der Wirklichkeit verbunden ist. Der Warenaustausch ist zu einer konstruktiven Bestimmung der Beziehungen der Menschen untereinander und ihres Verhältnisses zur Gesellschaft geworden. Dem Subjekt des Warenaustausches aber, dem Mensch, verleiht die frühkapitalistische Produktionsordnung eine scheinbare Selbständigkeit, wie sie für die ›Selbständigkeit‹ der Kunst in der Form ihrer Autonomie charakteristisch wird« (Müller 1974, 10).

Ein Schlüsselpunkt ist in diesem langen Zitat hervorzuheben: Das Beispiel für die Entstehung neuer Formen von Abhängigkeit ist die Entwicklung des Waren- und Geldverkehrs in der Renaissance. Warenaustausch und Geldverkehr sind verantwortlich für die ›scheinbare Selbständigkeit‹, die die frühkapitalistische Produktionsordnung dem Arbeiter verleiht. Diese ›scheinbare Selbständigkeit‹ entspreche in jener Zeit der gewonnenen ›Selbständigkeit‹ der Kunst als ›autonome‹ Kunst. Obwohl beide Prozesse parallel laufen, wird die ›scheinbare‹ Autonomie des Lohnarbeiters real im Fall des Kunstproduzenten. Dennoch sind beide Prozesse unterschiedliche (bzw. dialektische) Resultate einer gemeinsamen geschichtlichen Gegebenheit, beide erscheinen nämlich als Resultat der historischen Entwicklung des Kapitalismus. Müller bezeichnet die spezifische wirtschaftliche Lage der florentinischen Gesellschaft als Frühkapitalismus. Als Grund für diese Zuordnung führt Müller an, dass die Handelsgeschäfte »unter dem Zeichen der *frühen*

Geldakkumulation« betrieben worden seien, deren Folge »eine große Zunahme des produktiven Kapitals« gewesen sei (ebd., 15).

Jedoch ist in der florentinischen Gesellschaft dieser Periode kein Beweis für eine steigende Produktivität des Kapitals zu finden. Vielmehr ist eine Intensivierung des spekulativen Handels festzustellen. Ellen Wood schreibt dazu: »Even when a major commercial centre like Florence [...] developed domestic urban production (largely the production of luxury goods for a relatively limited market), in addition to its role in servicing external mercantile activity, the basic logic of economic transactions was not essentially different. It was still a matter of recycling wealth or ›profit on alienation‹ in the process of circulation, rather than the creation of value in production, and the appropriation of surplus value, in the capitalist manner« (Wood 2002, 79). Dies heißt, dass die hochentwickelten Techniken der florentinischen Wirtschaft mit einer eher nicht-kapitalistischen Produktionsweise verknüpft waren, wobei das Kapital der Händlerklasse in der Sphäre der Zirkulation blieb und nicht direkt zum Zweck der Selbstvermehrung in produktive Aktivitäten investiert wurde. Borchardt schreibt dazu: »Mochte auch in den Städten viel Kapital akkumuliert worden sein, mochte die Geldwirtschaft in den Städten die stärkste Ausprägung erfahren haben, so blieb doch der so genannte ›Handelskapitalismus‹ eingebettet in die ererbte vorherrschende Produktionsweise und war letztlich abhängig von der Größe des bäuerlichen Mehrprodukts. Quesnay bezeichnete nicht zufällig Handel und Gewerbe als ›sterile‹ Klasse, weil der Kaufkrafttransfer vom Lande in die Stadt im wesentlichen parasitär über die Grundrenten der Bauern verlief« (zit. in Kromphardt 2004, 57).

Es gibt einen wichtigen Aspekt, den Müller in seinem Beitrag hervorhebt. Dieser Aspekt ist das gesellschaftliche Gefüge, das die Entstehung neuer Formen von Abhängigkeit ermöglichte: Es war der Fürstenhof, der die materiellen und rechtlichen Voraussetzungen einer ›Autonomie‹ der Kunst oder einer Freistellung des Künstlers schuf. Müller zufolge hat die »wirtschaftliche Entwicklung [...] eine Kooperation von Hof und großbürgerlicher Handelsbourgeoisie bewirkt und damit den Bereich geschaffen, in dem die künstlerische Produktion sich entwickeln konnte« (Müller 1974, 26). Dieser Bereich ist aufgrund des visuellen Repräsentationsbedarfs der Höfe ständig gewachsen (dazu Warnke 1996; Haskell 1980). Es handelt sich hier um eine Kunst im Dienste des Hofes, welche eine Kunst außerhalb des Hofes, eine Kunstproduktion für das Bürgertum und eine Kunst in lokalen Märkten nicht unterdrückt. Allerdings ist die Kunst im Dienste des Hofes diejenige, die sich gern als *autonome*, von zunftmäßig organisierten handwerklichen Arbeitsstrukturen *befreite* Kunst darstellt. Am Hof erreichen die Künstler die notwendige Freiheit, die eine *autonome* bzw. *freie* Kunst ermöglicht. Warnke schildert völlig zutreffend die wichtige Rolle der Höfe für die Entfaltung der ›Autonomie‹ der Kunstproduktion, an die die Künstler dieser Periode glauben:

»Sie bieten den Künstler Ämter und Würden an, die auf deren Einschätzung in den Städten zurückweisen. Diese Wechselbeziehung zwischen Stadt und Hof hat den Künstler auch in der Renaissance den Weg an die Höfe offengehalten. In den höfischen Positionen gewinnt der Künstler diejenigen Qualitäten, die ihn den handwerklichen Bestimmungen und sozialen Zuordnungen der Zünfte entrücken: Am Hofe ist der Künstler nicht nur zunftfrei, sondern dort leistet er auch erst den Tugenddienst, der seine literarische und faktische Nobilitierung möglich macht« (Warnke 1996, 10).

Warnke zufolge heißt dies, dass erst am Hof die Nobilitierung des Künstlers, die sich auf die Trennung von Hand- und Kopfarbeit und auf die Wissenschaft stützt, überhaupt möglich wird. In der Einleitung von »Autonomie und Askese« schreibt Bredekamp: »Erst mittels seiner strikten Distanzierung vom Handwerk und der Abspaltung der ›Scientia‹ (Wissen und künstlerisches Ingenium) kann der Künstler ›autonom‹ werden, kann Leonardo da Vinci später für die Malerei ›eine Art Nobilitierung beanspruchen, weil sie Wissenschaft sei‹, während der Handwerker auf Grund seiner körperlichen Arbeit für diesen Anspruch als unwürdig angesehen wird. Adel auf Grund von Kopfarbeit: dies macht deutlich, wie eng die Entwicklung zur autonomen Kunst mit der allgemeinen Arbeitsteilung und der Scheidung von Kopf und Hand gekoppelt ist« (Bredekamp 1974, 92, Anm. 9). Bredekamp begreift die Scheidung von Kopf- und Handarbeit als Voraussetzung für die Entstehung einer *autonomen* Kunst und definiert ›Autonomie‹ als klassenspezifisch, da »Hof und Großbürgertum die Kunst als Zeugen einer Herrschaft protegieren, die frei, autonom nur sich selbst verpflichtet ist« (ebd., 92). Man kann an dieser Stelle eine Analogie erkennen zwischen der ideellen Selbstrepräsentation des Hofes als *autonom* und der ›Autonomie‹ der Hofkunst, die letztendlich zur Selbstdarstellung des Hofes dient. Müller betont hingegen, dass der Anspruch auf die Scheidung zwischen Kopf- und Handarbeit einen ideellen Reflex der veränderten Produktionsverhältnisse darstellt (vgl. dazu Hinz 1973, 119). So weist Müller auf die allgemeine gesellschaftliche Arbeitsteilung hin, die darauf beruht, dass »die Herstellung der Waren sich nicht länger mit den Mitteln und den Maßstäben der persönlichen Einheit von Hand- und Kopfarbeit bewältigen läßt. Das heißt, daß die handwerklichen individuellen Produktionsweisen, die aus den überwundenen Produktionsverhältnissen der Feudalwirtschaft hervorgegangen sind, zunehmend in einen Widerspruch zur sich durchsetzenden kapitalistischen Produktionsweise geraten« (Müller 1974, 23). Auch Hinz stellt fest, dass der Künstler, obwohl die gesellschaftliche Arbeitsteilung an ihm »gar nicht spurlos« vorbeigegangen sei, zurückbleibt. Daher konnte seine Tätigkeit »als identische Arbeit, ihr Produkt als von der Heteronomie der modernen Arbeitsverhältnisse grundsätzlich geschieden gelobt werden« (Hinz 1974, 175). In Hinz' Beitrag zu dem von Warnke 1973 herausgegebenen Band *Bildersturm* erläutert der Kunsthistoriker die Bedeutung einer solchen Feststellung noch etwas klarer:

»Denn anders als jede übrige Ware, die immer ausschließlicher industriell produziert zu werden begann, blieb und bleibt bei der künstlerischen Fertigung Hand- und Kopfarbeit in der Weise zusammen, wie sie für den – ›reinen‹

Gebrauchswert produzierenden – mittelalterlichen Künstler schon gegeben war [...]. Die Kontinuität der Kunst liegt bis heute in ihrer handwerklichen Produktionsweise [...], wo sie aus der Sphäre des ›reinen‹ Gebrauchswertes, für dessen Realisierung historisch das Handwerk zuständig ist, in die des ›reinen‹ Tauschwertes übertrat« (Hinz, 1973, 118-119).

Daraus zieht Hinz den Schluss, dass die Kunstproduktion »in eine ideelle und eine materielle Leistung zumindest ihrer Theorie nach getrennt« worden sei (ebd.). Während sich der Begriff der ›materiellen Leistung‹ auf die Produktion des Gebrauchswertes in handwerklichen Prozessen bezieht, erscheint die ›ideelle Leistung‹ unter Vorzeichen der kapitalistischen Tauschwertproduktion. Hier kann man den Einfluss von Alfred Sohn-Rethels Schrift *Geistige und körperliche Arbeit* erkennen, insbesondere von Sohn-Rethels Interpretation des Kapitels über die Ware aus dem ersten Band des *Kapital*, wo Marx zwischen der Nützlichkeit eines Dings (als Gebrauchswert) und dem quantitativen Verhältnis, »worin sich Gebrauchswerte einer Art gegen Gebrauchswerte anderer Art austauschen« (MEW 23, 50), unterscheidet. Sohn-Rethel zufolge entspricht »die Darstellung der Produktion nach der Logik der Warenform« der »Logik des *Denkens* der Produktion im Unterschied von ihrem *Tun* [der Produktion von Gebrauchswerten – JMD]«; bzw. sie entspricht der Logik der Produktion »als ›Erscheinung‹ im Gegensatz zu ihrer Realität und Praxis als ›Ding an sich‹« (Sohn-Rethel 1972, 157). In Hinz' Anwendung Sohn-Rethels scheint der Künstler die Werts substanz in einer Form zu bilden, in der der Tauschwert der Kunstware nicht als abstrakt menschliche Arbeit quantifizierbar ist, sondern allein als ›ideelle Leistung‹ seines Genies in Erscheinung tritt, d.h. der Tauschwert beruht auf dem ›Denken der Produktion‹ im Gegensatz zum praktischen Tun: »Ihr Wertäquivalent, auf Arbeit und Material verteilt, war die geleistete Arbeitszeit. Diese für die bürgerliche Kalkulation auch im größten Maßstab gültige Rationalität versagt sich ihre Geltung für die [...] freigesetzte Kunst, deren Tauschwert jenseits der von der Arbeit her definierten Leistung inflationäre Ausmaße anzunehmen pflegt« (Hinz 1973, 119).

Man kann als theoretischen Hintergrund des Bandes *Autonomie der Kunst* die Feststellung der ungleichen Entwicklung verschiedener sozialer Verhältnisse erkennen, in deren Folge die Kunstproduktion kein unmittelbares Spiegelbild der wirtschaftlichen Ordnung ist. Nochmals Hinz: »Wenn hier also versucht wird, die Ästhetik nicht nur als unmittelbare bürgerliche Aneignungs- und Besitzideologie, sondern auch mittelbar als Kritik der bürgerlichen Aneignungs- und Besitzverhältnisse zu begreifen, so scheint das am Prioritätsanspruch der Basis zu scheitern« (Hinz 1974, 184, Anm. 22). Müller zeigt ebenfalls, wie sich Kunst und Ökonomie in historischer Asynchronie fortentwickeln. In Florenz hat die »Eingliederung der künstlerischen Produktion in eine immaterielle Sphäre ideeller Produktion, exemplarisch zu beobachten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts [...], sich zu einer Zeit [vollzogen], als der revolutionäre ökonomische Übergang von feudalem zu frühkapitalistischem Waren- und Geldverkehr abgeschlossen und der wirtschaftliche Höhepunkt in Florenz bereits überschritten waren. Hier müssen wir

infolgedessen eine Ungleichzeitigkeit von Basis und Überbau berücksichtigen« (Müller 1974, 12). Müller behauptet auch, dass die ›Autonomie‹ der Kunstproduktion, deren reifer Höhepunkt im 15. Jahrhundert zu finden ist, von Entwicklungen im 13. und 14. Jahrhundert bereits vorbereitet wurde, »wengleich eine frühere Nobilitierung des Künstlers noch nicht Ausdruck der Autonomie seiner Produktion zu sein braucht, wie wir sie in der Renaissance vorfinden« (ebd., 13). Diesbezüglich postuliert er:

»Der aus der künstlerischen Produktion hervorgebrachte Gegenstand, das Kunstwerk, ist Überbau. Der Gegenstand des Kunstwerkes wiederum ist das gesellschaftliche Sein des Menschen bzw. das Sein der Natur, welches auf ihn, den Menschen, als gesellschaftliches Wesen, bezogen ist. So reproduziert sich in der künstlerischen Produktion selbst gesellschaftliches Sein der Menschen, so daß darüber hinaus die Produktion ihrerseits Gegenstand des gewordenen Kunstwerkes ist. Das heißt, daß die das Kunstwerk repräsentierende ästhetisch-sinnlich gestaltete Wirklichkeit – als Schein – von der Art der Wirklichkeit seiner Hervorbringung, der Seite der Produktion also, nicht getrennt werden darf. Hierin ist die künstlerische Produktion mit allen übrigen gesellschaftlichen Produktionsprozessen verbunden, so daß die sich in diesen Prozessen entwickelnden Widersprüche in die künstlerische Produktion eindringen, als Reflex wirken, sie in einer bestimmten Weise gesellschaftlich als *eine* Form der menschlichen Arbeit hervorbringen und folglich in weiterer Konsequenz ihre ideologische Funktion provozieren« (ebd., 20).

Bemerkenswert ist hier die Darstellung einer doppelten Natur des Kunstwerkes als Überbau einerseits, gesellschaftliche Basis andererseits: das entspricht Hinz' (von Sohn-Rethel inspiriertem) Postulat einer gebrauchswertbezogenen materiellen und einer sich daraus erst entwickelnden tauschwertbezogenen ›ideellen Leistung‹ der Kunst. ›Das gesellschaftliche Sein des Menschen‹ erweist sich also zunächst in der Kunstproduktion als gestaltete Wirklichkeit, als *Schein* bzw. Repräsentation – und Sohn-Rethel sprach von der Logik des Denkens der Produktion als *Erscheinung* –, aber gleichzeitig bezieht es sich auf den Prozess der materiellen Hervorbringung des Kunstwerkes im Einklang mit der Wirklichkeit der materiellen Produktion im Allgemeinen. Darin bestehe das Verhältnis zwischen Kunstproduktion und Produktionsweise.¹⁸ Die materielle Produktion des Kunstwerkes und sein Gegenstand verweisen aber auf unterschiedliche historische Entwicklungen; d.h. sie sind, was ihre basisbedingten materiellen Prozesse angeht, nicht gleichzusetzen.

Man kann sich trotzdem fragen, wie die Kunstproduktion ihre *autonome* Geltung gegenüber anderen Herstellungsprozessen gewonnen hat. Anders formuliert: Wie ist das Kunstwerk als Teil des Überbaus zustande gekommen? Der ›Autonomie‹-Begriff ist in dieser Hinsicht schlüssig bezüglich der ›ideellen Leistung‹ des Künstlers. Oben wurde bereits dargelegt, dass der Fürstenhof das perfekte gesellschaftliche Gefüge

¹⁸ Kliche (2002, 5) weist darauf hin, dass für Sohn-Rethel die Denkfigur des Basis/Überbau-Verhältnisses das Kennzeichen »echter materialistischer Geschichtsauffassung« war. »Geistesformen und reale Basis [werden] nicht getrennt voneinander sondern in durchgängiger Beziehung aufeinander und wechselseitiger Bedingtheit betrachtet«, schrieb Sohn-Rethel (zit. in ebd.).

war, das der Kunst zur Entwicklung ihrer ›Autonomie‹ verhelfen konnte. Müller zufolge strebt in der höfischen Gesellschaft das Individuum danach, »ein Rentnerdasein mit dem Ideal der individuellen Vervollkommnung, des Auslebens aller Wirkungsmöglichkeiten‹ zu führen« (ebd., 26), wobei sich der Hof auf die Macht des Geld- und Handelskapitals stützt, um diese Lebensweise zu ermöglichen. Müller folgt hier Borkenaus *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild*, den er zitiert: »Der Kapitalismus löste die feudale Gesellschaftsordnung auf, ›ohne noch seine eignen Lebensformen als Normen des ganzen gesellschaftlichen Geschehens proklamieren zu können‹« (ebd., 27). Zusammengefasst stelle die Kunstproduktion in ihrer materiell gebundenen und, im Sinne ihrer ›Autonomie‹, ideellen Hervorbringung die gesellschaftlichen Widersprüche zwischen einer zum Kapitalismus entwickelnden Produktionsweise und der feudalen Ordnung dar: »So ist die Autonomie der Kunst auch und gerade Bestandteil der Auseinandersetzung der Klassen untereinander, so daß Formen unterdrückten Bewußtseins – wenn auch nicht affirmativ – sich dort finden lassen« (ebd., 28). Aber nach Müllers Auffassung setzt die Kunstproduktion die Methoden der feudalen Produktionsweise nicht fort. Auch wird die Kunstproduktion weder der kapitalistischen Produktionsweise untergeordnet noch durch sie eliminiert. Müller beschreibt, wie »die handwerklichen individuellen Produktionsweisen, die aus den überwundenen Produktionsverhältnissen der Feudalwirtschaft hervorgegangen sind, zunehmend in einen Widerspruch zur sich durchsetzenden kapitalistischen Produktionsweise geraten« (ebd., 23). In Anlehnung an Sohn-Rethel behauptet er, dass seit dem 12. Jahrhundert die Produktionsleistung des Künstlers aus Handarbeit, aus überlieferten Praktiken und Erfahrungen hervorgeht und der Künstler Eigentümer seiner Person, seiner Arbeit, seiner Arbeitsmittel und seines Arbeitsprodukts sowie seines Erlöses geworden ist (ebd., 29-30). Dabei sind Eigenschaften entstanden, die der Künstler im Laufe der Geschichte des Kapitalismus beibehalten werde: »Die künstlerische Arbeit beruht, wie das Handwerk schlechthin, auf der besonderen Geschicklichkeit des einzelnen Arbeiters und der Qualität des Produkts. Diese Eigenschaft bleibt der künstlerischen Produktionsweise erhalten, während die Bedeutung der handwerklichen Arbeitsteilung mit der Entstehung der Massenproduktion und der Entwicklung der Maschine im 19. Jahrhundert nachläßt« (ebd., 31). Müller stellt die handwerkliche Produktionsweise, die ihm zufolge aus der überwundenen Feudalwirtschaft entsprungen ist, der sich durchsetzenden kapitalistischen Produktionsweise mit ihrer Handelsverkehrsrationalität und gesellschaftlichen Arbeitsteilung gegenüber. In dieser Entwicklung kollidieren die Feudalwirtschaft, die handwerklichen Produktionsweise und die kapitalistische Produktionsweise miteinander. Die Produktionsverhältnisse der Kunst werden hier als vorkapitalistisch im Sinne der handwerklichen Produktion dargestellt, bei der der Handwerker als »Eigentümer seiner Produktionsmittel und seines Produkts« gilt (Sohn-Rethel 1972, 148): »Er hat oder sollte die Verantwortung für die Herstellung desselben haben, für die Quantität, Qualität, Ablieferung, und steht zum Kapitalisten im Verhältnis des Verkäufers der Ware zum Abnehmer derselben zu einem vereinbarten Preis« (ebd.).

Der Ansatzpunkt, dass die Entstehung der Kunst als *autonome* Produktionsform im dialektischen Einklang mit der Entwicklung der frühkapitalistischen Gesellschaft und Produktionsweise steht, wenngleich der Zusammenhang nicht als direktes Resultat der herrschenden Produktionsweise, sondern vielmehr als Zeichen verschiedener Konjunkturen im Überbau¹⁹ rekonstruiert wird, die miteinander wirken, ist zweifellos eine der bemerkenswerten Leistungen des Buches *Autonomie der Kunst*. Aber das Buch stellt den ›Autonomie‹-Begriff, d.h. die ›Autonomie‹ bestimmter Produktivkräfte, die bei der Produktion von Kunst im Sinne des oben erwähnten Handwerkers mit seiner Einheit von Kopf- und Handarbeit am Werke sind – z.B. bei Hinz, der schreibt, dass die Kunst »in der Fortsetzung der handwerklichen Produktionsweise des Künstlers nach Eintritt der geschichtlichen Arbeitsteilung [...] als das Besondere, ›Autonome‹ Geltung« gewonnen habe (Hinz 1974, 176) – als einen Begriff ohne Materialität dar.²⁰ Das heißt, dass bei der Untersuchung des ›Autonomie‹-Begriffs mit Rücksicht auf die ›Basis/Überbau‹-Dialektik die materiellen Prozesse der Kunstproduktion, nämlich die spezifischen Arbeitsverhältnisse und die Anwendung von Produktionsmitteln sowie die Entwicklung der Produktivkräfte zu einer auf die handwerkliche Produktionsweise bezogenen Abstraktion geworden sind. Kurz gesagt gibt es theoretische Grundprobleme in Bezug darauf, wie im Buch der ›Autonomie‹-Begriff in Zusammenhang mit der Entstehung des Bürgertums und der Entwicklung neuer Produktions- und Zirkulationsverhältnisse erörtert wird. Nichtsdestotrotz können wir uns die dargestellte Problematik zunutze machen, um den engen Zusammenhang zwischen Kunst als gesellschaftlicher Produktionsform und der allgemein menschlichen Arbeit zu erforschen.

Aus unserer kritischen Lektüre des Bandes *Autonomie der Kunst* lassen sich drei wichtige Punkte hervorheben:

1. Die Gesellschaft der Renaissance wird als frühkapitalistische Gesellschaft bezeichnet, die von einer aus dem Handelsverkehr hervorgehenden Kapitalakkumulation angetrieben sei.
2. Die Trennung von Hand- und Kopfarbeit, die entscheidend für die Entstehung einer tatsächlich *autonomen* Kunst zu sein scheint, wird in Anlehnung an Sohn-Rethels ›Kritik des Intellekts‹ als Reflex der kapitalistischen Logik des Warenaustausches dargestellt.

¹⁹ Zu diesen Konjunkturen gehört etwa der religiöse Bilderstreit im Fall von Bredekamps Beitrag. Bemerkenswert ist Bredekamps Kritik der Auffassung der traditionellen Kunstgeschichte: »Während die Kunstgeschichte fasziniert von dem Glanz, in dem sich die ›Entdeckung der Welt und des Menschen‹ (Burckhardt) an den Höfen der Fürsten und den Bildungsstätten des oberen Bürgertums vollzog, die Entwicklung der Kunst zu einer sich selbst bestimmenden Instanz als Teil des Emanzipationsprozesses des Menschen verstand, wurden Bewegungen, die sich gegen Kunst oder deren Aussonderung aus traditionellen Bezügen wandten, ignoriert oder durch die Qualifikation ›mittelalterlich‹ dem Desinteresse preisgegeben« (Bredekamp 1974, 91-92).

²⁰ »Autonomie der Kunst, wie Autonomie alles Geistigen überhaupt«, wird im Vorwort behauptet (Müller u.a. 1974, 7).

3. Die wichtige Schlussfolgerung des Bandes, dass die Kunstproduktion weder die Spiegelung der Produktionsweise noch das Resultat der geistigen Arbeit des isolierten Künstlers sei, führt zu der Vorstellung einer Kunstproduktion, die – mit Bredekamps Worten aus dem Titel seiner Dissertation – als *Medium sozialer Konflikte* zu denken ist.²¹

Wir haben die Schwierigkeiten kurz erwähnt, die auftreten, wenn man die Florentinische Gesellschaft des 15. Jahrhunderts als Vorkapitalismus oder Kapitalismus bezeichnet. Wir möchten jetzt den Einfluss von Sohn-Rethels wichtigem Buch *Geistige und körperliche Arbeit* (1970) unterstreichen, da dieser Text die geschichtstheoretischen Voraussetzungen des Bandes *Autonomie der Kunst* entscheidend geprägt hat.

Bei Sohn-Rethel geht es prinzipiell um die Abstraktion der Kategorien ›Ware‹ und ›Tausch‹: »In erster Linie ist der Tauschwert selbst abstrakter Wert im Gegensatz zum Gebrauchswert der Waren« (Sohn-Rethel 1972, 41). Ferner geht es darum, wie diese Kategorien aus gesellschaftlichen Verhältnissen entspringen. Die Marxschen Kategorien der Wertformanalyse (nämlich ›Wertgröße‹ und ›Werts substanz‹, die von ›abstrakt menschlicher Arbeit‹ bestimmt sind) werden zuerst als reine Abstraktionen verstanden. Auf dieser Weise versucht Sohn-Rethel, sich von Marx zu distanzieren und die ›Wertform‹ von der ›Wertgröße‹ zu trennen, um überhaupt zu seiner eigenen ›Kritik des Intellekts‹, die er aus der Formanalyse der Ware aber unabhängig von Marx' Kritik der Ökonomie (dazu Kliche 2002, 4) begründen will, zu gelangen: »Die Kritik des Intellekts bringt aber die hier unentdeckbar bleibende Tatsache zum Vorschein, daß es nichtsdestoweniger einen identischen Ausdruck der bloßen Wertform gibt, und zwar ihrer rein als solcher, als bloßer Form, und darum in Gestalt reinen Denkens« (Sohn-Rethel 1972, 234).²² Allerdings sind Waren- und Tauschabstraktion Sohn-Rethel zufolge kein Resultat des menschlichen Denkens.²³ Sie entspringen aus dem menschlichen Tun, obwohl sie nur im menschlichen Denken existieren (ebd., 42). Die Kategorie ›Arbeit‹ ist hier angemessen, weil sich die ›wertschaffende‹ Arbeit »von der gebrauchswertschaffenden nützlichen und

²¹ In Anlehnung an Valentin Woloschinows Sprachtheorie schlagen wir eine Deutung vom ›Medium‹ im Sinne des ›ideologischen Zeichens‹ vor. Woloschinow deutete in dieser Hinsicht das Wort als ›Schauplatz des Klassenkampfes‹ (siehe dazu Abschnitt 3.1; ausführlicher Durán 2018a).

²² Sohn-Rethel unterstellt Marx, dass die Wertabstraktion »zu keinem direkten und identischen Ausdruck der Wertform gelangt«, da Marx die Wertabstraktion »nur in der Äquivalenz mit dem Gebrauchswert einer anderen Ware darstellt« (Sohn-Rethel 1972, 234), d.h. in der Form der einfachen Tauschgleichung (Kliche 2002, 6-8). Aber Sohn-Rethels Interpretation wird Marx nicht gerecht, da Marx keinesfalls bei der einfachen Form der Tauschgleichung bleibt. Bei der Wertformanalyse wird die Analyse der Geldform unerlässlich: »Marx' These ist, daß bereits das einfache Wertverhältnis zweier Waren die Struktur der Geldform enthält. Die Wertformentwicklung kann als theoretische Rekonstruktion der Geldform mit dem Ziel der Beantwortung der Frage ›Was ist Geld?‹ aufgefaßt werden. Der Status dieser Rekonstruktion ist ein logisch-systematischer. D.h. diese formuliert nicht etwa Stufen der historischen Herausbildung des Geldes« (Iber 2005, 47; vgl. Kliche 2002, 12-14).

²³ Hier wird ein Unterschied zu Hegel postuliert, denn die »Hegelsche Auffassung der Dialektik wirkt sich dahin aus, daß sie den Geist nicht nur zum Primat über die Handarbeit, sondern zur Alleinherrschaft ermächtigt« (Sohn-Rethel 1972, 39).

konkreten Arbeit« (ebd., 46) differenziert oder, mit Sohn-Rethels eigenen Worten, sich »abstraktifiziert«: »Die Arbeit abstraktifiziert sich nicht selber. Der Sitz der Abstraktion liegt außerhalb der Arbeit in der bestimmten gesellschaftlichen Verkehrsform des Austauschverhältnisses [...]. Das Ergebnis dieses Verhältnisses ist der Warenwert« (ebd.). Die abstrakten Kategorien ›Arbeit‹, ›Ware‹ und ›Tausch‹ sind also, wie Sohn-Rethel betont, gesellschaftlicher Natur. Das heißt, sie sind *Realabstraktionen*, die man »in der raumzeitlichen Sphäre zwischenmenschlichen Verkehrs« (ebd., 42) begreifen müsse, was zunächst der materialistischen Geschichtsauffassung entspreche. Sohn-Rethel versteht seine Formanalyse historisch und versucht eine historische Periodisierung zu rekonstruieren, die der Abstraktion der Kategorien entspricht.²⁴ Im Aufsatz »Die Formcharaktere der zweiten Natur« schreibt Sohn-Rethel folgendes:

»An der Schwelle der Verwandlung von Geld in Kapital im 16. Jahrhundert, an die Marx uns in seiner Analyse historisch heranführt, hat sich also sowohl die Spaltung von Kapital und Arbeit wie die von Kopfarbeit und Handarbeit bereits in aller Schärfe ausgeprägt« (Sohn-Rethel 1974, 197).

Die »kommerzielle Revolution« des 12. Jahrhunderts und die zunehmende Rolle der Geld- und Handelskapitalisten haben die mittelalterlichen Produktions- und Arbeitsverhältnisse wesentlich verändert (ebd., 196-197). Mit dem Kapitalismus verliert die Arbeit ihre konkrete Natur als gebrauchswertschaffende Tätigkeit und gilt jetzt für den Kapitalisten als »abstrakte« Substanz der Wertform: »Der Tauschwert ist einzig quantitativer Differenzierung fähig, und die Quantifizierung, die hier vorliegt, ist wiederum abstrakter Natur im Vergleich zur Mengenbestimmung von Gebrauchswerten«, schreibt Sohn-Rethel (1972, 41). Betrachtet man den historischen Ablauf – so argumentiert Sohn-Rethel –, basiert das Wissen des Handwerkers, wie es typisch ist für die Einheit von Hand und Kopf, auf praktischem Können, auf Erfahrungen und Kenntnissen der Handfertigkeit (ebd., 160). Sohn-Rethel postuliert, dass dies kein abstraktes Wissen sei: Vielmehr handele es sich um »das Wissen, wie man die Dinge macht, nicht, wie man sie erklärt« (ebd.).²⁵ Das praktische Wissen entspreche dem Tun der Produktion sowie der Realität des Gegenstandes als »Ding an sich« (ebd., 157). »In den Worten der gewöhnlichen Umgangssprache [...] läßt sich, was materielle Vorgänge angeht, eine Scheidung von intellektueller und manueller

²⁴ Helmut Reichelt hat den Begriff der »realen Abstraktion« auf Georg Simmel zurückgeführt, der die »reale Abstraktion« als eine »metaphysische Kategorie« fassen will, weil der Wert als ein Objektives zwischen dem Subjekt und den Dingen anzusiedeln sei: »[...] in Wirklichkeit ist es eine dritte, aus jenen nicht zusammensetzbare Kategorie, gleichsam etwas zwischen uns und den Dingen« (Reichelt 2008, 126). Reichelt zufolge hat Sohn-Rethel von *Realabstraktion* im Anschluss an Simmel gesprochen (vgl. Reichelt 2001, 16).

²⁵ Diese Erklärung scheint von Aristoteles' *Metaphysik* geprägt, wo Aristoteles aufgrund der Unterscheidung zwischen Weisheit und Erfahrung den Handwerker vom Künstler deutlich trennt. »Nicht nach der größeren Geschicklichkeit zum Handeln schätzen wir dabei die Weisheit ab, sondern darum bezeichnen wir die leitenden Künstler als weiser, weil sie im Besitz des Begriffes sind und die Ursachen kennen. Überhaupt ist es ein Zeichen des Wissens, daß man den Gegenstand lehren kann, und darum sehen wir die Kunst mehr für Wissenschaft an als die Erfahrung« (Aristoteles 2007, 39; vgl. Vernant 2006, 302).

Arbeit gar nicht bewerkstelligen« (ebd., 160-161). Das Handwerk ist ein typischer Fall von Einzelarbeit, da die »handwerklichen Produktivkräfte im wesentlichen aus Werkzeugen und Vorrichtungen [bestehen], die gehandhabt werden können auf der Basis der persönlichen Einheit von Hand und Kopf. Die Produktionsleistung besteht also aus Handarbeit nach Augenmaß und überhaupt Sinnenmaßen, die durch Übung und ständige Wiederholung, gestützt auf traditionelle, mündlich überlieferte, d.h. durch Demonstration vermittelte Praktiken und Erfahrungstatsachen [...] wesensmäßig bloße Sinnenmaße bleiben« (ebd., 147). Die individuelle Handwerksproduktion geht aus der ökonomischen Ordnung der Feudalgesellschaft hervor: »Hörige und Leibeigene haben sich durch Flucht oder Geldablösung der Feudallasten der persönlichen grundherrlichen Abhängigkeit entzogen und sind in der Stadt zu Eigentümern ihrer Person, ihrer Arbeit, ihrer Arbeitsmittel [...] und ihres Arbeitsprodukts und seines Erlöses geworden« (ebd., 146). Die Produktion des frühen 14. Jahrhunderts hat sich hingegen auf die Bedürfnisse des Kaufmanns- und Wucherkapitals gerichtet. »Der Geld- und Handelskapitalist [...] schiebt sich zwischen den Produzenten und seine Lieferanten auf der einen Seite, ihn und seine Abnehmer auf der anderen, und wo die Beherrschung des Zugangs und des Ausgangs zum Markt sich in der Hand desselben Kapitalisten vereinigt, ist die Abhängigkeit des Produzenten eine vollkommene« (ebd., 148). Aber dieser Prozess ist noch nicht Kapitalismus. Die ökonomische Veränderung vollzieht »sich innerhalb der Formen des vorkapitalistischen Produktionsverhältnisses« (ebd.).²⁶ »Aber hier beginnt nun, in Florenz z.B. um etwa 1400 die innere Verwandlung [...]. Die dimensionale Ausdehnung der Bedürfnisse und Produktion zu mehr und mehr gesellschaftlichen Ausmaßen bringt Komplikationen und Probleme in den Verfahrensweisen der Erzeugung mit sich, die sich mit den Mitteln und nach den Maßstäben der persönlichen Einheit von Hand und Kopf nicht mehr bewältigen lassen« (ebd., 149). Was hier Sohn-Rethel zufolge entsteht, ist eine Kooperation zwischen Gelehrten und Handwerkern, die das Wissen mit Begriffen ausfüllt. Sie schaffen »in diesem Maße [...] eine neuartige und noch tiefgreifende Scheidung von Kopf und Hand innerhalb der Produktion selbst [...]. Dieses Stadium war erreicht, sobald es gelang, beobachtete physikalische Vorgänge vollständig in mathematisierbaren Begriffen zu konstruieren« (ebd., 161; vgl. Hadden 1994). Während Sohn-Rethel zufolge Erfahrungen und praktisches Wissen »die Welt des Gebrauchswertes« repräsentieren, entspricht »reines Denken« der Welt des Tauschwertes, »des Geldes und des Kapitals« (Sohn-Rethel 1972, 169). Die Logik der kapitalistischen Warenform ist »die Logik des *Denkens* der Produktion im Unterschied von ihrem *Tun*« (ebd., 157).

²⁶ Vgl. Sweezys Begriff einer »vorkapitalistischen Warenproduktion« als Kennzeichnung der Übergangsphase vom Feudalismus zum Kapitalismus im 15. und 16. Jahrhundert: »to indicate that it was the growth of commodity production which first undermined feudalism and then *somewhat later*, after this work of destruction had been substantially completed, prepared the ground for the growth of capitalism« (Sweezy 2006, 49-50). Bei Sweezy wie bei Sohn-Rethel wird der Markt als treibende Kraft hinter der Entwicklung zum Kapitalismus dargestellt. Interessanterweise trennt Sweezy den Begriff der »vorkapitalistischen Warenproduktion« von dem der »einfachen Warenproduktion« deutlich (siehe dazu Abschnitt 2.2.3 unten).

Wir haben gesehen, wie in dem Band *Autonomie der Kunst* (besonders in Müllers Beitrag) die zunehmende Bedeutung des produktiven Kapitals mit der neu gewonnenen Selbständigkeit der Künstler als *autonome* Produzenten in Einklang gebracht wird. Die Auswirkung des Kapitals wird zunächst in der Entstehung von neuen Produktionsverhältnissen beobachtet, als deren bestes Beispiel die Scheidung von Hand- und Kopfarbeit erscheint. Der Künstler strebt nach der Anerkennung seiner künstlerischen Leistung als ›reines Denken‹, als Form von Kopfarbeit, die ihm die notwendige Würde vermittelt, um sich als ›autonom‹ darstellen zu können. Dennoch will auch der Künstler die Einheit von Hand und Kopf als äußerliche Repräsentation seiner Tätigkeit, d.h. seines Tuns, zumindest in der Sphäre des Gebrauchswertes beibehalten (vgl. Hinz' Beitrag). Sohn-Rethel erklärt diese Reaktion am Beispiel Leonardos:

»Betrachten wir die Entwicklung dort, wo sie sich in den abwechselnden Betätigungen eines und desselben Mannes wie Leonardo zusammenfasst, so läßt sich sein Schaffen als Maler einerseits und als experimentierender Zivil- und Militäringenieur andererseits adäquat allein nach Maßstäben der sich darin ausdrückenden Produktionsverhältnisse begreifen. Wo er mit seinen Händen und Handwerkzeugen nach Maßgabe seiner auf die äußerste Spannweite gestreckten Sinnesauffassung der Natur nachgeht, ist er noch als der Handwerksmeister tätig, der innerhalb der Kompetenz seiner persönlichen Einheit von Hand und Kopf und nach Maßen seiner Produktionsverantwortung für das Endprodukt, m. a. W. also innerhalb der vorkapitalistischen Produktionsverhältnisse verbleibt. Wo er hingegen Kriegsmaschinen oder Hebelwerk entwirft, oder die Kräfte von wirbelnden Wassermassen ermißt, oder nach der Art des Pythagoras die Größenverhältnisse von Klangwellen vergleicht, da hat er Prozesse im Kopf, in denen Apparaturen und Kausalitäten als solche ihre Resultate erzeugen, der Handwerksmeister ausgeschaltet und durch Mechanismen ersetzt ist, als kapitalistische Produktionsverhältnisse wirksam geworden sind« (ebd., 165).

Hier wird der Kapitalismus als fortschrittliche *technische* Kompetenz für Zwecke der Wertschöpfung dargestellt. So agiert Leonardo »im Dienste der reellen Subsumtion der Arbeit unter das Kapital« (ebd.). Auch Müller sieht Leonardos »Tätigkeit als schöpferische im Reich der Phantasie von der Tätigkeit des Wissenschaftlers« aufgrund kapitalistischer Produktionsverhältnisse getrennt; aber getrennt in dem Sinne, dass diese Verhältnisse »die ideologische Fermentierung der Unterscheidung der Kunstproduktion als besondere Tätigkeit überhaupt erst in Gang setzten. Die Widersprüchlichkeit beider Tätigkeiten ist mithin als der kapitalistischen Produktionsweise immanente zu verstehen und nicht als eine, die sich außerhalb von dieser herstellt« (Müller 1974, 56). Damit werden zwei sehr wichtige Ideen hervorgehoben: Die Kunst als *autonome* Produktionsform ist nur im Verhältnis zu Kapitalverhältnissen nachzuvollziehen, und folglich kann man auf diese Weise die Kunst als immanente Kritik der Kapitalverhältnisse verstehen. Jedenfalls erfährt in diesem Moment der Künstler als tätiger Handwerksmeister, wie an seiner Stelle der Kapitalist »in die Rolle des ›Produzenten‹ eintritt« (Sohn-Rethel 1972, 153). Der Kapitalist versieht aber diese Rolle »nicht mit seinen Händen, nicht mit Hand- und

Produktionswerkzeugen, die er handhabt. Vielmehr versieht er sie mit seinem Geld, das er als Kapital handhabt« (ebd.). Nach dieser Darstellung gäbe es für den Künstler nach der Überwindung der Handwerksproduktion nur noch *einen* möglichen Ort, wo er seine Tätigkeit, nämlich das ›reine Denken‹ als ›ideelle‹ Sphäre seiner Produktion, weiter ausführen kann. Dieser Ort ist der Fürstenhof. So hat der Künstler seine *Autonomie* gewonnen.

2.2.3 Einfache Warenproduktion

In der Perspektive dieser Untersuchung stellt sich nun die Frage, ob die nach Sohn-Rethels Darstellung aus dem Inneren der feudalen Wirtschaft entstandene Handwerksproduktion als *einfache Warenproduktion* zu verstehen ist. Die theoretische Voraussetzung der ›einfachen Warenproduktion‹ ist in einer bestimmten Weise mit der Produktionsweise mittelalterlicher Bauern und Handwerker verbunden (dazu Engels 1985a, 897-919); diese produzieren »jeweils mit den ihnen eigentümlichen Produktionsmitteln ihre spezifischen Produkte und verkaufen sie anschließend auf dem Markt gemäß deren durch die verbrauchte Arbeitszeit gemessenen Wert« (Rakowitz 2000, 15; vgl. Sweezy 2006, 50, Anm. 22). Dies ist die Beschreibung einer vor dem Kapitalismus entstandenen Gesellschaftsformation, in der das Wertgesetz in der Weise Geltung hätte, wie Marx es im ersten Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* dargestellt hat.²⁷ Engels schreibt: »Mit einem Wort: das Marxsche Wertgesetz gilt allgemein [...] für die ganze Periode der einfachen Warenproduktion, also bis zur Zeit, wo diese durch den Eintritt der kapitalistischen Produktionsform eine Modifikation erfährt« (Engels 1985a, 909). Engels meinte, aus Marx' *Kapital* diese Periode der ›einfachen Warenproduktion‹ historisch herausgelesen zu haben; er spricht nämlich davon, dass »Marx am Anfang des ersten Buchs [...] von der einfachen Warenproduktion als seiner historischen Voraussetzung ausgeht« (Engels 1985b, 20). Damit hätte Engels aber Marx' Waren- und Wertformanalyse verfälscht, nicht zuletzt weil die Rede zuerst auf die ›einfache Warenzirkulation‹ (und nicht die ›einfache Warenproduktion‹) bezogen war.²⁸ Rakowitz unterstellt Engels eine Lesart, die sich von Adam Smith kaum unterscheidet. Bei Smith findet man eine ähnliche Vorstellung: Die ›einfache Warenproduktion‹ ist die »[n]ormative Voraussetzung der Smithschen Vorstellung über Gesellschaft und Ökonomie [...]. Die bürgerliche Gesellschaft gilt ihm so als Schlußpunkt eines Plans der Natur« (Rakowitz 2000, 27 nach Behrens und Hafner; vgl. Colombo 2016, 241-242).

²⁷ »Die einfache Wertform einer Ware ist enthalten in ihrem Wertverhältnis zu einer verschiedenartigen Ware oder im Austauschverhältnis mit derselben« (MEW 23, 74).

²⁸ Dazu Rakowitz 2000, 17-18; vgl. die Diskussion in Krätke über Engels' Arbeit an Marx' *Kapital*, Krätke 2007, bes. 166-170.

Mit dem Begriff der ›einfachen Warenzirkulation‹ meinte Marx den »Verkauf für den Kauf«, also W-G-W. Die einfache Warenzirkulation »dient zum Mittel für einen außerhalb der Zirkulation liegenden Endzweck, die Aneignung von Gebrauchswerten, die Befriedigung von Bedürfnissen« (MEW 23, 167). Damit wird das Geld als Geld dargestellt und nicht als Kapital. Man darf aber nicht vergessen, dass Marx' Kritik der politischen Ökonomie die kapitalistische Produktionsweise einer kritischen Analyse unterzieht. Daher ist jede Analyse, die das Geld als einfaches Mittel zum Tausch von Gebrauchswerten verstehen will, als reduktionistisch zu betrachten. Bereits Aristoteles hatte eine solche Deutung des Geldes ausgeschlossen. Das Geld mag alle Dinge kommensurabel machen, aber es gilt nicht als Grund für die Kommensurabilität. Wie Scott Meikle unter Bezug auf Marx betont hat, war das theoretische Instrument, das Aristoteles fehlte, um den Grund für die Kommensurabilität aller Waren zu verstehen, eben der Marxsche Begriff der ›abstrakt menschlichen Arbeit‹ (Meikle 1995, 184 u. 6-27, 42, 134).

Sohn-Rethel stellt die ökonomische Veränderung der Produktionsverhältnisse der feudalen Wirtschaft dar und weist darauf hin, dass die Handwerksproduktion auf der Existenz von Produzenten beruhte, die von Feudallasten befreit waren; dadurch sei der Handwerker »Eigentümer seiner Produktionsmittel und seines Produkts« geworden (Sohn-Rethel 1972, 148). Laut Sohn-Rethel ist die Handwerksproduktion keine neue Phase der allgemeinen Entwicklung von Produktionsformen; sie gehört »in die allgemeinen Produktionsverhältnisse des Feudalismus [...] und [ist] aus ihnen hervorgegangen« (ebd., 149). Engels hat die ›einfache Warenproduktion‹ ebenfalls ins Mittelalter verlegt, wo der »Bauer sowohl wie die Leute, von denen er kaufte, [...] selbst Arbeiter« und die ausgetauschten Artikel [...] die eignen Produkte eines jeden« waren (Engels 1985a, 907). »In diese Welt trat nun der Kaufmann« (ebd., 910) bzw. der »Handelskapitalist«, der »sich zwischen den Produzenten und seine Lieferanten« schob (Sohn-Rethel 1972, 148). Die graduelle Entwicklung bis zur Produktion von Mehrwert verlief Engels zufolge folgendermaßen:

»Die Produktion war noch vorwiegend in den Händen von Arbeitern, die im Besitz ihrer eignen Produktionsmittel waren, deren Arbeit also keinem Kapital einen Mehrwert abwarf. Das Kaufmannskapital konnte seinen Profit daher [...] nur aus den ausländischen Käufern inländischer oder den inländischen Käufern ausländischer Produkte herauschlagen [...]. [I]n der Textilindustrie hatte der Kaufmann angefangen, die kleinen Webermeister direkt in seinen Dienst zu stellen, indem er ihnen das Garn lieferte und gegen fixen Lohn für seine Rechnung in Gewebe verwandeln ließ, kurz, indem er aus einem bloßen Käufer ein sogenannter *Verleger* wurde. Hier haben wir die ersten Anfänge kapitalistischer Mehrwertsbildung vor uns [...]. Der kaufmännische Kapitalist kaufte die Arbeitskraft, die einstweilen noch ihr Produktionsinstrument besaß, aber schon nicht mehr den Rohstoff [...]. Der Verleger wurde so Aneigner von Mehrwert über seinen bisherigen Handelsgewinn hinaus [...]. Der nächste Schritt in der Unterwerfung der Industrie unter das Kapital geschieht durch die Einführung der Manufaktur« (Engels 1985a, 913-915).

Hier ist eine geschichtliche Entwicklung in Richtung einer vollkommenen kapitalistischen Produktionsform deutlich zu erkennen: von der Handwerksproduktion über das Kaufmannskapital und das Verlegersystem bis zur Manufaktur.²⁹ In ähnlicher Weise beschreibt Sohn-Rethel, wie die »ökonomischen Erfordernisse, die aus alledem an die handwerklichen Produzenten herantreten, weit über deren geringfügige Ressourcen hinaus[gehen]. Jedwede Abhängigkeit vom Markt wird sehr bald zum Fangstrick ihrer Unabhängigkeit. Mancherorts wie in Flandern und Florenz haben sich schon um 1300 herum die Handwerker in hausindustrielle Verlagsarbeiter und die Zünfte in handelskapitalistische Mächte verwandelt. Der Geld- und Handelskapitalist [...] schiebt sich zwischen den Produzenten und seine Lieferanten [...]. Früher oder später muß der Zeitpunkt kommen, wo unser Kapitalist sich fragt, warum er eigentlich die Produktionsmittel und materialien, Haus und Werkstatt immer noch im Besitz des handwerklichen Produzenten belässt, da sie doch finanziell ihm, dem Kapitalisten, samt und sonders längst verfallen sind« (Sohn-Rethel 1972, 148, 151). Die historische Abfolge von Produktionsvorgängen bis zum Kapitalismus scheint bei Sohn-Rethel und Engels ein und dieselbe zu sein. Es fällt hier jedenfalls auf, dass in Sohn-Rethels Darstellung der Kapitalist ein Kapitalist ist, bevor er als Kapitalist auftreten kann.

Das historische Bild der handwerklichen Wirtschaft im Mittelalter ist allerdings weit komplizierter. Miskimin weist z.B. darauf hin, dass

»the most striking aspect of medieval industry is the miniscule size of each enterprise and the absence – though with a few exceptions – of large-scale fixed capital investment. A master worker with one or two apprentices comprised the typical establishment. Even those enterprises that required far larger supplies of labor did not employ the labor force in concentration, but instead divided the manufacturing process into smaller and smaller stages. There was no firm that vertically represented the cloth industry, for example, with involvement in all stages of production. On the contrary, the industry normally was divided [...]. Capital equipment in medieval industry consisted mainly of simple tools closely keyed to the man who used them; the skill of the individual artisan was of the utmost importance in the production process« (Miskimin 1975, 82; vgl. auch Duplessis 1997, 33-42).

²⁹ Krätke weist darauf hin, dass Engels genügend Hinweise in Marx' Manuskripten fand, die sich »sowohl auf die »Historizität« des Wertbegriffes als auch auf die historische »Entwicklung« der Wertbestimmung« beziehen (Krätke 2007, 168); z.B. im Rohentwurf von 1857/58, wo Marx schrieb: »In der Geschichte gehn andre Systeme vor, die die materielle Grundlage der unvollkommenen Wertentwicklung bilden« (MEW 42, 177). Krätke (2007, 169) schreibt: »Engels wollte [...] zeigen, dass es sich beim Wert keineswegs um ein reines Gedankenkonstrukt, um eine Fiktion des Theoretikers handelte«; denn, wie Engels es formulierte »der Wertbegriff in materieller Bestimmtheit bei Marx ist nichts anderes als der ökonomische Ausdruck für die Tatsache der gesellschaftlichen Produktivkraft der Arbeit als Grundlage des wirtschaftlichen Daseins« (Engels 1985a, 903-904). Dennoch »hätte ihm klar sein müssen, dass die Abstraktion einer »einfachen« Warenproduktion sich zur Historisierung schlecht eignete, da sie zwangsläufig über eine Vielzahl von gesellschaftlichen Produktionsformen hinweg griff« (Krätke 2007, 169).

Wenn man die Bedingungen der feudalen Wirtschaft als Basis für die Entwicklung der kapitalistischen Wirtschaftsordnung betrachten will, werden in der Folge alle wichtigen Merkmale der feudalen Wirtschaft als ›Proto-Kapitalismus‹ bezeichnet, wie Duplessis zeigt: »Because early modern merchants – like their medieval predecessors – were particularly well positioned to become putting-out entrepreneurs, many scholars refer generically to Verleger as ›merchant capitalists‹ or ›merchant manufacturers‹. In fact, many were artisans, even if they often eventually engaged as well in commerce, where the largest profits were to be made« (ebd., 127). Man muss sich daher fragen, ob der Verleger und der Kaufmann als Frühkapitalisten bezeichnet werden können. Ellen Wood zufolge entspricht diese Bezeichnung nicht der Realität der Sache: »The dominant principle of trade everywhere was not surplus value derived from production but ›profit on alienation‹ [...]. In all kinds of trade, the main vocation of the large merchant was circulation rather than production, and the main commercial advantages were ›extra-economic‹« (Wood 2002, 78-79; vgl. Astarita 2005, 201). Damit wird zunächst deutlich, dass die Vorstellung einer aus dem Handelsverkehr hervorgehenden ökonomischen Entwicklung, deren Resultat notwendigerweise der Kapitalismus wäre, der Wirklichkeit der historischen Ereignisse nicht entspricht. Kapitalismus »required not a simple extension or expansion of barter and exchange«, schreibt Wood (2002, 95), »but a complete transformation in the most basic human relations and practices, a rupture in age-old patterns of human interaction with nature« (dazu Aston u. Philpin 1985).

Wie Rakowitz für einen anderen theoretischen Kontext zeigt, wird in Theorien, die die Zirkulation in den Mittelpunkt stellen, die Produktion als ›einfache Produktion‹ gedacht (Rakowitz 2000, 22). Dies ist genau der theoretische Kontext, in dem sich Sohn-Rethel bewegt. Das heißt, die Auffassung einer vermeintlich historisch nachgewiesenen einfachen Warenproduktion, die durch Kapitalverhältnisse ersetzt wird, fällt mit der Vorstellung zusammen, dass die kapitalistische Produktionsweise aus der feudalen Wirtschaftsordnung entsprungen und von Handelskapitalisten vorangetrieben worden sei.³⁰ Diese Frühkapitalisten seien verantwortlich dafür gewesen, dass die ›einfachen Warenproduzenten‹ in diesem Sinne ausgenutzt wurden. Überdies setzt die einfache Zirkulation ein Prinzip der Äquivalenz (Geld als einfaches Tauschmittel; Tausch von Artikeln, die das Resultat der individuellen Arbeit sind, etc.) voraus, unter dessen Einfluss die Gesellschaft »als ein Ensemble vereinzelter Einzelner« gedacht wird, »deren gesellschaftlicher Zusammenhang sich im Tausch herstellen soll. Diese Form des Tauschs, beziehungsweise des Austauschs, impliziert einen bestimmten Begriff von Subjekt, der identisch gedacht wird mit dem des Individuums« (ebd., 9).

Eine weitere Zuspitzung dieser Voraussetzungen – selbst wenn man die historische Gegebenheit der ›einfachen Warenproduktion‹ als Irrtum erkennt –, ist die

³⁰ Rubin (1973, 231 ff.) hatte bereits bemerkt, dass die Historisierung der Marxschen Arbeitswertlehre, die Engels vollzog, die Behauptung impliziert, die Theorie sei auf die kapitalistische Wirtschaft nicht anwendbar – etwas, das Marx selbst Ökonomen wie Torrens unterstellt hatte.

Vorstellung, die ›einfache Warenproduktion‹ sei die theoretische Voraussetzung des Gleichheitsbegriffes, wie er sich in Marx' Kritik an der aristotelischen Wertformanalyse (dazu Hoff 2004, 31-42) und in seiner Darstellung der ›einfachen Wertform‹ (bzw. der Äquivalentform der Waren) zeigt. So verhält es sich etwa mit der neusten Marx-Lektüre aus Spanien, die eine Analyse des Wertgesetzes in diesem Sinne vorlegt (vgl. Fernández Liria u. Alegre Zahonero 2010). Fernández Liria und Alegre Zahonero stützen den Wertbegriff auf Lockes Eigentumstheorie (ebd., 255-264 u. 290-291), die Marx zufolge als Grundlage der englischen Ökonomie gedient hat (MEGA II/3.6, 2120). Damit behaupten Fernández Liria und Alegre Zahonero, dass die Wertformanalyse, wie sie im ersten Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* als allgemeine Äquivalenz zwischen Waren (bzw. zwischen unterschiedlichen Gebrauchswerten) dargestellt worden ist, eigentlich bedeutet, die wesentliche Beschaffenheit der menschlichen Gleichheit zu verstehen (Fernández Liria u. Alegre Zahonero 2010, 266). Marx' Konzeption der (gleichen) menschlichen abstrakten Arbeit, die der allgemeinen Äquivalentform der Waren zugrunde liegt, stimmt Fernández Lirias u. Alegre Zahoneros Darstellung zufolge mit Lockes Vorstellung³¹ des Individuums als Eigentümer seiner Person und gerade deswegen der Produkte seiner Arbeit überein. Ganz in Übereinstimmung mit der Engels'schen Darstellung der ›einfachen Warenproduktion‹ (die Fernández Liria und Alegre Zahonero als »sociedad de mercado«, d.h. als Marktgesellschaft bezeichnen) postulieren sie das Eigentum über die Produkte der eigenen Arbeit als theoretische Voraussetzung der kapitalistischen Produktionsweise (ebd., 268-269, 291).³² Das Ziel dieser Analyse ist eigentlich, einen aus Marx' Wertformanalyse entwickelten und von ihr bestimmten Freiheitsbegriff zu gewinnen (und ›Freiheit‹ ist in diesem Zusammenhang die Freiheit der Warenbesitzer, die als ›juristisch gleiche Personen‹ auf den Markt treten). Der entscheidende Unterschied zu Marx ist jedoch, dass Fernández Liria und Alegre Zahonero darauf bestehen, den Warenbesitzer als Eigentümer der Produkte seiner eigenen Arbeit zu verstehen, während bei Marx von dem Geldbesitzer die Rede ist, der auf dem Markt dem (freien) »Eigentümer seines Arbeitsvermögens« begegnet (MEW 23, 182). Das heißt, bei Marx geht es ursprünglich um den Warencharakter der Arbeitskraft. Fernández Liria und Alegre Zahonero (2010, 625, 629) behaupten zwar, dass ihre Konzeption einer ›Marktgesellschaft‹ (bzw. einer von einzelnen Warenproduzenten, die über Produktionsmittel und Endprodukte frei verfügen, geprägten Produktionsweise) nur eine theoretische Voraussetzung sei, die keinesfalls eine Alternative zum Kapitalismus bilden könne. Sie verstricken sich aber sodann in

³¹ Nach der bekannten Formulierung, dass »The *Labour* of his Body, and the *Work* of his Hands, we may say, are properly his« (Locke 1988, § 27, 287-288).

³² Wenn Fernández Liria und Alegre Zahonero behaupten, dass das Eigentum über die Produkte der eigenen Arbeit etwas Selbstverständliches sei (Fernández Liria u. Alegre Zahonero 2010, 269), scheinen sie zunächst Marx' wichtigen Hinweis in den *Grundrissen* vergessen zu haben, dass Produktion zwar immer ›Aneignung der Natur‹ sei, es aber etwas ganz anderes sei, »hiervon einen Sprung auf eine bestimmte Form des Eigentums, z.B. des Privateigentums, zu machen« (MEW 42, 23). Fernández Liria und Alegre Zahonero unterscheiden zwischen Eigentum an den Produkten der eigenen Arbeit und Eigentum an den Produkten fremder Arbeit. Diese letztere Form von Eigentum sei typisch für den Kapitalisten und bilde das Privateigentum.

einen Widerspruch, indem sie den gewonnenen Freiheitsbegriff – den (wie sie behaupten) der Kapitalismus als ideologisches Leitmotiv nutzt, aber in Wirklichkeit nie realisiert – gleichwohl als aus den theoretischen Bedingungen ihrer ›Marktgesellschaft‹ entspringende Alternative präsentieren (ebd., 633, 635). Dadurch wird die theoretische Voraussetzung einer ›einfachen Warenproduktion‹ als Realisierung des Freiheitsbegriffes (und in der Folge als Alternative zum Kapitalismus) aus der theoretischen Sphäre in die Realität hinübergeschmuggelt.

In Bezug auf die Problematik eines Zusammenhanges zwischen Kunstproduktion und ›einfacher Warenproduktion‹ entspringt aus der Abstraktion der einzelnen Produzenten von jener »individuelle[n] Einzelerzeugung« (Sohn-Rethel 1972, 147), die sie auf den Markt bringen, das theoretische (rein spekulative) Modell der modernen Kunstproduktion, denn die »Kontinuität der Kunst liegt bis heute in ihrer handwerklichen Produktionsweise«, so Hinz' Fazit (Hinz 1973, 119). Und genauso bei Müller (1974, 31): »Die künstlerische Arbeit beruht, wie das Handwerk schlechthin, auf der besonderen Geschicklichkeit des einzelnen Arbeiters und der Qualität des Produkts. Diese Eigenschaft bleibt der künstlerischen Produktionsweise erhalten« (vgl. oben Carl Andres Selbstdarstellung als ›Handwerker‹). Insofern scheint die ›einfache Warenproduktion‹ ein geeignetes (allerdings rein ideelles) Konstrukt zu sein, das die Produktionsverhältnisse des Künstlers erklärt, ohne sie unter Kapitalverhältnisse subsumieren zu müssen. Der Kunstproduzent tritt als ›einfacher Warenproduzent‹, als »Eigentümer seiner Produktionsmittel und seines Produkts« (Sohn-Rethel 1972, 148), in Erscheinung, der sich kapitalistischen Marktverhältnissen insofern unterordnet, als sich der Händler zwischen den unmittelbaren Produzenten und den Käufer schiebt (ebd.). Kunst und Kapitalismus treten folglich als problematische, schwer miteinander vereinbare Kategorien auf. Letztendlich habe Marx geschrieben, dass die »kapitalistische Produktion [...] gewissen geistigen Produktionszweigen, zum Beispiel der Kunst und der Poesie, feindlich« sei (Lifschitz 1967, 134; dazu siehe Durán 2015b, 201-204).

Man kann aber das Besondere der Kunstproduktionsform im heutigen Kapitalismus nicht unter Rückgriff auf vergangene Produktionsformen erklären, vor allem wenn die vermeintlich vergangene Produktionsform nur als ideelle Grundlage der Analyse dient. In Anlehnung an Erik Olin Wrights klassentheoretische Analyse, der zufolge »the household should not be viewed as a residual form of some precapitalist ›domestic mode of production‹ but rather as the domestic sphere of capitalist production [...] [and] state production in capitalism should not be treated as the forerunner of some post-capitalist mode of production but rather as simply the ›public sphere‹ of capitalist production« (Wright 1997, 69), soll auch nicht die heutige Kunstproduktion als aus der handwerklichen Produktionsweise (bzw. aus der vorkapitalistischen ›einfachen Warenproduktion‹) entspringende Produktionsform erklärt werden. Die vorausgesetzte Einheit des Künstlers mit seinen Produktionsinstrumenten und den Produkten seiner Arbeit – im Sinne von Sohn-Rethels Darstellung der ›einfachen Warenproduktion‹ als handwerklicher Produktion

(vgl. Lifschitz 1967, 125-126) – lässt sich keinesfalls durch neu auftretende Markt- und Warentauschverhältnisse (die eine ›scheinbare Selbständigkeit innerhalb der frühkapitalistischen Produktionsordnungen‹ ermöglichten [Müller 1974, 10]) erklären. Vielmehr spielt sie einerseits auf die vorkapitalistische Produktionsordnung im Sinne des Meisters der mittelalterlichen Werkstatt an und fungiert andererseits zu einem späteren Zeitpunkt als ideologische Anspielung auf konkrete soziale Verhältnisse, die sie unter der Voraussetzung der handwerklichen Produktionsweise verschleiert. Die ›Einheit‹ des Künstlers mit den Produktionsinstrumenten und den Produkten der künstlerischen Arbeit als Teil der vorkapitalistischen Produktionsordnung überlebt nicht im späteren Kapitalismus, sondern sie wird in die Form einer *Einheit* des Künstlers mit *seinen* Produktionsinstrumenten und dem Endprodukt *seiner* Arbeit verwandelt. Und das ist eine grundsätzliche Umwälzung. Die Betonung des Possessivpronomens bezieht sich auf die eigentümliche Wertform der Kunstproduktion im Kapitalismus (dazu Abschnitt 2.4).

2.2.4 Eine historische Darstellung: Ghibertis Türen

Man kann sich das Beispiel der Frührenaissance zunutze machen, um die materiellen Bedingungen und realen Prozesse der Kunstproduktion im Verhältnis zur Produktionsweise zu schildern.

Einerseits stellt sich in der Kunstwissenschaft die Frührenaissance als die für die Entfaltung des modernen Kunstbegriffs entscheidende Schwelle dar. Auf der anderen Seite bietet das Florenz des 15. Jahrhunderts ein besonders interessantes Szenario. Laut einem Modell der Entwicklung des Kapitalismus, dem zufolge der Kapitalismus bzw. die kapitalistische Produktionsweise aus dem lokalen und internationalen Handel entsprungen ist – dies ist das sogenannte ›Kommerzialisierungsparadigma‹ (siehe Wood 2002, 73-94) – stellt sich das Florenz des 15. Jahrhunderts als Beispiel eines misslungenen Übergangs dar (vgl. die klassische Debatte in Krantz/Hohenberg 1974). Das heißt, die Entwicklung des florentinischen Handels zu einer vollkommenen kapitalistischen Wirtschaftsordnung sei nicht gelungen, obwohl man gerade dies hätte erwarten können: »On any measure of commercial sophistication«, schreibt Ellen Wood (2002, 86), »domestic manufacture, or cultural achievement, Florence at that time far surpassed England, yet that northern backwater was then on the verge of its capitalist development, while the opulent Italian city-state ›failed‹ to take that route.« Wenn man die zentrale Rolle berücksichtigt, die der Markt in der florentinischen Wirtschaft dieser Zeit gespielt hat, lässt sich Wood zufolge der entscheidende Unterschied zwischen solchen Gesellschaftsformationen, die die Entwicklung zum Kapitalismus vollzogen haben, und solchen, denen das nicht gelang, so formulieren, dass der Markt in diesem Fall als *Gelegenheit*, in jenem als *Imperativ* gewirkt hat. Woods These ist, dass der Markt, über den die florentinische Händlerklasse herrschte, lediglich eine *Gelegenheit* bot: »[T]he market did not

operate here in such a way as to create the relentless capitalist drive to maximize profit by developing the forces of production« (ebd., 87).³³ Das typische Geschäft der Bankiersfamilie Medici, ein gutes Beispiel der Herrschaft der florentinischen Oberklasse auf dem europäischen Markt des 14. und 15. Jahrhunderts, beruhte auf einem System von in unterschiedlichen Währungen liquidierbaren Rechnungen. Der Kauf und Verkauf von ausländischem Geld »was used to justify the credit transaction, and speculative profits on exchange served as cloaks to cover interest charges« (De Roover 1999, 11). Der erzielte Gewinn der Medici wurde in politischer Herrschaft angelegt (Kent 2000), was die Position der Familie als führende Bankiers Europas untermauert hat. Der Erfolg des florentinischen Handels hing von »extra-economic factors« ab, »on monopoly privileges, or on especially sophisticated commercial and financial practices which facilitated a commerce in goods whose success in a luxury market in any case had less to do with cost-effective production than with the skills of craftsmanship« (Wood 2002, 86).

Darüber hinaus geht es in der Debatte um die historische Entstehung des Kapitalismus nicht zuletzt darum, ob die florentinische Wirtschaft des 15. Jahrhunderts trotz ihres misslungenen Übergangs als ›Proto-Kapitalismus‹ bezeichnet werden könnte. In diesem Fall wären die Medici oder die Rucellai Geschäftsmänner, die sich als Kapitalisten nicht entfalten konnten. Nichtsdestotrotz wäre der Kapitalismus in der gesellschaftlichen sowie wirtschaftlichen Verhaltensweise dieser einflussreichen Familien bereits vorgeprägt. Die Gefahr einer solchen Interpretation besteht, wie Wood überzeugend darlegt, in der Tendenz »to beg the question of the transition from feudalism to capitalism by assuming the existence of capitalism somewhere in the interstices of feudalism, just waiting to be released« (Wood 1995, 56).³⁴ Nach Auffassung Woods und einiger anderer Autoren kann man die historische Entwicklung zum Kapitalismus nur als Resultat verschiedener materieller Prozesse erfassen, die keine teleologische Richtung aufweisen. Dennoch gibt es genügend historische Studien, in denen die wirtschaftliche Lage im Florenz dieser Epoche als Kapitalismus irgendeiner Art bezeichnet wird. Richard A. Goldthwaite, einer der renommiertesten Wirtschaftshistoriker der Periode, macht sich die frühere Forschung Werner Sombarts zunutze, um den Kapitalismus als allgemeingültige Rahmenordnung der Renaissance darzustellen (Goldthwaite 2009, xii). So lautet Goldthwaites Fazit über Florenz: »By the standard definition of the term, the economy of Florence qualifies as a capitalist economy« (ebd., 583). Aus einer sorgfältigen Lektüre von Goldthwaites Buch ergibt sich allerdings, dass die normative

³³ Wood beschreibt das Modell des Marktes als *Gelegenheit* folgendermaßen: »The dominant principle of trade everywhere was not surplus value derived from production but ›profit on alienation‹, ›buying cheap and selling dearer‹« (Wood 2002, 78).

³⁴ Dies ist eine Debatte, die sich als besonders relevant für die Kritik der politischen Ökonomie, für den historischen Materialismus sowie für die Bedeutung des Marxschen Begriffs der Produktionsweise – der von der Auffassung des Materialismus als Theorie des gesellschaftlichen Fortschritts oder als technischer Determinismus (Cohen 1978) befreit werden muss – erwiesen hat (vgl. Hilton 2006a; Aston u. Philpin 1985; Wood 1995, 2002 und 2008a u.a.).

Definition des Kapitalismus derjenigen der Marktwirtschaft entspricht,³⁵ was nur zur ideologischen Verallgemeinerung des ›Kapitalismus‹-Begriffs dienen kann. Insofern verweist gerade die Renaissance auf die Problematik des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus aus der Perspektive der historischen Entwicklung von Produktionsweisen.

Dennoch scheint es schwer, sich vorzustellen, wie dieser Übergang auf die Künste gewirkt hat. Wir haben gesehen, dass dem Kunsthistoriker Berthold Hinz zufolge der Künstler nach der historischen Trennung von Produzenten und Produktionsmitteln, die zur Entstehung von Lohnarbeit führte, gleichsam als historisches Relikt übriggeblieben ist. Der Künstler blieb »als der einzige zurück, an dem die Arbeitsteilung [...] vorbeigegangen war« (Hinz 1974, 175). Auf diese Weise gelang es der Kunst, ihren *autonomen* Status zu erringen. In seinem Aufsatz hat Hinz ein bestimmtes Verhältnis der Kunstproduktion gezeigt, das auf entscheidende basisbedingte Prozesse zurückgeht. Wir sind bereits auf Hinz' Postulat eingegangen. Die Diskussion oben über die Entstehung einer *autonomen* Kunst aus den wirtschaftlichen Bedingungen der italienischen Renaissance bezweckt jedenfalls zu zeigen, dass die Verhältnisse der Kunstproduktion zur Produktionsweise weiterhin eine Erklärung erfordern, die über die Darstellung der Kunst als *autonome* im Überbau und als *handwerkliche* Einheit zwischen Künstler, Produktionsmitteln und Resultat des Produktionsprozesses hinausgehen muss. Dafür ist es nötig, auf die konkreten Bedingungen der Produktionsweise zurückzugreifen, nicht zuletzt um jener Passage über den Maler Raffael aus der *Deutschen Ideologie* gerecht zu werden, in der Werckmeister zufolge Marx die »berufsmäßige ›Kunstproduktion‹ als Einengung ursprünglicher Kunstfertigkeit zum Zweck gesellschaftlicher Verwertung« abgewertet haben soll (Werckmeister 2010, 91). »Die Stelle über Raffael«, führt Werckmeister fort, »wirkt jeglicher normativer Hypostasierung von Kunstwerken durch die historische Reflexion auf deren Produktionsprozesse entgegen« (ebd.). Stirner hatte behauptet: »Die Organisation der Arbeit betrifft nur solche Arbeiten, welche Andre für Uns machen können [...]; die übrigen bleiben egoistisch, weil z.B. Niemand an Deiner Statt Deine musikalischen Kompositionen anfertigen, Deine Malerentwürfe ausführen usw. kann. Raffaels Arbeiten kann Niemand ersetzen. Die letzteren sind Arbeiten eines Einzigen, die nur dieser Einzige zu vollbringen vermag« (MEW 3, 375). Marx und Engels erwiderten: »Horace Vernet hätte nicht Zeit für den zehnten Teil seiner Gemälde gehabt, wenn er sie für Arbeiten angesehen hätte, die nur dieser Einzige zu vollbringen vermag« (ebd., 378). Um die Kunstproduktion als ›Produktion‹ und als ›Kunst‹ zu begreifen, muss man deshalb zuerst das Verhältnis

³⁵ »[O]perating in markets with international horizons, they [Händler wie die Medici – JMD] developed an economic sense of investment as the calculated employment of money for the purpose of making a profit. Here, in short, was the nascent spirit of European capitalism« (Goldthwaite 2009, 8). Als Erwiderung kann man Hiltons Diagnose des italienischen Händlers der Renaissance erwähnen: »[T]heir capital remained always within the sphere of circulation, was never applied either to agricultural or industrial production in any innovative fashion. The so-called commercial revolution in no way altered the feudal mode of production« (Hilton 2006b, 23; vgl. auch Howell 2010).

der Künstler zu den Gesamtproduktionsbedingungen der Gesellschaft akkurat darstellen.

Lorenzo Ghibertis Arbeit an den Türen des Baptisteriums in Florenz bietet ein gutes Beispiel von Kunstfertigkeit in vollkommenem Einklang mit der Entwicklung der Produktivkräfte und der gesellschaftlichen Arbeitsteilung der Zeit vor der Entstehung kapitalistischer Produktionsverhältnisse.³⁶ Die Herstellung der Türen des Baptisteriums in Florenz – Ghibertis Meisterwerk als Bronzeschmied –, an denen Ghiberti zwischen 1403 und 1452 gearbeitet hat, sowie seine Rolle als Meister einer der bedeutendsten Gießereien seiner Zeit zeigen uns die Arbeitsorganisation der entsprechenden Zünfte bei der Gestaltung, dem Bau und der Dekoration von repräsentativen Gebäuden im Florenz des 15. Jahrhunderts.

Ghiberti, der vermutlich 1378 in Pelago geboren wurde, wächst in Florenz bei dem Goldschmied Bartolo di Michele auf, dem Lebensgefährten seiner Mutter, in dessen Werkstatt Ghiberti die Goldschmiedekunst lernt. Später wird Bartolos Werkstatt von Ghiberti übernommen. Als die *Arte di Calimala*³⁷ den Auftrag für eine neue Bronzetür im Baptisterium vergibt, ist es Bartolo di Micheles Werkstatt, die den Auftrag im Jahr 1403 übernimmt. Dies ist allerdings bloß ein formeller Akt, da es eigentlich Ghiberti ist, der den Wettbewerb für die Tür gewonnen hat. Ghiberti ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht Mitglied von *Arte della Seta*, wo die Bronzeschmiede eingegliedert waren, und Bartolo als Mitglied von *Arte della Seta* und Meister der Werkstatt unterschreibt daher den Vertrag (Krautheimer 1956, 105). Nichtsdestotrotz wird Ghiberti mit der künstlerischen Leitung beauftragt. In der übermittelten Urkunde *Libro della seconda e terza porta di Bronzo della Chiesa di S. Gio. Battista di Firenze* kann man Ghibertis Namen Lorenzo di Bartolo an erster Stelle lesen, und der Auftraggeber verlangt, dass Lorenzo (bzw. Ghiberti) »in sui Compassi di sua mano«, d.h. *mit seinen eigenen Händen* arbeitet, wobei er »in suo aiuto Bartolo suo padre e altri sufficienti maestri« [*die Mithilfe seines Vaters Bartolo und anderer Meister*] in Anspruch nehmen soll (ebd., 368). Der Auftraggeber sorgt für die notwendigen Materialien wie Bronze, Wachs, Holzkohle, Sand und Ton sowie für die Anlage der Gießerei; er legt auch die Gehälter der Gehilfen fest und bezahlt sie (ebd., 105). Dies ist ein wichtiger Punkt, den Krautheimer betont. Die Gehilfen standen unter der künstlerischen Leitung Ghibertis, aber sie fielen keineswegs in seine finanzielle Zuständigkeit. Dadurch übernimmt die Zunft eine gewisse Kontrolle über den Produktionsprozess, was besonders wichtig ist in einer Stadt, in der die öffentlichen

³⁶ Bezüglich Ghibertis Arbeit werden wir nunmehr im Wesentlichen Krautheimers Studie von 1956 folgen.

³⁷ Die *Arte die Calimala*, oder die Wollhändlerzunft, war die Zunft der Tuchfertiger und des Handels mit Tüchern aus dem Ausland und eine der einflussreichsten Zünfte in Florenz; ihre Mitglieder bildeten die wirtschaftliche und politische Elite der Stadt. Das Baptisterium San Giovanni wurde der Zunft von der Signoria (der Stadtregierung) anvertraut. Die verschiedenen Bauprojekte waren in Florenz eine korporative Angelegenheit, die in der Verantwortung der sieben größten Zünfte der Stadt (*Arte maggiori*) lag (dazu Najemy 2008, 39-44). Ein ähnliches Bild (bezüglich der Arbeitsverhältnisse der verschiedenen Zünfte und Werkstätten) ist mit kleinen Unterschieden in ganz Europa zu beobachten (vgl. Duplessis 1997, 33-42).

Aufträge »als kollektive bürgerliche Repräsentation« gedacht sind (vgl. Esch 1983, 9-27). Die Kontrolle der Zunft dient – abgesehen von der Überprüfung der Qualität des in Auftrag gegebenen Werkes – eigentlich zwei Zwecken. Erstens übernimmt die Zunft die Aufsicht über die Lieferung bzw. den Handel mit den Rohstoffen, und zweitens regelt sie auf diese Weise den Einsatz der Arbeitskraft. Im vorliegenden Fall verbietet die Zunft Ghiberti, ohne ihre Einwilligung andere Aufträge außer der *Calimala* zu übernehmen. Als der Vertrag 1407 revidiert wird, verpflichtet die Zunft ihn, ein Jahr lang zu warten »to see whether the guild would want to assign him any other work« (Krautheimer 1956, 108).

Die erste Schlussfolgerung, die aus den dargestellten Arbeitsverhältnissen gezogen werden kann, ist die, dass die Zunft unter Verhältnissen, die dem ›Verlagssystem‹ entsprechen, produzierte (vgl. Duplessis 1997, 39). Das heißt, dass der von der Zunft angeordnete Produktionsprozess einem System der Güterproduktion entspricht, in dem die Zunft durch die Bereitstellung von Rohstoffen und des notwendigen Startkapitals als ›Verleger‹ agiert, obwohl in diesem Fall das Ziel der *Calimala* nicht der unmittelbare ökonomische Gewinn, sondern vielmehr der gesellschaftliche (bzw. politische) Nutzen ihrer Investition war. Dies entspricht zunächst dem Schema der ›einfachen Warenzirkulation‹ (W-G-W) nach Marx (MEW 23, 167), bei der *die Aneignung von Gebrauchswerten, die Befriedigung von Bedürfnissen* als Endzweck gilt.

Marx hatte im Heft XXI des ökonomischen Manuskripts von 1861-1863 das »mittelaltrige Zunftverhältniß« als »noch nicht adaequate Form des Capitals- und Lohnarbeitverhältnisses« bezeichnet (MEGA II/3.6, 2131-2132), obgleich die Entwicklung der Produktionsverhältnisse innerhalb der Zünfte in Europa für die Bildung von Kapitalisten einerseits, freien Arbeitern andererseits entscheidend war. Marx zufolge trat ein Meister wie Ghiberti zunächst als Handwerker auf:

»Innerhalb des Productionprocesses selbst figurirt er ebensowohl als Handwerker wie seine Gesellen und er weiht erst seine Lehrlinge in das Geheimniß des Handwerks ein [...]. Sein Verhältniß zu Lehrlingen und Gesellen ist daher nicht das des Capitalisten als solchen, sondern des *Meisters* im Handwerk, der als solcher in der Corporation und daher ihnen gegenüber eine hierarchische Stellung einnimmt, die is supposed auf seiner eigenen *Meisterschaft* im Handwerk zu beruh« (ebd., 2132).

Dennoch kann man sich gut vorstellen, dass Ghiberti als Leiter der Werkstatt die Kontrolle über gewisse Arbeitsbedingungen hat, z.B. über diejenigen, die sich aus der hierarchischen Arbeitsteilung innerhalb seiner Werkstatt ergeben, was jedenfalls auf das allgemeine Verhältnis zwischen der Entwicklung der Produktivkräfte und derjenigen der Produktionsverhältnisse hinweist. Aus diesem einfachen Grund könnte Ghiberti wie ein Kapitalist auftreten. Aber, wie Marx betont, »als Capitalist ist er nicht *Meister*« (ebd.). Wir haben erwähnt, dass die Löhne der Gehilfen, selbst ihre Feiertage vom Auftraggeber geregelt waren. Der Auftraggeber besorgte auch alle

Stoffe und Werkzeuge. Ghiberti hatte lediglich kraft seines Fachkönnens als Bronzeschmied das Vertrauen der Zunft gewonnen, dass er befähigt sei, die Türen zu gestalten. Das heißt, nur als »Meister im Handwerk« konnte Ghiberti diese Arbeit verrichten. Marx hat darauf hingewiesen, dass die zunftmäßig vorgeschriebenen Methoden der Arbeit als die notwendigen gelten, und »so erscheint auch nach dieser Seite nicht der Tauschwerth, sondern der Gebrauchswerth der Arbeit als der letzte Endzweck« (ebd.).

Die zentrale Bedeutung, die bei der Bewertung des fertigen Produkts dem Gebrauchswert (bzw. *der Befriedigung von Bedürfnissen*) zukommt, kann man nun anhand von Mareile Büschers Untersuchung der Rechtsform der Künstlerverträge jener Periode gut beobachten. Büscher analysiert die Künstlerverträge als ›locatio conductio operis‹ im Sinne der römischen Rechts, nämlich als »eine Verpflichtung zu einem Tun (facere)« (Büscher 2002, 75). Man sieht das z.B. an der Standardformulierung *ad faciendum* oder, wie in dem 1445 abgeschlossenen Vertrag über das *Polyptychon der Misericordia* zwischen dem Maler Piero della Francesca und der Bruderschaft der Misericordia in Sansepolcro zu lesen ist: »Egrigri viri Petrus Luce benedicti, prior, Papus Simonis de Doctis [...]; vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia – dederunt et concesserunt Petro benedicti petri benedicti pictori *ad faciendum et pingendum* [tun und malen – JMD] unam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis« (zit. nach O'Malley 2005, 279-280; unsere Hervorhebung). Büscher widerlegt die wissenschaftliche Literatur, die diese Art Verträge als ›locatio conductio operarum‹ qualifiziert hat. Diese Literatur sei der Auffassung gewesen, »daß diese Verträge nach dem Vorbild der *locatio operarum* abgefaßt wurden, die *merces* [Lohn] anstatt *pretium* [Preis] vorsieht, wobei *merces* alle mögliche Vergünstigungen [...] umfaßte« (Chastel 2004, 255). Büscher hingegen sieht den entscheidenden Beweis für eine Qualifizierung solcher Verträge als ›locatio conductio operis‹ in der Bezahlung des fertigen Produkts, also in der Tatsache, dass der Preis ein Endpreis war: »Was die Einordnung der Künstlerverträge als *locatio conductio operis* aber geradezu zwingend macht, ist die Tatsache, daß die Bezahlung des Künstlers am Ende für das fertige Werk (*opus*) und nicht, wie bei der *locatio conductio operarum*, für eine kontinuierlich erbrachte Arbeitsleistung (*operae*) erfolgt« (Büscher 2002, 76). Die 200 Gulden, die Ghiberti als jährliches Entgelt erhält, entsprechen eher einer Anzahlung als einem Arbeitslohn, da sich die Zunft das Recht vorbehält, über den Endpreis zu entscheiden, wenn das Portal fertiggestellt sei. Chastel zieht ein ähnliches Beispiel heran, behauptet aber, dass diese Entlohnung oder dieses Handgeld (›pro manu sua‹) keine »Würdigung der Qualität der Arbeit bedeutete [...], sondern als Entgelt für die aufgewendete Arbeitszeit gedacht war« (Chastel 2004, 255-256), was Büschers Feststellung widerspricht. Chastel betrachtet eben Ghibertis Vertrag mit der *Arte di Calimala* als Beweis für »die rechtlich unsichere Position des Künstlers« (ebd., 257). Büscher widerspricht Chastels Auffassung mit einem Argument, das den Stellenwert des Gebrauchswertes ins Zentrum der Analyse rückt, zieht aber daraus keine Schlüsse hinsichtlich des ökonomischen Eigentums an der Arbeitskraft: »Die Höhe der Bezahlung hing [...] in

den meisten Fällen sogar von einer Schätzung des vollendeten Werks ab. Darum zeigt sich, daß es den Auftraggebern nicht primär darum ging, die Arbeitskraft des Künstlers für einen bestimmten Zeitraum zur Verfügung gestellt zu bekommen« (Büscher 2002, 76). Dem Auftraggeber ging es mit anderen Worten nicht darum, die Arbeitskraft zu kaufen und produktiv zu nutzen. Büscher fährt fort: »Ausschlaggebend war vielmehr, ob das Werk am Ende den Vorstellungen des Auftraggebers entsprach« (ebd.) – d.h. ob das Werk dem gewünschten Gebrauchswert entsprach. Insofern kann man behaupten, dass die spezifischen ökonomischen und sozialen Verhältnisse der Kunstproduktion zur Gesellschaft in dieser Zeit ideologisch vermittelt waren. Da die Türen, die von Ghibertis Werkstatt gegossen wurden, als öffentliches Werk gedacht waren, war damit ihr Eigentum politisch-ideologisch bestimmt. Der Auftraggeber eignete sich das Produkt der Arbeit, aber nicht das Arbeitsvermögen der Arbeiter selbst an. Wenn man die spezifischen Verhältnisse von Ghibertis Arbeit in Betracht zieht, erscheint also die vermeintliche Einheit zwischen dem Meister Ghiberti und dem Gegenstand seiner Tätigkeit in Wirklichkeit nicht mehr als eine rein ideelle Repräsentation von bzw. ideologische Anspielung auf konkrete Arbeitsverhältnisse, auf die sich das künstlerische Können stützt. »Ob ein Individuum wie Raffael sein Talent entwickelt, hängt ganz von der Nachfrage ab, die wieder von der Teilung der Arbeit und den daraus hervorgegangenen Bildungsverhältnissen der Menschen abhängt«, schrieben Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie* (MEW 3, 378).

Kurz gefasst, können wir im Fall der Gestaltung und Anfertigung des Nord- und Ostportals des Baptisteriums in Florenz von einer Matrix sprechen (vgl. Economakis 2002, 161), in der Eigentum und Besitz nicht zusammenfallen, also keine Homologie bilden. Wir haben bereits erwähnt, dass der Auftraggeber (bzw. die Wollhändlerzunft) die Produktionsmittel besorgte und auch die Löhne von Ghibertis Gehilfen bezahlte. Dadurch versuchte die Zunft den Produktionsprozess in gewissem Maße zu kontrollieren und das Resultat für sich zu beanspruchen. Aber die Zunft besaß die Produktionsmittel (in Form von Rohstoffen, Arbeitsmitteln, Produktivkräften) nicht, um Bronzetüren zu verfertigen. Es ist zu betonen, dass die Zunft die Produktionsmittel nur lieferte, d.h. sie bezahlte deren Kosten (und auch die Kosten der Arbeitskraft), aber sie waren kein Eigentum der Zunft im ökonomischen Sinne. Als die Zunft gewisse Schwierigkeiten bei der Bezahlung von Ghibertis Honorar hat, überlässt sie Ghiberti sogar die Gießereianlage, die sie selbst organisiert hatte (Krautheimer 1956, 420). Ebenso wenig besaß die Zunft die Arbeitskraft Ghibertis; er blieb vielmehr sein eigener Herr. Zusammengefasst gibt es hier kein Kapital, das die Zunft durch die Gestaltung der Türen zu verwerten versucht. Dasselbe gilt, wenn man Ghibertis Tätigkeit betrachtet, der als Meister seiner Werkstatt die Arbeit seiner Gehilfen nur formell besessen hat. Ghiberti hat damit nicht versucht, sein eigenes Kapital zu vermehren. Diese Verhältnisse weisen auf die zentrale Bedeutung des Gebrauchswertes hin und sind dadurch politisch bestimmt, dass die getrennten Einflussphären Ghibertis und der Zunft in Bezug auf die ökonomischen Verhältnisse

ihrer Tätigkeiten jedenfalls soziale Strukturen aufweisen, deren Ideologie auf eine bestimmte Gesellschaftsordnung verweist (vgl. Farr 2000, 33 u. 87-88).

Ghibertis Arbeit am Nordportal des Baptisteriums wurde im April 1424 fertiggestellt. Der Endpreis, wie Krautheimer zeigt, »was to be determined after its completion by the commissioning guild [was der gewöhnlichen Vereinbarungsart der Zeit entspricht – JMD]. Meanwhile, the two masters [Lorenzo und sein Vater Bartolo – JMD] were to be jointly granted an advanced of up to 200 florins annually, an amount which later in Ghiberti's life seems to have been his standard fee for a year's work« (Krautheimer 1956, 106). Da sich der Kostenaufwand der Zunft auf 2000 Gulden in zehn Jahren belief, kommt Krautheimer zu dem Schluss: »Apparently the *Calimala* was willing to be generous in every respect in order that the product should live up to expectations« (ebd.). Bedeutet jedoch die Wertschätzung von 200 Gulden pro Jahr soziale Achtung (bzw. Verdienst oder Würdigkeit) oder beruht sie auf einem rein ökonomischen Kalkül? Goldthwaite (1980, 350) zitiert Piovano Arlotto, der 1480 schrieb, dass ein Mann und seine Frau und drei oder vier Kinder 70 Gulden pro Jahr benötigen, um in Florenz anständig leben zu können. Der einfache Vergleich zeigt uns zunächst, wie hoch Ghibertis Kunsthandwerk gesellschaftlich geschätzt wurde.³⁸

Als 1425 ein neuer Vertrag für das als *Paradiespforte* bekannte Ostportal abgeschlossen wird, wurden die Worte »excellente maestro« zum Namen des Künstlers hinzugefügt (Krautheimer 1956, 159). Das ist eine deutliche Anerkennung von Ghibertis Meisterschaft. Diese Meisterschaft schwand jedoch in Ghibertis letzten Arbeiten. Krautheimer weist auf die Nutzung von seit Jahren in Heften skizzierten Mustern hin sowie auf die Tatsache, dass jetzt die Assistenten einen großen Teil der Arbeit erledigen (ebd., 203-213). Es scheint zunächst, als habe sich Ghibertis Werkstatt zu einem Betrieb entwickelt, in dem der Meister, solange er die Produktionsmittel unter seiner Kontrolle hat, nicht mehr seine eigene Arbeit einsetzen muss. Das würde heißen: Ghiberti musste sich nicht mehr als Meister beweisen und konnte theoretisch bloß als Kapitalist seinen Betrieb weiter führen.

»Much in contrast to the North Door, Ghiberti no longer absorbed their individual contributions [diejenige der Gehilfen – JMD] into his personal style to a degree that it makes impossible to differentiate, except by shades of perfection, their work from his own. In the Gates of Paradise, his personal dominance no longer seems to the same degree the common dominator. His loss of interest in

³⁸ Für die Mitte des 15. Jahrhunderts gibt es für Florenz Kalkulationen der durchschnittlichen Lebensunterhaltskosten pro Jahr, die demnach zwischen 55 und 75 Lire oder bei ungefähr 14 Gulden lagen. Das jährliche Einkommen eines Handlangers konnte zwischen 12,5 und 125 Lire betragen und das eines Maurermeisters etwa von 87,5 bis 250 Lire variieren (vgl. Goldthwaite 1980, 317-331 für weitere Beispiele). Da normalerweise der Gulden als Buchhaltungsgeld benutzt wurde, in dem die Transaktionen gefasst waren, während die Löhne in Lire oder *moneta di piccioli* bezahlt wurden, ist es schwierig, ohne festgelegten Wechselkurs zu wissen, wie viele Lire Ghibertis 200 Gulden eigentlich bedeuteten. Andererseits ist seit Ende des 13. Jahrhunderts der Wert des Guldens gegen die Lira konstant gestiegen. Die Wertminderung der Lira hatte zur Folge, dass sich die tatsächliche Kaufkraft der Arbeitslöhne verringerte, ohne dass der von den Auftraggebern zu zahlende Nominallohn (bzw. das gezahlte Entgelt) dadurch berührt wurde (vgl. De Roover 1999, 31-34; O'Malley 2005, 14-15).

the individual figure is at the root of his increasing reliance on old model books and assistants. Both his loss and the declining vigor of his late years coincide with a marked variety of style among the individual figures of the Gates of Paradise, which is as much the product of the workshop as of Ghiberti« (ebd., 212).

Man kann sich darüber streiten, ob die Qualität dieser letzten Arbeiten tatsächlich geringer war. Jedenfalls durfte sich Ghiberti als Meister die Endarbeit seiner Gehilfe weiter aneignen, obgleich er von der Bezahlung der Arbeitskraft zum Teil entlastet war. Nur wenn alle diese Arbeit unabhängig von Ghibertis Meisterschaft gewesen wäre, hätte sich Ghiberti theoretisch wie ein Kapitalist verhalten können, da das Geschäft auch ohne die Unmittelbarkeit seiner Kunstfertigkeit weiterlaufen würde. Es gibt jedoch keinen Beweis, dass dies der Fall war. Ghibertis abnehmende Beteiligung am Produktionsprozess bedeutete keinen Zuwachs in der Produktivität der Arbeitskraft. Vielmehr deutet sie auf die Fortsetzung der Arbeit in der Tradition des handwerklichen Könnens hin. Der letzte Vertrag zu Ghibertis Lebzeiten wurde 1452 für den Rahmen des Südportals abgeschlossen. Vittorino, einer von Ghibertis Söhnen, erscheint in diesem Vertrag jetzt als vollwertiger Partner. Die Geschichte wiederholt sich also, und die Arbeitsverhältnisse bleiben innerhalb der zunftmäßigen Tradition.

2.2.5 Der ›Preis‹ der Arbeitskraft

Der Preis der Arbeitskraft wurde in der Frührenaissance nach Maßgabe der Idee eines ›gerechten Preises‹ (*iustum pretium*) verhandelt. Der Begriff stammt aus der Scholastik und hat seinen Ursprung im fünften Buch von Aristoteles' *Nikomachischer Ethik*. ›Gerechter Preis‹ bedeutet, dass das Entgelt dem sozialen Wert oder Nutzen der Waren entsprechen soll. Die Scholastik hat dies in dem Sinne verstanden, dass der Bedarf (*indigentia* bzw. die aristotelische *chreia*) nicht nur der Grund für den Austausch, sondern auch »a measure of the just value of good in exchange« sei (Langholm 1998, 83). Verwendbarkeit, Nützlichkeit usw. waren von daher wesentliche ökonomische Eigenschaften des Erzeugnisses, denn in Anlehnung an die *Nikomachische Ethik* wird eine Beziehung zwischen Gütern und dem gesellschaftlichen »Status und [der] Würdigkeit ihrer Besitzer« im Austausch hergestellt (Schefold 2008, 47).³⁹

³⁹ Was Aristoteles zufolge im Austausch geschieht, ist dennoch eine Angleichung der Waren und nicht der Personen des Austausches. Schefold schließt daraus, dass das Proportionsverhältnis der Waren eher »symbolische als quantitative Bedeutung« hatte (Schefold 2008, 48). »Worum es Aristoteles hier augenscheinlich geht«, schreibt Schefold (ebd., 50), »ist die Beschreibung des Tauschs als einer Vermittlung von Gebrauchswerten: Der Gütertausch dient der Autarkie des Hauses und damit der Bedürfnisbefriedigung seiner Angehörigen«. Das heißt, für Aristoteles liegt der Austausch der Gemeinschaft zugrunde. Dazu schreibt Hoff: »Das Hauptproblem, mit dem sich jede Theoretisierung des Austauschs auseinandersetzen muss, ist von Aristoteles klar erkannt worden. Ohne Austausch keine Gemeinschaft – ohne Gleichheit kein Austausch – ohne Kommensurabilität keine Gleichheit.

In ihrer ökonomischen Studie über die Renaissance betrachtet Michelle O'Malley die Frage nach dem ›gerechten Preis‹ als einen Fall von Verhandlung zwischen Angebot und Nachfrage, als ein Problem von Knappheit (hier als Konkurrenz zwischen verschiedenen Meistern verstanden) und letztendlich als eine Frage nach der Wünschbarkeit (*complicitas*):

»Ideas about availability, desirability and scarcity must have had a major effect upon the way paintings were priced, but it is difficult to trace their consequences directly because little was written about the pricing of art. A crucial statement of Sant'Antonino on the subject states that the fees earned by painters and other artists were more dependent upon their skills and talents than they were upon the materials and labour found in the work. Put badly, men with more talent might earn more than men with less talent for making the same object. This was presumably because their works were more desirable. Such a criterion moved paintings outside the judgment of use value, and allowed their prices to be determined by estimations of the talent of the painter and the potential desirability of his work« (O'Malley 2005, 100).

O'Malleys Feststellung kann man innerhalb einer Tradition einordnen, die die aristotelische *chreia* (Bedarf) als Nachfrage übersetzt und damit Aristoteles als Vater der utilitaristischen oder neoklassischen Werttheorie darstellt (vgl. Meikle 1995, 28 ff.). Auch Langholm betrachtet ›Nachfrage‹ als passende Übersetzung für das lateinische *indigentia* (Langholm 1998, 83). Das Problem dieses allzu mechanistischen Schemas von Angebot-Nachfrage-Verhältnissen besteht darin, dass es zu den Axiomen der neoklassischen Wertlehre greift, um die ökonomischen Verhältnisse der Zeit zu erfassen. Dies ist nicht nur anachronistisch. Eine solche Analyse vernachlässigt auch die Komplexität der sozialen Verhältnisse in konkreten historischen Konstellationen.

Dass der Endpreis des Werkes mehr von der Begabung des Künstlers als von den Produktionskosten abhängt, hat sich im Laufe der Renaissance durchgesetzt. Bekanntermaßen findet man das Argument dafür in dem vom Erzbischof von Florenz Antonino Pierozzi, bekannt als Sant'Antonino von Florenz, verfassten Buch *Summa theologica moralis* (1446-59). In dem Kapitel »De statu mercatorum et artificiorum«, in dem Antonino die Moral des Berufslebens und der einzelnen Berufe behandelt, schreibt der Erzbischof: »Pictores non solum secundum quantitatem laboris, sed magis secundum industriam et majorem peritiam artis, de salario suo artificii magis vel minus rationabiliter postulant sibi solvi« (zit. nach Gilbert 1959, 76). Man kann sich fragen, wie Antonino zu der Vorstellung kam, dass der Preis der Künstlerarbeitskraft über jene übliche Preiskalkulation, die besagte, dass Arbeiter mit einem ›gerechten Preis‹ bezahlt werden sollen, um sich selbst und ihre Angehörigen

Gesellschaftlichkeit setzt Kommensurabilität voraus, diese ist aber nicht von Natur (*physei*) gegeben. Sie muss durch Konvention (*nomô*) entstehen, damit Gesellschaft existieren kann« (Hoff 2004, 33).

versorgen zu können, hinausgeht.⁴⁰ Anders gesagt, was ist dieses zusätzliche *Etwas*, das Antonino als ›Geschicklichkeit‹ (*peritia*) bezeichnet?

Gilbert (1959, 77) versteht Antoninos Stellungnahme als Zeichen der Wende vom Feudalismus zum Kapitalismus, »from ›status‹ to the ›contract‹ society«. Gilbert zitiert diesbezüglich Tawneys Studie *Religion and the Rise of Capitalism* (1947). Mit Blick auf Antoninos Standpunkt war Tawney der Meinung, dass

»[i]n the fifteenth century S. Antonino, who wrote with a highly developed commercial civilization beneath his eyes, endeavored to effect a synthesis, in which the principle of the traditional doctrine should be observed, with the necessary play left to economic motives. After a subtle analysis of the conditions affecting value, he concluded that the fairness of a price could only be a matter of ›probability and conjecture‹, since it would vary with places, periods and persons [...]. This conclusion, with its recognition of the impersonal forces of the market, was the natural outcome of the intense economic activity of the later Middle Ages, and evidently contained the seeds of an intellectual revolution« (zit. nach Gilbert 1959, 78).

Tawney zufolge erscheint die Voraussetzung einer Verhandlung zwischen ›freien‹ Marktakteuren als ›natürliches‹ Verhalten der Gesellschaft und ihrer sozialen Individuen.⁴¹ Antoninos Feststellung ist jedenfalls relevant, da er nicht nur als Theologe sprach, sondern auch aus der Perspektive seiner Tätigkeit in der Hierarchie der florentinischen Kirche, die als Kunstförderin an der ideologischen Konstruktion des Kunstwertes beteiligt war. Der britische Kunsthistoriker Michael Baxandall sieht in diesem Zusammenhang eine Wandlung vom Geltungskonsum kostbarer Stoffe (z.B. Gold und Ultramarin, die die teuersten Stoffe der Malerei waren) zur »consumption of something else«, nämlich des Fachkönnens (Baxandall 1988, 15). So zitiert er ebenfalls den Erzbischof Antonino: »The goldsmith who endows his works with better skill should be paid more. As is the case in the art of painting, where a great master will demand much more pay – two or three times more – than an unskilled man for making the same type of figure« (zit. nach ebd., 23). Baxandall zufolge ist dies ein Zeichen dafür, dass der »fifteenth-century client seems to have made his opulent gestures more and more by becoming a conspicuous buyer of skill« (ebd.). In dem Konsummodell, das Goldthwaite für diese Periode vorgelegt hat, ist ebenfalls nicht die Investition in die Kostbarkeit der Stoffe, sondern in »fine craftsmanship« entscheidend (Goldthwaite 1995, 75). In ähnlicher Weise ist Ames-Lewis der Meinung, dass Antoninos »notion of reward for ›greater expertise in the

⁴⁰ Dies kann man im Sinne eines Subsistenzlohnes verstehen, der die materielle Grundlage für ein ›gutes Leben‹ in Proportion zu den gesamtgesellschaftlichen Bedürfnissen und Verhältnissen sicherstellen soll. Dieses Argument war Antonino nicht fremd. Siehe De Roover (1967, 25-26); Langholm (1998, 133); Wood (2002, 152-153).

⁴¹ In Langholms Worten: »Until a few decades ago, it was not uncommon in critical studies to encounter the suggestion that the medieval scholastics simply permitted the forces of the market to run their course and accepted the resultant ›common estimate of the market‹ as the just price« (Langholm 1998, 85). Vgl. De Roover (1958), wer das Argument vorbrachte, dass der ›gerechte Preis‹ der gegenwartsbezogene Marktpreis war.

art« suggests a clerical recognition of the painter's special sensibilities» (Ames-Lewis 2000, 274). Baxandall kommt zu dem Schluss, dass die Dichotomie zwischen der Qualität der Stoffe und der Qualität der Kunstfertigkeit eigentlich einer praxisnahen Sichtweise entsprach, wie sie auch in jedem anderen Produktionsprozess auftritt: »One paid for a picture under the same two headings, matter and skill, material and labour« (Baxandall 1988, 16). Der interessante Punkt ist hier, dass Baxandall ›Fachkönnen‹ mit ›Arbeit‹ gleichsetzt. Aber, was heißt ›Arbeit‹ in diesem Zusammenhang? Man kann diesbezüglich Michelangelos Antwort auf die Frage des portugiesischen Humanisten Francisco de Holanda, welches seine Kriterien der Einschätzung von Kunstwerken seien, erwähnen. Michelangelo antwortet: »Nicht nach der Arbeitszeit, die man daran ohne Erfolg vergeudet, soll man Bilder abschätzen, sondern nach der Tüchtigkeit und besonders nach der Kunst dessen, der sie ausführt« (De Hollanda 1899, 99).⁴² Wenn die Arbeit keinesfalls mit der verausgabten Arbeitszeit gleichzusetzen ist, kann man sich weiterhin fragen, was eigentlich ›Fachkönnen‹ bezüglich der künstlerischen Arbeitskraft bedeutet.⁴³

Der Kunsthistoriker Martin Warnke hat gezeigt, dass *virtus* (bzw. Tugend) eine neue Bezeichnung für das künstlerische Fachkönnen wird, insbesondere wenn sich Künstler höfischen Verhältnissen unterworfen fanden: Das gilt etwa im Fall von Jacopo della Quercias Selbstdarstellung als jemand, »der nicht arbeitet und doch gut bezahlt wird; der keine Kelle in die Hand nimmt und dennoch effektiv ist. Jacopo will damit sagen, dass jener Hofarchitekt nicht mehr wie ein Vertreter der ›artes mechanicae‹, sondern wie ein Vertreter der ›artes liberales‹ behandelt sein will« (Warnke 1996, 52).⁴⁴ Zunächst scheint Della Quercias Ansicht von bestimmten nicht-arbeitenden gesellschaftlichen Typen geprägt zu sein, nämlich dem müßigen

⁴² [Q]ue as obras não se hão de stimar pelo espaço do trabalho perdido nellas e inutil, senão pelo merecimento do saber e da mão que as faz.

⁴³ Eine mögliche Interpretation von Michelangelos Worten wäre im Sinne der Knappheit von bestimmten Fachkompetenzen. Der Theologe Gerardus Odonis, der 1329 Generalminister des Franziskanerordens wurde, äußerte zu den unterschiedlichen Preisen verschiedener Fachkompetenzen folgendermaßen: »It is no labor as such that is a measure of value in exchange. A farmer works more for a small quantity of wheat than an advocate drawing up a deed, and yet the farmer pays the advocate a hundred times as much for that brief document, and such is the case of all rare crafts [...]. When there is scarcity of doctors, advocates, or persons of other particular professions, it follows that they can hire out their work more dearly« (zit. nach Langholm 1998, 131).

⁴⁴ Der Unterschied zwischen den verschiedenen Künsten in ›artes liberales‹ und ›artes mechanicae‹ entsprach einerseits der aristotelischen Aufteilung des Wissens und andererseits dem Vorurteil gegen die körperliche Arbeit, d.h., gegen die notwendige Arbeit für die Reproduktion des Lebens (dazu Aristoteles 1989, 340-342 und Wood 1989, 137-145; vgl. Farr 2000, 10-15, Eco 2002, 98 und Le Goff 1982, 76). Die bekannteste und einflussreichste Klassifizierung der ›artes mechanicae‹ im Mittelalter ist die des Theologen Hugo von Sankt Viktor. Sankt Viktor liefert eine für seine Zeit überzeugende Erklärung der gesellschaftlichen Notwendigkeit der ›mechanischen Künste‹ für den üblichen Broterwerb (siehe dazu Whitney 1990). Die Darstellung des Stellenwertes der ›artes mechanicae‹ in Hugos Schema stützt sich argumentativ auf die *Nacktheit* der Menschen in der Ordnung der Natur. Das Argument geht auf Platons *Protagoras* und den Mythos des Prometheus zurück und wird später mit ähnlichen Worten bei Marsilio Ficino im dreizehnten Buch der *Theologia platonica* und bei Pico della Mirandola in seiner *Oratio de hominis dignitate* wiederholt. Da der Mensch als gefallenes Wesen der Ignoranz, dem Laster und der körperlichen Schwäche unterliegt, helfen ihm die ›mechanischen Künste‹ dabei, sich von Todsünden, insbesondere der Faulheit, zu erlösen (Farr 2000, 11).

frühmittelalterlichen Krieger oder dem kontemplativen Mönch und Gelehrten. Jedenfalls hat der Künstler kraft dieser Beziehung zu den ›artes liberales‹ den notwendigen Schwung für eine Neubetrachtung des Wertes seiner Arbeitskraft gewonnen, die in die Richtung seiner Selbstdarstellung als ›autonom‹ geht – aber nicht nur im Sinne einer ›ideellen‹ Kunstautonomie innerhalb des Hofes, sondern auch im Sinne einer Unabhängigkeit von üblichen handwerklichen Praktiken. Warnke bezieht sich auf die Preislosigkeit der Arbeitskraft am Beispiel von Albertis Ansicht, »daß man keinen angemessenen Preis für einen Mann finden könne, der Lebewesen zu malen und nachzubilden vermag, so daß er sich wie ein Gott vorkommen müsse« (zit. nach ebd., 54-55). Alberti scheint sich hier dessen bewusst zu sein, dass ja der Grund für Platons Austreibung des Künstlers gerade das künstlerische Vermögen war, ›alles‹ nachzuahmen. Warnke postuliert einen Zusammenhang von Albertis Argumentation mit der Argumentation einiger Vertreter der ›artes liberales‹, die behaupteten, dass die Wissenschaft ›ein Geschenk Gottes‹ und daher mit Geld nicht quantifizierbar sei.⁴⁵ Im diesem Sinne wurden Künstler am Hofe *honoriert* und nicht *bezahlt*:

»Die Provision honoriert die *Tugend*, nicht die Leistung. Die Tugend ist jene persönliche Fähigkeit, eine subjektive Potentialität, die nicht eigentlich bezahlt, sondern nur ›angespornt‹ oder ›ermuntert‹ werden kann; die ›virtus‹ ist eine unveräußerliche natürliche Begabung, die als solche, unabhängig vom ›opus‹, unabhängig von einer praktischen Umsetzung, honoriert zu werden verdient. Der Künstler konnte, wenn er am Hofe ein solches Dienstverhältnis einging, seine künstlerische Fähigkeit als eine Sonderfähigkeit, als eine Tugend bestimmt sehen, die schon für sich, diesseits der handwerklichen Praxis, förderungswürdig geworden war« (ebd., 174; vgl. Hinz 1973, 119).

Aber Warnke versteht die Begriffe ›Tugend‹ oder ›Begabung‹ nicht in ihrer sozialen Dimension als Anspielung auf gesellschaftliche (d.h. auch ökonomische) Verhältnisse. Er versucht in dem Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft die Erklärung für den neuen Wertmaßstab der Künstlerarbeit zu finden. Warnke schreibt: »Wenn eine von Gott oder der Natur geschenkte Begabung nicht bezahlt werden kann, dann kann sie erst recht grundsätzlich auch nicht erworben, etwa über einen Lehrvertrag erlernt werden. Dennoch macht erst die Verfügung über ein bestimmtes Quantum von Regeln und Techniken eine Tugend oder ein Ingenium realisierbar. Deshalb gehört zu einem Künstler in diesem emphatischen Sinne nicht nur die ›virtus‹ und das ›ingenium‹, sondern auch das Wissen, die Umsetzungstechnik, die ›scientia‹« (Warnke 1996, 55-56). Und Warnke präsentiert das folgende Beispiel: »Deshalb haben nordische Architekten 1390 in einem Streit

⁴⁵ Vgl. Sedlacek (2013, 135-136): »the concept of the gift (which we cannot repay) is the basic principle of the Christian salvation. ›For it is by grace you have been saved, through faith – and this not from yourselves, it is the gift of God – not by works, so that no one can boast.‹ God’s redemption is free; it cannot be paid for, not by deeds, merit or ›good behavior.‹ There simply is no exchange; it is a gift... Not long after the establishment of the first church, a magician appeared who wanted to buy and pay for these gifts with money. The apostles’ reaction could probably be expected. ›Peter answered: may your money perish with you, because you thought you could buy the gift of God with money!‹«.

mit italienischen Architekten um den Mailänder Dom argumentiert: ›Ars sine scientia nihil est‹, denn eine Kunst, die nicht auf Wissen, sondern nur auf Erfahrung beruhte, fiel gleichsam in den Stand handwerklichen Bastelns zurück« (ebd., 56).

Im Gegensatz zum Argument über die ›scientia‹ kann man Warnkes obiges Zitat folgendermaßen lesen: Der Künstler wird Empfänger der Großzügigkeit und Würde des Herren, da er als Fachmann der Einzige ist, der der Würde seines Herren eine bestimmte Gestalt geben kann, die der Ideologie des Herren entspricht. So wird der Künstler in seiner Eigenschaft als Produzent von etwas häufig glorifiziert. Das wirtschaftliche Verhalten solcher Künstler war von der wachsenden Nachfrage der höheren Schichten getrieben und durch Prestige- und Geltungskonsum bestimmt. Die Mäzene wollten sichergehen, dass das in Auftrag gegebene Werk mit anderen ähnlichen Werken der Stadt und anderer, teils feindlicher Städte konkurrieren konnte. Der Sienesische Humanist Alessandro Piccolomini fasste es folgendermaßen:

»Il Magnifico sempre ha da por cura, che le opere sue siano tali, che difficilmente siano imitabili, cercando sempre d'avanzar gli altri, che per simili occasioni hanno operato. Le Ville sue siano magnifiche, et splendide, i giardini sontuosi, la casa nella Città, sia con grandezza, et splendidezza edificata; et dentro secondo il suo grado, et qualche cosa piu, per ogni parte apparata, et adorna« (zit. nach Guerzoni 1999, 339, Anm. 17).

Die soziale Achtung für das Fachkönnen stand insofern in engem Zusammenhang mit der Reproduktion der politischen und ökonomischen Herrschaft des Auftraggebers. Unter eben diesem Aspekt muss die *Qualität* (bzw. der Gebrauchswert) des Arbeitsproduktes sowie das Fachkönnen des Künstlers gesellschaftlich berücksichtigt werden. Die herrschende Klasse investierte in öffentliche Werke, um ihre Reproduktion als herrschende Klasse sicherzustellen, und dies implizierte jedenfalls die Reproduktion der Produktionsbedingungen des Künstlers als Meister im Handwerk. Die allgemeinen Ziele einer solchen Wirtschaft, zeigt Farr (2000, 87-88), waren »full employment, producer autonomy (symbolized hierarchically by the independent master distinct from and superior to the piece- or wage-worker), and a reasonable standard of living. Authorities, moreover, attempted to regulate the system to achieve these goals, which thus were moral and political as much as nakedly economic. They were moral, because harmonious human relations [...] were secured by stability – social, political, economic; they were political because stability was the surest way to perpetuate existing power relations« (vgl. Colombo 2016, 256). Die wichtigste Folge dieses gesellschaftlichen Spiels ist, dass der Künstler als individueller Produzent von Dingen, die soziale Verhältnisse verkörpern, in den Mittelpunkt rückt. Dass der Künstler aufgrund dieses Verhältnisses eine Neubetrachtung (bzw. einen neuen Wertmaßstab) seiner eigenen, z.B. als ›Tugend‹ bezeichneten Fachkompetenz über die handwerkliche Praxis hinaus entwickelt, ist absolut nachvollziehbar. Und dasselbe Bild eines tugendhaften freien Willens ist in der Ideologie des Herren zu sehen. Guerzoni (1999, 342) schrieb: »The liberal man does not give at random, however, but in a correct way. His objective is the moral

beauty of his action and respect for the conditions that make for correct giving, distributing the correct amount with pleasure, at the correct time, to those who genuinely deserve such attention«. In den Begriffen der Kritik der politischen Ökonomie bedeutet es bloß, dass der Herr auf diesem Wege die Reproduktion seiner Herrschaft verfolgt.

Am Beispiel von Ghibertis Tätigkeit als Künstler und leitender Werkstattmeister haben wir gesehen, dass es der Gebrauchswert war, welcher die zentrale Rolle für den Warenpreis und den Wert der Arbeitskraft gespielt hat – letztendlich wie in jedem handwerklichen Arbeitsprozess dieser Periode. Man kann daraus folgern, dass die zentrale Bedeutung des Gebrauchswertes die produktive Nutzung der Arbeitskraft und der Produktionsmittel (im Marxschen Sinne der Tauschwertproduktion) verhindert hat. Das heißt, die Realisation des Produktes als Gebrauchswert impliziert seine Leugnung als Tauschwert. Die Auftraggeber wollten von einem Produkt profitieren, dessen Endzweck außerhalb seiner Realisation als Wert lag. Astarita (2005, 200-201) hat diese Situation als »Fetischismus des Gebrauchswertes« bezeichnet. Im Gegensatz zu Marx' Fetischcharakter der Ware entspringen beim Fetischismus des Gebrauchswertes die gesellschaftlichen Verhältnisse aus dem sozialen Gebrauch des Produktes. Das heißt, die sozialen Verhältnisse werden nicht unter der Form des Warenaustausches verborgen, sondern sie kommen zum Ausdruck als Dinge, die über ihren Charakter als Produkte der Arbeit hinaus eine von den Wünschen des Auftraggebers bestimmte soziale Form annehmen. Man kann daraus schließen, dass die Kunstproduktion in der Übergangsphase zum Kapitalismus eine Produktion ist, die von den sozialen Bedürfnissen der Gesellschaft (bzw. des Nutzers) bestimmt war. Es wäre allerdings irreführend, die gesellschaftlichen Bedürfnisse als neoklassische Nachfrage zu übersetzen. Vielmehr deutet die Kunstproduktion in der Renaissance auf eine Produktion im aristotelischen Sinne hin. Meikle hat den Gesichtspunkt am Beispiel von Aristoteles' ökonomischem Denken gezeigt: »Wealth in the order of nature (*ho ploutos ho kata phusin*, that is, use value, »true wealth«, *ho alêthinos ploutos*) consists in »those goods capable of accumulation which are necessary for life and useful for the community of the city or household«, and are therefore not unlimited in number and size, but limited to those needed to attain the ends of those communities« (Meikle 1995, 77). So weist Ghibertis Fachkönnen ein Abhängigkeitsverhältnis zu den gesellschaftlichen Bedürfnissen des Nutzers auf. Die produktive Tätigkeit war vom Endprodukt und seinem gesellschaftlichen Gebrauch bestimmt, oder – in Dale Kents (2000) Formulierung – davon, dass die Arbeit des Künstlers als Teil des »Gesamtwerks« des Mäzens (»patron's œuvre«) zu verstehen ist. Damit wird nicht behauptet, dass die Wirtschaft der Renaissance den ökonomischen Verhältnissen der klassischen Antike entspreche. Aber Aristoteles' ökonomisches Denken war bekanntermaßen sehr wichtig für die ökonomische Reflexion der Renaissance. Leonardo Brunis Übersetzung der pseudo-aristotelischen *Oikonomika* von 1419-20 ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, da Bruni im besten aristotelischen Sinne das Streben nach Reichtum als »opportunity for the exercise of virtue« (zit. nach Baron 1969, 176) verstanden und es mit der Idee des »guten Lebens«

(vgl. Aristoteles 1989, 92) und des auf die Staatsverwaltung gerichteten politischen Handelns des tugendhaften Bürgers in Verbindung gebracht hat: Für den Staatsbürger »these external aids [bzw. Güter – JMD] are the condition of virtue in ›active life‹« (Baron 1969, 177; vgl. Guerzoni 1999, 352-371). Brunis Auffassung war von Aristoteles' Ethik und von seinem eigenen Dienst als Staatssekretär der Republik Florenz geprägt. Hier erweist sich die Redefigur des Haushalts und der Familie (bzw. des Herrschers als *pater patriae*) in ihrer vollkommenen ideologischen Kraft: »[U]nder these magistracies this city has been governed with such diligence and competence that no household [*domus*] was ever organized with greater discipline [*disciplina*] by a solicitous father«, meint Bruni in seiner *Laudatio Florentinae urbis* (zit. nach Najemy 2008, 216; dazu Hankins 2003; vgl. auch Booth 1993b). Und auch Leon Battista Alberti wird später in der Argumentation seines Buches *Libri della famiglia* (1433-40) den Bereich der Hausverwaltung heranziehen. Das *Libri della famiglia* war jedenfalls von Xenophons *Oikonomikos* stark geprägt, und hier wie auch in seiner Schrift *De Re Aedificatoria* (1443-52) plädiert Alberti für eine verantwortliche Anwendung der ›*techne*‹, die im Sinne der guten Haus- und Staatsverwaltung zu lesen ist (dazu Tafuri 2006, 23 ff.).

2.3 Kunstproduktion und Wertform

2.3.1 Die Arbeitswertlehre

Zunächst ist die Arbeitswertlehre in der naturrechtlichen Voraussetzung begründet, dass in seinem ursprünglichen Naturzustand der Mensch in der Natur die Mittel finden muss, die ihm bei der Befriedigung seiner Bedürfnisse nach Nahrung, Unterkunft und Kleidung helfen können; und dafür muss er arbeiten (Dooley 2005, 1; vgl. Sayers 1998, 36 ff.). Mit Marx' Worten: »Die Arbeit ist zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert« (MEW 23, 192). Im ursprünglichen Naturzustand stellt sich der fruchtbare Boden als ein den Menschen zur freien Verfügung gegebenes Geschenk der Natur oder Gottes dar. Laut einem theologischen Werk des 17. Jahrhunderts dient die Natur überhaupt nur den menschlichen Bedürfnissen: *sie ist für uns gemacht worden*, meinte der Erzbischof Fénelon (Lovejoy 1964, 187). In Lockes Formulierung lautet dieser Gedanke so: »God, who hath given the World to Men in common, hath also given them reason to make use of it to the best advantage of Life, and convenience« (Locke 1988, § 26, 286). Naturrechtlich wurde das Schicksal der Menschheit im 17. Jahrhundert folgendermaßen dargestellt: Sie wurde von Gott geschaffen »to husbandize [bewirtschaften – JMD] the fruits of the earth« – so Walter Blith 1649 in seinem Buch *The English Improver: or, A New Survey of Husbandry* (zit. nach Brace 2004, 17). *The English Improver* war ein wichtiger Wegweiser des 17. Jahrhunderts und nahezu der erste Text, der sich mit der *improvement* des nutzlosen Bodens befasste.¹ Da im Naturzustand der fruchtbare Boden noch nicht unter Eigentumsverhältnissen stand (im Sinne von Adam Smiths Vorstellung eines gesellschaftlichen Zustandes »which precedes both the accumulation of stock and the appropriation of land« [Smith 1991, 50]), war Arbeit als einziger Faktor der Produktion zu berücksichtigen: »[O]nly labour has any command over output [...] only labour can enter as a constituent part of price« (Milonakis u. Fine 2009, 50). Das bekannteste Beispiel hierfür ist Smiths »Jägervolk«: »In this state of things, the whole produce of labour belongs to the labourer; and the quantity of labour commonly employed in acquiring or producing any commodity, is the only circumstance which can regulate the quantity of labour which it ought commonly to purchase, command, or exchange for« (Smith 1991, 50-51). Hier wird Arbeit als »verausgabte Arbeit« dargestellt: »It is therefore considered that value is a property of all commodities (a qualitative feature of them), which derives from the fact that they are the products of labour« (Milios, Dimoulis u.

¹ Ellen Wood hat auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *improvement* (Aufbesserung) im Sinne von »Tun für den Profit« hingewiesen: »[W]e might like to think about the implications of a culture in which the word for »making better« is rooted in the word for monetary profit«, schreibt Wood (1998a).

Economakis 2002, 14).² Marx' Vorstellung richtet sich hingegen auf die naturwüchsige Basis der Mehrarbeit, denn »die Natur [gewährt] die nötigen Unterhaltungsmittel [...] bei Anwendung einer Arbeitszeit, die nicht den ganzen Arbeitstag verschlingt. Diese naturwüchsige Produktivität der agrikolen Arbeit (worin hier einfach sammelnde, jagende, fischende, Vieh züchtende eingeschlossen) ist die Basis aller Mehrarbeit; wie alle Arbeit zunächst und ursprünglich auf Aneignung und Produktion der Nahrung gerichtet ist. (Das Tier gibt ja zugleich Fell zum Wärmen in kältern Klima; außerdem Höhlenwohnungen etc)« (MEW 25, 645). Die »natürliche Bedingung« des fruchtbaren Bodens – die freilich historische Formen von Ausbeutung sowohl des Bodens als auch der Arbeitskraft bereits voraussetzt – bleibt Marx zufolge *fortwährende Grundlage* der kapitalistischen Produktionsweise in der Form des »Grundeigentums« (ebd., 630), selbst wenn, wie Wolf zeigt, »der systematische Prozess der Akkumulation des Kapitals in sich die Tendenz [birgt], die beiden »Springquellen des Reichtums«, die Arbeitskraft und die Erde, zu untergraben« (Wolf 2006b, 177; dazu MEW 23, 529-530).

Das Naturrechtsargument war die Ausgangsbasis von Smiths Wirtschaftsliberalismus, den er als Naturordnung, als natürliche progressive Entwicklung der Menschheitsgeschichte begründen wollte. So spricht Smith etwa von einer ursprünglichen Neigung des Menschen zu Handel und Tausch. Die gesellschaftliche Arbeitsteilung wird aus den Bedürfnissen des ursprünglichen Menschen begründet: »And thus the certainty of being able to exchange all that surplus part of the produce of his own labour, which is over and above his own consumption, for such parts of produce of other men's labour as he may have occasion for, encourages every man to apply himself to a particular occupation and to cultivate and bring to perfection whatever talent or genius he may possess for that particular species of business« (Smith 1991, 21). In der Einleitung der *Grundrisse* unterstellt Marx Smith, sich eine »phantasielose Robinsonade« eingebildet zu haben: »Den Propheten des 18. Jahrhunderts, auf deren Schultern Smith und Ricardo noch ganz stehn, schwebt dieses Individuum des 18. Jahrhunderts – das Produkt einerseits der Auflösung der feudalen Gesellschaftsformen, andererseits der seit dem 16. Jahrhundert neuentwickelten Produktivkräfte – als Ideal vor, dessen Existenz eine vergangne sei. Nicht als ein historisches Resultat, sondern als Ausgangspunkt der Geschichte« (MEW 42, 19). Der

² Milonakis und Fine (2009, 60) weisen darauf hin, dass Smith mit Blick auf den »Naturzustand« eine Arbeitswerttheorie zur Erklärung des Austauschprozesses begründet hat, obwohl im Naturzustand gar kein Austausch nötig ist: »Smith's contribution raises two crucial methodological issues. The first concerns the status of the argument in favour of the labour theory of value when Smith deems that it does hold. For, in a rude society, there would be no exchange. Whatever you want, you go out and hunt for it. This implies that there are no prices, so there is no need for a value theory at all!« Kliman bringt das Beispiel der Austauschverhältnisse auf den Trobiand-Inseln, wo laut Malinowskis anthropologischen Studien die Austauschraten durch Konvention vorgeschrieben waren (Kliman 2007, 20; vgl. weitere Beispiele in Graeber 2001). Lapavitsas schreibt dazu: »Commodity exchange is [...] found in many different societies and coexisting with disparate social structures and relations. Nevertheless, in non-capitalist societies, market mechanisms play a secondary role in the distribution and exchange of the social product compared to non-market mechanisms that include kinship, hierarchy, customary rights and privilege« (Lapavitsas 2004, 47).

»bewußte Zweck des ganzen Verfahrens« sei Marx zufolge, *bürgerliche Verhältnisse* »als unumstößliche Naturgesetze der Gesellschaft in abstracto« unterzuschieben (ebd., 22; vgl. Perelman 2000a, 25-37). Smiths Modell war das Modell des nicht-monetären Austauschs bzw. »barter«. »In accordance with this conception, for a person to be able to purchase something he/she must first sell, or more precisely purchase by selling (the aim being the attainment of the maximum subjective utility)« (Milios, Dimoulis u. Economakis 2002, 16-17). Der verkaufte Überschuss ist als Produkt der eigenen Arbeit dargestellt: »The labour spent producing a commodity from the free gifts of nature also gave a credible justification for property in that commodity. Taking the fruit of someone else's labour would be robbery. In this situation, the labour theory of property rights is in harmony with the labour theory of value« (Dooley 2005, 3). Bekanntermaßen stützt sich diese Voraussetzung auf Lockes Gesellschaftstheorie, in der Locke »das Recht auf individuelle Aneignung durch Arbeit« postuliert (Rakowitz 2000, 153). Marx zufolge ist dieses Postulat durch den Legitimationsbedarf der bürgerlichen Gesellschaft motiviert: »Von allen modernen Ökonomen ist daher die eigne Arbeit als der ursprüngliche Eigentumstitel ausgesprochen, sei es in mehr ökonomischer oder in mehr juristischer Weise und *das Eigentum an dem Resultat der eignen Arbeit als die Grundvoraussetzung der bürgerlichen Gesellschaft*« (MEGA II/2, 49). Und diese Voraussetzung geht mit derjenigen einher, dass der Tauschwert das herrschende ökonomische Verhältnis ist: »Die Voraussetzung selbst beruht auf der *Voraussetzung des Tauschwerths als des die Gesamtheit der Productions- und Verkehrsverhältnisse beherrschenden ökonomischen Verhältniß*, ist also selbst ein historisches *Product* der bürgerlichen Gesellschaft, der Gesellschaft des entwickelten Tauschwerths« (ebd.).

Der revolutionäre Aspekt von Lockes Eigentumstheorie war zunächst, dass er die traditionelle Apologie des Monarchen als absoluten Herrschers und Eigentümers des Landes – gemäß einer Ordnung der Natur, die besagte, dass der Monarch wie Gott im Himmel oder wie der Vater im Haushalt über den politischen Körper herrschen muss – durch eine »Arbeitstheorie des Eigentums« ersetzte (vgl. Wood u. Wood 1997, 115 u. 130; Ludwig 2005, 90; Brace 2004, 28-29). Aber Lockes Eigentumstheorie gilt auch als Widerlegung des Gemeineigentums: »Der Arbeiter entzieht [...] durch seine Arbeit diesen Gegenstand mit Recht der *natürlichen* Gemeinschaft. Daraus folgt, daß *alle anderen* ihr *natürliches* »gemeinsames Recht« [...] an ebendiesem Gegenstand *verlieren*. Das natürliche *Gebrauchsrecht* des Arbeiters schlägt unmittelbar um in eine *Ausschlußbefugnis* bezüglich aller anderen. Er kann den Gegenstand fortan exklusiv gebrauchen, ohne damit irgendwelche Rechte *anderer* zu verletzen, d.h., er hat ein *Eigentumsrecht* an ihm« (Ludwig 2005, 93): »The labour that was mine, removing them out of that common state they were in, hath *fixed* my *Property* in them«, hat Locke bekanntermaßen geschrieben (1988, § 28, 289). Marx hatte in den *Grundrissen* darauf hingewiesen, dass es eine Sache sei, zu behaupten, dass »[a]lle Produktion Aneignung der Natur von seiten des Individuums« ist, etwas anderes sei es aber, eine bestimmte Form von Eigentum, nämlich Privateigentum, daraus zu schließen (MEW 42, 23). »In diesem Sinn ist es Tautologie zu sagen, daß

Eigentum (Aneignung) eine Bedingung der Produktion sei« (ebd.). Locke stellt Eigentum ganz deutlich als Privateigentum dar, und es wird bekanntlich im Sinne der »*Labour of his Body, and the Work of his Hands*« (Locke 1988, § 27, 287-288) formuliert: »Man (by being Master of himself, and *Proprietor of his own Person*, and the Actions or *Labour* of it) had still in himself *the great Foundation of Property*« (ebd., § 44, 298). »This is«, schreiben Wood und Wood (1997, 124), »how private property grows out of common ownership, not by common consent but by natural right«. Eine der wichtigsten Schlussfolgerungen, die Locke aus seiner Darlegung ableitet, besteht darin, dass er aus dem Recht auf das Eigentum der eigenen Person das Recht auf die Veräußerung (bzw. den Verkauf) der eigenen Arbeitskraft folgert: »for a Free-man makes himself a Servant to another, by selling him, for a certain time, the Service he undertakes to do, in exchange for Wages he is to receive« (Locke 1988, § 85, 322). Dies bedeutet für den Verkäufer seines Arbeitsvermögens keinesfalls, das Eigentum seiner Person aufzugeben, sondern er »gives the Master but a Temporary Power over him, and no greater, than what is contained in the *Contract* between 'em« (ebd.). Man kann jetzt also erkennen, inwiefern in Lockes Eigentumstheorie das Recht auf die Bewirtschaftung des fruchtbaren Bodens das Recht auf die Arbeit eines anderen voraussetzt: »It turns out that the labour which gives a man a right to property may be someone else's labour« (Wood/Wood 1997, 125; vgl. Macpherson 1964, 214-215 und Brace 2004, 30-31). So wird in der Theorie die Auflösung früherer Abhängigkeitsverhältnisse vorausgesetzt (vgl. Locke 1988, § 62, 309) und die Entstehung auf Lohnarbeit beruhender neuer Abhängigkeitsverhältnisse befürwortet: Lockes Eigentumstheorie, schreiben Wood und Wood (1997, 130), »represents a major rethinking of the whole idea of property; and this redefinition tells us something about real historical processes that were taking place in England, the development of capitalism and its distinctive property relations«. Bekanntermaßen widmet sich Marx dem Grundeigentum im dritten Band des *Kapital*: Es handelt sich darum, schreibt Marx, »den ökonomischen Wert, d.h. die Verwertung, dieses Monopols [»gewisser Personen [...] über bestimmte Portionen des Erdkörpers als ausschließliche Sphären ihres Privatwillens mit Ausschluß aller andern« – JMD] auf Basis der kapitalistischen Produktion zu entwickeln« (MEW 25, 628-629). Folgt man Marx in diesem Punkt und entspricht Lockes Eigentumstheorie der für die kapitalistische Produktionsweise charakteristischen Form des Grundeigentums, nämlich der »Unterordnung der Agrikultur unter das Kapital« (ebd., 630), die Wood und Wood (1997, 131-134) am Beispiel des Begriffes »improvement« untersucht haben, so ist die entscheidende Frage nicht die nach der Arbeit des Menschen, der gemäß den naturrechtlichen Prämissen als isolierter Eigentümer der Produkte seiner eigenen Arbeit dargestellt ist, »but the *productivity of property* [und zwar unter Voraussetzung der produktiven Nutzung einer Menge von undifferenzierten Arbeitskräften, die für einen Lohn arbeiten – JMD] and its application to commercial profit« (ebd., 131). »Im Abschnitt über die ursprüngliche Akkumulation«, schreibt Marx, »hat man gesehen wie diese Produktionsweise voraussetzt einerseits die Loslösung der unmittelbaren Produzenten aus der Stellung eines bloßen Zubehörs des Bodens (in der Form von Hörigen, Leibeigenen, Sklaven

etc.), andererseits die Expropriation der Masse des Volks vom Grund und Boden. Insofern ist das Monopol des Grundeigentums eine historische Voraussetzung und bleibt fortwährende Grundlage, der kapitalistischen Produktionsweise, wie aller frühern Produktionsweisen, die auf Ausbeutung der Massen in einer oder der andern Form beruhen« (MEW 25, 630; vgl. Wolf 2006b, 175-177). Das Eigentumsrecht am Ertrag des fruchtbaren Bodens – der für Marx in Anlehnung an die Physiokraten die naturwüchsige Basis der Mehrarbeit und des Mehrwertes bedeutet und auf den frühkapitalistische Grundbesitzer wie der erste Earl of Shaftesbury, Lockes Patron, Anspruch erheben – setzt »die Trennung des Grundeigentums von der Arbeit« (MEGA II/3.2, 345) im besten Sinne der Lockeschen Eigentumstheorie voraus: »Die erste Bedingung der Capitalentwicklung ist die Trennung des Grundeigentums von der Arbeit, das selbstständige Gegenübertreten der Erde – dieser Urbedingung der Arbeit – als selbstständige Macht – in der Hand einer besondern Klasse befindliche Macht – gegenüber dem freien Arbeiter« (ebd.; vgl. Burkett 2009, 29-37). »The point is«, schreiben Wood und Wood (1997, 132), »that the landlord who puts his land to productive use, who improves it [...] is being *industrious*«, und dafür braucht er die Arbeit von jemand anderem. Der historische Prozess, in dem die »Commons« bzw. die *Allmende* in Privateigentum umgewandelt wurden, d.h. der historische Prozess der »enclosures« (*Einhegungen*), war in der Zeit von Lockes *Second Treatise of Civil Government* in vollem Gange, und die Folgen dieses Prozesses waren Marx wohlbekannt. Der Prozess bedeutete *die Auflösung der feudalen Gefolgschaften* und ihre Verwandlung in Lohnarbeiter (MEW 23, 745-746).

Lockes Eigentumstheorie beruht auf der produktiven Nutzung des Geldes im Kontext einer Agrarwirtschaft, insofern das Geld ein wichtiges Mittel war, um die Produktivität von Agrarland zu steigern. Für Locke ist Geld nämlich nicht jenes Gold und Silber, das bloß angehäuft wird; es ist auch nicht das Geld, das die müßigen Aristokraten für ihren luxuriösen Lebensstil nötig haben: Locke »is critical of those landed aristocrats who sit back and collect rents without improving their land, and he is equally critical of merchants who simply act as middlemen, buying cheap in one market and selling at a higher price in another, or hoarding goods to raise their price, or cornering a market to increase the profits of sale. Both types of proprietor are, in his view, parasitic« (Wood u. Wood 1997, 132; vgl. Macpherson 1964, 205). Im Gegensatz dazu versteht Locke das Geld in einem produktiven Sinne, denn er »suggests that money, commerce and ›improvement‹, by making land more productive and giving it more value, actually add to the ›common stock‹ of humanity« (Wood u. Wood 1997, 124-125; vgl. Locke 1988, § 37, 294). Macpherson meint, dass Locke die Funktion des Geldes in einer kapitalistischen Wirtschaft richtig verstanden habe: »Money, Locke emphasizes, is a commodity; it has a value because it is a commodity which can enter into exchange with other commodities. But its purpose is not merely to facilitate the exchange of things produced for consumption, that is, to enlarge, beyond the scale of barter, exchange between producers of goods intended for consumption. The characteristic purpose of money is to serve as capital« (Macpherson 1964, 206). In Bezug auf die Rolle des Geldes im Austauschprozess ist

es nun wichtig zu betonen, dass die Existenz des Geldes nicht durch seine Funktion als einfaches Tauschmittel erklärt werden kann; ebenso wenig kann das Geld bezüglich des Warenpreises als wertbestimmend betrachtet werden:

»Die Ware ist bestimmt als Tauschwert. Als Tauschwert ist sie in bestimmtem Verhältnis (im Verhältnis zu der in ihr enthaltenen Arbeitszeit) Äquivalent für alle andren Werte (Waren); sie entspricht aber nicht unmittelbar dieser ihrer Bestimmtheit. Als Tauschwert ist sie verschieden von sich selbst in ihrem natürlichen Dasein. Es bedarf einer Vermittlung, um sie als solchen zu setzen. Im Geld tritt ihr daher der Tauschwert als etwas andres gegenüber. Die als Geld gesetzte Ware ist erst die Ware als reiner Tauschwert, oder die Ware als reiner Tauschwert ist Geld. Aber zugleich existiert jetzt das Geld außerhalb und neben der Ware; ihr Tauschwert, der Tauschwert aller Waren, hat eine von ihr unabhängige, in einem eignen Material, in einer spezifischen Ware verselbständigte Existenz gewonnen. Der Tauschwert der Ware drückt die Gesamtheit der quantitativen Verhältnisse aus, in denen alle andren Waren gegen sie ausgetauscht werden können, bestimmt durch die ungleichen Quantitäten derselben, die in derselben Arbeitszeit produziert werden können. Das Geld besteht nun als Tauschwert aller Waren neben und außerhalb derselben.« (MEW 42, 119; vgl. Wolf 2006b, 160-164 u. Iber 2005, 48-49)

Das Geld ist daher Ausdruck der Äquivalenz im Austauschprozess der in der Warenform vergegenständlichten verschiedenen konkreten Arbeiten: »In einer arbeitsteiligen Waren produzierenden Gesellschaft, in der die kapitalistische Produktionsweise herrscht, stellt sich der gesellschaftliche Charakter der hergestellten Produkte erst hinterher ein: auf dem Markt, über das Geld« (Stützele 2006, 256-257). Das heißt, der gesellschaftliche Charakter der menschlichen Arbeit (und deren Reproduktion als solche) wird im Kapitalismus durch den Warenaustausch vermittelt, der wiederum »nur vermittels des Geldes« als gesellschaftliches Verhältnis realisiert werden kann (Iber 2005, 48). Im vorliegenden Fall setzt Lockes Plädoyer einer Aufbesserung des Bodens: »For I aske whether in the wild woods and uncultivated waste of America left to Nature, without any improvement, tillage or husbandry, a thousand acres yield the needy and wretched inhabitants as many conveniences of life as ten acres of equally fertile land doe in Devonshire where they are well cultivated?« (Locke 1988, § 37, 294), die produktive Nutzung der Arbeitskraft als Lohnarbeit voraus. Macpherson betont in diesem Zusammenhang die Rolle der Arbeiterklasse als »Quelle des Reichtums«, z.B. indem er William Petyts Ansicht zitiert: Das Volk ist »the chieftest, most fundamental and precious commodity, out of which may be derived all sort of manufactures, navigation, riches, conquest and solid dominion« (zit. nach Macpherson 1964, 228). Obwohl die Lohnarbeit, wie Wood (1998a) zeigt, »remained very much a minority in seventeenth century England«, weisen Veränderungen in den Eigentumsverhältnissen sowie die Produktivitätssteigerung der Landwirtschaft auf den spezifisch englischen Weg zum Kapitalismus hin; und Locke ist einer der wichtigsten Ideologen dieses Wegs.

Am Beispiel des ›technē‹-Begriffes und der ›einfachen Momente‹ des Arbeitsprozesses, nämlich »die zweckmäßige Tätigkeit oder die Arbeit selbst, ihr Gegenstand und ihr Mittel« (MEW 23, 193), haben wir im zweiten Kapitel gesehen, dass Marx es für die Darstellung der ›einfachen Momente‹ nicht nötig hatte, die ›gesellschaftlichen Verhältnisse‹ aufzuzeigen: »Der Mensch und seine Arbeit auf der einen, die Natur und ihre Stoffe auf der andren Seite genügen« (ebd., 198-199). Marx spricht hier von einer Abstraktion: »[d]er Mensch und seine Arbeit«, die keinesfalls den naturrechtlichen Voraussetzungen der klassischen politischen Ökonomie entspricht. Für Marx war diese Abstraktion als Ausgangspunkt gedacht: es war eine Form, die ›gemeinsamen Bestimmungen‹ aller Produktion aufzuzeigen, und mit den sogenannten ›allgemeinen Bedingungen aller Produktion‹ ist »keine wirkliche geschichtliche Produktionsstufe begriffen« (MEW 42, 24). Die Tatsache, dass für den Kapitalisten der Produktionsprozess »ein Prozeß zwischen Dingen« ist, »die der Kapitalist gekauft hat, zwischen ihm gehörigen Dingen«, und ihm »[d]as Produkt dieses Prozesses [...] daher ganz ebenso sehr [gehört] als das Produkt des Gärungsprozesses in seinem Weinkeller« (MEW 23, 200), kann man nur aufgrund gesellschaftlicher Verhältnisse erklären, die für eine auf der Tauschwertproduktion beruhende Gesellschaft charakteristisch sind. Daraus folgt, dass die Darstellung der konkreten und historisch bedingten gesellschaftlichen Verhältnisse, die dem Produktionsprozess sowie den Austauschverhältnissen eine bestimmte Form geben, gerade entscheidend ist, um die Voraussetzungen der klassischen politischen Ökonomie und ihres ›homo oeconomicus‹ als Irrtum zu enthüllen. Aber dies heißt, wie Althusser gezeigt hat, nicht, dass Marx die klassische politische Ökonomie bloß korrigiert (und dabei ihre Kategorien aufrechterhalten) hätte. Zum Beispiel habe Marx – entgegen dem Versuch der klassischen politischen Ökonomie, die Allgemeingültigkeit ihrer ökonomischen Kategorien festzuschreiben – deren historische Bestimmtheit aufgewiesen, etwa im Fall der sogenannten ursprünglichen Akkumulation (Althusser et al. 2015, 288 ff.). Hier im 24. Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* hat Marx in der Tat versucht »to debunk Smith’s theology of previous accumulation, which suggested that capitalists’ commanding position was due to their past savings [vgl. Smith 1991, 221-222 – JMD]« (Perelman 2000a, 29). Im Gegensatz dazu postuliert Marx ›die Trennung des freien Arbeiters von seinen Produktionsmitteln‹ als ›gegebne[n] Ausgangspunkt‹ (MEW 24, 42) der Analyse. Aber Marx beabsichtigt hier keineswegs eine historische Erzählung, die als solche den Beweis liefern müsste, dass zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt vor der Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise die Produzenten tatsächlich Eigentümer ihrer Produktionsmittel waren (vgl. Wood 2008a, 79-92). Die ›Trennung‹ des Arbeiters von seinen Produktionsmitteln ist vielmehr ein begrifflicher Ausgangspunkt³ in dem Sinne, dass Marx auf diese Weise die konkreten gesellschaftlichen

³ »[D]ie Kapitel, in denen Marx den ersten Grad einer historischen Behandlung anwendet – sei es auf die Kämpfe für die Reduzierung des Arbeitstages, sei es auf die ursprüngliche kapitalistische Akkumulation –, [verweisen] ihrerseits auf die Theorie der Geschichte als ihr Prinzip zurück[], [also] auf die Konstruktion des *Begriffs* der Geschichte und ihrer ›entwickelten Formen‹, wovon die

Verhältnisse, die in der kapitalistischen Produktionsweise die Arbeitskraft als wertschaffende Arbeitskraft konstituieren, zeigen konnte. Der Austauschprozess wird daher ab jetzt nach dem Modell des Käufers und Verkäufers der Arbeitskraft dargestellt.⁴

Man kann daher keine Arbeitswerttheorie im Marxschen Sinne auf Smiths Voraussetzung der ›verausgabten‹ Arbeit gründen, die für Smith ihre Geltung nur in ›primitiven‹ Gesellschaften ohne Anhäufung und Eigentum hat. Bei Marx geht es nicht um eine spezifische Eigenschaft der Waren (nämlich die ›verausgabte‹ Arbeit), die als solche an der Oberfläche des Austauschprozesses erscheine. Marx'

ökonomische Theorie der kapitalistischen Produktionsweise eine bestimmte ›Region‹ bildet« (Althusser et. al 2015, 325).

⁴Die klassische und neoklassische politische Ökonomie versteht hingegen den Austauschprozess als einen Prozess, in dem Gebrauchswerte getauscht werden, um ihren Nutzen (›utilities‹) zu maximieren (dazu Milios, Dimoulis u. Economakis 2002, 15-17), z.B. bei Pareto: »Exchange value is not derived directly but is the consequence of a relation established by any parties to a contract between the *use value* to the recipient and the *use value* to the giver. Truly, we do not buy commodities, we buy *use values*: The purchaser of coffee is not so much interested in whether that coffee is a seed of a certain chemical composition. What he buys is the pleasure he experiences as he drinks his coffee. And he compares that pleasure with the pleasure which he must deny himself giving in exchange for the coffee some economic good which he might similarly enjoy« (zit. nach ebd., 32). In Bezug auf das, was an der Oberfläche der Austauschverhältnisse erscheint, nämlich unterschiedliche Gebrauchswerte, die das Interesse der Menschen erwecken mögen (z.B. in der Form von Bedürfnissen und Gelüsten [dazu Haug 2009 und Fine 2002]), ist Haugs Unterscheidung zwischen dem ›Sein‹ und dem ›Schein‹ der Ware aufschlussreich: »Schein wird für den Vollzug des Kaufakts so wichtig – und faktisch wichtiger – als Sein« (Haug 2009, 29). Der ›Schein‹ bezieht sich auf die sinnliche Erscheinung der Ware zum Zweck des Warenverkaufs. Es geht darum, das Gebrauchswertversprechen zu stimulieren, den ästhetischen Reiz zu erwecken, den Besitzwunsch zu erregen: »Sinnliches wird in diesem Zusammenhang zum Träger einer ökonomischen Funktion: zum Subjekt und Objekt ökonomisch funktionaler Faszination. Wer die Erscheinung beherrscht, beherrscht vermittelt der Sinne die faszinierten Menschen« (ebd., 30; vgl. Fine 2002, 88-93). Wir gehen zwar davon aus, dass der ästhetische Reiz der Ware ›Kunst‹ ein wesentlicher Bestandteil ihres ›Seins‹ als gesellschaftlicher Gegenstand ist. Dies schließt aber eine Analyse der Kunst im Sinne des ›Scheins‹, der Haug zufolge der Warenästhetik eigentümlich ist, nicht aus; etwa in Bezug auf die Ausnutzung des ästhetischen Reizes des Kunstwerkes für Unternehmenszwecke. Ein Beispiel hierfür ist Hans Haackes bekannte Kritik in der Installation *On Social Grease* (1975), wo Haacke die folgende Äußerung Nelson Rockefellers auf eine Aluminiumplatte prägen lässt: *I am not really concerned with what the artist means; it is not an intellectual operation – it is what I feel*. In einer radikalen Umkehrung von Rockefellers ›desinteressiertem‹ Ansatz zeigt das spanische Künstlerpaar PSJM unter Rückgriff auf den ästhetischen, sinnlichen Reiz der ›Color Field painting‹ den versteckten Inhalt dieses unternehmerischen ›Desinteresses‹ (und seit Shaftesburys Ästhetik weiß man, dass das ›desinteressierte‹ Wohlgefallen bei der Betrachtung von Produkten der Kunst und der Natur die angebrachte Haltung des Gentleman – und das heißt hier: des Besitzers – bestimmt). Die Darstellung homogener Farbfelder in einer minimalistischen Ästhetik verwandelt sich in die statistisch nachbearbeiteten Statements »USA poverty rate by race« und »USA prison population by race« (PSJM, *American Colors*, 2009). Das ließe sich als eine künstlerische Bearbeitung von Haugs Unterscheidung von ›Sein‹ und ›Schein‹ deuten. Darüber hinaus wird der nackte Kaufakt und mit ihm das falsche Versprechen des Gebrauchswerts in David Nobbs' *The Fall and Rise of Reginald Perrin* (1975) als wahnsinnig beschrieben. Dies ist in der Tat ein Kommentar zur neoklassischen Wirtschaftslehre, die hier allerdings karnevalistisch auf den Kopf gestellt wird. Die Hauptfigur Reginald Perrin amüsiert sich prächtig über die angeblich rationalen Entscheidungen der Konsumenten und verdient dabei viel Geld. Es wäre sicher sehr interessant, einen Vergleich zwischen Reginald Perrin und dem Versager Marcovaldo aus Italo Calvinos gleichnamigem Roman (1963) zu versuchen. Trotz aller seiner Bemühungen erweist sich Marcovaldo immer wieder als unfähig, sein Leben gemäß der kapitalistischen Rationalität zu führen.

Arbeitswerttheorie konfrontiert uns vielmehr mit komplexeren gesellschaftlichen Verhältnissen, die hauptsächlich als Verhältnisse zwischen Arbeit und Kapital auftreten.

Hinsichtlich Marx' Arbeitswerttheorie sollen nun folgende Aspekte berücksichtigt werden:

1. In allen menschlichen Gesellschaftsformationen werden Gebrauchswerte produziert, d.h. die materiellen Bedingungen der gesellschaftlichen Reproduktion. Die entscheidende Frage, mit der sich die Kritik der politischen Ökonomie beschäftigt, ist nicht, was produziert wird, sondern wie diese materiellen Bedingungen produziert werden.
2. Im Unterschied zu anderen Gesellschaftsformationen werden im Kapitalismus die Arbeitsprodukte als Waren durch den Austauschprozess erst zugänglich.
3. Auf dem Warenmarkt werden die verschiedenen Arbeitsprodukte als Äquivalente ausgetauscht: Die Äquivalenz entspringt aus der (gesellschaftlich notwendigen) abstrakten (bzw. homogenisierten) Arbeit, die bei der Warenproduktion eingesetzt worden ist. Der Preis wird zum Ausdruck der Warenäquivalenz (d.h. der Austauschraten) auf dem Markt. Die Warenpreise »register the *relationship of exchange* between each commodity and *all other* commodities. They constitute material expression of the social homogenisation of labour in the capitalist mode of production (as delineated through the concept of *abstract labour*)« (Milios, Dimoulis u. Economakis 2002, 23).
4. Im Produktionsprozess bleibt der ›Gebrauchswert‹ der Arbeitskraft unverändert. Im Gegensatz zu den Produktionsmitteln, deren Wert dem Produkt gänzlich übertragen wird, kann sich die Arbeitskraft vom Prozess erholen – abgesehen von ihrer Fähigkeit zur Reproduktion: »Der Eigentümer der Arbeitskraft ist sterblich. Soll also seine Erscheinung auf dem Markt eine kontinuierliche sein, wie die kontinuierliche Verwandlung von Geld in Kapital voraussetzt, so muß der Verkäufer der Arbeitskraft sich verewigen, ›wie jedes lebendige Individuum sich verewigt, durch Fortpflanzung‹« (MEW 23, 185-186; Zitat im Zitat: Petty).⁵

⁵ Wenn Marx von der Arbeitskraft oder dem Arbeitsvermögen spricht als der »physischen und geistigen Fähigkeiten [...] der lebendigen Persönlichkeit eines Menschen [...] die er in Bewegung setzt, sooft er Gebrauchswerte irgendeiner Art produziert« (MEW 23, 181), definiert er Arbeitskraft als Naturgegenstand in einer Weise, die sehr an Aristoteles erinnert. Aber auf dem Markt ist die Arbeitskraft bloß ›Potenz‹. Sie wird im Arbeitsprozess unter Aufsicht des Kapitalisten erst realisiert. Unter den Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise ist es der Kapitalbesitzer, der beim Kauf der Arbeitskraft ihre ›Potenz‹ als die ›mögliche Verwandlung der Arbeitskraft in Arbeit‹ in Anspruch nimmt – was auf die Verdinglichung menschlicher Verhältnisse hinweist.

In Bezug auf die Kunstproduktion wirft Marx die Frage auf, mit der wir uns nunmehr konfrontieren müssen: »Ein Ding kann nützlich und Produkt menschlicher Arbeit sein, ohne Ware zu sein. Wer durch sein Produkt sein eigenes Bedürfnis befriedigt, schafft zwar Gebrauchswert, aber nicht Ware. Um Ware zu produzieren, muß er nicht nur Gebrauchswert produzieren, sondern Gebrauchswert für andre, gesellschaftlichen Gebrauchswert« (MEW 23, 55). Folgt man der Marxschen Arbeitswertlehre, kann dieser ›gesellschaftliche Gebrauchswert‹ nur Gebrauchswert für den Austausch bedeuten, d.h. die Produktion von Gebrauchswert als Ware.

Da zumindest im heutigen Kapitalismus kaum jemand den Warencharakter von Kunstwerken in Frage stellt,⁶ scheint es zunächst so, als könnte die Produktion von Kunstwerken Marx' Wertform entsprechen, die in ihrer grundlegenden Form besagt: 10 Ellen Leinwand = 1 Rock bzw. $xA = yB$. Daraus könnte unter Absehung von den konkreten Eigenschaften der Kunstwerke resultieren, dass gilt: ›3 Kunstwerke (hier als relative Wertform) = 1 Rock (Äquivalentform)‹ oder dass 3 Kunstwerke 1 Rock wert sind.⁷ Die Gleichung setzt die Austauschverhältnisse (oder Austauschraten) der in der Warenform vergegenständlichten verschiedenen konkreten Arbeiten voraus, die zusammen mit dem Wert der übertragenen Produktionsmittel (›konstantes Kapital‹) die Wertgröße bilden: »Da die Quelle des Werts unterschiedslose Verausgabung von Arbeitskraft ist, kommt es bei der Bestimmung der Wertgröße allein⁸ auf die Zeitdauer ihres Einsatzes an [und nicht auf die konkreten materiellen Eigenschaften des Erzeugnisses – JMD]« (Iber 2005, 41). Demzufolge hat in Hinsicht auf die Künstlerarbeit die Gleichung ›3 Kunstwerke = 1 Rock‹ Geltung, wenn die in der Kunstproduktion konsumierte Künstlerarbeit als Quantum der gesellschaftlich notwendigen Arbeit analysiert wird, d.h. wenn die Künstler_innen »den Charakter einer gesellschaftlichen Durchschnitts-Arbeitskraft

⁶ Die Auffassung, der Warencharakter der Kulturprodukte sei bloß ein theoretisches Konstrukt, sollte man unserer Meinung nach vermeiden. Die wahren Eigenschaften der Kunstwerke werden dieser Auffassung zufolge »wholly neglected by conventional economics, which reduces cultural goods, paintings and performances to commodities and their values to prices« (Van der Braembussche 1996, 31). Auch wenn Van der Braembussche damit betonen will, dass das Hauptproblem der ökonomischen Analysen – über ihre einseitige Tendenz zur Reduktion der Kunstwerke auf ihren Warencharakter hinaus – darin bestehe, dass sie alle nichtökonomischen Aspekte, die die soziale Geltung der Kulturgüter umfassen, grundsätzlich vernachlässigt, darf man nicht vergessen, dass der »degree of commodification« (ebd., 35) der Kunstwaren auch ein gesellschaftliches Phänomen ist. Nicht nur sind die künstlerischen Eigenschaften Produkt sozialer Verhältnisse, sondern der ökonomische Aspekt des Kunstwerkes als Ware stellt auch den sozialen Charakter der Künstlerarbeit dar.

⁷ Milios u.a. zeigen, dass in der Relation 10 Ellen Leinwand = 1 Rock beide Seiten der Gleichung »a qualitatively different position« einnehmen und »a correspondingly different function« haben (Milios, Dimoulis u. Economakis 2002, 24). Während der Rock die ›Äquivalentform‹ annimmt, hat die Leinwand die ›relative Wertform‹; das heißt: »the equivalent [der Rock – JMD] constitutes the measure of value of the ›relative‹« (ebd.); und so kommen wir zu der gebräuchlichen Formulierung: 10 Ellen Leinwand sind 1 Rock wert. Also fungiert die Äquivalentform als »form of appearance of value, which means that concrete labour embodied in it [...] functions [...] as a manifestation of labour in general, of abstract labour« (ebd.). Infolgedessen setzt Marx' Darstellung der ›einfachen Wertform‹ (10 Ellen Leinwand = 1 Rock) bereits die Geldform (d.h. die notwendige Erscheinungsform des Wertes) voraus (MEW 23, 85).

⁸ »Der Teil des Kapitals also, der sich in Produktionsmittel [...] umsetzt, verändert seine Wertgröße nicht im Produktionsprozeß« (MEW 23, 223).

besitz[en] und als solche gesellschaftliche Durchschnitts-Arbeitskraft wirk[en]« (MEW 23, 53). Zunächst scheint dies aber nicht möglich:

»Die Tatsache, daß der Preis eines Gemäldes von Raffael den verschwendeten Arbeitsaufwand einiger tausend erfolgloser Maler kompensiert, oder daß der Preis eines Gemäldes von Salvador Rosa den verschwendeten Arbeitsaufwand von Hunderten erfolgloser Maler ausgleicht, läßt sich keineswegs daraus ableiten, daß der *Durchschnittswert* des Produkts einer Arbeitsstunde eines Malers dem Wert des Produkts von fünf Stunden einfacher Arbeit gleich sei (daß zu jeder Arbeitsstunde des Malers eine Arbeitsstunde, die auf seine Ausbildung fällt, und drei Arbeitsstunden, die auf die Ausbildung von drei erfolglosen Malern verwandt wurden, hinzugezählt würden). L. Ljubimov hat vollkommen recht, wenn er den Wert des Produkts hochqualifizierter Arbeit unter das Wertgesetz subsumiert. Aber in bezug auf den individuellen preis nicht-reproduzierbarer Gegenstände kann er die Tatsache des Monopols nicht leugnen« (Rubin 1973, 132, Anm. 68).

Außerdem scheidet auch der Versuch, die Künstlerarbeit in Hinblick auf einen anderen Grundsatz der Marxschen Arbeitswertlehre zu analysieren: Die ›gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit‹, die sich auf die Produktion irgendeines Gebrauchswertes »mit den vorhandenen gesellschaftlich-normalen Produktionsbedingungen und dem gesellschaftlichen Durchschnittsgrad von Geschick und Intensität der Arbeit« bezieht (MEW 23, 53), hat keine Gültigkeit im Fall der Kunstproduktion, da es bei dieser nicht auf die Arbeitsdauer ankommt. So etwas wie den ›Durchschnittsgrad von Intensität‹ gibt es im Kunstproduktionsprozess nicht. Gleichwohl verweist die Tatsache, dass Kunstwerke als Produkte der künstlerischen Arbeitskraft auf dem Markt ausgetauscht werden und insofern als unter Austauschverhältnisse subsumierte ›gesellschaftliche Gebrauchswerte‹ in Erscheinung treten, auf die Charakteristik einer dem Wertgesetz unterworfenen Gesellschaft. Harvey weist in diesem Zusammenhang auf etwas äußerst Wichtiges hin:

»Exchange of commodities presupposes the right of private proprietors to dispose freely of their products of their labour [...]. If exchange ratios are to be established that accurately reflect social requirements, then producers must ›treat each other as private owners of alienable objects and by implication as independent individuals‹. This means that ›juridical individuals‹ (persons, corporations, etc.) must be able to approach each other on an equal footing in exchange, as sole and exclusive owners of commodities with the freedom to buy from and sell to whomsoever they please. For such a condition to exist supposes not only a solid legal foundation to exchange but also the power to sustain private property rights and enforce contracts« (Harvey 2006, 18).

Unseres Erachtens können sich auch die Künstler_innen diesen allgemeinen Bedingungen der Austauschrelation nicht entziehen. Zunächst ist es klar, was die Arbeiter nach ihrer Trennung von ihren Existenzbedingungen auf dem Warenmarkt anzubieten haben, nämlich ihre Arbeitskraft als Ware. Der entscheidende Punkt ist es

dann, zu erforschen, was die Künstler_innen auf dem Markt anzubieten haben – was sie anzubieten haben im Sinne eines ausschließlichen Eigentums, das dem Arbeitsvermögen des herkömmlichen Arbeiters ähnlich ist (siehe dazu Abschnitt 2.4). Man könnte allerdings behaupten, dass Künstler_innen ihre Arbeitskraft an sich selbst verkaufen. Als Produzent_innen von Mehrwert, den sie sich selbst aneignen, treten folglich die Künstler_innen auf dem Kunstmarkt gleichzeitig als Kapitalist_innen bzw. als erfolgreicher Besitzer_innen von Kunstwaren und als ausgebeuteter Arbeiter_innen auf, die durch eine fortgesetzte und radikale Umgestaltung ihrer Außenwirkung gegen ihre unsichere Lage auf dem Kunstmarkt angehen müssen. Offensichtlich führt diese Art der Argumentation aber zu keiner seriösen Lösung; es sei denn, man will die Künstler_innen als unheilbar schizophrenes wirtschaftliches Wesen charakterisieren.

Die Produkte der Künstlerarbeit erscheinen als verkaufsbereite Waren auf dem Markt. Was man an der Oberfläche der ökonomischen Verhältnisse wahrnimmt, sind Kunstgegenstände mit einer bestimmten Stofflichkeit, die als Träger von spezifischen Sinngehalten fungieren. Das heißt, man nimmt zuerst Gebrauchswerte wahr, also Produkte konkreter Arbeit, und als solche tauchen die Kunstwerke auf dem Markt auf, eigentlich wie jede andere Ware – und dies trotz aller Versuche, eine Theorie des Kunstgebrauchswertes im Spannungsverhältnis mit kapitalistischer Rationalität zu begründen.⁹ Die Kennzeichnungen ›Gebrauchs‹- und ›Tauschwert‹ schließen einander nicht aus. In einer auf die Warenproduktion gerichteten Gesellschaft erfolgt die Herstellung nützlicher Produkte »einzig nach Maßgabe dessen [...], inwieweit sie sich als Wert, also als Mittel zur Erzielung eines Tauschwertes bzw. eines Preises im Austausch erweisen [...]. Denn ohne Wertrealisation der Waren im Austausch gibt es keinen Zugang zu ihnen als Gebrauchswerten« (Iber 2005, 37).

In der Standardgleichung ›10 Ellen Leinwand = 1 Rock‹ kann der Gebrauchswert nicht operativ sein, d.h. der Grund für die Austauschverhältnisse kann eigentlich nicht im Gebrauchswert liegen. Wir wissen, dass als Gebrauchswert jede Ware inkommensurabel ist: nämlich, die Leinwand \neq der Rock. Ebenso wenig können die spezifischen Wünsche der Nachfrage als Ursache des Austauschprozesses berücksichtigt werden: es sei denn, man möchte die Produktionsverhältnisse und die gesellschaftlichen Prozesse der Kunstproduktion als von individuellem Bedarf und subjektiven Verhaltensweisen determinierte Prozesse und Verhältnisse analysieren und damit die Austauschverhältnisse der Kunstwaren den Axiomen der neoklassischen Theorie (und ihrer Theorie der ›rationalen Entscheidung‹) unterwerfen (vgl. Fine 2002, 126-137). Im Gegensatz dazu und im Einklang mit der Marxschen Arbeitswertlehre kann der Grund für die Austauschverhältnisse der Kunstwaren nur

⁹ Kunst »still confronts us with an experience of wonderment, indeterminacy, and ambiguity, which resists any reduction to economic calculation and rationality. The value of art still transcends its purely commercial value and so the ›essential tension‹ remains, even within the neo-capitalist tendency to dissolve it entirely into the interplay of demand and supply« (Van den Braembussche 1996, 33).

auf den Prozess der Künstlerarbeit zurückgeführt werden. Hier kann man die eigentümliche Wertform der Künstlerarbeit im Kapitalismus erkennen.

2.3.2 Die Unsichtbarkeit der Arbeitskraft laut den Prämissen der neoklassischen Wirtschaftslehre¹⁰

Die theoretische Ablehnung der (sowohl klassischen wie marxistischen) Arbeitswertlehre bei den Gründern der Grenznutzenschule Jevons, Menger und Walras führte zum Vorzug der Konsumentenentscheidung, die als die Relation zwischen Zwecken und knappen Mitteln bei gegebenen Auswahlalternativen verstanden wird. So schreibt z.B. Plattner in Bezug auf die Kunstpreise: »Since the price of fine art is not related to its cost, the only remaining determinant of prices is demand. Art is the ultimate consumer good: its value exists almost entirely in the consumer's subjective appreciation of its aesthetic (visual) and market qualities as influenced by dealers, critics, collectors, artists, and few others« (Plattner 1996, 20). Mohun spricht vom ›soveränen‹ Konsumenten in dieser Hinsicht. Dies »describes for the bourgeois economist both the motivation for production and the axiomatic starting point for its analysis, both the purpose of production and a justification for that production« (Mohun 2003b, 139).

Hinsichtlich dieses ›soveränen‹ Konsumenten von Kunstwerken hat der Wirtschaftshistoriker Neil De Marchi das nachfragegesteuerte Konsumverhalten auf Smiths »ground of preference« bzw. »the properties of objects which give us pleasure« zurückgeführt und dabei die ästhetischen bzw. sinnlichen Eigenschaften betont. Dadurch entsteht der Eindruck, Smith sei ein perfekter Wegbereiter der neoklassischen Wirtschaftslehre und ihrer Theorie der rationalen Entscheidung gewesen. Smith gab zu erkennen, dass der »ground of preference is to be found in the pleasure we derive from four characteristics of objects: their form, colour, rarity, and ingenuity of design and manufacture« (De Marchi 1999, 6; vgl. De Marchi 2010, 101). Auch wird behauptet, dass die Produktionskosten keine entscheidende Rolle bei der Preisbildung der Kunstwaren spielen: Wenn »the cost of production theory no longer anchors ›market‹ prices [...] then one need a theory of taste [d.h. eine Theorie der kunstbezogenen Konsumentenentscheidungen]« (De Marchi 1999, 5).¹¹ Vor Smiths Wirtschaftslehre war Jonathan Richardson einer der ersten ›Connaisseurs‹, der eine Reihe von Hinweisen dargeboten hatte, die dem Gentleman bei seiner Bewertung von Gemälden und bei der Kaufentscheidung helfen sollten. Damit wollte Richardson das Kunstinteresse des Gentlemans unterstützen bzw. ihn zum Ankauf von

¹⁰ Dieser Abschnitt wurde als Basis für den Aufsatz »El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista« (Durán 2012) benutzt.

¹¹ Vgl. auch Gagnier (2000), der in Bezug auf den englischen Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts schreibt: »Just as economic man chooses between scarce commodities, so aesthetic man discriminates between pleasures« (ebd., 55).

Kunstwerken animieren (dazu Gibson-Wood 2000). Mit *An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur* hat Richardson 1719 ein ihm zufolge empirisches System von Kunstkennerchaft formuliert, das in gewisser Weise die moderne Kunstkritik und den modernen Kunsthandel eröffnet. Die Grenzen von Richardsons Theorie des ›Connoisseurs‹ liegen De Marchi zufolge in Richardsons mangelndem Interesse, eine exakte Berechnung des Verhältnisses zwischen der ästhetischen Wertung von Kunstwerken und den Marktpreisen vorzunehmen. Einige Jahre später habe Smith den Grundstein für eine solche Berechnung gelegt (De Marchi 2010, 109). De Marchi setzt voraus, dass Smith (im Gegensatz zu Richardson, der durch seine Theorie des ›Connoisseurs‹ eigentlich »the barriers between art and the market« nur verstärkt habe [ebd.]) einen Index hätte entwickeln können, der mit der heutigen ›hedonischen‹ Preiskalkulation vergleichbar ist. De Marchi kann sich gut vorstellen, dass Smith eine Kunsttabelle mit zwei Ranglisten – einer für jene grundlegenden ästhetischen bzw. wohlgefallenbezogenen Eigenschaften und einer anderen für laufende Marktpreise – erstellen könnte, um beide zu vergleichen. Das Resultat dieses Verfahrens wäre ein präzises Verhältnis zwischen ästhetischen und ökonomischen Eigenschaften gewesen – mit dem Ziel, bestimmte Abweichungen der Marktpreise zu erläutern.¹² Obwohl De Marchi die Gründe darlegt, warum Smith eine solche Analyse nicht durchführen wollte (nämlich weil der Grund für die individuellen Präferenzen nicht identifiziert und die Präferenz nicht quantitativ gewichtet werden kann), ist er der Meinung, dass »it is worth looking at what he said on the pleasure-giving properties of objects«, da »[t]his lies at the heart of the modern characteristics approach to demand, the operational version of which is the hedonic regression« (De Marchi 2010, 103). In einer früheren Untersuchung¹³ haben De Marchi und Van Miegroet Smiths Meinung hervorgehoben, dass »strength of desire and means to pay« die entscheidenden Faktoren in der Preisbildung von seltenen Gegenständen seien: »Under the primary influence of these two factors [...] price might deviate considerably from materials costs or from materials plus labor, where labor time is costed at the conventional wage rate. This opened up an intriguing possibility. Unique or ›limited-edition‹ objects might be crafted deliberately to seduce the senses, thereby enhancing desire, and price, while time to completion and labor costs are kept to a minimum« (De Marchi u. Van Miegroet 1999, 380). De Marchi und Van Miegroet unterstreichen den handwerklichen Charakter von Reynolds Tätigkeit: »[H]is artistic practices are exactly what we would expect of a craftsman bent on enhancing his personal reward by finding ways to minimize time while contriving desirable surface effects« (ebd.). Das heißt, sie verstehen das Begehren der Klientel nach Reynolds Gemälden als ein Begehren, das durch die von Reynolds angewendeten Strategien beeinflusst wird. In der heutigen Kunsttheorie hingegen wird die Entstehung des Begehrens dem

¹² Vgl. Ginsburgh und Weyers (2010) für eine praktische Anwendung der auf der bekannten Rangliste von Roger de Piles beruhenden ›hedonischen‹ Kalkulation.

¹³ Hier geht es darum, Smiths Preistheorie hinsichtlich der Preisbildung von einzelnen oder seltenen Gegenständen (dazu zählen Kunstwerke) in Bezug auf Joshua Reynolds künstlerische Tätigkeit zu erforschen. Reynolds suchte immer neue Wege, um die Begeisterung für seine Gemälde zu steigern.

Kunsthändler und Kunstkritiker zugesprochen.¹⁴ Das Fazit von De Marchi und Van Miegroet in Bezug auf Smiths Preistheorie ist das folgende: »[I]n the case of goods in strictly limited supply, fancy and means drive a wedge between costs (reproduction costs, always conventionally measured) and price. A maker of near-unique objects, according to Smith's scenario, could seduce buyers by appealing to their fancy, caprice, or vanity and, assuming the means available, drive up price« (ebd., 393).

Smith hatte allerdings Naturprodukte im Blick, die »such a singularity of soil and situation« (Smith 1991, 64) erfordern, dass ihr Bestand begrenzt ist: »The whole quantity brought to market«, argumentiert Smith, »may be disposed of to *those who are willing to give more* than what is sufficient to pay the rent of the land which produced them, together with the wages of the labour, and the profits of the stock which were employed in preparing and bringing them to market, according to their natural rates« (ebd., 64; unsere Hervorhebung).¹⁵ De Marchi und Van Miegroet schließen daraus, dass Smith in Bezug auf andere Handelswaren, deren Angebot ebenfalls begrenzt ist, z.B. Gemälde von Alten Meistern, in ähnlicher Weise hätte argumentieren müssen: Wenn der Verkaufspreis monopolbedingt ist,¹⁶ sind »caprice and fancy« und Begierde die einzigen Faktoren, die den Marktpreis bestimmen können (De Marchi u. Van Miegroet 1999, 393). Aus Smiths Erklärung des grundlegenden Verhältnisses zwischen dem natürlichen Preis und dem von der Nachfrage getriebenen Marktpreis (vgl. Smith 1991, 59) wird nun eine Theorie der Konsumentenentscheidung für Kunstwerke herausgelesen. Wenn renommierte Kunstwirtschaftler heute behaupten: »In der Ökonomie der Kunst steht der Mensch und sein Verhalten im Mittelpunkt. Alles Handeln wird auf die Beweggründe des einzelnen zurückgeführt« (Frey u. Pommerehne 1987, 87), scheint es zunächst, als gebe es kaum eine Möglichkeit, Smiths Paradigma hinsichtlich der Preisbildung von »seltenen« Gegenständen oder Kunstwerken hinter sich zu lassen. Oder doch? De Marchi und Van Miegroet stellen Smiths Preistheorie in Frage, weil angeblich zu erkennen sei, dass »properly speaking, the price of rare objects [die jedenfalls Produkte menschlicher Arbeit sind – JMD] is fully accounted for in terms of materials costs plus labor time valued *not* at some notional average wage, but at the unique rate applicable to each maker. Strictly, then, there is no such thing as a wedge between price and costs of the sort that Smith wants to see in the case of near-unique objects« (De Marchi u. Van Miegroet 1999, 393, Anm. 11). Jedoch wurden in Reynolds' Zeit Gemälde, insbesondere Porträts, unter spezifischen Standards produziert (vgl. Lippincott 1997). Reynolds' Produktion fungierte ferner als eine Art wirtschaftlicher und ästhetischer Maßstab auf dem Markt, ähnlich einem Monopol, da Reynolds rein ökonomisch betrachtet der erfolgreichste Maler seiner Zeit war und als erster

¹⁴ Siehe dazu Moulin (1994) aus der Perspektive der Kunstsoziologie; vgl. Saatchi (2009), ein gutes Beispiel eines Kunsthändlers, der sich selbst als Erzeuger von Kunstwerten sieht.

¹⁵ Rente, Löhne und Profite bilden Smith zufolge den »natürlichen Preis« (Smith 1991, 58).

¹⁶ Vgl. Smiths Unterscheidung zwischen Monopol und freier Konkurrenz: Monopolpreis »is upon every occasion the highest which can be squeezed out of the buyers, or which, it is supposed, they will consent to give« (Smith 1991, 65).

Vorsitzende der Royal Academy of Arts ästhetische Normen setzen konnte, beispielsweise durch seine einflussreichen *Discourses* (dazu Barrell 1995, 67 ff.). Jedenfalls unterlag seine Produktion den Voraussetzungen der ästhetischen Ideologie des ›polite‹ Gentlemans (dazu Solkin 1993 und Barrell 1995). Das zeigt zunächst, dass die Warenverhältnisse der Kunstproduktion in Reynolds' Zeit noch hauptsächlich vom gesellschaftlich bedingten Gebrauchswert determiniert waren. Dies wiederum weist auf die ideologische Funktion des Kunstwerkes hin. Obwohl die Produktionskosten und die angewendete Arbeitszeit eine gewisse Rolle bei der Entstehung von Marktpreisen spielen, besitzt die künstlerische Arbeitskraft jedenfalls offensichtlich nicht »den Charakter einer gesellschaftlichen Durchschnitts-Arbeitskraft« (MEW 23, 53).

Zunächst richten die potenziellen Käufer ihr Kaufinteresse auf Kunstwerke, die eine höhere Aufmerksamkeit hervorrufen. Bonus und Ronte (1997) haben in dieser Hinsicht versucht, die Effizienz des Kunstmarktes als eine Frage der Glaubwürdigkeit (›credibility‹) in den Augen von Experten zu erfassen, während Beckert und Rössel (2004) bei ihrer Analyse der Mechanismen des Kunstmarktes auf die Tendenz zur Reduktion von Ungewissheit durch Reputation abheben. Allerdings verursacht Aufmerksamkeit auch Kosten (Werbung, Einzelausstellungen, Herausgabe von Katalogen, Transport, Versicherung usw.), die von Kunstgalerien und Kunsthallen als den wichtigsten Vermittlungsinstanzen auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt getragen werden. Auch wenn einerseits die Produktivität der künstlerischen Arbeitskraft durch diese Kosten keine Veränderung erfährt – die Leistung bleibt ein und dieselbe –, muss andererseits der Marktpreis der Kunstwaren doch steigen, damit alle Kosten gedeckt sind. Ein hochgetriebener Marktpreis erscheint jetzt als der einzige Faktor, der Kosten, Löhne und Profit decken kann. Insofern wäre es denkbar, dass Kunstwerke von vornherein mit der Absicht hergestellt werden, eine potenzielle Klientel zu verführen, wie De Marchi und Van Miegroet es in Anlehnung an Smith für Joshua Reynolds künstlerische Strategie gezeigt haben. Die heutige Situation ist aber insofern anders, als Unikate (bzw. Gemälde) nicht besonders angefertigt, wohl aber besonders vermarktet werden, um potenzielle Käufer anzulocken.¹⁷ Man muss daher zu den Produktionskosten des Kunstwerkes die Kosten der Vermarktung der Kunstware durch Kataloge, kunstkritische Publizistik oder Ausstellungen sowie Löhne und Profite hinzurechnen. Dies seien die unerlässlichen Kosten des Kunstwerkes, bevor es auf den Markt auftreten darf.¹⁸ Da keine exakte Korrelation zwischen ästhetischer Exzellenz (bzw. spezifischer künstlerischer Leistung) und dem Marktpreis bewiesen werden kann, postuliert also die Theorie, dass der Preis

¹⁷ Während Smiths Überlegung zum Marktpreis von Produkten einzigartiger Böden noch als Zeuge eines (dann allerdings wirtschaftlich gedeuteten) ›Erhabenen‹ in der Natur verstanden werden kann, könnte man De Marchis und Van Miegroets kritischen Blick auf Smiths Preistheorie sowie die heutigen kunstwirtschaftlichen Analysen als Beweis des Wandels »from the natural to the social« sehen, so dass nunmehr die wirtschaftlichen Verhältnisse der Kunst dasjenige sind, das als das ›Erhabene‹ empfunden wird (siehe Amariglio, Childers, Cullenberg 2010, 1-17).

¹⁸ Es muss hier betont werden, dass Marx zufolge die im Vermarktungsprozess investierte Arbeit zum Wert des Produkts nichts beiträgt.

›pfadabhängig‹ zustande kommt (Velthuis 2005, 124-126), und damit weist sie letztlich auf die Abhängigkeit der Preisentwicklung von Kaufentscheidungen hin. Wie bereits erwähnt, wird dies in der ökonomischen Theorie des Kunstwerkes als Ware unter den Begriffen Glaubwürdigkeit und Ungewissheitsreduktion erfasst.

Tabelle 2
Das Preisbildungsskript

<i>Vorgang</i>	<i>Skript</i>
Neuer Künstler	niedrig bestimmen und mit ähnlichen Werken vergleichen
Künstler mit Preisgeschichte	annehmen und Größe, Medium und Ruf hochrechnen
Preis steigt	a. rufbasiert b. verkaufsbasiert c. zeitbasiert
Preis sinkt	vermeiden

(nach ebd., 125)

Aus dem oben dargestellten Preisbildungsskript folgt, dass es, obwohl zwischen Preisen und künstlerischer Qualität zunächst kein Zusammenhang erwiesen werden kann, tatsächlich eine enge Korrelation zwischen dem erzielten Preis und der Resonanz des Künstlers in der Kunstwelt gibt. Diese Resonanz zu messen, war die Absicht des sogenannten *Kunstkompasses*, den Willi Bongard in den 1970er Jahren entwickelt hat. Der *Kunstkompass* ist ein Barometer des Rufes und Ruhmes eines Künstlers in der Kunstwelt: »Qualität von Kunst ist nicht messbar, wohl aber ihre Resonanz in der Fachwelt«, behauptete Bongard (dazu Bongard 1974; vgl. Baumann 2001). Das Preis-Punkte-Verhältnis (kurz PPV) ist eines der Wesensmerkmale des *Kunstkompasses*. Dieser Index setzt Ruhm und Preis zueinander in Beziehung, und daraus ergibt sich hinsichtlich des einzelnen Künstlers eine Einschätzung der Angemessenheit des Preises als Orientierungs- und Entscheidungshilfe für den Kauf. Insofern könnte man behaupten, dass Bongards *Kunstkompass* so etwas wie eine Neuauflage der Kunstabellen von De Piles und Richardson bedeutet. Die Punkte gehen aus der Teilnahme an wichtigen Einzel- und Gruppenausstellungen oder den Rezensionen in internationalen Fachmagazinen hervor. Die erzielten Punkte werden durch den repräsentativen Preis (der ein Durchschnittspreis ist) geteilt; so wird das PPV berechnet. Die Frage, die man in Bezug auf das PPV aufwerfen kann, ist, ob das Endergebnis den Beweis für den Zusammenhang zwischen Preis und künstlerischer Qualität liefert. Die Antwort ist ein deutliches Ja, wenn man meint, dass die Märkte Vielfalt fördern und zu Effizienz tendieren. Der künstlerische Wert sei daher bloß

eine andere Form des ökonomischen Wertes – entsprechend dem neoklassischen Paradigma, denn dieses »does not answer the question whether a price is right or fair, only whether it is efficient«, und damit »it does show how people evaluate opportunity costs« (Towse 1996, 97). Der Kunstberater Cortez erzählt eine interessante Geschichte dazu:

»After three years of working with a client, I presented to him a late 1960s Arturo Schwarz re-edition of a 1913-14 Marcel Duchamp work [...]. It was offered to me for \$35,000, and the collector wouldn't buy it [...]. It sold for about \$750,000 a year or two later [...]. Later, I sent this collector a letter that said, »We've worked together for three years. Here is a list of the pieces you have in your collection and another list of the pieces that you've turned down. Unfortunately, the collection you could have had, of pieces that you refused, is a much better collection than the one you have« (in Sperlinger 2007, 32-33).

Aus Cortez' Geschichte folgert man, dass die qualitätsbezogene bessere Sammlung auch »besser« im Sinne des Marktpreises ist. Daher sollen potenzielle Käufer ihr Kaufinteresse auf Kunstwerke richten, die eine höhere Aufmerksamkeit hervorrufen; nicht nur weil Aufmerksamkeit ein guter Grund für spekulative Erwartungen zu sein scheint – eine höhere Aufmerksamkeit impliziert die Steigerung der Nachfrage und damit auch des Preises –, sondern auch weil Aufmerksamkeit als Marktbegriff für die Qualität des Kunstwerkes die Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse verspreche.¹⁹ Deshalb gibt es im *Kunstkompass* Beispiele von Künstlern, deren PPV zeigt, dass geringe Resonanz in Verbindung mit einem dauerhaft hohen Preisniveau (das in Bezug auf die Schwankungen des Kunstmarktes relativ hoch sein kann) für den Künstler die Preisbewertung »sehr teuer« bedeutet. Umgekehrt können auch dauerhaft hohe Preise als günstig eingeschätzt werden, wenn der entsprechende Künstler eine große Resonanz erzielt. Bonus und Ronte haben Bongards Index kritisiert, da sein Modell zu mechanistisch sei, um die Mannigfaltigkeit und Komplexität des Kunstmarktes angemessen wiederzugeben (Bonus u. Ronte 1997, 109). Ihnen zufolge kann die Qualität der Kunst »objektiv« nicht gemessen werden. Ihr Fazit ist, dass ein Kunstwerk glaubwürdig sein muss, um einen angemessenen Marktpreis zu erzielen. Wichtig ist der Konsens zwischen Insidern; d.h. der Prozess der Kunstbewertung ist ein Prozess der Entwicklung von Glaubwürdigkeit, in dem die Experten die entscheidende Rolle spielen: »To command a market price, the value of a good must be recognized in the public. Such recognition usually stems from individual experience of a good's qualities. But the quality of an artwork is not open to immediate experience. It is one of our propositions that in the market for arts, the recognition of value has the nature of a social convention« (Bonus u. Ronte 1997,

¹⁹ Die für den Kunsthandel (zumindest was die Preise für Werke der bildenden Kunst, insbesondere Malerei betrifft) charakteristische Blasen-Ökonomie scheint zunächst Bourdieus Modell »Wer verliert, gewinnt« zu widersprechen. Auf dem Kunstmarkt betonen die Händler stets, dass die Preise Qualität ausdrücken; und Kunsthändler bemühen sich auch darum, den Eindruck zu erwecken, diese Relation stehe auf einer wissenschaftlichen Basis. Es kann kaum anders sein; sonst müssten sie offen von der spekulativen und gewinnorientierten Natur ihrer Geschäfte sprechen.

103).²⁰ Da bestimmte Fachkenntnisse («cultural knowledge» [ebd., 115]) nötig sind, um zu einem Urteil über die Qualität des Kunstwerkes zu gelangen, führen die Autoren eine Vermittlungsinstanz ein, die der Entscheidungskraft der Nachfrage vorausgehen soll: »To judge the quality of arts, it takes experts« (ebd.). So wird das Kunstwerk glaubwürdig: »Economic value will emerge on the market for visual arts only if potential buyers trust an artwork whose quality they cannot verify directly« (ebd., 104). Am Beispiel von Galerien, Experten oder Ausstellungen (vgl. Moulin 1994, 8-12) soll diese Vermittlungsinstanz die Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Produktionskosten, innerem Wert (bzw. künstlerischer Qualität), wirtschaftlicher Lage der künstlerischen Arbeitskraft und dem erzielten Marktpreis der Kunstwaren liefern. Bongard war von der Prämisse ausgegangen, dass es »in der Beurteilung der Qualität von Kunstwerken der Gegenwart Übereinstimmungen gibt«, welche sich durch die Tatsache bestätigen lassen, dass »aus der Vielzahl von Kunstproduzenten der Gegenwart die Werke einiger, verhältnismäßig weniger, von Museen und anderen Ausstellungsinstitutionen immer wieder gezeigt, durch Kritiker – oft wiederholt – gewürdigt, von Galerien und Auktionshäusern angeboten und von Sammlern erworben werden« (Bongard 1974, 250). Während Bongard diese öffentliche Aufmerksamkeit als Zeichen der künstlerischen Qualität der Werke für seinen *Kunstkompass* nutzt, ist sie Bonus und Rente zufolge nur ein Bestandteil (ein entscheidender Bestandteil neben anderen) beim Aufbau der Reputation und Glaubwürdigkeit eines Künstlers. Letztendlich treiben Reputation und Glaubwürdigkeit den Kauf von Kunstwerken voran. Darüber hinaus setzen Ruhm und Reputation als entscheidende ökonomische Faktoren in einem Kunstsystem, in dem (wie Bongard bereits bemerkt hat) nur wenige Künstler_innen es in der Tat schaffen, in renommierten Museen oder Kunsthallen ausgestellt zu werden, die Knappheit der verfügbaren Ressourcen voraus. »Kennzeichnend für ein Gut [z.B. Kunstwerke – JMD]«, schreiben Frey und Pommerehne (1987, 83-84), »ist, daß es dem einzelnen Nutzen stiftet und deshalb von ihm nachgefragt wird. Daher werden in der Ökonomie auch Umwelt, Bildung und Gesundheit [samt Kunst – JMD] als Güter betrachtet, die unter Verwendung knapper Ressourcen hergestellt werden.« In diesem Sinne wird zugleich eine innerliche Konkurrenz in der Kunstwelt vorausgesetzt, im Zuge deren die Künstler_innen, die ihre Chancen nicht maximiert haben, von der Konkurrenz eliminiert werden können. So schreibt Frey:

»While every supplier is free to call him- or herself an ›artist‹ in today's society, the term becomes more definite when the interaction with demand is taken into account. While a young lady working as a waitress may want to consider herself an opera singer (even without adequate education), it makes little sense to count her among the artists if the demand for her artistic services is so low that she works zero hours as a singer. The same applies if demand is so low that she

²⁰ Diese Ansicht ist die ökonomische Version von Dantos grundlegender Auffassung, dass man zur Erkenntnis von Kunstwerken die Philosophie der Kunst (d.h. Experten) braucht: »What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art« (Danto 2004, 32-33).

receives only a small share of her total income from artistic activities.« (Frey 2003, 29)

Frey lehnt die Gegenansicht als von der Romantik beeinflussten bloßen Idealismus ab: »Empirical evidence [...] shows that: by no means are all artists poor [...]; artists of high income are not necessarily of ›poor‹ quality [...]; many ›top-quality‹ artists have received very high incomes« (ebd., 30).

Die Ressourcen sind aber nicht unbedingt knapp, sondern der Zugang zu ihnen ist in der Form sozialer Kontrolle und ökonomischer Regulierung beschränkt. Der in New York ansässige Künstler Gregory Sholette stellt in diesem Zusammenhang die Frage, ob oder inwiefern sich die erfolgreiche Kunstwelt auf die Vielzahl gescheiterter Künstler_innen stützt, d.h. auf diejenigen, die laut Frey die Bezeichnung ›Künstler‹ nicht verdient haben: »The oversupply of artistic labor is an inherent and commonplace feature of artistic production. Why? [...] [T]he artist Martha Rosler was once brazenly informed by an art dealer that either you're on the art world ›table‹ or your not. The question today is, who supports the table?« (Sholette 2011, 6, 116-134). Zur Zeit der revolutionären Erhebungen des Jahres 1848 waren die Klassenverhältnisse der künstlerischen Arbeitskraft nicht viel anders. Seigel erwähnt die Geschichte eines Schauspielers in Paris, der wegen der Zerstörung von Eigentum angeklagt wurde: »He readily admitted to breaking the window [...]. Why had he broken the window? To get arrested. At least in prison he would eat. The value of the window meant nothing to him«, erzählt Seigel. Trotz der Verurteilung zeigte sich der Schauspieler kämpferisch:

»I am a dramatic artist, I demand to live from my art; but as you know, since February 1848 the arts have fallen into the mud, into the crud, into the ----. [Nineteenth-century papers would print *crotte*, but not *merde*.] People don't want to raise them up again and France will die from that. What have artists become? Beggars! Bohemians! [...] Do with me as you like: put me in chains or tell the Odéon to open its doors to me, and then we'll see.« (Seigel 1999, 126)

Seigel notiert, dass zehn Tage nach dem Gerichtsurteil »the court received a letter from the Association of Dramatic Artists informing the judge that careful inquiries showed he had never belonged to any association or organization of actors« (ebd.). Seine Unsichtbarkeit als künstlerische Arbeitskraft ist etwas, was Sholette sehr treffend als ›dark matter‹ bezeichnet hat. Aber nach dem von Frey dargelegten wirtschaftlichen Modell der Künstlerarbeit kann Seigels Schauspieler gar nicht unter der Bezeichnung ›Künstler‹ berücksichtigt werden. Die Klage des Schauspielers sowie die Stimme von Freys Kellnerin stoßen daher auf taube Ohren; insbesondere bei denjenigen, die gesellschaftlich blind sind.

Die hier erwähnten Analysen liefern keinen wirklichen Grund für die Austauschverhältnisse der Kunstwerke. Die Wünsche der Nachfrage erklären als solche nicht, warum die Kunstwerke auf dem Markt als (gegen Geld) austauschbare

Waren auftauchen. Die neoklassische Wirtschaftslehre beschäftigt sich mit Preisen, sie will aber die Preise nicht als Ausdruck der Warenäquivalenz und des Kapitalverhältnisses sehen. Darüber hinaus lehnen wirtschaftliche Studien über den Kunstmarkt, die in der einen oder anderen Weise unter dem Einfluss der neoklassischen Wirtschaftslehre stehen, die Analyse der Künstlerproduktion als entscheidenden Faktor bei der Entstehung von ökonomischen Kunstwerten bewusst ab. Eine solche Analyse würde bedeuten, die sozialen Verhältnisse zu erkennen, denen sich die Künstler_innen unterworfen finden. Das Preisniveau des einzelnen Künstlers wird auf die besondere künstlerische Leistung oder Qualität im Sinne einer besonderen subjektiven Kreativität zurückgeführt, die sich in der Relation zwischen Künstler und Kunstkonsumenten niederschlägt – ein beliebtes Beispiel für diejenigen, die die Preiseffizienz des Marktes zeigen wollen (vgl. Grampp 1989); aber die sozialen Verhältnisse, die für solche Kreativität verantwortlich sind, werden dabei nicht berücksichtigt. Für viele Kunsttheoretiker bedeutet eine solche Vorgehensweise bloß die Reduktion der inneren Komplexität der künstlerischen Arbeit auf Marktverhältnisse, deren Untersuchung aus diesem Grunde vernachlässigt wird.

Die Marxsche Arbeitswertlehre zeigt, dass der Produktionsprozess unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen, die die Arbeitskraft als wertschaffende Arbeitskraft konstituieren, der entscheidende Faktor bei der Produktion des Warenwerts ist. »Wert« stellt dann den gesellschaftlichen Charakter der menschlichen Arbeit im Kapitalismus dar und wird im Austauschprozess (d.h. auf dem Markt) erst realisiert. Ob das Kunstwerk als Ware dieser Bestimmung zukommt, soll jetzt durch die Analyse des »produktiven« oder »unproduktiven« Charakters der Künstlerarbeit, d.h. in Bezug auf den Produktionsprozess von Kunstgegenständen, analysiert werden. Diese Analyse soll unter Berücksichtigung der Klassenverhältnisse im Kunstbereich, d.h. mit Blick auf die relative Stellung der künstlerischen Arbeitskraft im Produktionsprozess von Kunstgegenständen vollzogen werden.

2.3.3 Die Kunstarbeit als produktive, unproduktive oder nicht-produktive Arbeit

Unsere Absicht ist es hier, die Künstlerarbeit innerhalb des kapitalistischen Verwertungsprozesses zu denken, d.h. die Künstler_innen als am Kreislaufprozess des Kapitals Beteiligte zu analysieren. Von Anfang an muss man sich einer Sache bewusst sein, auf die etwa Mohun hinweist:

»[A]n activity might be profitable for an individual employer, and yet add nothing to social output, so that what is productive from a private perspective might be unproductive from the perspective of society. If for example the profits on some (unproductive) activity were in fact a market transfer out of the profits of some (productive) activity, the unproductive activity would appear productive when considered in isolation, and yet contribute nothing to aggregate profits and

hence be unproductive when the economy as a whole is considered.« (Mohun 2003a, 44)

Die von Mohun dargestellte Bestimmtheit der Arbeit als ›produktive‹ oder ›unproduktive‹ Arbeit im Verhältnis zum Verwertungsprozess des Kapitals zeigt, dass nur innerhalb der Gesamtverhältnisse der kapitalistischen Produktionsweise erfasst werden kann, ob irgendeine Aktivität zum Verwertungsprozess etwas beiträgt. Den Unterschied zwischen den verschiedenen Arbeiten entsprechend ihrer relativen Stellungen in Bezug auf den Kreislauf des Kapitals korrekt zu verstehen, ist entscheidend, um bestimmte Fehlinterpretationen zu vermeiden, die dann eventuell eine komplette Ablehnung der Marxschen Arbeitswertlehre nach sich ziehen.²¹ Über die spezifisch wirtschaftsbezogenen Debatten in Bezug auf die Kategorien ›produktive‹ und ›unproduktive‹ Arbeit hinaus interessieren wir uns auch für Aufsätze, die behaupten, dass einige ›produktive‹ Arbeiten heute bestimmte Züge der ›unproduktiven‹ Arbeit im Sinne des Marxschen Begriffs angenommen haben. Insbesondere geht es uns um Paolo Virnos Interpretation des ›Virtuosen‹ in Zusammenhang mit seiner Darstellung der ›immateriellen Arbeit‹ gemäß der Gesellschaftstheorie des italienischen Postoperaismus (dazu Abschnitt 3.2.2; vgl. Durán 2009a). In der Kunstliteratur lässt sich eine daran anschließende theoretische Strömung feststellen, die die künstlerische Tätigkeit mit den analytischen Instrumenten der Gesellschaftstheorie des Postoperaismus zu erklären versucht. Hier beobachtet man den konkreten Einfluss von Virnos Annahmen. Wenn die verschiedenen gesellschaftlichen Arbeiten tatsächlich bestimmte Züge aufweisen, die den Eigenschaften der ›unproduktiven‹ Arbeit entsprechen, bedeutet dies ferner, dass die gesellschaftliche Stellung der Arbeit im Verhältnis zum Kreislaufprozess des Kapitals mit Hilfe der Marxschen Arbeitswertlehre nicht mehr erklärt werden kann. Bei Antonio Negri wird diese Problematik z.B. folgendermaßen dargestellt:

»It has since become impossible to define social and productive activity in terms of the modern socialist tradition. Today, we face a tendency towards the hegemony of immaterial work (intellectual, scientific, cognitive, relational, communicative, affective, etc.) increasingly characterizing both the mode of production and processes of valorization. It goes without saying that this form of work is entirely subordinate to new modes of accumulation and exploitation. We can no longer interpret these according to the classical labor theory of value that measures work according to the time employed in production. Cognitive work is not measurable in those terms; it is even characterized by its immensurability, its *excess (excédence)*. A productive relation links cognitive work to the time of life. It is nourished by life as much as it modifies it in return, and its products are those of freedom and imagination. This creativity is precisely the excess that characterizes it. Of course, work still remains at the center of the entire process of production (and this is where we affirm our *fidelity to Marxism*), but its definition cannot be reduced to a purely material or labor dimension. This

²¹ Siehe z.B. die Debatte zwischen Mohun (1996 u. 2002) und Laibman (1999); vgl. Kapitel 2 in Guerrero (1988) mit reichlichen Anmerkungen über die entgegengesetzten Positionen in der Wirtschaftsliteratur, ferner Guerrero 1990.

constitutes the *first element of the caesura* between the modern and the postmodern.« (Negri 2008, 20)

Das heißt, dass Kategorien wie ›abstrakte Arbeit‹ oder ›notwendige Arbeitszeit‹ und selbst ›Wert‹ heute kein erklärendes Potenzial besitzen, um den Austausch zwischen lebendiger Arbeit und Kapital zu erfassen. Darüber hinaus gibt es einen Aspekt in Negris Text, den man in Betracht ziehen sollte. Wir haben gesehen, dass die ›gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit‹ und der ›Durchschnittsgrad‹ von Geschick und Intensität sowie der Charakter der Arbeitskraft als eine ›gesellschaftliche Durchschnitts-Arbeitskraft‹ keine geeigneten Kategorien für eine Erklärung der Künstlerarbeit als wertschaffende Arbeit bilden. Insofern scheint Negris Darstellung der ›kognitiven‹ Arbeit und ihrer ›Inkommensurabilität‹ für eine Erörterung der Kunst unter kapitalistischen Vorzeichen zunächst sehr treffend zu sein; der Kunst komme nämlich jene ›Maßlosigkeit‹, von der Negri in seiner Charakterisierung der ›kognitiven‹ Arbeit spricht, vollkommen zu. Diese Interpretation soll in diesem Abschnitt jedoch widerlegt werden. Ein zweiter Aspekt, den wir in Negris Text relevant finden, ist die Möglichkeit, Negris ›Maßlosigkeit‹ im Sinne einer postmodernen Ästhetik des ›Erhabenen‹ zu interpretieren (dazu Negri 2011a, 22-32). So wird von Negri die ›maßlose‹ Arbeit als ›Erhabenes‹ dargestellt, was unseres Erachtens eine neue Wendung in der bereits erwähnten ›Ästhetisierung des Tuns‹ (vgl. den Exkurs im Abschnitt 2.1) bedeutet.²²

In Bezug auf den Unterschied zwischen ›produktiver‹ und ›unproduktiver‹ Arbeit muss man nun zuerst eine Reihe von Bestimmungen erfassen, die aus der relativen Stellung der Arbeit im Verhältnis zum Kreislaufprozess des Kapitals hervorgehen. Wie oben gezeigt wurde, kann ein und dieselbe Aktivität als ›produktiv‹ (d.h. als Aktivität unter Einsatz von Lohnarbeit) innerhalb ihrer konkreten Produktionssphäre erscheinen, zugleich aber als ›unproduktiv‹ in Bezug auf den gesamtgesellschaftlichen Output bezeichnet werden, wie es z.B. innerhalb des Zirkulationsprozesses geschieht, in dem ein Teil des variablen Kapitals investiert werden muss, um die Ware als Wert zu realisieren. Im zweiten Band des *Kapital* zeigt Marx, wie der Transformationsprozess von Ware in Geld und Geld in Ware Zeit und Arbeit in Anspruch nimmt, »aber nicht um Wert zu schaffen, sondern um die Umsetzung des Werts aus einer Form in die andre hervorzubringen« (MEW 24, 131). Das heißt, dass die Arbeit, die sich mit dem Formwechsel des Wertes befasst, keine wertschaffende ist und daher ›unproduktiv‹. Dass die Funktion dieser Arbeit ein notwendiges Moment der Reproduktion des Kapitals bildet, ändert aber nicht den Charakter des gesamten Prozesses. Ähnlich wie im physikalischen Phänomen der Kohleverbrennung kann die menschliche Arbeit ein notwendiges Moment des Verbrennungsprozesses sein, meint Marx, z.B. indem die Kohle mit Sauerstoff in Kontakt gebracht wird. Die notwendige menschliche Arbeit gehört aber nicht zur Daseinsform der Kohle, und ihre Formveränderung, d.h. der Kraftaufwand verwandelt sich nicht in Wärme, »sondern [geht] von dieser ab [...]« (ebd., 132):

²² Über Kunst als ›maßlose Arbeit‹ siehe Abschnitt 3.2.4.

»Unter allen Umständen ist die hierauf verwandte Zeit eine Zirkulationskost, die den umgesetzten Werten nichts zuführt. Es ist die Kost, erforderlich, sie aus Warenform in Geldform zu übersetzen [...]. Sobald der Umfang seines Geschäfts ihn [den Kapitalisten – JMD] aber zwingt oder befähigt, eigne Zirkulationsagenten als Lohnarbeiter zu kaufen (dingen), so ist das Phänomen der Sache nach nicht verändert [...]. [D]ies erscheint jetzt als zusätzliche Kapitalauslage; ein Teil des variablen Kapitals muß ausgelegt werden im Ankauf dieser nur in der Zirkulation fungierenden Arbeitskräfte« (ebd., 134-135).

Andererseits kann aus einer subjektiven Sichtweise eine Arbeit als ›unproduktiv‹ auftreten, obwohl sie eigentlich ›produktive‹ Arbeit ist. In den Manuskripten von 1861-1863, die die Basis der *Theorien über den Mehrwert* bilden, bringt Marx das folgende Beispiel: »Z.B. der Dienst, den mir ein Sänger leistet, befriedigt mein ästhetisches Bedürfnis, aber was ich genieße existiert nur in einer von dem Sänger selbst untrennbaren Action, und sobald seine Arbeit, das Singen am Ende ist, ist auch mein Genuß am Ende [...]. Diese Dienste selbst, wie die Waare, die ich kaufe, können nothwendige sein oder nur nothwendige scheinen [...], oder sie können Dienste sein, die mir Genüsse gewähren. Dieß ändert an ihrer ökonomischen Bestimmtheit nichts« (MEGA II/3.6, 2176). Im Opernhaus findet ein Austausch zwischen Geld (dem Eintrittspreis, den ich bezahlt habe) und Arbeit (dem Gesang des Sängers) statt, um mein ästhetisches Bedürfnis zu befriedigen. Dieser Austausch von Geld und Arbeit entspricht dem Austausch gemäß der einfachen Warenzirkulation und verwandelt die Arbeit keineswegs in ›produktive‹ Arbeit, d.h. das Geld fungiert hier nicht als Kapital, sondern als Mittel zur Befriedigung von Bedürfnissen. Aber diese Bestimmtheit kann man nicht aus dem Inhalt der Arbeit deduzieren, wie Marx betont. Marx' Analyse bezieht sich immer auf die Funktion des Geldes innerhalb des Kreislaufprozesses, in dem alles auf meine Handlung im Prozess – als Kapitalist oder Lohnarbeiter oder auch als Konsument von Gebrauchswerten – ankommt (vgl. MEW 42, 198), da »productive Arbeit zu sein eine Bestimmung der Arbeit ist, die zunächst absolut nichts zu thun hat mit dem *bestimmten Inhalt* der Arbeit, ihrer besonderen Nützlichkeit oder dem eigenthümlichen Gebrauchswerth, worin sie sich darstellt« (MEGA II/3.6, 2173). Die verschiedenen konkreten Arbeiten im Opernhaus erscheinen mir gegenüber, d.h. mir als dem Konsumenten von Gesängen, von ihrer ›unproduktiven‹ Seite, unabhängig davon, ob sie in Wirklichkeit als Lohnarbeit im Dienste eines Kapitals auftreten. »Die *productiven Arbeiter* selbst können mir gegenüber *unproductive Arbeiter* sein. Z.B. wenn ich mein Haus tapezieren lasse, und diese Tapezierer Lohnarbeiter eines masters sind, der mir diese Verrichtung verkauft, so ist es für mich dasselbe, als wenn ich ein tapezirtes Haus gekauft hätte, Geld gegen eine Waare zu meinem Consum verausgabt hätte, aber für den master, der diese Arbeiter tapezieren läßt, sind sie productive Arbeiter, denn sie produciren ihm Mehrwerth« (ebd., 2179). Entsprechend Marx' Arbeitswertlehre behauptet Mohun: »[N]ew value is added *only* in the process of production. Otherwise, in whatever form it exists as a stock [d.h. in der Form des Geldkapitals oder des Warenkapitals – JMD], and in whatever flow process its form is transformed into some other stock, value

remains quantitatively the same« (Mohun 1996, 35). Darüber hinaus unterscheidet Mohun in seinem Aufsatz verschiedene Formen der Lohnarbeit hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Verwertungsprozess des Kapitals. Lohnarbeit kann demnach ›produktive‹ Lohnarbeit (d.h. Mehrwert schaffende) und ›unproduktive‹ Lohnarbeit (innerhalb des Kreislaufs des Kapitals, aber ohne Warenkapital in Geldkapital oder Geldkapital in produktives Kapital zu verwandeln) sein, während Arbeit, die keine Lohnarbeit ist, weder ›produktiv‹ noch ›unproduktiv‹ ist, sondern ›nicht-produktiv‹ (ebd., 36).²³

Es sollte jetzt nicht überraschen, Kunstwerke zu finden, die sich mühelos in den Kreislaufprozess des Kapitals einordnen lassen. Man kann in der Tat gut beobachten, wie bestimmte Kunstprojekte die Funktion einer ›ideologischen Verwertung‹ von privaten Kapitalen erfüllen. ›Ideologische Verwertung‹ versteht sich im Unterschied zum Verwertungsprozess des Kapitals oder zum Transformationsprozess von Ware [W] und Geld [G] in durch Mehrwert vermehrte Ware [W'] und Geld [G'] als einen Prozess, innerhalb dessen die Künstlerarbeit, die die Ware ›Kunstwerk‹ erzeugt, nicht zur Erschaffung von neuem Mehrwert eingesetzt wird, sondern als Beitrag zur gesellschaftlichen Selbstdarstellung des Kapitals, was jedenfalls innerhalb des oben beschriebenen Prozesses der Wertumsetzung zu verstehen ist (vgl. Haug 2009, 23). Die Funktion des Kunstwerks ist unter diesen Umständen nicht als Mehrwert schaffende, sondern als ›Ideologie schaffende‹ zu verstehen. Das Kunstwerk erscheint dann als ›unproduktive‹ Arbeit, obwohl es eine wichtige Leistung im Dienst des Kapitals erfüllt. Damit wird das Verhältnis der Künstlerarbeitskraft zum Kapital nicht aus der rein ökonomischen Perspektive ihres ›produktiven‹ oder ›unproduktiven‹ Charakters betrachtet – das wäre ein Gegenstand für spezifisch wirtschaftsbezogene Analysen. Ob die Künstlerarbeit als Mehrwert schaffende Arbeit eingesetzt wird oder nicht, ist hier gerade irrelevant, da beide Charakterisierungen der Arbeit auf das enge Verhältnis zwischen lebendiger Arbeit und Kapital hinweisen.

Olafur Eliassons Projekt für den Autohersteller BMW im Jahr 2007 ist ein gutes Beispiel der ideologischen Funktion der Kunst im Zusammenhang mit den Strategien großer Unternehmen auf dem globalen Markt. Das von BMW geförderte Künstlerprojekt geht auf Alexander Calders Umgestaltung eines BMW-Autos im Jahr 1975 zurück. Eliassons Projekt ist besonders interessant, weil der Künstler sich hier entschieden hat, mit einem Prototyp, dem BMW H₂R, zu arbeiten, der auf die konzerneigene Erforschung ›sauberer‹ Antriebsenergie hinweist. Das BMW H₂R ist ein Auto mit Wasserstoffantrieb, das Eliasson einfrieren lässt. Eliasson hat die Außenhülle des Autos entfernt und »durch eine komplexe Haut aus Stahlgeflecht,

²³ In einem späteren Aufsatz weist Mohun (2002, 203) darauf hin, dass er die ›nicht-produktive Arbeit‹ im Sinne von Hausarbeit gedacht habe, obwohl die Bezeichnung ›nicht entlohnt‹ (»non-remunerated«) besser gewesen wäre, meint Mohun. Jedenfalls liegt die Bedeutung von Mohuns Darstellung darin, dass er die ›unproduktive‹ Arbeit im Verhältnis zum Verwertungsprozess des Kapitals deutlich erfasst, d.h. ›unproduktive‹ Arbeit ist ebenfalls Arbeit, die vom Kapital gekauft worden ist; sie existiert also keinesfalls außerhalb der Kapitalverhältnisse.

glänzenden Metallplatten und zahlreichen Eisschichten ersetzt«. ²⁴ Diese neue Hülle wird von Eliasson als eine Art Tarnung konzipiert, die das Auto in der Tat stilllegt. Im Gegensatz dazu deuten die Eisschichten auf einen flüchtigen Stoff hin, der mit Eliassons grundlegender Arbeit mit Naturkräften in Zusammenhang steht. Die Eisschichten weisen durch das Zusammenspiel zwischen einem stillgelegten Öko-Auto und der durch das Eis angedeuteten Idee von Zerbrechlichkeit unserer Umwelt auf das Problem der globalen Erwärmung hin. ²⁵ Das Projekt stellt sich jedenfalls als Zusammenarbeit zwischen dem bürgerlichen Subjekt und den unternehmerischen Interessen hinsichtlich des Problems der sozial-ökologischen Verantwortung dar – einer Verantwortung, die Eliasson folgendermaßen versteht: »[W]e have to consolidate a platform on which the car industry, on the one hand, and the need to exercise personal environmental responsibility on the other, can come together. This platform will nourish the hope that the car industry will eventually find it necessary to take upon itself a socio-environmental sense of responsibility« (Eliasson 2008, 19). Die Tatsache, dass Eliasson hier offensichtlich mit Ideen von Fluss, Vergänglichkeit und nicht zuletzt Immaterialität spielt, erlaubt darüber hinaus eine Lektüre seiner Arbeit im Sinne von Negris Darstellung der ›kognitiven‹ Arbeit im Kapitalismus. Was die ideologische Auswirkung von Eliassons Projekt für BMW angeht, deutet der Umstand, dass der Unternehmer nicht direkt die Arbeit mit diesem bestimmten Prototyp in Auftrag gegeben hat, sondern Eliasson den BMW H₂R frei ausgewählt hat, auf die Inanspruchnahme eines bestimmten bürgerlichen Freiheitsbegriffs hin, nämlich des Begriffs des ›freien‹ autonomen Subjekts, den heutzutage insbesondere Künstler_innen und andere Kulturproduzent_innen perfekt verkörpern. Das bürgerliche autonome Subjekt muss sich auf dem Markt eigentlich wie ein selbständiger Warenhändler verhalten, und Eliasson hat BMW seine Ideen über Umweltverantwortung zur Verfügung gestellt oder, besser gesagt, verkauft. Für BMW wird jedenfalls durch den Austausch soziale Kreativität gefördert. Andererseits hat BMW durch Eliassons Projekt in seinen eigenen Umweltdiskurs investiert. Die zunehmende Involvierung privater Unternehmen in Kunstprojekte, Ausstellungen, etc. sorgt für einen kritischen Blick derjenigen, die fest an die ›Autonomie‹ des Kunstfeldes glauben, das sich gegen die Logik der bürgerlichen Welt ausgebildet habe (dazu Bourdieu u. Haacke 1995 sowie Haacke 2001). Die ›Autonomie‹ der Kunst sei heute durch die Macht des Gelds erodiert, und damit werde der kritische Impuls der Kunst aufgehoben. Bourdieus und Haackes Diagnose ist in ihrer Darstellung des neuen Mäzenatentums als Herrschaftstechnik, die als solche nicht wahrgenommen wird, jedenfalls sehr treffend: »Patronage is a subtle form of domination that acts thanks to the fact that it is not perceived as such. All forms of

²⁴ So wird Eliassons Projekt auf der Website »BMW Art Cars« beschrieben: www.bmw-art-cars.de (letzter Zugriff 23.10.2011).

²⁵ Eliasson hat erkannt, dass die künstliche Erhaltung des Eises im Ausstellungsraum, für die eine starke Energiequelle nötig ist, das ganze Projekt irgendwie entkräftet, weil sie bloß das Bedürfnis nach Musealisierung des Objektes befriedigt. »On the one hand, I wanted to make a statement about the environment, and on the other, the project does have a negative impact on the environment because it consumes energy. But at the SFMOMA [*Your tempo: Olafur Eliasson*, the San Francisco Museum of Modern Art] we at least had the freezer powered by green energy« (Eliasson 2008, 282).

symbolic domination operate on the basis of misrecognition, that is, with the complicity of those who are subjected to them« (Bourdieu u. Haacke 1995, 54; vgl. Wu 2002 und Rectanus 2002). Immerhin werden Kunst- und Kulturförderung ein distinktives Merkmal der heutigen ›unternehmerischen‹ Städte, die weltweit um Investitionskapital konkurrieren. In dieser Hinsicht hat sich Berlin nach dem Mauerfall als geeignetes Labor entpuppt (vgl. Durán 2009b). Aber die Bedeutung der (privaten sowie öffentlichen) Kunstförderung liegt auch in ihrem Beitrag zu Strukturierung einer bestimmten Sphäre von Produktionsverhältnissen, die der Kunst eigentümlich zu sein scheinen. Wie in der ideellen Darstellung des freien Eigentümers seines Arbeitsvermögens, der auf dem Markt dem Geldbesitzer begegnet, so dass beide ›als ebenbürtige Warenbesitzer‹ in Verhältnis zueinander treten (Marx), begegnen sich die künstlerische Arbeitskraft und der Geldgeber auf dem Kunstmarkt. Das Kunstwerk wird in diesem Fall zum Resultat eines freien Austausches, in dem das Geld nicht als Kapital (selbst nicht als bloßes Austauschmittel), sondern als ›Gabe‹ erscheint. Dadurch werden die spezifischen Klassenverhältnisse innerhalb des Kunstbetriebes, wird insbesondere die klassenbezogene Stellung der Künstlerarbeitskraft jedenfalls verschleiert.

Die Idee, dass das Geld als ›Gabe‹ eine Rolle innerhalb eines spezifischen Gabenaustauschprozesses mit eigenen Regeln von Reziprozität oder Gegenseitigkeit spielt, geht von dem vermeintlichen Gegensatz zwischen der Ökonomie der Gabe und dem Warenaustausch aus (vgl. Appadurai 1988b, 11), namentlich von der Vorstellung, dass Kunst- und Kulturförderung keinesfalls von Gewinnmaximierungsinteressen bestimmt werden (Abbing 2002, 38 ff. und Haacke 2001, 105). So wird der Wunsch ausgedrückt, dass die privaten und öffentlichen Ausgaben in der Kunst über den gewinnorientierten *Geist* des Kapitalismus hinausgehen sollen. Diese Vorstellung entspricht den Voraussetzungen einer Gabenwirtschaft, deren Reziprozität darin besteht, dass die Gegenleistung oder der geschätzte Ertrag nicht im Sinne einer angemessenen Gegenleistung oder *quid pro quo* erwartet wird, sondern die Investition sich auf eine gewisse ›Ungleichheit‹ (bzw. ›Inkommensurabilität‹) einlässt, besonders nach dem Modell des Kommunikations- oder Datenaustausches, wo »the values to be exchanged are left open for interpretation« (Klamer 1996, 24). Dabei wird der Gabenaustausch als ›inkommensurabel‹ dargestellt, d.h. als nicht-ökonomisch hinsichtlich der kapitalistischen Rationalität des Warenaustausches. Interpretationen anthropologischer und ethnologischer Art von Autoren wie Arjo Klamer und Arjun Appadurai sind in Hinblick auf den Gegensatz zwischen ökonomischem und gesellschaftlichem Wert stark von Georg Simmels Vorstellung des Wertes als »judgment made [...] by subjects« (Appadurai 1988, 3) geprägt. Der Wert war für Simmel eine »reale Abstraktion«, die zwischen dem Subjekt und den Dingen angesiedelt ist: »[I]n Wirklichkeit ist es eine dritte«, schrieb Simmel, »aus jenen nicht zusammensetzbare Kategorie, gleichsam etwas zwischen uns und den Dingen« (zit. nach Reichelt 2008, 126). Das heißt, Wert sei ein Gedachtes, da Simmel Wert zuerst als ›Inhaltsgebilde‹ beschreibt, der zugleich als etwas Selbständiges empfunden wird

(ebd.). Der Wert erscheint als etwas Objektives dem Subjekt gegenüber, obwohl von der natürlichen Sachlichkeit aus, so Simmel, Wert etwas Subjektives ist, da ein sachlicher Ansatzpunkt im Objekt nicht zu finden ist. Der objektive Wert entsteht aus der fundamentalen Fähigkeit des Geistes, »sich die Inhalte, die er sich vorstellt, zugleich gegenüberzustellen, als wären sie von diesem Vorgestelltwerden unabhängig« (zit. nach ebd., 126-127). Diese Argumentation erlaubt es z.B. Appadurai, sich gegen ›Wert‹ als etwas Absolutes zu wenden: »Thus, the economic object does not have an absolute value as a result of the demand for it, but the demand, as the basis of a real or imagined exchange, endows the object with value« (Appadurai 1988, 4). Bei Klamer geht es um etwas Ähnliches, wenn er von Werten spricht, die »left open for interpretation« seien (Klamer 1996, 24). Wie Reichelt (2008, 142) bemerkt, besteht das Problem von Simmels subjektivistischem Ansatz darin, dass in der ökonomischen Vorstellung dem Geld die Bedeutung zugewiesen wird, »die relativen Werte der Waren auszudrücken«. So verfehlt Reichelt zufolge die Theorie nicht nur »die Wirklichkeit des objektiven Wertes, sondern entfernt sich zusätzlich von dieser spezifischen Realität, indem sie den Gesamtzusammenhang umkehrt und den objektiven ökonomischen Wert zu einem der vielen am Wertehimmel erklärt« (ebd.). In Simmels Werttheorie erscheint das Geld nicht als Ausdruck der Wertverhältnissen der verschiedenen Waren, nämlich als Ausdruck der Warenäquivalenz im Austauschprozess, sondern als Medium, das sich zwischen Mensch und Ware schiebt, und dadurch stehen uns die Dinge nicht mehr unmittelbar gegenüber. Simmels Einführung einer subjektiven Seite, die im Austauschprozess den Wert der Dinge bestimmt,²⁶ hat darüber hinaus zur unversöhnlichen Spaltung zwischen dem rein ökonomischen und dem gesellschaftlichen Aspekt eines Dinges geführt. ›Wert‹ wird in der Kunsttheorie als zweideutig verstanden, beispielsweise bei Graw (2008a). Sie schreibt: »Folglich kämpfe ich an zwei Fronten zugleich: Gegen die falsche Gleichsetzung von Markterfolg mit künstlerischer Relevanz *und* gegen den idealistischen Glauben an die Kunst als das ganz Andere des Marktes« (ebd., 85; vgl. Menger 2006a, 14-28). Der unmittelbare Wert des Kunstwerkes wird als ›Symbolwert‹ (objektiv und nicht messbar) dargestellt und der Preis der Kunstware als etwas ›Arbiträres‹ angesehen (Graw 2008a, 34): »Der Preis ist folglich Index des Marktwertes, wobei es sich hierbei um eine Wertgröße handelt, die nicht mit dem Wert des Kunstwerks zu verwechseln ist. Hohe Preise können schließlich auch mit wertlosen Kunstwerken erzielt werden. Demnach sind es zwei Realitäten, die im Kunstwerk aufeinandertreffen – Preislosigkeit (via Symbolwert) und Preis (via Marktwert)« (ebd., 35-36).²⁷ Dadurch wird die Ökonomie des Kunstwerkes zu ihrer

²⁶ Frisby (1981, 113 ff.) weist auf den Einfluss der Wiener Grenznutzenschule, insbesondere den Einfluss von Menger und Böhm-Bawerk hin. Für Simmel sind Tauschverhältnisse als ›Form der Vergesellschaftung‹ entscheidend; wichtig ist, meinte Simmel, den Wirtschaftsprozess darauf zu reduzieren, was wirklich ›in der Seele jedes Wirtschaftenden‹ geschieht, um die Gesellschaft als Ganzes zu verstehen. Dadurch wird der gesellschaftliche Charakter des Produktionsprozesses einfach ignoriert.

²⁷ Der Einfluss von Bourdieu ist deutlich: »Künstlerische Werke sind nach Bourdieu eine doppelseitige Realität: Auf der einen Seite stellen sie etwa in Form von Gemälden, Statuen oder Romanskripten ökonomische Handelsgüter dar und fungieren auf der anderen Seite gleichzeitig als künstlerische

eigenen Negation gedrängt und letztendlich aus dieser Negation begründet, da der Preis der Kunst »auf der Annahme ihrer Preislosigkeit [nach der einfachen Formulierung, dass der ›Symbolwert‹ »nicht 1=1 in ökonomische Kategorien übersetzbar ist« (ebd., 10) – JMD] basiert« (ebd.). Bei Graw machen den Gebrauchs- und Tauschwert zwei getrennte Realitäten: nämlich die der Kunstwelt, die auf Gebrauchswerte bezogen ist, und die des Kunstmarkts, der mit Tauschwerten arbeitet, aus, die »aufeinander verwiesen sind, ohne jedoch [...] in eins zu fallen« (ebd., 9). So wäre es z.B. nach Kopytoff (1988) irgendwie logisch vorzuschlagen, dass das Warenssein eigentlich nur eine Phase des gesellschaftlichen Lebens eines Kunstwerkes ist (vgl. Appadurai 1988, 13). Dinge nehmen also einen Warencharakter an und verlieren ihn regelmäßig auch wieder. Folglich wäre der ökonomische Wert eines Dinges kein guter Anhaltspunkt, um das Ding gesellschaftlich zu erfassen. Man erkennt hier die Absicht, eine Theorie des Tausches zu begründen, die über die Warenäquivalenz und den Preisausdruck hinauszugehen verspricht. Durch die Betonung der für den Gabentausch typischen Gegenseitigkeit, Geselligkeit und Ungezwungenheit (ebd., 11) soll diese Theorie einen überhistorischen Aspekt darstellen, »that captures something of the deeper reality of human beings« (Lapavitsas 2004, 40). Marcel Mauss' grundlegende Fragestellung in seinem bekannten Aufsatz *Essai sur le don* bezieht sich auf diese Problematik der ›Vergesellschaftung‹ im Hinblick auf die zu erwartende Reziprozität im Tausch. So fragt sich Mauss: »*Welches ist der Grundsatz des Rechts und Interesses, der bewirkt, daß in den rückständigen oder archaischen Gesellschaften das empfangene Geschenk zwangsläufig erwidert wird?*« (Mauss 1968, 18). Godelier zufolge bedeutet Mauss' Fragestellung, eine Form von Tauschverhältnissen aufleben lassen zu wollen, die über den Laissez-faire-Kapitalismus sowie die sozialistische Ablehnung des Marktes hinausgehen: So könnten die Reichen »rediscover the generosity of the ancient Celtic or German noblemen, so that society might not fall prisoner to the ›cold reasoning of the merchant, the banker, and the capitalist‹. Mauss was outlining a ›social-democratic‹ program before its time« (Godelier 1999, 4). Obwohl die für den Gabentausch typische Reziprozität außerhalb des kapitalistischen Gewinnmaximierungsgesetzes gern gesehen wird, benötigt das Tauschverhältnis, das der Gabenökonomie entspricht, nicht nur einen subjektiven Grund fürs Geben, sondern auch einen gesellschaftlich bestimmten objektiven Maßstab für die Reziprozität. Dies heiße, dass die ›Gabe‹ in den von der kapitalistischen Produktionsweise beherrschten Gesellschaften eigentlich am Maßstab des kapitalistischen Warenmarktes, d.h. an der Werts substanz (abstrakt menschlicher Arbeit) und der Wertform (dem in Geld ausgedrückten Wert), gemessen wird. So schreibt Mirowski: »In any event, the gift must have an intentional aspect to be a gift [...]. If we tend to conflate intentionality with calculation (and this is the very hallmark of Western thought), then this intentionality immediately undoes the gift and instead situates it squarely in the category of market exchange« (Mirowski 2001,

Zeichen mit rein symbolischen Bedeutungen. Der ökonomische Handelswert und der symbolische Kunstwerk können voneinander unterschieden werden und bleiben laut Bourdieu auch relativ unabhängig voneinander« (Schumacher 2011, 126-127; vgl. Graw 2008c).

447). Obwohl Kultursponsoring sich heute mehr dem herkömmlichen Warenaustausch als dem Gabengeben annähert, werden die Investitionen nicht als *quid pro quo*, sondern im Sinne eines gesellschaftlichen Engagements des als ›aktiver Bürger‹ dargestellten Unternehmers verstanden, dessen gesellschaftliche Aufgabe es sei, die »Grundvoraussetzungen für ein prosperierendes Gemeinwesen« zu schaffen (Breuer 2001): »Unternehmen werden mehr und mehr daran gemessen, welche Werte sie über ihr ökonomisches Verhalten hinaus für die Gesellschaft durch ihr Verhalten repräsentieren. Engagements im sozialen Bereich, in der Wissenschaft und in der Kunst sind dabei die wichtigsten Felder« (Hermanns 2002, 22). So versteht man auch, wieso Kunst zumindest nach dem Zweiten Weltkrieg im sogenannten goldenen Zeitalter unter den Schutz des keynesianischen Wohlfahrtsstaates (siehe Jessop 2002, 55 ff.) und des gesellschaftlich verantwortungsbewussten privaten Bürgers fallen konnte. Mauss formuliert diesen Gesichtspunkt am Schluss seines Essays deutlich:

»Die gesamte französische Gesetzgebung der Sozialversicherung, dieser schon verwirklichte Staatssozialismus, ist von dem Prinzip durchdrungen, daß der Arbeiter sein Leben und seine Arbeit teils der Gemeinschaft, teils seinem Dienstherrn hingibt; wenn er an dem Versicherungswerk mitarbeiten soll, so sind diejenigen, die aus seinen Diensten Nutzen gezogen haben, nicht schon durch die Zahlung eines Lohns aller Schuld ihm gegenüber enthoben; der Staat, der die Gemeinschaft repräsentiert, schuldet ihm, zusammen mit seinem Dienstherrn, eine gewisse Sicherung seines Lebens gegen Arbeitslosigkeit, Krankheit, Alter und Tod.« (Mauss 1968, 160)

Die gesellschaftliche Verpflichtung den Arbeitern gegenüber – und dasselbe konnte man unter der Voraussetzung, dass Kunst etwas Gemeinnütziges sei, in Bezug auf Künstler_innen behaupten (vgl. Frey 2003, 111-114) – wurde von Mauss als ›Gabe‹ erkannt. Dennoch muss das als bürgerliches Engagement inszenierte unternehmerische (sowie politische) Verhalten als Zeichen einer Herrschaftskultur erfasst werden, die sich Kunst mit dem Ziel gesellschaftlicher Selbstdarstellung bzw. ›ideologischer Verwertung‹ zunutze macht (vgl. Ullrich 2010). Wenn die Hauptaufgabe zeitgenössischer Kunst- und Kulturförderung von Mäzenen darin gesehen wird, »die Zweckfreiheit der Kunst« zu gewährleisten (Haustein 2001, 115), weiß man daher, inwiefern die Rolle des Geldes innerhalb der Kunstökonomie vorzugsweise im Sinne des Gabentausches verstanden wird: nämlich als nicht gewinnorientiert, zugleich aber deutlich ausgerichtet auf eine gewisse Herrschaftsauratik und ›ideologische Verwertung‹ der unternehmerisch geförderten Kultur. Die klassenbezogenen Stellungen innerhalb des Kunstbetriebs finden ihren gesellschaftlichen Ausdruck nicht unmittelbar im Verhältnis zu dem ökonomischen Gefüge (bzw. dem Bereich der Mehrwertproduktion und den Verhältnissen zwischen Arbeitskraft und Kapital), sondern vermittelt der ideologischen Ausnutzung eines ökonomischen Prozesses (mehrwertproduzierend oder nicht), der auch zur Reproduktion der Herrschaftsverhältnisse innerhalb des Kunstbetriebes dient. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass und inwiefern der spezifische Zusammenhang, auf den sich diese konkreten Verhältnisse zwischen Kunst und

Gesellschaft heute stützen, eigentlich auf die ästhetische Reflexion der englischen Moralphilosophie des 17. und 18. Jahrhunderts zurückgeht. Der Konsum von Kunstobjekten diente damals wie heute zur Selbstdarstellung des Gentlemans als eines von hoch sittlichen Prinzipien getriebenen Subjekts, wie z.B. in Johan Zoffanys Porträt der Familie von Sir William Young, *The Family of Sir William Young, Baronet* (1770) zu sehen ist. Insofern dieses Porträt durch seine atmosphärischen Qualitäten Harmonie und Vertrautheit als wesentliche Merkmale von Youngs Familie ins Bild setzt, dient hier die geschickte Qualität des Malers (d.h. seine ›Kunst‹) dazu, »that we almost forget the material relations that undergird this family's social, economic, and political position« (Tobin 1999, 42), denn Sir William Young war ein erfolgreicher Großgrundbesitzer und Sklavenhalter. Nicht nur verbirgt das Porträt diese konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern die Familie lässt sich hier ihrerseits bei einer künstlerischen Tätigkeit abbilden (sie sind dabei, ein kleines musikalisches Konzert zu geben) – als Zeichen einer gesellschaftlichen Kultur, deren ökonomische Verhältnisse ›Sanftheit‹, ›Ruhe‹ und ›Freundlichkeit‹ vermitteln, wie es bekanntermaßen Montesquieu ausgedrückt hat: »der Handel [...] verfeinert und mildert (*adoucit*) die barbarischen Sitten, wie wir jeden Tag feststellen können« (zit. nach Hirschman 1980, 69). Nicht unbedingt angesichts dieses Porträts, aber doch mit Blick auf die Verhältnisse, die Zoffanys Bild verbirgt, schreibt Marx emphatisch: »Das ist der doux commerce!« (MEW 23, 780)

Bezüglich der dargestellten Verhältnisse zum Verwertungsprozess des Kapitals und bezüglich des Ausmaßes, in dem dieser Verwertungsprozess als ein ideologischer gedeutet werden muss, ist es wichtig zu betonen, dass der Inhalt der Arbeit hier nicht den entscheidenden Aspekt bildet. Bestimmte Rahmenbedingungen strukturieren die Arbeit unter einem gesellschaftlichen (und nicht privaten) Gesichtspunkt. Die Wirtschaftsliteratur (vgl. Haak 2008, 72-74; Menger 2006b u.a.) beschreibt den Arbeitsmarkt für Künstler_innen als charakterisiert von eventueller oder flexibler Arbeit, Mehrfachbeschäftigung, Selbständigkeit, Überangebot an Arbeitskräften, eigentümlichen Berufsrisiken, Kurzzeitverträgen und auf Reputation beruhenden Einnahmen nach dem ›the-winner-take-all‹-Modell (Frank u. Cook 1996). Menger kennzeichnet z.B. die für die Künstlerarbeit typische Selbständigkeit folgendermaßen: Der Künstler-Arbeitsmarkt »may be compared to a network of small ad hoc firms trading along matching processes from one project to the other [...]. In that respect, artist's earnings, like those of any self-employed worker, depend not only on her skill, talent and effort, but also on how well she performs the managerial and entrepreneurial functions« (Menger 2006b, 774-775; siehe Guillet de Monthoux 2004 u. Neustadt 2011). Diese Beschreibung geht von einem extrem kompetitiven Modell voller Ungewissheit und Risiken aus. Jedenfalls sind hier Künstler_innen gemäß dem bürgerlichen Ideal des autonomen Warenhändlers dargestellt, dessen Vorbild in prekären Zeiten das Ich-AG-Modell bildet (Haak 2008, 113).

Die Freiberufler_innen machen eine schwierige Kategorie aus, die in Bezug auf den Arbeiter und den Kapitalisten zugleich bestimmt wird. Ihr Reproduktionsprozess

nähert sich dem Kreislaufprozess des Kapitals an, da Produktionsmittel gekauft und produktiv konsumiert werden, um eine Ware zu produzieren, die ›mehr Wert‹ ist als ihre Produktionselemente. Allerdings ist es in der Tendenz so, dass diese Freiberufler_innen es durch längere Arbeitszeit und häufig mittels der Nutzung von nichtbezahlter Arbeit schaffen, auf dem Markt zu konkurrieren (Mohun 1996, 38-39).²⁸ Marx hatte sich bereits gefragt, wie es sich mit diesen Selbständigen verhält, »die keine Arbeiter anwenden, also nicht als Capitalisten producieren« (MEGA II/3.6, 2179). Sie treten auf dem Markt als unabhängige Warenproduzenten auf, und »dieß Verhältniß hat also mit dem Austausch von Capital und Arbeit nichts zu thun« (ebd.). Dieses Verhältnis hat aber auch mit dem Unterschied von ›produktiver‹ und ›unproduktiver‹ Arbeit nichts zu tun, »der blos darauf beruht ob die Arbeit gegen Geld als Geld oder gegen Geld als Capital ausgetauscht wird« (ebd., 2180). Das heißt, solche Warenproduzent_innen, die keine Arbeiter (außer sich selbst) einsetzen, gehören »weder in die Categorie der *productiven* noch der *unproductiven Arbeiter*« und sind auch nicht »unter die capitalistische Productionsweise subsumirt« (ebd.). Der von ihnen erzielte Gewinn ist in Wirklichkeit nichts anderes als ein verdientes Einkommen (Gouverneur 2011, 112); und dies trotz der gesellschaftlich spezifischen Erscheinungsform der Arbeit, bei der die Freiberufler_innen gleichzeitig als Kapitalisten und Lohnarbeiter in Erscheinung treten: »Als Besitzer der Produktionsmittel ist er Capitalist, als Arbeiter ist er sein eigener Lohnarbeiter. Er zahlt sich also sein Salair als Capitalist und zieht seinen Profit aus seinem Capital, d.h. er exploitirt sich selbst als Lohnarbeiter und zahlt sich in dem Surplusvalue den Tribut den die Arbeit dem Capital schuldet« (MEGA II/3.6, 2180). Nach diesem Bild erscheinen die selbständigen Künstler_innen einerseits als Kapitalisten, denn sie sind Besitzer ihrer Produktionsmittel und wenden diese ›produktiv‹ an, und andererseits als Lohnarbeiter, die für sich selbst gegen Lohn arbeiten. Aber produzieren diese Selbständigen auch tatsächlich Mehrwert? »Es ist möglich, daß diese Producenten, die mit eignen Produktionsmitteln arbeiten, nicht nur ihr Arbeitsvermögen reproducieren, sondern Mehrwerth schaffen, indem ihre Position ihnen erlaubt, ihre eigne Surplusarbeit oder einen Theil derselben [...] sich anzueignen. Und hier tritt uns eine Eigenthümlichkeit entgegen, die charakteristisch ist für eine Gesellschaft, in der eine Bestimmtheit der Productionsweise vorherrscht, obgleich noch nicht alle Productionsverhältnisse derselben unterworfen sind« (MEGA II/3.6, 2180). In Hinblick darauf meint Guerrero (1988, 57), dass die Realisation von Mehrarbeit dieser selbständigen Arbeiter_innen, die keine Lohnempfänger_innen sind, in Wirklichkeit der ersten Phase des kapitalistischen Akkumulationsprozesses angehört. Heute werden manche von ihnen in die Klasse der Kapitalisten aufgenommen und andere werden ihrer Produktionsinstrumente und ihrer Kapazität, den Überschuss erneut zu investieren, allmählich enteignet, bis sie zu Lohnarbeitern werden (MEGA II/3.6, 2181).

²⁸ Vgl. Haaks Tabelle in Bezug auf die Wochenarbeitszeiten mit dem Ergebnis, dass die Mehrzahl der bildenden Künstler_innen von über 40 Stunden geleisteter Arbeitszeit berichtet, mit großem Anteil von Sonntags- und Nachtarbeit (Haak 2008, 108-112).

Wir haben behauptet, dass die Darstellung der Künstler_innen als Kapitalisten (d.i. aus der Perspektive ihres Besitzes von Produktionsmitteln) und zugleich als Lohnarbeiter keine seriöse Erklärung der heutigen Lage der Künstlerarbeit liefert. Warum? Marx ist klar in diesem Punkt:

»Die Produktionsmittel werden nur Capital, so weit sie als selbstständige Macht der Arbeit gegenüber verselbstständigt sind. Im angegebenen Fall ist der Producent – der Arbeiter – Besitzer, Eigenthümer seiner Produktionsmittel. Sie sind also nicht Capital, so wenig wie er ihnen gegenüber Lohnarbeiter. Nichts desto weniger werden sie als Capital aufgefasst und er selbst in sich gespalten, so dass *er* als Capitalist sich selbst als Lohnarbeiter anwendet [...]. Der Producent schafft zwar im angegebenen Fall seinen eignen surplusvalue [...], oder das ganze Product vergegenständlicht nur seine eigne Arbeit« (ebd., 2180-2181).

Wie bereits erwähnt, ist die weitere Entwicklung dieser Sachlage irgendwie logisch: Künstler_innen können sich theoretisch in erfolgreiche Kapitalisten (die fremde Arbeit ausbeuten) oder in Lohnarbeitern (für andere Künstler z.B.) verwandeln, unabhängig von den konkreten Inhalten der Arbeit; und dies »ist die Tendenz in der Gesellschaftsform, worin die capitalistische Produktionsweise vorherrscht« (ebd., 2181). Marx weist noch auf etwas sehr Wichtiges, damit Zusammenhängendes hin, und zwar warum das Mehrprodukt der selbständigen Arbeiter_innen nicht von einem anderen bzw. dem Kapitalisten angeeignet wird: »Daß er aber das ganze Product seiner eignen Arbeit *sich selbst* aneignen kann, und nicht von einem dritten *master* angeeignet der Ueberschuß des Werths seines Products über den Durchschnittspreis f.i. seiner Tagesarbeit, verdankt er nicht seiner Arbeit – die ihn nicht von andren Arbeitern unterscheidet – sondern dem Besitz der Produktionsmittel« (ebd.). Hier findet man auch das Prinzip des Privateigentums bezüglich der Künstlerarbeit, obgleich Eigentum nicht nur auf dem reinen Besitz der Produktionsmittel beruht, sondern auch auf der besonderen Art der Künstlerarbeit, mit den Produktionsmitteln umzugehen. Diese Besonderheit der Künstlerarbeit muss man aber historisch erfassen (dazu Abschnitt 2.4).

Um über die Schwierigkeiten hinwegzukommen, die damit verbunden sind, die Künstlerarbeit vom theoretischen Ansatzpunkt der Freiberufler_innen (Mehrwert schaffend oder nicht) her zu erfassen – zumindest wenn man sie im Sinne von der von Marx hervorgehobenen Problematik erfassen will, dass bei selbständigen Arbeiter_innen die Produktionsmittel »als Kapital aufgefasst« werden oder dass sich die Freiberufler_innen als Kapitalisten selbst ausbeuten, um unter den Bedingungen der Mehrwertproduktion weiter produzieren zu können –, kann eine Schattenseite der Künstlerarbeit in Betracht gezogen werden. Einerseits kann man sich die Lage der Künstler_innen als Lohnarbeiter im Kunstbereich ansehen, andererseits kann man die strukturellen Rahmenbedingungen hinsichtlich der Widersprüche und Antagonismen, die sich im Kunstbereich zeigen, untersuchen. Dadurch werden die klassenbezogenen Stellungen innerhalb des Produktionsprozesses von Kunstgegenständen sichtbar.

Es sollte aber nicht schwierig sein, die Arbeitsverhältnisse der Künstler_innen innerhalb ihrer eigenen Produktionssphäre aus der Perspektive des Kreislaufprozesses des Kapitals zu analysieren, d.h. als einen Prozess, in dem die Formel $G - W \dots P \dots W' - G'$ (laut der Waren ›von mehr Wert als dem ihrer Produktionselemente‹ produziert werden) vollkommene Geltung beanspruchen kann. Unsere Position hier lautet, dass in der Kunstproduktion als gesellschaftlicher Produktionssphäre, in der gesellschaftliche (d.h. nicht in der privaten Sphäre für den Privatkonsum bleibende) Gebrauchswerte produziert werden, der Kreislaufprozess des Kapitals als allgemeine Rahmenbedingung wahrgenommen werden muss, d.h. als Bestimmtheit einer Gesellschaft, in der bestimmte Produktionsverhältnisse vorherrschen. Guerrero (1988, 59-60) fasst z.B. alle Arbeiten, die am gesellschaftlichen Produktionsprozess auf die eine oder andere Art beteiligt sind, unabhängig davon, ob sie Wert schaffende Arbeiten sind oder nicht, als ›gesellschaftliche Arbeit‹ auf, d.h. als Arbeit, die einen gesellschaftlichen (und nicht privaten) Charakter hat. Unter nicht-wertschaffender Arbeit versteht Guerrero die entlohnte Hausarbeit, die Arbeit von Staatsbeamten und die Arbeit von privaten Beamten außerhalb der Staatssphäre, etwa von Lohnarbeitern bei Gewerkschaften oder Kirchen und dergleichen mehr. Künstler_innen als solche gehören zu dieser Berufsgruppe jedenfalls nicht, obwohl viele im Bildungsbereich (z.B. in Kunsthochschulen) arbeiten. Hier besteht ihre Arbeit nicht darin, Kunstwaren zu produzieren, sondern die Bedingungen der Künstlerarbeit imaginär zu reproduzieren. Künstler_innen gehören zum gesellschaftlichen Teil der wertproduzierenden Arbeiter_innen, d.h. zu den in der Warenproduktion beschäftigten Arbeitern, unabhängig davon, ob sich ihre Arbeit als ›produktiv‹ oder ›unproduktiv‹ (d.h. keinen Mehrwert schaffend) qualifizieren lässt (siehe Gouverneur 2011, 36-37). Da Künstler_innen gesellschaftlichen Gebrauchswert produzieren, erlaubt es ihnen ihre Position, fremde Arbeit anzueignen, besonders wenn ihre Produktivität eine steigende Tendenz zeigt. Man kann dies folgendermaßen ausdrücken: »Unless you're working only as a painter, you need other people for welding, picture editing, whatever. No one can have time to develop all those skill« (Aidin 2003). Diese Äußerung von einem Künstlerassistenten²⁹ kann man als Beweis der zeitgenössischen Arbeitsteilung im Künstleratelier ansehen. Nach dem heutigen Sachverhalt deutet die zitierte Äußerung auch auf die Verwandlung menschlicher Kompetenzen in abstrakte Arbeit (Braverman 1998) hin, d.h. auf den als ›Deskilling‹ bekannten Prozess. Produktionsmittel und selbst die fertigen Produkte der bildenden Künste werden in einem Auslagerungsprozess konzipiert und produziert, und dafür braucht man fremde Arbeit. Der erfolgreiche britische Maler Julian Opie berichtet, dass er, um seine Werke produzieren zu können, Vollzeitassistenten braucht, »[n]or could I do it without a computer«. Er behauptet: »[J]ust like a fish that grows to the size of the tank, assistants allow us to grow our work yet remain the same« (zit. nach Aidin 2003). Eine andere Assistentin, diesmal die des Künstlers Olafur Eliasson, sieht es wie folgt: »[E]r ist der Autor. Er bezahlt uns dafür, dass wir Sachen für ihn

²⁹ Mark Titchner, 2006 Turner-Preis-Kandidat, der als Assistent für Keith Tyson, seinerseits 2002 Turner-Preis-Gewinner, arbeitete.

machen. Das ist okay« (Dell 2010). Über den Umstand hinaus, dass diese Assistenten von der Arbeit im Kunstatelier für ihren eigenen beruflichen Werdegang profitieren können,³⁰ ändern die Inhalte ihrer Arbeit (bzw. der Kunstprodukte) nichts an der Tatsache, dass diese Organisationsform der Arbeit das kapitalistische Unternehmen nachahmt. Dieses wird zum Modell für einen handels- und gewinnorientiert funktionierenden Kunstbetrieb; und Olafur Eliassons Atelier hat dementsprechend die Rechtsform einer GmbH.

Josiah Wedgwoods Porzellanmanufaktur im England des 18. Jahrhunderts ist ein geeignetes Beispiel der Industrialisierung bestimmter kunstbezogener Arbeitsprozesse, die früher in die Zuständigkeit des einzelnen oder kollektiven Handwerkers in der Werkstatt fielen. Marx sprach vom Bau einer Kutsche, die »das Gesamtprodukt der Arbeiten einer großen Anzahl unabhängiger Handwerker« war. »Die Kutschmanufaktur vereinigt alle diese verschiedenen Handwerker in ein Arbeitshaus, wo sie einander gleichzeitig in die Hand arbeiten« (MEW 23, 356). Bei Wedgwood findet man ebenfalls eine beabsichtigte Trennung der Aufgaben, bei der Klingender eine Arbeitsteilung bemerkt, die zugleich den Künstler als autonom konstituiert: »Once design became selfconscious, through being made the specialized task of the ›artist‹, who did not himself actually work at the wheel or bench or lathe, the spontaneous taste of the craftsman was inevitable undermined« (Klingender 1947, 39-40; vgl. Farr 2000, 144 u. 192-193); und Marx zeigte am Beispiel der Kutschenmanufaktur jene entscheidende Entwicklung, bei der die verschiedenen Handwerker, die »nur im Kutschenmachen beschäftigt« sind, »nach und nach mit der Gewohnheit auch die Fähigkeit [verlieren], [ihr] altes Handwerk in seiner ganzen Ausdehnung zu betreiben [...]. Ursprünglich erschien die Kutschenmanufaktur als eine Kombination selbständiger Handwerke. Sie wird allmählich Teilung der Kutschenproduktion in ihre verschiedenen Sonderoperationen, wovon jede einzelne zur ausschließlichen Funktion eines Arbeiters kristallisiert und deren Gesamtheit vom Verein dieser Teilarbeiter verrichtet wird« (MEW 23, 356). Wedgwood sprach von *seinen* Arbeitern gern als »sett[s] of hands« (zit. nach Farr 2000, 144).

In Bezug auf diese Arbeitsteilung der verschiedenen handwerklichen Kompetenzen unter dem Kommando des Kapitalisten findet man im heutigen Kunstatelier eine Redeweise, die als Reaktion auf die (bzw. als Reflex der) Bedingungen des Akkumulationsprozesses des Kapitals analysiert werden kann. Hier wird ein ideelles Spiegelbild des Prozesses entfaltet, bei dem das Kapital (bzw. der Kapitalist) in einer Werkstatt alle handwerklichen Fachkompetenzen vereinigt. Im Kunstatelier werden auch verschiedene Fachkompetenzen vereinigt, aber unter dem Kommando des Künstlers, der jetzt als Besitzer von Ideen statt von Kapital auftritt. Was den Künstler einzigartig macht, ist sein Besitz von Ideen, und dies erlaubt dem leitenden Künstler die Aneignung *fremder* Arbeit, um das Werk zu fabrizieren. Damit wird auch im

³⁰ Das dient wiederum zur Reproduktion der spezifischen Arbeitsorganisation, so z.B. in der folgenden Äußerung einer Assistentin: »I hope I'll combine an MA with doing this and then hopefully be employing my own assistant« (Aidin 2003).

Kunstatelier die Trennung zwischen geistiger und körperlicher Arbeit, zwischen »dispositiver und ausführender« Arbeit (Held 2005, 8) vollzogen. Der Kreislaufprozess des Kapitals wird auf diese Weise metaphorisiert und damit verborgen. Nachdem eine Assistentin erkannt hat, dass es irgendwie schwierig geworden ist, zu unterscheiden, wo die Arbeit der Assistenten endet und das Eigentum des Künstlers beginnt, erklärt Aidin (2003) schnell: »Of course, it is Opie who designs and creates the template for the work«. Auf die Frage danach, *wer* in dem Arbeitsvorgang bei Olafur Eliasson *was* macht, antwortet Eliassons Assistentin: »Ich bin der Meinung, dass man durch die künstlerische Idee zum Autor wird« (Dell 2010). Wer muss denn arbeiten, wenn man Ideen hat? Der Künstler Sol LeWitt hatte sich 1967 so ausgedrückt: »the idea becomes a machine that makes the art« (zit. nach Jones 1996, 372). Dies war der Moment, in dem das herkömmliche Kunstatelier seinen eigenen Outsourcingprozess erlebt hat. Wenn die Idee die Kunst *macht*, muss aber die fremde Arbeit das Kunstwerk *fabrizieren*. Hier ist eine für den postmodernen Geschmack typische Wendung von »Werk« zu »Ideen« zu erkennen, wie Singerman (1999, 4) sie bestätigt: »[I]t was clear at the time that the craft practices [...] were not longer central to my training; we learned to think, not inside a material tradition, but rather about it, along its frame. The problem of being an artist occupied the center. The question I posed to my teachers, and that they posed to me again and again, was not how to sculpt or to paint, but what to do as an artist, and as »my work.« Innerhalb des Prozesses, in dem die Künstler_innen über die gesellschaftliche Organisation ihrer Arbeit reflektieren und dadurch sich als autonom arbeitende Künstler_innen konstituieren, kann man zwei Momente unterscheiden: Erstens vollzieht sich ein Prozess der Auflösung der gesellschaftlichen Basis der handwerklichen Werkstatt und ihrer Kenntnisse mittels des technologischen Eingriffs: »Man könnte eine ganze Geschichte der Erfindungen seit 1830 schreiben, die bloß als Kriegsmittel des Kapitals wider Arbeiteremeuten ins Leben traten« (MEW 23, 459); und zweitens vollzieht sich ein Prozess der flexiblen Akkumulation, die das »universelle« bzw. globale Gesicht des Kapitalismus offengelegt hat.³¹ Nachdem der Prozess vollendet war, in dem den Künstlern die Produktion von »materiellem Reichtum« entwendet wurde – und die Folge dieses Prozesses war der »selbstgefällige« Künstler³² –, wird im

³¹ Wir übernehmen hier das Adjektiv »universell« von Ellen Wood im Sinne der »Universalisierung« »of capitalism itself, its social relations, its laws of motion, its contradictions« (Wood 1998b, 41), die es erlaube, von Kapitalismus als »universellem System« zu sprechen (ebd., 46-47). Die hier beschriebenen zwei Momente sind nicht als sukzessiv aufeinander folgende Momente gedacht, obwohl sie im Laufe des kapitalistischen Akkumulationsprozesses zuweilen sukzessiv erschienen sind. Wir denken vielmehr an verschiedene Formen der Arbeitsorganisation und des Akkumulationsregimes unter kapitalistischen Vorzeichen, die in verschiedenen Sektoren der Produktion gleichzeitig zu finden sind. Diese werden revolutioniert, wenn sich die Bedingungen ihrer Existenz ändern. In Bezug auf die sozial-ökonomische Perspektive des Regulationsansatzes (dazu Brand und Raza 2003) stellt Wood die Frage, inwiefern dieser Umschwung eine neue Phase im Kapitalismus bedeutet oder bloß »an *extension* of Fordism« ist (Wood 1998b, 38-41; vgl. Candeias 2009).

³² Vgl. Jones' Buch *Machine in the Studio*, insbesondere das erste Kapitel. Hier vergleicht sie die Positionen des in ihrer Formulierung »sublimen« abstrakten Expressionismus, z.B. die von Philip Guston, dass »[p]ainting [is] the only thing left in our industrial society where an individual alone can make something«, und der neuen Generation von Pop-Künstlern, die den Wunsch geäußert haben,

Einklang mit der flexiblen Akkumulation und der anscheinenden ›Dematerialisation‹ bestimmter Arbeitsprozesse der Künstler als Erzeuger von Ideen statt von Werken definiert; oder als Erzeuger von Werken, die wie ein Text zum Lesen bestimmt sind. Barthes' Definition des Textes als ›methodologisches Feld‹ (Barthes 2005), das in der Bewegung eines Diskurses existiert, als etwas, das quer geht, hat eine neue Definition des Kunstwerkes geprägt, die sich vom ›Werk‹-Begriff der herkömmlichen Ästhetik abzusetzen versucht hat (vgl. Owens 1994b, 40-51). So hat z.B. der Künstler Robert Smithson seine Werke als ›Nicht-Orte‹ definiert, d.h. als »network of signs [...] discovered as you go along« (zit. nach ebd., 41), und in Anlehnung an Barthes ergänzt Owens: *d.i., als Text* (ebd., 46). Owens identifiziert die Eruption der Sprache im ästhetischen Diskurs mit der Entstehung der Postmoderne. Diese interessiert sich fürs Werk in seiner ›Prozessualität‹ als Erzählung von Karten, Photographien, Dokumenten (ebd., 46), die außerhalb des modernistischen Raums, d.h. außerhalb des Museums oder der Sammlung, ihren Ort finden: »The work is henceforth defined by the position it occupies in a potentially infinite chain extending from the site itself and the associations it provokes« (ebd., 47). Damit wird zugleich erreicht, dass das Werk in der Einsicht der Zuschauer verortet wird.

Aber die Umsetzung von Ideen erfordert nicht, dass die postmodernen Künstler_innen diese Ideen in ihrer Materialität (bzw. als ›Werk‹) fabrizieren, so lautet das Argument. Hier liegt die ganze Faszination von Duchamps ›Readymades‹, die mit dem ›Post-Industriellen‹ (d.h. dem Wechsel von der warenproduzierenden Gesellschaft zur Dienstleistungswirtschaft *à la* Bell [1973]) sowie mit dem ›General Intellect‹ als Bestimmung des Postfordismus (vgl. Virno 2005, 86) gleichgesetzt werden (vgl. Egenhofer 2011, 89). Das ›Readymade‹ wie die Konzeptkunst oder der Minimalismus werden üblicherweise vom Gesichtspunkt der technologischen Umsetzung am Arbeitsplatz betrachtet. Und dies erlaubt auch eine Kritik der ›produktiven‹ Arbeit als der in der Sphäre der materiellen Produktion (»der Production des materiellen Reichthums« [MEGA II/3.6, 2181]) eingesetzten Arbeit mittels der Kunst, da sich hier das Kunstwerk nicht auf das verkaufsfertige Objekt bzw. auf das zur Aneignung durch Kunstsammler und Museumsdirektoren fertige Objekt reduzieren lässt. In ihrem immateriellen Zustand wirke Kunst bei der Produktion von materiellem Reichtum nicht mit. Während die westlichen fordistischen Fabriken ihren eigenen Musealisierungsprozess erfahren,³³ stellt sich das postmoderne Kunstatelier zugleich

industrielle Gemälde zu produzieren (Jones 1996, 1; vgl. Crimp 1985). Warhols Darstellung seines Produktionsraumes als ›Factory‹ ist wohl das bekannteste Beispiel (dazu Jones 1996, 189 ff.).

³³ Als der Minimalismus die Auslagerung der Kunstproduktion verlangte, bedeutete die typischerweise gesuchte industrielle Materialästhetik (etwa aus Sperrholz, Eisen, Ziegelsteinen, Beton) und die standardisierte Arbeitstechnik, dass alle diese Werkstoffe in den Museumsraum gebracht wurden. So hat der Minimalismus das Museum in eine Art Arbeitsplatz verwandelt. Vgl. Bryan-Wilsons (2009, 83 ff.) Analyse von Robert Morris' Installation im Whitney Museum (1970); Morris' Installation ruft viele verschiedene Interpretationen hervor, z.B. ergibt sich aus der Metaphorik des als Arbeitsplatz dargestellten Museums eine Reflexion über das Museum als Arbeitsraum des Künstlers. Die ›postindustrielle‹ Wendung dieses Auslagerungsprozesses von der Fabrik zum Museum kommt nun als romantisches Schauspiel der verlorenen Welt der industriellen Manufaktur zurück: »That the Massachusetts Museum of Contemporary Art (a former electrical parts factory) and Dia:Beacon (a

als Leugnung der fordistischen Fabrik und als Beginn der flexiblen Arbeitsplatzgestaltung dar. Olafur Eliassons Atelier versteht sich als Ort der Forschung und der Wissensproduktion, dessen flexible Struktur es seinem ›Unternehmen‹ erlaubt, »je nach Nachfrage zu wachsen oder zu schrumpfen«, schreibt Philip Ursprung, der Eliassons Atelier erforscht hat (Ursprung 2010, 138). Das ist die Fiktion der sogenannten ›Post-Studio-Ära‹. Dieser Fiktion zufolge geht es beim Arbeitsprozess im Atelier nicht um Werke, sondern um einen ›Forschungsprozess‹ (ebd., 169), d.h. um Ideen. Bei einer Podiumsdiskussion im Courtauld Institute of Art hat der Künstler Antony Gormley das Atelier ebenfalls als den industriellen Ort kreativer Arbeit definiert, auch im Sinne von einem Ort des Experimentierens, der kreativen Mitarbeit: »When I think of what I do, it's impossible not to say ›we‹, the studio (with his eight assistants) is a much larger organism« (zit. nach Durán 2016, 229). Es ist von einiger Bedeutung, dass die Darstellung von Eliassons Atelier als Produktionsort ohne eindeutiges Sujet – also im Sinne eines Forschungslabors und nicht einer Werkstatt³⁴ – auf Daniel Bells Analyse der postindustriellen Gesellschaft mit ihrer Betonung des theoretischen Wissens und der intellektuellen Technologie bezogen werden kann. Im ›postindustriellen‹ Bild einer wissensbasierten Gesellschaft sind die Handarbeit und das Schwitzen einfach unsichtbar geworden. Ursprung (2010, 147-148) zeigt die Unsichtbarkeit der *fremden* Arbeit im ›Post-Atelier‹ am Beispiel Eliassons: »Trotz aller Verweise auf Partizipation und kollektive Strukturen ist am Ende stets Eliasson der künstlerische Autor« (ebd., 148). Eliasson muss den Erwartungen einer vielfältigen Nachfrage auf dem globalen Markt nachkommen, und zu diesem Zweck versucht er, eine »wachsende Vielfalt von Berufen« und Funktionen miteinander zu vereinen (ebd., 149). Die Rhetorik der Wissensproduktion, die tatsächliche Flexibilität beim Einsatz der Arbeitskraft³⁵ und das Innovationsprinzip, dem das Atelier zu folgen scheint, locken den Managementdiskurs wegen der hohen Erträge bei minimaler Investition an. Als Modell kann man an Taiichi Onos Toyota-Produktionssystem denken, das auf der optimalen Produktion kleiner Stückzahlen in großer Varianz basiert. Dies reduziert den Aufwand des Produktionsprozesses auf ein Minimum bei zugleich hoher Flexibilität, so dass auf die Schwankungen des Marktes besser und schneller reagiert werden kann. In seiner Studie von Onos Methode weist Coriat auf die Bedeutung der Sichtbarkeit im engeren Sinne hin, die die durchgehende Kontrolle der Arbeit ermöglicht. Coriat bringt dies in Zusammenhang mit Jeremy Benthams Panoptikumsprinzip als Überwachungstechnik (Coriat 1992, 24-26). In Eliassons

former Nabisco printing plant) are now the two largest repositories of minimal art in the United States is no coincidence – these transformations follow the logic of turning shut-down industrial plants into spectacular showcases for quasi-industrial art objects« (ebd., 76).

³⁴ Singerman notiert, dass der Diskurs des ›Fachkünstlers‹ dem Modell des Laborwissenschaftlers oder des Universitätsprofessors nachgebildet ist. Der Künstler ebenso wie der Wissenschaftler oder Professor »formulates problems in relation to the discipline's present and [the] performance is judged by colleagues« (Singerman 1999, 193).

³⁵ Manche von Eliassons Mitarbeitern sind Lohnarbeiter, andere sind auf Honorarbasis entlohnte Freiberufler, und eine dritte Kategorie besteht aus Akademikern und Wissenschaftlern, die zur Teilnahme an bestimmten Projekten eingeladen sind.

Atelier gibt es z.B. kein Privatbüro des Chefs. Eliassons bewegt sich rund um das Atelier, schaut sich dabei die laufenden Projekte an und diskutiert sie: »In den letzten Jahren hat Eliasson eine räumlich und organisatorisch flexible Struktur entwickelt, welche es ihm erlaubt, den gesamten Produktionsprozess seiner Kunst zu kontrollieren, von der ersten Idee über die Recherchen, den Modellbau, das Testen von Strukturen bis hin zur Fertigstellung, entweder im eigenen Studio oder außer Haus durch Spezialisten« (Ursprung 2010, 138). Dadurch stellt sich das Atelier als *natürliches* Anhängsel von Eliassons Subjektivität dar. Schließlich weist Coriat bezüglich der Flexibilität der Aufgaben im Toyota-Produktionssystem auf ein wichtiges Merkmal hin, das Eliassons Wissensproduktion entspricht. Coriat schreibt: »Au moyen d'une flexibilité des tâches allouées est ainsi obtenue non seulement une grande flexibilité qualitative des montages (en fonction de la nature des produits commandés et à fabriquer) mais aussi une plus grande productivité: en situation de demande décroissante, moins de travailleurs sont employés« (Coriat 1992, 60);³⁶ und Coriat erkennt jedenfalls, dass die Arbeiter mit Kurzzeitverträgen diejenigen sind, die unter den Folgen der Arbeitsanpassungen zu leiden haben.³⁷ Wie im Toyota-Produktionssystem beruht ferner Eliassons Atelierproduktion nicht nur auf der Flexibilität der Arbeit, sondern auch auf ihrer Modularität. Diese beruht auf einer eigenartigen Arbeitsteilung, die für die Erforschung von Typen und Modellen erforderlich ist, die zu einem späteren Zeitpunkt für Eliassons Kunst eingesetzt werden können.

Die Darstellung von Eliassons Atelier als Forschungslabor deutet auf wesentliche Merkmale hin, die dem Managementdiskurs zufolge die Kunstproduktion als Vorbild des neuen Kapitalismus enthüllt (Menger 2006b, 767-768). So werden Künstler und post-tayloristische Arbeiter eins (ebd., 800-801). Luc Boltanski (2008, 66) z.B. sieht das Bestreben der Künstler nach Autonomie und Kreativität (etwas, das für Eliassons Atelier ebenfalls zutrifft) unter die Rhetorik des Managements subsumiert, d.h. unter die Rhetorik einer Ideologie, die Boltanski zusammen mit Ève Chiapello als ›den neuen Geist des Kapitalismus‹ bezeichnet hat (ebd., 58-59). Bei Boltanski heißt es:

»This rhetoric, itself denouncing Taylorism and standardisation, in the 1980s recognised the validity of the producers' aspirations for autonomy and creativity, and the justification of the consumers' hope to find goods and services on the market that were both of a higher quality and more unique. The reference to authenticity sums up these new demands for a more ›authentic‹ professional life in terms of its facilitation of self-achievement and for the appropriation of more ›authentic‹ goods in the sense that they constantly adapt themselves to the malleability of one's most intimate and singular desires.« (ebd., 66)

³⁶ Eliasson bestätigt dies: »A couple of years ago it really expanded and I went from fifteen people to twenty-five, thirty-five, forty-five. At some point, I even had fifty, but now we're back down to around thirty-five people« (zit. nach Ursprung 2010, 149, Anm. 2).

³⁷ Für Eliassons Assistentin ist dies zur Normalität geworden: »Wenn es etwas zu tun gibt, rufen sie mich an. In der letzten Zeit habe ich so viel gearbeitet, dass ich davon ein paar Wochen leben kann« (Dell 2010).

Alle diese Merkmale sind zu zentralen Bestandteilen der – nach Mengers Formulierung – »expressiven« Arbeit geworden, nämlich das »ideale Engagement, Selbstverwirklichung, persönliche Identifikation mit seiner Tätigkeit und Leistungsbereitschaft«, die »auf die gewöhnliche Arbeitswelt übertragen werden sollen« (Menger 2006a, 25). Und dies heißt bloß, dass Menger die traditionellen Kennzeichnungen der Avantgardekunst in ökonomische Kategorien übersetzt hat. Eliassons Arbeitsmethoden entsprechen der »expressiven« Arbeit im Sinne Mengers. Aber man muss darauf Nachdruck legen, dass der Akzent in der Analyse immer auf dem Einzelnen liegt, d.h. auf dem einzelnen Künstler als Modell der Subjektivität, selbst wenn dieser als kollektives Wesen (anhand von Netzen, Projekten oder vertikaler Desintegration [ebd., 63]) dargestellt ist (ebd., 45). Damit wird endgültig bewiesen, dass und inwiefern die im Kunstbereich tätigen Arbeitskräfte weiter unsichtbar bleiben (Sholette 2011, 130-134); auch die Möglichkeit einer Analyse der Künstlerarbeit aus der Perspektive der Klassenverhältnisse bleibt verborgen.

Der Kapitalismus ist nicht nur als System der Produktion von Waren durch Mehrwert schaffende Arbeit zu erkennen. Der Kapitalismus produziert zugleich auch Klassenverhältnisse, die durch widersprüchliche Verhältnisse zwischen Kapitalbesitzern und Besitzern von Arbeitskraft bestimmt sind. Die Widersprüche, die aus dem Klassenprozess entstehen, werden in der marxistischen Tradition als Klassenkampf erfasst (vgl. Wood 1998c, 14-15; Wright 2005, 6-7 u. 23-25). Wenn Klassenverhältnisse und Klassenkampf in Bezug auf die Verhältnisse zu erfassen sind, die aus der Produktionsweise entstehen, erscheinen dementsprechend die Klassenverhältnisse und der Klassenkampf hauptsächlich als Produkt der Verhältnisse innerhalb der Produktionsweise, auch wenn sich die Klassenverhältnisse auf die herrschenden Produktionsverhältnisse in einem engeren ökonomischen Sinne nicht beschränken lassen (Poulantzas 2008, 186; Wood 1998c, 93-94; sowie Therborn 2008). Daher ist es für eine Analyse der Künstlerarbeit im Verhältnis zur kapitalistischen Produktionsweise entscheidend, die Künstlerarbeit als Klassenverhältnis zu untersuchen. Dies heißt keinesfalls, dass jetzt eine neue Klasse, nämlich die Klasse der Künstler_innen, als theoretische Konstruktion entsteht. Vielmehr wird behauptet, dass die Arbeit der Künstler_innen in Bezug auf ihre arbeits- und gesellschaftsbezogene (Klassen)Stellung innerhalb von (Klassen)Verhältnissen untersucht werden muss (Wright 2005, 19). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Besonderheit der Verhältnisse der Künstlerarbeitskraft innerhalb der Gesamtklassenverhältnisse, die der kapitalistischen Produktionsweise eigentümlich sind. Damit werden jedenfalls die Antagonismen sichtbar, die den Kunstbereich bestimmen.

Als zu Beginn der 1970er Jahre das fordistische Akkumulationsregime in die Krise geraten war (siehe z.B. Brenner 2003), begannen Künstler Forderungen zu stellen, die sich auf die Entlohnung ihres Arbeitseinsatzes bezogen, besonders in Museen und Kunsthallen: »Because artists in this period did not receive wages from a socialized state or a government program in any systematic way, they viewed the museum as the

primary gatekeeper of power, prestige, and value« (Bryan-Wilson 2009, 31). Lipietz beschreibt die allgemeinen Klassenverhältnisse dieser Periode:

»The Fordist wage relation was characterized, most of all, by the combination of Taylorist principles of labour organization and rigid forms of wage contractualization which ensured regular growth in the purchasing power of workers (social legislation, collective agreements, the welfare state). This capital-labour compromise came into crisis from both sides at the beginning of the 1970s. On the one hand, what we call ›globalization‹ – the extensive internationalization of markets and productive networks without a corresponding international harmonization of wage compromises – brought competitive constraints to centre stage. On the other hand, the Taylorist organization of labour exhausted its capacity for the rationalization of labour. Hence, for the both sides (competitiveness and profitability) the rigidity of wage contracts came to appear as a barrier.« (Lipietz 2001, 21)

In der Kunstwelt ist zunächst der fordistische Kompromiss zwischen Arbeit und Kapital an der Ausdehnung des Kunstmarkts zu erkennen; Kunst »instead of being [...] an act of rebellion, despair or self-indulgence«, bemerkte 1967 der Kunstkritiker Harold Rosenberg, »is being normalized as a professional activity within society« (zit. nach Bryan-Wilson 2009, 38). Wenn auch die kritische Kunst am Ende der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre einen klaren militanten Charakter angenommen hat (bzw. einen politisch-ideologischen, z.B. hinsichtlich des Vietnamkrieges [Lippard 2007]), können die erwähnten konkreten Anforderungen der Künstler zugleich in Zusammenhang mit dem allgemeinen Kampf um den Lohn gebracht werden; dies geschieht z.B. bei Lucy Lippard, die 1970 die soziale Situation der Künstler und Künstlerinnen wie folgt beschrieb:

»We also discovered that one thing museum administrators can't seem to realize is that most of the art workers lead triple (for women, often quadruple) lives: making art, earning a living, political or social action, and maybe domesticity too. When the museum official gets fretful about our distrust of long dialogues and our general inefficiency (irresponsibility, he calls it), he forgets that he is being paid a salary for ›caring for‹ a work and issues that [die Künstlerin – JMD] produces in return for no financial reassurances whatsoever.«

Aus Lippards Äußerung kann man eine erste Schlussfolgerung ziehen: Wenn die Künstlerarbeit nicht entlohnt ist, dann arbeiten die Künstler_innen umsonst, da in den meisten Fällen nur Produktionskosten (und nicht die Kosten der Arbeitskraft) abgedeckt werden. Dadurch reproduziert das Museum sein ideologisches Programm auf Kosten der künstlerischen Arbeitskraft, die als solche unsichtbar bleibt. Die künstlerische Arbeitskraft ist in zweierlei Hinsicht unsichtbar: Sie wird einerseits unsichtbar, wenn sie als ›immateriell‹ beschrieben wird, d.h. als Produzent von Ideen; andererseits wird sie unsichtbar, wenn sie im Sinne der reichen Tradition verstanden wird, die das Kunstwerk als natürliche Vergegenständlichung des Künstlergeistes

sieht.³⁸ Man braucht also nicht die Künstler_innen, wenn man das Kunstwerk als ihr perfektes Spiegelbild versteht. Die logische ökonomische Folgerung aus dieser Ansicht ist die, dass durch die vollständige Bezahlung der Produktionskosten des Kunstwerkes (oder eines Teils davon) die Künstlerarbeitskraft bereits honoriert ist. Aber wenn der Zeitaufwand nicht entschädigt wird, heißt dies, dass sich das Museum durch die Ausstellung des Werkes etwas aneignet. Man muss zudem erkennen, dass das Museum oder die Kunsthalle kein neutraler Ort für die Ausstellung von Kunstwerken ist, sondern ein ideologisch aufgeladener Ort (oder ein ideologischer Apparat mit Althussers Worten), wo durch bestimmte Ausstellungsstrategien etwas produziert wird, nämlich die soziale Sichtbarkeit (bzw. das öffentliche Auftreten) von Kunstwerken (vgl. Bennett 2010; Hetherington 2007). Als Schlüsselinstitutionen der Kunstwelt sind heute Museen und andere Formen von Kunstausstellungen immer mehr an der Organisation der Künstlerarbeit beteiligt. Dabei engagieren sie sich auch in der Errichtung und Entwicklung von Infrastrukturen, die die Künste benötigen, um an die Öffentlichkeit zu treten (Harris 2004). In der Tendenz ist es so, dass hierbei ein zunehmendes Lohnverhältnis zwischen dem Museum als Arbeitgeber und den Künstler_innen als Arbeitnehmern aufgebaut wird. Das Museum kann daher mit seinem eigenen und eigentümlichen Ensemble von klassenbezogenen Verhältnissen als ein unerlässlicher Teil der Produktionsverhältnisse der zeitgenössischen Kunst betrachtet werden. Diese Situation entspricht zunächst dem marxistischen Klassenansatz. Die Stellungen innerhalb der Produktionsverhältnisse werden dann als Klassenstellungen erkannt (dazu Durán 2015a, 90-100; ferner Durán 2018b).

Im Mai 2010 wurde von der Tate Modern in London das Festival *No Soul For Sale* organisiert. Mit dem Festival wollte die Tate Modern ihr 10. Jubiläum feiern und *No Soul For Sale* war dabei als »Festival of Independents« gedacht. Die Bezeichnung »Independents« bezog sich auf eine Reihe von Künstlergruppen und auf eine experimentelle Kunst, die (nach dem Verständnis der Tate) außerhalb des etablierten Kunstmarktes arbeiten, aber durch ihren Beitrag die Kunstwelt lebendig halten. Auf diese Weise hat die Tate versucht, sich außerhalb der ökonomischen Verhältnisse, die die Institution jedenfalls bestimmen, zu präsentieren und zugleich davon zu profitieren. Am 16. Mai zirkulierte im Internet ein von MAL (Akronym von »Making a Living«) unterschriebener offener Brief. Mit dem Brief beabsichtigte MAL, die spezifischen Verhältnisse zwischen den »Independents« und der Tate in Bezug auf die *No-Soul-For-Sale*-Ausstellung zu enthüllen und die im Ausstellungstitel liegende Heuchelei zu denunzieren. In dem Brief heißt es: »The title No Soul For Sale reinforces deeply reductive stereotypes about the artist and art production. With its romantic connotations of the soulful artist, who makes art from inner necessity without thought of recompense, No Soul For Sale implies that as artists we should expect to work for free and that it is acceptable to forego the right to be paid for our

³⁸ Die Künstlerporträts des Photographen Gautier Deblonde sind in dieser Hinsicht bemerkenswert. Deblonde fotografiert Künstlerateliers, während der Künstler selbst abwesend ist. Der Künstler wird aber als anwesend betrachtet. Der menschenleere Raum erscheint für Deblonde als greifbarer Beweis des künstlerischen Schaffensprozesses.

labour.« Ähnlich wie bei den Forderungen der Art Workers' Coalition in den 1970er Jahren hat MAL hier erkannt, dass die Künstler_innen eigentlich wertschaffende Arbeiter_innen sind: »Tate will commercially benefit from NSFS through increased audiences and the inevitable increase in the sale of books, magazines, merchandise, refreshments, donations and exhibition entry fees. Is the nature of this exchange really occurring on a level playing field? Is the relationship as reciprocal as it could be?« Die ökonomischen Verhältnisse zwischen den ›Independents‹ und der Tate und zwischen Olafur Eliasson und BMW scheinen nicht allzu verschieden zu sein. Man kann weitere Beispiele anführen.³⁹ In diesem Zusammenhang ist es ebenfalls wichtig, auf eine Ideologie hinzuweisen, der zufolge die Lohnforderung (z.B. unter der Ausdrucksweise ›He did it for the money‹) keinesfalls den legitimen Ansprüchen der Kulturschaffenden entspricht, deren Sorgen sich vielmehr auf den Fortschritt der menschlichen Zivilisation und Kultur richten sollen. So werden Künstler_innen ideologisch aus ihren Klassenverhältnissen herausgelöst und als Arbeitskraft missachtet. Michael Baldwin, Charles Harrison und Mel Ramsden von der britischen Künstlergruppe *Art & Language* schrieben in ihrem Aufsatz »Art History, Art Criticism and Explanation« von 1981:

»›He did it for money‹ may indeed seem a simple-minded and vulgar statement. But isn't it possible that the same statement is a far more complex expression for the wage-earner who would willingly acknowledge that his *own* life is structurally determined by just such a necessity? [...] According to one of the most important, and surely most secure, theses of Marx, the production of the means to satisfy basic needs is the primary historical act of human existence. From a historical materialist point of view, whatever art means it *cannot* be constituted in such a way as to rule out ›He did it for the money‹ as a form of explanation, since, in the historical materialist picture of the modern world, *no* form of production is so constituted. Of course, to make this point hold, we have to be able to see the artist as a type of producer. We assert, dogmatically, that artists are producers.« (Baldwin, Harrison und Ramsden 1995, 265)

Dennoch ist die Voraussetzung, dass die Klassenverhältnisse im Kunstbereich aus dem Inneren der Produktionsform im Verhältnis zur Ausstellung von Kunstprodukten entspringen, wesentlich komplex. Die These könnte insofern in die Kritik geraten, als sie ein Bild der Kunstwelt als geschlossenes und normatives Gesamtsystem oder als Totalität vermittelt, so dass sich alle kunstbezogenen Arbeiten mit der maßgebenden Künstlerarbeit messen müssen. Das heißt, der erfolgreiche Künstler bildet eine Art vom Maßstab für alle anderen Künstler_innen bezüglich der Reproduktion der Arbeitsleistung durch Ausstellungen und eine bestimmte Form der Arbeitsteilung.

³⁹ So wurde 2012 die ArtLeaks Plattform begründet, um ungerechte Verhältnisse im Kunstbetrieb zu ›leaken‹. Vgl. die Webseiten www.artbutfair.org und die zugehörige Facebook-Seite »Die traurigsten & unverschämtesten Künstler-Gagen & Auditionerlebnisse« sowie www.wageforwork.com, eine Plattform, die sich für die Bezahlung von Künstlergagen einsetzt. W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) konstatiert eine Situation, die im Rahmen der marxistischen Klassenanalyse zu deuten ist: »W.A.G.E. believes that the promise of exposure is a liability in a system that denies the value of our labor. As an unpaid labor force within a robust art market from which others *profit greatly*, W.A.G.E. recognizes an inherent exploitation and demands compensation.«

Aber es gibt eine andere Möglichkeit für eine Analyse der Künstlerarbeit als Klassenverhältnis. Sie bestünde darin, an Rosa Luxemburgs Reproduktionsschemata anzuknüpfen. Luxemburgs Ansatz als Ausgangspunkt zu nehmen, wäre insofern von Vorteil, als sich anders als im obigen Gesamtsystem der Kunstproduktion und Reproduktion die klassenbezogene Begriffserklärung nicht auf den maßgebenden Künstler beschränken lässt, der mit der Produktion von normativen Kunstwerten beschäftigt ist, sondern nunmehr andere mögliche Klassenidentitäten in Erscheinung treten können.

Das Austauschverhältnis zwischen der Kapitalwirtschaft und dem umgebenden nichtkapitalistischen ›Milieu‹ dient Rosa Luxemburgs These zufolge »der Realisierung des Mehrwerts und zugleich und vor allem der Ausdehnung der Kapitalwirtschaft durch Zersetzung der nichtkapitalistischen Milieus primitiver Produktions- und Gesellschaftsformen« (Müller 2003). Interessant an Luxemburgs Überlegung aus dem bekannten 26. Kapitel ihrer 1913 erschienenen Schrift *Die Akkumulation des Kapitals* ist nicht gerade, dass Luxemburg den Beweis für die imperialistische Expansion des Kapitalismus geliefert zu haben glaubte, sondern die grundlegende Idee, dass die kapitalistische Produktionsweise das Andere des Kapitals braucht, um überhaupt funktionieren zu können.⁴⁰ Es ist z.B. nicht zu bestreiten, dass die Arbeitskraft als Ware für den Produktions- und Reproduktionsprozess des Kapitals unerlässlich ist; jedoch ist sie eine Ware, die das Kapital selbst nicht *produziert*, sondern der sie *begegnet* (vgl. Wolf 2006b, 164-175), auch wenn das Kapital die Produktion der Arbeitskraft durch verschiedene Mechanismen, die außerhalb seiner eigenen Reproduktion liegen, historisch bedingt hat. In der Kunstwelt würde Rosa Luxemburgs These besagen, dass sich die normative Kunstwelt auf eine ›kreative dunkle/unsichtbare Materie‹ stützt, ohne die sie nicht funktionieren kann. Diese ›unsichtbare Materie‹ wird innerhalb der Verhältnisse, die in der Kunstwelt vorherrschen, nicht reproduziert, oder die Kunstwelt hat kein Interesse daran, sie zu reproduzieren. Sie liegt außerhalb ihrer herrschenden Verhältnisse. Sholette fragt sich:

»What would happen for example if the hobbyists and amateurs who purportedly make up a billion-dollar national industry in the US simply stopped purchasing art supplies or no longer took classes with ›professional‹ artists, or ceased going to museums to see what bona fide artists do? And why consider only the tactical withdrawal of amateur participation, which is by definition marginal? What about the dark matter at the heart of the art world itself? Consider the structural invisibility of most professionally trained artists whose very underdevelopment is essential to normal art world functions. Without this obscure mass of ›failed‹

⁴⁰ »Gratiskonsum von Naturbedingungen und Kulturangeboten, eigene Reproduktionsarbeit, sowie die Aneignung fremder konkreter Arbeit (aufgrund von herrschaftlich strukturierten Geschlechterverhältnissen und von autoritären Strukturen in Generationenverhältnissen) spielen in den konkreten Reproduktionsprozessen der Lohnarbeit faktisch überall eine entscheidende und sogar quantitativ vorrangige Rolle, ohne die deren auf dem Konsum käuflich erworbener Waren beruhenden, ›kommodifizierten‹ Teilprozesse weder funktionieren, noch überhaupt existieren könnten« (Wolf 2006b, 170).

artists the small cadre of successful artists would find it difficult, if not impossible, to sustain the global art world as it appears today [...]. Furthermore, by purchasing journals and books, visiting museums and belonging to professional organizations, these underdeveloped ›invisibles‹ represent an essential pillar of the elite of art world whose pyramidal structure looms over them eternally out of reach [...]. How would the art world manage its system of aesthetic valorization if the seemingly superfluous majority [...] simply gave up on its system of legitimation?« (Sholette 2011, 1-3)

Sholettes Fragestellung geht auf Luxemburgs Voraussetzung der Notwendigkeit von ›dritten Personen‹ für die Realisierung des Mehrwerts zu Zwecken der Akkumulation zurück (Luxemburg 1975, 299). Diese ›dritten Personen‹ wären »Konsumenten außerhalb der unmittelbaren Agenten der kapitalistischen Produktion: der Arbeiter und Kapitalisten« (ebd.). Die ›unsichtbare Materie‹ der Kunstwelt, die nicht zu den herrschenden Verhältnissen gehört, fungiert also als Naturressource. Sie steht gewissermaßen zur Verfügung, ohne Kosten zu verursachen. Sholette spricht von Dilettanten und gescheiterten Künstlern, auf die sich der ästhetische sowie wirtschaftliche Prozess der Reproduktion bzw. Legitimation von Kunstwerten aufstützt; und die Kennzeichnung ›gescheitert‹ zeigt bereits, inwiefern der Konstitutionsprozess der künstlerischen Arbeitskraft ein dialektischer Prozess innerhalb des sogenannten Kunstfeldes ist. Sie sind nicht wirklich ›gescheitert‹, erscheinen aber aus Sicht der normativen Kunstwelt als ›gescheitert‹. Sholette will dieser unsichtbaren Seite des Kunstmilieus eine Stimme und ein Gesicht geben, aber nicht »to imagine the emergence of a more comprehensive social art history in which the usual art subjects are better contextualized. Nor is it to take part in some rarified tour of this dark-matter world in which the mysterious missing cultural mass is acknowledged, ruminated over, and then re-shelved or archived as a collection of oddities. Instead, when the excluded are made visible, when they demand visibility, it is always ultimately a matter of politics and a rethinking of history« (Sholette 2011, 3). Deshalb schreibt Sholette allen diesen am Rande stehenden, marginalisierten Künstlern eine revolutionäre Rolle zu. Diese besteht in ihrer Ablehnung des großen Spektakels der Kunstwelt. Die ›kreative dunkle Materie‹ »displays a degree of autonomy from the critical and economic structures of the art world by moving instead in-between its meshes [...]. Dark matter's missing cultural mass is both a metaphor for something vast, unnameable and essentially inert, as well as a phantasmagoric proposition concerning what might be possible at this moment of epistemological crisis in the arts and structural crisis in global capital« (ebd., 4). Da die Kunstwelt diese Masse von unsichtbaren Kunstschaffenden und Kunstkonsumenten benötigt, um ihre eigene Expansion zu sichern, postuliert Sholette den Widerstand vieler dieser Kulturschaffenden, vom Kapital subsumiert zu werden: »These artists have learned to embrace their own structural redundancy, they have chosen to be ›dark matter‹. By grasping the politics of their own invisibility and marginalization they inevitably challenge the formation of normative artistic values« (ebd.). Damit übernimmt Sholette gleichsam eine der zentralen Thesen der Bielefelder Entwicklungssoziologinnen über die Haus- und Subsistenzarbeit. Der Haus- und

Subsistenzarbeit ähnlich, ist die unsichtbare Masse der Künstlerarbeit kein Abfallprodukt des Reproduktionsprozesses der Kunstwelt (etwa im Sinne der Charakterisierung solcher Arbeit als ›unproduktiv‹), sondern ein wesentlicher Bestandteil derselben. Zum Beispiel schreibt Claudia v. Werlhof: Es »ist nur von unten, von der Hausarbeit her, alle übrige Arbeit zu verstehen, nicht aber umgekehrt, von der Lohnarbeit her. Im Grunde ist die Hausarbeit, nicht Lohnarbeit, das ›Modell‹ von Arbeit im Kapitalismus überhaupt« (v. Werlhof 1992, 124). Sholettes Ausgangspunkt ist ähnlich: »What if we turned this figure and ground relation inside out by imagining an art world unable to exclude the practices and practitioners it secretly depends upon?« (Sholette 2011, 3; vgl. ebd., 19). Obwohl man anmerken könnte, dass man in einem solchen Vorschlag den Anknüpfungspunkt an den Reproduktionsprozess des Kapitals innerhalb des spezifischen Kunstbereiches vermisst, besteht die Bedeutung von Sholettes Beitrages darin, dass die ›unsichtbare Masse‹ ein Aufhebungsmoment bildet, und dies ist eine Aufhebung, die *politisch* verstanden werden muss (vgl. Balibar 1988a, 22). Das Aufhebungsmoment der ›unsichtbaren Masse‹ ist also als entscheidender Teil der Klassenverhältnisse im Kunstbereich zu lesen. Caffentzis erkennt hier eine zeitliche Dimension des Klassenkampfes bzw. eine ›angespannte Zeit‹, die darin besteht »to prevent the establishment of the preconditions of capitalism and to transcend these conditions once they are established as well« (Caffentzis 2013a, 88). Es geht um ›Verhinderung‹ (»prevention«) und ›Kommunisierung‹ (»commonization«) als Prozesse, die der Kapitalerweiterung entgegenwirken: »One prevents the loss of, the other expands, the commons« (ebd., 89). Die Weigerung der ›unsichtbaren‹ künstlerischen Arbeitskraft, sich unter das normative Gesamtsystem der Produktion von Kunstwerten subsumieren zu lassen, bedeute zugleich »*expanding* the commons into new areas of social life« (ebd., 91).

2.4 Kunstform und Privateigentum

Im Abschnitt 2.2 haben wir einen Stahlarbeiter erwähnt, dessen Ausdrucksweise die moderne Kunstideologie perfekt widerspiegelt. Die Entfremdung, die er in Bezug auf seine Arbeit empfindet, wird von ihm als eine Frage des Eigentums an den Produkten seiner Arbeit ausgedrückt: ›Picasso konnte auf seine Gemälde zeigen, aber worauf kann ich zeigen?‹, fragt sich der Stahlarbeiter. Die zerbrochene Bindung zwischen seiner Tätigkeit und ihrem Resultat, auf die die Frage des Stahlarbeiters hinweist, beruht zunächst auf der einfachen Tatsache, dass den Produzent_innen unter kapitalistischen Arbeitsbedingungen die Produkte ihrer Arbeit nicht gehören. Die Realität der kapitalistischen Arbeitsverhältnisse lässt sich nunmehr exemplarisch darstellen anhand der Ausdifferenzierung der Kunst als Produktionsform, die eine gewisse Freiheit einräumt: Picasso konnte letztendlich auf *seine* Gemälde zeigen – im Gegensatz zu herkömmlichen Produktionsprozessen, in denen die Lohnarbeiter in bestimmten Abhängigkeitsverhältnissen stehen. Anders als den gewöhnlichen Lohnarbeitern wird den Künstler_innen das Resultat des Kunstproduktionsprozesses nicht enteignet, da sie ein Recht auf das Eigentum des Produktes aufrechterhalten dürfen. In ganz lockeanischer Art und Weise wird die Arbeit der Künstler_innen – das Produkt ›ihres Körpers und ihrer Hände‹ – ihre eigene, d.h. ihr Eigentum.

Hier geht es aber wesentlich darum, nicht bloß diesen Ausdruck der gesellschaftlichen Aneignung zu postulieren; letztendlich ist alle »Produktion Aneignung der Natur von seiten des Individuums innerhalb und vermittelt einer bestimmten Gesellschaftsform« (MEW 42, 23); und hinsichtlich der Kunst könnte man sagen, dass ihre Produktion bloß Aneignung von gesellschaftlichen Prozessen und Verhältnissen ist, die zu neuen Gebrauchswerten umgearbeitet werden. Es geht auch nicht darum, die Frage zu stellen, ob die Aneignung durch den individuellen Künstler vollzogen wird oder vielmehr in Wirklichkeit das Resultat eines kollektiven Subjekts ist, wie in Beckers Standardwerk *Art Worlds* postuliert wird.¹ Die Frage nach der ›Aneignung‹ zielt bezüglich der Kunstproduktion in der Gegenwart eigentlich darauf, aufzudecken, wie sich ihre gesellschaftliche Erscheinungsform als ›Privateigentum‹ zur kapitalistischen Produktionsweise verhält. Unter diesem Aspekt wird im Folgenden die historisch spezifische Form des Kunstprivateigentums als schlüssiges Instrument zur Konstruktion des Tauschwertes der künstlerischen Produktion analysiert.² Damit wird

¹ »I have used the term [...] to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for«, schreibt Becker (1982, x). Nebenbei muss notiert werden, dass für Becker der Prozess der Zusammenarbeit kein Klassenverhältnis bedeutet (vgl. Beckers Kapitel 4).

² Somit wird auch hier jene Voraussetzung abgelehnt, dass die moderne Form der Kunstproduktion in der Kontinuität ihrer handwerklichen Produktionsweise bzw. in der inneren Verbindung zwischen Arbeiter und Arbeitsinstrumenten stehe. Nicht die naheliegende Verbindung zwischen Arbeiter und Arbeitsinstrumenten wird abgelehnt, sondern die Annahme, dass diese Verbindung das Überleben einer früheren Produktionsform (bzw. der handwerklichen Produktionsweise) bedeute. Stattdessen geht es

nicht das Kauf-Verkauf-Verhältnis in Betracht gezogen, sondern das Eigentum an den Produkten der eigenen Arbeit als Voraussetzung des Kauf-Verkauf-Verhältnisses. Die These, die wir hier vertreten werden, beruht auf der folgenden Prämisse: Auf dem Markt erscheinen die zeitgenössischen Künstler_innen als ›Eigentümer‹ der Produkte ihrer Arbeit. In diesem Zusammenhang muss man die historische Entwicklung eines bestimmten Eigentumsbegriffes in Betracht ziehen. Die moderne juristische Geschichte der Kunst bietet eine Vielzahl von Beispielen, die erkennen lassen, dass die Kunst ihre Sonderstellung gegenüber anderen Formen der Produktion gerade aufgrund des ›ausschließlichen‹ Eigentums der Produzent_innen an ihren Arbeitsprodukten erlangt. In der modernen juristischen Geschichte der Kunst kann man beobachten, dass man sich zu diesem Zweck – unter Zuhilfenahme einer eigentümlichen Sprechweise – auf die Voraussetzung eines Verhältnisses zwischen freien und unabhängigen Warenbesitzern stützt, die im Austauschprozess erscheinen (vgl. Paschukanis 2017, 36-37, 121).

Privateigentum wird erst in der Zirkulation greifbar; eigentlich ist es aber »Voraussetzung der Circulation«, wie Marx im sogenannten *Urtext* schrieb (MEGA II/2, 48). Es ist Voraussetzung der Zirkulation, weil der ›ursprüngliche Aneignungsprozess‹ (ebd.) vorausgesetzt werden muss, damit die Waren als solche Gegenstand des Austausches werden können, d.h. damit die Waren als Äquivalente (bzw. als ›vergegenständlichte gleiche menschliche Arbeit‹) auf dem Markt erscheinen können: »Da aber nur vermittelt der Circulation, also der Entäusserung der eignen Equivalents, ein fremdes angeeignet werden kann, so ist nothwendig die eigene Arbeit als ursprünglicher Aneignungsprocess unterstellt, und die Circulation in der That nur als wechselseitiger Austausch von Arbeit, die sich in mannigfaltigen Producten incarnirt hat« (ebd.). Damit wird jedenfalls deutlich, dass der Eigentumsbegriff der Begriff einer bestimmten gesellschaftlichen Realität ist, nämlich der Realität der Warenform der Arbeitskraft und der Arbeitsprodukte unter Kapitalverhältnissen (Paschukanis 2017, 43, 66; vgl. Miéville 2006, 75 ff. u. Harms 2009). Aber die allgemeine Warenform des Arbeitsproduktes stellt für die Analyse des Kunstproduktes als Ware hinsichtlich der Warenform der Künstlerarbeitskraft oder der gesellschaftlich-notwendigen Arbeitszeit etc. eine Herausforderung dar. Interessanterweise umgeht das Urheberrecht dieses Problem, indem es sich auf das Werk anstelle der verausgabten Arbeitszeit konzentriert (vgl. Sherman u. Bently 1999, 180). Die Künstlerarbeitszeit mag inkommensurabel sein, aber dies sollte uns nicht von dem Versuch abhalten, eine Analyse der Kunstproduktion als wertschaffender Produktion zu unternehmen. Darüber hinaus macht die Analyse verschiedener Rechtsfälle bzw. der mit ihnen verbundenen Aussagen etwas sichtbar, was wir in Anlehnung an Althusser (2010a) und Pierre Macherey (1966) ›Ideologie der Kunstproduktion‹ nennen möchten. Dass die Ausdrucksweise im Gerichtssaal ›Ideologie‹ ist, bedeutet zunächst, dass sie als ein bestimmter Ausdruck »des

darum, die Verbindung zwischen Arbeiter und Arbeitsinstrumenten in Zusammenhang mit der kapitalistischen Produktionsweise zu erforschen.

imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen« verstanden wird (Althusser 2010a, 75 ff.; vgl. Edelman 1979). Das heißt, die juristische Ausdrucksweise stellt die sozioökonomischen Verhältnisse in einer Form dar, die auf die Entstehung und Entwicklung einer Theorie des Privateigentums unter Kapitalverhältnissen hinweist.

2.4.1 Das ›freie‹ Subjekt des geistigen Eigentums

Peter Jaszi (1994) hat einige Beispiele thematisiert, bei denen die Aussagen im Gerichtssaal auf den besonderen gesellschaftlichen Status des Kunstgegenstandes hinweisen. Es ist keine Überraschung, dass das Gerichtswesen mit einem bestimmten Begriff von Werk und Produzenten arbeitet. Der Schöpfungsakt der Künstler_innen wird in diesen Beispielsfällen als entscheidender Beweis herangezogen, um ihre Rechte an der Bewirtschaftung und Vermarktung des Erzeugnisses zu schützen. Auf diese Weise wird die ökonomische Natur des Kunstgegenstandes anerkannt. Zugleich setzt das Gesetz das Resultat des Schöpfungsakts als Eigentum fest. Die Anknüpfung an den Schöpfungsakt legitimiert zudem eine Redeweise, die auf die Vorstellung anspielt, dass dem Schöpfer eine besondere Rolle im Produktionsprozess zukommt: »Es handelt sich«, schreibt Woodmansee (2000, 300), »um ein Nebenprodukt der literaturromantischen Anschauung, dass bedeutende Schriftsteller einen Bruch mit der Tradition insgesamt vollziehen, um etwas absolut Neues und Einzigartiges, d.h. ›Originales‹ zu schaffen.« Woodmansee weist damit auf eine historische Entwicklung hin, in deren Folge der Schriftsteller nicht mehr nur irgendeine Rolle im Prozess der materiellen Produktion des Kunstwerkes spielt, sondern die entscheidende Position einnimmt; seine Funktion im Prozess ist nunmehr »die einzige, die Aufmerksamkeit verdient« (ebd.); und darunter finden sich alle anderen Prozesse subsumiert. Das hergestellte Buch oder Kunstwerk wird dann zur materiellen äußerlichen Erscheinung der ›Kunst‹ (bzw. des ›geistigen‹ Könnens) des Schöpfers. Damit wird eine entscheidende Transformation vollzogen: Der Herstellungsprozess des Kunstwerkes wird in materielle Produktion und geistige Schöpfung aufgeteilt (dazu Sherman u. Bentley 1999, 15-18).³ Woodmansee zufolge ist der Kunstproduzent nicht mehr jemand, der das Fachkönnen »in einem bestimmten Handwerk besitzt bzw. ein Corpus von Regeln und Techniken beherrscht, die ihren Aufbewahrungs- und Überlieferungsort in den Bereichen von Rhetorik und Poetik hatten, um die Überlieferung geistiger Traditionsgüter zu gewährleisten« (Woodmansee 2000, 299-

³ Es ist wichtig zu betonen, was das Urheberrecht eigentlich schützt, nämlich das in einem Werk ausgedruckte geistige Eigentum und nicht das Handwerk oder die technische Umsetzung. Ein besonderes Beispiel für diesen Unterschied sind Marcel Breuers bekannte Entwürfe von Stahlrohrmöbeln aus der Zeit, als Breuer Leiter der Metallwerkstatt im Bauhaus war. Breuer hat seine Entwürfe patentiert und bei verschiedenen Firmen im offenen Konflikt mit der Bauhaus-Kunstschule herstellen lassen. Dennoch wurde Breuer wegen Verletzung des Urheberrechts verklagt, weil einige seiner Entwürfe den früher entstandenen Entwürfen von Mart Stam sehr ähnlich sahen. Am Ende wurde der Stahlrohrstuhl von Stam als Kunstwerk, d.h. als gegebene Form und dann unter dem gesetzlichen Urheberrecht auf Kosten von Breuers innovativer technischer Entwicklung geschützt.

300). Das große Zeitalter des Akademismus (17. und 18. Jahrhunderts) beruhte ebenfalls auf einem Korpus von Regeln über die Tauglichkeit verschiedener Werkstoffe sowie über Darstellungskriterien in Bezug auf Körper und Seele des Abgebildeten (z.B. Roger de Piles' *Dialogue sur le coloris* [1673] oder Charles Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* [1698]), auf die sich die Künstler stützen mussten. Die Aufbewahrung und Überlieferung dieses Korpus war die Aufgabe, die der Akademie zugekommen war. Die aus der Tradition geerbten Typen waren wesentlicher Bestandteil des modernen Klassizismus, insofern sie dazu dienten, das klassische Ideal zu definieren. Die Typen zu befolgen, bedeutete gleichzeitig, die naturgegebenen Erscheinungen aufzubessern. Im Gegensatz zu dieser Art von Fachkönnen basiert die Ideologie des Künstlers als Schöpfer, d.h. als hochentwickelte Geisteskraft oder als Genie, auf dem mystifizierenden, selbst mysteriösen Ursprung des Schöpfungsaktes im besten Sinne von Kants Teleologie. Der Künstler arbeitet nicht nach Gesetzen, bzw. »die schöne Kunst [kann] sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Product zu Standen bringen soll« (Kant V, §46, 307); sondern er arbeitet nach einem Zweck, den er als Ursache sieht (vgl. Thompson 2011). Die theoretische Begriffserklärung der schönen Künste im 18. Jahrhundert hatte bereits vor Kant die Trennung zwischen Tätigkeiten postuliert, z.B. in Abbé Du Bos' einflussreichem Werk *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), wo Du Bos die ausführende Tätigkeit des Handwerkers von der Erfindungsgabe des Künstlers deutlich trennt (vgl. Guyer 2005). Eine Sache ist es, perfekte Verse zu verfassen, etwas anderes ist es aber, mit diesen Versen die Aufgabe der Dichtkunst zu erfüllen. Insofern findet man am Beispiel Du Bos eine entscheidende Veränderung, die mit Kant vollkommen wird: nämlich die Aufhebung des »poietischen« Modells, in dem das Werk (»poïema«) das Resultat der Anwendung des produktiven Wissens des Künstlers ist, zugunsten eines Wahrnehmungsmodells, »in which the perceiver confronts a completed work, however it got constructed« (Abrams 1991, 163). Eine Kunsttheorie, die die »produktiv-poietische« Seite des Geschehens ignoriert, verwandelt sich freilich in eine Theorie des Individuums als isolierten gesellschaftlichen Akteurs, wie Marx' und Engels' Kritik an Max Stirner gezeigt hat (MEW 3, 377). Das Urheberrecht stützt sich auf diese normative Autonomie des Produzenten und auf die daraus resultierende Vollkommenheit des Produktes. Folgt man diesem Gedankengang, so kann logischerweise das Kunstwerk nur als Emanation des Subjektes (bzw. des Künstlers) begriffen werden, wie es Sassen in perfekter Kantischer Redeweise ausgedrückt hat: »Creativity thereby emerges as the capacity to depict an idea in a work of fine art, to devise an expression for the idea« (Sassen 2003, 172-173).

Die Ausdrucksweise im Gerichtssaal wirft nun allerdings die allgemeine Frage auf, warum sich das gesetzliche Urheberrecht die typische Rede vom »Genie« noch heute zunutze macht. Begriffe wie »Original«, »Einbildungskraft« oder »Autorschaft« bilden die konzeptuellen Grenzen, innerhalb deren sich das Urheberrecht weltweit bewegt (vgl. Sherman u. Bently 1999, 200). Im Jahr 1991 wurde z.B. in den USA die Klage der Firma Rural Telephone Service wegen Raubkopie eines Telefonverzeichnisses

abgewiesen, da das Urheberrecht auf diesen Fall nicht angewandt werden könne. Der Richter O'Connor begründete sein Urteil damit, dass Rural Telephone Service »expended sufficient effort to make the white pages directory useful, but insufficient *creativity* to make it *original*« (zit. nach Jaszi 1994, 36; unsere Hervorhebung). Damit stützte sich Richter O'Connor auf einen bekannten Absatz des Gutachtens zu den »Trade-Mark Cases« aus dem Jahr 1879. In diesem Absatz hatte Richter Samuel F. Miller die Unterscheidung zwischen Trademark und »inventions and discoveries in the arts and sciences« in Bezug auf den Schutz begründet, den das Urheberrechtsgesetz bietet. So Richter Miller: »Copyright should extend only to works that are *original*, and are founded in the *creative powers of the mind*. The writings which are to be protected are the fruits of intellectual labor, embodied in the forms of books, prints, engravings, and the like« (zit. nach ebd., 37; unsere Hervorhebung). Um die dabei eingeführten Begriffe wie »Original« oder die Ausdrucksweise »creative powers of the mind« erklären zu können, muss sich immerhin auch die richterliche Meinung auf eine vorhergehende philosophische Argumentation stützen. In dieser Hinsicht erinnert Richter Millers Sprachgebrauch an die Definition des Genies durch den US-amerikanischen Philosophen und Schriftsteller Ralph Waldo Emerson. Emersons Transzendentalismus sowie sein mystischer Glaube an die Eigenständigkeit der menschlichen Seele machen ihn zu einer Schlüsselfigur des US-amerikanischen Liberalismus. In seinem Aufsatz »Intellect« (1841) hat Emerson das Genie sowohl in seiner Fähigkeit beschrieben, Gedanken zu produzieren (die das Genie letztendlich mit allen anderen Menschen teilt), als auch in seiner Kraft, diese Gedanken zu kommunizieren: einer Kraft, die nur im Fall des Künstlers »does [...] descend into the hand« (zit. nach Guyer 2005, 249). Der Künstler bedarf also einer dieser Kraft angemessenen Ausdrucksform. Emerson schreibt dazu:

»To genius must always go two gifts, the thought and the publication. The first is revelation, which is always a miracle [...]. It is the advent of truth into the world, a form of thought now, for the first time, bursting into the universe, a child of the old eternal soul, a piece of genuine and immeasurable greatness [...]. But to make it available, it needs a vehicle or art by which it is conveyed to men. To be communicable, it must become a picture or sensible object. The most wonderful inspirations die with the subject, if he has no hand to paint them to the senses« (zit. nach ebd.).

Das Erfordernis der Kommunikation und Veröffentlichung des Werkes des Genies erscheint auf diese Weise als besonders passende Legitimation der Notwendigkeit eines gesetzlichen Urheberrechts. Wenn Richter Miller schrieb, dass »[t]he writings which are to be protected are the fruits of intellectual labor, embodied in the forms of books, prints, engravings, and the like«, greift er auf Emersons doppelte Gabe des Genies, nämlich die »schöpferische Geisteskraft« und die »kreative Hand« zurück: das Werk ist das Resultat des kreativen Geistes, welches in seiner materiellen Erscheinungsweise geschützt werden muss. Der »produktive Aneignungsprozess«

wird dabei vorausgesetzt; d.h. die Arbeit wird zur Voraussetzung der Zirkulation des Werkes als Ware (Marx).

Jaszi zufolge reflektieren Beispiele wie diese den Glauben an das romantische Ideal von Autorschaft. In Anlehnung an Martha Woodmansees bemerkenswerte Studie *The Author, Art, and the Market* (1994) hebt Jaszi hervor, dass die Vorstellung einer individuellen Autorschaft im Gegensatz zum kollektiven Schaffensprozess die Leitidee des romantischen Ideals bilde. Zweifellos geht Emersons Transzendentalismus auf die englische Romantik, insbesondere auf das Werk von Samuel Taylor Coleridge, und auf den Einfluss des deutschen Idealismus zurück (Guyer 2005, 247-248; Woodmansee 1994, 111 ff.; vgl. Abrams 1971). Jaszi zufolge ist die romantische Grundidee mit der Vorstellung verbunden, der Autor sei jemand, »who had escaped the division of labor that characterized modern life generally, and who united ›head and heart, shrewdness and ingenuity, reason and imagination in an harmonious alliance‹, thus restoring the ›whole person‹ in us« (Jaszi 1994, 44, Anm. 52). Das Zitat im Zitat stammt aus Friedrich Schillers Aufsatz *Über Burgers Gedichte* von 1791, wo es im Original heißt: »Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt« (Schiller 1958, 245). Schiller zufolge konnten Burgers Gedichte diesen Anspruch nicht erfüllen. Laut Woodmansee will Schiller Burgers Konzeption der Dichtung »as a kind of ›pocket- book‹ companion to life in *this* world« die Auffassung entgegenstellen »that it is the poet's job to present the reader an *other*, better world« (Woodmansee 1994, 70). Hier findet man Schillers Glaube an die Macht der Kunst zur Versöhnung der Fakultäten. Für Literaturtheoretikerinnen wie Woodmansee ist das ›Original‹ der Schlüsselbegriff des romantischen Ideals, den sich das Urheberrecht noch heute zunutze macht. Das ›Original‹ geht in den Diskurs der Autorschaft über, wenn die Eigentümlichkeit eines Werkes als Produkt der Einzigartigkeit des Autors beschrieben wird. Dies macht das materielle Resultat zum Ausdruck der Persönlichkeit des Genies. Autor und Werk bilden eine Einheit aus der Perspektive einer Ausdrucksform, in der die materielle Erscheinungsform notwendig, aber nicht bestimmend ist. Der oben erwähnte Richter Miller sprach ja davon, die ›Fruchte der geistigen Arbeit‹ zu schützen.

Im Grunde genommen konnte man die moderne juristische Geschichte der Kunst bzw. des Urheberrechts durchweg als Bestätigung der Veränderungen des Kunstbegriffs und der sozialen Verhältnisse der Kunst betrachten. Als die Kunst die Verwandlung aller Arbeitsprodukte in die für die kapitalistische Produktionsweise charakteristische Warenform erlebte, hat zugleich das Urheberrecht den juristischen Rahmen kreiert, innerhalb dessen die Besonderheit des Kunstwerkes geschützt werden konnte. Der Schutz bedeutet zunächst die Feststellung oder Anerkennung,

dass sich die Kunst von herkömmlichen Waren unterscheidet; aber er bedeutet zugleich die Konstatierung der Warenform des Kunstproduktes, was – wenn auch nur auf dieser Ebene der juristischen Erzählung – wiederum die Transformation der Kunstproduzent_innen in produktive Arbeiter_innen impliziert, d.h. die Kunstproduzent_innen müssen sich jetzt wie produktive Arbeiter_innen verhalten (vgl. Douzinas 2007, 67). Insofern beobachtet man im Urheberrecht eine konsolidierte Theorie der Kunst als Produktionsform im Kapitalismus. Bereits im 18. Jahrhundert dachten englische Juristen, die den Begriff des ›geistigen Eigentums‹ für Werke der Literatur einzusetzen versuchten, das Urheberrecht als ein Eigentumsrecht, das auf »labour and invention« gegründet sei, und kamen daher zu dem Schluss: »If an author created a work, then why should he not have sole and despotic dominion over it?« (zit. nach Rose 1993, 8).

Die Herrschaft des Genies über das Kunstwerk taucht in ihrer unmittelbarsten Form, d.h. ohne irgendwelche Verkleidung, im heutigen Gerichtssaal auf, weil es im Gerichtssaal um eine Regulierung von real existierenden ökonomischen Verhältnissen geht. Dadurch wird das Werk als juristischer Gegenstand konstituiert, d.h. als »something that can fall under juridical categories, hence also under the juridical category of the real, that is, the real as object in law, susceptible to appropriation, sale and contracts« (Edelman 1979, 37). Ein interessantes Beispiel dafür war der mittlerweile bekannte Rechtsfall *Rogers vs. Koons*. Der Fotograf Art Rogers verklagte 1990 den Künstler Jeff Koons wegen Verletzung des Urheberrechts. Der Hintergrund der Klage war folgender: Rogers, der sich vor allem auf Porträtfotografie spezialisiert hatte, wurde beauftragt, ein Paar zusammen mit einem Wurf von Hundewelpen zu porträtieren. Er war auch berechtigt, die Fotografie auf Postkarten kommerziell zu nutzen. Jeff Koons zog für seine Ausstellung *Banalities* (Sonnabend Gallery, New York, 1988) eine von Rogers' Postkarten heran, die als urheberrechtlich geschützte Postkarte gekennzeichnet war, und ließ die abgebildete Gruppe als Skulptur reproduzieren. So entstand Koons' *A String of Puppies*. Koons behauptete in seiner Verteidigung, er habe Rogers' Fotografie nur im Sinne der ›faire use doctrine‹ parodiert. Gemäß dem Copyright Act 1976 ist in den USA die Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken für Zwecke wie Kritik, Kommentar, Berichtswesen, Lehrtätigkeit, Forschung oder Wissenschaft als ›angemessene Verwendung‹ zulässig. Koons betonte, er sei ein Künstler, der in der Tradition der kritischen Kunst arbeite. Sein Werk stelle eine kritische Reflexion der Konsumgesellschaft dar. Und so kann man Koons' *A String of Puppies* in der Tat sehen, nämlich als Parodie heutiger Konsumverhältnisse. Koons' Argument überzeugte aber das Gericht nicht. Das Gericht war bereit zu akzeptieren, dass Koons in der Tradition der Appropriation Art arbeitet, sah aber in Koons' Arbeitsvorgang keinen Hinweis auf eine Parodie. Koons' Argumentation war für das Gericht zu vage. »Judge Haight stated«, schreibt Inde (1998, 24), »that the ›comment‹ or ›criticism‹ exceptions were not intended to cover vague, general concepts. The court reasoned that if the infringing item could criticize or comment on society, the exception would become unlimited and weaken the protection provided by the copyright laws. Any

artist could easily claim that his work provided some type of comment or criticism of contemporary society.« Dem Gericht zufolge wollte Koons die Pose und den Ausdruck der Porträtierten mit den kleinen Hunden eindeutig genau reproduzieren; und Koons hatte das bestätigt. Unter den Notizen, die Koons der italienischen Firma Demetz Art Studio als Hinweise für die dreidimensionale Reproduktion von Rogers' Fotografie zur Verfügung gestellt hatte, gab es Anweisungen wie: »keep the people realistic«, »keep man in angle of photo«, »work must be just like photo« (ebd., 10). Das heißt, Koons hatte Rogers' Fotografie nicht direkt kommentiert oder kritisiert, sondern einfach kopiert; oder mit Kants Worten: Koons hatte Rogers' Fotografie nicht »nachgeahmt«, sondern »nachgemacht«. Das Gericht behauptete: »[B]y requiring that the copied work be an object of the parody, we merely insist that the audience be aware that underlying the parody there is an *original* and separate *expression*« (zit. nach Jaszi 1994, 47; unsere Hervorhebung). Obwohl Koons die Gestaltung der Fotografie deutlich geändert hatte, indem er Farbe und blühende Margeriten hinzugefügt hatte, bekundete das Gericht auf diese Weise, dass Koons' Skulptur eigentlich kein »originales« Werk sei. Das Problem war also, dass Koons' Skulptur die Arbeit von Rogers nicht unmittelbar erkennbar machte. Koons hatte Rogers' Fotografie für eine allgemeine Kritik der Konsumgesellschaft benutzt, Rogers' Arbeit aber nicht direkt kommentiert. Das heißt, Koons' vermeintlich »originale« Arbeit stützte sich auf die Entwendung der »originalen« Arbeit eines anderen. Im Gegensatz zu Koons' Anspruch berücksichtigte das Gericht bei Rogers' Fotografie ihre kreative Natur sowie die von Rogers investierte Zeit und Arbeit⁴ und war der Auffassung, dass der potenzielle Markt für Rogers' Fotografie durch Koons' Kopie geschädigt werde. Da Koons seine Skulptur produziert hatte, um sie zu verkaufen, war nach Ansicht des Gerichts Rogers' Recht auf den Verkauf der Nutzungsrechte seiner Fotografie verletzt worden. Das Gericht sah die kommerzielle Natur von Koons' Skulptur dadurch bestätigt, dass Koons' Galerie Sonnabend sie in der Tat verkauft hatte. Das war auch ein entscheidender Hinweis, um Koons' Verteidigung, die sich auf die »angemessene Verwendung« bezogen hatte, zurückzuweisen. Obwohl die Vertreter der Galerie zynischerweise behaupteten, dass die Galerie »does not try to persuade people to purchase work. Rather we look to build interest in the artist generally [...]. Therefore while we are certainly pleased to sell the works that we exhibit, it is truly not our primary goal« (zit. nach Inde 1998, 25), war der kommerzielle Nutzen von Koons' Skulptur für das Gericht Beweis genug, um die »angemessene Verwendung« zu verneinen. Rogers war daher erfolgreich mit seiner Klage wegen der angeblichen Schäden, die aus dem Verkauf von drei Versionen der Skulptur resultierten. Koons hatte drei Kopien machen lassen, die durch die Sonnabend Gallery verkauft wurden. Die Skulpturen brachten genau 367000 Dollar ein, und obwohl Rogers Koons auf

⁴ Inde zufolge machte Rogers geltend »that creating Puppies involved numerous creative decisions, including finding the location, posing the subjects, determining the desire lighting, choosing the appropriate film, and other technical aspects of taking the photograph. The creative process continued in the darkroom« (Inde 1998, 8). Man muss sich an dieser Stelle vergegenwärtigen, dass die hier erwähnten »kreativen Entscheidungen« die historische Grundlage für die Anerkennung der Fotografie als Kunstform und infolgedessen als schutzrechtsfähiges Produkt im Sinne des Urheberrechts bilden.

Schadenersatz in Höhe von 3 Millionen Dollar verklagt hatte, entschied das Gericht, dass der Schadenersatz 367000 Dollar nicht überschreiten dürfe, also den Preis, den Koons' Skulpturen auf dem Markt erzielt hatten. Es ging darum, Rogers' legitimes Recht an der Vermarktung seiner Fotografie zu schützen, da Rogers dieses Recht von den Porträtierten erworben hatte. Dennoch erkannte das Gericht durch sein Urteil an, dass die Schadenersatzsumme sich an Koons' Position auf dem Kunstmarkt und nicht an einer spekulativen Berechnung des Erlöses aus der Vermarktung von Rogers' Fotografie zu bemessen habe.

Die Voraussetzung, dass es einen Anspruch auf den kommerziellen Nutzen eines Werkes gebe, beruht auf dem Status des Werkes als ›Original‹ und Privatgegenstand, d.h. das Werk wird als Produkt der Privatarbeit eines Individuums (einer Privatperson im Sinne des Gesetzes) verstanden. Und Rogers begründete die angebliche Schädigung seiner Reputation mit der Originalität seiner Arbeit: »If someone saw his sculpture first, then saw my photograph, it is possible that they would think that my work was not *original*, and that I tried to copy his sculpture. My whole reputation is based on my *originality*. I produce *original art*« (zit. nach ebd., 14; unsere Hervorhebung). Da das Gericht zugunsten von Rogers entschied, bekräftigt das Urteil in den Augen von Wissenschaftlern wie Jaszi das romantische Ideal der Autorschaft. Die Unantastbarkeit des Künstlers als Schöpfer seines Gebildes wurde auf diese Weise bezeugt. Richter Cardamones Formulierung im Berufungsverfahren weist dabei eher auf ein ästhetisches als ein juristisches Urteil hin: »[I]t is the expression that Rogers caught in the placement, in the particular light, and in the expressions of the subjects that gives the photograph its charming and unique character, that is to say, makes it *original and copyrightable*« (zit. nach Jaszi 1994, 46; unsere Hervorhebung). In der Berufungsinstanz wurde Koons' Anfechtung des Urteils abgelehnt. Richter Cardamones Urteilsbegründung lässt keinen Zweifel:

»The key to this copyright infringement suit, brought by a plaintiff photographer against a defendant sculptor and the gallery representing him, is defendant's borrowing of plaintiff's expression of a typical American scene – a smiling husband and wife holding a litter of charming puppies. The copying was so deliberate as to suggest that defendants resolved so long as they were significant players in the art business, and the copies they produced bettered the price of the copied work by a thousand to one, their piracy of a less well-known artist's work would escape being sullied by an accusation of plagiarism« (zit. nach ebd., 41-42).

Jaszi schließt daraus: »[T]he conflict posed is not between the competing claims of two cultural workers, pursuing different objectives in different media, but between a pure ›artist‹, on the one hand, and corrupt ›players in the art business‹, on the other« (ebd., 42).

Für unsere Analyse hier ist von Interesse, wie im Rahmen des gesetzlichen Urheberrechts ›Kunst‹ in ihrer *Werkform* (bzw. als Artefakt) definiert ist, nämlich als

Endprodukt, als Resultat der Arbeit einer Privatperson im Sinne des Gesetzes. Wie sich das Gesetz mit der Achse ›Autor/Werk‹ auseinandersetzt, ist heute Diskussionsgegenstand (vgl. Sherman 2002). Dennoch dreht sich alles letztendlich um den Autor »as a central organising principle in copyright law« (ebd., 416). Dies ist so, weil das Urheberrecht als Gesetzgebung Ausdruck sozialer Verhältnisse ist, die grundsätzlich durch den Waren- und Arbeitsmarkt gestaltet werden. Die elementare Form dieser Verhältnisse in der bürgerlichen Gesellschaft ist das Prinzip, dass der Mensch Eigentümer seiner selbst ist. Damit wird zugleich vorausgesetzt, dass das Produkt der eigenen Arbeit als juristischer Gegenstand geschützt werden muss, weil es einen bestimmten Marktwert im Verhältnis zu den Arbeitsprodukten aller anderen Warenbesitzer erzielen kann. In dieser Hinsicht trägt das Gesetz ein entscheidendes Kriterium, nämlich den Schutz eines Werkes im Namen des Gesetzes, zu unserer imaginären Repräsentation der Tauschverhältnisse des Kunstproduktes bei. Daraus, dass sich das Urteil im Fall *Rogers vs. Koons*, wie Jaszi zu Recht betont, eine bestimmte Definition von ›Autor‹ und ›Original‹ zunutze gemacht hat, die heute sicherlich hochproblematisch ist, konnte man schließen, dass es eine Aufgabe des Gerichts war, Koons' Kunstform innerhalb des Rahmens des Urheberrechts und damit innerhalb des Rahmens der Theorie der Autorschaft im Sinne des Privateigentums an den Produkten der eigenen Arbeit zu halten. Aber was hatte heute die Ideologie der individuellen Autorschaft gegenüber modernen Techniken der Appropriation und gegenüber einem kollektiven Schaffen, wie es sich am Beispiel von Koons' Arbeitsvorgang jedenfalls zeigt, zu bedeuten?⁵ Jaszi zufolge ist das Ideal einer individuellen Autorschaft auf heutige kollektive Praktiken juristisch nicht mehr anwendbar. Jaszi betont: »One persuasive ground on which a defense of ›fair use‹ may be premised is a claim that the defendant not only took protected material, but somehow transformed it in the taking« (Jaszi 1994, 48). Koons' Bearbeitung von Rogers' Fotografie, d.h. Koons' Strategie als Appropriation-Art-Künstler, wurde daher in den Rahmen der ›angemessenen Verwendung‹ fallen. Man muss sich aber klarmachen, dass dies nicht die kollektive Natur des Schaffensprozesses bekräftigt, sondern darauf hinausläuft, Koons' Status als Autor zu gewährleisten. Koons war in der Tat nicht weit entfernt von einem Versuch in diesem Sinne. In seiner Verteidigung artikuliert Koons eine klare Vorstellung, was ihm zufolge ›Kunst‹ und ›Nicht-Kunst‹ ist. Er hat sich deshalb nicht darum bemüht, von Rogers die Erlaubnis zur Reproduktion seiner Fotografie zu bekommen, weil dessen Arbeit für ihn keine Kunst ist: »[T]o me [it] is not art. To me it is a post card. It is something that is reproduced over and over again to penetrate into a culture [...]. It is not a signed limited edition or anything. It is not numbered like 1 of, you know, 5,000 or 1 of 10 million. It is just part of the public domain« (zit. nach Inde 1998, 15). Koons' Ruckgriff auf die ›public domain‹ (*Gemeinfreiheit*) ist in diesem Kontext sicher problematisch (vgl. Edelman 1979, 43).⁶ Aber auf jeden Fall macht sich Koons die

⁵ Rechtsexperten wie Brad Sherman bezweifeln, dass Appropriation-Art-Künstler wie Koons das gesetzliche Urheberrecht grundlegend in Frage stellen (vgl. Sherman 2002, 407, 415).

⁶ Um sich die Gemeinfreiheit zu eigen zu machen, muss der Künstler aber die Gemeinfreiheit produzieren und nicht reproduzieren, d.h. durch seine erkennbare Arbeitsinvestition muss die

traditionsreichen Begriffe ›Autorschaft‹ und ›Original‹ ebenfalls zunutze; allerdings ohne sie wörtlich zu nennen. Damit unterscheidet er sich deutlich von Rogers: Er sei ein Künstler, Rogers hingegen ein bloßer Photograph, d.h. ein Vertreter der ›mechanischen Künste‹. Aber dass das Gesetz die Produktion immer als Produktion eines Subjektes versteht, d.h. als das Gepräge eines Subjektes und seine Vergegenständlichung, die in der Kunstware verwirklicht wird, bedeutet prinzipiell zugleich, dass die Appropriation Art ihrerseits fraglos in den Geltungs- und Gegenstandsbereich des Gesetzes fällt. Das Gericht hatte in dieser Hinsicht bloß gegenüber Koons darauf hingewiesen, dass seine Aneignung der Realität die Realität als Eigentum bereits voraussetzt, d.h. dass Rogers' Produktion ebenfalls in den Geltungsbereich des Urheberrechts fällt; und dies muss man jedenfalls respektieren.

Es gibt allerdings einen historischen Präzedenzfall, der für eine Analyse von Koons' Verfahren der Umformung von Rogers' Fotografie erhellend sein kann. Im Jahr 1735 verabschiedete das britische Parlament den Engraver's Act, auch bekannt als Hogarth's Act – nach dem Künstler William Hogarth, der für die Durchsetzung dieses Gesetzes gekämpft hatte (dazu Rose 2005). Das Gesetz war auf Werke der Graphikkunst bezogen. Wie im Fall des Statute of Queen Anne war der Engraver's Act dazu bestimmt, originale Werke gegen Raubkopien zu schützen. Der Künstler William Hogarth, der auch im Geschäft der Graphikkunst als Originalentwerfer seiner eigenen Stiche tätig war, fühlte sich wegen der fehlenden Gesetzgebung besonders benachteiligt. In Hogarths Fall war das Problem nicht eine Technik der Vervielfältigung (bzw. graphischen Reproduktion) von Originalen, z.B. Gemälden, die auf diese Weise billiger kopiert wurden. Sein Problem waren die Raubkopien seiner eigenen Stiche. Seine Absicht war daher, seine eigenen Druckvorlagen zu schützen. Und was die Druckvorlage einzigartig macht, ist das ›Design‹ des Künstlers, aber nicht im Sinne einer bestimmten Idee, sondern aufgrund der besonderen Ausdrucksweise, d.h. aufgrund der Art, wie das ›Design‹ umgesetzt wird. So hat Hogarth ›Design‹ verstanden: »Every one has undoubtedly an equal Right to every Subject; and as every one, who attempts a Subject already executed, without directly copying the Design of the other, equally makes use of his own Skill, he has undoubtedly the same Right to the Fruits of his Skill, that the first had; and altho' he should so far excel him, as to affect the Sale of his Design, it is no Injury, but the due Reward of his superior skill« (zit. nach ebd., 65). Obwohl im Fall *Rogers vs. Koons* das Gericht Rogers' kreativen Geist lobte, wollte Koons' Verteidigung diesen kreativen Geist für Koons als wahren Künstler, als Künstler einer gewissen postmodernen Avantgarde beanspruchen. In der Berufungsinstanz hat Koons' Verteidigung versucht, Koons' eigenen Status als Autor eines ›originalen‹ Werks geltend zu machen. Ein bekannter Kommentar von Justice Holmes wurde zitiert, um zu unterstreichen, dass ein Gericht kein gerechtes Urteil liefern kann, wenn es die Natur der postmodernen Kunst nicht versteht. Justice Holmes schrieb 1903:

angeeignete Gemeinfreiheit in einen unauflösbaren Teil des Subjekts bzw. in ein Spiegelbild seines Seins umgewandelt werden, behauptet Edelman (1979, 65-67).

»It would be a dangerous undertaking for persons trained only to the law to constitute themselves final judges of the worth of pictorial illustrations, outside of the narrowest and most obvious limits. At the one extreme some works of *genius* would be sure to miss appreciation. Their *very novelty* would make them repulsive until the public had learned the *new* language in which the author spoke. It may be more than doubted, for instance, whether the etchings of Goya or the paintings of Manet would have been sure of protection when seen for the first time« (zit. nach Inde 1998, 33; unsere Hervorhebung).

Koons' Aussage, dass er in der Tradition der kritischen Kunst arbeite, weist unseres Erachtens auf etwas hin, was der Titel und die Werke seiner New Yorker Ausstellung *Banalität* bereits bekräftigt hatten, nämlich den grundlegenden Unterschied zwischen Rogers' und Koons' Ausdrucksform bzw. ›Design‹, der die Arbeiten von Rogers und Koons so sehr voneinander unterscheidet. Hogarth hatte seine Druckvorlage in diesem Sinne verteidigt, nämlich als ›originalen‹ Ausdruck seiner ›Kunst‹ bzw. als originales ›Design‹ und deswegen als sein ausschließliches Eigentum. In ähnlicher Weise hatte auch Koons für seine ›Kopie‹ den Status des ›Originals‹ beanspruchen können. Es geht nicht um das Werk, sondern um die Ausdrucksweise: »The vacuous expressions on the faces of the figures, the menacingly oversized animals, the cut-off limbs of the human figures, the unnatural colors, the cold surfaces, the title *Banalität* all served the theme that Koons and others have attempted to communicate: the danger of consumer society«, argumentierte Koons' Verteidigung (zit. nach ebd.).⁷ Immerhin kann man von Borges' ironischem Aufsatz »Pierre Menard, autor del Quijote« etwas lernen und behaupten, dass die Produktionszusammenhänge von Rogers und Koons beweisen, dass die akkurate Kopie von Rogers' Fotografie das Resultat einer Transformation oder einer Bedeutungsverschiebung ist, in der gerade das ›Nachmachen‹ einen Witz erzeugt: »El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el de su precursor [Cervantes – JMD], que maneja con desenfado el español corriente de su época« (Borges 1944, 61). Die Skulptur *A String of Puppies* kann diese Affektiertheit wie im Fall Menards nur dann erreichen, wenn man Rogers' Fotografie genau und treu nachmacht. Aber dies ist ein kunsttheoretisches Argument, das den juristischen Rahmen des Urheberrechts deutlich überschreitet. Koons hatte Rogers' Urheberrecht einfach anerkennen sollen.

Das Argument von Koons' Verteidigung bewegte sich keinesfalls außerhalb des Rahmens des Gesetzes. Koons' Appropriation von Rogers' Fotografie wurde als Argument vorgebracht, um seine ›Originalität‹ als Autor zu verteidigen. In dieser Hinsicht hat Koons' Verteidigung recht, den Kommentar von Justice Holmes zu zitieren. ›Originalität‹ oder ›Autorschaft‹ umfassen heute Verfahren, die zunächst die Grenzen des gesetzlichen Urheberrechts überschreiten bzw. dieses als

⁷ Man kann darüber spekulieren, warum das Gericht das nicht so sehen wollte. Aber gegen Interpretationen, die hier einen grundlegenden Konflikt zwischen einem modernen und einem postmodernen Denkansatz sehen wollen, konnte man jedenfalls auch postulieren, dass sich das Gericht hier einfach für die Rechte des kommerziell-mechanischen Künstlers und seiner ›originellen‹ und ›kreativen‹ Handwerkskunst und gegen die Ansprüche des Vertreters der ›schönen‹ Kunst und seines ›kreativen Geistes‹ entschieden hat.

inkommensurabel erscheinen lassen. Deswegen fordern Rechtsexperten wie Sherman einen Kompromiss, der das Urheberrecht angesichts neuer Verfahren wie Appropriation Art oder Digitalkunst offen und flexibel hält. Dies war früher der Fall bei der Fotografie, als sie darum kämpfte, als Kunstform anerkannt zu werden. Denn Fotografie ist immer ein Abdruck von etwas, das durch den technischen Prozess kopiert bzw. reproduziert wird. Sie wurde 1884 in den USA deshalb zum Gegenstand des Urheberrechts erklärt, weil sie Produkt eines kreativen Geistes, also eine Art von Kunst sei. Das oberste Gericht der USA entschied, dass Saronys bekanntes fotografisches Porträt von Oscar Wilde mehrere kreative Entscheidungen über den bloß technischen Prozess hinaus erfordert habe. Die selektive Entscheidung des Auges wurde insofern als bestimmend festgesetzt. Hier ist ein bestimmtes Verhältnis zwischen Autor und Werk vorausgesetzt. Dass die Abweichung des technisch hergestellten Endprodukts von der abgebildeten Realität als hinreichend angesehen und auf den kreativen Akt des Autors zurückgeführt wird, begründet den schutzrechtsfähigen Status des Werks. Damit ist dem Künstler die Produktion der Realität gelungen.

Das gesetzliche Urheberrecht setzt einerseits das Recht eines Autors auf die Bewirtschaftung seines Werkes voraus, jedenfalls in dem Sinne, dass das im Werk verwirklichte geistige Eigentum oder die Autorschaft dadurch geschützt ist. Andererseits beruht das Gesetz auf der Voraussetzung, dass ein Autor eine Art moralisches Recht (›droit moral‹) auf das Werk erhält, das vor Veränderungen und Missbrauch des Werks in den Händen seines Käufers schützen soll. Es ist zunächst klar, dass das Urheberrecht eine Theorie des produktiven Subjekts als Privatperson ist. In einem häufig zitierten Fall liest man eine Standarddefinition, die auf den Begriff ›Original‹ zurückgreift:

»The word ›original‹ does not in this connection mean that the work must be the expression of original or inventive thought. Copyright acts are not concerned with the originality of ideas but with the expression of thought, and, in the case of a ›literary work‹, with the expression of thought in print or writing. The originality which is required relates to the expression of the thought. But the Act [Copyright Act 1911] does not require that the expression must be in an original or novel form, but that the work must not be copied from another work – that it should *originate* from the author« (zit. nach Stokes 2003, 40-41; unsere Hervorhebung).

Das heißt, ein Werk als ›Original‹ zu kennzeichnen, bedeutet bloß, dass das Werk auf ein Subjekt (im Sinne des Gesetzes) zurückgeführt werden kann: »Authorship in law, first of all, is simply the description of a causal relationship between a human intentionality and a work: the Copyright Act states nothing more than that ›author‹, in relation to a work, means the person who creates it« (Barron 2002, 289-290). Das Werk muss also die in einer materiellen Form fixierte Arbeit eines Autors sein. Somit bestreitet das Gesetz nicht, dass Kunstwerke Teil einer Tradition sind oder, mit den Worten des einflussreichen Literaturtheoretikers Northrop Frye, dass »Poetry can

only be made out of other poems; novels out of other novels« usw. (zit. nach Rose 1993, 2). Das Gesetz zeichnet nur »a line demarcating the acceptable (original) works from those in which the external influences become so great that the effort of the subject is overshadowed or eclipsed« (Sherman zit. nach Stokes 2003, 41). Fichte hat die Voraussetzung, auf die sich diese Idee des ›Originals‹ stützt, 1791 in vollkommener Deutlichkeit ausgesprochen:

»Wir können an einem Buch zweierlei unterscheiden: das KORPERLICHE desselben, das bedruckte Papier; und sein GEISTIGES. Das Eigentum des ersten geht durch den Verkauf des Buch unwidersprechlich auf den Käufer über [...]. Dieses Geistige ist nemlich wieder einzuteilen: in das MATERIELLE, den Inhalt des Buchs, die Gedanken die es vortragt; und die FORM dieser Gedanken, die Art wie, die Verbindung in welcher, die Wendungen und die Worte, mit denen es sie vortragt« (Fichte 1964, 410-411).

Während wir uns den Inhalt des Buches zueignen können, meint Fichte, indem wir z.B. das Buch lesen, »seinen Inhalt, wofern er nur nicht ganz gemein ist, durchdenken, ihn von mehrern Seiten ansehen, und so ihn in unsre eigene Ideenverbindung aufnehmen« (ebd., 411), beweist die ›Form‹ der Gedanken unsere besondere Art »Begriffe zu machen«:

»Alles was wir uns denken sollen, müssen wir uns nach der Analogie unsrer übrigen Denkart denken; und bloß durch dieses Verarbeiten fremder Gedanken, nach der Analogie unsrer Denkart, werden sie die unsrigen: ohne dies sind sie etwas Fremdartiges in unserm Geiste [...] so muß freilich jeder Schriftsteller seinen Gedanken eine gewisse Form geben, und kann ihnen keine andere geben als die seinige, weil er keine andere hat; aber er kann durch die Bekanntmachung seiner Gedanken gar nicht Willens sein, auch diese FORM gemein zu machen: denn Niemand kann seine Gedanken sich zueignen, ohne dadurch daß er ihre Form verändere« (ebd., 412).⁸

Fichte schließt hier nicht zuletzt an den Grundsatz des ›absoluten Ich‹ aus seiner Rechtslehre an, der besagt, dass Eigentum vom absoluten Recht auf freie Handlung abgeleitet werden muss (vgl. von Manz 2005). Zuerst erscheint das Subjekt bzw. die ›Ich-Subjektivität‹ als selbstbestimmendes Tätigsein; sein absolutes Recht auf freie Handlung erscheint als Ursache des ›Ich‹, aber nicht des ›Ich‹ im Sinne der faktischen Persönlichkeit, sondern als Strukturbegriff, d.h. als »das Ensemble notwendiger Bedingungen menschlichen Selbstseins überhaupt« (Gamm 1997, 48).

⁸ Vgl. oben Hogarths ähnliche Definition von ›Design‹. Ähnliche Argumente wurden in England formuliert, z.B. in Enfields Observations on Literary Property (1774): »The train of thoughts and sentiments which a man forms in his mind, though compounded of ideas which might have before existed in other minds, and expressed in words which have before existed in other minds, and expressed in words which have before been used, is nevertheless truly and properly his own« (zit. nach Sherman u. Bently 1999, 33, Anm. 100). Damit hat man das Eigentum nicht an Ideen, sondern an »the order of the words in the author's composition; not the words themselves« (Jefferys v Boosey [1854], zit. nach ebd., Anm. 99) begründet.

Bei Fichte beobachtet man ein starkes Prinzip von Selbstwerdung, das am Beispiel von Kant im nächsten Abschnitt Gegenstand unsere Analyse wird. Fichtes oben zitierte ›gegebene Form‹ eines Autors kann man als Ausdruck des ›Ich‹ in seiner vollkommenen ›Originalität‹ bzw. ›Ursprünglichkeit‹ als ›Ich‹ verstehen, d.h. in seinem ursprünglichen Akt, das ›Ich‹ zu setzen. Damit nun die ›Tathandlung‹ des Subjekts Gegenstand des sachbezogenen Urheberrechts werden kann – und unseres Erachtens konnte man in Anlehnung an Fichte das Urheberrecht als Rechtsordnung verstehen, die die notwendige Handlungssphäre des Menschseins gewährleisten muss (vgl. von Manz 2005, 153-155) – muss das Subjekt in ein ›materielles‹ Produkt seine ›Form‹ einprägen. Diese ›materielle‹ Erscheinungsform unterscheidet sich vom ›Ich‹, wie sich die ›Ich-Subjektivität‹ vom faktischen Bewusstsein individueller Personen unterscheidet (Gamm 1997, 48), und kann deswegen kein Gegenstand von Eigentum sein: »Ich habe das Eigentumsrecht beschrieben, als das ausschließende Recht auf *Handlungen*, keinesweges auf *Sachen*«, betont Fichte (zit. nach von Manz 2005, 148). Wenn man es also als selbstbestimmenden Zweck (und gerade deswegen als Eigentum) des ›Ich‹ versteht, Gedanken auszudrücken, ist die aus der Handlung des ›Ich‹ resultierende materielle Erscheinungsform für das ›Ich‹ bloß ein Mittel zum Zweck: »[W]ir wollten nicht bloß ein paar Alphabete gedrucktes Papier, wir wollten zugleich die MOGLICHKEIT erkaufen, uns über gewisse Gegenstände zu belehren«, schreibt Fichte in seinem Aufsatz über den Buchernachdruck (Fichte 1964, 415). Die Wirkung einer solchen Argumentation ist weitreichend.⁹ So schreibt Bosse: »Wenn Fichte den Zusammenhang von schöpferischer Energie und geschaffenem Werk analytisch begründet, so bringt er denen, die anderer Ansicht sind, nur Ungereimtheiten. Es wird aber immer ungereimter, anderer Ansicht zu sein als Fichte, wenn in der Arbeitswelt tatsächlich der Zusammenhang von schöpferischer Energie und geschaffenem Werk eingerichtet wird. Genauer: wenn die produktive Differenz nicht nur in den literarischen Diskurs, sondern auch in die wirtschaftliche Produktion eintritt« (Bosse 1981, 131). Das heißt: »[D]ie Differenz zwischen Schaffen und Geschaffenem wurde Recht« (ebd., 99). Als Resultat eines Vertrages zwischen zwei zusammenhängenden Sphären der Produktion (Schaffen und Geschaffenem) ist damit die Ökonomie des Kunstgegenstandes begründet worden.

Die Ökonomie des Kunstgegenstandes beruht letztendlich auf der ›absoluten‹ Herrschaft des ›Ich‹ über die Sinnenwelt. In diesem Zusammenhang wird der Autor als solcher gesellschaftlich konstituiert; nicht unbedingt aufgrund dessen, dass er etwas mitteilt oder übermittelt, sondern aufgrund seiner produktiven Tätigkeit, d.h. in Bezug auf sein Werk, auf das Geschaffene im Fichteschen Sinne einer ›Handlung‹,

⁹ Woodmansee (1994, 52-53) betont die Bedeutung von Fichtes Postulat und seinen Einfluss auf das erste Urheberrechtsgesetz in Preußen: »Fichte [...] establishes the grounds upon which the writer could lay claim to ownership of his work – could lay claim, that is, to authorship. The copyright laws [Urheberrecht] enacted in the succeeding decades turn upon Fichte's key concept, recognizing the legitimacy of this claim by vesting exclusive rights to a work in the author insofar as he is an Urheber [originator, creator] – that is, insofar as his work is unique or original [eigentümlich], an intellectual creation that owes its individuality solely and exclusively to him. The publisher, formerly proprietor of the work, henceforth functioned as his agent« (ebd., 52).

um deren materielle Erscheinungsform als ›Sache‹ sich andere, nämlich die Verleger und die Buchdrucker kümmern müssen. Dies ist entscheidend, weil die Handlungsfreiheit, die der Autor als ausschließlicher Eigentümer genießt, nicht ausschließt, dass die *Werk*tätigkeit des Autors von jemand anderem durchgeführt wird, wie wir im Zusammenhang mit Lockes Eigentumstheorie bereits gesehen haben. Letztendlich steht nichts dem entgegen, dass sich meine Gedanken fremde Hände zunutze machen: »Wer kennt die Titel aller Bücher, die Herr Dumas gezeichnet hat?«, zitiert Walter Benjamin den Journalisten Paulin Limayrac: »Kennt er sie selber? Wenn er nicht ein Journal mit ›Soll‹ und ›Haben‹ führt, so hat er bestimmt [...] mehr als eines der Kinder vergessen, von denen er der legitime, der natürliche oder der Adoptivvater ist.« Es ging die Sage, Dumas beschäftige in seinen Kellern eine ganze Kompagnie armer Literaten« (Benjamin 2002, 263).

2.4.2 Kant: Die Autonomie des Subjektes als eines Eigentümers

Fichte liefert eine machtvolle Argumentation, die als Legitimation des ausschließlichen Eigentums an unseren Gedanken gilt. Aus diesem Eigentum ergibt sich ein Eigentumsrecht auf das Resultat, auf den materiellen Ausdruck oder die materielle Erscheinungsform unserer Gedanken. Dies bedeutet, dass der Schriftsteller, bevor er seine Gedanken zu Papier bringt, bereits als *Gedankenbesitzer* auftritt (Bosse 1981, 55). Wir werden jetzt Fichtes Überlegung an Kants praktische Philosophie und Theorie des autonomen Subjektes anknüpfen. Bekanntermaßen geht Fichtes Argumentation hinsichtlich des absoluten ›Ich‹ auf Kant zurück, vor allem auf die *Kritik der praktischen Vernunft*. Kants Reflexion auf den praktischen Menschen, der als autonomes und freies Subjekt dargestellt wird, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner verwickelten Eigentumstheorie, deren Aufgabe lautet, »die Legitimität eines über den physischen Besitz hinausgehenden rechtlichen Besitzes (Eigentum) zu begründen« (Elbe 2010b, 98; vgl. Williams 1983, 84 sowie Unruh 2005, 136). Aber unsere Lektüre von Kants praktischem Menschen bezieht sich vor allem auf den Zusammenhang zwischen Kants Moralphilosophie und ihrer impliziten politischen Ökonomie.¹⁰ Aus diesem Zusammenhang ergibt sich ferner eine kohärente Darstellung des autonomen Subjekts als Eigentümer. Dies liefert wiederum eine adäquate theoretische Grundlage für die eigentümliche politische Ökonomie der Kunstproduktion, die das gesetzliche Urheberrecht legitimiert (siehe unten Abschnitt 2.4.3).

Kant lehnt Lockes Arbeitstheorie zur Begründung des Eigentums ab, weil sie die Sachen personifiziere (Unruh 2005, 144), während für Kant Eigentum nur ein Rechtsverhältnis zwischen Personen sein kann. Auch Fichte wollte nicht das Eigentum an ›Sachen‹, sondern an ›Handlungen‹ begründen. Es ist die

¹⁰ Hier werden wir im Wesentlichen Howard Williams Buch *Kant's Political Philosophy* folgen.

Handlungssphäre des ›Ich‹, die die Rechtsordnung gewährleisten muss.¹¹ Eigentum wird also bei Kant nicht wie bei Locke vom Naturrecht hergeleitet, sondern Kant setzt die Notwendigkeit des Gesellschaftsvertrages für den rechtlichen Besitz voraus (ebd., 87, 89-90; vgl. Elbe 2010b, 105-106). Die Logik des Besitzes, nämlich des ›intelligiblen‹ (bzw. rechtlichen) Besitzes, der über den bloßen physischen Besitz hinausgeht, wird von Kant in der *Metaphysik der Sitten* folgendermaßen formuliert: »Etwas Äußeres aber wurde nur dann das Meine sein, wenn ich annehmen darf, es sei möglich, daß ich durch den Gebrauch, den ein anderer von einer Sache macht, in deren Besitz ich doch nicht bin, gleichwohl doch lädirt werden könne« (Kant VI, 245).¹² Dieser ›intelligible‹ Besitz taucht in der Diskussion über das geistige Eigentum als faktischer Tatbestand auf: Das Prinzip des geistigen Eigentums besagt, dass der Autor etwas zurückbehält, nämlich seinen Geist, seine Gedanken, die Fichte unter den Begriff der ›Form‹ fasst, denn »er kann durch die Bekanntmachung seiner Gedanken gar nicht Willens sein, auch diese FORM gemein zu machen« (Fichte 1964, 412). Bosse (1981, 51) nennt dies »das Prinzip der unvollständigen Veräußerung«, das nicht nur die Praxis eines Autors als Produktion geistigen Eigentums perfekt beschreibt, sondern auch dem Geschäft des Verlegers das Recht auf das Manuskript oder die Druckvorlage verschafft. Wenn man von der Substanz des Textes, d.h. vom Inhalt oder Rohstoff des Buches spricht, deren ›Form‹ das ausschließliche Eigentum des Autors ist, bedeutet das Druckrecht, das der Verleger vom Autor erworben hat, zunächst nur, dass der Verleger das Recht zum »Niessbrauch des Eigentums des Verfassers« bekommt (Fichte 1964, 415). Das Nutzungsrecht wird also übertragen, aber der ›Rohstoff‹ bleibt Eigentum des ›ursprünglichen‹ Produzenten. In ähnlicher Weise bekommt bzw. kauft der Leser vom Verleger nur das Nutzungsrecht des Buches, aber nicht sein Eigentum. Das Papier und die Tinte, die den Rohstoff des Buches aus der Sicht des Verlegers bilden, sind jetzt schutzrechtsfähig und infolgedessen wirtschaftlich bedeutungsvoll für den Verleger; allerdings nicht aus pur materiellen Gründen – der Käufer kann mit dem bedruckten Papier machen, was er will, wie Fichte schon wusste: er »kann es lesen, und es verleihen, so oft er will, wieder verkaufen [...] es zerreißen, verbrennen« (ebd., 411) –, sondern das »wesentlichste kommt hier auf den Inhalt dessen, was abgedruckt werden soll«, schrieb 1774 der Germanist J. St. Putter (zit. nach Bosse 1981, 173). Das Wesentliche ist jetzt also das Rechtsverhältnis zwischen Autor und Verleger, das der Leser nicht schädigen darf. Anders gesagt: Beim Kauf eines Buches erkaufte man das Recht zum Lesen, nicht die Reproduktionsrechte des Buches. Die

¹¹ Vgl. Williams (1983, 86) über Kants Auffassung des Eigentums als Regelwerk: »An individual cannot of himself establish a right to a thing, because a right consists of the public recognition of an existing or desire future state of affairs. Rights, and in particular property rights, must hold for others as well as oneself, or else they are not rights. Kant is remarkably clear on this point« (Williams 1983, 86).

¹² Die logische Form dieses Urteils ist »ein synthetischer Rechtssatz a priori«, zeigt Elbe (2010b, 98-99, Anm. 29). »Das Urteil ist ein synthetisches, weil das Objekt (der Gegenstand), das mit dem Subjekt verknüpft wird, nicht analytisch im Begriff des Subjekts enthalten ist. Es ist ein Urteil a priori, weil seine Verknüpfung eine sinnvolle Aussage darstellt (›ich bin rechtlicher Eigentümer von Gegenstand x‹), die anhand von Wahrnehmungen nicht falsifiziert werden kann (das konnte nur die Aussage: ›ich bin physischer Besitzer des Apfels a‹)« (ebd.).

gesellschaftlichen Verhältnisse werden dadurch auf den Kopf gestellt: »[G]egenüber dem ›Gedankenbesitzer‹ oder ›Gedankeneigentümer‹ steht nun ›derjenige, der Gedanken eines Andern bekommt‹ nicht mehr als Angesprochener, sondern als Vertragspartner« (ebd., 55). Gedanken zu produzieren wie Gedanken herauszugeben nimmt die allgemeine Form des Warenaustausches an, was zugleich heißt, dass es eine Verletzung des Eigentümers bedeutet, den Vertrag zu brechen. So können wir auf Kant zurückgreifen: »Das äußere Meine ist dasjenige, in dessen Gebrauch mich zu stören Läsion sein würde, ob ich gleich nicht im Besitz desselben (nicht Inhaber des Gegenstandes) bin« (Kant VI, 249). Hier ist es wichtig, den Zusammenhang zwischen Besitz und Vertrag zu erkennen, denn Kant sieht im Vertrag immer eine rechtliche Erwerbung über die empirische Tatsache hinaus, nämlich die »Besitznehmung der Willkür eines Anderen (und so wechselseitig)« (Kant VI, 272). Was damit gemeint ist, wird von Williams zutreffend erklärt:

»Through a contract an individual does not directly gain a right to the object which is to be exchanged, rather, what the individual acquires is the right to have the object transferred to him by the act of another. What is in fact gained in a contract is the control of the will of another in respect of a promised act. Failure to carry out the promised, therefore, does not mean that the other party to the transaction has an automatic right to the object or service which was to be exchanged. All that the failure to comply with the terms means is that the offending individual may be punished, not that the object must be transferred« (Williams 1983, 111).

Für Williams bedeutet dies, dass sich Kant die gesellschaftlichen Verhältnisse als von freiem Austausch zwischen autonomen Eigentümern bestimmte Verhältnisse vorgestellt hat. Von daher bildet der ›intelligible‹ Besitz das Fundament der Gesellschaft. Kant, schreibt Williams, »comes to identify the institution of property with freedom because he sees it in a fundamental sense as an extension of the self« (ebd., 79). In diesem Zusammenhang ist unsere Schlussfrage hinsichtlich Kants Gedankengang die Frage nach der Stellung der Produzenten und nach ihren Eigentumsrechten an den Produkten ihrer Arbeit.

Kants politisch-anthropologische Argumentation, auch was seine Unterscheidung zwischen aktiven und passiven Staatsbürgern betrifft (Kant VI, 314), steht gewiss auf den Schultern der großen Tradition der westlichen politischen Philosophie, insbesondere des Aristoteles, indem sie die Entstehung eines auf Vernunftprinzipien gegründeten Gemeinwesens zum Thema macht (vgl. Pocock 1975, 66 ff. und Wood u. Wood 1978, 227 ff., freilich unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten). Der von Kant zugespitzte Antagonismus zwischen der inneren Neigung der Menschen zur Ungeselligkeit und seinem Vergesellschaftungsbedürfnis (Kant VIIIa, 20-21) setzt als sein apriorisches Prinzip voraus, dass der Mensch jeden anderen als gleich autonom, d.h. als selbstzweckhaftes Subjekt behandelt, wie es Kant bekanntermaßen in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* artikuliert hat: »Handle so, daß du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden andern jederzeit

zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst« (Kant IVa, 429).¹³ Dies bedeutet, dass der Mensch unabhängig von der Naturkausalität fähig ist, selbstbestimmt zu handeln: »[I]f I take my self to be a rational agent, that is, if I take myself to be acting on the basis of reasons and a reflective evaluation of my situation rather than merely responding to stimuli, I must necessarily regard myself as free. In the terms of the *Groundwork*, I can act only under the idea of freedom« (Allison 1995, 16; vgl. Williams 1983, 34). In der *Grundlegung* definiert Kant den Autonomiebegriff wie folgt: »Autonomie des Willens ist die Beschaffenheit des Willens, dadurch derselbe ihm selbst (unabhängig von aller Beschaffenheit der Gegenstände des Willens) ein Gesetz ist« (Kant IVa, 440), was zugleich bedeutet, dass der Wille frei von sinnlichen Antrieben ist (Elbe 2010, 88). Das ›vernunftvolle‹ Lebewesen ist also allein durch die ›Freiheit‹ seines autonomen Willens bestimmbar: »Der Wille ist eine Art von Causalität lebender Wesen, so fern sie vernünftig sind, und Freiheit wurde diejenige Eigenschaft dieser Causalität sein, da sie unabhängig von fremden sie bestimmenden Ursachen wirkend sein kann: so wie Naturnothwendigkeit die Eigenschaft der Causalität aller vernunftlosen Wesen, durch den Einfluß fremder Ursachen zur Thätigkeit bestimmt zu werden« (Kant IVa, 446). Aus dieser apriorischen Konstruktion des Subjekts ergeben sich für Kant nun die Gesetze, nach denen der Staat errichtet wird: »1. Die Freiheit jedes Gliedes der Societät, als Menschen. 2. Die Gleichheit desselben mit jedem Anderen, als Unterthan. 3. Die Selbstständigkeit jedes Gliedes eines gemeinen Wesens, als Burgers« (Kant VIIIb, 290; vgl. Williams 1983, 128-129). Aber das Subjekt muss jedenfalls imstande sein, zu zeigen, dass es im Sinne des selbstbestimmten Willens als Staatsbürger auftreten will bzw. kann, und dann »nicht bloß Theil des gemeinen Wesens, sondern auch Glied desselben, d. i. aus eigener Willkür in Gemeinschaft mit anderen handelnder Theil desselben, sein will« (Kant VI, 314). Interessanterweise illustriert Kant dieses Prinzip der Staatsbürgerschaft durch die wirtschaftliche Ungleichheit jener, die ihre Autonomie aufgegeben haben. Wenn das Bürgersein die Unabhängigkeit vom Willen anderer voraussetzt, bedeutet das Gegenteil den Verlust oder die Abwesenheit von Freiheit und Gleichheit; und obwohl die ›abhängigen‹ Menschen in die bürgerliche Verfassung eintreten dürfen, gilt doch folgende Einschränkung: »[D]as Recht der Stimmgebung zu haben, d. i. Staatsbürger, nicht bloß Staatsgenosse zu sein, dazu qualificieren sich nicht alle mit gleichem Recht. Denn daraus, dass sie fordern können, von allen Anderen nach Gesetzen der natürlichen Freiheit und Gleichheit als passive Theile des Staats behandelt zu werden, folgt nicht das Recht, auch als active Glieder den Staat selbst zu behandeln, zu organisiren oder zu Einführung gewisser Gesetze mitzuwirken« (ebd., 315). Kants Beispiele derjenigen, die über die Autonomie ihres Willens nicht frei verfügen, sind politisch-ökonomisch bestimmt und wurden oft mit dem Wirtschaftsliberalismus

¹³ »Menschheit resp. Persönlichkeit (im Unterschied zu Person) ist bei Kant identisch mit dem Vermögen der Autonomie, der Fähigkeit, einem selbstgegebenen moralischen Gesetz zu folgen« (Elbe 2010b, 96, Anm. 22).

eines Adam Smiths in Zusammenhang gebracht (vgl. Kersting 2007, 301).¹⁴ Die allgemeine Voraussetzung des Bürgerseins ist Kant zufolge die Fähigkeit, für seine eigene Reproduktion zu sorgen. Im Gegensatz dazu entbehrt derjenige, »der nicht nach eigenem Betrieb, sondern nach der Verfügung Anderer (außer der des Staats) genöthigt ist, seine Existenz (Nahrung und Schutz) zu erhalten, [...] der bürgerlichen Persönlichkeit, und seine Existenz ist gleichsam nur Inhärenz« (Kant VI, 314). In den Vorarbeiten zu *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis* hat Kant diese Unterworfenen mit Parasiten verglichen, denn »jeder Knecht [ist] ein Mensch der wie eine parasitische Pflanze nur auf anderen Bürgern wurzelt« (Kant XXIII, 137). Für Kant zahlt dazu »[d]er Geselle bei einem Kaufmann oder bei einem Handwerker«, »[d]er Holzhacker, den ich auf meinem Hofe anstelle« oder »der Hauslehrer in Vergleichung mit dem Schulmann« (Kant VI, 314-315). Noch interessanter ist Kants Vergleich zwischen der wirtschaftlichen Unabhängigkeit des europäischen Produzenten aufgrund des freien Warenverkehrs und der Stellung des nicht-europäischen Produzenten, der für den eigenen Bedarf arbeitet. Für Kant gilt als passiver Staatsbürger auch »der Schmied in Indien, der mit seinem Hammer, Ambos und Blasbalg in die Hauser geht, um da in Eisen zu arbeiten, in Vergleichung mit dem europäischen Tischler oder Schmied, der die Producte aus dieser Arbeit als Waare öffentlich feil stellen kann« (ebd.). Das heißt, dem Schmied in Indien wird aufgrund seiner ökonomischen Tätigkeit das Vermögen, Gesetze zu erlassen, entzogen, was zunächst eine passende Legitimation des Kolonialismus zu sein scheint. Es ist auffällig, wie eng Kants Argument hier demjenigen Lockes verwandt ist, der die Landnutzung in ›Amerika‹ als unproduktiv ansieht, weil dort der Produzent »had no hopes of Commerce with other Parts of the World, to draw Money to him by the Sale of the Product« (Locke 1988, § 48, 301). Locke betrachtete also nur den Profit im Sinne von »exchange value or commercial gain« (Wood 2012, 308), und genauso erscheint es bei Kant.

Kants Auffassung wirft viele Fragen bezüglich der Gesellschaftsform auf, die er sich hier vorgestellt hat; konkreter kann man sich fragen, ob die Voraussetzung eines auf dem Markt frei konkurrierenden Produzenten den realen Bedingungen der Gesellschaft in Kants Zeit entsprach. Williams schreibt dazu: »Since he is introducing a principle of inequality into his nominally equal society it is not surprising that Kant finds it difficult to be clear on what are the precise characteristics of an independent citizen. He makes a number of attempts at framing a satisfactory definition, but he appears to be happy with none« (Williams 1983, 144- 145). Eigentum erscheint als das entscheidende Merkmal des Bürgerseins: »wozu auch jede Kunst, Handwerk oder schon Kunst oder Wissenschaft gezahlt werden kann« (Kant VIIIb, 295). Williams zufolge müssen wir Kants Festlegung dieser Voraussetzungen mit einer gewissen

¹⁴ Das behauptet z.B. Zotta (2000, 138-139). Zotta stützt sich auf einen Brief von Kants Freund Marcus Herz. Hier wird Smith als Liebling Kants bezeichnet – allerdings, so sollte man hinzufügen, als Moralphilosoph und nicht als Vertreter des Wirtschaftsliberalismus (vgl. Fleischacker 1996, 382, Anm. 10). Eine ähnliche Auffassung vertritt Koslowski, der schreibt: »Kant beschreibt mit rechtsphilosophischen Begriffen die Bedingungen eines ökonomischen Konkurrenzgleichgewichts im Sinn von Adam Smith« (zit. nach Zotta 2000, 139, Anm. 331; vgl. Sohn-Rethel 1972, 30 ff.).

Vorsicht lesen. Williams kritisiert z.B. Saages Darstellung in dessen Buch *Eigentum, Staat und Gesellschaft bei Immanuel Kant* (1973); Saage habe Kant »simply conforming with the privileges capitalist society produced in his time« gesehen (Williams 1983, 145). Dagegen führt Williams Kants Erläuterung an, dass derjenige, der »von Andern erwerben muß, um zu leben, nur durch Veräußerung dessen, was sein ist, erwerbe, nicht durch Bewilligung, die er anderen giebt, von seinen Kräften Gebrauch zu machen, folglich dass er niemanden als dem gemeinen Wesen im eigentlichen Sinne des Worts diene« (Kant VIIIb, 295). Williams glaubt, dass für Kant »it depends very much on the skill being sold, and the person who is selling it, whether or not it establishes the person's independence« (Williams 1983, 145). Im weiteren Verlauf erklärt Williams, was ihm zufolge das Ideal des Bürgertums für Kant sein könnte: »Clearly he has in mind here a person like the artist or the author who accepts a commission for his work; and he has, of course, no difficulty in accepting these independent commodity producers as full citizens. Obviously, for Kant, the master craftsman, the artist and the author are the archetypes of the independent citizen. They do not owe their existence to the State, nor, directly, to any other person, since they possess their own independent capital in their skills« (ebd.). Aber diese unabhängigen Warenproduzenten, die in ihrem politischen Status als Eigentümer ihres Willens beschrieben werden, bilden keine Gesellschaft, die sich notwendigerweise auf die Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise stützt. Man kann daher die Frage aufwerfen, ob Kant die kommende kapitalistische Gesellschaft im Blick hatte oder ob seine theoretische Überlegung eine Kritik an den Privilegien der ständischen Gesellschaft barg, die den Kapitalismus nicht unbedingt voraussetzt (vgl. Williams 1983, 142-143 u. Kersting 2007, 304-305).¹⁵ Williams ist der Meinung, Kant habe hier den Unterschied zwischen unabhängigen Warenproduzenten und Lohnarbeitern herausgearbeitet (Williams 1983, 146), etwa indem er den Unterschied zwischen ›operarii‹ und ›artifices‹ erklärte. Bei Kant heißt es:

»[D]erjenige, welcher ein *opus* verfertigt, kann es durch Veräußerung an einen anderen bringen, gleich als ob es sein Eigentum wäre. Die *praestatio operae* aber ist keine Veräußerung. Der Hausbediente, der Ladendiener, der Tagelöhner, selbst der Friseur sind bloß *operarii*, nicht *artifices* (in weiterer Bedeutung des Worts) und nicht Staatsglieder, mithin auch nicht Bürger zu sein qualificirt. Obgleich der, welchem ich mein Brennholz aufzuarbeiten, und der Schneider, dem ich mein Tuch gebe, um daraus ein Kleid zu machen, sich in ganz ähnlichen Verhältnissen gegen mich zu befinden scheinen, so ist doch jener von diesem, wie Friseur von Perrückenmacher (dem ich auch das Haar dazu gegeben haben mag), also wie Tagelöhner vom Künstler oder Handwerker, der ein Werk macht, das ihm gehört, so lange er nicht bezahlt ist, unterschieden. Der letztere als

¹⁵ Man kann die Diskussion nach Woods Analyse der Unterschiede zwischen dem absolutistischen Staat, der bürgerlichen Gesellschaft und der kapitalistischen Produktionsweise im 18. Jahrhundert weiter verfolgen (dazu Wood 1991 u. 2012). Für Wood ist es entscheidend, die Unterschiede hervorzuheben, damit der Kapitalismus nicht als etwas vorausgesetzt wird, das in den Zwischenräumen der vorkapitalistischen Gesellschaft bereits vorhanden ist. Das würde nämlich bedeuten, ein teleologisches Modell der Geschichtsanalyse zu unterstützen.

Gewerbtreibende verkehrt also sein Eigentum mit dem Anderen (*opus*), der erstere den Gebrauch seiner Kräfte den er einem Anderen bewilligt (*operam*)« (Kant VIIIb, 295).

Zunächst scheint es, als habe Kant hier – aus heutiger Sicht – dem Lohnarbeiter seinen Status als Bürger entzogen. Der Lohnarbeiter verkauft seine Arbeitskraft oder, mit Kants Worten, er »bewilligt den Gebrauch seiner Kräfte« für Zwecke, über die er keine Kontrolle ausüben darf. Sein Arbeitsvermögen wird mithin eine Abstraktion, d.h. abstrakte Arbeit. Greifen wir auf Kants Definition des autonomen Subjekts aus der *Grundlegung* zurück, muss es so aussehen, als habe der Lohnarbeiter seine Menschheit als selbstzweckhaftes Subjekt gewissermaßen aufgegeben. Er wird bloß als Mittel behandelt.¹⁶ Aber da Saage zufolge in Kants Preußen »the majority of wage-dependents [...] must still have carried out domestic duties and similar functions« (zit. nach Williams 1983, 149), Kant »does not succeed in precisely differentiating between the commodity-producer and the wage-dependent individual« (ebd., 148). So habe Kant die Tätigkeit des Dieners (d.h. des üblichen Lohnabhängigen in Kants Zeit) und andere Dienstleistungen, die sich nicht in der Form eines materiellen Gegenstandes als Ware realisieren, wie z.B. diejenige des von Kant erwähnten Friseurs (der für Williams als so unabhängiger Warenproduzent wie der Handwerker oder der Kaufmann gelten soll), als gleich behandelt: »Because the majority of wage-workers in Prussia were servants Kant associates the performance of a service with economic subordination, and so the clearly economically independent barber who performs the service of hair-cutting is placed in the same category as the domestic servant« (ebd., 149). »As Saage perceptively remarks«, setzt Williams fort, »Kant »is not aware of the peculiar characteristics of the commodity *the performance of a service*«. This peculiar type of commodity appears to Kant to be simply an exception to the more usual type of non-commodity form of service provision which prevailed in Prussia at the time in the area of domestic functions« (ebd.). Williams schließt daraus Folgendes: »Had capitalist development been more advanced in Germany Kant might have seen that the economic subordination of the wage-worker does not arise from the fact that he performs a service for another person but simply from the fact that he works for a wage and does not sell what he produces. Similarly, he might have seen that what gives the commodity producer the stamp of independence is not just that he works for himself but also that he possesses his own capital« (ebd.). Dies ist eine wichtige Schlussfolgerung, die von der historischen Gegebenheit der schwachen Entwicklung der kapitalistischen Wirtschaft in Kants Zeit ausgeht. Die Frage, die man in diesem Zusammenhang aufwerfen kann, ist die, ob Kant für die Unterscheidung zwischen diesen Tätigkeiten auf eine andere Realität zurückgegriffen haben konnte, nämlich auf die Unterscheidung zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit, die Kant von Adam Smith übernommen haben konnte.

¹⁶ Williams erklärt die politische Auswirkung einer solchen Feststellung: »Kant's principal reason for excluding the propertyless from sharing voting rights is that they are not of an independent disposition. He takes literally the fact that domestic servants, housewives, wage-workers etc., are not their own masters. Because in their economic status they are subordinate to another person, Kant implies they cannot be expected to think and act for themselves« (Williams 1983, 148).

Diese Fragestellung ist relevant, weil dies bedeuten würde, dass Kant von Adam Smith eine bestimmte, wenn auch rein ideelle Vorstellung der (immerhin erst im Entstehen begriffenen) kapitalistischen Marktwirtschaft übernommen hatte, um die politische Konstellation des bürgerlichen Staats *a priori* zu formulieren. Adam Smith war kein fremder Autor für Kant; er kannte ihn besonders als Moralphilosophen und Autor von *Theory of Moral Sentiments*, worauf Kant an mehreren Stellen Bezug nimmt (Fleischaker 1996, 382). Allerdings war Smith in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als Nationalökonom in Deutschland noch wenig bekannt, da die deutsche Wirtschaft noch von den Auffassungen der Kameralisten dominiert war (vgl. Tribe 1988). Es gibt aber genug Gründe, behauptet Fleischacker, zu glauben, dass Kant Smiths *Wealth of Nations* kannte oder wenigstens die ersten Kapitel gelesen hatte. Brandt (2007, 132-133) geht davon aus, dass die nachfolgend zitierte Passage der *Metaphysik der Sitten* gegen die kameralistische Wirtschaftsauffassung geschrieben worden sei:

»Eine Regierung, die zugleich gesetzgebend wäre, wurde despotisch zu nennen sein im Gegensatz mit der patriotischen, unter welcher aber nicht eine väterliche (regimen paternale), als die am meisten despotische unter allen (Burger als Kinder zu behandeln), sondern vaterländische (regimen civitatis et patriae) verstanden wird, wo der Staat selbst (civitas) seine Unterthanen zwar gleichsam als Glieder einer Familie, doch zugleich als Staatsbürger, d. i. nach Gesetzen ihrer eigenen Selbstständigkeit, behandelt, jeder sich selbst besitzt und nicht vom absoluten Willen eines Anderen neben oder über ihm abhängt« (Kant VI, 316- 317).

Dies wäre jedenfalls eine gute Argumentation gegen die oben erwähnte Abhängigkeit der Diener oder Knechte. Brandt spricht von der ökonomischen »Befreiung des Bürgertums von der kameralistischen, monopolistischen Bevormundung durch die absolutistische Herrschaft« als Kants Hauptabsicht (Brandt 2007, 132; vgl. Kersting 2007, 303).

Die von Williams und Saage angenommene Verwirrung Kants hinsichtlich der Gleichsetzung von Tätigkeiten, die nicht zu vergleichen seien, rührt unseres Erachtens von Kants Art und Weise her, den Staatsbürger als einfachen Warenproduzenten darzustellen – etwas, das ebenfalls auf Smith zurückgeführt werden kann. Allerdings ist eine solche Darstellung wie diejenige Kants charakteristisch für eine Ideologie, die die realen Verhältnisse immer in einer idealisierten Form auszulegen geneigt ist und z.B. für den ideellen Zustand des Menschen als Warenbesitzer einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, indem sie diesen Zustand naturrechtlich deutet. Smiths theoretischer Entwurf einer Naturordnung, die der Legitimierung der modernen Arbeitsteilung dient und von Marktmechanismen angetrieben wird, die zur Realisierung von Gerechtigkeit und Gleichheit führen,¹⁷ bildet hier eines der

¹⁷ Vgl. Casassas 2010 und Rothschild 2001 u.a. innerhalb einer Tradition, die Smith als Vertreter des Republikanismus gegen den Wirtschaftsliberalismus liest. Siehe ferner Wood 2012, 302-311, der die Unterschiede zwischen Smiths Liberalismus und Condorcets Egalitarismus hinsichtlich des menschlichen Fortschritts unterstreicht.

möglichen Modelle. Wood legt in diesem Zusammenhang dar, wie sich in Bezug auf eine allgemeine Theorie des Naturrechts die Einsichten des französischen Bürgertums und der englischen Kapitalisten unterscheiden. Von daher ergibt sich aus der theoretischen Fragestellung eine realitätsbezogene Herangehensweise. Wood schreibt:

»If the theory of natural or prescriptive inequality, of corporate hierarchy and privilege, was the main problem facing the French bourgeoisie, for the English capitalist class the problem was, on the contrary, a theory of natural equality. In the absence of the old corporate principles and hierarchies, they were obliged to find wholly new ways of justifying domination that were compatible with natural equality. The English [...] were especially creative in constructing a theoretical justification of inequality on a foundation of natural equality« (Wood 2012, 307).

Während also der Ausgangspunkt des Naturrechts für englische Denker wie Locke der ›herrenlose‹ Boden ist, der durch produktive Arbeit und Aufbesserung bereit zur Aneignung ist (ebd., 308), gesteht Kant im Gegenteil »dem Gemeineigentum eine juristische Bedeutung zu – als apriorische Rechtsidee zur vernunftrechtlichen Begründung intelligiblen Privatbesitzes« (Elbe 2010b, 102). So wird Privateigentum von Kant als ein angeborenes Recht jedes Menschen vorausgesetzt, d.h. alle »Menschen sind ursprünglich (d. i. vor allem rechtlichen Act der Willkür) im rechtmäßigen Besitz des Bodens, d. i. sie haben ein Recht, da zu sein, wohin sie die Natur, oder der Zufall (ohne ihren Willen) gesetzt hat« (Kant VI, 262). Dennoch bemerkt Kant, dass das angeborene Recht auf einen Platz auf der Erdkugel nicht empirisch oder geschichtlich begriffen werden kann, sondern es ist »ein praktischer Vernunftbegriff, der a priori das Princip enthält, nach welchem allein die Menschen den Platz auf Erden nach Rechtsgesetzen gebrauchen können« (ebd.). Es ist klar, dass Kant ein a priori gegebenes allgemeines Recht als Grundbegriff des Privateigentums benötigt, um später den Begriff des Eigentums als Verhältnis zwischen rechtsfähigen Menschen zu postulieren. Damit wird nicht zuletzt der Anspruch des Monarchen auf das Eigentum des Landes erodiert – eine Position, die es erlaubt, Kant zusammen mit Rousseau und Montesquieu unmittelbar als einen Vertreter der republikanischen Tradition zu betrachten.

Aber in Bezug auf Kants politische Gesinnung und seine Moralphilosophie und Rechtslehre müssen wir uns (wie immer bei Kant) mit dem Unterschied zwischen den apriorischen Bedingungen der Vernunft und dem empirischen Tatbestand, d.h. mit dem Unterschied zwischen Wirklichkeit und Ideal auseinandersetzen. Kants Theorie des Privateigentums scheint sich mit der Konstruktion einer apriorischen Sphäre zu beschäftigen, in der bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse rein ideell in Erfüllung gehen, nämlich der freie Austausch zwischen autonomen (bzw. selbstbestimmten und selbstzweckhaften) Eigentümern. Williams bringt dies in Zusammenhang mit dem freien Austausch auf dem Warenmarkt als »the typical material relation of modern capitalist society« (Williams 1983, 110): »As Kant is aware, individuals in a civil or *bourgeois* society relate to each other first and foremost as property owners. Contract

represents the usual manner in which these property owners are brought together socially. Thus, the way in which individuals relate to each other in this act can be expected to set the tone for the society as a whole« (ebd.). Auf diese Weise setzt Williams die bürgerliche Gesellschaft mit der kapitalistischen Produktionsweise gleich; etwas, das in jener Zeit sehr fragwürdig ist (Wood 2012, 293). Dies kann man zur Diskussion stellen. Wenn wir aber dem vereinfachenden und unzureichenden Argument, *Kant sei der Philosoph des Wirtschaftsliberalismus*, nicht erliegen wollen, müssen die realen Verhältnisse ans Licht gebracht werden, die Kants idealen Voraussetzungen zugrunde liegen. Unseres Erachtens muss man sich also eigentlich fragen, aus welcher ökonomisch-gesellschaftlichen Konstellation sich Kants Erläuterung seiner apriorischen politisch-ökonomischen Deduktion, die besagt, dass der Unterschied zwischen passiven und aktiven Bürgern die Widerspiegelung von bestimmten ökonomischen Verhältnissen sei, ergibt. Williams' und Saages Argumentation halten wir für nicht ausreichend. Wir sind der Meinung, dass es angemessener ist, Kants Darstellung des Unterschieds zwischen ›operarii‹ und ›artifices‹ (Kant VIIIb, 295) im Sinne der produktiven und unproduktiven Arbeit nach Adam Smith zu deuten. Das werden wir im Folgenden begründen.

Wenn Kant in seinem Aufsatz *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis* behauptet, dass ein entscheidender Unterschied zwischen denjenigen bestehe, die ›mit ihrem Eigentum verkehren‹ (d.h. damit handeln bzw. es verkaufen), und denjenigen, die ›einem Anderen den Gebrauch ihrer Kräfte bewilligen‹, macht er damit den ökonomischen Sachverhalt von der Autonomie des Willens abhängig. Das heißt zugleich, dass denjenigen, die durch ihre eigene Tätigkeit für ihre Autonomie sorgen können, ›Tugend‹ zukommt: Die Tugend, »so fern sie auf innerer Freiheit gegründet ist, enthält für die Menschen auch ein bejahendes Gebot, nämlich alle seine Vermögen und Neigungen unter seine (Der Vernunft) Gewalt zu bringen, mithin der Herrschaft über sich selbst« (Kant VI, 408). Diejenigen, die dieses Moralgesetz erfüllen, z.B. derjenige, »welcher ein *opus* verfertigt« (Kant VIIIb, 295), können deshalb Glieder des Staates werden. Aber Kant stellt sich die eigentlich wichtigste Frage nicht: Warum müssen die ›operarii‹ (d.h. der Haus- und Geschäftsdienner, der Tagelöhner etc.) zum Bürger gehen und in seinem Dienst arbeiten? In der *Metaphysik der Sitten* erwähnt Kant als Beispiel für diejenigen, denen der Status des aktiven Staatsbürgers nicht zusteht, d.h. als Beispiel des Unselbständigen den Holzhacker, »den ich auf meinem Hofe anstelle« (Kant VI, 314); und Marx ergänzt in Bezug darauf, »um [mein] mutton zu rosten« (MEW 42, 198). Für Marx geht aus dem Verhältnis zwischen dem Holzhacker und dem ›Ich‹ (das ›Ich‹, das jemanden anstellt, ist für Marx stets ein Kapitalist bzw. ein historisch situiertes ›Ich‹¹⁸) ein einfacher Austausch hervor: »Der Holzhacker gibt ihm seinen

¹⁸ Es handelt sich also bei Marx jedenfalls nicht um die Kantische transzendente Form des ›Ich‹ als Wille, die Marx und Engels bereits zum Gegenstand ihrer Kritik in *Die deutsche Ideologie* gemacht hatten: »Kant beruhigte sich bei dem bloßen ›guten Willen‹, selbst wenn er ohne alles Resultat bleibt, und setzte die Verwirklichung dieses guten Willens, die Harmonie zwischen ihm und den Bedürfnissen und Trieben der Individuen, ins Jenseits« (MEW 3b, 177). Wenige Zeilen später heißt es: Kant

Dienst, einen Gebrauchswert, der das Kapital nicht vermehrt, sondern worin es sich konsumiert, und der Kapitalist gibt ihm eine andre Ware dafür unter der Form von Geld« (ebd.). Da hier der Holzhacker das Kapital nur konsumiert, verhält er sich Marx zufolge unproduktiv, und dies heißt zunächst, z.B. bei Adam Smith, dass er zum allgemeinen Wohlstand der Nation eigentlich nichts beiträgt, d.h. er dient dem gemeinen Wesen nicht (Kant VIIIb, 295).¹⁹ Um nun zur aufgeworfenen Frage zurückzukehren, können wir folgendes Szenario wagen: nämlich, dass ich den Holzhacker als Tagelöhner beschäftige, um meine Walder abzuholzen, und dass ich ihn ab und zu hereinrufe, um Holz zu hacken, wenn ich Lust habe, einen Hammel aus meiner Hammelherde zu rosten. Es tun sich hierbei viele historisch-sozioökonomische Fragen auf, die Kant einfach überspringt: Warum etwa sind die Walder *meine* und nicht Allmende; warum musste der Holzhacker *zu meinem Hof* kommen, um Holz zu hacken, etc. (vgl. MEW 1b).

In seinem Versuch, Kants Autonomiebegriff an Marx kritisch anzuknüpfen, hat sich Booth dies allerdings gefragt: »Why does he arrive at his future master's door, seeking employment?« (Booth 1993a, 262). Booth behauptet, dass der Diener, der seine Autonomie als Person aufgegeben haben konnte, seinen Status als Person eigentlich nicht verloren hat (ebd., 261). Seine Teilnahme am Staat ist von Kant beschränkt worden, aber er ist nicht vom Staat ausgeschlossen. Das entscheidende Kriterium ist Kant zufolge, beweisen zu können, dass man sein eigener Herr ist und deswegen Eigentümer; und von diesem Kriterium ausgehend postuliert Kant den Unterschied zwischen ›Staatsgliedern‹ und bloßen ›Schutzgenossen‹. Letztlich kommt also alles auf den freien Willen an, wenn ich mich z.B. entschieden habe, jemand anderem zu dienen:

»By the criteria sketched [...] this choice is free and consistent with autonomy of the person. The resulting subordination of the servant's will to that of the master is thus freely assumed by both sides and, while there is clearly some considerable loss of independence involved in the servant's activity, his relationship to the household head is a just one between persons (free, equal, and independent) because of the restrictions placed on the use of the labourer's time and activity« (ebd., 263).

Booth sieht hier eine Parallelanalyse zu Marx' Darstellung des doppelt freien Lohnarbeiters (ebd., 263-264). Dessen Zustand als Untertan des Kapitalbesitzers

»sowohl wie die deutschen Bürger, deren beschönigender Wortführer er war, merkten nicht, daß diesen theoretischen Gedanken der Bourgeois materielle Interessen und ein durch die materiellen Produktionsverhältnisse bedingter und bestimmter Wille zugrunde lag; er trennte daher diesen theoretischen Ausdruck von den Interessen, die er ausdrückt, machte die materiell motivierten Bestimmungen des Willens der französischen Bourgeois zu reinen Selbstbestimmungen des ›freien Willens‹, des Willens an und für sich, des menschlichen Willens, und verwandelte ihn so in rein ideologische Begriffsbestimmungen und moralische Postulate« (ebd., 178).

¹⁹ Was in dieser Argumentation abgeblendet bleibt, ist der reale ökonomische Beitrag von solchen persönlichen Dienstleistungen, d.h. »how expenditure out of the wages of unproductive workers adds to overall demand and thereby indirectly contributes to the extension of the market« (Mohun 2003a, 57).

erscheint paradoxerweise auf dem Markt als das vertragliche Verhältnis zwischen freien, gleichen und autonomen Personen oder, besser gesagt, zwischen autonomen Privatwarenesitzern; und dies ist die *Conditio sine qua non* dafür, dass die Arbeitskraft als Ware in Erscheinung treten kann. Booth schreibt dazu: »When the employer and the worker meet in the marketplace, status and personal compulsion are absent from their exchange: both are equal (as commodity owners), independent of one another, and free. Their situation and the transaction between them seems little different from the one between master and servant that Kant describes« (Booth 1993a, 264). Man kann daraus schließen, dass Kant, obwohl er die Voraussetzung der Autonomie des Willens aufrechterhält, den unterworfenen Status des Lohnarbeiters erkannt hat. Der wesentliche Unterschied zwischen Marx und Kant wurde dann darin bestehen, dass Kant die Teilnahme des Lohnarbeiters am Staat einschränkt, während Marx sie bejaht. Booths Lesart unterscheidet sich wenig von Williams' und Saages Interpretation desselben Abschnitts, da für Booth die Abhängigkeit der Lohnarbeiter im Kapitalismus, den Kant noch nicht voraussehen konnte, in Einklang mit Kants theoretischer Darstellung steht (vgl. Williams 1983, 148-149). Unter diesen Umständen findet aber die Frage, warum Kant so sehr auf dem Unterschied zwischen ›operarii‹ und ›artifices‹ beharrt, keine befriedigende Antwort. Der Rückgriff auf die apriorisch postulierte Autonomie des jetzt als Warenbesitzer dargestellten Subjektes kann diese Frage jedenfalls nicht beantworten, da die Autonomie nicht aus dem empirischen Sachverhalt deduziert werden darf. Das Subjekt ist also Kant zufolge nicht deshalb autonom, weil es als Warenbesitzer auftritt. Vielmehr entsteht aus der a priori vorausgesetzten autonomen Konstitution des Subjekts²⁰ der Imperativ, Warenbesitzer zu sein. Letztendlich hat Booth recht, wenn er darauf hinweist, dass im Grunde genommen die ›operarii‹ ihre Autonomie nicht komplett aufgegeben haben können, es sei denn, sie wollten nicht als Menschen auftreten. Man muss die Deutung in Erwägung ziehen, dass die von Kant eingeführte Unterscheidung nur ein Beispiel ist, und am Ende des Abschnitts hat Kant selbst Folgendes zugegeben: »Es ist, ich gestehe es, etwas schwer die Erforderniß zu bestimmen, um auf den Stand eines Menschen, der sein eigener Herr ist, Anspruch machen zu können« (Kant VIIIb, 295). Und wir wissen, dass laut Kants Vorrede in der ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* Beispiele und Erläuterungen »nur in populärer Absicht nothwendig« sind; die Kenner der Wissenschaft haben diese nicht nötig (Kant IVb, 12).

Infolge der ökonomischen Entwicklung waren die Nationalökonomien gezwungen, die verschiedenen Produktivtätigkeiten unter die Lupe zu nehmen, um deren Beitrag zum Wohlstand der Nation zu analysieren. In einer statistischen Untersuchung der englischen Bevölkerung im Jahr 1688 wird mehr als die Hälfte der Bevölkerung als »[d]ecreasing the Wealth of the Kingdom« bezeichnet, »meaning dependent to some degree on transfer payments« (Mohun 2003a, 43). Man wird hier mit einer Definition von unproduktiver Arbeit konfrontiert. Adam Smith (1991, 270 ff.) ging davon aus, dass die Arbeit nur dann als produktiv zu qualifizieren sei, nur wenn ihr ›Output‹

²⁰ Selbständigkeit wird hier als rechtliches Prädikat a priori begriffen; rechtlich selbständig ist der Mensch als solcher«, schreibt Kersting (2007, 298).

hoher sei als die Lohnkosten:

»Otherwise, labour was unproductive, contributing nothing to the growth of output by its activity, and consuming a portion of total output by virtue of the wages it costs. An example of productive labour might be a worker in one of the new cotton mills. She is paid a wage and is part of a division of labour that produces an output that is sold, from the proceeds of which the capitalist recovers his outlay of wages and gains a profit that provides the funds for further investment. An example of unproductive labour might be a worker in domestic service. She is paid a wage (partly in cash, partly in kind) in return for an output (domestic service) that is not sold on the market but is directly consumed by her employer. Payments to such a worker are a net cost to the economy« (Mohun 2003a, 43).

Smith hat sich also mit einem Unterschied beschäftigt, der die Gewinnung von Profit aus der materiellen Aktivität des Arbeiters in bestimmten Produktionszweigen betraf. Und dies ist genau der Unterschied, den sich Kant zunutze macht, wenn er die Qualifikation zum Staatsbürger aufzeigen will: nämlich der Unterschied zwischen – einerseits – dem Gesellen bei einem Kaufmann oder dem Schmied, der als Dienstleister zu jemandem nach Hause kommt, und – andererseits – dem Schmied, der seine Arbeit auf dem Markt feilbietet (Kant VI, 314-315). Erstere sind wirtschaftlich abhängig, da sie den gesellschaftlichen Gesamtertrag durch ihre Aktivität nicht erhöhen; Letztere beschäftigen sich produktiv, d.h. Gewinnorientiert. Die Bedeutung der produktiven Arbeit für den Wohlstand der Nation liegt schon nach dem Titel von Smiths Buch auf der Hand: Die Verfolgung des eigenen Interesses »naturally, or rather necessarily leads him [den produktiven/unabhängigen Arbeiter – JMD] to prefer that employment which is the most advantageous to the society« (Smith 1991, 349). Dennoch gibt es eine moralische Seite in Smiths Darstellung, nämlich »[t]he superiority of the independent workman over those servants who are hired by the month or by the year, and those wages and maintenance are the same whether they do much or do little« (ebd., 88-89). Der unabhängige Produzent arbeitet also fleißiger und produktiver als der Geselle (>journeyman<), »who works by the piece. The one enjoys the whole produce of his own industry; the other shares it with his master« (ebd., 88). Smiths Darstellung aus dem ersten Buch von *Wealth of Nations* wird von McNally als Kritik der für den Feudalismus typischen persönlichen Abhängigkeit interpretiert. Diese Kritik wird jedenfalls im Kapitel III des zweiten Buches hinsichtlich des Unterschieds zwischen Profit und Rente fortgesetzt. McNally betont das wirtschaftliche Modell, das Smith hier im Sinne hatte. Smith verwendet »a model of commercial society based upon interaction between independent commodity producers like butchers, brewers and bakers. Such individuals are independent not only in the sense that they are not bound to a lord; they are also independent owners of their own means of production and work for themselves, not an employer« (McNally 1993, 53). Aber diese unabhängigen Produzenten sind nicht unabhängig im Sinne des Kantischen Schmieds, der in die Häuser geht, um mit seinen Produktionsmitteln Eisen zu bearbeiten. Smiths Fleischer, Brauer und Backer arbeiten bereits innerhalb von Marktverhältnissen, die sie miteinander verbinden. Dies

entspricht zunächst dem Idealmodell des nicht-monetären Austauschs. Es »presupposes the consideration of exchange relations as relations of *exchange in kind* (barter), in which money plays merely an ancillary role. In accordance with this conception, for a person to be able to purchase something he/she must first sell, or more precisely *purchase by selling* (the aim being the attainment of the maximum subjective utility)« (Milios, Dimoulis u. Economakis 2002, 16-17); oder mit Marx' Worten im sogenannten *Urtext*: »Der Austauschende hat Waare producirt und zwar für Waarenproducirende« (MEGA II/2, 51). »[I]t is the exchange of one commodity with another«, betonen Milios u.a. (2002, 30, Anm. 2), »not the circulation of money that is seen as the essential characteristic of the ›market economy‹.« Dies ist ein Modell, das eindeutig als normative Grenze oder ideeller Ursprung funktioniert und an die Darstellung der einfachen Warenproduktion angeknüpft werden kann (dazu Rakowitz 2000, 27 ff.). »It is easy to comprehend the attractions of such an outlook given Smith's moral philosophy«, schreibt McNally:

»An economy of independent commodity producers comprises relations between individuals who are (at least formally) equal. The butcher, the brewer and the baker must conduct themselves prudently in order to elicit the sympathetic understanding of those with whom they exchange, just as they must be capable of entering into a sympathetic appreciation of each other's position in turn. A commercial society in which ›every man is in some measure a merchant‹ thus constitutes in principle for Smith a network of equitable relationships between free and independent individuals« (McNally 1993, 54).

Und genauso betrachtet es Kant, der in seinem Aufsatz *Idee zur einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Ansicht* schrieb: »Wenn man den Bürger hindert, seine Wohlfahrt auf alle ihm selbst beliebige Art, die nur mit der Freiheit anderer zusammen bestehen kann, zu suchen: so hemmt man die Lebhaftigkeit des durchgängigen Betriebes und hiermit wiederum die Kräfte des Ganzen« (Kant VIIIa, 28). Das Bild der durch das eigene Interesse verbundenen unabhängigen Warenproduzenten ist, wie in Smiths Darstellung dieses Modells deutlich wird, ein ideelles Bild der gegenwärtigen Gesellschaft und nur unter den Voraussetzungen dieser Gesellschaft verständlich (Heinrich 2006, 377). Es funktioniert perfekt als ideologisches Modell, z.B. in Kants Eigentumstheorie, da rein potenziell jedermann als Warenbesitzer auftreten darf. Hier entspricht der Eigentumstitel der Naturordnung. Jedoch ändert Smith ab dem sechsten Kapitel des ersten Buches dieses Modell, um jetzt den Grundherrn, den Kapitalisten und den Lohnarbeiter als die drei Stützen des Marktes darzustellen: »In doing so, his model acquires a much deeper and richer historical realism«, schließt McNally (1993, 54). Aber geschichtlicher Realismus war nicht Kants Sorge. Er konnte daher an dem Leitbild, das er aus Smiths Theorie herauslas, festhalten, um eine apriorische Ordnung der Natur als Ensemble unabhängiger Eigentümer zu postulieren. Sicherlich wollte Kant sein ideelles Modell nicht bewusst aus dem empirischen Sachverhalt gewinnen. Kant geht über den empirischen Sachverhalt hinaus und stellt ihn – in Anlehnung an Smith – in einer ideologischen bzw. imaginären Form dar. Die Frage, warum Kant nicht sehen konnte,

dass einige Dienstleistungen auch Warenproduktion einschließen, also mit der persönlichen Abhängigkeit des Knechts nicht zu tun haben, kann man beantworten, wenn man betrachtet, wie sich Smith die produktive Arbeit in bestimmten Produktionszweigen vorgestellt hat: »[T]he labour of the manufacturer fixes and realizes itself in some particular subject or vendible commodity, which lasts for some time at least after that labour is past [...]. The labour of the menial servant, on the contrary, does not fix or realize itself in any particular subject or vendible commodity« (Smith 1991, 270; vgl. Mohun 2003a, 43-44). Kant ist offensichtlich dieser Unterscheidung gefolgt, ebenfalls Marx; und wir werden sehen, zu welcher Art von Verwirrungen eine falsche Analyse dieses Unterschiedes führen kann (vgl. Krätke 2003, 234, Anm. 35).

Man findet in Kants praktischer Philosophie eine Theorie des selbstbestimmten und selbstzweckhaften Subjekts, die sich auf eine bestimmte ökonomische Sphäre, nämlich die der einfachen Zirkulation bezieht. Diese ökonomische Sphäre hat aber nie vollständig existiert, d.h. nicht in einer unabhängigen Form. Sie erscheint in der Theorie als Naturnotwendigkeit, aber ihre Erscheinung ist das Produkt eines historischen Prozesses. Marx schrieb dazu:

»Dieß Fundamentalgesetz ist eine reine Fiction. Es entspringt aus einem Schein der *Waarencirculation*. [...] In der capitalistischen Production verschwindet dieser Schein [denn was hier auftritt, ist die Aneignung fremder Arbeit oder das Eigentum an unbezahlter Arbeit – JMD], den ihre eigene Oberfläche zeigt. Was aber nicht verschwindet ist die Illusion, dass ursprünglich die Menschen nur als Waarenbesitzer einander gegenüber treten und daher jeder nur Eigenthümer ist, so weit er Arbeiter ist. Dieß »ursprünglich« ist wie gesagt einen aus dem Schein der capitalistischen Production entspringende Delusion, die historisch nie existirt hat« (zit. nach Heinrich 2006, 378).

Kant hat dem Künstler einen Ort innerhalb dieser ideellen Sphäre versprochen, und zwar mit Blick auf jene Willkür, die Kant als für jedes Subjekt grundlegend ansieht, und mit Blick auf jene freie Wahl (Williams 1983, 110), die uns allen zustehe. Demzufolge muss der Künstler, wie jedes andere Subjekt überhaupt, notwendigerweise als Eigentümer im Kantischen transzendentalen Sinne auftreten. Williams (1983, 145) hat darauf hingewiesen, dass für Kant Künstler, Wissenschaftler oder Handwerker (Kant VIIIb, 295) aufgrund des Eigentums an den Produkten ihrer Arbeit das Modell des selbständigen Staatsbürgers bilden. Ihr Status als Warenbesitzer innerhalb der Marktverhältnisse gibt ihnen das Stimmrecht in der Gesetzgebung (ebd.). Kant bekräftigt diese Ansicht in der *Kritik der Urteilskraft*, als er von »Kunst überhaupt« spricht, d.h. als Produktion, deren Resultat ein Werk (»opus«) ist (Kant V, § 43, 303-304); und hier muss uns klar sein, dass nach Kants Modell des Warenverkehrs die Veräußerung des freien Willens in einem Werk, auf das der Künstler als Eigentümer Anspruch erheben darf, realisiert werden muss: Er macht ein Werk, »das ihm gehört, so lange er nicht bezahlt ist« (Kant VIIIb, 295). Und dies ist eben die Rationalität der Kunstproduktion in unserer Zeit. Als Hervorbringung aus Freiheit (Kant V, § 43, 303) bleibt Kunst bzw. das Werk so lange

Eigentum des Urhebers, bis das Werk einem Vertrag entsprechend veräußert wird. Damit wird Kunst ganz ideell in der Sphäre der Entscheidungsfreiheit des Einzelnen verortet.²¹ Das Vertragsverhältnis bedeutet jedenfalls, dass die Gegenständlichkeit des Werkes, d.h. sein Auftreten als Gegenstand meiner Wahrnehmung, das Resultat eines gesellschaftlichen Vertrages zwischen Warenbesitzern unter den allgemeinen Rahmenbedingungen der Marktverhältnisse ist. Insofern dient das sinnliche bzw. materielle Werk zur Erfüllung des Austauschakts, d.h. zur Erfüllung des rechtsgemäßen Verhältnisses zwischen ›freien‹ Subjekten. Kunst repräsentiert daher Marktverhältnisse in ihrer ideellen Form, und Künstler verkörpern das ›freie‹ Subjekt der bürgerlichen Welt als Eigentümer. Nun besteht Kant zufolge der Unterschied zwischen Kunst und herkömmlichen Waren eigentlich darin, dass die Beschäftigung mit Kunst als ›Spiel‹ schlechthin verstanden wird, da sie nicht aufgrund ihrer Wirkung anlockend, sondern »für sich selbst angenehm ist« (ebd., 304). Und ›Spiel‹ ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Begriff, denn ›Spiel‹ scheint zunächst außerhalb der ökonomischen Rationalität der Mittel zum Zweck zu liegen (Huizinga 1955, 13; vgl. Neumann 1996, 50-51). Hier dreht sich alles um den Autonomiebegriff, der dem Subjekt durch freie Willkür erlaubt, ›ihm selbst ein Gesetz zu sein‹ (Kant IVa, 440). Kant zufolge muss das Subjekt solcher ›willkürlichen‹ (bzw. ›ursprünglichen‹) Aktualität gesellschaftlich als Eigentümer auftreten. Im Fall des Kunstgegenstandes realisiert sich das Resultat menschlicher Willkür ideellerweise als ›Spiel‹, freilich bevor es als Ware auftritt; d.h. es erscheint frei und autonom und wird unabhängig von jedweder Fremdbestimmung wahrgenommen, also als perfektes Spiegelbild des freien und autonomen Subjekts. Im Grunde genommen entspricht dies Kants Definition des Genies. Sein Produkt ist mit seiner Willkür nach dem Gesetz der ›Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹ so verbunden, dass es keinen Begriff zum Bestimmungsgrund nötig hat (Kant V, § 46, 307): Das Werk geht aus dem Subjekt qua Natur hervor (vgl. Cassirer 2001, 309-311).

2.4.3 Die politische Ökonomie des Urheberrechts

Die Transformation, die Gutenbergs Druckerpresse mit sich gebracht hat, ist aus Sicht der heutigen Arbeitsteilung und des Warenmarkts im Buchgeschäft nur noch Geschichte. Eine der interessantesten Leistungen des Buchdrucks war, das Wissen mithilfe von Vervielfältigung zu bewahren; dazu war die Druckerpresse besser geeignet als das einzelne Manuskript, das verderben kann. Das gedruckte Wort ist dann nicht mehr von einer einzigen Quelle abhängig, z.B. der unmittelbaren Rede des Gelehrten, sondern es kann leichter und schneller verbreitet und auf den Prüfstand gestellt werden. Und die Vervielfältigung der Worte wurde eine der kulturpolitischen Hauptforderungen der Aufklärung (dazu Hesse, 1990). In diesem Zusammenhang war

²¹ Freiheit ist in diesem begrifflichen Zusammenhang als Grundsatz des Willens oder seine grundlegende Eigenschaft aufzufassen (Kant IVa, 440), d.h. als »Unabhängigkeit von eines Anderen nöthigender Willkür« (zit. nach Kersting 2007, 284); der Wille ist daher unabhängig von fremden Ursachen (Kant IVa, 446; vgl. Allison 1995).

der Autor im modernen Sinne nicht wirklich nötig (vgl. Dobranski 1999, 15-16). Jedoch hat zu einem bestimmten Zeitpunkt die technologische Entwicklung eine politische und ökonomische Diskussion über das Nachdruckrecht hervorgerufen. Die Frage war, inwiefern das Prinzip, dass ein Autor das Recht »to the sole printing and selling of his own works«²² hat, durch unbefugte Nachdrucke beschädigt werde. Kurz gesagt hat sich die Frage darauf bezogen: Behält der Autor eines Manuskripts irgendein Recht an den Kopien, die aus der Perspektive des Verlegers und Buchhandlers bloß Produkt eines technischen Prozesses sind? Dieses Recht wird im Sinne des geistigen Eigentums erfasst. Dies heißt wiederum, dass durch das rein ökonomische Problem des Büchernachdrucks das Eigentum zum Diskussionsgegenstand wurde, wie in den Debatten der Goethezeit verfolgt werden kann (Bosse 1981; Unseld 1991; Woodmansee 1994). Es gibt allerdings eine weitere Konsequenz des Buchdrucks, die für das geistige Eigentum entscheidend ist: eine Konsequenz, die uns zeigt, dass sich die Druckerpresse und das geistige Eigentum gewissermaßen gegenseitig bedingen. Martin Ehlers, Professor der Philosophie in Kiel, schrieb 1784 in seinem Aufsatz »Ueber die Unzulässigkeit des Büchernachdrucks nach dem natürlichen Zwangsrecht«: »Wir werden aber sehen, daß so, wie einer bey schriftlicher Mittheilung seiner Gedanken sein Eigenthumsrecht viel weiter verfolgen kann, als bey mündlicher Mittheilung derselben, dieses noch viel weiter bey gedruckten Schriften verfolgt werden könne« (zit. nach Bosse 1981, 54). Bosse weist auf die Absicht hinter diesem Gedankengang hin: »Die Rede von Mund zu Mund, das unbeherrschte Weitersagen dessen, was man gehört hat, läßt sich in seiner Dispersion nicht kontrollieren: die manuelle Vervielfältigung von Handschriften kann wenigstens in begrenztem Maße überschaut und lukrativ werden« (ebd.) – und der Druck erweitert die Möglichkeit einer Verfolgung der Eigentumsrechte noch mehr. Was man hier beobachtet, ist eine ökonomische Diskussion darüber, wo das Eigentum verortet werden soll. Das Prinzip des Eigentums wird ab jetzt nicht mehr in Frage gestellt. Dies verrät uns bereits viel über die Grundlagen, auf denen die moderne Gesellschaft beruht.²³

²² Hargrave, *An Argument in Defence of Literary Property* (1774), zit. nach Sherman u. Bentley 1999, 31, Anm. 90.

²³ Ähnliche Ansichten sind heute z.B. in den Äußerungen der Befürworter der ›freien Kultur‹ wie Lawrence Lessig zu finden: »We live in a world that celebrates ›property‹. I am one of those celebrants. I believe in the value of property in general, and I also believe in the value of that weird form of property that lawyers call ›intellectual property‹. At large, diverse society cannot survive without property; at large, diverse, modern society cannot flourish without intellectual property« (Lessig 2004, 28). Es wird behauptet, dass es kein Eigentum an Ideen geben kann (ebd., 83 ff.), was eigentlich ein alter Diskussionsgegenstand ist, aber das materielle Resultat oder der Ausdruck der ausgeliehenen Ideen wird als Eigentum nicht in Frage gestellt. Für Lessig ist freie Kultur mit freier Marktkultur gleichbedeutend: ›Frei‹ ist diese Kultur Lessig zufolge »not in the sense that books could be stolen, for even after a copyright expired, you still had to buy the book from someone. But *free* in the sense that the culture and its growth would no longer be controlled by a small group of publishers. As every free market does, this free market of free culture would grow as the consumers and producers chose« (ebd., 94). Das Vorhaben eines freien Markts, der sich dank der subjektiven Entscheidungsfreiheit entwickelt, steht auf tönernen Füßen (vgl. kritisch dazu Nuss 2006, 241-245). Nuss fasst das Idealbild der Befürworter eines freien Informations- und Kreativitätsflusses zutreffend zusammen: »Dabei wird auch nicht gesehen, dass das bürgerliche Recht, gerade indem es den

Die Voraussetzung, dass es einen Autor im Sinne des Gesetzes, d.h. als Privatperson gibt, dem ein Recht auf seine ›originalen‹ Werke zusteht, wird oft als Produkt zweier zusammenwirkender Ereignisse gesehen: einerseits der 1690 Veröffentlichung von John Lockes *The Second Treatise of Government* (1690) und andererseits der Verkündung des Statute of Queen Anne (1710). Lockes *Treatise* ist das grundlegende Werk der bürgerlichen politischen Philosophie.²⁴ Das Statute of Queen Anne war das erste Urheberrechtsgesetz in Europa.²⁵

Um das Urheberrecht und die Bedeutung von Autorschaft verständlich zu machen, wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts in England häufig die Metapher des Grundeigentums bzw. ›real estate‹ (*Grundbesitz*) verwendet. Die Metapher entspricht dem ausgeprägten Wachstum der englischen Wirtschaft, vor allem dem Aufschwung der landwirtschaftlichen Produktivität – etwas, das Wood und Wood (1997, 5-6) und andere unter der Bezeichnung ›agrarian capitalism‹ analysiert haben. Es gab allerdings auch noch andere Metaphern, wie z.B. die des Autors als *Vater* des Buches. Rose (1993, 38-39) zeigt die Herkunft dieser Metapher des *Vaters* aus der höfischen Kultur, die sich um das Blut, die Abstammung und ihre dynastischen Grundzüge kümmern musste. Aber die Metapher impliziert zugleich die Affirmation einer neuen Individualität, die im bürgerlichen Haushalt zu finden ist. Das zeigt sich etwa bei William Defoe, wie Rose erwähnt: »Defoe receives the paternity trope from the courtly culture of the Renaissance, but his usage evokes a distinctly middle-class patriarchal domesticity. Indeed, Defoe characteristically associates literary property with family, house, and home, as in the Essay on the Regulation of the Press when he speaks of the invasion of authors' properties as ›every jot as unjust as lying with their Wives, and breaking-up their Houses‹« (ebd., 40). Die Metapher des Grundeigentums findet man hingegen in ihrer am weitesten ausgearbeiteten Form in einem anonym veröffentlichten Brief aus dem Jahr 1735. Der *Letter from an Author* beschreibt das ›Field of Knowledge‹ als unproduktives Land, das bearbeitet werden muss: »The Field of Knowledge is large enough for all the world to find Ground in it to plant and improve« (zit. nach ebd., 57). Der Sprachgebrauch erinnert an Lockes Nutzung des ›Aufbesserungs‹- bzw. ›Improvement‹-Begriffs. Wood und Wood haben gezeigt, dass die gesamte Argumentation in Bezug auf das Eigentum in Lockes politischer Theorie in Wirklichkeit um die Aufbesserung kreist (vgl. Wood 1998a): »Locke repeatedly insists that most of the value inherent in land comes not from nature but from labour

Einzelnen als freien gleichen Bürger anruft, den kapitalistischen Eigentumsverhältnissen ihre spezifische Bewegungsform verschafft (die Aneignung des Mehrprodukts als Resultat des Vertrages von freien und gleichen Rechtssubjekten). Stattdessen wird das bürgerliche Recht als das Ideal des allen materiellen Zwängen enthobenen freien und gleichen Bürgers aufgefasst. Dieses Ideal wird verteidigt und leitet das Handeln mit der Vorstellung eines gerechten und gleichen Zugangs aller Bürger zu dem Wissen der Welt an« (ebd., 243- 244).

²⁴ Dass Lockes Eigentumstheorie der entscheidende historische Meilenstein bezüglich des literarischen Eigentums ist, wird von Rose (1993) u.a. postuliert.

²⁵ Das Statute of Queen Anne war im Wesentlichen ein Instrument der Reglementierung des Handels mit Büchern und daher ein Instrument des monopolistischen Verfahrens der Zunft, der Stationers' Company. Ihre Sorgen bezogen sich nicht auf das geistige Eigentum, sondern ganz praktisch auf den Druck und Handel von Büchern. Dennoch stellte die Zunft aufgrund ihrer eigenen Interessen im Buchhandel den Autor in den Vordergrund.

and improvement«, schreiben Wood und Wood (1997, 131). »Unimproved land is *waste*«, meinte Locke, »so that a man who takes it out of the common ownership and appropriates it to himself – he who removes land from the common and encloses it – in order to improve it has *given* something to humanity, not taken it away« (ebd.). Wenn also das ›Field of Knowledge‹ wie das Land bearbeitet werden muss, um es aufzubessern, und deswegen Gegenstand der Aneignung eines Autors wird, der auf diese Weise den allgemeinen Reichtum der Menschheit erweitert, stellt sich die Anschlussfrage, wie man hiervon ausgehend auf ein absolutes Recht auf das Eigentum an Ideen, die in einem körperlichen Sinne nicht besessen werden können, Anspruch erheben kann (Sherman u. Bentley 1991, 21). Es war zwar Konsens, dass Aneignung Grundlage des Besitztitels sei, genau wie bei der Aneignung von unbesetztem Land. Jedoch wurde argumentiert, was sich ein Autor aneigne, seien in Wirklichkeit nicht Ideen als solche, sondern ein leeres oder freies (bzw. unbesetztes) Sujet, in das der Autor Arbeit investiere (ebd., 21-22). Was dies angeht, wollte auch der ungenannte Autor des Briefes daran festhalten, dass das Werk des Autors kein Gemeinwerk sein könne: »[I]t cannot be said, that an Author's Work was ever common, as the Earth originally was to all the World« (zit. nach Rose 1993, 57).

Dass der Erdboden der Menschheit als ganzer gegeben worden sei, stand für die Menschen des 17. Jahrhunderts außer Frage: »'tis very clear, that God, as King *David* says [...] *has given the Earth to the Children of Men*, given it to Mankind in common« (Locke 1988, § 25, 286). Daraus resultiert Locke zufolge, dass »God, who hath given the World to Men in common, hath also given them reason to make use of it to the best advantage of Life, and convenience« (ebd., § 26). Aber Locke gelingt es, ein allgemeines Recht auf den Boden zu begründen und gleichwohl daraus keinen radikalen Schluss zu ziehen, wie Wood und Wood gezeigt haben. Was Locke darlegen will, ist in Wirklichkeit, wie das Privateigentum mit »God's grant of the earth to men in common« vereinbar sei (Wood und Wood 1997, 129).²⁶ Bekanntermaßen bildet das Eigentum an der eigenen Arbeit hier das Schlüsselargument. Locke schreibt: »Whatsoever then he removes out of the State that Nature hath provided, and left it in, he hath mixed his *Labour* with, and joined to it something that is his own, and thereby makes it his *Property*« (Locke 1988, § 27, 288).²⁷ Und dies ist die Logik, der auch der Autor des obigen Briefes folgt. Mit der Metapher des Landeigentums ist nicht die materielle Besetzung des Landes im wörtlichen Sinne gemeint, sondern die investierte Arbeit; d.h. aus der Arbeit entspringt das Eigentum und folglich das Recht, sich dieses ›Stück Land‹ anzueignen. Kurz gesagt, ohne investierte Arbeit kann kein Eigentumsanspruch erhoben werden. Der Begriff des Besitztums wurde auf dieser Weise voll und ganz rekonzeptualisiert, da sich die Hauptsorge der Landbesitzer nunmehr auf die Produktivität der Arbeit richtet. Und der auf das geistige Eigentum gestutzte Rechtsanspruch folgte dieser

²⁶ Bei Wood u. Wood (1997) findet man eine ausführliche Analyse dieser sowohl philosophischen als auch politisch-ökonomischen Problematik.

²⁷ Wood und Wood betonen: »[W]e need to be reminded that the definition of property was, in Locke's day, not just a philosophical issue but a very immediate practical one« (Wood u. Wood 1997, 133).

Logik: Aus der Produktivität eines Autors ergibt sich ein Profit, um den Autoren und Buchhändler kämpfen. Laut dem Autor des Briefes ist das ›Field of Knowledge‹ dazu da, bearbeitet zu werden; und weil dieses konkrete Resultat der Arbeit eines Autors sein Eigentum im Lockeschen Sinne ist, lautet die Schlussfolgerung: »Let every Body do it; let them be encouraged and protected in so doing; let them write on the same Subject: But let them not lazily borrow that individual Work, which is the Produce of another's Labours, to make a Gain to themselves, to a deserving Author's Detriment or Ruin« (zit. nach Rose 1993, 57). Die Londoner Buchhändler hatten in ihrem Pamphlet *The Case of Authors and Proprietors of Books* eine ähnliche Ansicht vorgetragen: »Authors have ever had a Property in theirs Works, founded upon the same fundamental Maxims by which Property was originally settled, and hath been since maintained. The Invention of Printing did not destroy this Property of Authors, nor alter it in any Respect, but by rendering it more easy to be invaded« (zit. nach ebd., 53).²⁸ Rose erklärt: »In a significant departure, the booksellers were representing literary property as essentially an author's affair and themselves as merely the author's agents and assigns« (ebd.). Während der Autor innerhalb der höfischen Kultur gemäß seiner Begabung honoriert wurde, wird er jetzt ermuntert, auf den Markt zu gehen und sich wie ein produktiver Arbeiter zu verhalten. Diese neuen Verhältnisse implizieren, wie Fichte einige Jahre später argumentieren wird, dass der Buchdrucker nur einen gewissen ›Nießbrauch‹ »des Eigenthums des Verfassers [bekommt], d.i. seiner Gedanken in ihre bestimmte Form eingekleidet. Er darf an wen er will und kann, verkaufen – nicht die Gedanken des Verfassers, und ihre Form, sondern nur die durch den Druck derselben hervorgebrachte Möglichkeit sich die erstern zuzueignen. Er handelt also allenthalben nicht in seinem Namen, sondern in Namen und auf Auftrag des Verfassers« (Fichte 1964, 415). So wird postuliert, dass der Autor aufgrund des ausschließlichen Eigentums an seiner ›Form‹ oder ›Ausdrucksweise‹ die Resultate seiner Arbeit im ›unproduktiven Land des Wissens‹ für seinen eigenen Profit beanspruchen darf (vgl. Sherman u. Bently 1999, 26). Entscheidend ist nicht, dass die Arbeit des Schriftstellers als Aneignung von Ideen, Worten bzw. ›loci communes‹ oder Allmenden verstanden wird. Entscheidend ist, dass auf Grund der investierten Arbeit, die als Aneignung verstanden wird, aus diesem *gemeinsamen* Land privater Nutzen gezogen werden kann; d.h. die Schlussfolgerung setzt die Konstitution der Aneignung als Privateigentum voraus. Es wurde behauptet, dass »nothing more is meant by the term Literary Property, than such an interest in a written composition, as entitles the Author, and those claiming under him, to the sole and exclusive right of multiplying printed copies for sale«.²⁹ Sherman und Bently fahren fort: »By limiting the scope of protection in this manner it was possible to argue that upon publication the ideas and knowledge contained in the work were left in common and, as such, were free to be used by all« (Sherman u. Bently 1999, 31). Dadurch wird ein bestimmtes Wissen oder Fragment der Realität

²⁸ Ein ähnliches Argument taucht 1726 in einer Schrift der Pariser Buchhändler auf: »It is the fruits of one's own labor, which one should have the freedom to dispose of at one's will« (zit. nach Hesse 1990, 112).

²⁹ Hargrave, *An Argument in Defence of Literary Property*; zit. nach Sherman u. Bently 1999, 31.

ökonomisch ›eingehegt‹; und daraus, so das Argument, entsteht ›Freiheit‹ oder der freie Gebrauch von Wissen. Damit ist die Welt auf den Kopf gestellt: Die Allmende wird nunmehr als Resultat des Eigentums dargestellt, bzw. es ist der Markt, der die Allmende zur Verfügung stellt. Und so entsteht auch das Privateigentum an Werken der bildenden Kunst. »Seitdem der Autor Werke [und nicht bloße Worte – JMD] spricht«, schreibt Bosse (1981, 14), »lasst sich die Zirkulation der Worte mit der Zirkulation des Geldes verknüpfen.« Autorschaft und geistiges Eigentum bzw. die Arbeit eines Autors ›im freien Land des Wissens‹ erscheint jetzt als Grundvoraussetzung des Marktes für Kulturgüter. Der Entstehungsprozess des geistigen Privateigentums liegt zwar außerhalb der Zirkulationssphäre, aber ohne die Zirkulation kann es nicht existieren: »Privateigentum ist Voraussetzung der Circulation, aber der Aneignungsprozess selbst zeigt sich nicht, erscheint nicht innerhalb der Circulation, ist ihr vielmehr vorausgesetzt« (MEGA II/2, 48). Und dies war die grundlegende Einsicht Eugen Paschukanis: Das Privateigentum als Resultat einer bestimmten Gesellschaftsform ist die Voraussetzung der kontinuierlichen Zirkulation des Wertes (Paschukanis 2017, 43). Insofern entspringt die Rechtsform, auf die sich das Privateigentum z.B. als Urheberrecht stützt, aus der Warenform bzw. aus den Austauschverhältnissen zwischen Warenbesitzern: »jene Rechtsphilosophie, deren Grundlage die Kategorie des Subjekts mit seiner Fähigkeit der Selbstbestimmung ist [...], [ist] eigentlich, im Grunde genommen, die Philosophie der Warenwirtschaft[...], die die allgemeinsten, abstraktesten Bedingungen festlegt, unter denen der Austausch nach dem Wertgesetz stattfinden und die Ausbeutung in der Form des ›freien Vertrags‹ vor sich gehen kann« (ebd., 37).

Aus dem auf dem Markt erscheinenden Eigentumsverhältnis des Künstlers als Autor oder Urheber zu *seinem* Produkt geht etwas so Fiktives hervor wie der Wert des Kunstwerkes im Austausch bzw. der Tauschwert.³⁰ Zuerst ist das Kunstwerk Produkt menschlicher Arbeit als Gebrauchswert irgendwelcher Art, eigentlich wie jedes andere Produkt der menschlichen Arbeit. Aber über diese Realität herrscht in der kapitalistischen Produktionsweise die Warenform des Arbeitsproduktes, die jetzt folgendermaßen beschrieben werden kann: Die Warenform des Kunstproduktes entsteht aus dem Verhältnis zwischen der Tätigkeit des Künstlers als Produzenten und dem Endprodukt seiner Tätigkeit als seinem Eigentum. Dabei betrachten wir den Vorgang nicht unter dem Aspekt der konkreten Kunstarbeit, also etwa hinsichtlich ihrer Gebrauchswerte oder ihrer spezifischen Inhalte. Vielmehr beziehen wir uns auf die *abstrakte* Arbeit der Kunstproduktion, die in dieser Hinsicht als die gesellschaftlich allgemeine Eigenschaft zu erkennen ist, sich in Privateigentum zu realisieren. Autorschaft erscheint im Verhältnis zur Warenform des Arbeitsproduktes, d.h. sie erscheint als private Aneignung. Anders gesagt, die Aneignung von Ideen, die in einer bestimmten bzw. eigentümlichen ›Form‹ oder einem ›Design‹ bearbeitet werden, muss *privat* erscheinen, damit die Warenform des Kunstproduktes zustande kommt; und *privat* heißt letztendlich: Es besteht die Möglichkeit des

³⁰ »Der Wert ist die wesentliche Eigenschaft, die dem Tauschwert zugrunde liegt. D.h. er ist die Fähigkeit der Ware, sich in bestimmten Verhältnissen mit anderen auszutauschen« (Iber 2005, 35).

Austauschverhältnisses, das nämlich nur zwischen Privatwarenbesitzern stattfindet. Schließlich nimmt die Privataneignung eine Rechtsform an, die ihre gesellschaftliche Realisierung absichert. Diese Funktion der Autorschaft und des Urheberrechts für die Zirkulation von Kulturgütern bleibt im heutigen gesellschaftlichen Diskurs jedoch verborgen.³¹ Das produktive Verhältnis zwischen Werk und Künstler, das sich im Privateigentum realisiert, verschwindet aus der Analyse oder wird naturalisiert und als selbstverständlich dargestellt. Einerseits werden die Austauschverhältnisse der Kunstproduktion auf die subjektive Wertschätzung der Kunstbegeisterten oder auf die objektive Wertung durch Kunstexperten zurückgeführt – und damit wird der Wert in ein subjektives Bewusstseinsphänomen verwandelt, das nach dem Kantischen Wahrnehmungsmodell über den Produktionsprozess hinausgeht. Andererseits werden der gesellschaftliche Charakter des Werkes und auch seine Austauschverhältnisse auf den Schöpfungsakt des Künstlers und deshalb auf seinen Status als ›Original‹-Autor zurückgeführt. Letzteres heißt nicht, dass die Austauschverhältnisse, die der Autorschaftsbegriff einbezieht, durchschaut werden. Es geht vielmehr darum, den ›Original‹-Status des Künstlers als eine objektive Realität zu begründen, die sich in jedes von ihm stammende Kunstprodukt einprägt. Das Kunstwerk wird mithin als Emanation des Subjektes verstanden. Die Ideologie des Genies spiegelt diesen Aspekt in vollkommener Form wider. Dadurch wird das Kunstwerk in die Zwangsjacke der Autorschaft, d.h. in die Zwangsjacke des Privatsubjekts als Warenbesitzers gesteckt.

Es gibt ein bekanntes Beispiel, das auf ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen dem Künstler als Warenproduzenten, dem infolgedessen das Recht der Autorschaft zusteht, und den Bedingungen des Kunstmarkts hinweist. Es handelt sich um Seth Siegelaubs *Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* (1972), auch bekannt als *Projansky Contract* nach dem Rechtsanwalt Robert Projansky, der den Vertrag zusammen mit dem Kunsthandler Seth Siegelauab verfasst hat (vgl. Fishman, 1977, 488-490). Kurz gefasst geht es in diesem Vertrag um das Recht des Künstlers auf einen Anteil des Gewinns beim Wiederverkauf seines Werkes. Der wirtschaftliche Hintergrund dieses Agreements war die Versteigerung von Robert Sculls Sammlung zeitgenössischer Kunstwerke (Abstrakter Expressionismus, Minimalismus und Pop Art) bei Sotheby's 1973 in New York. Diese Versteigerung wird als Wendepunkt in der Geschichte des Kunstmarktes betrachtet, weil dies das erste Mal war, dass zeitgenössische Kunst von einem Auktionshaus ernst genommen wurde. Anders gesagt: Zu Beginn der 1970er Jahre schien sich die Nachfrage so weit entwickelt zu haben, dass es möglich war, zeitgenössische Kunst anstatt klassischer Kunst oder Impressionismus bei einer Auktion zu erwerben. Der Preisanstieg bei der Auktion war beträchtlich. Während Scull z.B. das Gemälde *Double Feature* 1959 von dem Künstler Robert Rauschenberg für 2500 Dollar gekauft hat, wurde das Werk jetzt für 90000 Dollar versteigert. Watson berichtet von Rauschenbergs Laune bei der Versteigerung: »Robert Rauschenberg war auf der Auktion aufgetaucht, einen Drink in der Hand, und hatte danach – zumindest wenn man Sculls Frau Glauben schenkt –

³¹ Für eine sorgfältige Analyse des geistigen Eigentums im heutigen Kapitalismus siehe Nuss (2006).

begonnen, Scull zu verprügeln« (Watson 1993, 473). Später hat Rauschenberg einem Journalisten des *Wall Street Journals* erzählt: »[F]rom now on, I want a royalty on the resale and I am going to get it« (zit. nach Fishman 1977, 489).

Projanskys bzw. Siegelaubs Vertrag war nicht neu. Bekannt als ›droit de suite‹, wurden ähnliche Agreements in mehreren europäischen Ländern im Kraft gesetzt (ebd., 488).³² Bei dem öffentlichen Hearing, das 1969 in der School of Visual Arts in New York von der Art Workers' Coalition veranstaltet wurde, hatte der Konzeptkünstler Sol LeWitt einige Vorschläge gemacht, die bereits in die Richtung von Siegelaubs Vertrag gingen. Eichhorn bemerkt, dass mehrere von Sol LeWitts Forderungen später in Siegelaubs Vertrag aufgenommen wurden. LeWitt hatte Folgendes vorgeschlagen:

»1 A work of art by a living artist would still be the property of the artist. A collector would, in a sense, be the custodian of that art. 2 The artist would be consulted when his work is displayed, reproduced, or used in any way. 3 The museum, collector, or publication would compensate the artist for use of his art [...]. 5 When a work is resold from one collector to another, the artist would be compensated with a percentage of the price. 6 An artist should have the right to change or destroy any work of his as long as he lives« (zit. nach Eichhorn 2009, 11).

In diesem Kontext ist es zweifellos wichtig, den Zusammenhang zwischen Siegelaubs Idee eines Vertrages und dem politischen und radikalen Aktivismus der Art Workers' Coalition hervorzuheben. In einer historischen Sichtweise muss man einerseits Siegelaubs Vertrag mit der Repolitisierung der Kunstszene in den USA (Eichhorn 2009, 10, 15; vgl. Bryan-Wilson 2009) und mit dem allgemeinen Kampf um den Lohn in Zusammenhang bringen; andererseits war die gerade einsetzende Entstehung eines hochlukrativen und spekulativen Kunstmarkts ebenfalls ein wichtiger Ansatzpunkt für Siegelaubs Agreement. Wie am Anfang der kapitalistischen Wirtschaft im 18. Jahrhundert³³ waren nun Künstler_innen dazu bereit, um das Recht zu kämpfen, von ihrer Arbeit leben zu können. Dies bedeutete für viele Künstler_innen auch, einen ethischen Kompromiss einzugehen und mittels der Kunst gegen die politische und ökonomische Macht der USA zu kämpfen, wie z.B. in den Werken von Hans Haacke klar wurde.

³² Vgl. Stokes (2003, 193-209) über die aktuelle Gesetzgebung in Europa sowie Eichhorn (2009, 9-10), der die Unterschiede zwischen Siegelaubs *Artist's Reserved Rights* und der europäischen Gesetzgebung unterstreicht. Eichhorn (ebd., 12) betont, dass im Unterschied zu anderen Gesetzgebungen Siegelaubs Vertrag 15% des beim Wiederverkauf erzielten Gewinns fordert. Statt also den Verkaufspreis beim Wiederverkauf in den Mittelpunkt zu stellen, legt Siegelaubs Vertrag Eichhorn zufolge Nachdruck auf den Gewinn und damit auf die spekulative Natur des Weiterverkaufens. Heißt dies dennoch, dass der erste Preis (d.h. die erste Verhandlung zwischen Künstler bzw. Galeristen und Käufer) als *angemessener* Preis wahrgenommen wird?

³³ »Wie? es sollte dem Schriftsteller zu verdanken sein, wenn er sich die Geburten seines Kopfs so einträglich zu machen sucht, als nur immer möglich? Weil er mit seinen edelsten Kräften arbeitet, soll er die Befriedigung nicht genießen, die sich der grobste Handlanger zu verschaffen weiß – seinen Unterhalt seinem eigenen Fleiße zu verdanken zu haben?«, fragte sich 1772 Lessing (1947, 5).

Die Interpretation, die in Siegelaubs Vertrag »the disregard of the uniqueness of the artwork«, »an implicit critique of the bourgeois definition of a work of art« sehen will (Eichhorn 2009, 12), ist täuschend. Das Agreement wurde mit der Idee verfasst, den Kunstmarkt gewissermaßen zu umgehen, »serving as a self-help document in line with the ethos of anti-institutional trends of the period«, schreibt Alberro (2003, 168; vgl. Eichhorn 2009, 15). Aber dass der Vertrag ein gewisses Hindernis für die spekulativen Geschäfte auf dem Kunstmarkt sein konnte – besonders wegen des Abzugs von 15% des Gewinns beim Wiederverkauf, der für viele bedeutete, dass der Vertrag den Kunstmarkt zum Stillstand bringen konnte³⁴ –, heißt nicht, dass »the use of such agreements would put a stop to the commercialization of Conceptual art and lead it back to its core – namely, its critique of the art market and the canon of bourgeois values« (ebd., 13).³⁵ Eines hat der Vertrag jedenfalls sichtbar gemacht hat, nämlich die naheliegende wirtschaftliche Natur der Kunst unter kapitalistischen Marktverhältnissen. Zum Beispiel war Siegelaub, wie Alberro (2003, 168- 169) notiert, »very precise about the physical relationship between the artwork and the Agreement, and he stressed that the Notice concerning Ownership, Transfer, Exhibition and Reproduction of the Work of Art should always be attached to the work.« Der Vertrag war also ein Mittel, Autorschaft zu beglaubigen, und dies war vor allem nützlich für Werke der Konzeptkunst, die zumindest aus der Perspektive der traditionellen Kunsttheorie schwer als Kunst zu erkennen waren.³⁶ Man ist hierbei mit derselben Frage konfrontiert, die die Autoren des 18. Jahrhunderts auch schon gestellt hatten: Wie kann man Autorschaft und daher Eigentum für Werke, die wie Alltagsobjekte aussehen, oder sogar für Ideen behaupten? 1969 hat Lucy Lippard in einem Gespräch mit Ursula Meyer das subversive Moment der Konzeptkunst mit ihrem Anspruch auf die »Dematerialisierung« des Kunstwerkes in Verbindung gebracht: »The artists who are trying to do non-object art are introducing a drastic solution to the problem of artists being bought and sold so easily, along with their art. Not [...] that the artists making conventional objects want that any more than anyone else, but their work unfortunately lends itself more easily to capitalist marketing devices. The people who buy a work of art they can't hang up or have in their garden are less interested in possession. They are patrons rather than collectors« (Lippard

³⁴ Eichhorn interessiert sich besonders für solche Beispiele, die bestätigen, dass Galeristen oder Sammler eine geringere Begeisterung für oder eine frontale Opposition gegen Siegelaubs Vertrag gezeigt haben. So wird der Vertrag in Eichhorns Interpretation in ein Instrument des antikapitalistischen Ethos verwandelt. Siegelaub sah allerdings die Situation ein bisschen gelassener: »It's like any kind of tax, the first people complaining about tax are people who are making the most money, because they want it all, and they are not interested in sharing it« (in Eichhorn 2009, 267).

³⁵ Vgl. Siegelaubs durchaus pragmatische Auffassung. Im Gespräch mit Eichhorn erklärte Siegelaub: »There's a whole series of interests, including the right to participate in the eventual increase in value of the work upon resale. Thus there were many aspects of the Contract, but in no way this intended as an anti-capitalist kind of project. It was conceived to work within the art community as it existed. I mean, very realpolitik, if you like« (in Eichhorn 2009, 266).

³⁶ »The easily accessible Agreement, distributed as printed matter in journals and magazines, was similar in form to much of the art Siegelaub had recently represented«, schreibt Alberro (2003, 164; siehe dazu ebd., 130 ff.). Nichtsdestotrotz war der Vertrag keineswegs »intended to deal just with so-called Conceptual art or so-called non-material art, it was intended to deal with all kinds of art«, hat Siegelaub später behauptet (in Eichhorn 2009, 266).

1997, 8). Später war Lippard allerdings in diesem Punkt etwas skeptischer. In der Schlussbemerkung der neuen Ausgabe ihres Buches *Six Years* schrieb sie:

»Hopes that ›conceptual art‹ would be able to avoid the general commercialization, the destructively ›progressive‹ approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a Xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing in) the world’s more prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object (easily mailed work, catalogues and magazines pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries« (ebd., 263).

Man muss sich daher immer die Bedingungen vor Augen führen, unter denen das Kunstwerk als Tauschware in Erscheinung tritt. Und wenn das Kunstwerk sozusagen immateriell wird, wird das Bedürfnis, das Kunstwerk mit dem Autor bzw. Urheber in Beziehung zu bringen, noch größer. Für Kunst, die immateriell war, schlug Siegelaub vor: »If your work has no place on it for the Notice or your signature – in which case you should always use an ancillary document which describes the work and which bears your signature and which must always be transferred as a (legal) part of the work – glue the NOTICE on the document« (zit. nach Alberro 2003, 169). Wenn das Werk fehlt, gibt es den zusätzlichen Beleg, der als Kunstwerk funktionieren kann, zumindest als Kunst in einem ökonomischen Sinne, da dieser Beleg Gegenstand des Austausches sein kann. Das Agreement, meint Alberro (ebd.) »made a correlation between ›Notice‹ and ›signature‹, and if authorship of the new work was linked to copyright, the Notice functioned as a document indicating copyright. In this transformation, the signature of the artist and its associative sign value once again became the primary product.« Dem Künstler (und vor allem Siegelaub) war bewusst, dass er, um einen Anteil des Gewinns beim Wiederverkauf des Kunstwerkes fordern zu können, zuerst als Eigentümer des Werkes auftauchen musste. Und wir können jetzt sehen, was es in Wirklichkeit bedeutet, ein Autor zu sein: dass der Künstler durch seine Arbeit den Zusammenhang setzt, der die Realisierung des Tauschwertes möglich macht. Was Siegelaub versucht hat, war »an attempt to give the control over the works of art to the artists, which includes the repair, restoration, public exhibition rights, photographic rights« (in Eichhorn 2009, 266; ferner Alberro 2003, 211, der diesen Aspekt unterstreicht). Die geschichtliche Bedeutung dieses Versuchs ist erheblich, denn er zeigt uns den ökonomischen Kampf, die grundlegende Marktdialektik des Kunstfeldes. Während also der Kunstsammler als Absoluteigentümer des erworbenen Kunstwerkes vorgehen will – wie z.B. der

bedeutenden Kunstsammler Graf Giuseppe Panza, der behauptet hat: »The artist cannot control what goes on outside his studio. When a work changes owners, it starts on another life« (zit. nach Burskirk 2005, 41) –, was ihm jedenfalls ein gewisses spekulatives Vorgehen erlauben wurde (vgl. ebd., 21 ff.), ergreift der Künstler Maßnahmen zum Schutz seiner Arbeit wie etwa den Siegelaubs Vertrag. Aber damit solche Maßnahmen ergriffen werden können, muss der »ursprüngliche Aneignungsprozess« (Marx) vorausgesetzt werden, und nur unter dieser Voraussetzung kann das Kunstwerk bzw. das Endprodukt der Künstlerarbeit in der Zirkulation als Privateigentum erscheinen. Es ist mithin wichtig zu erkennen, dass Siegelaubs Agreement nur glaubwürdig und damit legal sein konnte, wenn es sich auf das Werkeigentum und dessen Gesetzgebung stützen konnte. Dennoch darf man hier einen wichtigen Aspekt nicht außer Acht lassen: Auch der Anspruch auf den erzielten Gewinn (15% wurden in Siegelaubs Vertrag vereinbart) muss innerhalb der Dialektik des Klassenkampfes verortet werden, da die Besitzer von Kunstwerken meistens auch die Besitzer von Kapital sind. Insofern erhob der Vertrag auf einen Anteil des Kapitals Anspruch und wurde in dem Bewusstsein geschlossen, dass der Gewinn auf Kosten der Arbeit des Künstlers gemacht wurde. Deswegen war dieser Vertrag für viele Künstler zweifellos sinnvoll, auch wenn nur wenige, z.B. Hans Haacke, ihn wirklich genutzt haben.

Um aus der Perspektive des Wertes der Künstlerarbeit im Verhältnis zur kapitalistischen Produktionsweise zu analysieren, worauf die Grundzüge des Urheberrechts anspielen, muss man auf die Werkzeuge der Marxschen Arbeitswertlehre zurückgreifen. Wir haben als Arbeitshypothese bereits Folgendes postuliert: In der Kunstproduktion geht es darum, die Produkte der eigenen Arbeit zu verkaufen und nicht das Arbeitsvermögen des Kunstarbeiters selbst. Diesen Aspekt der Künstlerarbeit haben wir nicht als Überlebensform früherer Produktionsverhältnisse (dazu Abschnitt 2.2), sondern als Eigentümlichkeit der Kunstproduktion unter den allgemeinen Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise erfasst (dazu Abschnitt 2.3). Das heißt, Künstler_innen treten zunächst auf dem Markt als Warenbesitzer auf, und insoweit entspricht ihr Verhalten den Vorbedingungen der allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse nach Kants Vorstellung einer Gesellschaft von Warenaustauschenden. Aufgrund der zuletzt analysierten Entwicklungen lässt sich diese Prämisse, Künstler_innen seien Warenbesitzer, jetzt durch die folgende Feststellung ergänzen: Damit die Künstler_innen das Recht auf die Produkte der eigenen Arbeit behaupten, d.h. als Besitzer nicht ihres Arbeitsvermögens, sondern ihrer Arbeitsprodukte auftreten können, ist das gesetzliche Urheberrecht, d.h. die juristische Legitimation des Werkeigentums nötig.³⁷ Aber diese Eigentümlichkeit der Kunstproduktion, d.h. die Notwendigkeit der Rechtsform des Werkeigentums als Grundlage der Warenform des Arbeitsproduktes, muss man als Erscheinung an der Oberfläche der

³⁷ »Copyright law is a branch of property law, and the chief function of property law is to define the things which may be objects of exclusive private control and identify the persons in whom those rights of control may be vested« (Barron 2002, 291-292).

gesamtgemeinschaftlichen Verhältnisse betrachten, weil sich die Legitimation des Werkeigentums hinsichtlich des Kunstproduktes in Wirklichkeit auf die Grundlage der allgemeinen sozioökonomischen Verhältnisse stützt, die der kapitalistischen Produktionsweise eigentümlich sind, nämlich auf die Herrschaft des Tauscherts als Grundvoraussetzung der Marktverhältnisse, der Warenform usw., dessen Basis die Aneignung fremder Arbeit ist. Nichts hält den Künstler davon ab, sich fremde Arbeit für künstlerische Zwecke zunutze zu machen. Als ökonomisches Verhältnis bezieht Eigentum in der kapitalistischen Produktionsweise den Besitz von Produktionsmitteln (Arbeitsmitteln und Produktivkräften) und die Aneignung des Endproduktes ein. Und mit diesem allgemeinen Rahmen muss sich zunächst jede theoretische Legitimation des Eigentums an Kunstwerken auseinandersetzen. Dennoch kollidiert die Kunstproduktion mit diesem Rahmen ständig, z.B. als Antwort auf die Arbeitsteilung inner- und außerhalb des Kunstbetriebes. Die eigentliche Aufgabe der Analyse besteht mithin darin, hinter die Theorie des Werkeigentums als Erscheinung an der Oberfläche der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse – sozusagen hinter die Kulisse – zu blicken, d.h. die realen Verhältnisse über ihre Erscheinungsform hinaus zu zeigen, und zwar mit Hilfe »einer kritischen Analyse der politischen Ökonomie«, »die das Ganze jener *Eigentumsverhältnisse*, nicht in ihrem *juristischen* Ausdruck als *Willensverhältnisse*, sondern in ihrer realen Gestalt, d.h. als Produktionsverhältnisse« umfasst (MEW 16, 26-27). Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass Kategorien wie »abstrakte Arbeit« oder »Mehrwert« nicht ohne weiteres anwendbar sind, weil das damit Gemeinte an der Oberfläche der Kunstverhältnisse in einer anderen Form erscheint, die typisch für die Kunstproduktion ist; und durch diese Modifikation wird es verborgen. Insofern kann man die Erscheinungsform der sozioökonomischen Verhältnisse der Kunstproduktion als »Ideologie der Kunstproduktion« bezeichnen. Wir haben die Rolle von Kennzeichnungen wie »Original« oder »Genie« innerhalb der Entstehung einer Theorie der künstlerischen Autorschaft bereits gesehen (dazu Abschnitt 4.1). Dies ist der Sprachgebrauch einer solchen Ideologie. Sherman und Bently schreiben:

»One of the key features of pre-modern intellectual property law was that it assumed that authors, inventors or designers were the bearers of an innate, autonomous will which was somehow pre-social and pre-legal. It was this will, or mental labour, that the law set out to protect and promote. As well as shaping the way the categories were organised and the boundaries drawn, mental (or creative) labour also influenced the duration, scope and nature of the property. It is not too far from the truth to suggest that mental labour was the most influential organising principle of pre-modern intellectual property law. Despite the prominent role played by mental labour in pre-modern intellectual property law, by the later part of the nineteenth century the law had shifted its attention away from mental labour and creativity to concentrate more upon the object itself« (Sherman u. Bently 1999, 173).

Müssen wir dies nicht als Wendepunkt des Wandels von konkreter zu abstrakter Arbeit auf der Ebene der bürgerlichen Rechtsideologie betrachten? Denn die Wende von geistiger Arbeit zum Gegenstand oder Endprodukt der Arbeit ist nicht bloß eine

immanente gesetzliche Entwicklung, sondern sie entspricht dem Stellenwert der Warenform des Arbeitsproduktes zu einem bestimmten Zeitpunkt: »That is, the law moved its focus away from the labour used to create, for example, a book or a machine, to focus instead, on the book or machine itself« (ebd.), d.h. das Gesetz konzentriert sich nunmehr auf die Materialisation des Arbeitsprozesses. Sherman und Bently behaupten in diesem Zusammenhang, dass der klassische Sprachgebrauch der Jurisprudenz im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Sprache der politischen Ökonomie und des Utilitarismus ersetzt wurde (ebd., 176). Dennoch wurde man einer fetischistischen Denkweise unterliegen, wenn man behaupten wurde, dass der »degree of juridical autonomy« (ebd.) des Kunstproduktes auf Kosten des Schöpfungsaktes des Produzenten eine wirkliche Autonomie gewährt. Die Aufgabe des Gesetzes besteht darin, die Austauschverhältnisse zwischen Warenbesitzern zu schützen (: »Das juristische Subjekt ist also ein in den Wolkenhimmel versetzter, abstrakter Warenbesitzer«, vgl. Paschukanis 2017, 121), und das Gesetz vollzieht dies dadurch, dass es Nachdruck auf die Warenform des Arbeitsproduktes legt. Das heißt wiederum, dass der wesentliche Aspekt, der – über die Erscheinung an der Oberfläche des Gesetzkurses hinaus – hervorgehoben werden muss, genau der Status des Autors als Erzeuger des Werkes, als ›Urheber‹ einer Werkstätigkeit ist. Aber dass der Autor als Erzeuger auftritt, bedeutet in diesem Zusammenhang nicht, dass durch ihn etwas Neues entsteht, sondern dass das Werk aus ihm stammt, d.h. das Werk ist Resultat seiner Tätigkeit als Arbeit. Edelman sieht es ähnlich: »Here is the bedrock, the original element, the granite on which in the last instance all property is constructed. And if the bedrock is labour, ›if we look for the origins of property we shall soon discover that the right of the author proceeds from the same source: labour‹. That is because labour itself does none other than objectify the essence of man, that is, property« (Edelman 1979, 41). Mit der philosophischen sowie juristischen Argumentationsform dieser Legitimation haben wir uns in den zurückliegenden Abschnitten auseinandergesetzt. Wie neu es ist, was ein Autor schreibt oder malt, welche Qualität das Werk besitzt, ist irrelevant für das Urheberrechtsgesetz: »One consequence of using the author/work relationship as the framework within which originality is determined, is that there is little concern in copyright law as to whether or not a work is novel. That is, the meaning given to originality in copyright law differs from its conventional meaning«, schreibt Sherman (2002, 408). Der juristische Terminus ›Original‹ bezieht sich nicht auf die Konkretheit (bzw. den Gebrauchswert) der Künstlerarbeit, sondern auf die Arbeit selbst als grundlegendes Moment des Warenbesitzerseins oder, mit Marx' Worten aus dem sogenannten *Urtext*, auf Arbeit als ›ursprünglichen Aneignungsprozess‹. Dies heißt, dass das gesetzliche Urheberrecht keinen Wert auf die Konkretheit der verschiedenen Arbeiten legt. In dieser Hinsicht macht das Gesetz alle schutzrechtsfähigen künstlerischen Arbeiten unter seinem Schirm gleich. Es setzt einen Maßstab, der in dieser bestimmten Form zum Ausdruck kommt: in der Form des ›Werkes als Resultat eines originalen bzw. ursprünglichen Akts‹, d.h. als Eigentum. Sherman und Bently erklären, worauf die juristische Autonomie des Werkes als Eigentum hinweist:

»These calls for the subject matter of intellectual property law to be presented in a more stable and closed manner were reinforced by the growing demands for intellectual property to be placed in a form so that it could be rendered calculable. The problem with this, however, was that labour and creation were not readily susceptible to quantification. The particular difficulty which the law faced in rendering pre-modern intangible property calculable was that as the work of a lifetime could be concentrated into a page of mathematical symbols, there was no measure of the amount of labour. With the move away from the labour embodied in the creation towards the object itself, however these difficulties were resolved: while it was difficult to place labour in a form for it to be calculated, the closed work and the contribution that it made to the economy could be calculated« (Sherman u. Bently 1999, 180).

Die investierte Arbeit lässt sich also nicht auf ein Quantum reduzieren, d.h. sie ist nicht messbar in Zeitaufwand und Kosten, und aus diesem Grund kann man von Künstlerarbeit nicht im Sinne gesellschaftlich-notwendiger abstrakter Arbeit sprechen. Dennoch bedeutet dieser Maßstab, den das Gesetz als Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse (d.h. als normativer Ausdruck der Austauschrelation zwischen Warenbesitzern) statuiert, das Werk als Vergegenständlichung menschlicher Arbeit, d.h. als Resultat einer als ›ursprünglicher Akt‹ dargestellten Tätigkeit unabhängig von den konkreten Eigenschaften solcher Vergegenständlichung zu erfassen. Offenbar nimmt dieser ›ursprüngliche‹ Akt nunmehr die Stellung der ›Werts substanz‹ im Marxschen Sinne ein, das heißt er wird zu dem, was den ›Wert‹ des Kunstprodukts ausmacht.³⁸ Der ›Original‹-Status der Künstlerarbeit wird dadurch zur Abstraktion oder Reduktion der verschiedenen konkreten Arbeiten und gilt somit als ›gleich‹ oder als abstrakt menschliche Arbeit: Die Arbeit gilt jetzt »mit Bezug auf die Wertgröße nur quantitativ, nachdem sie bereits auf menschliche Arbeit ohne weitere Qualität reduziert ist« (MEW 23, 60). Aber was heißt dies, wenn die Wertgröße der Kunstproduktion eigentlich gerade nicht ›quantitativ‹ fassbar, d.h. nicht reduzierbar auf die verausgabte Arbeitszeit ist? Eigentlich ändert der Umstand, dass die verausgabte Arbeitszeit in der Kunstproduktion inkommensurabel ist, nichts an der Sache, nämlich an der Abstraktion verschiedener Gebrauchswerte unter einem allgemeingültigen Maßstab; in diesem Fall ist das der im Werk vergegenständlichte ›ursprüngliche Akt‹ des Künstlers als Eigentum, der die Warenform des Kunstproduktes ausmacht. Damit wird erreicht, dass sich der Künstler wie der gewöhnliche Arbeiter auf dem Markt nicht anders als ein unabhängiger Warenbesitzer verhält: Er wird »getrieben von [...] ›wants‹ (Bedürfnissen, Wünschen), das ›Bewusstsein (oder viel mehr die Vorstellung) der freien Selbstbestimmung, der Freiheit [...] und das damit verbundene feeling (Bewusstsein) of responsibility‹ prägt ihn«, schreibt Krätke nach Marx (Krätke 2003, 239). Aber wenn die Freiheit des Lohnarbeiters darin besteht, sich an das Kapital zu verkaufen, »aber nicht an einen bestimmten Capitalisten und so hat er innerhalb bestimmter Sphäre die Wahl, an wen

³⁸ »Wenn Marx nach der Werts substanz fragt, dann fragt er danach, was den Wert ausmacht, worin er besteht. Der Begriff der Substanz bezeichnet das, was eine Sache ausmacht, ihr Wesen« (Iber 2005, 33).

er sich verkaufen will« (Marx zit. nach ebd.), was können dann Künstler_innen dem Markt anbieten, wenn sie auf der Suche nach Käufern nicht ihres Arbeitsvermögens, sondern ihres Arbeitsproduktes sind? Was die Künstler_innen auf dem Markt anzubieten haben, ist das Versprechen, dass ihr Werk Resultat eines ›ursprünglichen Akts‹ bzw. eines ›ursprünglichen Aneignungsprozesses‹ ist, d.h. ihr Privateigentum – so dass sie berechtigt sind, das Werk zu verkaufen, zu veräußern oder zu bewirtschaften. Über den Gebrauchswert des Kunstproduktes, seine spezifischen Inhalte hinaus besteht hierin ihr Arbeitsvermögen; und das Gesetz unterstützt diesen Anspruch in der allgemeinen Form des Kunstvertrages. Wenn der ›Original‹-Status der Künstler_innen, wie wir postuliert haben, der grundlegende ökonomische Faktor für die Wertschöpfung des Kunstproduktes im marktmäßigen Austausch ist, wird es für die Künstler_innen, wenn sie als Warenbesitzer auf den Markt auftreten wollen, entscheidend, einen Anspruch auf Originalität zu erheben. In der Kunstwelt scheint diese Bedingung unerlässlich. Diese Originalität des Kunstproduktes wird in vollkommenem Einklang mit der neoklassischen Arbeitslehre an das Verlangen der Nachfrage nach Einheit und Einzigartigkeit des Kunstwerkes im Austausch angepasst, und da die Einheit und Einzigartigkeit des Kunstwerkes auf den ›Original‹-Status seines Autors im ökonomischen Sinne zurückgreift, steht die Einzigartigkeit des Kunstwerkes in Wirklichkeit weder zu seiner Reproduzierbarkeit noch zu seiner Immaterialität im Widerspruch. Vielmehr wird z.B. die Reproduzierbarkeit durch das gesetzliche Urheberrecht vorausgesetzt; so Sherman (2002, 408): »Given that the originality examination does not depend upon the novelty of the work, it is meaningless to speak of the problems created for copyright law by the fact that in the age of mechanical reproductions there are very few originals. Indeed, rather than being undermined, copyright law should be seen as dependent upon and, in part, the product of mechanical reproduction.«

Für Edelman dreht sich alles um die Konstruktion einer bestimmten Realität auf der Ebene der Gesetzgebung: »The law presents the double *necessary function* of, on the one hand, rendering effective the relations of production and, on the other hand, concretely *reflecting* and *sanctioning* the ideas men form of their social relations« (Edelman 1979, 22). Hier setzt sich Edelman mit Paschukanis (der Rechtsform der Warenform) und Althusser (Ideologie als Anrufung) auseinander. In diesem Zusammenhang zitiert Edelman *Die deutsche Ideologie*, um die eigentliche Funktion der Gesetzgebung zu zeigen: nämlich die Herstellung der »Illusion, als ob das Privateigentum selbst auf dem bloßen Privatwillen, der willkürlichen Disposition über die Sache beruhe« (MEW 3, 63; Edelman 1979, 23). Und Edelman bringt das folgende Beispiel:

»The concrete problem was posed in these terms. An amateur film-maker had, by chance, shot the assassination of Kennedy, an 8mm film of 480 frames which he hastened to sell to the editor of *Life Magazine*. Later on, a book was written about that event – *Six Seconds in Dallas* by Joshua Thompson – which illicitly reproduced 22 frames of the film. An action was brought, and Thompson put forward three forms of argument for his defence. First, he argued, it was a

question of an actual event; second, in respect of which no creation had been effected; and third, which could not be appropriated as such, under pain of creating a veritable ›oligopoly‹ of information [...]. Now Judge Wyatt rejected this defence by making use of a structure of the real which makes a distinction between the *foundation* and the *form* [of the real]. If it is true, he observed, that ›an event in actuality cannot be protected by copyright‹, it none the less remains [the case] that: ›*Life* claimed no copyright in respect of the actuality element of the event but only in respect of the *particular form of the recording*‹. As for the charge of oligopoly, he confined himself to the remark that *Life* did not claim copyright over the events in Dallas but over the particular form of expression materialised by the film« (ebd., 66-67).

Edelman schließt daraus Folgendes: »The American judge's dialectic is amazing. History is the foundation, the public domain, the abstract expression of all property, and the author gives it form, which is to say that he gives the form of private property to a foundation considered to be private property. The over-appropriation of the real is constituted by the simple recording of the real. It is impossible to go further than this« (ebd., 67). Edelman postuliert hier, dass eine juristische Konstruktion des Realen als Eigentum und folglich des Autors als Eigentümer erfolgt. Wenn wir vorhin festgestellt haben, dass die Zirkulation den Aneignungsprozess voraussetzt, so setzt jetzt das Gesetz als Voraussetzung das Eigentum an der Realität (bzw. den Prozess der Aneignung dieser Realität): »It will be argued that to show reality as it is is still to ›create‹ it« (ebd., 66).

Edelman konfrontiert uns mit einem bestimmten Widerspruch, nämlich einer ›over-appropriation‹ (*Überaneignung*) des Realen. Er behauptet, das Kunsteigentum habe »the strange, unique, original characteristic of being acquired through superposition on an already established property« (ebd., 38). Das heißt zunächst, dass sich der Künstler, um als Eigentümer zu erscheinen, das Reale zu eigen machen (bzw. es produzieren) muss. Aber das Reale als Gesetzgegenstand, d.h. als »something that can fall under juridical categories, hence also under the juridical category of the real, that is, the real as object in law, susceptible to appropriation, sale and contract« (ebd., 37), ist von Rechts wegen immer eine bereits angeeignete Realität: Das Reale »is ›always-already‹ invested with property« (ebd.), argumentiert Edelman, und deswegen sieht sich der Künstler als ökonomisches Subjekt gezwungen, der durch ihn angeeigneten Realität einen Eigentumsstatus zu verleihen:

»So if, on the one hand, all juridical production is the production of a subject whose essence is property and whose activity can only be that of a private owner, then, on the other hand, the specific activity of the film-maker or photographer is exercised on a real already invested with property, that is, already constituted as private common property, in the public domain. The law must therefore accomplish the ›*tour de force*‹ of creating a category which permits the appropriation of what has already been appropriated« (ebd.).

Der entscheidende Punkt ist hier, dass die juristische Anerkennung des Eigentums an der Realität aus der Perspektive der Gesetzgebung voraussetzt, dass der Künstler die

Realität erneut produzieren muss, damit sie angeeignet werden kann. Es geht immer darum, Eigentumsverhältnisse zu reproduzieren, da diese die Warenform des Kunstproduktes ausmachen. 2010 hat das Landgericht Düsseldorf entschieden, dass Manfred Tischers Fotografien von Joseph Beuys' Performance im ZDF-Fernsehstudio (1964) als »Umgestaltung des bewegten Originalwerks ins Statische« zu interpretieren seien, und daher als ein Teil von Beuys' Werk, bloß in einem anderen Format. Infolgedessen, und das ist das Wichtige an diesem Beispiel, sind Tischers Bilder zum Eigentum der Beuys-Erbin Eva Beuys erklärt worden. Damit erklärt das Landgericht, dass Tischers Aneignung von Beuys' Werk die Aneignung einer bereits angeeigneten Realität ist, deren Eigentümer unter dem Schutz des Urheberrechtsgesetzes steht. Tischers Umgestaltung von Beuys' Werk war nicht genug, um den Fotografien einen schutzrechtsfähigen Status zu gewahren. Wie wir bereits gesehen haben, reicht es nicht, die Realität durch den künstlerischen Apparat zu »besetzen« oder zu »reproduzieren«. Sie muss durch investierte Arbeit zur Emanation des Subjekts gemacht werden: »In order to be »appropriated« the object, the real, must become the subject itself. The real must become the production of the subject in order to be protected by the law« (ebd., 43). Aber, so argumentiert Sherman, die Achse Autor/Werk wird vom gesetzlichen Urheberrecht, um den schutzrechtsfähigen Status eines Werkes festzustellen, »treated as a necessary, but not sufficient, condition« (Sherman 2002, 408), d.h. »copyright law only recognizes certain types of relationships (or labour) as giving rise to the necessary qualities that enable us to label a work »original«« (ebd.). Von daher ist die Gesetzgebung mit der Problematik konfrontiert, festlegen zu müssen, welche Definition des Kunstproduktes als juristischer Gegenstand und welche Definition des Künstlers als Rechtssubjekt angewendet werden soll. Die Gesetzgebung kann hier nur auf die Ideologie des Genies und des Schöpfungsaktes zurückgreifen, weil dies die perfekte ideologische Darstellung des Subjekts als eines Trägers freier Willkür ist. Dem Gesetz steht als Basis der Existenz dieser Willkür nur das freie Subjekt der bürgerlichen Ideologie zur Verfügung, d.h. die Illusion des Subjekts als eines Warenhandlers; dies ist gleichsam die einzige Art von Subjekt, dem das Gesetz unter den gegebenen Bedingungen einen schutzrechtsfähigen Status gewahren kann. Edelman erwähnt die Auffassung des Gerichts in Bezug auf die Fotografie als Kunstform: »[P]hotography benefits from legal protection only on »condition of bearing the intellectual mark of its author, the imprint necessary to the work's having the characteristic of individuality necessary of its being a creation«. Better, the work must reflect the personality of its author and reveal »the effort and the personal labour of the person capable of individualising it«« (Edelman 1979, 51). Und bevor das Gesetz dem Subjekt als Künstler Schutz gewährt, muss sich das Subjekt anstrengen, als Künstler zu erscheinen. In Anlehnung an die Ideologie des Genies heißt dies, das Subjekt muss beweisen können, dass es ein Subjekt ist, das seinen Geist in seinem Produkt als Kunst verwirklichen kann, d.h. als »Original«, was nach Ansicht des Gerichts der Fotograf Tischer offensichtlich nicht konnte. »[T]he transition from soulless labour to the soul of the labour« kann also durch das Subjekt vollbracht werden, schreibt Edelman (ebd., 44). Der Rechtsstreit zwischen Jeff Koons und Art Rogers über den urheberrechtlichen Subjektstatus ist ein

gutes Beispiel dafür. Das gesetzliche Urheberrecht setzt den Künstler als unabhängigen Willen voraus und schafft ihn zugleich als Rechtssubjekt. Die Darstellung des Künstlers als Besitzer von Ideen (anstatt als Subjekt einer bestimmten Vorgehensweise) oder die andauernde Debatte innerhalb der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts (besonders nach dem Zweiten Weltkrieg) über die Legitimation des Künstlers als solchen kann man jetzt als Widerspiegelung dieser Problematik angesichts neuer Formen von Kunstprodukten wie des Readymades oder angesichts der ›Dematerialisierung‹ des Kunstobjektes erkennen.

Was wir daher jetzt als Fazit des Kapitels postulieren mochten, ist, dass etwas so Gewöhnliches wie die Aneignung des Realen (z.B. von Gebrauchswerten) für künstlerische Zwecke als Privateigentum formalisiert wird, damit die gesellschaftlichen Verhältnisse, die daraus resultieren, die Warenform annehmen. Das heißt, die Realität des Künstlerarbeitsprozesses, die eigentlich im Gebrauch von Realität bzw. sozialen Verhältnissen besteht, wird von der Rechtsordnung als Eigentum ›eingehegt‹. Die Erdkugel mag Allmende sein, aber wenn ich einen Teil davon mit einem Zaun umzäune, dann mache ich diesen Teil zu meinem Eigentum. Mit den Kunstgebrauchswerten geschieht etwas Ähnliches. Die Strategie ist dabei die, immer neues Terrain für den Kapitalverwertungsprozess zu erschließen. Damit die Künstler_innen als Warenbesitzer bzw. als Eigentümer auf dem Markt auftreten dürfen, müssen die gesamten Eigentumsverhältnisse, auf denen die kapitalistische Produktionsweise beruht, vorausgesetzt werden. Und das erste vorausgesetzte Eigentum ist das Eigentum an der Realität, die sich die Künstler_innen zunutze machen. Das heißt, Künstler_innen müssen fähig sein, die angeeignete Realität, die sie als Kunst bearbeiten, als ihr Privateigentum zu produzieren oder sie als ihr Vermögen zu zeigen, und dann kann das Produkt als Emanation der subjektiven Produktivität der Künstlerarbeit Gegenstand eines Austausches und im Sinne des Gesetzes schutzrechtsfähig werden. Dies ist die allgemeine Rechtsform der Realität und der Produktion unter kapitalistischen Marktverhältnissen, und sie hat mit dem freien Willen des Subjekts nichts zu tun. Dass Künstler_innen sich anstrengen, als Warenbesitzer auf dem Markt aufzutreten, ist auf das ökonomische Leben des Subjekts der Kunstproduktion zurückzuführen. Aber der ökonomische Zwang, der das Kunstwerk auf den produzierenden Einzelnen reduziert, kann nur auf Kosten des gesellschaftlichen Seins des Kunstwerkes wirksam werden.

Exkurs.

Marx' Milton und die Seidenraupe

Wir haben jene Textpassage aus dem unveröffentlichten sechsten Kapitel des *Kapital* (»Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses«) bereits erwähnt, in der Marx die Arbeit des englischen Schriftstellers John Milton und die eines Literaturproletariers vergleicht. Hier geht es darum, Miltons Arbeit als unproduktive Arbeit darzustellen. Um den unproduktiven Charakter von Miltons Tätigkeit hervorzuheben, charakterisiert Marx darüber hinaus Miltons Arbeit als »Betätigung seiner Natur«, genau wie eine Seidenraupe Seide produziere. Die Unterscheidung von produktiver und unproduktiver Arbeit war bereits Diskussionsgegenstand. Jetzt mochten wir uns mit Marx' Beschreibung von Miltons Arbeit als »Betätigung seiner Natur« auseinandersetzen, weil die scheinbare Einheit der Tätigkeit und ihres Produkts, für die das Produkt einer Seidenraupe als »Betätigung ihrer Natur« ein treffendes Beispiel ist, der Darstellung des Künstlerproduktes als Emanation eines subjektiven Akts (ganz im Sinne des gesetzlichen Urheberrechts) entspricht. Diese Darstellung haben wir oben bereits als schlüssiges Instrument der ideologischen Repräsentation des Tauschwertes der Kunstware analysiert. Es lohnt sich zunächst, die Textstelle noch einmal in Erinnerung zu rufen. Marx schreibt dort:

»Z.B. Milton, who did the paradise lost, war ein unproductiver Arbeiter. Der Schriftsteller dagegen, der Fabrikarbeit für seinen Buchhändler liefert, ist ein productiver Arbeiter. Milton producirt das Paradise lost, wie ein Seidenwurm Seide producirt, als Bethätigung seiner Natur. Er verkaufte später das Product für 5 *l.* und wurde insofern Waarenhändler. Aber der Leipziger Literaturproletarier, der auf Commando seines Buchhändlers Bucher, z. B. Compendien über Politische Oekonomie producirt, ist annähernd ein productiver Arbeiter, soweit seine Production unter das Capital subsumirt ist und nur zu dessen Verwerthung stattfindet« (MEGA II/4.1, 113).

Der erste bemerkenswerte Aspekt ist Marx' sehr gute Kenntnis von Miltons Geschäft mit dem Buchdrucker Samuel Simons, an den Milton für 5 Pfund die Rechte für die Reproduktion *seines* Manuskripts verkauft hatte (dazu Lindenbaum 1999, 177). Die Vereinbarung zwischen Milton und Simons gilt als der erste bekannte Vertrag über Autorschaftsrechte. Darüber hinaus bedeutet die Vereinbarung für Marx, dass Milton als Händler seiner eigenen Ware, der Produkte seiner Arbeit, in Erscheinung getreten ist. Milton tritt somit auf dem Warenmarkt als Warenbesitzer auf. Hier trennt Marx deutlich die Sphäre der Zirkulation, die den Prozess der Reproduktion des Manuskripts jedenfalls einschließt, von der Sphäre der Produktion an sich, d.h. der Verwirklichung von Miltons Ideen in der Form des Manuskripts. Diese wird von Marx als »Betätigung von Miltons Natur« beschrieben. Von daher scheint es zunächst so, als betrachtete Marx den Akt des Schreibens nicht historisch, auch nicht gesellschaftlich, sondern als gegeben oder als Naturbedingung bzw. ursprünglichen

Akt. Marx wurde mithin hier die Künstlerarbeit derart verstehen, dass sie schlechthin die naturgegebene Einheit von Produzent und Endprodukt verkörpere, ganz im Einklang also mit den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844, wo Marx die Menschen in ihrer ›werk­tätigen bewussten Natur‹ beschreibt (vgl. den Exkurs im Kapitel 2). Die Vergegenständlichung des menschlichen Bewusstseins sei das distinktive Merkmal der menschlichen Gattung, so Marx.³⁹ Dennoch hat der Kapitalismus diese Grundbedingung des menschlichen Daseins durch die Transformation aller konkreten Arbeiten in gleiche, abstrakte menschliche Arbeit zerstört. Das Arbeitsprodukt ist nicht mehr Vergegenständlichung der freien Tätigkeit eines Menschen, sondern das unmittelbare Verhältnis zwischen Mensch und Arbeit wird jetzt durch etwas Äußeres vermittelt bzw. bestimmt, nämlich das Kapital und die Interessen der Gewinnmaximierung. Die Arbeit wird bloß »zu einem Mittel für seine Existenz« anstelle eines ›ersten Lebensbedürfnisses‹, wie Marx es später bekanntermaßen in der *Kritik des Gothaer Programms* formulieren wird (MEW 19, 21). Es ist diese charakteristische Entfremdung der Arbeit unter Kapitalverhältnissen, an die sich Miltons Tätigkeit als ›Betätigung seiner Natur‹ nicht anzupassen scheint.

In seinem klassischen Werk *Karl Marx and World Literature* (1976) ist Praver auf Marx' Vergleich zwischen Milton und der Seidenraupe eingegangen, um den widersprüchlichen Charakter der Künstlerarbeit innerhalb des kapitalistischen Profitsystems zu zeigen (Praver 2011, 308-313). Praver betont zu Recht, dass sich Marx' Unterscheidung zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit nur auf den Kapitalverwertungsprozess bezieht. Dennoch konstatiert Praver gewisse Schwierigkeiten, Marx' Unterscheidung zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit zu verstehen, denn trotz des unproduktiven Charakters von Miltons Arbeit »[p]ublishers and book-dealers have made a great deal more than £5 out of Milton's works!« (Praver 2011, 312) Auf lange Sicht haben Buchhändler viel mehr Gewinn mit Miltons Buch erzielt als mit der Arbeit des von Marx erwähnten Leipziger Literaturproletariats. Praver geht nun auf Marx zurück und kommt zu dem Schluss, dass trotz des erzielten Gewinns aus Miltons *Paradise Lost* »the general point Marx is making remains clear enough. The true poet's labour could remain – in Milton's time at least – unalienated to the extent that he took no account of market value. Such a poet writes what he has to, from the centre of his being, and leaves it to other to convert his poem into a profit-bearing commodity« (ebd.). Praver konstatiert, dass es kein Verhältnis zwischen den bezahlten 5 Pfund und dem tatsächlichen Marktwert des

³⁹ Aber genau in diesem Sinne produziert Milton nicht, wie eine Seidenraupe produziert. In den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* stellt Marx den entscheidenden Unterschied zwischen der Gattung der Menschen und der Tierwelt wie folgt fest: »Das Tier ist unmittelbar eins mit seiner Lebenstätigkeit. Es unterscheidet sich nicht von ihr. Es ist sie. Der Mensch macht seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Willens und seines Bewußtseins. Er hat bewußte Lebenstätigkeit. Es ist nicht eine Bestimmtheit, mit der er unmittelbar zusammenfließt. Die bewußte Lebenstätigkeit unterscheidet den Menschen unmittelbar von der tierischen Lebenstätigkeit. Eben nur dadurch ist er ein Gattungswesen. Oder er ist nur ein bewußtes Wesen, d.h., sein eignes Leben ist ihm Gegenstand, eben weil er ein Gattungswesen ist. Nur darum ist seine Tätigkeit freie Tätigkeit. Die entfremdete Arbeit kehrt das Verhältnis dahin um, daß der Mensch eben, weil er ein bewußtes Wesen ist, seine Lebenstätigkeit, sein Wesen nur zu einem Mittel für seine Existenz macht« (MEW 40, 516).

Buches gebe.⁴⁰ Im Rahmen dieser Sichtweise wird Prawer's Fazit irgendwie logisch: »He [Milton] thus prefigures that ›realm of freedom‹ [›Reich der Freiheit‹, MEW 25, 828 – JMD] which has inspired the most eloquent and justly famous passage of *Capital* III« (Prawer 2011, 312). Man kann hier Prawer's Wunsch nachvollziehen, aber seine Behauptung lässt sich aus der zitierten Passage im sechsten Kapitel des *Kapital* nicht so einfach deduzieren. Während für Simons das in Miltons Manuskript angelegte Geld als vorgeschossenes Kapital fungieren konnte, bedeutete die monetäre Transaktion für Milton nur das Einkommen. Das Geld erscheint für Milton als Geld, das für die Konsumtion eines bestimmten Gebrauchswertes genutzt wird, und steht Milton nicht als Kapital gegenüber, d.h. nicht als Geld zur Reproduktion von Miltons Arbeitskraft als Schriftsteller unter Simons' Kommando. Deshalb kommt Marx zu dem Schluss, Miltons Tätigkeit als unproduktive Arbeit zu bezeichnen. Aber egal was Marx mit dem ›Reich der Freiheit‹ im dritten Band des *Kapital* gemeint hat – Miltons Arbeit verkörpert dies jedenfalls nicht, und zwar aus einem einfachen Grund: Dass Milton auf dem Markt als Warenhandler (sei es produktiv oder unproduktiv) auftreten kann, d.h. als Eigentümer seiner Waren, entspricht bereits einer Gesellschaftsform, die unter die Herrschaft des Tauschwertes subsumiert ist. Kurz gesagt: Miltons Arbeit darf nicht aufgrund ihres unproduktiven Charakters in das ›Reich der Freiheit‹ jenseits kapitalistischer Marktverhältnisse verschoben werden, weil diese Arbeit innerhalb eines bestimmten historischen und gesellschaftlichen Prozesses situiert ist, der mit der Entwicklung des englischen Kapitalismus zusammenfällt. Selbst die Feststellung, die Arbeit sei unproduktiv, entspringt für Marx aus Kapitalverhältnissen. Nicht allerdings für Prawer, der den unproduktiven Charakter der Künstlerarbeit lieber im Kontext eines gewissen antikapitalistischen Ethos verstehen will:

»The production of genuine art, even in unfavourable times, remains significantly unlike that factory-labour which, as *Capital* tell us, deprives the worker of his chance ›to enjoy work as the play of his own mental and physical power‹. It retains its affinity, even in the age of machinery, to that medieval handicraft of which the *Grundrisse* had said: ›it is still half artistic; it has its aim in itself‹ [...]. Literature and the arts are a token of human capacity for free creation and enjoyment which gives grounds for high hopes of man's future« (ebd., 313).

Der entscheidende Aspekt von Prawer's Auffassung ist, dass er die Fabrikarbeit als die grundlegende Form der Arbeit im Kapitalismus versteht, ohne zu berücksichtigen, dass es die Kapitalverhältnisse sind, die in Betracht gezogen werden müssen, gleichgültig welche äußerliche Form sie annehmen bzw. in welche Form sie eingekleidet werden.

⁴⁰ Man könnte hier auf die Frage eingehen, ob diese 5 Pfund als Honorar oder Lohn verstanden werden müssen. Vgl. Lindenbaum (1999, 180), der die Tatsache eines formellen Vertrages zwischen Milton und Simons als völlig abweichend vom System des Mäzenatentums bezeichnet. Die Frage ist wichtig, weil sie uns eine genauere Kenntnis von Miltons ökonomischen Verhältnissen geben kann. Marx' Charakterisierung Miltons als Warenhandler konnte uns auf die Spur von Miltons ökonomischen Verhältnissen bringen. An der historischen Untersuchung solcher Verhältnisse scheint aber Prawer kein Interesse zu haben.

Aber vielleicht müssen wir Marx die Schuld für Prawer (und Rancière⁴¹) Interpretation geben: Was soll denn der Vergleich zwischen Milton und der Seidenraupe bezwecken? Letztendlich erlaubt es der Ausdruck ›Betätigung seiner Natur‹, die Kunstproduktion so zu empfinden, als ginge sie aus dem »centre of his [bzw. Miltons – JMD] being« (ebd., 312) hervor und als stünde sie nach Art der aristotelischen Teleologie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Geist des Hervorbringenden. Prawer erwähnt Marx' literarische Quelle für das Beispiel der Seidenraupe. In Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* findet man eine Darstellung des Daseins des Dichters als dasjenige eines Seidenwurms:

Ich halte diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode naher spinnt.
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O geb' ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten!
(Zit. nach ebd., 160.)

Dass Goethe Marx' Lieblingsdichter war, spräche gewissermaßen für Prawer's Deutung. Marx hatte die Tätigkeit des Künstlers abseits des Kapitalverwertungsprozesses erfasst, d.h. sie als frei von Kapitalverhältnissen dargestellt. Wir sind dann allerdings zurück in der Romantik. Tatsächlich steht Miltons Betätigung ›als Natur‹ in vollkommenem Einklang mit der romantischen Vorstellung von Miltons Dichtkunst, nämlich als das Tätigsein des naturgemäßen Genies; so z.B. bei Coleridge, der über Milton schrieb: »[I]n every one of his poems – it is Milton himself whom you see; his Satan, his Adam, his Raphael, almost his Eve – are all John Milton« (zit. nach Dobranski 1999, 9). Goethes Vergleich des inneren Drangs des Dichters mit dem natürlichen Trieb des Seidenwurms ebenso wie Coleridges Betrachtung von Miltons Dichtkunst als Offenbarung seiner Persönlichkeit (vgl. Abrams 1971, 250-256) nähern sich einer Definition von Miltons Tätigkeit als ›autopoietischem System‹ an. Miltons Betätigung als ›autopoietisch‹, d.h. als selbsterzeugendes und selbsterhaltendes lebendes System zu verstehen, wurde bedeuten, dass Miltons Produkt ein Bestandteil seines Daseins ist, das von ihm nicht getrennt werden darf. Das heißt, Milton taucht nicht als Hersteller von etwas anderem

⁴¹ »We see in what sense *Capital* is a ›critique of political economy‹. It is a critique of productive labor. True production lies with Milton and the silkworm, with those who produce without bosses or calculation«, schreibt Rancière (2003, 117).

als sich selbst auf, einem anderen ›System‹ sozusagen, das z.B. entfremdet werden kann. Hier bilden vielmehr Erzeuger und Erzeugnis eine ›autopoietische‹ Einheit, welche Miltons Daseinsweise bestimmt. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Interesse an selbsterzeugenden Systemen Teil einer Reaktion auf das mechanistische Paradigma, die z.B. bei den Naturphilosophen, insbesondere Schelling zu finden ist (vgl. Reill 2005; Gaukroger 2010). Wichtig für eine Interpretation der romantischen Auffassung des Künstlers als eines in der Kunst sich selbst erzeugenden und verwirklichenden Genies ist zudem ihr Rückgriff auf den deutschen Idealismus.⁴² Damit wird aber nicht geleugnet, dass der Künstler von seiner Umgebung beeinflusst werden kann, etwa wie der fruchtbare Boden in einem milden Klima. Entscheidend ist der Schöpfungsakt an sich bzw. die lebendige Kraft oder der Spieltrieb (in Schillers Formulierung), mit dem der Künstler als Genie von Natur ausgestattet ist. Unter diesem Gesichtspunkt wurde Marx' Formulierung ›Betätigung seiner [d.h. Miltons] Natur‹ vollkommen der romantischen Auffassung entsprechen – ebenso wie Goethes teleologischer Ideologie des Genies, dessen Produkt ›geistig-organisch‹ aus dem Kopf des Genies zu einer Ganzheit heranwächst,⁴³ wie es in jenem Gedicht in *Torquato Tasso* zu lesen ist: »Das köstliche Geweb' entwickelt er / Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab, / Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen«. Wenn es so wäre, wurde aber Marx' Ausdrucksweise sehr problematisch, sogar verwirrend und für eine materialistische Auffassung der menschlichen Arbeit und des menschlichen ›Stoffwechsels‹ mit der Natur irgendwie völlig unangemessen erscheinen; vor allem weil das Problem der romantischen Auffassung darin besteht, dass die objektiven Voraussetzungen der Tätigkeit in ihr überhaupt nicht in Betracht kommen; die Theorie wird hier also extrem solipsistisch. Die materialistische Auffassung besagt hingegen, dass sich die Menschen aus dem Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse erklären lassen, nicht umgekehrt. Von daher kann ›Kunst‹ nur eine mögliche Erscheinungsform dieser Verhältnisse sein.

Literaturwissenschaftler, die in der Tradition des ›Todes des Autors‹ arbeiten (vgl. Burke 2008), haben diese romantische Auffassung in Frage gestellt. Dobranskis Versuch besteht z.B. darin, Miltons Kooperationsbeziehungen zu unterstreichen, da Milton das Schreiben als öffentliche Handlung verstanden habe: »When a man writes to the world [...] he searches, meditates, is industrious, and likely consults and confers with his judicious friends« (Milton zit. nach Dobranski 1999, 114). Dobranski betont die Bedeutung von ›collaboration‹ (*Zusammenarbeit*) und fuhrte gegen die romantische Auffassung Raymond Williams' Erforschung des Wortes ›individual‹ im 17. Jahrhundert an (Williams 1985, 161-165): Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wurde das ›Individuum‹ als Substantiv aus der Sprache der Logik und der Biologie

⁴² Gamm erklärt: »Die Kunst hat diese eminente Bedeutung, Medium des Absoluten zu sein, weil in der Person des Künstlers, das heißt des Genies, Natur und Geist, Freiheit und Notwendigkeit, Endliches und Unendliches identisch sind: In der genialen Produktion des Künstlers schießen die bewußte freie Konstruktion und die unbewußte ›natürliche‹ Inspiration zusammen. Die Schöpfungsdrang der Natur vergeistigt sich im Künstler« (Gamm 1997, 210).

⁴³ Ähnlich ist in der griechischen Mythologie Athene, die Göttin der Weisheit, die Schirmherrin der Künste und Wissenschaften, spontan aus dem Kopf des Zeus entsprungen.

übernommen: »[A]n individual [...] signifies that which cannot be divided into more of the same name or nature«, schrieb 1658 Phillips (zit. nach ebd., 163). Das heißt, das ›Individuum‹ wurde stets innerhalb einer Gattung, Art oder Familie verstanden. So heißt es in Drydens *Fables Ancient and Modern* (1700):

That individuals die, his will ordains;
The propagated species still remains (zit. nach ebd.).

Williams schließt daraus: »Until C18 **individual** was rarely used without explicit relation to the group of which it was, so to say, the ultimate indivisible division« (ebd.). Und dies ist für eine Analyse der Verwendung eines spezifischen Naturbegriffes in Marx' Formulierung ›Betätigung seiner Natur‹ bedeutungsvoll. Aus einer historischen Perspektive besteht also die Möglichkeit, dass die Arbeitsteilung im Buchgeschäft in den Augen Miltons ein kollektives Unternehmen war. Dass Milton in einer sehr lockeanischen Art und Weise behauptete: »every Author should have the property to his own work reserved to him after death as well as living« (zit. nach Dobranski 1999, 115-116), wird von Dobranski dahingehend gedeutet, dass Miltons rhetorische Verwendung des Wortes ›Autor‹ nicht nur im Sinne von ›Schriftsteller‹, sondern auch von ›Buchdrucker‹, ›Buchbinder‹ usw. verstanden werden müsse. Die kollektive Vorgehensweise offenbare sich sogar noch in dem Geschäft zwischen Milton und dem Buchdrucker Simons (Lindenbaum 1999; Dobranski 1999, 35). Erst zu einem späteren Zeitpunkt werden die verschiedenen Arbeiten im Buchgeschäft unabhängiger voneinander, aber durch Marktverhältnisse miteinander verknüpft, was der romantischen Vorstellung von Milton als ›Einzelnem‹ letztendlich entspricht.

In diesem Kapitel haben wir postuliert, dass die romantische Redeweise vom Einzelnen (bzw. dem Künstler als Genie – und das Genie verkörpert die naturgemäße Produktivität des Menschen im Sinne seines subjektiven Daseins schlechthin) eigentlich die Funktion erfüllt, die Ideologie des Wertes auszusprechen. Das gesetzliche Urheberrecht macht sich diesen Sprachgebrauch zunutze, um das Verhältnis zwischen dem Autor und dem Produkt seiner Arbeit als seinem eigenen Produkt, d.h. als seinem Privateigentum rechtlich festzuschreiben. Das Privateigentum ist Produkt eines historischen Prozesses, der die Zirkulation des Wertes voraussetzt, d.h. ohne Tauschwertproduktion oder, mit Marx' Worten, ohne den ›ursprünglichen Aneignungsprozess‹ ist die moderne Form des Privateigentums nicht möglich, und eben deshalb konstituiert sich zu einem bestimmten Zeitpunkt der Schriftsteller als Eigentümer bzw. Warenbesitzer. Als Marx von Miltons Arbeit als ›Betätigung seiner Natur‹ sprach, setzte er Miltons Berechtigung zur Veräußerung (bzw. zum Verkauf) seines Arbeitsproduktes, d.h. Milton als Eigentümer, voraus; und dies genau bedeutet Marx' Bezeichnung Miltons als ›Warenhandler‹. Die doppelte Bestimmung von Miltons gesellschaftlichem Sein, nämlich als ›naturgemäßer‹ Produzent und zugleich als Warenhandler, muss betont werden, weil Marx zunächst ›Eigentum‹ als das ursprüngliche Verhalten »des arbeitenden (produzierenden) Subjekts (oder sich reproduzierenden) zu den Bedingungen seiner Produktion oder

Reproduktion als den seinen« (MEW 42, 403) erklärt. Insofern konnte das Resultat von Miltons Arbeit, d.h. die Vergegenständlichung seines tätigen Daseins, als Eigentum, nämlich als sein Eigentum im Sinne eines ›ursprünglichen‹ Aneignungsprozesses (ebd., 23) verstanden werden. Und genau in dieser Weise erfährt Milton das Produkt seiner Arbeit als Teil eines Gemeinwesens: »Das Eigentum, soweit es nur das bewußte Verhalten – und in Bezug auf den einzelnen vom Gemeinwesen gesetzte und als Gesetz proklamierte und garantierte – zu den Produktionsbedingungen als den *seinen* ist, das Dasein des Produzenten also als ein Dasein in den *ihm gehörigen* objektiven Bedingungen erscheint – wird erst verwirklicht durch die Produktion selbst« (ebd., 401). Aber hier ist noch nicht die Rede von einer bestimmten Form des Eigentums, nämlich dem Privateigentum. Marx fährt fort: Eigentum »wird daher auch verschiedene Formen haben nach den Bedingungen dieser Produktion. Die Produktion selbst bezweckt die Reproduktion des Produzenten in und mit diesen seinen objektiven Daseinsbedingungen. Dieses Verhalten als Eigentümer – nicht als Resultat, sondern Voraussetzung der Arbeit, i.e. der Produktion – setzt voraus ein bestimmtes Dasein des Individuums als Glied eines Stamm- oder Gemeinwesens« (ebd., 403). Entscheidend ist also, immer die bestimmte Form des Eigentums über seine Erscheinung an der Oberfläche der gesellschaftlichen Verhältnisse hinaus zu erforschen. Marx' Charakterisierung Miltons als ›Warenhandler‹ bedeutet somit, dass Marx bestimmte ökonomische Verhältnisse in Betracht gezogen hatte, deren Beschreibung alles andere als naiv war. Im sogenannten *Urtext* hat Marx die Bedeutung seiner Darstellung Miltons als ›Warenhandler‹ vollkommen plausibel erklärt:

»Der Austauschende hat Waare producirt und zwar für Waarenproducirende. Dieß enthält: Einerseits: er hat als unabhängiges Privatindividuum producirt, aus eigener Initiative, bloß bestimmt durch sein eignes Bedürfniß und seine eignen Fähigkeiten, aus sich selbst und für sich selbst [...]. Andererseits aber hat es *Tauschwerth* producirt, ein Product, das erst durch einen bestimmten gesellschaftlich Prozess, eine bestimmte Metamorphose für es selbst zum Product wird. Es hat also schon producirt in einem Zusammenhang, unter Productionsbedingungen und Verkehrsverhältnissen, die erst durch einen geschichtlichen Prozess geworden sind, die aber für es selbst als *Naturnothwendigkeit* erscheinen. Die Unabhängigkeit der individuellen Production ist so ergänzt durch eine gesellschaftliche Abhängigkeit, die in der Theilung der Arbeit ihren entsprechenden Ausdruck findet« (MEGA II/2, 51; unsere Unterstreichung).

Marx' soziale und geschichtliche Darstellung muss daher von der ideologischen Repräsentation derselben Verhältnisse deutlich unterschieden werden, z.B. von Kants gesellschaftlicher Vorstellung der Marktverhältnisse zwischen Warenbesitzern, die für die wichtige Unterscheidung zwischen Staatsgliedern und Schutzgenossen maßgeblich sind. In Kants apriorischer Vorstellung der historischen Ereignisse stehen die Tätigkeiten des Schriftstellers und des Verlegers einander als relativ unabhängig gegenüber, aber im Sinne der einfachen Warenzirkulation oder, in Marx' Worten, im Sinne der »Illusion, dass ursprünglich die Menschen nur als Waarenbesitzer einander

gegenübertreten« (zit. nach Heinrich 2006, 378). Im Gegensatz dazu spricht Marx von einer Unabhängigkeit, die durch die gesellschaftliche Abhängigkeit bzw. die Arbeitsteilung ergänzt wird, z.B. durch die historische Arbeitsteilung zwischen Schriftstellern und Verlegern, deren Tätigkeiten zu einem bestimmten Zeitpunkt als einander gegenüberstehend erscheinen. Marx' Beschreibung von Miltons Tätigkeit als ›Betätigung seiner Natur‹ kann zunächst als Beschreibung einer Erscheinung an der Oberfläche bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden werden. Das heißt, Miltons Arbeitsprozess erscheint ihm als ›Notwendigkeit‹ bzw. als die »ihm gehörigen objektiven Bedingungen« (MEW 42, 401), obwohl die Arbeit und ihr Resultat im Zusammenhang mit einem geschichtlichen Prozess steht und insofern bestimmten Produktionsbedingungen und Verkehrsverhältnissen unterliegt. Und dies heißt bloß, dass die Aktivität des Schriftstellers die des Verlegers zu einem bestimmten Zeitpunkt voraussetzt, dass die Aktivität des Malers die des Galeristen zu einem späteren Zeitpunkt voraussetzt – und dergleichen mehr. Die Teilung solcher Tätigkeiten gehört zur Entstehung und Entwicklung des Warenmarkts für Kulturgüter unter kapitalistischen Vorzeichen.

Dennoch: Wenn ›Betätigung seiner Natur‹ eine Formulierung ist, die im Kontext von Marx' Darstellung des Unterschieds zwischen unproduktiver und produktiver Arbeit, d.h. innerhalb eines bestimmten gesellschaftlich-ökonomischen Prozesses verstanden werden muss, warum hat Marx dann bei Miltons Arbeitsprozess von Natur gesprochen und seine Tätigkeit unter diesem Aspekt mit solchem Nachdruck von derjenigen des Literaturproletariats unterschieden? Hat Marx Miltons Arbeitsprozess ›naturrechtlich‹ erklärt, d.h. hat er Milton bewusst als naturgemäßen Besitzer (bzw. als, wenn überhaupt, nichtentfremdeten Besitzer) seiner Arbeitsprodukte dargestellt – im Gegensatz zum Literaturproletariat, der seine Arbeitskraft verkaufen muss?⁴⁴ Eigentlich ist dieser Unterschied der grundsätzliche Widerspruch, den Praver in Bezug auf die Künstlerarbeit in der Feststellung sieht, Miltons Arbeit sei unproduktiv. Aus der Einheit zwischen Milton und seinem Arbeitsprodukt konnte man schließen, dass sich Miltons Arbeit – aufgrund der Eigentümlichkeit der Arbeit selbst – außerhalb des Kapitalverwertungsprozesses befindet. Einerseits scheint der Ausdruck ›Betätigung seiner Natur‹ eine gewisse romantische Ideologie widerzuspiegeln. Andererseits erlaubt es dieser Ausdruck, den Künstler bzw. Milton in eine ideelle Produktionssphäre zu stellen, die ›seiner Natur‹ entspreche und vom gesellschaftlichen Reproduktionsprozess getrennt sei. Aber wie kann man dann Miltons ›naturgemäße‹ Betätigung mit seiner Aktivität als Warenhandler, d.h. mit den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Produktion in Einklang bringen?

⁴⁴ Vgl. MEW 23, 380, wo Marx wieder ein Beispiel aus dem Tierreich nutzt, um den Unterschied zwischen der Arbeitsorganisation der Zunft und der Manufaktur zu unterstreichen: In den Zünften »blieben der Arbeiter und seine Produktionsmittel miteinander verbunden, wie die Schnecke mit dem Schneckenhaus, und so fehlte die erste Grundlage der Manufaktur, die Verselbständigung der Produktionsmittel als Kapital gegenüber dem Arbeiter« (ebd., unsere Hervorhebung).

Um dieses Problem zu lösen, muss man unseres Erachtens auf Marx' Arbeitsbegriff eingehen. Aber um von Marx' Arbeitsbegriff im Sinne von Miltons ›Betätigung seiner Natur‹ sprechen zu können, muss man zugleich versuchen, auf die folgende Frage eine Antwort zu geben: Was ist ›menschliche Natur‹ für Marx? Unsere These ist, dass Marx hier Miltons ›Betätigung seiner Natur‹ nicht als spezifisch künstlerische Arbeit oder als Arbeit, die nicht entfremdet wurde, sondern als Beispiel menschlicher Arbeit oder Produktion im Allgemeinen dargestellt hat. Und was ist Arbeit bzw. Produktion im Allgemeinen? Sie ist eine Abstraktion, sagt Marx in den *Grundrissen* (ebd., 20). Sie ist eine Abstraktion, »aber eine verständige Abstraktion, sofern sie wirklich das Gemeinsame hervorhebt, fixiert und uns daher die Wiederholung erspart« (ebd., 20- 21; vgl. Sayers 1998, 155).⁴⁵ Dieses ›Gemeinsame‹ besteht aus den ›einfachen Momenten des Arbeitsprozesses‹: nämlich »die zweckmäßige Tätigkeit oder die Arbeit selbst, ihr Gegenstand und ihr Mittel« (MEW 23, 193). Zum Beispiel, schreibt Marx in den *Grundrissen*, ist »[k]eine Produktion möglich ohne ein Produktionsinstrument, wäre dies Instrument auch nur die Hand« (MEW 42, 21). Man erkennt jetzt hier, dass der Gedanke der Einheit von Arbeit und Arbeitsprodukt auf die nutzbringende Ursachlichkeit des Produzenten im aristotelischen Sinne Bezug nimmt (vgl. Dunne 1993, 249) und einen bestimmten Naturbegriff in Bezug auf das menschliche Dasein impliziert: »Die wirkliche Aneignung geschieht erst nicht in der gedachten, sondern in der tätigen, realen Beziehung auf [die] Bedingungen« (MEW 42, 401), welche der soziale Mensch als gegeben vorfindet. Sayers folgt Marx in dieser Hinsicht und versteht ›Produktion im Allgemeinen‹ als ›formative activity‹ bzw. Formgebung oder »bezweckte Veränderung des Arbeitsgegenstandes«: »Der Prozeß erlischt im Produkt. Sein Produkt ist ein Gebrauchswert, ein durch Formveränderung menschlichen Bedürfnissen angeeigneter Naturstoff« (MEW 23, 195). Im Hinblick darauf unterscheidet sich die Tätigkeit einer Seidenraupe von der eines Schriftstellers im Wesentlichen nicht. In beiden Fällen geht es grundsätzlich um den Stoffwechsel mit der Natur. Aber dass die Menschen ihren Stoffwechsel mit der Natur durch ihre ›freie‹ (bzw. gesellschaftliche) Tätigkeit bestimmen, entspricht ihrer eigentümlichen bzw. natürlichen Eigenschaft. Und dies ist »a central element of a systematic philosophical theory of the relation of human beings to nature in which the concept of labor plays a fundamental role« (Sayers 2007, 433): »Through work [...] we fashion and shape the object, and give it a human form. We thus ›duplicate‹ ourselves in the world« (ebd., 434).⁴⁶ Man sieht jetzt den allgemeinen Charakter der menschlichen

⁴⁵ Sayers betont zu Recht, eigentlich gebe es die ›Produktion im Allgemeinen‹ genauso wenig wie eine ›menschliche Natur‹: »The notion of a universal and timeless human nature is an abstraction [...] which cannot provide a determinate foundation for social theory or values. Human beings are social and historical beings through and through« (Sayers 1998, 150). »Wenn also von Produktion die Rede ist«, schreibt Marx, »ist immer die Rede von Produktion auf einer bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungsstufe« und »[w]enn es keine Produktion im allgemeinen gibt, so gibt es auch keine allgemeine Produktion« (MEW 42, 20 u. 21).

⁴⁶ Für Sayers steht Marx' Auffassung hier völlig auf den Schultern von Hegels Philosophie: »According to this theory, different types of labor involve different degrees of mediation in our relation to nature. In both Hegel and Marx, this is presented as a philosophical theory to categorize different forms of work in terms of the relation they establish between subject and object, ranging from the least

Arbeit. Das heißt, Miltons Arbeit ist zunächst ›naturgemäß‹, d.h. ›Betätigung seiner Natur‹, im Sinne dieses allgemeinen Charakters der menschlichen Tätigkeit, nämlich des Stoffwechsels mit der Natur, der Entwicklung menschlicher Kräfte: »Indem er durch diese Bewegung auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigene Natur. Er entwickelt die in ihr schlummernden Potenzen und unterwirft das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Botmäßigkeit« (MEW 23, 192). Indem Marx hier im fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* auf den Arbeitsprozess Bezug nimmt, legt er also Nachdruck auf die Arbeit in ihrer allgemeinen Form als einen »Prozeß zwischen Mensch und Natur«, d.h. als einen Prozess, »worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert« (ebd., 192). Hinsichtlich Miltons Tätigkeit als Schriftsteller kann dies nur bedeuten, dass man eine Analyse von Miltons Arbeit im Sinne des oben erwähnten Schreibens als ›öffentlicher Handlung‹, d.h. als Produkt des gesellschaftlichen Austauschs bzw. des ›sozialen Stoffwechsels‹ unternehmen muss. Für Foster (2000, 157-160) gibt der Begriff ›Stoffwechsel‹ Marx' Auffassung des grundlegenden Verhältnisses zwischen Mensch und Natur wieder, wie es z.B. in den *Manuskripten* von 1844 beschrieben ist, »a more solid and scientific expression [...], depicting the complex, dynamic interchange between human beings and nature resulting from human labor. The concept of metabolism, with its attendant notions of material exchanges and regulatory action, allowed him to express the human relation to nature as one that encompassed both ›nature-imposed conditions‹ and the capacity of human beings to affect this process« (ebd., 158). Aber diese ›Naturvoraussetzungen‹, die die »ursprünglichen Bedingungen der Produktion« (MEW 42, 397) ausmachen, »können ursprünglich *nicht selbst produziert* sein – Resultate der Produktion sein« (ebd.): »Nicht die *Einheit* der lebenden und tätigen Menschen mit den natürlichen, unorganischen Bedingungen ihres Stoffwechsels mit der Natur und daher ihre Aneignung der Natur – bedarf der Erklärung oder ist Resultat eines historischen Prozesses, sondern die *Trennung* zwischen diesen unorganischen Bedingungen des menschlichen Daseins und diesem tätigen Dasein, eine Trennung, wie sie vollständig erst gesetzt ist im Verhältnis von Lohnarbeit und Kapital« (ebd.). Als Marx im sechsten (unveröffentlichten) Kapitel des *Kapital* Milton als Warenhandler beschreibt, geht er offenbar auf diese Trennung ein, d.h. er ergänzt die gesellschaftliche Dimension von Miltons ›naturgemäßer‹ Betätigung und ebenso diejenige der Tätigkeit des Literaturproletariers. Während Milton im Sinne einer ›Betätigung seiner Natur‹ produziert und zugleich gesellschaftlich als Warenhändler erscheint, ist die Betätigung des Proletariers gerade nicht von ›seiner Natur‹ bestimmt, sondern er produziert im Sinne einer Betätigung der ›Natur‹ eines anderen, nämlich des Kapitalisten. Daraus, dass Milton sich als gesellschaftliches Subjekt durch die Produktion von Manuskripten reproduziert, ergibt sich außerdem, dass die entscheidende Eigenschaft des Menschen im Unterschied zu anderen Tieren die ist, dass der Stoffwechsel kulturell bzw. historisch-gesellschaftlich bestimmt ist.

mediated relationship of direct appropriation to the most abstract and universal kinds of work. This is primarily a logical sequence rather than a historical one, though historical changes are associated with it« (Sayers 2007, 449).

Die wirklich entscheidende Frage ist die, wie die Menschen ihren sozialen Stoffwechsel bzw. die Bedingungen ihrer gesellschaftlichen Reproduktion selbst organisieren. Um sinnvoll von Produktion sprechen zu können, schreibt Marx, muss der geschichtliche »Entwicklungsprozeß in seinen verschiedenen Phasen« verfolgt oder »von vornherein« erklärt werden, »daß wir es mit einer bestimmten historischen Epoche zu tun haben, also z.B. mit der modernen bürgerlichen Produktion, die in der Tat unser eigentliches Thema ist« (MEW 42, 20); das ist zugleich die Epoche, in der Schriftsteller wie andere Künstler auf dem Markt als Warenbesitzer auftreten. Man erkennt bei dieser Gelegenheit, dass Prawer's Versuch, Miltons Arbeit jenseits des Kapitalverwertungsprozesses und daher im ›Reich der Freiheit‹ anzusiedeln, eigentlich bedeutet, Miltons Arbeit ins Jenseits der Menschheitsgeschichte zu schicken.

KAPITEL 3

ZU EINER MATERIALISTISCHEN KUNSTTHEORIE, bzw. GRUNDLAGEN EINER MATERIALISTISCHE ERKENNTNISTHEORIE DER KUNSTPRAXIS

3.1 Kunst und Ideologie: das ideologische Zeichen

In Anlehnung an die Arbeit von Walentin N. Woloschinow (1986; vgl. Lecercle 2009a) über das Sprachzeichen und von Althusser über Ideologie, die vor allem »das *gelebte* Verhältnis der Menschen zur ihrer Welt« (Althusser 2011d, 298) betrifft, werden wir Kunst als ideologisches Zeichen definieren.¹ Dies heißt nicht, dass Kunst notwendigerweise als Mittel irgendeiner Ideologie fungiert, sondern dass Kunst in zweierlei Hinsicht ideologisch zu nennen ist. Zuerst ist Kunst ideologisch in Bezug auf die Realität, auf die sie anspielt. Dies bedeutet, dass Kunst Ideologie keinesfalls unmittelbar darstellt, ebenso wenig das wahre Gesicht der Realität, sondern dass sie die Möglichkeit bietet, die Realität der Ideologie auf eine bestimmte Art und Weise, in einer bestimmten Praxis wahrzunehmen (Althusser 1966). Dadurch wird das Primat der Ideologie über die Kunst zurückgewiesen. Zweitens ist das soziale Auftreten, d.h. die materielle Praxis der Kunst im Sinne des Zeichens in Anknüpfung an Woloschinow ideologisch zu nennen.² Anders gesagt: Kunst ist, in Williams' Worten, ein Prozess der Produktion von Bedeutungen durch Zeichen (Williams 1977, 70). Die Realität der ideologischen Zeichenproduktion als Kunst setzt bestimmte soziale Verhältnisse und Produktionsprozesse voraus, die der Kunst eigen sind; d.h. diese werden im Kunstbegriff

¹ Unser Vorschlag, Kunst als »ideologisches Zeichen« zu definieren, von Nicos Hadjinicolaous Begriff der »idéologie imagée« (bzw. der »bildlichen Ideologie«) inspiriert ist. Hadjinicolaou definiert die »idéologie imagée« als: »une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image à travers laquelle les hommes expriment la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence, combinaison qui constitue une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe« (Hadjinicolaou 1973, 106). Für Hadjinicolaou bezeichnet der Begriff der »idéologie imagée« das Erkenntnisobjekt (Althusser et al. 2015, 419) des »Realobjekts« bzw. des Kunstwerkes. Insofern versteht Hadjinicolaou »Kunst« (oder besser gesagt: die Bildproduktion) als eine ideologische Praxis in Althusser's Sinne. Die Grenzen von Hadjinicolaous Theorie sowie den entscheidenden Unterschied unseres eigenen Vorschlags – Kunst als »ideologisches Zeichen« – darzulegen, steht noch aus (vgl. Durán 2008, 19 ff.). Jedenfalls hat Hadjinicolaous Analyse aber große Anerkennung in der materialistischen Theorie der Kunst verdient, und dies wird nicht genug betont.

² Grundsätzlich geht es bei Woloschinows Zeichenbegriff darum, an Spinozas Monismus anzuknüpfen und die Realität und Materialität der psychischen Phänomene zu begründen (vgl. Durán 2018a).

erfasst. Hiervon ausgehend wird nun die Eigenart der Kunst im Unterschied zu anderen Produktionsformen behauptet, nämlich als Zeichenproduktion und insofern als bestimmte Praxis im gesellschaftlichen Gefüge, entsprechend Althusser's Auffassung der von unterschiedlichen ›Praktiken‹ konstituierten Gesellschaftsformation, wobei jede dieser Praktiken in ihrer relativen Autonomie in einem bestimmten Verhältnis zur komplexen Einheit steht. Die These in diesem Kapitel besagt, dass im Unterschied zu anderen menschlich erzeugten Gebrauchswerten die Besonderheit der Kunst darin besteht, dass sie ein an die Materialität des Zeichens gebundenes ideologisches Phänomen ist und man daher von Kunst als ideologischer Praxis oder ideologischer Produktionsform sprechen kann (vgl. Althusser 2011c, 206). Dies heißt allerdings nicht, dass alle ideologische Zeichen zumindest potenziell Kunst sein könnten. Der Unterschied zwischen verschiedenen ideologischen Zeichen besteht vielmehr in der Spezifität ihrer materiellen und sozialen Prozesse (bzw. Produktionsverhältnisse), d.h. in ihrer historischen und gesellschaftlichen Materialität. Man kann dies am Beispiel von Haugs Warenästhetik erläutern, der zufolge das Aussehen der Ware als ideologische Anrufung im Sinne eines ›ästhetischen Gebrauchswertversprechens‹ funktioniert, aber dieses ›Ästhetische‹ keinesfalls impliziert, dass die Ware als Kunstwerk auftritt oder etwas Künstlerisches mit enthält.³

Die hier vorgeschlagene Definition der Kunst als ideologisches Zeichen ist als eine Definition der Kunst im engeren Sinne zu verstehen, d.h. es sollte eine Definition vermieden werden, die darauf hinausläufe, »dass die Kunst mit der Erkenntnis verschmelzen oder zum ›Alltagsleben‹ werden könnte« (Althusser 2011d, 296; vgl. Althusser 1966). Mit unserer Untersuchung wird außerdem die Problematik einer exklusiven Verortung der Kunst im Überbau des Gesellschaftssystems überbrückt. Wie Raymond Williams mehrmals betont hat, besteht das Ziel der materialistischen Auffassung darin, zu einer Analyse der Kunst innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Prozesses von Produktion und Reproduktion der gesellschaftlichen Verhältnisse, d.h. als Basis, zu gelangen (vgl. Williams 1977 u. 2005). Die materialistische Geschichtsauffassung besagt, dass sich die Menschen aus dem Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse (z.B. als Klassenkampf) erklären lassen, nicht umgekehrt. Insofern kann Kunst als menschliche Produktion nur ein mögliches Auftreten (neben anderen) dieser Verhältnisse sein, d.h. sie erscheint aus deren Innerem und nicht als Widerspiegelung derselben. Die Widerspiegelungstheorie macht den folgenden theoretischen Fehler: Damit der ideologische Überbau auf die ökonomische Basis reduziert werden kann, setzt sie die zwei Bereiche als voneinander getrennt, bereits vollkommen, d.h. ganz *ideell* voraus (vgl. Macherey 1976). Die Gesellschaftsformation als eine Artikulation von Praktiken zu verstehen, bedeutet hingegen die Untersuchung der Artikulationsverhältnisse dieser verschiedenen ›relativ autonomen‹ Ebenen (Althusser et al. 2015, 87). Daher ist es für eine

³ Man könnte immer das Gegenteil behaupten und sagen, dass die Warenästhetik die kapitalistische Ausnutzung der künstlerischen Kreativität des sozialen Menschen beweist. Negri (2011a, 48-49) behauptet z.B., dass das Design oder die ornamentale Kunst u.a. zeigen, wie das Kapital versucht, Kunst in eine produktive Kraft für das Kapital zu verwandeln. Aber wenn man Kunst als soziale Praxis oder als eine besondere Art des Produzierens verstehen will, was zunächst eine Reihe von Verhältnissen voraussetzt, die der Kunst eigen sind, muss man den Unterschied zwischen verschiedenen Produktionsprozessen (oder Praktiken), z.B. zwischen Güterproduktion und Kunstproduktion, zuerst klar darlegen. Es ist genauso falsch zu behaupten, Design sei unter das Kapital subsumierte Kunst, wie zu glauben, dass Kunst ›ihrer Natur nach‹ Produktion außerhalb des Verwertungsprozesses des Kapitals sei.

materialistische Theorie der Kunstproduktion stets aufschlussreich, solche Versuche zu analysieren, die eine über die bürgerliche Kunstideologie⁴ hinausgehende Praxis der Kunst etablieren. Wichtig ist, das Resultat des Transformationsprozesses durch Kunstarbeit nicht als Endprodukt (bzw. als vollkommen), sondern als Mittel einer neuen Transformation bzw. Praxis zu verstehen (dazu Abschnitt 3.3). Unsere Verwendung der Kategorien von Althusser Ideologietheorie ist in diesem Zusammenhang ebenfalls als ein Versuch aufzufassen, die Anwendbarkeit dieser Kategorien auf die Kunst zu untersuchen. Dass Althusser Kunst nicht unter Ideologie einordnen wollte, ist uns bewusst: Bei Althusser heißt es: »Le problème des rapports de l'art et de l'idéologie est un problème très complexe et très difficile. Je puis te dire cependant dans quelles voies sont engagés nos recherches. *Je ne range pas l'art véritable parmi les idéologies*, bien que l'art entretienne un rapport tout à fait particulier et spécifique avec l'idéologie« (Althusser 1966). Es gibt sicherlich eine Kunstideologie, ein echtes Wissen der Kunst und spezifische Verhältnisse zwischen Kunst und Ideologie. Um Kunst als Ideologie und Praxis zu verstehen, werden wir Althusser's Ideologiebegriff durch Woloschinows Sprachtheorie ergänzen. Lecerle z.B. meint, dass Althusser die Sprache vergessen habe, »whose ghost haunts his texts« (Lecerle 2009b, 473).

Die Studie des Zeichens im Zusammenhang mit dem Kunstwerk ist schon in Galvano Della Volpe's *Critica del Gusto* postuliert worden. Della Volpe entwickelt eine »Epistemologie des Zeichens«, die den Soziologismus sowie den Formalismus und vor allem »the romantic philosophy of language which still lies at the root of modern aesthetic mysticism« (Della Volpe 1991, 99) widerlegt. Der Kern von Della Volpe's dialektischer Methode ist die »determinierte Abstraktion«, die es uns erlaubt, das Konkrete (das Historische, Sachbezogene) und das Abstrakte (das Begriffliche) miteinander zu verknüpfen. Die Kategorien werden derart zu »historischen Abstraktionen« und sind als solche Della Volpe zufolge wissenschaftlich statt metaphysisch (ebd., 94-95).⁵ Wichtig ist, dass Della Volpe den

⁴ Gibt es eine bürgerliche Kunstideologie oder eine Kunstideologie des Bürgertums? Dies ist eine schwierige Frage, bei der die Entwicklung des Bürgertums im Verhältnis zur kapitalistischen Produktionsweise berücksichtigt werden muss. In Bezug auf die Kunst als Produktion im Kapitalismus kann man nur gewisse Tendenzen zeigen wie die hier bereits postulierte Einheit der Künstler mit ihren Produktionsinstrumenten. Diese Einheit kann man tatsächlich »ideologisch« z.B. als Freiheit empfinden und daraus eine Theorie des freien Subjekts der Kunst entwickeln. Ob diese der Realität der sozialen Umstände entspricht, ist fraglich. Im Gegensatz dazu kann man sich z.B. fragen, welche Spuren die Transformation des patriarchalischen Abhängigkeitsverhältnisses des Handwerkers (siehe MEW 3b, 51-52) in ein Verhältnis zwischen Warenbesitzern (bzw. dem Besitzer von Kapital und dem Besitzer von Arbeitskraft) in der Kunst hinterlassen hat. Am Ende des 19. Jahrhunderts findet man während der Pariser Kommune die Verachtung derjenigen, die ihre Berufswerkzeuge verlassen haben, um sich politisch bei der Kommune zu engagieren, z.B. im Fall des Malers Courbet (vgl. Durán 2009b, 107 ff.). Diese Kritik, die im Grunde genommen die »Kunst um der Kunst willen« bevorzugt, geht von einer klassischen Erzählung aus, in der etwa Platon die politische Kompetenz von Schmieden und Schuhmachern in Frage stellte. Bekanntermaßen hat der Maler Apelles diese Verachtung treffend formuliert: *Schuster, bleib bei deinem Leisten!* In Bezug auf den Maler Courbet bedeutet dies den Versuch, Courbet fest an bestimmte Verhältnisse zu binden, diejenigen, die charakteristisch für die Kunstförderung des französischen Zweiten Kaiserreiches waren. Den Kampf gegen solche Abhängigkeitsverhältnisse kann man als eine Dialektik der Freiheit verstehen, aber sein historisches Resultat ist gewesen, dass der Künstler auf den freien Warenmarkt geworfen wurde.

⁵ Entscheidend für Della Volpe war seine Auseinandersetzung mit Marx' Einleitung von 1857. In Della Volpe's eigenen Worten aus *Logica come scienza positiva* (1950): »We thus turn yet again to the same central point: the reciprocal functionality of induction and deduction, of matter and reason, of fact (or »accidental«) and hypothesis (or »necessary«). It is the twofold functionality, required by the scientific dialectic, that produces determinate or historical abstractions and thereby laws in the materialist sense; it is symbolized by the methodological circle of

›historischen Humus‹ des Kunstwerkes als etwas betrachtet, das an der inneren Struktur des poetischen Diskurses beteiligt ist und ihn nicht etwa äußerlich bestimmt im Sinne der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Basis in den (im Überbau verorteten) Kunstwerken: »Thus the sort of living sediment, the historical humus whose organic presence in the work of art has properly to be demonstrated by the materialist, is to be traced back to its concrete-rational core. For that, as we have seen, is the sole medium within the work through which we may assume that reality, as a complex of ideologies and facts and institutions of every kind, is articulated« (ebd., 25). Das Sprachzeichen ist für Della Volpe die Kategorie, die uns eine nicht-metaphysische und nicht-mystifizierende Kenntnis des poetischen Gebildes liefern kann. Das Sprachzeichen ist ihm zufolge historisch und sozial (ebd., 101), eigentlich wie das Sprechen selbst. Was nun den poetischen Diskurs von anderen Diskursen (etwa dem wissenschaftlichen) unterscheidet, ist seine Polysemie (ebd., 122). Della Volpe kritisiert, was er als die romantische und idealistische Sprachwissenschaft versteht – z.B. die eines Wilhelm von Humboldt, die Della Volpe in der Ästhetik von Benedetto Croce widergespiegelt sieht. Der romantische Sprachidealismus hebt das ›Sprechen‹ (*parole*) auf Kosten der ›Sprache‹ (*langue*) hervor. So zitiert er Wilhelm von Humboldt kritisch: »[L]anguage in the true sense of the word consists in the [spiritual-creative] act of its actual self-production« (ebd., 100). Für Della Volpe bestätigt sich hier die romantische Ideologie, dass die menschliche Sprache im Wesentlichen im ›Sprechen‹ bestehe. Um diese romantische Auffassung zu widerlegen, stützt sich Della Volpe auf Saussures Sprachtheorie und Hjelmslevs Glossematik (ebd., 102-111). Damit kann Della Volpe eine Theorie des poetischen Diskurses begründen, die der komplexen Realität des Sprachzeichens gerecht wird.

Eine der Schwierigkeiten von Della Volpes ästhetischem Versuch ist die unmittelbare Verknüpfung von Zeichen und Gedanke, die seiner Ansicht nach das positive Erbe der romantischen Sprachwissenschaft ist: »Philosophers and linguists have long been agreed in postulating that *thought and language are identical*. Marx [...] concludes that ›language is the immediate [concrete] actuality of thought« (ebd., 99): »Die unmittelbare Wirklichkeit des Gedankens ist die *Sprache*«, schreiben Marx und Engels in *Die deutsche Ideologie* (MEW 3b, 432). Diese Verknüpfung zeigt sich auch im Fall anderer Zeichen: »[W]e must try to show what it is that the pictorial sign shares with other signs and which confers upon it the status of one of the primary signs of thought« (Della Volpe 1991, 210). Aber eine solche Auffassung kann uns in die Irre führen, nämlich zu einer Form von ›abstraktem Objektivismus‹ wie z.B. bei Saussure (vgl. Lecercle 2009a, 112-113). Della Volpe teilt Saussures Ansicht, dass ›Sprache‹ ein System »of signs that express ideas« (Della Volpe 1991, 104) ist. Damit wird ›Sprache‹ zu einem normativen sachlichen System, das sich die Person zunutze macht, um überhaupt sprechen zu können, d.h. seinen Gedanken eine konkrete (materielle) Form zu geben (vgl. Williams 1977, 32).⁶ Aber dadurch reduziert sich das ›Sprechen‹ auf »nothing but individual variant on the norm represented by *langue*«, meint Lecercle (2009a, 112). Della Volpe spricht über das Sprachzeichen als »›empty‹ (purely functional), and arbitrary (with respect to the signified and indifferent to it) [...] accidental in the sense that it is conventional [...]. Yet at the same time, the linguistic sign is an essential instrument to its end, which is

concrete-abstract-concrete expounded by Marx in his 1857 introduction and applied with maximum rigor and success in *Capital*« (zit. nach Jay 1984, 434).

⁶ Vgl. dazu die neueste Saussure-Forschung, Bulea 2010 und Brockart u. Bota 2010.

thought [...]. More precisely [...] it is *one* of the primary and essential instruments without which thought would not exist« (Della Volpe 1991, 110-111). Der konkrete gesellschaftliche und geschichtliche Gehalt erscheint jetzt, indem der Verstand diese Struktur (d.h. die materielle Struktur des Diskurses) für seine eigenen Zwecke gebraucht. Für den Fall anderer Kunstwerke wie z.B. Gemälde folgt Della Volpe derselben Methode: »In the case of [...] the pictorial-artistic sign, the visible feature expresses values by virtue of its *structural semantic* capacities, whereby it is potentially part of an *organic* and therefore *autonomous* semantic context« (ebd., 208-209). Della Volpe versucht, diese Struktur mit der historischen Realität zu verknüpfen: »It is purely instrumental, perennially mutable in its use, and therefore essentially historical« (ebd., 210). Dies impliziert Folgendes: Während die ›Sprache‹ als historisch bedingt verstanden wird, erscheint der Gedanke als ursprünglich oder als ursprünglicher verbaler Ausdruck der Subjektivität, was zunächst dem subjektiven Idealismus der Romantik entspricht (vgl. Lecerle 2009a, 111-112). Della Volpe scheint an das Primat des Denkens gegenüber der Sprache zu glauben. Aber wenn Marx und Engels schreiben, dass ›die Wirklichkeit des Gedankens die Sprache ist‹, ist der Gedanke hier kein Abstraktum oder eine Gehirnaktivität im naturwissenschaftlichen Sinne, sondern die Aktivität des historisch situierten sozialen Menschen: »Die Produktion der Ideen, Vorstellungen, des Bewußtseins ist zunächst unmittelbar verflochten in die materielle Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen«, schreiben Marx und Engels in ihrer Kritik an Feuerbach (MEW 3b, 26). Bei Della Volpe fehlt eine konkrete Darstellung des Verhältnisses von ›Sprechen‹ und ›Denken‹ als öffentlicher Tätigkeit, d.h. als Produkt kollektiver sozialer Praxiszusammenhänge, die dem menschlichen Bewusstsein zugrunde liegen (vgl. Lecerle 2009a, 113-115). Dies ist ein Aspekt, den Della Volpe unseres Erachtens nicht wahrnimmt. Eben jene Schwierigkeit, die Marx und Engels bei den Philosophen feststellen, nämlich »aus der Welt des Gedankens in die wirkliche Welt herabzusteigen« (MEW 3b, 432), kann man also auch bei Della Volpe finden. Um dieses Manko zu vermeiden, wird in unserer Analyse des Kunstwerkes als ideologisches Zeichen das Kunstwerk nicht als fertiges Ensemble von bloß operativen Zeichen betrachtet, die bereit zur Rezeption/Konsumtion sind, sondern das Kunstwerk wird als Resultat einer *Werk*tätigkeit gedacht, die von den für die kapitalistische Produktionsweise charakteristischen elementaren Verhältnissen, d.h. den Verhältnissen zwischen Arbeit und Kapital durchzogen ist.

Lecerle erklärt das Zeichen nach Woloschinows *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929) folgendermaßen:

»But this is not the Saussurian sign, which for Voloshinov, is not a sign but a signal. In effect, the signal is stable, arbitrary and lends itself to calculation. The sign, of which natural languages are composed is very different: it is the site of a process of signification – a term that is to be understood, etymologically, as an active production and not merely a passive reflection; it emerges in the course of social interaction; it embodies the social *agon*, for words are traces of the ideological struggles that have been conducted by them and for them; it is therefore ›multi-accentuated‹, for the sign, which does not exist prior to social interaction, always bears the trace of the past discourses in which it was inserted; and finally, it does not reflect the world of referents, but refracts it – meaning that it intervenes in the situation in which it emerges and of

which it is one of the elements, and does not simply represent it.⁷ In short, the sign according to Voloshinov is an element not of an abstract system, but of a social practice« (Lecercle 2009a, 106-107).

Neben dem Zeichen ist Woloschinows zweiter Ausgangspunkt die Ideologie. Woloschinow zufolge impliziert Ideologie »not a set of ideas, not the mark of an illusion, or even of a necessary illusion – i.e. an allusion« (ebd., 107). Lecercle (2009a, 107) weist darauf hin, dass Ideologie im Russischen (›Ideologiya‹) kein Ideensystem bedeutet, sondern eine soziokulturelle Praxis. Vielleicht steht in dieser Hinsicht Woloschinows Ideologiebegriff dem leninistischen nahe, der Ideologie als klassenspezifischen Standpunkt konzipiert. Hier muss man aber den Klassenstandpunkt nicht als Ideensystem von außen, sondern als praktische Erfahrung im Klassenkampf und beim Aufbau der neuen Gesellschaft verstehen (vgl. Rehmann 2008, 55-58). Woloschinows Klassenstandpunkt muss nicht in Frage gestellt werden, vor allem wenn man an Woloschinows ehrlichen Marxismus glaubt. In seinem Buch *Freudismus* schreibt Woloschinow:

»The abstract biological person, biological individual – that which has become the alpha and omega of modern ideology – does not exist at all. It is an improper abstraction. Outside society and, consequently, outside objective socioeconomic conditions, there is no such thing as a human being. *Only as part of a social whole, only in and through a social class, does the human person become historically real and culturally productive.* In order to enter into history it is not enough to be born physically [...]. A human being is not born as an abstract biological organism but as a landowner or a peasant, as a bourgeois or a proletarian, and so on.« (Woloschinow 2012a, 17)

Woloschinow zufolge »ideology is signification in as much as it is collective, or rather social: it is a set not of ideas but of signs, which form the content of consciousness« (Lecercle 2009a, 107); und Ideologie ist sozial, weil Woloschinow es ablehnt, Ideologie im Bewusstsein zu verorten (Woloschinow 1986, 13). Von daher kritisiert Woloschinow die idealistische Philosophie, die Ideologie nur im Bewusstsein verorten will: »Ideology, they assert, is a fact of consciousness; the external body of the sign is merely a coating, merely a technical means for the realization of the inner effect, which is understanding« (ebd., 11). Im Gegensatz dazu behauptet Woloschinow: »Consciousness becomes consciousness only once it has been filled with ideological (semiotic) content, consequently, only in the process of social interaction« (ebd.). Lecercle bemerkt, dass für Woloschinow das Bewusstsein aus sozialen Praktiken und infolgedessen eigentlich aus der Ideologie entspringt, d.h. »consciousness is not interiority but the internalization of an exteriority« (Lecercle 2009a, 109). Daher kann man Ideologie als Ausdruck der gesellschaftlichen Praxis definieren. Voloshinov »uses ›ideological‹ to describe the process of the production of meaning through signs, and ›ideology‹ is taken as the dimension of social experience in which meanings and values are produced« (Williams 1977, 70). Woloschinows Sprachtheorie stimmt mit Wygotskis Arbeit überein. Obwohl Woloschinow und Wygotski getrennt arbeiten (jener in Sankt Petersburg, dieser in Moskau), streben beide danach, das Bewusstsein und die Sprache gesellschaftlich zu erfassen.

⁷ Woloschinows Nutzung des physikalischen Phänomens der Refraktion (bzw. Brechung) als Erklärung der gesellschaftlichen Gegebenheit des Zeichens ist sehr treffend. Damit ersetzt Voloshinov erfolgreich den Begriff der Widerspiegelung als eines identischen Abbildes der ökonomischen Basis und begründet spezifische Gesetze der ideologischen Refraktion.

Gesellschaftlich bedeutet für beide Autoren das Primat des Kollektiven oder Öffentlichen gegenüber dem Einzelnen und Privaten. Wenn man nach der Konstitution der Subjektivität fragt, wird also der Prozess der ›Verinnerlichung‹ des äußeren Geschehens entscheidend. Wygotski denkt die Konstitution der individuellen Subjektivität folgendermaßen: »[T]he process in which the child is forced to appropriate the practices of the community is not one that limits or constrains individuality. On the contrary, it is the process in which the child becomes a self-determining, thinking subject« (Bakhurst 1991, 79). Somit begründen Woloschinow und Wygotski zugleich Sprache und Bewusstsein als ›Praxis‹.

Woloschinow beschreibt das Ideologische als Zeichen folgendermaßen:

»Any ideological product is not only itself a part of reality (natural or social), just as is any physical body, any instrument of production, or any product for consumption, it also, in contradistinction to these other phenomena, reflects and refracts another reality outside itself. Everything ideological possesses *meaning*: it represents, depicts, or stands for something lying outside itself. In other words, it is a *sign*. *Without signs, there is no ideology*. A physical body equals itself, so to speak; it does not signify anything but wholly coincides with its particular, given nature. In this case there is no question of ideology« (Woloschinow 1986, 9).

Woloschinow ist bewusst, dass jede gegebene Form das Resultat einer ideologischen Praxis sein kann, wie z.B. das Brot, dessen »shape is not warranted solely by the bread's function as a consumer good; it also has a certain, if primitive, value as an ideological sign (e.g., bread in the shape of a figure eight (*krendel*) or a rosette)« (ebd., 10). Eine bestimmte gegebene Form kann in der Vergangenheit also den Charakter eines Zeichens gehabt haben, der heute aber verlorengegangen sein kann; was uns jedenfalls zeigt, dass Konsumgüter »just as tools, may be combined with ideological signs, but the distinct conceptual dividing line between them is not erased by the combination« (ebd.). Das Brot könnte als Zeichen fungiert haben, aber auch als Gut in einer damit in Zusammenhang stehenden, aber unterschiedlichen Weise. (Warenzeichen funktionieren normalerweise auf diese Art.) Woloschinow erläutert diesen Aspekt weiter durch das Beispiel der christlichen Eucharistie, bei der sich Brot und Wein in Leib und Blut Christi verwandeln. Trotz der Verwandlung bleiben Brot und Wein als solche Konsumgüter. Brot und Wein werden als Zeichen verwendet, aber ihr ideologischer Gebrauch hebt ihren Gebrauchswertcharakter nicht auf. Beiläufig muss man zugeben, dass die Wesensverwandlung eigentlich nur in den Gedanken der Gemeinschaft von Gläubigen geschieht. Im Gegensatz dazu muss das ideologische Produkt als Zeichen produziert werden: »Every ideological sign is not only a reflection, a shadow, of reality, but is also itself a material segment of that very reality. Every phenomenon functioning as an ideological sign has some kind of material embodiment, whether in sound, physical mass, color, movements of the body, or the like« (ebd., 11). Woloschinow will dem ideologischen Zeichen eine Materialität geben (z.B. im Fall des Gebäcks die Form der Brezel), um eine Analyse des Zeichens als aus dem Bewusstsein entspringende bloße Bedeutung zu vermeiden. Hinsichtlich dieses materiellen Substrats ist es wichtig, zu erkennen, dass »the social creation of meanings through the use of formal signs is a practical material activity« (Williams 1977, 38); und dies ist eine Praxis, die die eigene Materialität des Zeichens ständig verändert. McNally bringt das Beispiel von George Orwells *Homage to Catalonia*, worin Orwell beschreibt, welche

entscheidenden Veränderungen die Sprache in Barcelona während des Spanischen Bürgerkriegs unter der Herrschaft der Arbeiter erfuhr: »Servile and even ceremonial forms of speech had temporarily disappeared. Nobody said ›Señor‹ or ›Don‹ or even ›Usted‹; everyone called everyone else ›Comrade‹ or ›Thou‹, and said ›Salud!‹ instead of ›Buenos días‹« (zit. nach McNally 2001, 118). Man findet hier eine Verschiedenheit von sozialen Akzenten bzw. die Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse, die das Zeichen brechen – im Sinne der physikalischen Refraktion (Woloschinow 1986, 23). Das Phänomen der Refraktion zeigt die Art und Weise, wie das produzierte Zeichen mit der Realität ins Verhältnis tritt; nämlich nicht als passive Widerspiegelung der Realität, sondern als aktive Beteiligung an ihrer Konstruktion. Der Bezug auf die Realität besteht in einer Einwirkung im Sinne des Zeichens. Mit dem Refraktionsbegriff setzt man sich jedenfalls deutlich von der Widerspiegelungstheorie ab. Lecerclé schreibt: »The obvious difference between the two terms is that refraction implies distortion, meaning that language cannot be a mere representation of a reality external to it« (Lecerclé 2009a, 110). Die Refraktion verweist auf ein (individuelles sowie kollektives) produzierendes Subjekt, das von dem Zeichen Gebrauch macht, auch in Althusser's Sinne eines in der *Arbeit der Transformation selbst*, d.h. in der ›Praxis‹ tätigen Subjekts (Althusser 2011c, 205). Dass das Zeichen ›gebrochen‹ ist, bedeutet, dass »the image of the world conveyed by language is not only deformed, it is transformed and, in return, transformative« (Lecerclé 2009a, 110) und Woloschinow (1986, 13-15) untersucht das Wort als das ideologische Zeichen schlechthin. Damit erweist sich das Zeichen als Praxis: »Language in fact is not an abstract system but a human practice, which emerges in social interaction, is transformed by it, and transforms it in turn. Accordingly, it is not possible to study language as an immanent phenomenon: it is *in* the world and *of* the world« (Lecerclé 2009a, 113). Wenn man nicht einen subjektiven Idealismus vertreten will, kann die Einzelperson nicht der Akteur der Praxis sein. Diese Form von Idealismus findet man in der romantischen Vorstellung des Genies und des kreativen Subjektes tief verwurzelt, die Woloschinow stark kritisiert. Im Gegensatz dazu verankert Woloschinow das Zeichen als Praxis im Prozess des Klassenkampfes. Dennoch steht die Klasse mit dem Kollektiv von Nutzern eines gemeinsamen Zeichens (wie z.B. der Sprache) nicht unbedingt in Einklang: »Thus various different classes will use one and the same language. As a result, differently oriented accents intersect in every ideological sign. Sign becomes an arena of the class struggle« (Woloschinow 1986, 23).

Der Versuch, für Kunstwerke der bildenden Kunst etwas zu finden, was dem Wort in Woloschinows Sinne, d.h. in seiner Funktion als ideologisches Zeichen, entspräche, wäre fruchtlos. Das Kunstwerk kann in einer allgemeinen Form eine derartige Funktion selbst erfüllen. Kunst ist ein ideologisches Zeichen, wenn der Werkstoff als Kunst gesellschaftlich auftritt bzw. als Kunst produziert wird. Ein Pissoir z.B. ist eindeutig ein Gebrauchswert mit einer gegebenen Form, die Gegenstand unseres Geschmacksurteils sein kann. Aber als Marcel Duchamp 1917 ein bestimmtes Urinal zu Kunst erklärte, produzierte er das Urinal als ideologisches Zeichen. Dieses bestimmte Urinal tritt nicht mehr als Konsumgut auf, es wird Kunstwerk. Seine Wahrheit als Kunstwerk kann nicht auf seinen Gebrauch als Urinal reduziert werden. Man könnte folglich mit Woloschinow sagen, dass das Kunstwerk ein Ding ist, dessen Objekt außerhalb seiner eigenen oberflächlichen Materialität liegt. Dem Objekt dient das Materielle als Substrat. Das heißt, das Kunstwerk tritt als ideologisches Produkt

bzw. Zeichen auf, und dadurch wird es gesellschaftliche Realität als Kunstwerk. Aber entscheidend ist hier der gesellschaftliche Prozess der Sinnproduktion durch die materielle Produktion des Kunstwerkes als Zeichen (Williams 1977, 38). Die Materialität des Produktes (wie das Wort in Woloschinows Theorie) macht einen bestimmten Sinngehalt für das Kollektiv von Nutzern sichtbar, aber diese Materialität kann man nicht im Sinne einer formalstrukturellen Analyse des Kunstwerks untersuchen, da dieselben sozialen Praxiszusammenhänge, die das Kunstwerk als Zeichen ›bricht‹, die Eigenart seiner Materialität bestimmen. Das Kunstwerk ist Produkt des sozialen Zusammenhanges in derselben Weise, wie Künstler_innen wirkliche Zusammenhänge durch eine bestimmende Materialität ›brechen‹. Hier kann man Lecercles zweite positive These seiner Sprachtheorie, die kurz besagt: ›Sprache ist eine gesellschaftliche Erscheinung‹ (Lecerclle 2009a, 162-174), übernehmen. Zu behaupten, dass Sprache eine gesellschaftliche Erscheinung ist, »makes consciousness the effect, through interiorisation, of public, social interlocution« (Lecerclle 2009b, 484). In einer ähnlichen Weise konstituiert sich die konkrete Praxis des Kunstwerkes, nämlich als Verinnerlichungsprozess des sozialen Geschehens. Dies bedeutet, dass das Objekt, das das Kunstwerk ›bricht‹, keinen Vorrang vor der Materialität des Werkes hat, z.B. im Sinne von Ideen, die als Inhalt bearbeitet werden; sondern es wird *in* und *durch* die Materialität des Werkes erst konstituiert. Montag hat dies am Beispiel von Spinozas Monismus gezeigt. Spinoza zufolge wird das Kunstwerk üblicherweise als Resultat eines bloß in Ideen verankerten Vorhabens verstanden und damit bestritten, dass das Kunstwerk durch die Natur oder den menschlichen Körper verursacht wird (Montag 1999, 45-47). Aber durch Erfahrung, z.B. die Erfahrung des Schlafes, wissen wir, dass unser Gehirn eigentlich nicht denken kann, wenn der Körper inaktiv ist, meint Spinoza. Das heißt, es ist dem Verstand unmöglich, ohne die Bestimmung durch das Körperliche aktiv zu sein (ebd., 43). Deshalb ist der Akt des Malens keine Verkörperung einer bloß geistigen Entscheidung, die sich ganz im Kopf des Künstlers abspielt, sondern die geistige Entscheidung des Künstlers existiert nur *als* und *durch* das Kunstwerk, d.h. sie geht dem tätigen Körper nicht voran.⁸ In Anlehnung an Wygotski kann man sagen, dass sich das Bewusstsein des Künstlers als Produkt der Vergesellschaftung, als Verinnerlichungsprozess des sozialen Geschehens z.B. durch Kunstwerke realisiert und auf diese Weise (bzw. durch Kunstwerke) an der Konstruktion von Realität beteiligt ist. Marx schreibt in den *Grundrissen*: »Die wirkliche Aneignung geschieht erst nicht in der gedachten, sondern in der tätigen, realen Beziehung auf [die] Bedingungen« (MEW 42, 401). Man kann Marx paraphrasieren und sagen, dass *die wirkliche Aneignung (bzw. der wirkliche Ausgangspunkt im Prozess der Kunstschöpfung) nicht in einer imaginären Realität im Bewusstsein des Schöpfers geschieht bzw. verankert ist, sondern in der tätigen, realen Beziehung auf die Gesamtbedingungen der gesellschaftlichen Produktion und Reproduktion*. Insofern ist Althussers Definition der Ideologie als ein ›gelebtes‹, ›imaginäres‹ Verhältnis schlüssig.

⁸ Was soll man dann von Marx denken, der geschrieben hat, was »von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene« auszeichne, sei, »daß er die Zelle *in seinem Kopf* gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut« (MEW 23, 193; unsere Hervorhebung)? Man kann Marx' Behauptung in die Form einer neuen Frage bringen: Wo kommen die Kenntnisse der Arbeiter her? Marx' Auffassung der menschlichen Natur kennt nur eine Antwort: »Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt« (MEW 13, 9). Die Zelle im Kopf des Baumeisters ist also keine Idee, sondern ein soziales Geschehen.

Wir können jetzt auf Althusser's Ausführungen über das Ideologische zurückgreifen. Althusser's Ausgangspunkt ist die Frage nach der Reproduktion der Produktionsbedingungen: »Wie Marx sagte, weiß jedes Kind, dass eine Gesellschaftsformation, die nicht zur gleichen Zeit, wie sie produziert, auch ihre Produktionsbedingungen reproduziert, kein Jahr überleben würde« (Althusser 2010a, 37 u. 2012, 82). Die Frage nach der Reproduktion der Produktionsbedingungen impliziert eine Reihe von anderen noch wichtigeren Fragen: die »Reproduktion der Produktionsverhältnisse [Althusser 2010a, 44 zufolge die Kernfrage der marxistischen Theorie der Produktionsweise – JMD], deren Revolutionierung, die Rolle des Rechts, des juristischen ideologischen Staatsapparates und der Ideologie bzw. des Verhältnisses von Produktionsverhältnissen und Produktivkräften« (Wolf 2012, 319). Auf diese Grundlagenfragen sollte das Buch *Sur la reproduction* eine Antwort geben,⁹ von dem nur ein Teil, nämlich der Aufsatz »Idéologie et appareils idéologiques d'État«, 1970 von Althusser veröffentlicht wurde. Althusser's Ausgangsfrage scheint mit der Kunst und ihren Produktionszusammenhängen wenig zu tun zu haben, obwohl Althusser in den Begriff der »ideologischen Staatsapparate« (ISA) einen Kulturstaatsapparat einbezieht, nämlich das System von Literatur, Künsten, Sport usw. (Althusser 2010a, 55). Auch behauptet Althusser, dass die formale Struktur der Ideologie für alle Ideologien (moralische, juristische, politische, ästhetische usw.) gelte (ebd., 92). Außer diesen beiden Feststellungen, die jedenfalls im Aufsatz »Ideologie und ideologische Staatsapparate« im unmittelbaren Zusammenhang mit der Kunst nicht weiter entwickelt werden, enthält der Text über die ISA in Bezug auf die Kunst keine weiteren Aussagen. Dennoch können aus diesem Text bestimmte Anhaltspunkte gewonnen werden, die in Verbindung mit Woloschinow's Analyse des ideologischen Zeichens ein besseres Verständnis der spezifischen Praxis der Kunst ermöglichen.

Althusser's Hauptthese seiner Ideologietheorie besagt: »Die Ideologie repräsentiert das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen« (ebd., 75). Und trotz des »imaginären« Charakters wird erkannt, dass Ideologie auf die Realität anspielt. Man kann »imaginär« bei Althusser folgendermaßen darstellen: Wenn die Ideologie nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt, handelt es sich um verzerrtes Wissen der Realität oder eine Illusion.¹⁰ In diesem Zusammenhang muss man bei Althusser den Unterschied zwischen dem »Imaginären« und dem »Realen« nach Spinoza oder zwischen Ideologie und Wissenschaft in Betracht ziehen; d.h. bei Althusser bedeutet diese »Illusion« keineswegs falsches Bewusstsein. Bekanntlich hat Althusser in Anlehnung an Spinoza das Reale, bzw. das Konkret-Wirkliche, von seiner Erkenntnis konsequent unterschieden (Althusser et al. 2015, 61-62). Und was die Erkenntnis des Realen voraussetzt, ist »ein komplexer Produktionsprozess von Erkenntnissen«. Ideologie als Repräsentation der imaginären Verhältnisse zur Realität heißt dann, einen bestimmten Bezug auf die Realität zu nehmen; aber sie bedeutet keine wirkliche

⁹ »Seine Grundthese ist einfach: »Das System, das die Reproduktion der Produktionsverhältnisse sicherstellt, ist das System der Staatsapparate: der repressive Apparat und die ideologischen Apparate.« Der Produktions- und Reproduktionsprozess des Kapitals in seinen Formen und seinen, wie Marx sagt, »Metamorphosen«, wird dabei schon im Ansatz übersprungen. Die »Theorie des Lohns: Reproduktion der Arbeitskraft« (KI) und die der »Reproduktion der Produktionsmittel« sieht Althusser hier im Kapital im Kontext einer Theorie der Reproduktion der Produktivkräfte behandelt, so dass er sich im Folgenden vor allem auf Überbauprozesse konzentriert« (Wolf 2008a, 43-44).

¹⁰ »Jedoch auch wenn man annimmt, dass sie [die religiöse Ideologie, die moralische Ideologie, die juristische Ideologie usw. – JMD] nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen, also eine Illusion darstellen, nimmt man gleichzeitig an, dass sie auf die Wirklichkeit Bezug nehmen, auf sie »anspielen«« (Althusser 2010a, 76).

Erkenntnis dieser Realität. Der Prozess, durch den die ideologischen Repräsentationen zustande kommen, und der Prozess der Produktion von Erkenntnissen sind wesentlich unterschieden. In dem Aufsatz »Marxismus und Humanismus« erkennt Althusser die Ideologie als System von Vorstellungen. Aber dieses System von Vorstellungen ist kein ›bewusstes‹ System, z.B. im Sinne einer positiven Erkenntnis der menschlichen Welt gemäß Althusser's Definition von Wissenschaft als ›Praxis‹,¹¹ sondern darunter werden Bilder, Begriffe, »wahrgenommene-angenommene-ertragene kulturelle Objekte« verstanden, die »funktional auf die Menschen« einwirken, »aber durch einen Vorgang, der ihnen selbst entgeht« (Althusser 2011d, 297). Dadurch kommt Althusser zu dem wichtigen Schluss, dass die Menschen ihre Ideologie ›unbewusst‹ (vgl. Charim 2002, 160) ›leben‹: »Die Ideologie betrifft also das *gelebte* Verhältnis der Menschen zu ihrer Welt« (Althusser 2011d, 298). Woloschinow (ebenso wie Wygotski) vertritt eine ähnliche These. Das Unbewusste ist mit den sozialen Praktiken verflochten: »[T]he unconscious is not located in the depths of the psyche but on the outside, in interlocation. We therefore have an unconscious which is external, public, collective and social [...]. What the Freudians call ›unconscious‹ is nothing but the internalisation of public dialogue« (Lecerclé 2009a, 116-117). Das heißt, für Woloschinow ist das Unbewusste das soziale Fundament von dem, was man später als bewusst erfährt oder verinnerlicht. Althusser schreibt, dass das ›gelebte‹ Verhältnis, das die Ideologie betrifft, selbst unbewusst ist, aber als bewusst erscheint (Althusser 2011d, 297-298). Wenn Ideologie das Produkt des Bewusstseins wäre, hätte man Ideologie als Ensemble von Ideen (und nicht im Verhältnis zu Praktiken) definieren müssen. Warum z.B. erfahren die Menschen »alle Arbeit ihrer Natur nach als Lohnarbeit«, d.h. warum gesellschaftlich bestimmte Form der Arbeit, sondern als Naturbedingung aller Arbeit? Den Mechanismus dieser Verzerrung zu verstehen, ist eine nichttriviale Aufgabe, wie Marx' Kritik an den Vulgärökonomen gezeigt hat:

»Es ist klar, daß das Kapital die Arbeit als Lohnarbeit voraussetzt. Es ist aber ebenso klar, daß, wenn von der Arbeit als Lohnarbeit ausgegangen wird, so daß das Zusammenfallen der Arbeit überhaupt mit der Lohnarbeit selbstverständlich scheint, dann auch als natürliche Form der Arbeitsbedingungen, gegenüber der Arbeit überhaupt, das Kapital und die monopolisierte Erde erscheinen müssen. Kapital zu sein erscheint nun als natürliche Form der Arbeitsmittel und daher als rein dinglicher und aus ihrer Funktion im Arbeitsprozeß überhaupt entspringender Charakter. Kapital und produziertes Produktionsmittel werden so identische Ausdrücke. Ebenso werden Erdboden und durch Privateigentum monopolisierter Erdboden identische Ausdrücke« (MEW 25, 833).

¹¹ Das ist in »Marxismus und Humanismus« als der Marxsche Bruch mit der alten Problematik der ›menschlichen Natur‹ dargestellt. Marx führt zuerst die wissenschaftliche Erkenntnis der Realität durch neue Begriffe ein. Althusser sieht dies bei Marx z.B. in *Lohn, Preis und Profit* ausgedrückt, wo Marx bekanntermaßen schrieb: »Um daher die allgemeine Natur des Profits zu erklären, müßt ihr von dem Grundsatz ausgehen, daß im Durchschnitt Waren zu ihren wirklichen Werten verkauft werden und daß Profite sich herleiten aus dem Verkauf der Waren zu ihren Werten, d.h. im Verhältnis zu dem in ihnen vergegenständlichten Arbeitsquantum. Könnt ihr den Profit nicht unter dieser Voraussetzung erklären, so könnt ihr ihn überhaupt nicht erklären. Dies scheint paradox und der alltäglichen Beobachtung widersprechend. Es ist ebenso paradox, daß die Erde um die Sonne kreist und daß Wasser aus zwei äußerst leicht entflammenden Gasen besteht. Wissenschaftliche Wahrheit ist immer paradox vom Standpunkt der alltäglichen Erfahrung, die nur den täuschenden Schein der Dinge wahrnimmt« (MEW 16, 129).

Anschließend zeigt Marx die Funktion solcher Ausdrücke: »Diese Formel entspricht zugleich dem Interesse der herrschenden Klassen, indem sie die Notwendigkeit und ewige Berechtigung ihrer Einnahmequellen proklamiert und zu einem Dogma erhebt« (ebd., 839). In Anlehnung an Althusser und seine Analyse der ideologischen Repräsentation als ›gelebtes‹ Verhältnis kann man sagen, dass die Vorstellung, Arbeit und Lohnarbeit seien identisch, eine ›gelebte‹ Vorstellung ist, die aus der Verwandlung aller menschlichen Arbeit in Lohnarbeit entsteht, d.h. aus den Produktionsverhältnissen einer historisch bestimmten Gesellschaftsformation (vgl. ebd., 822). Diese ›gelebte‹ Vorstellung ist aber unbewusst in dem Sinne, dass sie aus keiner Erkenntnis des realen Gegenstands (bzw. der Realität der Lohnarbeit), sondern aus dem tätigen Alltagsleben entspringt. Im Aufsatz »Marxismus und Humanismus« bringt Althusser das Beispiel des Freiheitsbegriffs: »In der Ideologie der *Freiheit lebt* die Bourgeoisie derart sehr genau ihr Verhältnis zu ihren Existenzbedingungen, das heißt ihr wirkliches Verhältnis (das Recht der liberalen kapitalistischen Ökonomie), dieses ist *aber hineingestellt in ein imaginäres Verhältnis*: Alle Menschen sind frei, auch die freien Lohnarbeiter« (Althusser 2011d, 299-300). So ›leben‹ die Menschen ihre Verhältnisse zu ihren ›Existenzbedingungen‹. Die Schlussfolgerung ist wichtig, weil Althusser damit die Ideologie in Praktiken verortet, statt ihr eine bloß geistige Existenz zuzusprechen: Die Ideologie »spricht von Taten; wir werden von Taten sprechen, die in *Praktiken* eingebettet sind. *Und* wir werden bemerken, dass diese Praktiken durch *Rituale*, in die sie sich einschreiben, geregelt sind, im Rahmen der *materiellen Existenz eines ideologischen Apparates*« (Althusser 2010a, 82). Althusser sagt uns damit, dass die Ideologie nicht auf bloße Ideen reduziert werden kann, z.B. indem das Subjekt glaubt, dass es »seine eigenen Ideen als freies Subjekt in die Taten seiner materiellen Praxis einschreiben muss« (ebd., 81). Dies würde nämlich bedeuten, die Ideologie (im Sinne eines Ideensystems) als Ursache unserer Handlungen aufzufassen; eine solche Vorstellung ist aber selbst ideologisch und besteht vor allem »bei all denjenigen, die in einer ideologischen Vorstellung der Ideologie leben« (ebd., 80). Im Gegensatz dazu kann man sagen, dass Ideologie ihrer materiellen Existenz in ›Praktiken‹, ›Ritualen‹ und ›Apparaten‹ immanent ist (ebd., 79-84).¹² Althusser's These erscheint dann naheliegend: »Es sind nicht ihre realen Existenzbedingungen, ihre reale Welt, die sich die ›Menschen‹ in der Ideologie ›vorstellen‹, sondern es ist vor allem ihr *Verhältnis* zu diesen Existenzbedingungen, das dort repräsentiert wird« (Althusser 2010a, 77): »Ideologie = imaginäres Verhältnis zu realen Verhältnissen« (ebd., 80). Balibar spricht in diesem Zusammenhang von einer materialistischen Kritik der Ideologie, die die Wirklichkeit als ›Verhältnis‹ bzw. »as a structure of practical relations« fasst: »[T]he concept of ideology seems to be correlative of a definition of the *real relations* that determine the historical process. In traditional philosophy such an invocation of the real and the empirical could only correspond to a recognition of error or illusion, an antithesis between idealism and realism. The materialist critique of ideology, for its part, corresponds to the analysis of *the real as a relation*, as a structure of practical relations« (Balibar 1988b, 164). In dem Aufsatz »Marxismus und Humanismus« fügt Althusser allerdings einen wichtigen Gedanken im Sinne der menschlichen Praxis hinzu: »Tatsächlich drücken die Menschen in der Ideologie nicht etwa ihre Verhältnisse zu ihren Existenzbedingungen aus, sondern die *Art*, wie sie ihr Verhältnis zu ihren Existenzbedingungen leben – was gleichzeitig ein wirkliches und ein

¹² Vgl. Montag (2003, 78), der diesen Gedankengang auf Spinoza zurückführt.

›gelebtes‹, ›imaginäres‹ Verhältnis voraussetzt« (Althusser 2011d, 298). In Bezug darauf stellt sich Althusser in »Ideologie und ideologische Staatsapparate« die entscheidende Frage: »Warum ist die den Individuen gegebene Vorstellung von ihrem (individuellen) Verhältnis zu den gesellschaftlichen Verhältnissen, die ihre Existenzbedingungen und ihr kollektives und individuelles Leben beherrschen, notwendigerweise imaginär?« (Althusser 2010a, 78). Leider bleibt die Frage hier ohne eine klare Antwort. In dem Aufsatz »Marxismus und Humanismus« bezieht sich Althusser auf das ›Imaginäre‹ als ein Verhältnis, das eher einen »Willen, ja sogar eine Hoffnung oder eine Sehnsucht *zum Ausdruck bringt*, als dass es eine Realität beschreibt« (Althusser 2011d, 298). Charim (2002, 144) z.B. versteht dieses ›Imaginäre‹ der Ideologie als eine ›falsche Praxis‹, die ›ein scheinbares Außen‹, einen Effekt konstituiert. Das ›Imaginäre‹ bleibt daher in der Sphäre der Repräsentation, die gerade ›imaginär‹ ist, weil sie eine ›Illusion‹ darstellt und folglich eher einem Simulacrum des Realen nahekommt als einer Mimesis.¹³ Wie Elliott bemerkt, ist diese ›Illusion‹, das ›Imaginäre‹ der Ideologie, »source of falsity« aber »not falsity per se« (Elliott 2009, 83): »As a representation of this ›imaginary‹ relation ideology is not mere error or illusion; it is an objective reality, a material practice whose theoretical relays can be confuted, but which cannot itself be dissipated, by science. Theoretical ideology is a knowledge – but in the form of *recognition*, not *cognition*« (ebd.); und dies wird z.B. deutlich, wenn man die ›Wiedererkennung‹ des Individuums als Subjekt und sodann als Objekt der ideologischen Anrufung (Althusser 2010a, 84-99) berücksichtigt: »dass wir Subjekte sind und dass wir in den praktischen Ritualen des allereinfachsten Alltagslebens funktionieren« (ebd., 87). Dennoch verschafft uns die Wiedererkennung »keineswegs die (wissenschaftliche) *Erkenntnis* des Mechanismus dieser Wiedererkennung« (ebd.). Montag hat darauf hingewiesen, dass das ›Imaginäre‹ eigentlich auf Spinoza zurückgeht: »The term ›imaginary‹ here, which many commentators have associated with the psychoanalyst Jacques Lacan [z.B. Elliott 2009, 156; Rehmann 2008, 109-112¹⁴; Charim 2002, 149 ff. – JMD], probably owes more to Spinoza’s definition of the imaginary as the inversion of causes and effects in human life: we imagine we are the origins, causes and masters of our thought, speech and action when in fact we are simply unaware of the causes that have determined us to think, speak and act as we do« (Montag 2003, 62; vgl. Elliott 2009, 161). In Montags Interpretation bedeutet das ›Imaginäre‹, in einer Fiktion zu leben: in der Fiktion des bestimmenden Bewusstseins, dass der Verstand über den Körper herrscht, d.h. »free from determinations that would always remain of a purely physical character« (Montag 1999, 38). Das Bewusstsein glaubt daran, die Ursache seiner Taten zu sein, aber die wirklichen Ursachen bleiben dabei gerade verkannt. Bei Spinoza ist die Rede von Gott als

¹³ Interessanterweise versteht Mitchell (1986, 168-172) die Marxsche Metapher der ›Camera obscura‹ ähnlich. Als technischer Apparat wurde die ›Camera obscura‹ nicht nur als Erzeuger eines akkuraten Abbilds der Natur gefeiert, sondern auch als Apparat zur Produktion von optischen Täuschungen, die bis ins Detail perfekt sind, d.h. als Simulacrum. Für Louis Daguerre waren die Scheinbilder perfekt als Sammlerstücke für die müßigen Klassen, die ihren Besitz so abgebildet sehen wollten. Mitchell zufolge könnte Marx diese konkrete Funktion der ›Camera obscura‹ bewusst gewesen sein; d.h. in Wirklichkeit ist die ›Camera obscura‹ ein Apparat, der dazu dient, Traumbilder einer Realität zu erzeugen, die nur den Charakter einer Oberfläche hat. Die Bilder sind nicht unwahr. Allerdings ist das, was die Bilder produzieren, eine falsche Erkenntnis der abgebildeten Realität. Die Bilder sind also ein ideologisches Produkt.

¹⁴ Rehmann formuliert nach Lacan Althusser’s zentrale These ›Die Ideologie repräsentiert das imaginäre Verhältnis der Individuen zur ihren realen Existenzbedingungen‹ wie folgt um: »Die Ideologie repräsentiert das Identität konstituierende, bildhaft vereinheitlichende und damit notwendig verkennende Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen« (Rehmann 2008, 111).

allmächtiger Ursache der Realität, was eigentlich heißt, dass die Fiktion der Selbstgesetzgebung und des freien Willens der Menschen auf Gott projiziert wird (ebd., 39; vgl. Althusser 2011d, 297). Gott spiegelt mithin die Menschen wider, die wiederum sich als Spiegelbild Gottes denken. Dies ist eine von Gott als Projektionsbild gewährleistete Fiktion, die Spinoza zufolge den Menschen außerhalb der Naturgesetze (›imperium in imperio‹) fassen will. Das Bild, das die Menschen auf Gott projizieren, ist daher ›imaginär‹ (bzw. eine ›Illusion‹), aber konstitutiv für das Subjekt in seinen konkreten Praxiszusammenhängen. Das heißt, dass sich das in der Ideologie konstituierte Subjekt die Realität als ›imaginär‹ nicht bloß repräsentiert bzw. dass das Subjekt in der Ideologie nicht bloß auf die Realität anspielt. Das Gegenteil würde heißen, sich festzuklammern an den Mechanismus der ›Allusion‹ auf die Bedingungen, die im Sinne einer mimetischen Darstellung der Realität einen Abstand vom realen Objekt gewährleisten muss; und im Hinblick darauf könnte man sagen, dass dieser Abstand der Abstand des hellen Bewusstseins ist. Im Gegensatz dazu tritt das ›Imaginäre‹ erst auf, wenn es als ein tätiges, sinnliches ›Imaginäres‹ ins Verhältnis zur Realität tritt. Althusser schreibt, dass die Menschen ihre Handlungen in der Ideologie ›leben‹ (Althusser 2011d, 297). Tatsächlich handelt es sich um ein durch Praktiken und Rituale ›gelebtes‹ Verhältnis: Althusser »makes [consciousness] disappear into its effects like Spinoza's God«, betont Montag (1999, xx), »leaving us with a purely material world of bodies and their forces, a world in which bodies are moved by other bodies, a purely material world of force against force, a world in which, if consciousness exists at all, it is as an effect not a cause.« Das Verhältnis zur Realität ist also nicht nur ›imaginär‹ im Sinne eine Repräsentation (›Illusion/Allusion‹), sondern auch ›sinnlich‹, ›gelebt‹, d.h. ein Element im Prozess der Sozialisierung. Insofern hat der Mechanismus der ideologischen Anrufung eine subjektkonstituierende Wirkung, z.B. wenn bei der Geburt dem Kind eine Identität zugeschrieben wird (Althusser 2010, 91).¹⁵ Althusser konstituiert die materielle Bestimmtheit des Denkens *in, über* und *durch* die Ideologie (Althusser 2011d, 297). ›Die Menschen drücken in der Ideologie nicht ihre Verhältnisse zu ihren Existenzbedingungen aus, sondern die Art, wie sie ihr Verhältnis zu ihren Existenzbedingungen leben‹ (ebd., 298). In dieser Hinsicht kann Ideologie nur *ewig* sein: »etwas, das allgegenwärtig und transhistorisch ist, sich also der Form nach unveränderlich über die gesamte Geschichte erstreckt« (Althusser 2010a, 74) und »in jeder Gesellschaft unentbehrlich [ist], um die Menschen zu bilden, sie zu verändern und sie überhaupt dazu in die Lage zu versetzen, den Anforderungen ihrer Existenzbedingungen zu genügen« (Althusser 2011d, 301).¹⁶ Das ›imaginäre‹, ›gelebte‹ Verhältnis der Ideologie ist folglich bestimmend für die gesellschaftliche Reproduktion, »and rulers, and ruled alike, are subject to the imaginary« (Montag 2003, 62). »Wenn man von der Klassenfunktion einer Ideologie spricht«, schreibt Althusser (2011d, 300), »muss man also begreifen, dass die herrschende Ideologie [...] nicht nur dazu dient, die ausgebeutete Klasse zu beherrschen, sondern auch dazu, *sich selbst als herrschende Klasse zu konstituieren* [›die Bourgeoisie [muss] selbst an ihren Mythos glauben, bevor sie die anderen überzeugt‹ (ebd., 299) – JMD], indem dadurch nämlich bewirkt wird, dass die herrschende Klasse selbst ihr

¹⁵ Vgl. Wolf 2012, 349, der nach Bidet bemerkt, dass es in Althusser's Beispielen um eine öffentliche Anrufung, die »Anrufung des Spaziergängers« (vgl. Althusser 2010a, 86-87) geht.

¹⁶ Man könnte sagen, dass Ideologie wie ein Feld (d.h. eine Struktur von Verhältnissen) funktioniert, das sich durch Zeit und Raum erstreckt. Im Verhältnis zu diesem Feld erhalten die Subjekte, genauso wie alle fundamentalen Elementarteilchen nach dem Higgs-Modell, ihre Masse, d.h. ihre Gesellschaftlichkeit.

gelebtes Verhältnis zur Welt als real und als gerechtfertigt annimmt«; und das Gleiche geschieht im Fall der beherrschten Klasse, die sich durch die Ideologie als solche konstituiert und reproduziert: »Die Reproduktion der Arbeitskraft lässt also deutlich in Erscheinung treten, dass ihre *conditio sine qua non* nicht nur in der Reproduktion ihrer ›Qualifikation‹ [hier verstanden als die Fähigkeit oder Kompetenz, »im komplexen System des Produktionsprozesses eingesetzt zu werden« (Althusser 2010a, 42) – JMD] besteht, sondern auch in der Reproduktion ihrer Unterwerfung unter die herrschende Ideologie oder auch der ›Praxis‹ dieser Ideologie [...]. [E]s tritt deutlich hervor, dass *die Reproduktion der Qualifikation der Arbeitskraft in und unter den Formen der ideologischen Unterwerfung gewährleistet wird*« (ebd., 43-44). Deshalb muss die Analyse der Reproduktion der Produktionsverhältnisse zugleich eine Antwort auf die Frage geben, wie sich das Individuum die Produktionsverhältnisse, die ›die herrschende Rolle spielen‹ (Althusser 2012, 47), zu eigen macht, wie es sie in seinem Bewusstsein verinnerlicht. Eigentlich geschieht dies durch Apparate: ›Was lernt man in der Schule?‹, fragt sich Althusser (2010a, 42). Die Auffassung hier ist deutlich politisch, und in der »Notiz über die ISA« bekennt sich Althusser zum ideologischen Klassenkampf (vgl. Althusser 2011d, 298):

»Die ideologischen Staatsapparate sind ihrerseits notwendigerweise der Schauplatz und der Einsatz eines Klassenkampfes, der in den Apparaten der herrschenden Ideologie den allgemeinen Klassenkampf fortsetzt, wie er die Gesellschaftsformation beherrscht. Wenn die Funktion der ISAs darin besteht, die herrschende Ideologie in den Köpfen zu verankern, so deshalb, weil es *Widerstand* gibt; wenn es aber Widerstand gibt, so deshalb, weil es *Kampf* gibt; und dieser Kampf ist letzten Endes das direkte oder indirekte, unmittelbare oder (häufiger) weit davon entfernte Echo des Klassenkampfes« (Althusser 2010a, 106).

Während Althusser in Bezug auf das Ideologische zeigt, dass die Staatsapparate der Schauplatz des Klassenkampfes sind, bezieht sich Woloschinow (1986, 23) auf das Zeichen als den Schauplatz des Klassenkampfes. Man könnte insofern vorschlagen, dass durch Woloschinows Sprachtheorie Althusser's Untersuchung der ISA erweitert werden kann, um Orte wie das Wort oder die Sprache sowie das Kunstwerk einzubeziehen.

In dem »Lettre sur la connaissance de l'art (Réponse à André Daspre)« (erstmalig 1966 veröffentlicht in *La Nouvelle Critique*) macht Althusser auf die Komplexität des Verhältnisses von Kunst und Ideologie aufmerksam. Althusser erklärt: »*Je ne range pas l'art véritable parmi les idéologies, bien que l'art entretienne un rapport tout à fait particulier et spécifique avec l'idéologie*« (Althusser 1966). Montag ist der Meinung, dass Althusser hier und in zwei anderen wichtigen Aufsätzen über Kunst, nämlich »Cremonini, Maler des Abstrakten« (*Démocratie Nouvelle*, 1966) und »Das ›Piccolo Teatro‹ – Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über ein materialistisches Theater« (*Esprit*, 1962; später in dem Band *Für Marx* veröffentlicht) von der Orthodoxie des sozialistischen Realismus gegenüber der Avantgardebewegung Abstand nehmen wollte. Diese Abstandnahme beschreibt Montag mit der Formel ›Kunst gegen Ideologie‹ (Montag 2003, 16 ff.).¹⁷ Im Gegensatz zur Orthodoxie

¹⁷ Noch nach Stalins Tod hat man in der Sowjetunion die westliche Kunst als *dekadent* bezeichnet (vgl. den interessanten Exkurs in Calinescu 1987, 195-211). Calinescu erwähnt z.B. Sartres 1963 in Leningrad vor sowjetischen Schriftstellern vorgetragene Ablehnung des Postulats, eine *dekadente* Kunst sei das mechanistische

des Schdanowismus habe Althusser im »Lettre sur la connaissance de l'art« versucht, das Verhältnis der Kunst zur Ideologie neu zu formulieren. Montag (2003, 38) notiert, dass das damals verhandelte Problem z.B. darin bestand, dass man aus dem Aufsatz »Marxismus und Humanismus« schließen konnte, dass Althusser die Kunst unter die Ideologie subsumieren wollte – wie alle Repräsentationen oder das Imaginäre – und nicht bemerkt habe (wie Daspre letztendlich meinte), dass die Kunst uns unter Umständen eine gewisse kritische Kenntnis der Ideologie vermitteln kann (ebd.; vgl. Werckmeister 1974, 20-21). Deswegen bestand Althusser in seiner Antwort auf Daspre darauf, dass er die Kunst nicht als Ideologie identifizieren wolle: »Sache d'abord que je suis parfaitement conscient du caractère *très schématique* de mon article sur l'Humanisme. Il présente, tu l'as bien vu, l'inconvénient de donner une idée ›massive‹ de l'idéologie, sans entrer dans l'analyse des détails. Comme il ne parle pas de l'art, je conçois qu'on puisse se poser la question de savoir si l'art doit être, ou non, rangé comme tel dans les idéologies, très précisément si l'art et l'idéologie sont une seule et même chose. C'est ainsi, me semble-t-il, que tu as eu la tentation d'*interpréter* mon silence« (Althusser 1966). Allerdings bleibt Althusser weiter still. Er bezieht sich auf Pierre Machereys Aufsatz »Lénine critique de Tolstoï« (*La Pensée*, 1965; ein Jahr später in *Pour une théorie de la production littéraire* veröffentlicht) und beendet die Streitfrage hier. Sein Thema ist fortan das Verhältnis zwischen Kunst und Erkenntnis (vgl. Montag 2003, 39). Bereits in dem Aufsatz »Cremonini, Maler des Abstrakten« (aber auch in »Das ›Piccolo Teatro‹«) hatte Althusser die naive Auffassung des Realismus in der Kunst abgelehnt. Der Realismus glaubt, »that reality lay before [dem realistischen Künstler – JMD] waiting to be represented (whereas non-realist forms of art distorted or obscured this reality, impeding our ability clearly to see it)«, fasst Montag Althusser's Ansicht zusammen (ebd., 19). Die Ansprüche des Realismus entsprechen der institutionalisierten Version des sozialistischen Realismus und der Ansicht Lenins über die Popularisierung der Kunst und der Kultur auf Kosten der experimentellen Avantgardekunst. Das Proletariat wünsche sich eine ernsthafte Kunst und nicht einen verwunderlichen Zirkus, habe Lenin gemeint. Um diese Lesart des Realismus zu widerlegen, versucht Althusser, die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft zu ziehen – wie es im Aufsatz »Marxismus und Humanismus« wichtig war, den Humanismus als Ideologie zu demaskieren, damit die Prämissen des Humanismus nicht mit der wissenschaftlichen Erkenntnis der Realität verwechselt werden: »Indem wir sagen, dass der Begriff Humanismus ein ideologischer (und nicht ein wissenschaftlicher) Begriff ist, behaupten wir zugleich, dass er sehr wohl ein Ensemble bestehender Realitäten bezeichnet, dass er aber, im Unterschied zu einem wissenschaftlichen Begriff, nicht die Mittel dafür an die Hand gibt, diese Realitäten auch zu erkennen. Er bezeichnet auf eine besondere (ideologische) Weise wirkliche Existenzen, aber er erschließt uns nicht ihr Wesen« (Althusser 2011d, 283). Daraus kann man aber nicht schließen, dass Kunst (als nicht-wissenschaftliche

Resultat der ebenfalls *dekadenten* bürgerlichen Gesellschaft, sowie seine kritische Äußerung über den Einfluss von Plekhanov, dessen Nutzung des *Dekadenz*-Begriffs das sowjetische ästhetische Denken stark geprägt hat. Montag erwähnt einen Brief von Franca Madonia aus dem Jahr 1962, in dem Althusser noch eine gewisse Feindschaft gegenüber dem Modernismus der Avantgardebewegung zugeschrieben wurde: »I continue to read essays and articles against what is called ›avant-garde theatre‹ (it was one year ago that some friends, among them you, Hélène or Bernard, still expressed your hostility to it). In effect, I have decided that you are all wrong« (zit. nach Montag 2003, 17). Man kann nicht ausschließen, dass Ansichten wie die von Madonia einen großen Einfluss auf Althusser's Auffassung der Verhältnisse zwischen Kunst und Ideologie ausgeübt haben. Vgl. Wilson 2010, 51-63.

Darstellung der Realität) eine Spielart von Ideologie wäre. Wie wir bereits gesehen haben, kann Kunst einerseits mit der Realität nicht gleichgesetzt werden: »L'art (je parle de l'art authentique, et non des œuvres de niveau moyen ou médiocre) ne nous donne pas au *sens strict* une *connaissance*, il ne remplace donc pas la connaissance (au sens moderne: la connaissance scientifique), mais ce qu'il nous donne entretient pourtant un certain *rapport spécifique* avec la connaissance. Ce rapport n'est pas un rapport d'identité mais un rapport de différence« (Althusser 1966). Ebenso wenig kann andererseits Kunst unter die Ideologie subsumiert werden: »Ce que l'art nous donne à *voir*, nous donne donc dans la forme du ›voir‹, du ›percevoir‹ et du ›sentir‹ (qui n'est pas la forme du *connaître*), c'est l'*idéologie* dont il naît, dans laquelle il baigne, dont il se détache en tant qu'art, et à laquelle il fait *allusion*« (ebd.).¹⁸ Damit geht Althusser über die Identifikation von Kunst und Realität, über die Problematik der Mimesis als Porträt der Realität oder die Auffassung der Malerei als offenes Fenster zur Welt bzw. über die Ansprüche des Realismus, der sehr leicht in Propaganda umgesetzt werden kann, hinaus bzw. überwindet sie. Kunst ›spielt‹ also auf die Ideologie anstelle der Realität (im Sinne ihrer Erkenntnis), auf das ›gelebte Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen‹ in einer verzerrten oder versetzten Form ›an‹. Althusser meinte Montag zufolge: »Great art (not simply theater, but painting and literature as well) carries out a *displacement* of the ideology it presents to us and allows it not simply to be seen as ideology but to be felt or experience as such« (Montag 2003, 35; unsere Hervorhebung): »Balzac et Soljenitsyne nous donnent une ›vue‹ sur l'idéologie à laquelle leur œuvre ne cesse de faire allusion, et dont elle ne cesse de se nourrir, une vue qui suppose un *recul*, une *prise de distance intérieure* sur l'idéologie même dont leurs romans sont issus. Ils nous donnent à ›percevoir‹ (et non à connaître), en quelque sorte *du dedans*, par une *distance intérieure*, l'idéologie même dans laquelle ils sont pris« (Althusser 1966). Durch die Kunst ist es uns also nicht möglich, die Ideologie als solche, d.h. im Sinne ihrer Erkenntnis, zu ›sehen‹, sondern sie zu ›leben‹; was uns zunächst zeigt, dass Kunst weder Wissenschaft noch Ideologie ist, sondern eine spezifische Form der menschlichen Praxis mit ihren eigenen Mechanismen der Refraktion der Realität, die auf die Ideologie und die Wissenschaft anspielt. Macherey drückt es 1976 folgendermaßen aus: »Literature reflects reality first of all because it is carried out upon its base: in a place, under conditions, which are imposed on it materially, if not once and for all. Literature's involvement in reality does not depend on a formal cause (resemblance), but on a real cause which is its material determination, within the chain of concrete conditions which constitute the social reality of an age« (Macherey 1976, 15-16). In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu betonen, was Althusser in seinem Aufsatz über Cremonini geschrieben hat: dass die Ideologie in ihrer Gegenwart nicht dargestellt werden kann, sondern nur »by indices of absence«: »The structure which controls the *concrete* existence of men, i.e. which *informs the lived ideology* of the relations between men and objects and between objects and men, this structure, *as a structure*, can never be depicted by its presence, in person, positively, in relief, but only by traces and effects, negatively, by indices of absence«

¹⁸ Althusser's Nutzung von ästhetischen Kategorien wie ›sehen‹, ›wahrnehmen‹ und ›spüren‹, d.h. Kategorien, die in einem engen Zusammenhang mit unseren Sinnesorganen stehen, ist bewusst und dennoch sehr konventionell. In gewisser Weise scheint es so, als griffe Althusser durch den Gebrauch dieser Kategorien auf den Gründungsmoment der Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, um diesen Moment umzudrehen, indem er die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft deutlich darlegt. Im Gegensatz zu Baumgarten, der die Ästhetik als *scientia cognitionis sensitivae*, d.h. als Wissen durch die Sinne, begründen will, legt Althusser Nachdruck auf das Verhältnis zwischen Kunst und Ideologie als nichtwissenschaftlichen Bezug auf die Realität.

(Althusser 1971, 237). Montag versteht dieses Verhältnis als ›Versetzen‹ oder besser als ein Spiel ›à la cantonade‹ (wörtlich *hinter den Kulissen*) und bezieht sich auf Althusser's Analyse von Bertolazzis *El Nost Milan* in »Das ›Piccolo Teatro‹« (Montag 2003, 25). Althusser sah in Giorgio Strehlers Neuaufführung des Stücks, dass in *El Nost Milan* »die Dialektik sich sozusagen seitwärts abspielt – hinter den Kulissen oder irgendwo in einer Ecke der Bühne und am Ende jedes Aktes« (Althusser 2011b, 170). Diese ›dialectique à la cantonade‹ bezieht sich freilich auf Brechts Theater und den Verfremdungseffekt (ebd., 177 ff.). In »Das ›Piccolo Teatro‹« fragt Althusser nach dem Status des Zuschauerbewusstseins, das er im bloßen psychologischen Sinne, d.h. als Identifikationsprozess ablehnt: »Bevor es sich mit dem Helden (psychologisch) identifiziert, erkennt sich das Zuschauerbewusstsein in der Tat im ideologischen Inhalt des Stückes und in den Formen wieder, die diesem Inhalt entsprechen. Bevor das Schauspiel die Gelegenheit zu einer Identifikation bietet [...], bietet es grundlegend die Gelegenheit dafür, sich kulturell und ideologisch wiederzuerkennen« (ebd., 187). Und was das Stück hier in Gang setzt, ist nichts anderes als der Mechanismus der ideologischen Anrufung (vgl. Sprinker 1987, 280). Der Aufsatz »Das ›Piccolo Teatro‹« beinhaltet bereits wesentliche Bestandteile dessen, was Althusser später in dem Buch *Sur la reproduction* bearbeiten und in »Ideologie und ideologische Staatsapparate« veröffentlichen wird.¹⁹ »Ja, wir [›die Zuschauer und Schauspieler an ein und demselben Ort und an ein und demselben Abend« (Althusser 2011b, 188) – JMD] sind zunächst durch diese *Institution* vereint«, schreibt Althusser, »die das Schauspiel darstellt; aber mehr noch vereinen uns dieselben Mythen als solche, dieselben großen Themen, die uns ohne unsere Einwilligung regieren, dieselbe *spontan erlebte* Ideologie« (ebd.; unsere Hervorhebung). Sprinker betont: »Both ideology and art present the ›lived experience‹ of a particular social formation at a given moment in history, albeit in distinct ways. The mode of presentation in art is perceptual or phenomenal: in it we see and feel the lived experience of ideology« (Sprinker 1987, 282). Aber was ist die Wirkung einer solchen Wiedererkennung? »Ein Sich-Verlieren in einer Dialektik des Selbstbewusstseins, das sich in seinen Mythen vertieft, ohne sich jemals von ihnen zu befreien?«, fragt sich Althusser (2011b, 189): »Kann es darum gehen, in den Mittelpunkt des Spiels diesen unendlich reflektierenden Spiegel zu stellen?« (ebd.). Hier weist Althusser auf den fortschrittlichen Effekt des Brecht'schen Theaters hin:

»Wenn das Theater dagegen das Erschüttern dieses unantastbaren Bildes, das In-Bewegung-Setzen des Unbewegten (dieser unwandelbaren Sphäre der mythischen Welt des illusionären Bewusstseins) zum Gegenstand hat, dann ist das Stück ganz und gar Prozess, dann ist es die Produktion eines neuen Bewusstseins im Zuschauer, unvollendet wie jedes Bewusstsein, aber von dieser Unabgeschlossenheit als solcher immer weiter vorangetrieben; dann gewinnt es diese Distanz und setzt es das unerschöpfliche Werk der aktiven Kritik in Gang. Auf diese Weise besteht das Stück durchaus in der Produktion eines neuen Zuschauers, jenes Handlungsträgers, dessen Handeln dann beginnt, um die Handlung des Stückes zu vollenden, aber der dies im Leben tut« (ebd., 189-190).

¹⁹ In seinem Aufsatz »Sur Brecht et Marx« (1968) beschreibt Althusser die Rolle, die *El Nost Milan* in seiner eigenen Marx-Interpretation spielte. Auf die Bedeutung des Aufsatzes für die Struktur des Buches *Für Marx* hat Balibar hingewiesen: Das ›Piccolo Teatro‹ sei der wahre theoretische Angelpunkt von *Für Marx*.

Diese letzte Bemerkung, die die gesellschaftliche Dimension der Kunst zeigt, scheint zugleich eine treffende Beschreibung von Althussers eigener Tätigkeit als in den ideologischen Klassenkampf verwickelter Philosoph zu sein.

In unserer Darstellung von Althussers Ideologietheorie haben wir Nachdruck auf die Ideologie als ›gelebtes Verhältnis‹ gelegt, bzw. darauf, dass ›die Menschen in der Ideologie als imaginärer Repräsentation ausdrücken, wie sie ihre Verhältnisse zu ihren realen Existenzbedingungen leben‹. Die These ist hilfreich für eine Analyse der Kunst als ideologisches Zeichen, was unseres Erachtens mit Althussers Auffassung im »Lettre sur la connaissance de l'art« übereinstimmt. Zunächst ist klar, dass Althusser Begriffe mit einem deutlich auf die Kunst bezogenen Inhalt verwendet, nämlich ›Repräsentation‹ oder ›imaginär‹. Was Althussers andere These angeht, nämlich die These, dass die Ideologie die Individuen als Subjekte anruft: »*Jede Ideologie ruft die konkreten Individuen als konkrete Subjekte an, indem die Kategorie des Subjektes funktioniert*« (Althusser 2010a, 88), sind wir zwar der Meinung, dass die Kunst die Individuen ›anruft‹, aber es ist zunächst nicht klar, ob sie sie nur als Subjekte ›anruft‹. Unter Bezugnahme auf Althussers Aufsatz »Das ›Piccolo Teatro‹« interpretiert Sprinker diese Anrufung folgendermaßen: »If, as Althusser says elsewhere, ›ideology interpellates individuals as subjects‹, then the individuals who file into the theatre become the subjects of the dramatic performance by responding to the call that the ideology of the play, its characters, their emotions, the actions they undertake and suffer, sends out to them. This spontaneous ideology of dramatic performance and the specific ideologies that constitutes particular works of art together produce the subject of a dramatic spectatorship« (Sprinker 1987, 280).²⁰ Und Althusser beendet ja den Aufsatz »Das ›Piccolo Teatro‹« mit der Behauptung, dass es in Brechts Theaterstücken um »die Produktion eines neuen Bewusstseins im Zuschauer« gehe (Althusser 2011b, 190). Jedenfalls ist dies ein altes Bestreben der Dramentheorie, wie Althusser anerkennt: »Der Gedanke liegt mir völlig fern, die Wirksamkeit psychologischer Prozesse auf den Zuschauer zu bestreiten« (ebd., 186). Die ideologische Anrufung funktioniert allerdings perfekt in den Institutionen bzw. Apparaten der Kunst, etwa in Museen und in solchen Ritualen wie z.B. Ausstellungseröffnungen, wo sich die Individuen tatsächlich als Subjekte angerufen finden, und zwar in einer ganz Kantischen Art und Weise, in der alles auf das Geschmacksurteil des einzelnen Kunstbetrachters ankommt. Aber in William Morris' ästhetischer Theorie ist z.B. der Adressat eindeutig die Klasse und nicht das Subjekt, ebenso bei Brecht. Man findet hier eine Umkehrung der Ansprüche der bürgerlichen ideologischen Anrufung, die die Individuen als Subjekte konstituieren will, z.B. als konsumierende Subjekte der ästhetischen Erfahrung.

Wir möchten jetzt kurz auf drei verschiedene Theorieansätze eingehen, die einen gewissen Einfluss Althussers (nicht nur von »Ideologie und ideologische Staatsapparate«, sondern auch von *Für Marx* und *Das Kapital lesen*) aufweisen. In allen drei Fällen geht es darum, das Verhältnis von Ideologie und Kunstproduktion zu denken.

In dem Aufsatz »Categories for a Materialist Criticism« hat Eagleton eine umfassende theoretische Struktur vorgelegt, die zunächst Althussers Konzeption von ›Praktiken‹ sehr

²⁰ Berger (1972) unterzieht die Rezeption von Werken der bildenden Künste einer Analyse, die im Sinne der ›Wiedererkennung‹ verstanden werden kann.

nahekommt (Eagleton 2006, 44 ff.). In *Das Kapital lesen* ist wie folgt vom ›Primat der Praxis‹ die Rede: »Wir behaupten theoretisch den *Primat der Praxis*, indem wir zeigen, dass alle Ebenen der gesellschaftlichen Existenz zugleich Orte unterschiedlicher Praktiken sind: der ökonomischen Praxis, der politischen Praxis, der ideologischen Praxis, der technischen Praxis und der wissenschaftlichen (oder auch der theoretischen) Praxis. Wir begreifen den Inhalt dieser unterschiedlichen Praktiken, indem wir ihre eigentümliche Struktur durchdenken, welche in allen Fällen die Struktur einer Produktion ist« (Althusser et al. 2015, 87). Althusser zufolge stehen die verschiedenen Praktiken in einem komplexen Verhältnis, allerdings »in Bezug auf diejenige Praxis [...], welche die ›in letzter Instanz bestimmende‹ Praxis ist, die ökonomische Praxis« (ebd.). Eagleton schlägt den Begriff der ›literarischen Produktionsweise‹ als zentralen Bestandteil der marxistischen Theorie der Literatur vor (Eagleton 2006, 45-48). Eagleton zufolge ist es so, dass die ›literarische Produktionsweise‹ »represents a specific division of labour determined by the character and stage of development of the GMP [›general mode of production‹ – JMD], becoming more specialised and diverse as the GMP develops. Only with a certain stage of development of the GMP is the relatively autonomous existence of an LMP [›literary mode of production‹ – JMD] possible« (ebd., 49). Hier kann man in Anlehnung an Althusser von einer ›relativ autonomen‹ Instanz sprechen, die spezifische Verhältnisse zur herrschenden Produktionsweise aufweist. Eagleton bezieht sich auf die Entwicklung der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse innerhalb der literarischen Ebene: »Structurally conflictual LMPs may thus coexist within a particular social formation: if it is possible in Western societies to produce fiction for the capitalist market, it is also possible to distribute one’s handwritten poetry on the streets« (ebd., 45; vgl. 51). Indem Eagleton auf den spezifischen Gegenstand der literarischen Theorie bzw. auf den Text Bezug nimmt, tritt nun auch das Verhältnis des literarischen Textes zur Ideologie in Erscheinung: »A literary text is related to GI [›general ideology‹ – JMD] not only by how it deploys language but by the particular language it deploys« (ebd., 54). Eagleton erklärt die ›Allgemeinideologie‹ (GI) folgendermaßen: »A dominant ideological formation is constituted by a relatively coherent set of ›discourses‹ of values, representations and beliefs which, *realised in certain material apparatuses and related to the structures of material production, so reflect the experiential relations of individual subjects to their social conditions*« (ebd.; unsere Hervorhebung) – was eine Definition ist, in der das bei Althusser Gesagte fast wörtlich wiederholt wird. Eagletons Position ist, dass die Ideologie eines Textes von den Verhältnissen zwischen den verschiedenen Ideologien, die den Text durchkreuzen, artikuliert wird, nämlich erstens von der ›Allgemeinideologie‹ einer Gesellschaftsformation bzw. der herrschenden Ideologie einer Produktionsweise, zweitens von der ›auktorialen Ideologie‹, die Eagleton in Anknüpfung an Althusser als die ›Allgemeinideologie‹ »lived, worked and represented from a particular overdetermined standpoint within it« beschreibt (ebd., 59), sowie drittens von der ›ästhetischen Ideologie‹ (AI) oder dem spezifisch ›ästhetischen‹ Segment der ›Allgemeinideologie‹ (ebd., 60): »We may speak of the ›ideology of the LMP‹ to designate the mutually reproductive relation which holds between GI and LMP – a relation which produces within the LMP an ideology of producer, product and consumer, as well as of the activities of production, exchange and consumption. This ideology is itself encoded within AI; more precisely, it is the effect of a conjuncture between AI and GI« (ebd.).²¹ Eagletons

²¹ Vgl. Clarks Aufsatz »On the Social History of Art«: »A work of art may have ideology (in other words, those

Untersuchung der komplexen materiellen Strukturen, die die künstlerische Arbeit bestimmen, ist ein wertvolles Beispiel einer Bearbeitung der Kategorien, die Althusser in seiner Marx-Lektüre und seiner Ideologietheorie entwickelt (vgl. Eagleton u. Beaumont 2009, 111 u. 133-135). Aber Eagleton zeigt sich auch sehr kritisch gegenüber Althusser's Position (wie auch gegenüber derjenigen Machereys; siehe unten), vor allem im »Lettre sur la connaissance de l'art«. Eagleton fragt sich ironisch, ob Althusser der Kunst den Status einer der von Althusser angesprochenen in einer Gesellschaftsformation möglichen selbständigen Praktiken zubilligen wolle: »That indeed would seem a considerable – one might think, excessive – privilege to confer on it« (Eagleton 2006, 84). Eagleton will mit seiner Frage zeigen, dass der Ästhetik ein privilegierter Status in Althusser's Schriften über Kunst zukommt. Dennoch scheint Eagleton sich hier selbst zu widersprechen. Er spricht in Anlehnung an Raymond Williams von der Realität der Kunst als ›materieller Praxis‹ (ebd., 44). Wenn Kunst eine ›materielle Praxis‹ im Verhältnis zur herrschenden Produktionsweise ist, welcher Art ist diese ›Praxis‹ dann? Unseres Erachtens kann man durchaus mit Althusser von Kunst als einer Praxis, Ebene oder Instanz sprechen, und im Hinblick darauf haben wir vorgeschlagen, Woloschinows Begriff des ideologischen Zeichens als genauere Bestimmung der Kunstproduktion zu nutzen (dazu jüngst Durán 2018a). Und man darf nicht vergessen, dass für Althusser jede Praxis einen Produktionsprozess einschließt. Aber Eagleton denkt die Kunstproduktion als Beispiel der Produktion im Allgemeinen und nicht in ihrer relativen Selbständigkeit, z.B. als Zeichenproduktion, die zugleich unter die spezifischen Gesetze einer herrschenden Produktionsweise determiniert ist. Dies ist der Grund, warum Eagleton Althusser's Position im »Lettre sur la connaissance de l'art« nicht akzeptieren kann, soweit sie das Verhältnis zwischen Kunst und Ideologie bzw. Kunst und Wissenschaft betrifft. Eagleton wirft Althusser vor, in einem ästhetischen Formalismus gefangen zu bleiben, mittels dessen der Kunst oder der Ästhetik Autonomie gewährt werden kann.

In der Literaturtheorie ist allerdings Pierre Machereys *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) das Werk, das Althusser's Ideologietheorie hinsichtlich der Kunstproduktion weiterentwickelt hat. Im »Lettre sur la connaissance de l'art« bezieht sich Althusser wie folgt auf Machereys Aufsatz »Lénine critique de Tolstoï« (der in *Pour une théorie...* veröffentlicht wurde): »Bien entendu, cet article n'est qu'un début, mais il pose bien le problème des rapports de l'art et de l'idéologie et de la spécificité de l'art« (Althusser 1966). Es ist die spezifische Erkenntnis der Kunst, nach der Althusser im »Lettre sur la connaissance de l'art« gefragt hat,²² welche Macherey in *Pour une théorie de la production littéraire* zu ›produzieren‹ versucht (Macherey 1974, 27). In seinem Aufsatz »Lénine critique de Tolstoï« nimmt Macherey als seinen Ausgangspunkt Lenins Allgemeinprinzip, dass »die Bedeutung eines literarischen Werkes [...] nur aus seinem Bezug zur Geschichte« besteht: »[E]s entsteht in einem bestimmten geschichtlichen Zeitabschnitt und kann von diesem nicht losgelöst werden. [...] Demnach besteht zwischen dem Kunstwerk und den historischen Ereignissen ein

ideas, images, and values which are generally accepted, dominant) as its material, but it works that material; it gives it a new form and at certain moments that new form is in itself a subversion of ideology« (Clark 1982, 13).

²² Althusser schreibt: »pour pouvoir répondre à la plupart des questions que nous posent l'existence et la nature spécifique de l'art, nous sommes contraints de produire une connaissance adéquate (scientifique) des processus qui produisent l'›effet esthétique‹ d'une œuvre d'art. Autrement dit, pour répondre à la question du rapport entre l'art et la connaissance, nous devons produire une *connaissance de l'art*« (Althusser 1966).

notwendiger Zusammenhang, der zunächst umkehrbar erscheint« (ebd., 11). Lenins Analyse erlaubt also eine Untersuchung von Tolstois Werk in Bezug auf die historische Struktur, »die es determiniert« (ebd., 18). Machereys Absicht ist es, mit dem Werk als etwas Realem, als Produkt umzugehen. Dieses Produkt kann weder auf einen Ausdruck, ein Spiegelbild oder eine Repräsentation von etwas Äußerlichem reduziert noch umgekehrt als völlig frei von äußeren Bedingungen betrachtet werden.²³ Anschließend beginnt Macherey das Individuum Tolstoi im Verhältnis zu ›seinem‹ Text zu problematisieren:

»Tolstojis Werk z.B. ist nicht derart durch die gesamthistorische Struktur determiniert, daß sich aus ihr auch sein besonderer Standpunkt ableiten ließe. Der Standpunkt des Individuums Tolstoj ist durch seine soziale Herkunft determiniert. Demnach müßte man in dem Grafen Tolstoj einen direkten Repräsentanten des Grundbesitz-Adels sehen. Als Schriftsteller, d.h. als Produzent eines Werkes und einer Doktrin [...] erwirbt er indes eine gewisse Bewegungsfreiheit innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges: er nimmt den Status eines Deplazierten an [personne déplacée]. In seinem Werk nimmt Tolstoj eine (für ihn selbst) neue Beziehung zum zeitgenössischen Geschehen auf, indem er eine Ideologie annimmt, die ›natürlicherweise‹ nicht seine eigene sein konnte: die der Bauernmassen« (ebd., 20).

Aber Tolstoi sieht die Bauern, ohne ihre Ideologie im Text zu produzieren:

»Der Schriftsteller ist nur scheinbar Urheber der Ideologie, die in seinem Werk enthalten ist. Tatsächlich aber hat sich diese Ideologie unabhängig von ihm selbst konstituiert. Sie ist in seinem literarischen Werk auf dieselbe Weise *auffindbar*, wie auch er sie als Schriftsteller im Leben *gefunden* hat. Die Originalität des tolstojischen Werkes wird also anderswo zu suchen sein als in dieser Ideologie, die zu ihrer Entstehung des Werkes nicht bedurfte. Es ist nicht Sache des Schriftstellers, Ideologien zu fabrizieren« (ebd., 22).

Dies ist ein wichtiger Punkt. Damit zeigt uns Macherey, dass das Bewusstsein des Schriftstellers in Wirklichkeit nicht die Ursache des Textes ist; sondern was im Text in Erscheinung tritt, ist Tolstois Position in der Geschichte und im Verhältnis zu ihr, aus der sein eigenes Bewusstsein entspringt. Lesen heißt diese Position zu erkennen (vgl. Montag 2003, 61). Macherey zeigt, wie Tolstoi bestimmte soziale Verhältnisse darstellt, die aus den Existenzbedingungen dieses geschichtlichen Moments oder Kontextes, in dem Tolstoi als Mann und Schriftsteller gelebt hat, entspringen. Tolstois Darstellung ist wichtig in Bezug darauf, was er vorstellt und was er weglässt (Macherey 1974, 20-21). Macherey schreibt dazu: »Tatsächlich wird man im Werk Tolstojis die Widersprüche seiner Epoche auffinden können, zugleich aber auch die Mängel in seiner eigenen Beziehung (dem Standpunkt) zu diesen Widersprüchen« (ebd., 23). Tolstois Werk verweist daher auf den Kampf »zwischen der natürlichen Situation Tolstojis (das durch Geburt bestimmte Verhältnis zur Geschichte) und seiner ideologischen Situation (die sein Verhältnis zur Geschichte *verschiebt*)« (ebd., 38). Insofern kann der Text weder »unmittelbares Abbild der Realität« (ebd., 27) noch das Spiegelbild der ideologischen Realität sein:

²³ Montag (2003, 55) hebt in diesem Zusammenhang den Spinozismus Machereys hervor.

»Die Dialektik *innerhalb der Literatur* [...] entsteht aus der dialektischen Beziehung zwischen Literatur und realhistorischer Dialektik (dem Geschichtsprozeß). Die im Werk erscheinende Auseinandersetzung (Gegenüberstellung, Konflikt) ist selbst eines der Momente realhistorischer Auseinandersetzung. Die Widersprüche innerhalb des literarischen Produkts können deshalb nicht mit den Widersprüchen der Realität identisch sein. Vielmehr sind sie deren Ergebnis; dies im Bereich eines dialektischen Verarbeitungsprozesses, der sich der literaturspezifischen Mittel bedient« (ebd., 40-41).

In seinem Aufsatz »The Problem of Reflection« legt Macherey dar, dass (im Sinne dessen, was Macherey unter einer ›materialistischen Widerspiegelungstheorie‹ versteht) uns die Widerspiegelung lehrt, dass »a product can very well be objective, i.e., determined by material reality, without being exact, i.e., conforming to this reality« (Macherey 1976, 15). Allerdings stellt sich die Frage, was es heißt, dass der Künstler dies ›künstlerisch‹ vollzieht, bzw. was das spezifisch Literarische des Werkes ist (Macherey 1974, 27). Die spezifischen Verhältnisse des Schriftstellers zum Text und zur Geschichte sind hierfür entscheidend. Das Verhältnis des Schriftstellers zur Geschichte bleibt immer unvollständig:

»Es ist nicht Aufgabe des Schriftstellers, die Gesamtstruktur einer Epoche darzustellen. Er soll uns lediglich ein *Bild* von ihr geben, einen privilegierten Blick, der durch keinen anderen zu ersetzen ist. Sein Privileg bezieht der Schriftsteller aus seiner gesellschaftlichen Position: zum einen lebt er als Individuum, zum andern als Schriftsteller. Aufgabe des Schriftstellers ist, wenn man es so ausdrücken will, die historische Struktur ›lebendig zu machen‹, indem er von ihr erzählt« (ebd., 19).

Und was der Schriftsteller durch den Text schildert, ist ein bestimmtes Verhältnis zur Ideologie: »Literatur vermittelt ein bestimmtes Bild von dieser Ideologie; sie gibt ihr die sonst *fehlenden Konturen*, d.h. Literatur gestaltet Ideologie. Statt sie, wie das in der Intimität des Bewußtseins der Fall wäre, von innen her zu beleben, wird Ideologie wie ein Objekt erfaßt. Literatur entdeckt sie [...], stellt sie durch das geschriebene Wort auf die Probe, lauert ihr auf, wo immer sie Subjektivität annimmt, sistiert sie durch Objektivierung der Situationen« (ebd., 45). Wenn also »Ideologie als eine nicht-systematische Gesamtheit von Bedeutungen aufgefaßt werden kann, stellt das Werk *eine Lesart* [lecture] dieser Bedeutungen dar, indem es diese wie Zeichen behandelt. Aufgabe der Kritik ist es, uns diese Zeichen lesen zu lehren« (ebd., 47).

Eine adäquate Erkenntnis der Kunst ist auch zentral in Nicos Hadjinicolaous Projekt, die Kunstgeschichte auf eine neue Basis zu stellen (Hadjinicolaou 1973). Hadjinicolaou entwickelte den Begriff der ›idéologie imagée‹ (bildliche Ideologie) in der Absicht, die Kunstgeschichte mit theoretischen (bzw. wissenschaftlichen) Argumenten auszustatten. Hier greift Hadjinicolaou auf Althusser's Ideologiebegriff zurück. Im Allgemeinprozess des Klassenkampfes zeigt sich die bildende Kunst ideologisch bzw. die Bildproduktion zeigt sich als Resultat der ideologischen Praktiken bestimmter Klassen (Hadjinicolaou 1973, 11 ff.), allerdings mit einer eigenen Materialität, die charakteristisch für das zweidimensionale Bildformat ist. Das heißt, die Ideologie erscheint ›bildlich‹ und wird durch diese Form bestimmt. Hadjinicolaou definiert daher in Anlehnung an Althusser die ›bildliche Ideologie‹ als »une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image à travers laquelle les hommes expriment la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions

d'existence, combinaison qui constitue une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe« (ebd., 106). Aber Hadjinicolaou weist jedenfalls darauf hin, dass die spezifischen Kenntnisse, die uns eine derart bestimmte Repräsentation zu vermitteln vermag, keine Erkenntnis des dargestellten Motivs ist. Die Kenntnisse, die uns das Bild durch seine ideologische Darstellung vermittelt, sind ›sinnliche‹, ›gelebte‹ Kenntnisse der Ideologie (ebd., 160); und diese Darstellung wird, wie im Fall von Machereys Analyse, erst durch den Eingriff des Wissenschaftlers als spezifische ›bildliche Ideologie‹ erkannt. Hier greift Hadjinicolaou Althusser's Auffassung aus dem »Lettre sur la connaissance de l'art« auf, die von Macherey ebenfalls hervorgehoben wurde. Für Eagleton hingegen ist dies bloß ein irreführender Sprachgebrauch, »which lends a merely rhetorical quality to the distinction between ›internal distanciation‹ and received notions of art's ›transcendence‹ of ideology. It is as though the aesthetic must still be granted mysteriously privileged status« (Eagleton 2006, 84). Da Eagleton Ideologie als ein im Text mehr oder weniger konsequent dargestelltes (oder in den Text mehr oder weniger konsequent eingehendes) Ensemble von Bedeutungen, Vorstellungen und Repräsentationen verstehen will (vgl. ebd., 100), verfehlt er gewissermaßen das bei Althusser und Macherey behandelte Problem. Althusser zufolge ist Ideologie der Begriff, der es uns erlaubt, bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse (in ihrer materiellen Existenz) bzw. die Art und Weise, wie diese Verhältnisse ›gelebt‹ werden, zu erfassen.²⁴ Dementsprechend ist Ideologie kein Ding (keine Idee, keine Vorstellung und auch kein Bild oder Wort). Wie ein Text oder ein Bild das ideologische Material (d.h. Althusser zufolge das Ensemble von ›gelebten‹ Verhältnissen) spezifisch, d.h. als materielle Praxis mit ihren bestimmten Produktionsbedingungen, bearbeitet, ist die Frage, auf die Macherey und Hadjinicolaou eine Antwort geben wollten. Dafür mussten sie den Text oder das Bild in ihrer relativen Autonomie im Verhältnis zur komplexen Einheit postulieren. Und dadurch haben sie es vermieden, den Text oder das Bild auf das Bewusstsein des Autors oder auf die allgemeinen Bedingungen der historischen Gesamtlage zu reduzieren.

Wir können nunmehr die These, Kunst könne als ideologisches Zeichen aufgefasst werden, durch den Vergleich zwischen den Analysen Althusser's und Woloschinow's erläutern.

Ein erster Verknüpfungspunkt zwischen Althusser und Woloschinow ist, dass beide nicht von einer aprioristischen Definition der Ideologie ausgehen, sondern Ideologie nach Maßgabe ihrer Effekte (z.B. im Bewusstsein, in Praktiken, als Zeichen, etc.) entfalten. Insofern kann man Ideologie durchaus nach Woloschinow als Sinngebungsprozess definieren; Ideologie entsteht aus gesellschaftlichen Verhältnissen und ist von daher zugleich Schauplatz der gesellschaftlichen Gewalt: »[S]igns do not arise between any two members of the species *Homo sapiens*. It is essential that the two individuals be *organized socially*, that they compose a group (a social unit); only then can the medium of signs take shape between them« (Woloschinow 1986, 12). Unseres Erachtens entspricht die Sinngebung Althusser's Definition von Ideologie als ›Repräsentation‹ ›des imaginären Verhältnisses zu den Existenzbedingungen‹ (Althusser 2010a, 75) oder als die ›Art, wie das Verhältnis zu den Existenzbedingungen gelebt wird‹ (Althusser 2011d, 298). Obwohl der spezifische Aspekt der Sinngebung innerhalb des ideologischen Prozesses in Althusser's Ideologietheorie fehlt,

²⁴ Für Eagleton tilgt dies die politische Kraft des Ideologiebegriffes und verwandelt ihn in eine neutrale, bloß erkenntnistheoretische Kategorie ähnlich dem ›Erlebnis‹ (Eagleton u. Beaumont 2009, 134).

können seine oben dargestellten Thesen nicht ohne einen Sinngebungsprozess gedacht werden. Allerdings ist es wichtig zu erkennen, dass der Sinngebungsprozess sich nicht im isolierten Bewusstsein des einzelnen Menschen vollzieht, sondern gesellschaftlich ist oder sich gesellschaftlich realisieren muss: Er wird »ideological reality only by being realized in words, actions, clothing, manners, and organizations of people and things«, schreibt Woloschinows Kollege Pawel Medwedew (1985, 7); und insofern ist er notwendigerweise das Resultat eines »gelebten« Verhältnisses. Aber wenn man Worte, Gesten oder Kunstwerke als Ideologie bezeichnet, hat man die ideologischen Zeichen mit dem verwechselt, was sie vermitteln. Es ist eine Sache, zu sagen, dass Kunst Ideologie ist, etwas ganz anderes ist es aber, zu behaupten, dass Kunst gesellschaftlich als ideologisches Zeichen in Erscheinung tritt. Ideologie ist nicht als solche zugänglich; erst in der Gestalt von Zeichen wird sie von einem tätigen Subjekt »gelebt«. Dass Ideologie »gelebt« wird, ist ebenfalls eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen Althusser und Woloschinows (ebenso Medwedews) Theorien. Abweichend von der Vorstellung, dass die Ideologie ein im Bewusstsein verortetes Ideensystem sei – in diesem Fall wäre Ideologie bewusstes Sein – konstituiert sich nach Woloschinow und Medwedew wie auch nach Althusser das Bewusstsein gesellschaftlich aus der Ideologie (bzw. aus sozialen Praktiken); und gerade deswegen spricht Medwedew (1985, 14-15) z.B. von »the ideological environment which forms a solid ring around man«: »Human consciousness does not come into contact with existence directly, but through the medium of the surrounding ideological world« (ebd., 14). Althusser war in dem Aufsatz »Marxismus und Humanismus« zu dem Schluss gekommen, dass die Ideologie »in jeder Gesellschaft unentbehrlich ist« (Althusser 2011d, 301). Während in Althusser's Ideologietheorie Nachdruck auf die Reproduktion von Produktionsverhältnissen gelegt wird, betonen Woloschinow und Medwedew den kommunikativen Aspekt der Ideologie als soziale Interaktion. Dennoch erkennt z.B. Woloschinow das Problem der Determination durch die Basis (Voloshinov 1986, 19); und Althusser's These der ideologischen Anrufung ist eindeutig kommunikativ. Daher kann man, wie wir bereits erwähnt haben, weiter Orte (oder Praktiken) untersuchen, an denen die Ideologie in Erscheinung tritt. Dies ist fundamental für die These der materiellen Existenz der Ideologie. Die Ideologie existiert also gesellschaftlich und materiell in Worten, Gesten usw. – und auch in Kunstwerken, die in Apparaten verortet sind. Medwedew schreibt: »We are most inclined to imagine ideological creation as some inner process of understanding, comprehension, and perception, and do not notice that in fact unfolds externally, for the eye, the ear, the hand. It is not within us, but between us« (Medwedew 1985, 8).

Kunst spielt auf die Ideologie, auf das »gelebte« Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen an, und deshalb kann man auch sagen, dass die Ideologie auch durch die Kunst in gewisser Weise »gelebt« wird. In eben diesem Sinne betrachten wir das Kunstwerk als ideologisch. Allerdings darf man dieses Ideologische im Kunstwerk nicht nur so verstehen, dass die Kunst bestimmte Ideologien, die außerhalb der materiellen Existenz der Kunst beheimatet sind, *künstlerisch* verarbeitet. Dies ist möglich aber nicht entscheidend für eine Analyse der Kunst als ideologische Zeichenproduktion. Wenn die Individuen in der Ideologie das Verhältnis zu ihren realen Existenzbedingungen »leben«, lautet unsere These, dass in der Kunst »die Art, wie die Menschen ihre Verhältnisse zur ihren realen Existenzbedingungen leben, gebrochen wird« (siehe den Exkurs unten für ein praktisches

Beispiel). Die Komplexität dieser Brechung zu zeigen, war z.B. die Aufgabe, die sich der Kunsthistoriker Michael Camille gestellt hat. Er zeigt diese Komplexität am Beispiel des Affenbildes in mittelalterlichen Manuskripten, wo eine Nonne, die einen Affe säugt, das herkömmliche Bild der *Virgo lactans* parodiert: »The ape is always a *singe* [aus dem Französischen für Affe im Sinne von *nachäffen* – JMD], a sign dissimulating something else. Whereas the Virgin gave birth to Christ, this supposed virgin has given birth to a monstrous sign that, in its distortion of the human, points to her all-too-human sin. Such images work to reinstate the very models they oppose« (Camille 1992, 30). Camille interessiert sich für Bilder, die am Rande (»on the edge«) oder dazwischen (»in-between«) zu finden sind und deshalb eine hochkomplexe materielle Gegebenheit anzeigen: »[O]n the margins of specific sites of power in medieval society – monastery, cathedral, court and city [...] controlled by specific groups – monks, priests, lords and burghers« Bilder »served more than a single audience. They were arenas of confrontation, places where individuals often crossed social boundaries« (ebd., 9). Dies entspricht Althussters Interesse an dem, was sich am Rande der Bühne, in einer Ecke, »hinter den Kulissen« abspielt und das Bewusstsein des Zuschauers erweckt. In den Aufsätzen »Das »Piccolo Teatro«« und »Lettre sur la connaissance de l'art« spricht Althusster davon, dass im Kunstwerk ein »Versetzen« der Ideologie stattfindet. Und dies bedeutet die Umsetzung eines Effekts (und zugleich einen Sinngebungsprozess) im Kunstwerk – womit man über die Problematik der Repräsentation als eines mimetischen Effekts oder Spiegels (d.h. als eines akkuraten Porträts der Realität) hinwegkommt. Das heißt, das Brechen des Kunstwerkes ist nicht einfach Repräsentation in einer verzerrten Form. Die Refraktion geschieht vielmehr als Transformationsprozess (bzw. Praxis) einer Materialität oder des Materiellen als eines Zeichens; und so entsteht das Zeichen überhaupt. Man kann dies paradox formulieren: *Das Kunstwerk ist bewusste Bearbeitung eines unbewusst gelebten gesellschaftlichen Materials*. Das Kunstwerk ist daher ideologische Praxis (bzw. Produktionsform) und zugleich Produkt kollektiver Praxiszusammenhänge, da das Bewusstsein des praktizierenden Künstlers sich in diesen Praxiszusammenhängen erst konstituiert bzw. durch sie konstituiert wird.

Äsop hat in seiner Fabel *Der Mensch und der Löwe auf der Wanderschaft* sehr gut die »Distanz zum Realen«, das »Versetzen« oder die »Verfremdung«, die für die Kunst charakteristisch sind, gezeigt – aber als ideologische Erscheinung selbst und nicht bloß als Allusion auf Ideologien. Bei Äsop liest man, wie sich der Mensch und der Löwe darüber streiten, wer von ihnen stärker und mutiger ist. Als die beiden an einer Statue vorbeigehen, in der dargestellt ist, wie der Löwe von einem Menschen stranguliert wird, jubelt der Mensch triumphierend: »Siehst du! Was für ein mächtiges Wesen ist der Mensch im Vergleich zum Löwen!« Worauf der Löwe antwortet: »Wenn die Löwen zu modellieren verstünden, würdest du viele Menschen zu Füßen der Löwen sehen«. Der Löwe weiß genau, dass die Statue kein Beweis für die Stärke des Menschen über den Löwen sein kann. Das heißt, die Statue produziert keine Erkenntnis der dargestellten Realität. Die Statue ist eine »imaginäre Montage«. Sie zeigt die Überzeugung des Menschen, dass er stärker als der Löwe ist. Äsop zeigt uns, dass der Löwe in gewisser Weise die Strategie (bzw. den Trick) der Menschen erkennt. Der Löwe wendet sich gegen das Argument seines menschlichen Begleiters, indem er die ideologische Funktion der Statue als Allusion zeigt: Darum geht's – hätte der Löwe die Statue errichtet, dann wäre das Gegenteil bewiesen. Und das heißt, dass der Löwe an die

Realität der Statue als verzerrte Erkenntnis der Realität glaubt. Es würde ausreichen, diese konkrete Darstellung umzudrehen, um die Wahrheit ans Licht kommen zu lassen. Aber da der Löwe über keine ›τέχνῆ‹ verfügt, um Statuen zu errichten, bleibt diese Fähigkeit, *ideologisch durch Zeichen* etwas zu erzeugen, allein eine solche des Menschen. Und auf dieser Weise hat eigentlich der Mensch seine Überlegenheit bewiesen. Die Statue nimmt Bezug auf die Realität des Menschen, und in diesem Sinne ist sie Allusion. Die sozialen Verhältnisse, auf die die Statue anspielt, kann man sich als den Triumph des Menschen über die Naturkräfte mit besonderem Akzent auf Herrschaft vorstellen (vgl. Eissenhauer 2011, 465-471), wie es in den zwölf Arbeiten des Herkules perfekt dargestellt ist. Die erste dieser Arbeiten war ausgerechnet die Erlegung des Nemäischen Löwen; eine Erzählung, die Äsop nicht unbekannt sein konnte. Aber um diese Allusion wirksam zu machen, muss der Zuschauer die Allusion nicht erkennen, sondern leben, und dies bedeutet, den Mechanismus der ideologischen Anrufung in Gang zu setzen. Die Statue schafft dies durch ihre eigene Materialität. Das heißt, statt Träger oder Mittel der Ideologie zu sein, erscheint sie selbst als ideologisch. Die Macht des Menschen über die Naturkräfte wird auf diese Weise bezeugt; d.h. sie wird nicht unbedingt durch den Bezug auf die Realität verkündet, wohl aber durch die Errichtung der Statue selbst praktiziert.

Exkurs.

Die ideologische Boutique MARX[®]²⁵

MARX[®] ist ein Kunstprojekt des spanischen Künstlerpaars PSJM (Pablo San José und Cynthia Viera), das 2008 im CAAM (Las Palmas de G.C.) und LABoral (Gijón) ausgestellt wurde. MARX[®] ist im Grunde genommen eine Boutique, die im Rahmen des Museums installiert worden ist, um Kleidungsstücke mit dem Warenzeichen MARX[®] zu verkaufen. Die Registrierung des Warenzeichens MARX[®], die Kleidungsstücke sowie die Werbekampagne wurden von PSJM entworfen. Dies war das von PSJM konzipierte Kunstwerk. Das Kauf-Verkauf-Verhältnis war dabei Teil der sozialen Interaktion mit dem Publikum. MARX[®] ist also im Prinzip von einer zweifachen Realität bestimmt: Einerseits erfährt man die Realität der Warenform verkleidet unter dem Schein der Kunst, und andererseits sieht man Kunst als herkömmliche Ware dargestellt. Als Boutique macht sich MARX[®] die übliche betriebswirtschaftliche Strategie zunutze, und dadurch stellen PSJM im Museum den äußerlichen Schein der Warenform in einer sehr überzeugenden Art und Weise dar. Die Repräsentation der Ware wird dadurch perfekt: aber nicht, weil die Ware im Museum perfekt *abgebildet*, sondern weil sie perfekt *produziert* ist. Die Produktionsverhältnisse werden wie gewöhnlich versteckt, so dass, was uns im Museum begegnet, eigentlich ein Fetisch ist.

PSJM verstehen die Gegenüberstellung von Kunst- und Warenwelt als Produktion von Scheinbildern:

»What defines our team's line of work and to a certain extent distinguishes us from other artists of our generation is not so much the fact that we keep an eye on socio-economic-political events around us and represent them, as the fact that we use the mechanisms characteristic of our culture industry, especially in its facet of commercial seduction, to create, within the framework of contemporary art, a sort of simulacra which easily crosses the line between fiction and reality. In other words, if many current creators interested in mass culture and its creative industries strive to produce *parodies*, at PSJM we strive to generate *simulacra*, not *parodies*. Many of our pieces could pass as parts of reality; a reality which we all know is difficult to separate nowadays from the fiction produced by the media« (PSJM 2008, 52).

Die Frage nach dem Simulacrum der Realität steht im Mittelpunkt jeder Theorie der Repräsentation. Bekanntlich hat sich Platon im *Sophistes* gefragt, welche Art von Nachahmer der Sophist sein könne, da Platon den Sophisten unter den Zauberern und Nachahmern des Realen einordnen wollte. Um den Sophisten als Nachahmer zu enttarnen, untersucht Platon die zweifache Natur der Herstellung von Bildern, der Aktivität des Nachahmers schlechthin (Platon 1994c, 285). Platon spricht zuerst von der Herstellung von Bildnissen: »Diese besteht eigentlich darin, wenn jemand nach des Urbildes Verhältnisse in Länge, Breite und Tiefe, und dann auch jeglichem seine angemessene Farbe gebend, die Entstehung einer Nachahmung bewirkt« (ebd.). Zweitens stellt Platon Künstler vor, die »nicht die als seiend bestehenden

²⁵ Der Aufsatz wurde im Katalog *PSJM: A Critical Decade* bereits auf Englisch und Spanisch veröffentlicht (Durán 2013).

Verhältnisse, sondern die, welche als schön erscheinen werden, in ihren Nachbildern hervorzubringen«, suchen (ebd.). Diese Künstler sind die Hersteller von Trugbildern (›phántasma‹) oder Simulacra. Die Produktion von Simulacra bedeutet ein Versetzen der Realität, um im Kunstwerk einen Effekt von Wirklichkeit zu bewirken. Aber, schreibt Platon, das Simulacrum scheint ähnlich zu sein, »weil es gerade vom nicht gehörigen Orte aus betrachtet wird« (ebd., 286). Wäre es nämlich möglich, einen besseren Betrachtungsstandpunkt zu haben, dann wäre klar, dass z.B. die in der *MARX*[®]-Ausstellung ausgestellten Kleidungsstücke kein Porträt der äußerlichen Realität sind, sondern nur Simulacra. Die Repräsentation als akkurates Bildnis, als Porträt oder als Mimesis der Realität muss den Abstand zwischen Realität und Repräsentation, Modell und Nachbild garantieren: »thereby allowing the mind and theory to examine the law by which mimesis is controlled and mastered« (Marin 1995, 100). Dies war die Problematik, die man z.B. im Barock, dem Zeitalter der Simulacra schlechthin, findet. Eine Repräsentation, in der die Wahrheit nicht der Ausgangspunkt, sondern nur ein Effekt ist, verfällt den Simulacra: *an excess of mimesis*, meint Marin (ebd.). Das Abbild wird auf diese Weise der Doppelgänger des Realen. Dieser Realitätseffekt steht im Mittelpunkt der Arbeit von PSJM. Der entscheidende Punkt ist hier, dass im Unterschied zu ähnlichen Werken – wie z.B. der Installation einer Filiale des britischen Tesco-Supermarktes 2002 in der Tate-Liverpool durch den belgischen Künstler Guillaume Bijl, wo Bijl den realen Supermarkt ins Museum gebracht hat – PSJM selbst die Produktion von Wirklichkeit übernehmen. Das Resultat ist nicht mehr das exakte Abbild der Realität wie beim Porträt, sondern die Produktion einer neuen Realität. Während das Museum im Fall von Bijls Installation den nötigen Abstand bietet, um das Modell von seiner Repräsentation zu unterscheiden, erscheinen die von PSJM produzierten Kleidungsstücke als ein aktualisiertes Trompe-l’oeil, das »exposes the body-eye to the *fascination* of its double, its simulacrum« (ebd., 101). Die Künstler verwandeln sich vom Nachahmer zum Produzenten. Da diese neue Produktion versucht, die Wirklichkeit zu reproduzieren, könnte man behaupten, dass die neuproduzierte Realität eigentlich als Ersatz der alten Realität auftritt. Und dies ist der Effekt des Simulacrums im Sinne Baudrillards.

Eine Möglichkeit, die Simulacra als zeitgenössische Praktiken des Realen zu verstehen, ist Baudrillards Vorschlag, sie als Ersatz des Wirklichen zu betrachten: »It is no longer a question of imitation, nor of reduplication, nor even of parody. It is rather a question of substituting signs of the real for the real itself; that is, an operation to deter every real process by its operational double« (Baudrillard 1988, 167). Dieses Verbergen des Wirklichen durch seinen Doppelgänger muss man im Sinne von Baudrillards bekannter Analyse von Disneyland verstehen. Disneyland erscheint als imaginär, um uns weiszumachen, dass die Welt außerhalb Disneyland echt ist; eigentlich ist aber Disneyland real, und seine Außenwelt gehört jetzt zur Hyperrealität, zur Welt der Simulacra: »The Disneyland imaginary is neither true nor false: it is a deterrence machine set up in order to rejuvenate in reverse the fiction of the real« (ebd., 172). Baudrillard zufolge ist es die Funktion von Disneyland, zu verbergen, dass eigentlich die Wirklichkeit zum Disneyland geworden ist: »just as prisons are there to conceal the fact that it is the social in its entirety, in its banal omnipresence, which is carceral« (ebd.). Damit behauptet Baudrillard, dass es nicht mehr um ein verkehrtes Bild der Realität geht wie im klassischen Ideologiebegriff (entsprechend der Marxschen ›Camera obscura‹), »but of concealing the fact that the real is no longer real« (ebd.). Zu denken, dass

es eine verkehrte Repräsentation der Realität gäbe, bedeutet, an dem mystifizierenden Glauben festzuhalten, dass es tatsächlich eine wahre Realität gibt. Diesen Gegensatz zwischen Wirklichkeit und ihrer verkehrten Repräsentation sieht Baudrillard in der Marxschen Analyse der doppelseitigen Realität der Ware als Gebrauchs- und Tauschwert (vgl. Norris 1990, 166). Für Marx bedeutete der Gebrauchswert der Ware die Sphäre des wahren Menschseins, so Marx' anthropologisches Postulat Baudrillard zufolge, die dem Arbeiter durch das kapitalistische System der Warenproduktion entfremdet wurde. Dadurch seien die Bedürfnisse in Geld verwandelt worden. In seiner Kritik an Marx versucht Baudrillard, den Ideologiebegriff durch den des Simulacrums abzulösen: »Ideology only corresponds to a betrayal of reality by signs; simulation corresponds to a short-circuit of reality and to its reduplication by signs« (Baudrillard 1988, 182). Diese Verdopplung der Realität durch Zeichen scheint die Strategie zu sein, die PSJM durch die *MARX*[®]-Installation umzusetzen versuchen. Tatsächlich ist die Boutique *MARX*[®] von Zeichen durchzogen: Die Aneignung von mit Schutzmarke versehenen Produkten dient dazu, klarzustellen, dass PSJM keine Modedesigner sind – d.h. dies ist nicht ihre Arbeit; und dennoch gibt es den Bezug auf die Warenform, die eigentlich auf die Warenform des Kunstproduktes verweist. Dadurch produzieren PSJM Güter für eine im Museum aus dem Zusammenhang gerissene Realität. So wird das Museum zum Schauplatz des Realen nach Baudrillards Geschmack: »It is no longer a question of the *ideology* of work [...] but of the scenario of work« (ebd.). Baudrillards These beruht auf einem Paradigmenwechsel in der kapitalistischen Produktion: von der Produktion des materiellen Reichtums zur Zeichenproduktion. Hier wird die für den Kapitalismus des 19. Jahrhunderts charakteristische Warenform, d.h. Marx' Kapitalismus, so wie Baudrillard ihn sieht, durch die Zeichenform der Realität verdrängt. Der heutige Konsum verrät uns, dass es Zeichen sind, welche konsumiert werden – anstelle von Gebrauchswerten. So kommt Baudrillard zu dem Schluss, dass die Analyse der gesellschaftlichen Gegenstände, ihrer Funktion und Bedeutung, »must be based upon an absolute precondition: the surpassing of a spontaneous vision of objects in terms of needs and the hypothesis of the priority of their use value« (Baudrillard 1981, 29). Baudrillard fährt fort:

»This hypothesis, which is supported by lived evidence, assigns a functional status to objects, an instrumentality bound up with technical operations upon the world, and by the same token posits a mediating status for the ›natural‹ anthropological needs of the individual [...]. This empiricist hypothesis is false. Far from the primary status of the object being a pragmatic one which would subsequently come to overdetermine a social value of the sign, it is the sign exchange value (*valeur d'échange signe*) which is fundamental [...]. Below their concrete visibility (*évidence*), needs and functions basically describe only an abstract level [...]. An accurate theory of objects will not be established upon a theory of needs and their satisfaction, but upon a theory of *social prestations* [in Bezug auf Mechanismen sozialer Verbindlichkeit – JMD] and *signification*« (ebd., 29-30).

PSJM beziehen sich hierauf, indem sie von der Konstruktion der Individualität durch die Zeichenform (vgl. auch ihre Arbeit »Great Brands« [2007]), die in jedem mit Schutzmarke versehenen Produkt vorhanden ist, sprechen: »The brand slogan ›Do like us, be different‹ reproduces the paradoxical message we can easily see in the media. Achieve your individuality, be yourself, always, of course, by consuming mass produced goods. This

tension between the individual and mass production, exclusivity and mass industrial production, between the subjectivity industries and what is technologically objective takes material form in *MARX*[®] products which are unique because of their visible and differentiating series number« (PSJM 2008, 52); d.h. sie greifen hier zur üblichen Form der Vermarktung des Kunstproduktes. Baudrillards Hochachtung für den Wirtschaftswissenschaftler Thorstein Veblen ist in diesem Zusammenhang bedeutsam. Veblen habe gezeigt, dass sich die Gesellschaft an die Produktion von Differenz anpasst; und Kunst wird oft als ›Veblen-Gut‹ bezeichnet. Baudrillard hat recht, wenn er die symbolische Rolle des Verbrauchs von Gütern, die über ihre spezifischen Gebrauchswerte hinaus auf Unterschied, Status, Geltung zielen betont. Der Gebrauchswert der Ware ist heute durch (Marken-)Zeichen vermittelt: »Thus your personal laptop computer or your private copy of Marx's *Capital* is a use-value [...]. The brand, like the use-value, is also a singularity. But it is not a concrete, but an abstract, singularity. The brand – say Boss, Nike or Sony – is not the same as my suit, my trainers or my laptop. But your relations with the brand are part of its value« (Lash u. Lury 2007, 6). Aber mit Blick auf die Verknüpfung z.B. zwischen meinem Anzug von Hugo Boss und der Warenmarke ›Hugo Boss‹ wäre es falsch zu behaupten, dass das Zeichen den Gebrauchswert komplett ablöst (dazu Fine 2002, 59). Mit Haugs Worten geht es eigentlich um das ›Gebrauchswertversprechen‹ in seiner vollkommenen ideologischen Funktion.

Was sieht man also, wenn man im Museum auf die Boutique *MARX*[®] stößt? Es gibt eine bewusst gesuchte Wechselwirkung zwischen der gesellschaftlichen Realität des Produkts als Ware und als Kunst oder in Bezug auf seine Verwirklichung als Kunst im Museum. Hier muss man den Unterschied zwischen Güterproduktion und Kunstproduktion in Betracht ziehen, da dieser Unterschied die materielle Realität des Kunstwerkes bestimmt. Im Museum ist das Ziel von PSJM nicht der Verkauf von Kleidungsstücken. Das heißt, es handelt sich nicht darum, Kleidungsstücke als Kunst zu verkleiden und sie dann als Tauschwert zu realisieren. Die Geschäftsrationalität funktioniert anders. Auch wenn die Realisation des Tauschwertes der Waren Teil des Kunstprojektes von PSJM als Produktion von Realität war, heißt dies keineswegs, dass PSJM als Modedesigner ihr Produkt im Museum strategisch platzieren wollten. Sie haben tatsächlich Kunst produziert, nicht Konsumgüter. Warum? Weil sie diese Konsumgüter als ideologisches Zeichen produziert haben, um die Realität der Warenwelt zu *brechen* – ein Begriff, der sich unseres Erachtens für den künstlerischen Effekt besser eignet als die Begriffe simulieren oder nachahmen. Und dies ist genau die Art und Weise, wie Kunst in der Wirklichkeit funktioniert. Um die Realität zu brechen, brauchen die Künstler ein Medium (bzw. einen Apparat in Althussers Sprachgebrauch), das die Richtungsänderung ermöglicht. Dieses Medium ist das Kunstmuseum, d.h. die Produktion des Werkes für das Museum und folglich als Kunst. Das Museum wird dadurch Bestandteil des Kunstwerkes; oder, anders formuliert, das Kunstwerk besteht aus den Verhältnissen zwischen verschiedenen Realitätsschichten wie der des Museums oder derjenigen der Warenform. Man beobachtet dabei einen Prozess der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung der Kleidungsstücke, um ein Paradox zu erzeugen. Im Museum werden die Kleidungsstücke als Kunst rekontextualisiert, und dort wird es erst möglich, dass sie ihre geschäftliche Logik realisieren: Dort stehen die Kleiderstücke bereit für den Verkauf. So verwandelt sich das Kunstmuseum in einen Marktplatz, und damit bekräftigen PSJM ihre Ansicht, dass Kunst der

Logik der Warenproduktion unterliegt. Dennoch ist der Gebrauchswert der Kleidungsstücke als Konsumgüter im Kunstmuseum absurd, weil man nicht ins Museum geht, um Kleiderstücke zu kaufen. Wird auf diese Weise unsere Haltung als Konsumenten herausgefordert, weil wir uns dazu gezwungen finden, diese Kleiderstücke als Kunst zu betrachten? Nein – sondern weil wir dazu gezwungen sind, die Kunst als Konsumgut zu konsumieren. Die Kleidungsstücke sind massenproduzierte Waren und stehen dadurch dem Einzigartigkeits- und Vereinzelungscharakter der Kunstproduktion in den bürgerlichen Gesellschaften entgegen. PSJM zeigen sich damit kritisch gegenüber der zeitgenössischen Kunstproduktionsform und postulieren zugleich die Umkehrung dieser Dynamik: Man muss die Mechanismen der Massenproduktion ergreifen, um eine demokratische Kunst (bzw. Kunst für alle) zu verwirklichen (vgl. Werckmeister 2011, 513-514). Was an der Oberfläche als ein Kommentar zur kapitalistischen Warenproduktion erscheint, verwandelt sich in eine starke Kritik an der Kunstproduktion mittels der Warenform.

3.2 Das Kunstwerk als Praxis I

Althusser beendete seinen Aufsatz »Das ›Piccolo Teatro‹« mit einer Bemerkung, die die gesellschaftliche Dimension der Kunst treffend beschreibt: Wenn das Stück die Produktion eines neuen Bewusstseins im Zuschauer bewirkt, beginnt das Handeln der neuen Zuschauer, die das Stück vollenden, im Leben (Althusser 2011b, 190). Althusser versteht dies als die Neuproduktion des Zuschauerbewusstseins. Die Zuschauer erkennen sich buchstäblich im Stück wieder, und auf diese Art werden sie während der Aufführung ›angerufen‹. Für Althusser war es wichtig, über die Wirkung, den ästhetischen Effekt nachzudenken, den er selbst während der Aufführung von *El Nost Milan* gespürt hatte. Deshalb schrieb er den letzten Absatz, in dem er sich fragt, ob sein Aufsatz selbst das Stück ist, »das in mir seinen unerfüllten Sinn weiterverfolgt, das in mir selber, wider meinen eigenen Willen und nachdem alle diese Schauspieler und Bühnendekorationen längst vergessen sind, seinen schweigenden Diskurs zur machtvollen Geltung zu bringen versucht« (ebd., 190). Althussters eigene Schrift erweist insofern die Produktion des Zuschauerbewusstseins als Effekt des Stückes selbst und zeigt, wie das Handeln des Betrachters (bzw. Althussters) nach dem Ende der Aufführung Praxis geworden ist. Das Stück bzw. das Kunstwerk wirkt als Mittel einer neuen Transformation. Eagleton (2006, 86) findet Althussters Aufsätze zur Kunst zu betrachterzentriert (er spricht von ›consumer-centredness‹), insbesondere gilt das für den »Lettre sur la connaissance de l'art«. Auch »Das ›Piccolo Teatro‹« kann man so lesen. Im »Lettre sur la connaissance de l'art« bezieht sich Althusser auf das ›Sehen‹, ›Wahrnehmen‹ und ›Spüren‹ der Zuschauer als Effekte des Kunstwerkes. Dies ist eine Ausdrucksweise, die Eagleton »ominously gestural« findet. Sie macht den Zuschauer Eagleton zufolge zum »final guarantor of the validity of the text – as if it were ›our‹ (whose?) ›seeing‹ and ›feeling‹ the ideology in which the work ›bathes‹ (ominously gestural terms) which ensures its ›authenticity‹« (ebd.). Aber Althussters Verwendung dieser Ausdrucksweise geht auf den grundlegenden Unterschied zwischen Ästhetik und Theorie zurück, durch den das ›Sehen‹, ›Wahrnehmen‹ und ›Spüren‹ im Unterschied zum ›Erkennen‹ ihre Geltung gewinnen. Sprinker ist in diesem Punkt deutlich: »Althusser's clear distinction between scientific knowledge of the structures of the capitalist mode of production and the aesthetic apprehension of those structures as they are presented in the phenomenon of a theatrical performance is in line with his categorical assertion in the ›Letter on Art‹ of the different modes in which the same object is presented in art and to science« (Sprinker 1987, 278). Bei Althusser läuft das Interesse am Zuschauerverhalten auf die Feststellung hinaus, dass während der Aufführung das Stück erlebt und nicht etwa untersucht oder analysiert wird.

Montag weist darauf hin, dass Althusser in »Perché il Teatro«, zuerst in der italienischen Regionalzeitung *La Provincia di Forlì* 1964 als »Conferenza dibattito del Professore Louis Althusser« veröffentlicht, seine Dramentheorie mit einer Darstellung des Theaters im Verhältnis zu den üblichen Konsumgegenständen beginnt. Während ein gewisses Theater den Zweck des unmittelbaren Verbrauchs – z.B. als Unterhaltung – mit den Konsumgütern teilt, besteht beim ›guten‹ Theater oder bei der ›guten‹ Kunst kein unmittelbares Verhältnis zwischen meinen Anforderungen und Erwartungen als Konsument und dem Gebrauchswert

der gewünschten Güter. Kunst unterscheidet sich von Konsumgütern, schreibt Montag, »in that the dislocation between request and response is inscribed in the work itself« (Montag 2003, 32).¹ Dies bedeutet die Herstellung einer Versetzung, d.h. einer Verschiebung oder ›Distanz‹ im Kunstwerk, »die zugleich die Kritik an den Illusionen des Bewusstseins und die Freilegung seiner wirklichen Bedingungen ermöglicht« (Althusser 2011b, 183) – ein Satz mit einer deutlichen spinozistischen Bedeutung. In Anlehnung an Woloschinows Sprachtheorie könnte man auch sagen, dass diese ›Distanz‹ die Produktion des Kunstwerkes als Zeichen bedeutet. Jedenfalls fordert diese ›Distanz‹ von den Zuschauern, sich mit dem Stück zu vereinen, d.h. sie erfordert eine Bemühung des ›Sehens‹ und ›Wahrnehmens‹. Die Reaktion der Zuschauer bei der Aufführung von *El Nost Milan* war für Althusser die Bestätigung einer Darstellungstechnik (nämlich einer ›Dialektik hinter den Kulissen‹), die, wenn auch unvollständig, vom Publikum wahrgenommen wurde. Althusser war sich allerdings dessen bewusst, dass die Prädisposition der Zuschauer zum ›Sehen‹ und ›Wahrnehmen‹ nicht vorausgesetzt werden kann (ebd., 187, Anm. 6). Das Werk verwandelt die Zuschauer keinesfalls automatisch in aktive Subjekte. Die Zuschauer müssen bei der Aufführung hören und sehen wollen. Für Althusser war klar, dass die Zuschauer an der Schauspielaufführung teilhaben müssen. Dennoch ergibt sich daraus auch, dass das Kunstwerk in seiner ›Distanz‹ von den unmittelbaren Bedürfnissen des Nutzers (im klassischen Beispiel etwa den Bedürfnissen des Flötenspielers, dem der Flötenhersteller gehorchen muss [Platon, Aristoteles]) freigestellt ist. Wenn das Kunstwerk nicht konsumiert werden kann wie ich etwa Brot konsumiere, wenn ich Hunger habe, dann vollzieht sich im Kunstwerk die Aufhebung des Unterschieds zwischen Produktion und Konsumtion; das Verhältnis des Kunstwerkes bzw. Kunstproduzenten zu den Kunstkonsumenten wird auf eine neue Basis gestellt. In diesem Sinne wird das Kunstwerk zur ›Praxis‹ im klassischen Sinne d.h. es ist nicht, wie üblicherweise angenommen, ein Endprodukt zur Befriedigung von unmittelbaren Bedürfnissen, das im Prozess seiner Konsumtion zu seiner Sublimation bzw. Realisation kommt. Was hinter einer Auffassung des Kunstwerkes als Praxis jedenfalls steht, ist die Verwandlung des Konsumtionsprozesses in einen Produktionsprozess.

In der Einleitung zu den *Grundrissen* hatte Marx bereits auf die wechselseitige Abhängigkeit von Produktion und Konsumtion hingewiesen. Zum Beispiel werde »ein Kleid [...] erst wirklich Kleid durch den Akt des Tragens; ein Haus, das nicht bewohnt wird, ist in fact kein wirkliches Haus« (MEW 42, 26); und genauso realisiert sich das Kunstwerk nur vor einem Publikum.² Freilich geht das Thema auf Aristoteles zurück; und am Beispiel der Eisenbahn, »auf der nicht gefahren wird« (ebd.), spricht Marx von der Eisenbahn ›der Möglichkeit nach‹ und nicht ›der Wirklichkeit nach‹. In der Konsumtion wird das Produkt also wirkliches Produkt: »Die Konsumtion gibt, indem sie das Produkt auflöst, ihm erst den finishing stroke«

¹ Vgl. Medwedews Auffassung. Medwedew schreibt: »The conception of a work of art as an object of individual pleasure and experience is essentially the expression of a tendency to equate an ideological phenomenon to a product of individual consumption. However, the work of art, like every other ideological product, is an object of intercourse. It is not the individual, subjective psychic states it elicits that are important in art, but rather the social connections, the interactions of many people it brings about« (Medwedew 1985, 11).

² Vgl. Bertram (2011, 26-28) in Bezug auf Erfahrungen: »Man muss nicht an einem Tisch essen oder lesen oder einen Wein trinken, um zu erkennen, dass es sich um einen Tisch handelt. Das Kunstwerk hingegen muss man als Kunstwerk erfahren, um zu erkennen, dass es ein Kunstwerk ist« (ebd., 27). Allerdings sind dabei Erfahrungen für Bertram nicht ausreichend, um das Objekt als Kunstwerk zu identifizieren. Die ›ästhetische Praxis‹ muss darüber hinaus eine Praxis sein, »die einen angeht« (ebd., 35).

(ebd.). Zudem bemerkt Marx Folgendes: »Wenn es klar ist, daß die Produktion den Gegenstand der Konsumtion äußerlich darbietet, so ist daher ebenso klar, daß die Konsumtion den Gegenstand der Produktion *ideal setzt*, als innerliches Bild, als Bedürfnis, als Trieb und als Zweck. Sie schafft die Gegenstände der Produktion in noch subjektiver Form. Ohne Bedürfnis keine Produktion. Aber die Konsumtion reproduziert das Bedürfnis« (ebd., 27). Damit scheint Marx zunächst das Primat der Bedürfnisse gegenüber dem Produktionsprozess zu behaupten – im Einklang mit Aristoteles und auch mit der neoklassischen Wirtschaftslehre, die die Nachfrage, deren Bedürfnisse im Produktionsprozess als Gegenstand der Produktion ›ideal gesetzt‹ werden, als die eigentliche Triebkraft des ökonomischen Prozesses konstituieren will. Aber Marx kehrt diese Problematik um, indem er letztlich das Primat des Produktionsprozesses behauptet. Für Marx ist vor allem klar, dass eigentlich die Produktion der Ausgangspunkt und das übergreifende Moment ist: »Das wichtige ist hier nur hervorzuheben, daß, betrachte man Produktion und Konsumtion als Tätigkeiten eines Subjekts oder vieler Individuen, sie jedenfalls als Momente eines Prozesses erscheinen, worin die Produktion der wirkliche Ausgangspunkt und darum auch das übergreifende Moment ist. Die Konsumtion als Notdurft, als Bedürfnis ist selbst ein innres Moment der produktiven Tätigkeit. [...] Die Konsumtion erscheint so als Moment der Produktion« (MEW 42, 29). Das Beispiel der Kunst kann hier hilfreich sein: »Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andre Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand« (ebd., 27), und infolgedessen bestimmt sie sowohl die Weise der Konsumtion als auch die Bedürfnisse. Von daher kann man postulieren, dass das Kunstwerk nur für einen vom Werk selbst produzierten (bzw. angespornten) Kunstbetrachter zur Kunst wird; was zunächst Althusser's grundlegender Intuition entspricht, dass während der Schauspielaufführung das Bewusstsein der Zuschauer erst produziert wird. Mit Spinoza würde man sagen, dass das Zuschauerbewusstsein das Resultat der Aufführung ist und nicht ihre Ursache. Kunst ist demzufolge kein Objekt, sondern ein Verhältnis, worin die Subjekte ideologisch angerufen werden. Aber am Beispiel des Kunstgegenstandes, der ein ›kunstsinniges‹ und ›schönheitsgenussfähiges‹ Publikum schafft, kann man jetzt einen wichtigen Unterschied zu unserem obigen Postulat erkennen, dass die strukturimmanente ›Distanz‹ des Kunstwerkes die Aufhebung des Unterschieds zwischen Produktion und Konsumtion bedeute. Althusser zufolge produziert das Stück in der ›Distanz‹ keinen neuen Zuschauer für das Stück selbst, sondern einen Zuschauer, der das Stück *woanders* vollendet, z.B. in den Aufsätzen, die Althusser in dem Band *Für Marx* veröffentlicht. Der Zuschauer ist kein ›kunstsinniger‹ Zuschauer im Sinne einer Ästhetik, die postuliert, dass sich in der Konsumtion des Kunstwerkes der Kunstbetrachter als solcher, d.h. als ›kunstsinniger‹ und ›schönheitsgenussfähiger‹ Betrachter reproduziert. Man kann dies auch folgendermaßen ausdrücken: Das von dem Stück produzierte Zuschauerbewusstsein kann als solches selbst nur außerhalb des Stücks (und in gewisser Weise gegen das Stück) existieren (siehe unten Abschnitt 3.3.3 in Bezug auf Diderot).

Die wechselseitige Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum ist auch eines der Gründungsmomente der Autonomie des Kunstwerkes in dem westlichen ästhetischen Denken. In Karl Philipp Moritz' Aufsatz »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten« (in der *Berliner*

Monatsschrift 1785 veröffentlicht) kann man den radikal zugespitzten Anspruch auf eine absolute Autonomie des Kunstgegenstandes in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts gut beobachten. In Moritz' Aufsatz bedeutet dies, eine Definition der Kunst vorzulegen, in der »die innere Vollkommenheit« des Kunstgegenstandes behauptet wird. Das Schöne »hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas andern, sondern wegen seiner eigenen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, in so fern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, in so fern man es betrachten kann. Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf, um erkannt zu werden« (Moritz 1989, 9-10). Hier findet man eine gewisse Parallele zu Marx' Behauptung der Wechselwirkung zwischen Konsumtion und Produktion auf der Ebene unserer Betrachtung des Schönen. Wie wir bereits gesehen haben, schrieb Marx: »Der Kunstgegenstand [...] schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum« (MEW 42, 27). Dies bedeutet für Marx bloß, dass die Produktion als Ausgangspunkt und übergreifendes Moment betrachtet werden muss.³ Die auf die Kunst gerichteten Bedürfnisse des Nutzers erscheinen auch für Moritz als innerer Moment der Produktion, aber in der Form eines Erweckens und nicht eines Anpassens; und dies heißt, dass die ästhetischen Bedürfnisse der Zuschauer nur durch die Betrachtung des Kunstwerks geweckt oder angespornt werden können – verbunden mit der moralischen Überzeugung, dass nur auf diese Weise, d.h. nur unter der Voraussetzung einer radikalen Autonomie des Kunstgegenstandes, das Kunstwerk die Menschheit belehren kann. Die Ästhetik scheint hier aus der Sittenlehre hervorzugehen, um das Schöne als besondere Kennzeichnung des Guten zu begründen. Die Weimarer Klassik hat sich auf dieses Thema mehrmals bezogen; z.B. hat es im Bildungsroman eine große Rolle gespielt (vgl. Moretti 2000). In Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* liest man beispielsweise ein Plädoyer gegen den Utilitarismus des Warenhändlers, der sich nur darum sorgt, dass seine Waren die Wünsche des Konsumenten erfüllen. So diskutiert Wilhelm mit Serlo über die Schauspielaufführung: »Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wollen, und nicht, die sie haben sollen«, behauptet Wilhelm; worauf Serlo erwidert: »Wer das Geld bringt, kann die Ware nach seinem Sinne verlangen.« Serlos kaufmännische Auffassung gibt Wilhelm die Gelegenheit zu einer Antwort, die das Bestreben nach moralischer Verbesserung durch Vernunft perfekt zeigt:

»Gewissermaßen; aber ein großes Publikum verdient, daß man es achte, daß man es nicht wie Kinder, denen man das Geld abnehmen will, behandle. Man bringe ihm nach und nach durch das Gute Gefühl und Geschmack für das Gute bei, und es wird sein Geld mit doppeltem Vergnügen einlegen, weil ihm der Verstand, ja die Vernunft selbst bei dieser Ausgabe nichts vorzuwerfen hat. Man kann ihm schmeicheln wie einem geliebten Kinde, schmeicheln, um es zu bessern, um es künftig aufzuklären; nicht wie einem Vornehmen und Reichen, um den Irrtum, den man nutzt, zu verewigen« (Goethe 1948, 313).

³ Das aus der Kunstwelt in die politische Ökonomie übertragene Beispiel scheint für Marx irgendwie selbstverständlich und deshalb äußert konventionell. Entgegen gewissen Interpretationen, die hier zu sehen meinen, Marx habe Kunst als »formative force« (Craven 2002, 271) verstanden, darf man den redundanten Charakter von Marx' Behauptung nicht außer Acht lassen. Dass Kunst ein *kunstsinniges* Publikum schafft, ergibt sich bereits aus der Kennzeichnung »Kunst« selbst, d.h. es trägt zum Wahrheitsinhalt der Behauptung nichts bei. Man könnte z.B. auch behaupten, dass das Brot einen *brothungrigen* Konsumenten produziert.

Wilhelm (bzw. Goethe) zeigt auf diese Weise, dass die Aufgaben der Kunst und die Warenform nicht miteinander zu versöhnen sind. Wenn es auch beiden um eine Bereicherung geht, zielt doch die Kunst auf die Zuschauerseele, während die Waren nur die Taschen des Kaufmanns bereichern. Letztendlich heißt dies, dass die Vollkommenheit des Kunstwerkes den unmittelbaren Bedürfnissen (bzw. Interessen) des Publikums nicht untergeordnet werden darf. So ist es auch bei Moritz zu lesen: »Ist dir an meinem Vergnügen so viel gelegen, daß du dein Werk mit Bewußtsein unvollkommener machen würdest, als es ist, damit es nur nach meinem vielleicht verdorbnen Geschmack wäre; oder ist dir nicht vielmehr an deinem Werke so viel gelegen, daß du mein Vergnügen zu demselben hinaufzustimmen suchst, damit seine Schönheiten von mir empfunden werden?« (Moritz 1989, 13) Moritz lehnt nicht nur jegliche Form von Wirkungsästhetik ab (man denkt hier an den Trompe-l'oeil als einen für die Simulacra oder Scheinbilder typischen Realitätseffekt), sondern verwirft auch die Kategorien des Nützlichen oder Brauchbaren als geeignete Kriterien des Schönen. Moritz beginnt seinen Aufsatz mit einer Bemerkung, die das Schöne in einer bestimmten Differenz zum bloß Nützlichen gründet: »Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. – Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt« (ebd., 8); und das heißt nichts anderes als die absolute Autonomie des Kunstwerkes, seine Unabhängigkeit von Urteilen, Vorstellungen und Erwartungen des Betrachters, die der Betrachtung des Werkes vorausgehen, zu behaupten. Aus der radikalen Autonomie des Kunstwerkes, die hier von Moritz postuliert wird, ergibt sich zugleich die radikale Autonomie des Künstlers, z.B. in Schillers Plädoyer für den Künstler als jemanden, der sich für die ausschließliche Ursache seiner Taten hält (vgl. Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, insbes. den neunten Brief). Daraus folgt nun das ›uneigennütziges Vergnügen‹, das freilich ein höheres Vergnügen »als das bloß Nützliche« (ebd.) ist, als das einzig mögliche Verhalten des Kunstbetrachters. Aber der wichtige Punkt hier ist, dass der Kunstbetrachter auf diese Weise gleichsam innerhalb der Kunst konstituiert wird, d.h. er wird Moment der Produktion, und zugleich wird ihm jede andere Deutung seines Erlebnisses des Kunstwerkes untersagt. Eine Abweichung des Betrachters hiervon würde – im Kantischen Sprachgebrauch – bedeuten, ein Urteil zu treffen, das sich außerhalb des Geschmacks stellt, d.h. das nicht kunstgenussfähig ist, z.B. wenn unsere Betrachtung eines Palastes ›auf gut Rousseauisch‹ (bzw. in einem Rousseauschen Sinne) auf »die Eitelkeit der Großen [...], welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden« (Kant V, 204), reduziert wird.⁴ In

⁴ Wie Althusser schon wusste, sind ein Palast, ein Apfel oder eine Rose nicht einfach selbstverständlich, obwohl sie selbstverständlich erscheinen (Althusser 2011c, 240). De Duve hat das Kantische Geschmacksurteil wie folgt erklärt: Bei Kant geht es um die an den Betrachter (und Sprecher) selbst adressierte Frage ›Die Rose ist schön, oder?‹; eine Frage, die jedenfalls implizit universell adressiert ist (De Duve 2008, 140-141). Damit hatte Kant recht, behauptet De Duve. De Duve will uns weismachen, dass wir bei der Betrachtung z.B. einer Rose nur die Rose sehen. Das heißt, das Geschmacksurteil besteht in der Fähigkeit der absoluten Abstraktion, da die Rose in einem Vakuum betrachtet wird. Aber Kants Geschmacksurteil kann man nicht im Sinne einer fiktiven Debatte über Carl Andres Werk *Equivalent VIII* erläutern, wie De Duve es gern möchte. Diese Debatte, wie sie von De Duve dargestellt ist (ebd., 144-145), enthält eigentlich keine Geschmacksurteile im engeren Kantischen Sinne, sondern nur Erkenntnisurteile, d.h. Urteile, die »unter Prinzipien der Vernunft gebracht« worden sind (Kant V, 208). Bei Kant geht es eigentlich um die hypothetische Antwort eines Angehörigen des Yanomami-Volkes, der ohne jeglichen Kontakt mit der westlichen Kultur und dann ›indifferent in Ansehung des Daseins des

Anlehnung an Marx' *Thesen über Feuerbach* könnte man sagen, dass die Tätigkeit des Kunstbetrachters damit auf bloß sinnliche Betrachtung reduziert und nicht als Praxis, d.h. als ›praktisch-sinnliche Tätigkeit‹ begriffen wird. Die Kantische Kunstbetrachtung unterbindet allerdings nicht das z.B. auf ein Erkenntnisurteil bezogene Nachdenken über das Kunstwerk, aber die Reflexion bleibt im Kunstwerk gefangen und überschreitet keinesfalls die Sphäre der Kunst, da die Kunstbetrachtung *in* der Kunst und *für* sie bestimmt ist. Was hier verlorengelassen ist, ist Giorgio Agamben zufolge die Frage nach der ›Ursprünglichkeit‹ des Kunstwerkes, die infolge der kurz vor der Aufklärung in Europa erfolgenden Konstitution eines auf der ›Interesselosigkeit‹ des Geschmacksurteils gegründeten neuen Verständnisses der Kunstbetrachtung abgeblendet wurde (Agamben 1999, 13 ff.). Das Kantische Projekt eines interesselosen Geschmacksurteils, das Kant aus der englischen ›Critique of Taste‹ herausarbeitet, wird für Agamben zum Paradigma eines solchen Verlustes. Dadurch wird künstlich ein ›Riss‹ (bzw. eine ›lacerazione‹, behauptet Agamben [1999, 24-25, 121] nach Hegel) zwischen Kunstwerk und Betrachter hergestellt: »As the idea of taste increases in precision, and with it that particular kind of psychic reaction that will lead to the birth of that mystery of modern sensibility, the aesthetic judgment, the work of art [...] starts to be regarded as the exclusive competence of the artist, whose creative imagination tolerates neither limits nor impositions. The non-artist, however, can only *spectare*, that is, transform himself into a less and less necessary and more and more passive partner, for whom the work of art is merely an occasion to practice his good taste« (ebd., 15). Dieser Riss heißt also Agamben zufolge Ästhetik: Der Künstler »moves in an increasingly free and rarefied atmosphere and begins the voyage that will take him from the live tissue of society to the hyperborean no-man's-land of aesthetics« (ebd., 16; Agamben folgt im Wesentlichen Heideggers Aufsatz »Beiträge zu Philosophie (Vom Ereignis)«). Agambens Absicht ist es, diesen gegenwärtigen Zustand umzukehren, um die ›Ursprünglichkeit‹ der Kunst zurückzugewinnen. Dafür bezieht sich Agamben auf die Antike, wo er »the wonderful and uncanny power of making being and the world appear, of *producing* them in the work« (ebd., 34) findet. Es ist nun interessant zu sehen, wie Agambens Projekt, in der Nachfolge Heideggers eine Ontologie des Kunstgegenstandes zu gewinnen, genau das Gegenteil des idealistischen Programms eines auf dem Desinteresse des Kunstbetrachters gegründeten Geschmacksurteils bildet.

3.2.1 Agamben: Über die Ontologie des Kunstgegenstandes als ›*enérgeia*‹

Agamben bezieht sich auf Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*, wo Heidegger postuliert, dass das Wesen der Kunst in der »Stiftung der Wahrheit« bestehe, die »Geschichte gründet« (Heidegger GA 5, 65): »Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« (ebd., 21). Dadurch gründet Heidegger die Kunst als ›Ursprung‹ im Sinne einer ontologischen Struktur, die unabhängig von der Subjektivität (z.B. des Betrachters) auftritt. Dabei wird die Reduktion der Kunst auf ein bloß ästhetisches Erlebnis einerseits, den reinen Schöpfungsakt des Künstlers andererseits abgelehnt. Zugleich wird aber dieser Zwiespalt als

Gegenstandes« (ebd., 209) über Beethovens Werk sagen kann: ›Ja, es ist schön‹. Bourdieus Projekt in *La distinction* besteht letztendlich in der ›wissenschaftlichen‹ Ablehnung von Kants Voraussetzungen.

die innere Zerrissenheit der modernen Welt erkannt, z.B. bei Agamben: »The original unity of the work of art has broken, leaving on the one side the aesthetic judgment and on the other artistic subjectivity without content, the pure creative principle« (Agamben 1999, 37). In Anlehnung an Heidegger bedeutet für Agamben die ontologische Struktur der Kunst als ›Hervor-bringen‹, dass die Kunst dem ›Ursprung‹ nahesteht: »The work of art is original because it maintains a particular relationship to its origin, to its formal αρχη, in the sense that it not only derives from the latter and conforms to it but also remains in a relationship of permanent proximity to it« (ebd., 61). Was die Kunst im Subjekt verursacht, ist daher seine Rückkehr in sich selbst, d.h. durch die Kunst erkennt das Subjekt seinen ontologischen Status in der Welt wieder, auch wenn die moderne Ästhetik, d.h. der künstlich produzierte Riss zwischen Kunstwerk und Zuschauer, diese Wiedererkennung behindert: »He is in front of something that, as it seems to him, puts him back in contact with his innermost truth, yet he cannot identify with it« (ebd., 24). Agamben identifiziert (wiederum in der Nachfolge Heideggers) diese ›tiefste Wahrheit‹ des Menschen, d.h. seinen ontologischen Status in der Welt, mit dem Begriff der ›poiēsis‹ bzw. des »pro-ductive doing« (ebd., 125), d.h. des ›Hervor-bringens‹: »The essential character of poiesis was not its aspect as a practical and voluntary process but its being a mode of truth understood as unveiling, α-ληθεια« (ebd., 69). Agamben geht davon aus, dass »[a]ccording to current opinion, all man's doing – that of the artist and craftsman as well as that of the workman and the politician – is praxis, that is, manifestation of a will that produces a concrete effect« (ebd., 68). Insofern konstatiert Agamben einen Bedeutungswandel gegenüber jenem klassischen Begriff der Praxis, wie Aristoteles ihn in Abgrenzung zu ›theōria‹ und ›poiēsis‹ konzipierte. Agamben schreibt:

»We are so accustomed to this unified understanding of all man's ›doing‹ as praxis that we do not recognize that it could be, and in other eras has been, conceived differently. The Greeks, to whom we owe all the categories through which we judge ourselves and the reality around us, made a clear distinction between *poiesis* (*poiein*, ›to produce‹ in the sense of bringing into being) and *praxis* (*prattein*, ›to do‹ in the sense of acting). As we shall see, central to praxis was the idea of the will that finds its immediate expression in an act, while, by contrast, central to poiesis was the experience of pro-duction into presence, the fact that something passed from nonbeing to being, from concealment into the full light of the work« (ebd., 68-69).

Agamben zeigt, wie diese Konfusion die Geschichte der westlichen Philosophie geprägt hat: Zuerst gab es die lateinische Übersetzung von ›poiēsis‹ in ›agere‹, d.h. »the voluntary production of an effect«, und danach die christliche Theologie, »which conceived the supreme Being as an *actus purus*«. Dies »ties to Western metaphysics the interpretation of being as actuality and act. When this process is completed in the modern era, every chance to distinguish between poiesis and praxis, pro-duction and action, is lost« (ebd., 70). Agamben versucht zudem, eine moderne Geschichte dieses Bedeutungswandels am Beispiel des Arbeitsbegriffes darzustellen, in der sich Arbeit zu einer Form von Praxis entwickelt hat. Hier folgt Agamben fast wörtlich Hannah Arendt. Diese Geschichte beginnt, schreibt Agamben,

»at the moment when Locke discovers in the work the origin of property, continues when Adam Smith elevates it to the source of all wealth, and reaches its peak with Marx, who makes of it the expression of man's very humanity. At this point, all human ›doing‹ is interpreted as praxis, as concrete productive activity [...]. This productive doing now

everywhere determines the status of man on earth –man understood as the living being (*animal*) that works (*laborans*), and, in work, produces himself and ensures his dominion over earth« (ebd., 70-71).

Bei Arendt heißt es:

»Der plötzliche glänzende Aufstieg der Arbeit von der untersten und verachtetsten Stufe zum Rang der höchstgeschätzten aller Tätigkeiten begann theoretisch damit, daß Locke entdeckte, daß sie die Quelle des Eigentums sei. Der nächste entscheidende Schritt war getan, als Adam Smith in ihr die Quelle des Reichtums ermittelte: und auf den Höhepunkt kam sie in Marx' ›System der Arbeit‹, wo sie zur Quelle aller Produktivität und zum Ausdruck der Menschlichkeit des Menschen selbst wird. Dabei war von diesen drei nur Marx wirklich an der Arbeit als solcher interessiert« (Arendt 1981, 119-120).

In Bezug auf letzteren Punkt fährt Arendt fort: Marx habe »den Mensch nun wirklich als ein Animal laborans, ein arbeitendes Lebewesen« bestimmt (ebd., 121); und dabei zitiert sie Marx' eigene Beschreibung des Arbeitsprozesses aus dem fünften Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* (MEW 23, 192). Agamben zeigt, dass Marx' Leitgedanke darin besteht, dass der Mensch durch die Produktion der materiellen Bedingungen des Lebens sich selbst als Mensch oder ›Gattungswesen‹ produziert, und in Anlehnung an Marx' *Manuskripte* von 1844 notiert Agamben Folgendes: »Marx thinks of man's being as production. Production means praxis, ›sensuous human activity‹. What is the character of this activity? While the animal, writes Marx, is immediately at one with its vital activity, *is* its vital activity, man does not confuse himself with it; he turns his vital activity into a means for existence. He produces not unilaterally but universally« (Agamben 1999, 79). Agamben unterstellt Marx, eine metaphysische Lektüre dieses Daseins vorgenommen zu haben:

»It is also because Marx thinks production in its original dimension and because he experiences man's alienation as the crucial event in man's destiny that Marx's determination of praxis attains an essential horizon of man's history, of the destiny of the being whose status on earth is a productive one. Yet, although he locates praxis in man's original dimension, Marx does not think the essence of production beyond the horizon of modern metaphysics. For if at this point we ask what endows praxis, human production, with its generic power, making of it the original container of man – if we ask, in other words, what the feature is that distinguishes praxis from the mere vital activity proper also to other animals – the answer Marx gives us refers us back to that metaphysics of will whose origins we found in Aristoteles« (ebd., 83-84).

Agamben betont, dass Marx zufolge der Wille des Menschen aus seinem Zustand als ›lebendiges Wesen‹, als durch Triebe und Leiden bestimmtes ›tätiges‹ Wesen entspringt: »Der Mensch macht seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Wollens und seines Bewusstseins«, schrieb Marx in den *Manuskripten* von 1844 (MEW 40, 516). Daraus folgert Agamben: »Man's productive activity is, at bottom, vital *force*, drive and energetic tension, passion. The essence of praxis, the genetic characteristic of man as a *human* and historical being, has thus retreated into a naturalistic connotation of man as *natural* being. The original container of the living being ›man‹, of the living being who produces, is will. Human production is praxis« (Agamben 1999, 84-85). Damit unterstellt Agamben Marx eine ganz und gar aristotelische Verwendung des Praxisbegriffs, d.h. Praxis bzw. Handeln ist ein Zweck

an sich: »Denn das richtige Handeln ist ein absoluter Zweck«, notiert Aristoteles (1985, 132), »und auf diesen ist auch das Begehren gerichtet. Und so ist denn die Willenswahl entweder begehrendes Denken oder denkendes Begehren, und das Prinzip, in dem sich beides, Denken und Begehren, verbunden findet, ist der Mensch.« Man könnte demzufolge sagen, dass es der Zweck des Menschen in seiner produktiven Tätigkeit ist, sich selbst als Menschen zu produzieren: »Das Individuum produziert einen Gegenstand und kehrt durch dessen Konsumtion wieder in sich zurück, aber als produktives Individuum und sich selbst reproduzierendes« (MEW 42, 29). Der Mensch produziert also nicht in Bezug auf ein anderes und für ein anderes (Aristoteles 1985, 132), sondern er ist sein Selbstzweck. Aber ist dies die Geschichte, die uns Marx in Wirklichkeit erzählen wollte? Marx legt auch dar, dass das Individuum ›gesellschaftlich‹ produziert:

»In der Gesellschaft aber ist die Beziehung des Produzenten auf das Produkt, sobald es fertig ist, eine äußerliche, und die Rückkehr desselben zu dem Subjekt hängt ab von seinen Beziehungen zu andren Individuen. Es wird desselben nicht unmittelbar habhaft. Auch ist die unmittelbare Aneignung desselben nicht sein Zweck, wenn es in der Gesellschaft produziert. Zwischen den Produzenten und die Produkte tritt die *Distribution*, die durch gesellschaftliche Gesetze seinen Anteil an der Welt der Produkte bestimmt, also zwischen die Produktion und Konsumtion tritt« (MEW 42, 29).

Dies heißt, dass die gesellschaftlichen Individuen ausschließlich durch Beziehungen, »die die Individuen miteinander und untereinander eingehen«, definiert werden (Balibar 2013, 60). Tatsache ist, »dass es diese Beziehungen, diese Relationen sind, durch die sie [die Menschen – JMD] definieren, was sie gemeinsam haben, also ihre ›Gattung‹. Sie definieren sie eben dadurch, dass sie sie in jedem Augenblick in vielfältigen Formen neu konstituieren. Sie bilden und liefern also den einzigen ›wirklichen‹ Inhalt für diesen Begriff des Wesens, wenn er auf den Menschen (das heißt auf *die* Menschen) angewendet wird« (ebd.). Zum Beispiel postuliert Marx in der *Deutschen Ideologie* eine ›Ontologie der Produktion‹, wie uns Balibar in Erinnerung ruft: »[W]ie Marx es uns selbst sagt, ist es die Produktion, die das *Sein* des Menschen formt« (ebd., 66). Aber Marx dreht die Problematik des ›Seins‹ um, indem er neue Begriffe einführt. Jetzt taucht die zentrale Kategorie des ›gesellschaftlichen Verhältnisses‹ auf, worin der Mensch nicht mehr als Substanz, sondern als Produktivkraft begriffen wird, die in bestimmte Produktionsverhältnisse verwickelt ist. »Man muss zugeben«, schreibt Balibar (ebd., 62), »dass sich hier tatsächlich eine Ontologie abzeichnet. Aber an die Stelle einer fruchtlosen Diskussion über das zwischen Individuum und Gattung bestehende Verhältnis setzt sie ein Untersuchungsprogramm über die Vielfalt dieser Beziehungen, die aus einer ebenso großen Vielfalt von Übergängen, Übertragungen oder Durchgängen besteht, in denen sich die Bande, die die Individuen an die Gemeinschaft binden, knüpfen oder auflösen, und durch die sie zugleich als Individuen konstituiert werden.« Das ›Wesen‹ der Menschen besteht also nach Marx nicht in ihrer ›produktiven Tätigkeit‹, sondern gründet sich auf das ›ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse‹ (MEW 3a, 6; vgl. Wolf 2003), auf eine ›transindividuelle Wirklichkeit‹, wie es bei Balibar (2013, 61) heißt: »[n]icht als etwas, das auf eine ideale Weise ›in‹ jedem Individuum existiert (wie eine Form oder eine Substanz) oder als etwas, das den Zweck erfüllte, sie von außen zu klassifizieren, sondern als etwas, das *zwischen* den Individuen existiert, als Ergebnis ihrer vielfältigen Interaktionen« (ebd., 61-62).

Zurück zu Agamben. Seiner Ansicht nach teilen die Vorgeschichte der bürgerlichen politischen Philosophie, die klassische politische Ökonomie und die Kritik der politischen Ökonomie diese verzerrte Bedeutung des Arbeitsbegriffes als Praxis, d.h. als ›produktive Tätigkeit‹. Agamben interpretiert die ›produktive Tätigkeit‹ in heideggerianischer Manier als die Aufhebung der ›poīēsis‹, d.h. des »man’s poetic status on earth«. Der entscheidende Punkt dabei ist, dass »[t]he essential character of poiesis was not its aspect as a practical and voluntary process but its being a mode of truth understood as unveiling« (Agamben 1999, 69). Agamben interessiert sich weder für das Resultat der Tätigkeit noch für die realen Bedingungen ihres Vollzugs, sondern für den Durchgang des ›Nichtseins‹ zum ›Dasein‹, der als Begriff des ›poietischen Aktes‹ im Sinne einer ontologischen Bestimmtheit erfasst wird; d.h. Agamben versteht ›poīēsis‹ grundsätzlich als »installation into a shape (μορφή και εἶδος)« (ebd., 60), also im Sinne einer Formbestimmung oder Formgebung in vollkommenem Einklang mit Aristoteles’ Hylemorphismuslehre. Insofern ist für Agamben die Auffassung der ›poīēsis‹ als ›enérgeia‹ (bzw. als Akt) fundamental. Agamben schreibt: »That which enters into presence and remains in presence [...] into a shape in which it finds its fullness, its completeness; [...] possesses itself in its own end, has the character of ενεργεια. Ενεργεια, then, means being-at-work« (ebd., 64-65). ›Enérgeia‹ unterscheidet sich von ›dýnamis‹ bzw. Potenz, die Agamben zufolge »characterizes the mode of presence of that which, not being at work, does not yet possess itself in its own shape as in its own end, but exists simply in the mode of availability, of being useful for [...], as a plank in a carpenter’s workshop or a marble block in a sculptor’s studio is available for the poetic act that will make it appear as a table or a statue« (ebd., 65). Auf aristotelische Art und Weise erscheint jedenfalls für Marx der Gebrauchswert der Ware Arbeitskraft nur der Möglichkeit nach: »Wirklichkeit wird er erst, sobald er von dem Kapital sollicitiert, in Bewegung gesetzt wird« (MEW 42, 193), d.h. vom Kapital konsumiert wird. Aus dem Unterschied zwischen ›enérgeia‹ und ›dýnamis‹ könnte man also folgern, dass eine grundlegende Unterscheidung zwischen dem produktiven Akt des Künstlers und der Warenproduktion im Kapitalismus bestehe.

Agamben zufolge hat das Kunstwerk seinen ›poietischen‹ Status beibehalten. Dem Wesen der Kunst entsprechend ist der moderne Status des Kunstwerkes auch heute noch durch seine Nähe zum Ursprung bestimmt, wie z.B. das Wort ›Originalität‹ anzeigt, das sich vom lateinischen ›origo‹, also Ursprung herleitet: »The work of art is original«, schreibt Agamben, »because it [...] remains in a relationship of permanent proximity to it« (Agamben 1999, 61). Das Wesen des ›poietischen Aktes‹ besteht Agamben zufolge in »opening the space of truth (α-ληθεια) and building a world for man’s dwelling on earth« (ebd., 70).⁵ Der Ursprung des Kunstwerkes kann demzufolge nur im Sinne der ›enérgeia‹ identifiziert, d.h. im Sinne des ›ursprünglichen Aktes‹ des Durchgangs vom ›Nichtsein‹ zum ›Dasein‹ bzw. einer »production into presence« (Agamben 1999, 68) oder, in heideggerianischer Manier, als ›Ins-Werk-Setzen der Wahrheit‹ erklärt werden und niemals aufgrund des subjektiven Willens des Schöpfers – wie es uns die Ideologie des Kunstgenies darstellen will: d.h., aufgrund des Willens des Künstlers, »whose creative imagination tolerates neither limits nor impositions« (ebd., 15). Im Gegensatz dazu schreibt Agamben:

⁵ Vgl. Heideggers Auffassung der ›po(i)etischen‹ Sprache als ›Wohnen‹.

»the product of technology lacks this energetic station in its own form [...]. Of course the industrial product is finished, in the sense that the productive process has come to its end, but the particular relationship of distance from its principle of origin [...] causes the product never to possess itself in its own shape as in its own end, and thus the product remains in a condition of perpetual potentiality. That is, *the entry into presence has the character of ενεργεια, of being-at-work, in the work of art, and the character of δυναμις, of availability for... in the industrial product* (we usually express this by saying that the industrial product is not a ›work‹ but, precisely, a product)« (ebd., 65).

Infolgedessen wird in den modernen Gesellschaften die Frage nach dem ›poietischen‹ Erlebnis in die Frage nach dem Resultat des Produktionsprozesses umgewandelt:

»Man's ›doing‹ is determined as an activity producing a real effect (the *opus* of *operari*, the *factum* of *facere*, the *actus* of *agere*), whose worth is appreciated with respect to the will that is expressed in it, that is, with respect to its freedom and creativity. The central experience of poiesis, production into presence, is replaced by the question of the ›how‹, that is, of the process through which the object has been produced« (ebd., 70).

In der Warenform ist die Nähe zum ›Ursprung‹ aufgrund der Reproduzierbarkeit des Gegenstandes verlorengegangen: »Things that come into being according to *τεχνη* [...] do not have this relationship of proximity with the *ειδος* [...]. *Reproducibility (intended, in this sense, as paradigmatic relationship of non-proximity with the origin) is, then, the essential status of the product of technics, while originality (or authenticity) is the essential status of the work of art*« (ebd., 61). Man könnte von daher auch behaupten, was eine Ware interessant mache, sei nicht ihr ›Ins-Werk-Setzen‹ oder ihr ›poietischer‹ Charakter, sondern der durch den Tausch realisierte Profit. Deshalb ist es angemessen, das industrielle Produkt unter dem Begriff der ›dynamis‹ zu analysieren, also als etwas, das der Möglichkeit nach existiert. Agamben notiert in diesem Zusammenhang auch, wie sich das Kunstwerk heute diesem Zustand, nämlich reine ›Potenz‹ zu bleiben, unterordnet:

»Wherever a work of art is produced and exhibited today, its *energetic* aspect, that is, the being-at-work of the work, is erased to make room for its character as a stimulant of the aesthetic sentiment, as mere support of aesthetic enjoyment. In the work of art, in other words, the dynamic character of its availability for aesthetic enjoyment obscures the *energetic* character of its final station in its own shape. If this is true, then even the work of art, in the dimension of aesthetics, has, like the product of technics, the character of *δυναμις*, of availability for« (ebd., 66).

Agambens Versuch, mittels einer heideggerianischen Kritik der technischen Lage der modernen Welt die ›Ursprünglichkeit‹ des Kunstwerkes zu behaupten, kehrt die Ansprüche einer Ästhetik des Kunstgegenstandes, die seine absolute Autonomie aufgrund seiner inneren Vollkommenheit proklamiert, grundsätzlich um. Agamben will die Subjektivität des Betrachters und seines ›interesselosen‹ Urteils, d.h. eines Urteils, das sich in einer entschiedenen Distanz zum Kunstwerk konstituiert, gleichsam aus der gesellschaftlichen Konstitution des Kunstwerkes hinauswerfen (vgl. ebd., 16). Dafür greift Agamben auf eine radikale Ontologie der Kunstproduktion zurück, die den Unterschied zwischen Konsumtion und Produktion aufzulösen verspricht, und strebt dadurch an, die Ästhetik vollständig aufzuheben.

Agamben will dem Kunstwerk eine neue Situiertheit zuweisen, die er in bestimmter Weise historisch auffasst. Sie beginnt in der Welt der Antike, der Welt der Griechen. Dennoch ist sie ideal vorausgesetzt. In Wirklichkeit sind die Griechen in Agambens Diskurs die griechische Sprache und die Ontologie des Aristoteles. Die griechische Sprache wird auf eine Maßgabe der philosophischen Sprache nach Heideggers Geschmack reduziert (vgl. Kapitel 2 in Feenberg 2005, 21 ff.), d.h. sie ist nicht die Sprache des Volkes oder der Schauplatz der gesellschaftlichen Gewalt (wie in Woloschinows oder auch Medwedews Sprachtheorie), sondern sie ist eine Technik des philosophischen Denkens. Darüber hinaus kann man es als grundlegendes Problem von Agambens Versuch ansehen, dass aufgrund der extremen Ontologisierung des Kunstwerkes kein Spielraum mehr für andere Möglichkeiten einer Neubestimmung des Kunstwerkes – seines Begriffs und seiner historischen Situation – bestehen bleibt. Benjamin hatte zutreffend erkannt, dass der Verlust der ›Ursprünglichkeit‹ des Kunstwerkes, die Benjamin durch den Begriff der ›Aura‹ kennzeichnet, das Resultat moderner Entwicklungen, d.h. historischer Verhältnisse ist. Aber statt Heideggers Abneigung gegen alle Technologie (vgl. ebd., 2 u. 15-17) zu teilen, macht Benjamin sich diese Entwicklung zu eigen; er beschreibt sie als Verfall der ›Aura‹ durch technische Reproduzierbarkeit. Die ›Aura‹ wird uns erst bewusst, wenn sie sich der technischen Reproduzierbarkeit entzieht (Benjamin 1977a, 12). Dies bedeutet zugleich, dass erst das Reproduktionsverfahren die Entstehung der ›Aura‹ als Kategorie des kunsthistorischen Diskurses bewirkt (vgl. Leslie 2000, 145). Aber im Fall von »auf Reproduzierbarkeit angelegten« Kunstwerken hat die Frage nach der Echtheit oder Ursprünglichkeit eigentlich keinen Sinn mehr (Benjamin 1977a, 17-18).

3.2.2 Paolo Virnos Umweg über Hannah Arendt zu Marx

Der italienische Philosoph und Theoretiker des Postoperaismus Paolo Virno hat eine Deutung der Praxis nach Aristoteles und Hannah Arendt vorgeschlagen, die sich eine bestimmte Auffassung der Kunst als ›praktische Tätigkeit‹ zunutze macht. Virnos Hauptthese ist, dass in der gegenwärtigen ›Multitude‹ die klassische Aufteilung des menschlichen Wissens in Arbeit (›poíēsis‹), politisches Handeln (›práxis‹) und Intellekt (›Leben des Geistes‹) aufgehoben sei (Virno 2005, 61-62). »Diese alte Dreiteilung [...] ist heute verschwunden«, behauptet Virno (ebd., 63): »Die Grenzen zwischen reiner intellektueller Tätigkeit, politischem Handeln und Arbeit haben sich aufgelöst [...]. [D]ie so genannte postfordistische Arbeit [hat] viele der Eigenschaften des politischen Handelns aufgesogen [...], und [...] dieses Ineinanderfließen von Politik und Arbeit [stellt] einen entscheidenden Grundzug der zeitgenössischen Multitude [dar]« (ebd.). Virno kommt dann zu dem Schluss, dass die Arbeit sich heute der Politik angeglichen habe; d.h. »die Arbeit hat die traditionellen Eigenschaften des politischen Handelns angenommen« (ebd., 64): »Ich meine, dass die postfordistische Arbeit, die Mehrwert schaffende, abhängige Arbeit Fähigkeiten und Anforderungen zum Einsatz bringt, die gemäß einer langen Tradition vielmehr zum politischen Handeln gehörten« (ebd.). Virno bezieht sich auf ein Merkmal der heutigen produktiven Arbeit, das früher zu den Haupteigenschaften des politischen Handelns in seiner klassischen aristotelischen Auffassung gehörte, nämlich dass »die Handlung und ihr Inhalt schlechthin Zweck« ist (Aristoteles 1985,

132). Dies bedeutet zugleich die Abwesenheit eines Endproduktes oder Werkes (›poíema‹) bzw. dessen Immaterialität als Resultat der Handlung. Bekanntlich wird die postfordistische Arbeit von Virno und anderen Theoretikern des Postoperaismus als ›immaterielle Arbeit‹ verstanden. Maurizio Lazzarato z.B. definiert ›immaterielle Arbeit‹ folgendermaßen: Im Bereich der neuen Ökonomie wie der audiovisuellen Industrie, Werbung, Mode, Computersoftware, künstlerischen u. kulturellen Produktion usw. produziert die immaterielle Arbeit »in erster Linie ein *gesellschaftliches Verhältnis* – ein Verhältnis, das Innovation, Produktion und Konsum einschließt –, und der (ökonomische) Wert, der dieser Tätigkeit zukommt, hängt einzig und allein davon ab, ob es ihr gelingt, diese Relation zu erzeugen« (Lazzarato 1998, 48).⁶ Lazzarato erkennt jedoch, dass die ›immaterielle Arbeit‹ diese Eigenschaft mit der ›materiellen‹ Arbeit teilt, insofern nämlich alle Arbeit im Kapitalismus »nicht nur Waren, sondern vor allem ein soziales Verhältnis, das Kapital« (ebd.) produziert. Allerdings hält eine solche Gemeinsamkeit die Theoretiker des Postoperaismus nicht davon ab, diese beiden Realitäten der Arbeit (materiell und immateriell) hinsichtlich ihrer entscheidenden qualitativen Unterschiede zu untersuchen. Insbesondere werden die Unterschiede in der Absicht konstatiert, auf eine neue Stufe der kapitalistischen Entwicklung hinzuweisen. Lazzarato bezieht sich darauf, indem er z.B. von den klassischen Formen der immateriellen Produktion spricht, die sich unmittelbar kollektiv konstituieren: »ja man könnte sogar davon sprechen, daß sie nicht anders als in der Form von Netzwerken oder Strömen existieren« (ebd., 46). Ihr Produktionszyklus bedeutet Lazzarato zufolge, von der kapitalistischen Initiative abhängig zu sein: »[S]obald der ›Job‹ erledigt ist, löst sich der Zusammenhang auf in jene Netzwerke und Ströme, die den produktiven Vermögen die Reproduktion und soziale Ausdehnung ermöglichen. Prekäre Beschäftigung, Hyperausbeutung, hohe Mobilität und hierarchische Abhängigkeiten kennzeichnen diese metropolitane immaterielle Arbeit. Unter dem Etikett ›nicht abhängiger‹ oder gar ›selbstbestimmter‹ Arbeit verbirgt sich tatsächlich ein intellektuelles Proletariat [...]. Bemerkenswert ist noch, daß es unter den skizzierten Bedingungen zunehmend schwierig wird, freie Zeit von Arbeitszeit zu unterscheiden – in gewissem Sinn fällt das Leben mit der Arbeit in eins« (ebd., 47 und Virno 2004, 151). So scheint es, als hätte sich Marx' Prognose der ›reellen‹ Subsumtion bzw. ›der direkten Unterordnung des Arbeitsprozesses unter das Kapital‹ (MEGA II/4.1, 104) vollkommen verwirklicht. Aber diese ›reelle‹ Subsumtion ist nur scheinbar, denn wenn man z.B. darauf zeigt, was im Kulturbereich wirklich passiert, notiert Virno, dass »the existent post-Fordism in many cases implies that we have returned to formal subsumption«, d.h. zur Unterordnung von Arbeitstätigkeiten, die bereits außerhalb des Kapitals existieren, unter das Kapitalverhältnis: »So the capitalists want to seize autonomously and freely produced intelligence and forms: to realize a surplus value of course« (in Lavaert u. Gielen 2009, 82). Die Subsumtion der Arbeit unter das Kapital ist also auf der Seite des Kapitals prekär, da »the cycle of immaterial labor takes as its starting point a

⁶ Negris Analyse der ›gesellschaftlichen Arbeiter‹ seit den 1970er Jahren war in dieser Hinsicht sehr einflussreich. Negri beschreibt den ›gesellschaftlichen Arbeiter‹ wie folgt: »S/he is a producer, but not only a producer of value and surplus value; s/he is also *the producer of the social cooperation necessary for work*. This function, which formerly pertained to the capitalist (and in more general terms, to the varied and manifold types of control exercised over the labour force during the centuries of capitalism's consolidation and development) now pertains to the worker. The principal and most apparent characteristic of the productive labour of the socialized worker consists in the fact that s/he is the originator of social cooperation [...]. S/he does not want to have bosses because s/he cannot have bosses« (Negri 2005, 80-81).

social labor power that is independent and able to organize both its own work and its relations with business entities. Industry does not form or create this new labor power, but simply takes it on board and adapts it« (Lazzarato 1996, 137). Das heißt, dass sich die Fähigkeiten, die die ›immaterielle Arbeit‹ hervorbringt, zunächst außerhalb der Herrschaft des Kapitals konstituieren. Negri spricht z.B. von »spaces of *self-valorization* that capital cannot entirely reabsorb« (Negri 2008, 43); und dies zeigt letztendlich die konstituierende Macht der Multitude (Negri 2004). Die neuen ›polymorphen‹ Formen des ›lavoro autonomo‹ werden heute dominant (Lazzarato 1998, 51),⁷ nämlich »das Auftauchen eines Typs von intellektuellen Arbeiterinnen und Arbeitern, die selbst unternehmerisch tätig werden, involviert in sich ständig verschiebende Austauschverhältnisse und in Veränderung begriffene raum-zeitliche Netze« (ebd., 51-52). Diese Charakterisierung der immateriellen Arbeit – dass sie eine Produktion von gesellschaftlichen Verhältnissen innerhalb kollektiver Ströme ist, die vom Kapital gesucht und ausgebeutet, aber nicht komplett beherrscht werden – ist besonders plausibel und zutreffend für die künstlerische Produktion. Eigentlich haben Autoren wie Lazzarato oder Virno diese Idee aus der gesellschaftlichen Lage der Kunst und des Wissens im Kapitalismus abgeleitet und dann verallgemeinernd umgearbeitet (vgl. Hardt 2005), insbesondere wenn sie die zentrale Bedeutung der kulturellen Produktion als Produktion von Kommunikation (im Sinne von Verhältnissen, Wissen, Informationen), die nur sozial und kollektiv angeeignet werden kann, betonen (Virno 2008, 35, 45). Lazzarato zeigt dies (unter Bezugnahme auf Gabriel Tarde) am Beispiel der Produktion von Wissen, dessen Weitergabe und Verbreitung den unmittelbaren Produzenten grundsätzlich nicht schadet, »sondern ihren Wert und den Wert dieses Wissens selber [erhöht]. Es ist für das Wissen daher nicht essentiell, ein Tauschobjekt zu sein, um kommuniziert werden zu können« (Lazzarato 1999, 174). Virno bezieht sich einerseits auf die Sprache, die »ohne Werk« bleibt und »an die Gegenwart anderer gebunden ist« (Virno 2005, 72) – woraus hervorgeht, dass »wir die Matrix des Postfordismus in jenen industriellen Sektoren suchen [müssen], in denen wir es mit der ›Produktion von Kommunikation mittels Kommunikation‹ [die Formulierung stammt eigentlich aus Piero Sraffas Hauptwerk *Warenproduktion mittels Waren* (1960) – JMD] zu tun haben, also in der Kulturindustrie« (ebd., 73 u. 2004, 154). Andererseits erscheinen in Virnos Sicht das Wissen und die gesellschaftliche Kooperation auch heute »als die tragende Säule der Produktion« (Virno 2005, 142; vgl. Lecercle 2009, 151-152). In dieser Hinsicht legt Virno Nachdruck auf einen Prozess, der ihm zufolge universell geworden ist: »[A]nalyzing the techniques and the labour processes of the media and the culture industry is necessary, not because it is concerning a single and specific sector of production [...], but because it provides an universal model, that is to say it concerns even the work in a car factory or a steel mill. More precisely: the role that traditionally has been played by the so-called industry of the means of production [hier nochmals die Bezugnahme auf Sraffa – JMD] is nowadays played by the communication industry« (Virno 2008, 35). Viele Künstler haben sich mit einer solchen Darstellung der Arbeit im Kapitalismus identifiziert. Sie haben den heutigen Kapitalismus in einer Form dargestellt, die sich die Kategorien der postoperaistischen Analyse zunutze macht; etwa wenn sie sich selbst als Fallbeispiel der allgemeinen postfordistischen Arbeitsverhältnisse präsentieren (Aranda et al. 2011; vgl. kritisch Graeber

⁷ Mit gewisser Vorsicht spricht Hardt (2005, 176) von der ›qualitativen Hegemonie‹ der immateriellen Arbeit heute.

2012). Diese Stellungnahme ist am besten von Lazzarato ausgedrückt worden: »Auf der Basis der [...] Tendenz, nach der die intellektuelle Produktion sich die ökonomische Produktion unterwirft, wird die künstlerische Arbeit eines der Modelle in der Produktion von Reichtum« (Lazzarato 1999, 179; vgl. Menger 2006a, 24-28). Und auch Virno notiert: »[W]hen language becomes the main principle according to which social reality is organized, social reality as a whole becomes aesthetic« (in Lavaert u. Gielen 2009, 78). Für Virno ist es daher wichtig, sich die folgende Frage zu stellen: »Does contemporary art indeed represent this widespread aesthetic dimension of present-day production? I cannot answer this question, but I do think it needs to be asked« (ebd., 79). Unter diesen Vorzeichen wird z.B. die Prekarisierung der Kulturproduzenten ein wichtiger Bezugspunkt aller Prekarisierung überhaupt. Das Selbstporträt des Künstlers wird also zum Porträt der gesamten Gesellschaft.

Virno denkt als Paradebeispiel aller Produktion im Postfordismus den Auftritt des ›Virtuosen‹: »Die Subsumtion dessen, was früher dem öffentlichen politischen Handeln seine unverwechselbare Gestalt verlieh, unter den Arbeitsprozess kann durch eine Kategorie erklärt werden, die zwar etwas altmodisch erscheinen mag, für unsere Zwecke meines Erachtens dennoch mehr als nützlich ist: die *Virtuosität*« (Virno 2005, 65). Die ›Virtuosität‹, d.h. der öffentliche Auftritt des ausführenden Künstlers, entspricht Virno zufolge der Kategorie der ›immateriellen Arbeit‹, da sie auf eine Handlung ohne materielles Produkt verweist. Freilich wird man bei der Konzertaufführung eines Virtuosen immer mit einer gewissen Materialität konfrontiert, z.B. mit dem Gebrauch bestimmter Musikinstrumente oder mit der Stimme des Sängers. Dagegen könnte man aber sagen, dass die von den Instrumenten oder der Stimme produzierte ›Reverberation‹ auf mein Ohr einen ›immateriellen‹ Genuss bewirkt: Der »Dienst, den mir ein Sänger leistet«, beschrieb Marx die ästhetische Erfahrung einer Konzertaufführung, »befriedigt mein ästhetisches Bedürfnis, aber was ich genieße existiert nur in einer von dem Sänger selbst untrennbaren Action, und sobald seine Arbeit, das Singen am Ende ist, ist auch mein Genuß am Ende; ich genieße die Thätigkeit selbst – ihre Reverberation auf mein Ohr« (MEGA II/3.6, 2176). Virno schlägt vor, die Tätigkeit des heutigen Arbeiters in der Warenproduktion als ›immateriell‹ in diesem Sinne zu verstehen. In der postfordistischen Arbeitsorganisation wird Virno zufolge die Tätigkeit ohne Werk zum Modell aller Erwerbstätigkeit. Dadurch ähnelt die Tätigkeit des Arbeiters der des Virtuosen: »Der entscheidende Punkt ist [...], [dass] die Leistungen der lebendigen Arbeit immer mehr virtuos-sprachlichen Tätigkeiten ähneln« (Virno 2005, 76). Diese Anknüpfung bildet einen der Kernpunkte von Virnos *Grammatik*. Die Tätigkeit der Virtuosen ist durch Folgendes gekennzeichnet: »In erster Linie verrichten sie eine *Tätigkeit, die ihre Erfüllung (bzw. ihren Zweck) in sich selbst findet* [...], ohne sich in einem ›fertigen Produkt‹ abzulagern, d.h. in einem Gegenstand, der über die Ausführung hinaus existiert. In zweiter Linie handelt es sich um eine Tätigkeit, die die Anwesenheit anderer voraussetzt, nur im Angesicht eines Publikums existiert« (ebd., 66). Der Bezugspunkt ist Aristoteles' Beschreibung der Praxis in der *Nikomachischen Ethik* und deren Wiederaufnahme bei Hannah Arendt, die Virno ausführlich zitiert:

»Die Ähnlichkeit zwischen dem Handeln und den ausübenden Künsten aber geht noch weiter. Genau so, wie das Musizieren oder das Tanzen oder das Theaterspielen für die Entfaltung ihrer Virtuosität auf ein Publikum angewiesen sind, das dem Vollzug

beiwohnt, bedarf auch das Handeln der Präsenz anderer in einem eben politisch organisierten Raum, der keineswegs selbstverständlich und nicht überall anzutreffen ist, wo Menschen in irgendeiner Art von Gemeinschaft zusammenleben. Eine solche für das Handeln erforderliche ›Staatsform‹ war einmal die Polis« (Arendt, zit. nach ebd., 67).

Arendts Bezug auf den Zusammenhang zwischen politischem Handeln und dem ausübenden Künstler ist für Virno entscheidend. So kann Virno nicht nur die Tätigkeit des Virtuosen, sondern auch die des postfordistischen Arbeiters als wesentlich ›politisch‹ darstellen:

»Hinsichtlich der zeitgenössischen Produktionsweise klingt die Bemerkung Hannah Arendts bezüglich der Tätigkeit der ausführenden KünstlerInnen und der politischen Menschen äußerst heilsam: Um zu arbeiten, bedarf man heute ›eines Raumes mit Öffentlichkeitsstruktur‹. Im Postfordismus verlangt die Arbeit nach einem ›Raum, der wie die Öffentlichkeit strukturiert ist‹, und ähnelt einer virtuosen Darbietung (ohne Werk) [...]. Ab einem bestimmten Entwicklungsgrad verleiht sich die Arbeitskooperation die verbale Kommunikation ein und wird somit der virtuosen Darbietung bzw. einem Komplex *politischen Handelns* immer ähnlicher« (ebd., 70-71).

Welche künstlerischen Praktiken sind dabei aus heutiger Sicht vorwiegend relevant? Vor allem Praktiken ohne fertiges Produkt; Praktiken, die keine marktgängigen Waren produzieren, die ihre Arbeit als soziale Kooperation im öffentlichen Raum ausüben, die sich als Form von politischem Handeln verstehen. Es geht also durchweg um Praktiken, die sich am Rande des offiziellen Kunstsystems konstituieren, um gesellschaftliche Verhältnisse anstelle von Werken zu erzeugen (vgl. Sholette 2011 u. Kester 2004 u.a.). Allerdings kann eine Kunsttheorie, die dergestalt eine gesellschaftlich-kritische Analyse künstlerischer Praktiken vornimmt, herkömmliche Kunstprodukte, die in Waren (z.B. Gemälden) realisiert sind, kaum noch berücksichtigen; sie werden allenfalls auf die vom Kapital beherrschte übliche Warenproduktion reduziert und somit abgesondert und als uninteressant vom Standpunkt einer Kritik der kapitalistischen Gesellschaft betrachtet. Da der materielle oder immaterielle Charakter der Tätigkeit derjenige ist, welcher in Virnos Analyse hervorgehoben wird, verschwindet zugleich aus der Analyse der Warencharakter der Arbeitskraft, dessen Erkenntnis die Kapitalismuskritik eigentlich auszeichnet (dazu Abschnitt 2.3).

Virno behauptet, dass auch Marx sich die Kategorie der ›Virtuosität‹ zunutze gemacht habe, und zwar in Bezug auf den Unterschied zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit (für eine ausführliche Kritik von Virnos Marx-Interpretation vgl. Durán 2009a). Marx habe in den ökonomischen Manuskripten von 1861-1863 (die später in den *Theorien über den Mehrwert* z.T. veröffentlicht wurden) die geistige Arbeit in zwei verschiedene Arten von ›poíēsis‹ unterteilt, nämlich die ›werkschaffende‹ und die ›werklose‹ Tätigkeit; im ersten Fall handelt es sich um Tätigkeiten, die in verkäuflichen Waren resultieren, im zweiten um solche, deren Resultat keine Ware in einem materiellen Sinne ist. Im Abschnitt »k.) Productivität des Capitals, Productive und unproductive Arbeit« hat Marx diesen Unterschied folgendermaßen beschrieben: »Gewisse *Dienstleistungen*, oder die *Gebrauchswerthe*, Resultate gewisser Thätigkeiten oder Arbeiten verkörpern sich in *Waaren*, andre dagegen lassen kein handgreifliches, von den Personen selbst *unterschiednes* Resultat zurück; oder ihr Resultat ist keine *verkaufbare Waare*« (MEGA II/3.6, 2176). Laut Virno folgt aus dieser Beschreibung eindeutig, dass es hier um die Unterscheidung zwischen materieller Produktion und

politischem Handeln geht (Virno 2005, 69), obwohl Marx von politischem Handeln nicht direkt spricht. Virno zufolge war für Marx die materielle Produktion («wie Bücher, Gemälde, alle Kunstproducte, die von der Kunstleistung des executierenden Künstlers verschieden sind» [MEGA II/4.1, 116]) – d.h. die Produktion, die in Waren resultiert – die weniger problematische Seite dieser Unterscheidung. Die Definition der produktiven Arbeit, so Virno, lasse sich nämlich ohne Weiteres auf diese Kategorie der materiellen Produktion anwenden. Wie aber steht es mit der ›werklosen Tätigkeit‹ (in der das »Product [...] nicht trennbar vom Act des Producierens« ist [ebd.]?), fragt sich Virno. Die ›virtuose Arbeit ohne Werk‹ bringt Marx »in Verlegenheit«, behauptet er (Virno 2005, 69). Marx, so Virno, beunruhige »die starke Ähnlichkeit zwischen der Tätigkeit der ausführenden KünstlerInnen und den Tätigkeiten der DienerInnen, die, obwohl undankbar und frustrierend, keinen Mehrwert produzieren und deshalb unter den Bereich der unproduktiven Tätigkeiten einzureihen sind« (ebd.). Virno zufolge soll also Marx aufgrund des Fehlens eines Endproduktes die Tätigkeit des ausführenden Künstlers mit der des Knechts verglichen und damit auf ihre ›Unproduktivität‹ innerhalb des Prozesses der kapitalistischen Mehrwertproduktion hingewiesen haben: »[F]or Marx, the absence of a finished work that lives on beyond the activity of performance puts modern intellectual virtuosity on a par with actions undertaken in the provision of a personal service: services that are seen as being nonproductive, because in order to obtain them one spends income, not capital« (Virno 1996, 191). Aber warum sollte dies Marx beunruhigen? Hat andererseits Virno irgendeinen Grund, beunruhigt zu sein? Wenn man zu dem Schluss kommt, dass »die virtuose Tätigkeit für Marx Lohnarbeit, die *aber gleichzeitig keine produktive Arbeit* ist, darstellt« (Virno 2005, 70), hat man tatsächlich Grund zur Beunruhigung, nämlich einfach deshalb, weil dies ein Schluss ist, den Marx selbst nie gezogen hat und auch nicht ziehen konnte. Wenn Marx den Austauschprozess der Arbeit gegen ›Geld als Geld‹ vom Austausch gegen ›Geld als Kapital‹ (MEGA II/4.1, 116) unterscheidet, weist er auf etwas hin, das manchmal bloß von der Position im Austauschprozess abhängt: »Die *productiven Arbeiter* selbst können mir gegenüber *unproductive Arbeiter* sein. Z.B. wenn ich mein Haus tapezieren lasse, und diese Tapezierer Lohnarbeiter eines masters sind, der mir diese Verrichtung verkauft, so ist es für mich dasselbe, als wenn ich ein tapezirtes Haus gekauft hätte, Geld gegen eine Waare zu meinem Consum verausgabt hätte, aber für den master, der diese Arbeiter tapezieren lässt, sind sie productive Arbeiter, denn sie producieren ihm Mehrwerth« (MEGA II/3.6, 2179). Das heißt, der unproduktive Charakter der Arbeit hat mit der Materialität oder Immaterialität der Tätigkeit – sei es eines Dieners, sei es eines Virtuosen (bzw. des postfordistischen Arbeiters) – zunächst nichts zu tun. Marx hatte die Arbeit nicht aufgrund ihrer Realisation in einem materiellen Produkt für produktiv oder unproduktiv erklärt, sondern im Hinblick auf die Austauschrelation zwischen lebendiger Arbeit und Kapital. Das heißt, Marx hat die Warenform der Arbeitskraft untersucht und nicht, wie Virno es vielleicht gerne möchte, den materiellen oder immateriellen Charakter des Arbeitsproduktes als Ware oder Dienstleistung. Marx' eigene Kritik solcher Positionen war gnadenlos:

»Die Sucht, die *productive* und *unproductive* Arbeit durch ihren *stofflichen* Inhalt zu bestimmen, rührt [davon] her: 1) Die der capitalistischen Produktionsweise eigenthümliche, und aus ihrem Wesen entspringende fetischistische Anschauung, welche *ökonomische* Formbestimmtheiten, wie *Waare* zu sein, *productive* Arbeit zu sein etc, als

den stofflichen Trägern dieser Formbestimmtheiten oder Categorien an und für sich zukommende Eigenschaft betrachtet. 2) Daß den Arbeitsproceß als solchen betrachtet, die Arbeit nur *productiv* ist, die in einem *Product* (materiellen Product, da es sich hier nur um materiellen Reichthum handelt) resultirt« (MEGA II/4.1, 114-115).

Und in den ökonomischen Manuskripten 1861-1863 schrieb Marx: »Das Resultat des capitalistischen Productionsprocesses ist weder ein bloßes Product (Gebrauchswerth), noch *Waaren*, d.h. Gebrauchswerth, der einen bestimmten Tauschwerth hat. Sein Resultat, sein Product ist Schöpfung des *Mehrwerths* für das Capital und daher faktisch *Verwandlung* von Geld oder Waare in Capital« (MEGA II/3.6, 2172). Man muss sich allerdings fragen, welches Ziel Virno hier verfolgt, warum er also Marx' Analyse auf diese Weise verfälscht. Virno will zeigen, dass das Hauptmerkmal des postfordistischen Arbeiters die Arbeit ohne Endprodukt, d.h. die Tätigkeit des Virtuosen ist. Das Bild stammt aus einer Beschreibung der Fabrikarbeit im Postfordismus, die ein Gemeinplatz des Postoperaismus geworden ist.⁸ Die Funktion der Arbeit innerhalb der postfordistischen Arbeitsorganisation, so Virno, »consists no longer in the carrying out of a single particular objective, but in the modulating (as well as varying and intensifying) of social cooperation [...]. This modulation takes place through linguistic services that, far from giving rise to a final product, exhaust themselves in the communicative interaction that their own ›performance‹ brings about« (Virno 1996, 192). Dies ist das Porträt der ›immateriellen Arbeit‹, und in dieses Porträt passt die für den Fordismus typische Tätigkeit des traditionellen Warenerzeugers selbstverständlich nicht mehr hinein. »Der entscheidende Punkt ist jedoch, dass, während die materielle Produktion der Objekte an das hochgradig automatisierte System der Maschinen delegiert wird, die Leistungen der lebendigen Arbeit immer mehr virtuos- sprachlichen Tätigkeiten ähneln« (Virno 2005, 76). Dadurch wird die Tätigkeit des postfordistischen Arbeiters in eine Sphäre gerückt, die außerhalb der Kapitalverwertung existiert, obwohl das Kapital sie ausnutzen kann. Dies ist es, was Virno aus seiner Marx-Lektüre eigentlich gewinnen will. Es geht darum, zu beweisen, dass dem Mehrwert schaffenden Arbeiter des Postfordismus die Eigenschaften des unproduktiven Arbeiters zu Marx' Zeiten entsprechen, d.h. laut Virnos Interpretation die Produktion ohne Werk. Der Zusammenhang der Marxschen unproduktiven Arbeit mit dem postfordistischen Arbeiter dient aber zu zwei unterschiedlichen Zwecken. Erstens wird damit gezeigt, dass dieser postfordistische Arbeiter sich wie in Marx' Beschreibung der ›formellen‹ Subsumtion außerhalb der Herrschaft des Kapitals konstituiert und ihm deshalb das Merkmal der konstituierenden Macht der Multitude zukomme. Zweitens wird behauptet, dass Marx' Analyse der Arbeitsbedingungen nach ihrem produktiven oder unproduktiven Charakter überholt sei; die Lage habe sich so entscheidend verändert, dass neue Kategorien gebraucht würden: nämlich die Kategorie des postfordistischen Arbeiters als Produzenten (bzw. ›Virtuosen‹) von immaterieller Arbeit, d.h. sozialer Kooperation. Auf den ersten Blick werden Virno zufolge nur zwei Alternativen für die Tätigkeit des Virtuosen erkennbar: »Entweder lässt sie die strukturellen Eigenschaften der politischen Tätigkeit durchscheinen [...], wie dies Aristoteles und Hannah Arendt nahe legen, oder aber sie erscheint, wie bei Marx, als ›Lohnarbeit, die dennoch keine produktive Arbeit ist« (ebd., 70). Jedoch zeige uns die aktuelle Entwicklung, dass im Postfordismus diese zwei Alternativen im Grunde

⁸ Und nicht nur des Postoperaismus; vgl. André Gorz' These des Verschwindens der Arbeit (dazu Caffentzis 2013b).

verschwunden seien: insofern nämlich »die *produktive* Arbeit in ihrer Gesamtheit sich die besonderen Wesenszüge der künstlerischen, darstellenden Tätigkeit [Fehlen eines Werks, Sich-der-Gegenwart-des-Anderen-Aussetzen usw. – JMD] zueigen gemacht hat« (ebd.). Damit lässt Virno letztendlich Marx' Analyse der ›formellen‹ Subsumtion der Arbeit unter das Kapital mit dem ›politischen‹ Charakter des Handelns nach Aristoteles und Arendt verschmelzen: »From a certain point onward [...] the alternative changes into a complicity« (Virno 1996, 191), und die Kategorien, die sich zunächst gegenseitig auszuschließen schienen, nämlich Praxis und ›*poiēsis*‹ bzw. Handeln und Arbeit, vereinen sich jetzt: »The metaphorical tearing apart comes to an end« und »the virtuoso works [...] not despite the fact, but precisely because of the fact that her or his activity is closely reminiscent of political praxis« (ebd.). Zugleich verkündet Virno, dass damit die Überwindung von Marx' Kategorien (nämlich der Unterscheidung zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit) erreicht sei (ebd., 192). Hier geht es eigentlich um die Überwindung des Wertgesetzes. Aber kann der Unterschied von Praxis und ›*poiēsis*‹ auf diese Weise aufgehoben werden? Die musikalische Tätigkeit Glenn Goulds kann uns ein geeignetes Beispiel dafür liefern (siehe den nächsten Abschnitt).⁹

Virno kritisiert Glenn Gould, weil dieser bekannte und sehr erfolgreiche kanadische Pianist »das ›Politische‹ an seiner Tätigkeit als ausführender Künstler« bekämpfte (Virno 2005, 67). Glenn Gould beendete 1964 seine erfolgreiche Karriere als Konzertpianist bewusst und entschied sich, gleichsam sich selbst unter die Kulturindustrie zu subsumieren und demzufolge als fordistischer Arbeiter aufzutreten. Seine Studioaufnahmen von Bachs Werken gelten noch heute als unübertreffliche Meisterwerke. Virno schreibt dazu:

»Um seine eigene Virtuosität zu ›entpolitisieren‹, trachtete er danach, die *Tätigkeit* des ausführenden Künstlers so weit als möglich der *Arbeit* im engeren Sinn anzunähern, die dauerhafte Produkte schafft [...]. Um aus der öffentlich-politischen Dimension auszubrechen, die der Virtuosität eigen ist, musste er vorgeben, seine meisterhaften Interpretationen brächten ein bestimmtes Objekt, das unabhängig von der Interpretation selbst existiert, hervor. Wo es ein Werk, ein selbständiges Produkt gibt, dort hat man es mit Arbeit, und nicht mehr mit Virtuosität und *infolgedessen* auch mit Politik zu tun« (ebd., 68).

Die letzte Bemerkung ist aber eine dubiose Auffassung von Arbeit, nämlich dass es unter den Bedingungen von Arbeit im fordistischen Sinne keine Politik gebe. Diese Auffassung geht auf Arendts Darstellung der ›*vita activa*‹ (Arendt 1981, 16 ff.) zurück. Es ist allerdings klar, dass Virno den Arbeitern die politische Dimension ihrer Tätigkeit nicht wegnehmen, sondern sie neu fassen will. Virno greift dabei auf eine sehr enge Konzeption des Handelns zurück und damit auf eine falsche Vorstellung, die von Arendt sehr stark beeinflusst ist und allerdings nur im direkten Widerspruch zum Marxschen Arbeitsbegriff funktioniert (vgl. Benhabib 2006, 209 ff.).¹⁰ Arendt betont nach Aristoteles das Handeln (d.h. »die politische Tätigkeit *par excellence*« [Arendt 1981, 18]) als diejenige Tätigkeit, die dem freien Mensch übrig bleibt,

⁹ Virnos Kritik an Glenn Goulds Verzicht, seine Karriere als Konzertvirtuose weiter zu verfolgen, bezieht sich darauf, d.h. auf die Aufhebung des Wertgesetzes, da sich Gould wie ein fordistische Arbeiter verhalten wollte und die politische Dimension seiner Arbeit paradoxerweise abgewiesen habe (Virno 2005, 65-71).

¹⁰ Schindler z.B. schreibt: »Im Mittelpunkt ihrer Kritik steht die Zurückweisung der These von der wertbildenden Funktion der Arbeit« (Schindler 1996, 133).

nachdem alle anderen Tätigkeiten ausgeschlossen sind, die nach Aristoteles keine ›bioik‹ bilden und auf diesem Grund keine geeigneten Tätigkeiten für den freien Mann sein können. Diese anderen Tätigkeiten sind diejenigen, die »von den Notdürften des Lebens und den von ihnen geschaffenen Verhältnissen« abgeleitet sind; d.h. es handelt sich hauptsächlich um Arbeit (ebd., 22-23): »Im Sinne der Griechen konnten weder Arbeiten noch Herstellen überhaupt einen βίος bilden, das heißt eine Lebensweise, die eines freien Mannes würdig ist und in der sich Freiheit manifestiert; da sie dazu dienten, das Notwendige herbeizuschaffen und das Nützliche zu produzieren, waren sie unfrei, nämlich gezwungen von den Nöten und Wünschen der Menschen« (ebd., 23). Von daher bildet das Handeln für Arendt die einzige Tätigkeit, die vollkommen das Menschsein kennzeichnet:

»Die Arbeit mag noch so charakteristisch für den menschlichen Stoffwechsel mit der Natur sein, das besagt nicht, daß jeder Mensch auch arbeiten müßte; er kann sehr gut andere zwingen, für ihn zu arbeiten, ohne daß seinem Menschsein darum Abbruch geschähe. Und genau das gleiche gilt für das Herstellen, sofern man sehr wohl die Welt der Dinge benutzen und genießen kann, ohne je selbst auch nur ein einziges nützliches Ding hergestellt [...] zu haben. [...] Ein Leben ohne alles Sprechen und Handeln andererseits [...] wäre buchstäblich kein Leben mehr, sondern ein in die Länge eines Menschenlebens gezogenes Sterben« (ebd., 214-215).

Im Gegensatz zum hier postulierten ontologischen Status des Handelns, den Arendt aus der Philosophie des Aristoteles gewinnt (Benhabib 2006, 185 ff.), ist es für unsere Argumentation nicht relevant, ob die Griechen wirklich glaubten, dass die Arbeit ihrer Natur nach sklavisch war (und deshalb die Sklaverei begründeten) oder ob die Verbreitung der Sklaverei der eigentliche Grund für die griechische Geringschätzung der Arbeit war.

Virno identifiziert gewissermaßen das Handeln mit der Arbeit bzw. versucht, das Handeln, so wie Arendt es versteht, mit dem Marxschen Arbeitsbegriff unter dem Titel der ›immateriellen Arbeit‹ zu vereinen – unter der Voraussetzung, dass die Arbeit als Handeln die Warenproduktion (und damit die Arbeitswerttheorie, die in der klassischen politischen Ökonomie und auch bei Marx mit der Warenproduktion verknüpft ist) in der postfordistischen Stufe der kapitalistischen Entwicklung überwunden hat. Entscheidend dafür ist Virnos Auffassung von Biopolitik. Biopolitik bedeutet für Virno, die Potentialität jeglicher Tätigkeit zu realisieren. Virno erfasst Biopolitik als reine Potenz bzw. ›dynamis‹, obwohl Arendt das Handeln eigentlich als Form menschlicher Aktualität bzw. ›enérgeia‹ verstanden hatte (Benhabib 2006, 186). Aber Virno greift in diesem Punkt auf Marx zurück. Um den Begriff der Biopolitik zu verstehen, schreibt Virno, muss man »bei einem anderen Begriff beginnen, der aus philosophischer Sicht viel komplizierter ist: dem der *Arbeitskraft*« (Virno 2005, 111). Virno zitiert den bekannten Paragraphen aus dem ersten Band des *Kapital*, wo es heißt, dass unter Arbeitskraft oder Arbeitsvermögen der »Inbegriff der physischen und geistigen Fähigkeiten« verstanden wird (MEW 23, 181), und betont, dass Marx hier von *allen* Fähigkeiten spricht, das heißt: »Wenn man von Arbeitskraft spricht, bezieht man sich auf jegliche Art von Vermögen: Sprachvermögen, Gedächtnis, Bewegungsapparat usw.« (Virno 2005, 112). Man beziehe sich also auf die gesamte Sphäre der ›vita activa‹ im Sinne Arendts. Was der Kapitalist auf dem Markt kauft, ist dieses Arbeitsvermögen zum Produzieren, d.h. ein Gebrauchswert, der für den Kapitalist nur als ›der Möglichkeit nach‹ (bzw. als Potenz)

existiert, bevor er diese Arbeitskraft in der Warenproduktion einsetzt (MEW 42, 190). Virno liest Marx' Bemerkung in den *Grundrissen* im Sinne des Handelns, da das Arbeitsvermögen »nicht außer ihm« bzw. außer dem Arbeiter existiert (ebd.):

»Man beachte den entscheidenden Punkt: Dort, wo etwas verkauft wird, das nur als Möglichkeit existiert, ist dieses Etwas nicht von der *lebendigen Person* der VerkäuferIn zu trennen. Der lebendige Körper der ArbeiterIn ist das Substrat jener Arbeitskraft, die für sich keine eigenständige Existenz hat. Das Leben, der reine und schlichte *bios*, erlangt eine spezifische Bedeutung als Tabernakel der *dynamis*, der schieren Potenz« (Virno 2005, 114).

Die Arbeitskraft wird folglich als immateriell in diesem Sinne verstanden, und »[a]us diesem und keinem anderen Grund sind wir berechtigt, von ›Biopolitik‹ zu sprechen« (ebd., 115). Aber was ist eigentlich dieses Vermögens? Ist es die »bestimmte produktive Verausgabung von menschlichen Muskel, Nerv, Gehirn usw.«, wie Marx es bekanntlich in *Zur Kritik* formulierte (MEW 13, 18), was Virno allerdings noch um »das ›Leben des Geistes‹« (2005, 112) ergänzt? Dann kann man auch von ›abstrakter Arbeit‹ sprechen, insofern hier auf »die einfachste und urälteste Beziehung« hingewiesen wird, »worin die Menschen – sei es in welcher Gesellschaftsform immer – als produzierend auftreten« (MEW 42, 38). Aber Marx warnt uns, dass diese Abstraktion als solche »das Produkt historischer Verhältnisse [ist] und ihre Vollgültigkeit nur für und innerhalb dieser Verhältnisse [besitzt]« (ebd., 39). Nimmt man diese historischen Verhältnisse unter die Lupe, so wird man in der kapitalistischen Produktionsweise z.B. sehen, dass die ›abstrakte Arbeit‹ eine objektive Realität besitzt, die über ihre konkret-nützliche Zweckbestimmung, d.h. über ihre natürlichen Voraussetzungen als Verausgabung menschlicher Kräfte, hinausgeht. Diese objektive Realität ist der Warenwert, d.h. der Wert der Ware als Verkörperung abstrakt menschlicher Arbeit. Dennoch bezieht sich Virno keinesfalls, zumindest nicht wörtlich, auf die Marxsche ›abstrakte Arbeit‹, auf die seine Definition der Arbeitskraft als Vermögen Bezug nehmen sollte. Virno will lieber die menschliche Arbeit als Vermögen in der Art von Arendts Begriff des Herstellens darstellen, der freilich auf Heideggers ›Hervor-bringen‹ zurückgeht (Benhabib 2006, 177). Das heißt, hier ist Virnos Sprache die von Arendt, allerdings unter Verwendung von Marxscher Terminologie. Und dies ist eine sehr merkwürdige Eheschließung. Virno versucht, Arendts Grundtätigkeiten, nämlich Arbeiten, Herstellen und Handeln, unter dem Begriff der Arbeitskraft als Vermögen zu vereinen. Der Abstraktionsgrad, den Virno hier erreicht, ist bemerkenswert. Die von ihm dargestellten Fähigkeiten der lebendigen Person als »unbestimmtes Vermögen« (Virno 2005, 112), die über »bestimmte Leistungen« (ebd., 113) hinausgehen und auf dem Markt für den Kapitalisten nur als Potenz erscheinen, werden im Sinne eines normativen Ursprungs, als ontologische Grundbedingung verstanden. Erst nach dem Erwerb dieser Fähigkeiten durch den Kapitalisten werden sie in Arbeit verwandelt, d.h. in ›vergegenständlichte Arbeit‹. Die Warenproduktion im Kapitalismus, die als Ding außer dem Leben und Körper der Arbeiter existiert, bedeutet für Virno buchstäblich die Entäußerung des menschlichen ›bios‹: »Der lebendige Körper wird zum Objekt, das regiert werden muss, jedoch nicht aufgrund seines intrinsischen Wertes, sondern weil er das Substrat der einzigen Sache darstellt, die wirklich von Bedeutung ist: der Arbeitskraft als der Summe der verschiedensten menschlichen Vermögen (Sprechen, Denken, Erinnern, Handeln usw.). Das Leben rückt ins Zentrum der Politik, sobald sich alles um die immaterielle [...]

Arbeitskraft zu drehen beginnt« (ebd., 114-115). Erst jetzt im Postfordismus, d.h. mit dem Auftreten der ›immateriellen Arbeit‹, rückt das schiere Vermögen (z.B. die Sprache), das nicht trennbar von der Arbeitskraft selbst ist, ins Zentrum des Ausbeutungsprozesses. Die Schwierigkeit für das Kapital besteht nunmehr darin, dass es dieses ›urälteste Vermögen‹, wenn es dieses Vermögen auch ausbeutet, nicht wirklich beherrschen bzw. kontrollieren kann, da es mit der Person wesentlich verbunden ist; und wir wissen, dass die Arbeitskraft eine Ware ist, die das Kapital mit seinen eigenen Mitteln noch nicht reproduzieren kann. Virnos Auffassung unterscheidet sich nicht sehr von derjenigen Agambens. Zunächst versteht Agamben ›poiēsis‹ als Akt, Aktualität bzw. ›enérgeia‹, entsprechend dem Handeln bei Arendt, während Virno die Tätigkeit des Arbeiters zwischen Handeln und Herstellen als reine Potenz bzw. ›dýnamis‹ erläutert. Agamben lehnt es ab, die ›poiēsis‹ als Potenz zu verstehen, um nicht ein bestimmendes Prinzip (z.B. gesellschaftliche Verhältnisse) außerhalb des reinen Akts einräumen zu müssen. ›Poiēsis‹ wird dadurch zum ›Ursprung‹ im Heideggerschen Sinne des ›Hervor-bringens‹. Die Arbeitskraft als Potenz im Sinne Virnos kann vom Kapital ausgenutzt werden und wird auch tatsächlich ausgenutzt; aber als die reine Fähigkeit, alles produzieren zu können, soll sie frei von historischen und gesellschaftlichen Bestimmtheiten sein, wird also ebenfalls als ›ursprünglicher‹ Akt dargestellt. Der Begriff ist seinem Sinne nach Arendts Begriff des Herstellens ähnlich, und so erschafft »[d]ie herstellende Tätigkeit [...] die Welt im Heideggerschen Sinne des Wortes« (Benhabib 2006, 177). Heideggers (und Agambens) ›Hervor-bringen‹, Arendts ›Herstellen‹ und Virnos ›Arbeitskraft‹ bedeuten also letztendlich dasselbe, nämlich den ontologischen Status des Menschen in der Welt.

3.2.3 Die Subsumtion Glenn Goulds unter das Kapital

Glenn Goulds Verweigerung des Konzertauftritts könnte man als Zeichen seiner persönlichen Befangenheit sehen und als Resultat der puritanischen Atmosphäre, in der Gould in Toronto aufgewachsen war (vgl. Bazzana 2004, 16 ff. u. 88). Aber seine Verweigerung beruhte zugleich auf einer ehrlichen Abneigung gegen die Konzerthalle. Goulds kritische Auseinandersetzung damit bedeutete erstens die Ablehnung eines bestimmten Publikums und seiner Form von Sozialisierung in der Konzerthalle, was letztendlich für Gould darauf hinauslief, durch die Inanspruchnahme neuer technischen Methoden eine neue, veränderte Beziehung zu den Zuhörern aufzubauen; und sie bedeutete zweitens die Ablehnung dessen, was man in Goulds Zeit von einem Konzertvirtuosen hinsichtlich des Konzertsripts und seiner Haltung auf der Bühne erwartete (ebd., 108).¹¹ Dadurch gab Gould die ›Virtuosität‹ seiner Klavieraufführung nicht wirklich auf, wie Virno es gern sehen möchte, sondern stellte sie auf eine neue Basis. Das folgende Gespräch, das Gould mit sich selbst führt, gibt sehr treffend Goulds tiefstes Unbehagen an der gesamten Atmosphäre wieder, die in der Konzerthalle erlebt wird und die Gould als den ›Trugschluss des Smokings‹ bezeichnet:

»g.g.: [...] I simply believe that any artist worthy of the name must be prepared to sacrifice personal comfort.

¹¹ Said beschreibt dies als die Beschränkungen, die charakteristisch sind für die »implacable chronological sequence of set program of the recital order« (Said 2008, 275).

G.G.: To what end?

g.g.: In the interests of preserving the great traditions of the musical-theatrical experience, of maintaining the noble tutorial and curatorial responsibilities of the artist in relation to his audience.

G.G.: You don't feel that a sense of discomfort, of unease, could be the sagest of counsellors for both artist and audience?

g.g.: No, I simply feel that you, Mr. Gould, have either never permitted yourself to savor the –

G.G.: – ego gratification?

g.g.: – the privilege, as I was about to say, of communicating with an audience –

G.G.: – from a power-base?

g.g.: – from a proscenium setting in which the naked fact of your humanity is on display, unedited and unadorned.

G.G.: Couldn't I at least be allowed to display the tuxedoed fallacy, perhaps?« (Gould 1984b, 317-318).

Die moderne Form von Konzertaufführung entsteht nicht in einem leeren Raum, sondern sie ist das Produkt neuer Marktverhältnisse, die mit der bürgerlichen Gesellschaft auftreten. Eine Konzertaufführung bedeutet grundsätzlich einen Auftritt vor einem zahlenden Publikum. Die neuen Verhältnisse zwischen Konzertvirtuosen, Impresarios und dem zahlenden Publikum, die die Überwindung der traditionellen, für die Aristokratie und die Kirche typischen Mäzenatenkultur bedeuten und auf eine neue Form von Kulturförderung verweisen, waren Gould sehr bewusst; seine Karriere als Konzertpianist war so erfolgreich, dass sie ihn zu einem der bestbezahlten klassischen Konzertvirtuosen der Welt gemacht hatte (Bazzana 2004, 239-240). Wie in Marx' Beispiel der Sängerin, »die wie der Vogel singt«, kann der Konzertvirtuose nur dann als produktiver Arbeiter auftreten, wenn er »von einem entrepreneur engagiert« wird, der ihn spielen lässt, »um Geld zu machen«, denn er »produziert direkt Capital« (MEGA II/4.1, 113). Zwei Jahre vor seinem Rückzug aus der Öffentlichkeit hatte Gould über die neue Theaterhalle in Toronto gesagt: »a new theatre constructed in our behalf through the generosity, civic vision, and tax advantage of a local brewing firm. The Metropolitan [Opera Company], with its accustomed tact and diplomacy, wisely declined to present to us the alcoholic dissipations of Sir John Falstaff or the aphrodisiac delusions of Master Tristan or, indeed, any other tableaux which might compromise the corporate image of its host« (Gould 1984a, 245). Es ist dabei nicht wirklich wichtig, ob man in Goulds Worten eine gewisse Ironie vernimmt. Bedeutender ist, dass man hier etwas über die ökonomische Dimension lesen kann, die den Auftritt des Konzertvirtuosen als produktiven oder unproduktiven Arbeiter bestimmt. In seinem Aufsatz »Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual« hat Edward Said Goulds Virtuosität in diesem Sinne erkannt, d.h. als Produkt moderner gesellschaftlicher Verhältnisse:

»The virtuoso after all is a creation of the bourgeoisie and of the new autonomous, secular, and civic performing spaces [...] that had replaced the churches, courts, and private estates which had once nurtured Mozart, Haydn, Bach [...], the modern concert hall where we go to hear prodigies of technical skill is in effect a sort of precipice, a place of danger and excitement at the edge, where the noncomposing performer is

greeted by an audience attending the event [...], a perilous experience full of constant risk and potential disaster albeit in a confined space. At the same time, by the mid-twentieth century the concert experience was refined and specialized at a profound distance from ordinary life, discontinuous with the activity of playing an instrument for personal pleasure and satisfaction, entirely connected to the competitive world of other performers, ticket-sellers, agents, intendants, and impresarios, as well the even more controlling record and media company executives. Gould was both product of and reaction to this world. He could never have attained his degree of eminence had he not had the services of Columbia Records and the Steinway piano corporation at his disposal at crucial moments in his career, to say nothing of the telephone company, concert house managers, intelligent recording producers and engineers, and medical networks he worked with all of his adult life« (Said 2008, 267-268).

Sicher war Gould kein politischer Mensch im engeren Sinne, aber was uns jetzt hinsichtlich seiner Karriere interessiert, ist die politisch-ästhetische Dimension seiner Entscheidung, dem öffentlichen Auftritt aus dem Wege zu gehen. Virnos normative Verquickung oder Ineinssetzung des Handelns mit der Arbeit funktioniert hier nicht, weil die gesellschaftliche Dimension von Goulds Arbeit zeigt, dass Gould für seine Verwirklichung als ausübender Künstler die Produktion eines materiellen Produktes bzw. einer Ware brauchte; etwas, das Virno ganz besonders stört. Die gesellschaftliche Erscheinung von Goulds Arbeit als Ware – in der Form von Schallplatten – kann als eine Erklärung dafür angesehen werden, dass Gould als produktiver Arbeiter im ökonomischen Sinne in Erscheinung tritt, genauso wie eine Konzertaufführung ohne sichtbares Endprodukt eine Vielzahl von Arbeiten einschließt, die – genauso wie der Konzertvirtuose – selber produktiv sein können. Entscheidend ist dabei nicht das materielle Produkt an sich, sondern der Warencharakter der Arbeitskraft. Aber die gesellschaftliche Dimension von Goulds Arbeit lässt sich auf die Produktion einer bestimmten (materiellen) Ware nicht reduzieren. Letztendlich waren seine Radiosendungen für den öffentlich-rechtlichen kanadischen Sender CBC (vgl. Bazzana 2004, 284-292) keine Waren, weder im materiellen Sinne des Wortes noch als Produkt mehrwertschaffender Arbeit. Wenn man sich allerdings die von Gould produzierten Sendungen und materiellen Waren genauer ansieht, bestätigt sich unabhängig vom produktiven oder unproduktiven Charakter der Tätigkeit, dass Gould in Wirklichkeit die ›virtuose‹ Dimension seiner Arbeit nicht aufgegeben, sondern umformuliert hat; und die Analyse dieser ›Virtuosität‹ ist entscheidend für die politisch-ästhetische bzw. praktisch-kritische Dimension seiner Arbeit.

Marx hatte in den *Grundrissen* am Beispiel des Klavierspielers die unproduktive Arbeit in einer Form erklärt, die mit Virnos Analyse übereinzustimmen scheint. Marx schreibt:

»Ist es nicht toll, fragt z.B. (wenigstens ähnlich) Herr Senior, daß der Klaviermacher ein *produktiver Arbeiter* sein soll, aber der *Klavierspieler* nicht, obgleich doch ohne den Klavierspieler das Klavier ein Nonsens wäre? Aber so ist es exakt. Der Klaviermacher reproduziert *Kapital*; der Klavierspieler tauscht seine Arbeit nur gegen Revenue aus. Aber der Klavierspieler produziert Musik und befriedigt unsern Tonsinn, produziert ihn auch gewissermaßen? In fact, so tut er: Seine Arbeit produziert etwas; darum ist sie nicht *produktive Arbeit* im *ökonomischen* Sinn; sowenig als die Arbeit des Narren produktiv ist, der Hirngespinnste produziert. *Produktiv ist die Arbeit nur, indem sie ihr eignes Gegenteil produziert*« (MEW 42, 226).

Es scheint, als ob der Klavierspieler im Sinne von Virnos Auffassung der Virtuosität unproduktiv bleibt, weil seine Handlung kein materielles Produkt hervorbringt. In diesem Zusammenhang ist aber Marx' letzter Satz mit seinem dialektischen Ton besonders wichtig. Was ist das *Gegenteil* der Arbeit? Die materielle Ware, die als Realisation des Kapitalverwertungsprozesses betrachtet werden soll? Man kann sich vorstellen, dass Virno diese letzte Frage mit einem ›Ja‹ beantworten würde. Oder ist das *Gegenteil* der Arbeit einfach das Kapital? Wir wissen, dass für Marx das Resultat des kapitalistischen Produktionsprozesses die Mehrwertschöpfung ist. Also geht es hier nicht um den materiellen Charakter des Arbeitsprozesses, sondern um das Verhältnis zwischen lebendiger Arbeit und Kapital. Darüber hinaus schreibt Marx woanders in den *Grundrissen*: »Der einzige *Gebrauchswert* daher, der einen Gegensatz zum Kapital bilden kann, ist die *Arbeit*, und zwar *wertschaffende, i.e. produktive Arbeit* [...]. Arbeit als bloße Dienstleistung zur Befriedigung von unmittelbaren Bedürfnissen hat gar nichts mit dem Kapital zu tun, da es sie nicht sucht« (MEW 42, 198). Das heißt, die einzige Arbeit, die ihr Gegenteil produzieren kann, ist die wertproduzierende Arbeit, weil die wertproduzierende Arbeit im direkten Verhältnis zum Kapital auftritt. Aber man kann die Frage auch noch anders darstellen: Hat Gould als Konzertvirtuose sein eigenes Gegenteil produziert, etwa in dem Sinne, dass er etwas, z.B. Musik, für einen Impresario produziert? Für Virno stellt es sich folgendermaßen dar: Weil Goulds Handlung als Konzertvirtuose die natürliche Realisation seines Daseins als politischer Mensch bedeutet, kann diese vom Kapital nicht vollkommen dominiert werden. Gould bleibt folglich als Konzertvirtuose unproduktiv, was nach Virno heißt, dass er die grundlegende bzw. ontologische Dimension seiner selbst bewahrt hat. Im Unterschied dazu bedeute Goulds Auftreten als Warenproduzent, d.h. als Produzent von materiellen Waren, dass er seine eigene Entfremdung gesucht habe. Aber wir wissen, dass die Gleichung immaterielle Arbeit = unproduktive Arbeit keine Marxsche Deduktion ist, wie Virno suggerieren möchte, sondern das Ausgreifen der nicht-materialistischen (bzw. nicht marxistischen) Voraussetzungen des postoperaistischen Ansatzes – insbesondere der Aufhebung des Wertgesetzes – über Marx hinaus (siehe weiter den nächsten Abschnitt). Im Gegensatz zu den postoperaistischen Voraussetzungen zeigt unseres Erachtens Goulds Verweigerung des Konzertauftritts eher, dass Gould die Musikproduktion als Konzertvirtuose als eine Form der Verhinderung seiner (freilich nicht im ökonomischen Sinne) produktiven Tätigkeit empfunden hatte. Damit hat er versucht, die politische (bzw. politisch-praktische) Dimension seiner Arbeit in den Griff zu bekommen, aus der seine eigene Subsumtion unter das Kapital paradoxerweise folgt. Und dies bedeutet die Verwandlung von Goulds Arbeit in den Gegensatz zum Kapital, nämlich in einen wertproduzierenden Arbeiter.¹²

Goulds Verzicht auf den öffentlichen Auftritt ist als Ablehnung der für die öffentliche Konzertaufführung typischen oberflächlichen kathartischen Reaktion zu betrachten, in der es vor allem um die Anregung des Publikums angesichts der fast unglaublichen Meisterschaft

¹² Es gibt hierzu keine Alternative, wenn man Reproduktionsmethoden sucht, die großtechnische Apparate benötigen. Brecht war das sehr bewusst: »Wo es jedoch um die großtechnischen Apparate Rundfunk und Film geht, ist es aufgrund der schieren Kosten undenkbar, gegen den Markt zu arbeiten: Die ›Produktionsmittel der Filmschreiber‹ sind schließlich ›durchkapitalisiert‹, die Produzierenden den Inhabern der Produktionsmittel ausgeliefert«, schreibt Geiselberger in seinem Kommentar zu Brechts *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Brecht 2008).

des Spielers, die als etwas Unübertreffliches und sogar Diabolisches gilt.¹³ Nun hatte Gould über den öffentlichen Auftritt Folgendes zu sagen: »I believe that the justification of art is the internal combustion it ignites in the hearts of men and not its shallow, externalized, public manifestations. The purpose of art is not the release of a momentary ejection of adrenaline but is, rather, the gradual, lifelong construction of a state of wonder and serenity« (Gould 1984a, 246). Goulds Aufsatz, der dieses Zitat enthält, heißt – wenig verwunderlich – »Let's Ban Applause!«. Gould kritisiert die moderne Konzeption des Konzertvirtuosen aufgrund ihres inhärent hedonistischen Charakters, den Gould direkt ablehnt. Im Wesentlichen tritt der Konzertvirtuose auf der Bühne auf, um das Publikum durch den öffentlichen Auftritt seines Egos zu ergötzen, eine Situation, die Gould am tiefsten verstimmte; und was diese Situation letztendlich hervorruft, ist eine Art von oberflächlicher Konsumtion der Aufführung, die dazu neigt, sich nur um die banale Handlung und die belanglose Virtuosität des Konzertspielers zu kümmern. Die Aufführung wird somit zur »kulinarischen Unterhaltung«, wie Brecht es genannt hat (Brecht 1967, 1014). Im Gegensatz dazu hatte Gould bei seinen Aufführungen das musikalische Stück als eine Gelegenheit behandelt, sich mit dem Komponisten über das Publikum hinaus auseinanderzusetzen; und in seiner Art, dies zu realisieren, war er jedenfalls einzigartig. »For him a performance was a discourse with the work«, schreibt Bazzana (2004, 251), »an opportunity to analyze it and to say something about its form, its genre, its composer [...]. His Mozart cycle is a good example [...]. [H]e spent a decade committing Mozart sonatas to tape because he wanted to address what he considered long-standing misconceptions about Mozart, about the sonatas [...]. The Mozart project, he said, was »a joyous task«, not because the pieces ranked high in his pantheon but because he had so successfully said what he wanted to say about Mozart.« Und etwas Ähnliches könnte man über seine Ausführung von Bachs Goldberg-Variationen sagen, die Said zufolge eine permanente Exploration von Bachs kontrapunktischer Struktur bedeuten: »[W]hat Gould seems to be attempting at such moments is a full realization of a protracted and sustained contrapuntal invention, disclosed, argued, and elaborated, rather than simply presented, through performance« (Said 2008, 275). Goulds Interpretationen im Studio sowie in der Öffentlichkeit bedeuten also, wie Said notiert, »a critical model for a type of art that is rational and pleasurable at the same time, an art that tries to show us its composition as an activity still being undertaken in its performance. This achieves the purpose of expanding the framework inside which performers are compelled to work« (ebd., 277). Letztendlich wurde dieser Rahmen bzw. die Konzertaufführung mit dem erwartungsvollen und gespannten Publikum und ihrem üblichen Skript so unerträglich, dass Gould Zuflucht im Aufnahmestudio gesucht hat. Dort fand er die Anonymität, die die Musik sprechen lässt:

»I simply feel that the artist should be granted, both for his sake and for that of his public – and let me get on record right now the fact that I'm not at all happy with words like »public« and »artist«; I'm not happy with the hierarchical implications of that kind of terminology – that he should be granted anonymity. He should be permitted to operate in secret, as it were, unconcerned with – or, better still, unaware of – the presumed demands of the marketplace – which demands, given sufficient indifference on the part of a sufficient number of artists, will simply disappear. And given their disappearance,

¹³ Heinrich Heines Beschreibung des faustischen Charakters Paganinis in seiner Erzählung *Florentinische Nächte* ist wohl bekannt.

the artist will then abandon his false sense of ›public‹ responsibility, and his ›public‹ will relinquish its role of servile dependency« (Gould 1984b, 318).¹⁴

Selbstverständlich war die Anonymität des Aufnahmestudios keine wirkliche Anonymität, da die Musikindustrie mit Goulds umstrittenen Einstellungen und seiner schwierigen Persönlichkeit sehr gut spielen konnte. Die Kontroverse um Goulds Aufnahmen bedeutete für Columbia Records steigende Umsätze. Aber für Gould bot die Anonymität des Aufnahmestudios bzw. die Anonymität des fordistischen Arbeiters die Möglichkeit, eine neue Beziehung zur Zuhörerschaft aufzubauen; und Gould ist dies durch die technischen Reproduktionsmethoden gelungen. Dadurch konnte Gould seine Virtuosität nunmehr ganz im Sinne von Virnos Beschreibung dessen, was Virtuosität sei, nämlich als ein Handeln, das eines nach Art einer Öffentlichkeit strukturierten Raumes bedarf, auf neuer Basis weiterführen. Und die Öffentlichkeitsstruktur, die sich Gould in seiner virtuosen Arbeit zunutze machte, war hauptsächlich der Rundfunk.

Gould interessierte sich für die Möglichkeiten, die ihm das Aufnahmestudio als eine eigenständige Kunstform bot, und dies war nicht als »a picture postcard of a concert« (zit. nach Bazzana 2004, 258) gedacht; d.h. es sollte kein Nachmachen des Konzerts in der Form eines Tonbands sein. Bazzana weist darauf hin, dass in Goulds Zeit andere bedeutende Konzertaufführer im Aufnahmestudio die Atmosphäre des Konzertsaals zu reproduzieren versuchten (ebd., 259). In diesem Zusammenhang hat sich Gould mit Themen befasst, die irgendwie typisch für seine Zeit waren; markant kommen sie etwa in den Schriften McLuhans zum Ausdruck, eines Autors, den Gould las, kennenlernte und interviewte (ebd., 258). Aber noch bemerkenswerter ist die Überschneidung zwischen Goulds technologischem Denken und Benjamins These über die gesellschaftliche Rolle des Reproduktionsverfahrens; etwas, das jedenfalls nicht überraschen sollte (vgl. das Kapitel 2 in Carroll 1998). Letztendlich ist das Aufnahmestudio der Produktionsort eines »auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks«, wie Benjamin (1977a, 17) meinte. Insofern kann man Goulds Verzicht auf den öffentlichen Auftritt im Sinne von Benjamins Verfall der ›Aura‹ lesen, nämlich des Verfalls der ›Aura‹ infolge des Erlöschens ihres ›Eingebettetseins in den Zusammenhang der Tradition‹ (ebd., 13, 16-18). In Goulds Fall bedeutet dies das Erlöschen der bürgerlichen Tradition des Konzerts als eines Klassenrituals durch die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes: »In an unguarded moment some months ago, I predicted that the public concert as we know it today would no longer exist a century hence, that its functions would have been entirely taken over by electronic media«, schrieb Gould 1966, nur zwei Jahre nach seinem Abschied als Konzertvirtuose (Gould 1984c, 331). Die Analyse eines historischen Prozesses, in dem ein neues Medium die soziale Position eines alten übernimmt, war Benjamins Hauptthema: Wenn die Reproduktion die Tradition vervielfältigt, schreibt Benjamin (1977a, 13), »setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises«; und für Benjamin hatte dieser Prozess eine deutliche politische Dimension: »In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik« (ebd., 18). Von

¹⁴ Dies ist ein Kernpunkt von Diderots ästhetischer Theorie, nämlich die Leugnung der Zuschauer bzw. Zuhörer. Daraus folgt die Verkennung des Künstlers als Ursprung oder Ursache des Werkes (siehe unten Abschnitt 3.3.3).

daher wird es zur schwersten und wichtigsten Aufgabe der Kunst, Massen zu mobilisieren (ebd., 41; vgl. Leslie 2000, 142-143). Gould betrachtete die technischen Möglichkeiten nicht unbedingt als politisch im Sinne Benjamins, aber doch hinsichtlich des Verfalls des von Benjamin beschriebenen ›einmaligen Vorkommens‹. Dies bedeutet: Gould sah die Technik nicht als Medium für die akkurate Reproduktion des ›einmaligen Vorkommens‹ eines Konzerts, sondern als die Massenproduktion eines erneuten Kunstwerkes. Benjamin hat diese historische Veränderung in der Rezeption des Kunstwerkes analysiert, die von der stets hierarchisch gestuften singulären Rezeption, wie sie für die aristokratischen und frühbürgerlichen Räumen der Renaissance und des Barocks typisch war, bis zur Kollektivrezeption der Kinovorführung geht (Benjamin 1977a, 20 u. 32-34). Und im Gegensatz zum Konzertsaal sind TV- und Radiosendungen wirkliche Orte einer Kollektiv- bzw. Massenrezeption. Der Vorteil des Aufnahmestudios gegenüber der Konzerthalle war für Gould offensichtlich. Hier hat es die Technik Gould z.B. ermöglicht, verschiedene Versionen eines Stücks zusammenzustellen. Dies entspricht allerdings der Filmmontagetchnik, und Gould sah seine Aufnahmen unter diesem Aspekt: »Assembling a performance outside of real time through splicing and other techniques was not dishonest; it was merely how a recording (like film) was made. He coined terms like ›creative cheating‹ and ›creative lying‹ to emphasize the creative aspect of the process« (Bazzana 2004, 258); Gould hat sich für die Arbeit Sergej Eisensteins interessiert (ebd., 300), ebenso für das Theater Becketts und Pinters. Das Verfahren hatte für Gould die Bedeutung, die Arbeiten des Künstlers und des Cutters zu vereinigen:

»When the performer makes use of this postperformance editorial decision, his role is no longer compartmentalized. In a quest for perfection, he sets aside the hazards and compromises of his trade. As an interpreter, as a go-between serving both audience and composer, the performer has always been, after all, someone with a specialist's knowledge about the realization or actualization of notated sound symbols. It is, then, perfectly consistent with such experience that he should assume something of an editorial role. Inevitably, however, the functions of the performer and of the tape editor begin to overlap. Indeed, in regard to decisions such as that taken in the case of the abovementioned A-minor fugue, it would be impossible for the listener to establish at which point the authority of the performer gave way to that of the producer and the tape editor, just as even the most observant cinemagoer cannot ever be sure whether a particular sequence of shots derives from circumstances occasioned by the actor's performance, the exigencies of the cutting room, or the director's a priori scheme. That the judgment of the performer no longer solely determines the musical result is inevitable. It is, however, more than compensated by the overwhelming sense of power which editorial control makes available to him« (Gould 1984c, 339).

Was Gould hier beschreibt und was im Bereich der Popmusikproduktion aufgrund ihrer Industrialisierung nach dem Modell des fordistischen Fließbandes, in der die Aufführung editiert wird, bis sie ihre marktgängige Qualität erreicht, eben banal erscheint, war für die klassische Musik radikal. Gould aber konnte damit über seine Rolle als Konzertvirtuose hinausgehen, und tatsächlich sagte er die Überwindung des Konzertsaals sowie des sozialen Rituals Ins-Konzert-Gehen für das 21. Jahrhundert voraus (ebd., 333). Was jetzt zwischen dem Publikum und dem Künstler steht, ist der Produktionsapparat in einer vollkommen kreativen Rolle. In diesem neuen Zusammenhang fühlt sich das Publikum »in den Darsteller

nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt«, wie Benjamin (1977a, 24) für den Film meinte. Gould lobte aus diesem Grund die Aufzeichnungen im Studio: »I think that the finest compliment one can pay to a recording«, schrieb Gould, »is to acknowledge that it was made in such a way as to erase all signs, all traces, of its making and its maker« (zit. nach Bazzana 2004, 266); und das Verschwinden des Selbst war entscheidend, weil das echte künstlerische Erleben erst ab diesem Moment beginnen konnte.¹⁵ Benjamin zitiert in diesem Zusammenhang Brecht: »Der Film [...] gibt (oder könnte geben): verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail [...]. Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibt, das Innenleben der Personen gibt niemals die Hauptursache und ist selten das hauptsächlichliche Resultat der Handlung« (zit. nach Benjamin 1977a, 24, Anm. 17). Man kann hier auch an Diderots *Le paradoxe sur le comédien* (1773) denken, wo sich Diderot mit dem dialektischen Thema der Diskrepanz zwischen dem nüchternen und kontrollierten Gemüt des Schauspielers und seinem Auftreten unter den Augen des Publikums befasst. Was vor dem Publikum als Spontaneität und Authentizität erscheint, wird in Wirklichkeit durch die zuvor geplante Nachahmung einer Handlung erreicht. Diderot formuliert seine Mimesistheorie unter der Voraussetzung, dass das Kunstwerk den Zuschauer ignorieren soll, um ihm das Durchdringen ins Werk zu erlauben (vgl. dazu Lacoue-Labarthe 1998). Zweifellos stehen Goulds Ansichten über den Auftritt des Musikers und die Aufnahme seiner Aufführung innerhalb dieser Tradition. Die Studioaufnahme erfüllte mithin für Gould zwei Funktionen. Erstens bezweckt sie eine neue Form von Auseinandersetzung mit dem Musikstück und dem Komponisten durch die technisch ermöglichte Manipulation des Werks im Studio – was einen gewissen Ikonoklasmus auf Goulds Seite zeigt (vgl. Gould 1984c, 348), der im Sinne von Benjamins Verkümmern der ›Aura‹ charakterisiert werden kann.¹⁶ Zweitens bietet die Tonaufnahme und die Anonymität des Studios die Möglichkeit, sich mit dem Publikum auf einer anderen Ebene zu vereinen, nämlich auf der Ebene der Apparatur. In Benjamins Worten: »Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten« (Benjamin 1977a, 25). Gould war erstaunt, schreibt Bazzana (2004, 259), »at those colleagues who resisted the implications of

¹⁵ Benjamin war sich vollkommen dessen bewusst, welche Reaktion von der Industrie zu erwarten war: »Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der ›personality‹ außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht« (Benjamin 1977a, 28). Gould hat diesen Prozess selbst erfahren, als seine Person Kultstatus erlangte. Letztendlich wurde das Konzert durch das elektronische Medium nicht ersetzt, wie Gould vorausgesagt hatte. Vielmehr wird dieses immer mehr von der ›Personality‹ des ausübenden Künstlers bestimmt, dessen Virtuosität für das Ziel des Eintrittskartenverkaufs eingesetzt wird.

¹⁶ Über diesen Ikonoklasmus siehe Abschnitt 3.3.3 in Bezug auf Diderot. Goulds Meinung war in dieser Hinsicht eindeutig. Hier ein Fragment eines Gesprächs aus dem Jahr 1974: »But whereas those experiments with your own raw material, so to speak, seem perfectly legitimate to me, your use – or misuse – of Herr von Karajan's material is another matter altogether. After all, you've confessed that your original experience of that performance was ›indelible‹. And yet you blithely confess as well to tampering with what were, presumably, carefully controlled dynamic relationships – / We did some equalizing, too. / – and all in the interest of – / – my needs of the moment. / – which, however, were at least unique to the project at hand. / All right, I'll give you that, but every listener has a ›project at hand‹, simply in terms of making his experience of music relate to his life-style. / And you're prepared to have similar unauthorized permutations practiced on your own recorded output by listener or listeners unknown? / I should have failed in my purpose otherwise« (Gould 1984b, 320). Vgl. Benjamins These: »Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie« (Benjamin 1977a, 22).

recording. Rubinstein, for instance, herded people into the studio so that he could have an audience to play to [...]. Gould did not care how many people were in the studio as long as they were working on the recording, but he never permitted visitors: with even one extra person present, a recording session became a concert.« Gould erkannte, dass das elektronische Medium eine neue Art von Zuhörerschaft ins Leben rief:

»The keyword here is ›public‹. Those experiences through which the listener encounters music electronically transmitted are not within the public domain. One serviceable axiom applicable to every experience in which electronic transmission is involved can be expressed in that paradox wherein the ability to obtain in theory an audience of unprecedented numbers obtains in fact a limitless number of private auditions. Because of the circumstances this paradox defines, the listener is able to indulge preferences and, through the electronic modifications with which he endows the listening experience, impose his own personality upon the work. As he does so, he transforms that work, and his relation to it, from an artistic to an environmental experience« (Gould 1984c, 347).¹⁷

Benjamin sprach davon, dass der Zuschauer durch die Filmtechnik zum Sachverständigen werde (Benjamin 1977a, 28-29 u. 33). In eben diesem Sinne der Bedeutung der technischen Apparatur waren für Gould die Radiosendungen wichtig, und zwar insbesondere diejenigen, in denen Gould mit den Möglichkeiten des Mediums spielen konnte (vgl. Gould 1984d). Besonders interessant war seine Erfindung des kontrapunktischen Radios, einer Form von Dokumentaraufnahme, in der Gould die Dokumentation wie eine Musikform behandelte. Das Modell war der klassische Kontrapunkt, der in seinen dialektischen Möglichkeiten genutzt wurde. Zum Beispiel wurden aufgenommene Stimmen wie die Notenwerte in einer Fuge ausgeführt. Das Resultat war die Erzeugung von einem vertrauten Kommunikationsmittel (nämlich vertraut aus Sicht des einzelnen Zuhörers, was für Gould der Idealzustand war) durch die charakteristische Distanz, die die Rundfunkapparatur ermöglicht. Das Radio war die Apparatur schlechthin, die es Gould erlaubte, das Publikum zu ignorieren, um mit ihm zu kommunizieren. Insofern war das Radio für Gould pure Dialektik: »[W]hat I really wanted to do was to create a structure in which one could feel free to have different approaches and responses to the same problems« (Gould 1984d, 376). Aber, wie in diesem Kontext Benjamin und Brecht betonen würden, noch wichtiger als den Produktionsapparat durch die Exploration seiner technischen Möglichkeiten zu entwickeln, ist es, den Apparat zu verändern. Dies ist eine fundamentale Lehre, die (wie Althusser meinte) Brecht zu einem Philosophen machte, der »das Wesentliche der philosophischen Revolution von Marx verstanden« hat (Althusser 1995, 545). Hier ist offensichtlich von jener praktisch-kritischen Tätigkeit die Rede, von der Marx in der ersten These der *Thesen über Feuerbach* gesprochen hatte; und unseres Erachtens kennzeichnet diese Tätigkeit auch die Arbeit Goulds mit den technischen Reproduktionsmethoden. Goulds Aufnahmen und Radiosendungen haben das ganze Ritual

¹⁷ Man könnte hier gewisse Ähnlichkeiten mit André Malraux' *Le Musée imaginaire* (1947) finden, da es dem Zuschauer durch das Blättern in den fotografischen Reproduktionen des Buches erlaubt wird, seinen eigenen Pfad durch die Kunst zu erstellen. Der entscheidende Unterschied ist, dass, während Malraux versucht, alle Kunstwerke über ihre zeitlich-räumlichen Kontexte hinaus einander anzugleichen, um die eigenständige Kraft der ›Kunst an sich‹ zu zeigen, Goulds Aufnahmen einen eindeutigen Kommentar zu den Werken darstellen, d.h. sie sind inhaltsanalytisch und nicht wie die Malrauxschen Reproduktionen strukturformalistisch ausgeführt. »Gould wrote to a correspondent in the late sixties that he had wanted to release albums [...] that included spoken commentary, but Columbia Records had rejected the idea«, bemerkt Bazzana (2004, 286).

des Konzertauftritts und der Konzertaufführung umgewälzt, und in diesem Sinne sind sie Praxis; eine Praxis, die sich auf die Transformation des Stücks und des Verhaltens der Zuhörer gegenüber dem Stück richtet. Althusser schreibt in Bezug auf Brecht: »Was Brecht revolutioniert, ist die Art, das Theater zu praktizieren: was er an Neuem bringt, ist neue Praxis des Theaters [...]. Man kann es genau auf diese Weise formulieren: Das Theater Brechts ist kein Theater der Praxis, was neu in ihm ist, ist eine neue Praxis des Theaters« (ebd., 545-546).¹⁸ In dieser Hinsicht bedeutet Praxis Veränderung und Transformation: »Es gibt niemals eine wirkliche Freiheit, wenn sie nicht auch eine materielle Veränderung vollzieht, wenn sie sich nicht historisch in der Exteriorität einschreibt, aber es gibt auch keine Arbeit, die nicht eine Selbstveränderung bedeutet – als ob die Menschen ihre Existenzbedingungen verändern und dabei selbst ein unveränderliches Wesen bewahren könnten«, schreibt Balibar (2013, 74) in Bezug auf Marx' *Thesen über Feuerbach* und *Die deutsche Ideologie*. Balibar weist darauf hin, dass Marx' neuer Materialismus »in der revolutionären These, dass die *Praxis* beständig in die *poiesis* und auch umgekehrt diese in jene übergeht«, besteht (ebd.). Dies ist die Arbeit der Praxis, die Althusser in Brechts Theater gesehen hatte und die auch Goulds neue Art, Musik zu praktizieren, kennzeichnet. Auf diese Weise hat Gould den virtuosen Charakter seiner Tätigkeit als Arbeit umformuliert. Die politische Dimension seiner Arbeit hat die Umsetzung einer Praxis erfordert, die das Verhältnis zur Zuhörerschaft radikal revolutioniert.

3.2.4 Kunst als Exzess

In Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (speziell im Vorwort¹⁹) sowie in »Der Autor als Produzent« findet sich die Einleitung zu einer materialistischen Ästhetik. Eine Analyse von Benjamins Hauptthese, nämlich der These des Verfalls der ›Aura‹ durch Reproduktionsverfahren, ist aber darüber hinaus auch nützlich für eine Kritik des postoperaistischen Ansatzes, der die Arbeit (und infolgedessen auch die Kunst) als ›Exzess‹ charakterisieren will. Die Idee der Arbeit als ›Exzess‹ stellt sich der Arbeitswertlehre entgegen und steht der idealistischen Konzeption des Erhabenen nahe. Virno spricht von der heutigen Kunst als »a quest for unicity [Einzigartigkeit – JMD] without any aura« (in Lavaert u. Gielen 2009, 76).

Betrachten wir zunächst Negris Charakterisierung der Arbeit als ›Exzess‹, die verspricht, das Wertgesetz zu überwinden:

»It has since become impossible to define social and productive activity in terms of the modern socialist tradition. Today, we face a tendency towards the hegemony of

¹⁸ Das Zitat ist einer Übersetzung entnommen, die auf der Internetseite <http://theoriealspraxis.blogspot.de/andere/louis-althusser-ueber-brecht-und-marx/#fn1261737004508n> (letzter Zugriff 8.10.2012) veröffentlicht worden ist. Diese deutsche Übersetzung bezieht sich ihrerseits auf eine Fassung aus der Zeitschrift *Berliner Debatte* Initial (4/2001). Eine verlässliche Übersetzung wird demnächst im Band 6 von Althusser's *Gesammelten Schriften* von F. O. Wolf veröffentlicht.

¹⁹ Wir beziehen uns auf die dritte Fassung des Aufsatzes. Vgl. Leslie (2000, 130 ff.) für die Unterschiede zwischen den verschiedenen deutschen Fassungen und der französischen Übersetzung, die 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* veröffentlicht wurde. Bekanntlich wurden in der französischen Version alle Beziehungen zum Marxismus ausgelassen, wie z.B. das Vorwort.

immaterial work (intellectual, scientific, cognitive, relational, communicative, affective, etc.) increasingly characterizing both the mode of production and processes of valorization. It goes without saying that this form of work is entirely subordinate to new modes of accumulation and exploitation. We can no longer interpret these according to the classical labor theory of value that measures work according to the time employed in production. Cognitive work is not measurable in those terms; it is even characterized by its immensurability, its *excess* (*excédence*). A productive relation links cognitive work to the time of life. It is nourished by life as much as it modifies it in return, and its products are those of freedom and imagination. This creativity is precisely the excess that characterizes it. Of course, work still remains at the center of the entire process of production (and this is where we affirm our *fidelity to Marxism*), but its definition cannot be reduced to a purely material or labor dimension. This constitutes the *first element of the caesura* between the modern and the postmodern« (Negri 2008, 20).

Im Grunde genommen heißt dies, dass die gesellschaftliche Arbeit in der Gegenwart mit den Instrumenten der Marxschen Arbeitswertlehre nicht mehr erklärbar sei. Marx habe eine Theorie vorgelegt, die für den Kapitalismus des 19. Jahrhunderts funktioniere, aber für eine Analyse der Arbeit unter postfordistischen Vorzeichen nutzlos sei. Das heißt, Kategorien wie ›abstrakte Arbeit‹ und damit die Unterscheidung zwischen ›produktiver‹ und ›unproduktiver‹ Arbeit oder die ›gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit‹ besäßen heute kein erklärendes Potenzial mehr, um den Austausch zwischen lebendiger Arbeit und Kapital zu begreifen. Der Postfordismus hätte mithin den Rahmen gesprengt, in dem das Marxsche Arbeitswertgesetz galt, und dadurch wird zugleich das Scheitern der auf dem Wertgesetz beruhenden kapitalistischen Produktion bestätigt: »When the law of value – that commands capitalist development – comes to fail, then the capacity of capital to contain the productive force of labor (immaterial, cognitive, affective, linguistic etc.) in itself also wears out«, behauptet Negri (ebd., 21-22). Dass sich die Arbeit dem Wertgesetz nicht mehr unterordnen lässt, bedeutet zugleich, dass sich die Arbeit durch den Begriff der ›excédence‹, d.h. der Maßlosigkeit charakterisieren lässt: »If social labor covers all the time of life, and invests all of its regions, how can time measure the substantive totality in which it is implicit? [...] When the entire time of life has become the time of production, who measures whom?«, fragt Negri in *La costituzione del tempo* (in Negri 2003, 28-29).

Bekanntlich geht es hier um eine bestimmte Leseweise des sogenannten ›Maschinenfragments‹ aus den *Grundrissen*. Marx' Manuskript wird so gelesen, dass aus seiner Analyse die These der Aufhebung des Wertgesetzes und die Tendenz der kapitalistischen Aneignung der gesamten Gesellschaft hergeleitet wird. So wird die »Metropole [...] für die Multitude, was die Fabrik für die Arbeiterklasse war« schreibt Negri (2009, 197). Im sogenannten ›Maschinenfragment‹ hatte Marx von dem Zusammenbruch der auf dem Tauschwert beruhenden kapitalistischen Produktion gesprochen:

»Der Diebstahl an fremder Arbeitszeit, worauf der jetzige Reichtum beruht, erscheint miserable Grundlage gegen diese neuentwickelte, durch die große Industrie selbst geschaffne [d.h. »die Entwicklung der Maschinerie [...] und die sämtlichen Wissenschaften [im] Dienst des Kapitals« (MEW 42, 600) – JMD]. Sobald die Arbeit in unmittelbarer Form aufgehört hat, die große Quelle des Reichtums zu sein, hört und muß aufhören, die Arbeitszeit sein Maß zu sein und daher der Tauschwert [das Maß] des

Gebrauchswerts. Die *Surplusarbeit der Masse* hat aufgehört, Bedingung für die Entwicklung des allgemeinen Reichtums zu sein, ebenso wie die *Nichtarbeit der wenigen* für die Entwicklung der allgemeinen Mächte des menschlichen Kopfes. Damit bricht die auf dem Tauschwert ruhende Produktion zusammen, und der unmittelbare materielle Produktionsprozeß erhält selbst die Form der Notdürftigkeit und Gegensätzlichkeit abgestreift. Die freie Entwicklung der Individualitäten und daher nicht das Reduzieren der notwendigen Arbeitszeit, um Surplusarbeit zu setzen, sondern überhaupt die Reduktion der notwendigen Arbeit der Gesellschaft zu einem Minimum, der dann die künstlerische, wissenschaftliche etc. Ausbildung der Individuen durch die für sie alle freigewordne Zeit und geschaffnen Mittel entspricht« (ebd., 601).

Dazu schreiben Tomba und Bellofiore: »Begeistert greift Negri Marxens Satz über den Zusammenbruch der ›auf dem Tauschwert beruhende[n] Produktion‹ auf: Negri zufolge geht es um die ›Unmöglichkeit einer Messung der Ausbeutung‹ und um die ›Aushöhlung der Werttheorie‹. Die ›Werttheorie‹ – übrigens kein Marxscher Ausdruck – werde durch ihre Aushöhlung, die von jedem gemessenen Element ausgehe, ›in reines Kommando, in die reine Form der Politik‹ verwandelt. Negri sieht in der Krise des Wertgesetzes den ›Höhepunkt der Marx’schen Untersuchung‹ und geht davon aus, der ›Übergang in eine Krise der materiellen Funktionsweise des Wertgesetzes‹ habe sich Ende der 1970er Jahre ›weitgehend vollzogen‹« (Tomba u. Bellofiore 2009, 416). Virno bezieht sich ebenfalls auf den oben zitierten Marx-Text, und zwar in einem 1990 veröffentlichten Aufsatz für die Zeitschrift *Luogo Comune*, in dem Virno die politischen Ereignisse der vergangenen Jahrzehnte angesichts des ›Maschinenfragments‹ folgendermaßen deutet: »Oft schon hat man sich auf diese 1858 nahezu atemlos geschriebenen Seiten [des Maschinenfragments] berufen: unter dem Druck dringender politischer Aufgaben und zwecks behelfsmäßiger Orientierung angesichts der völlig neuen Qualität der Arbeiterstreiks, des Massenabsentismus, gewisser Verhaltensweisen der Jugendlichen, oder auch der Einführung von Robotern in Mirafiori und von Computern in den Büros. Die Geschichte der verschiedenen Interpretationen des Fragments ist eine Geschichte der Krisen und Neuanfänge« (zit. nach ebd., 407; vgl. Haug 2003, 53-55). Das ›Maschinenfragment‹ wäre somit ein Text, der diese Entwicklungen bereits antizipiert hätte²⁰ und, wie Negri schreibt, »für die ›Aktion der revolutionären Subjektivität‹, die in den Kategorien des *Kapitals* blockiert werde, offen sei« (in Tomba u. Bellofiore 2009, 416). Das ›Maschinenfragment‹ wäre also gewissermaßen Kommunismus *avant la lettre*. Virno sieht auch die für den Postfordismus typischen Entwicklungen (nämlich die Abschaffung der auf dem Wertgesetz beruhenden Arbeit und eben die Auflösung des für den Fordismus typischen Sozialstaates) als ›Kommunismus des Kapitals‹: »Der Postfordismus eignet sich auf seine Weise typische Positionen des Kommunismus an [...]. Der Postfordismus ist somit ›Kommunismus des Kapitals‹« (Virno 2005, 159). Wenn der Kapitalismus versucht, die Arbeitskraft, die kognitiv, affektiv, immateriell geworden ist, unter seine Herrschaft zu bringen, aber dafür die alte Messung der ›gesellschaftlich notwendigen Arbeitszeit‹ nutzt, erscheint folglich seine Macht erbärmlich: »In this optic«, schreibt kritisch Maria Turchetto

²⁰ Die *Grundrisse* seien eine »außerordentliche theoretische Vorwegnahme der reifen kapitalistischen Gesellschaft«, schreibt Negri in *Marx oltre Marx* (zit. nach Tomba u. Bellofiore 2009, 418). Marx habe hier in den *Grundrissen* postuliert, »dass die kapitalistische Entwicklung zu einer Gesellschaft führt, in der die Industriearbeit, als unmittelbare Arbeit, in der Organisationsweise des Kapitalismus nur mehr ein zweitrangiges Moment darstellt« (ebd.). *Marx oltre Marx* war das Resultat von Negris 1978 gehaltenem Seminar über die *Grundrisse* in der École Normale Supérieure in Paris.

(2009, 297), »capitalist direction is increasingly *symbolic*, ever more disconnected from material production and the factory. Ultimately, it is merely a *way of thinking*, of representing reality, of generating meaning and linguistic rules, diffused *everywhere* and internalised by *everyone*: ›intelligent‹ workers in the integrated factory, electronic engineers, managers, intellectuals. All of them, by the same token, are the ›cognitive labour-power‹ of this system and, at the same time, ›a mass intellectuality‹ capable of extricating themselves from it, thanks to exodus of which Paolo Virno, for example, speaks.« Der Kapitalismus ist also ein Gespenst geworden, nur ein Schatten seiner selbst, das Scheinbild eines sich bereits entfaltenden Kommunismus.

Wenn auch, wie Tomba und Bellofiore (2009, 431) schreiben, der postoperaistische Ansatz eine nicht unmögliche Lesart der *Grundrisse* ist, kann ein grundlegendes Problem dieser Lesart nicht übersprungen werden. Dieses Problem besteht in einer Fehlinterpretation von Marx' Ansatz bezüglich des Wertgesetzes. Für Negri war Marx' Entscheidung in den *Grundrissen*, mit einem Kapitel über das Geld zu beginnen, ein Zeichen dafür, dass »the Law of Value and the other parts of the labor-value apparatus can be excised from Marx's theoretical writings to create a viable (and revolutionary) Marx *beyond* Marx«, bemerkt Caffentzis (2011, 109). Aber dies ist nicht der Fall. Man muss auf die verschiedenen Phasen der Entstehungsgeschichte der Marxschen Theorie des Kapitals achten und dabei berücksichtigen, wann die verschiedenen Manuskripte verfasst wurden, die Marx hinterlassen, aber nicht selbst veröffentlicht hat. Tomba und Bellofiore weisen darauf hin:

»Der Anfang der *Grundrisse* (›Das Geld‹) verweist auf ein *noch ungeschriebenes* erstes Kapitel über den Wert. Es ist daher falsch, zu behaupten, im Maschinenfragment werde der Zusammenbruch des Wertgesetzes besungen, musste die Reflexion über den Wert doch erst noch heranreifen. Diese theoretische Arbeit wird in den Manuskripten der 1860er Jahre geleistet. Was aber für die vom Maschinenfragment aufgeworfene Frage relevant ist, ist die Tatsache, dass der Marx der *Grundrisse* seinen Begriff der *gesellschaftlich notwendigen Arbeit*, als der Arbeit, die sich in einem quantitativ bestimmbar Ausmaß als Tauschwert objektiviert, noch nicht formuliert hatte« (Tomba u. Bellofiore 2009, 416-417).

Die Konsequenzen für eine Theorie, die ihre Kapitalismuskritik auf den Zusammenbruch des Wertgesetzes stützt, sind naheliegend und werden hier nicht weiter verfolgt (vgl. Haug 2003, 43-51; Tomba 2007).²¹

Überdies beruht Negri (und Virno's) Lesart des ›Maschinenfragments‹ auf einer bestimmten Auffassung der lebendigen Arbeit, die Negri über ihre spezifische Ausprägung in der fordistischen Fabrik hinaus als produktiv erfasst; d.h. produktive Arbeit beginnt »für Negri tendenziell zusammen zu fallen nicht nur mit Lohnarbeit, sondern auch mit dem, was jenseits ihrer liegt« (Tomba u. Bellofiore 2009, 415). Die produktive Arbeit fällt demnach mit der

²¹ Dasselbe gilt für das unveröffentlichte sechste Kapitel des ersten Buches des *Kapital*, »Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses« (in MEGA II/4.1), das ein Schlüsseltext in Negri's Marx-Interpretation ist, insbesondere hinsichtlich des Übergangs von der ›formellen‹ zur ›reellen‹ Subsumtion der Arbeit unter das Kapital, den Negri historisch-deterministisch liest. Aber man hätte sich zuerst fragen sollen, warum dieses so wichtige Kapitel aus dem ersten Buch des *Kapital* verschwunden ist (vgl. Tomba 2007, 27-28, Anm. 13; dazu Antonowa 1982).

gesamten Sphäre der gesellschaftlichen Subjektivität zusammen unter der Voraussetzung, dass die gesamte Gesellschaft unter die Macht des Kapitals subsumiert ist.²² Insofern wird die produktive Arbeit nicht unbedingt als warenproduzierende Arbeit, sondern »als Kommunikation, Abstraktion und Selbstreflexion lebendiger Subjekte« (Virno 2005, 88) verstanden, d.h. als intellektuelles, kooperatives, immaterielles, kognitives usw. Vermögen der lebendigen Subjektivität. Die produktive Arbeit bildet demnach die Grundlage von dem, was Negri unter dem Begriff der ›Biopolitik‹ als Gesellschaftlichkeit versteht: »Biopolitics is thus a contradictory context in/of life. By definition, it represents the extension of economic and political contradictions over the entire social fabric, but it also stands for the emergence of singularized resistances saturating it« (Negri 2008, 37). Die Arbeitskraft wird somit zum produzierenden Subjekt überhaupt; und von daher könnte man dieses Subjekt ebenso gut, mit Marx' Worten, in seiner ›urältesten Beziehung‹ zur Natur und Gesellschaft erfassen. Aber bei Negri (wie auch bei Virno) bedeutet diese Beziehung nicht, dass der Mensch als Produzent von Gegenständen gesellschaftlich auftritt, sondern dass die Arbeitskraft hauptsächlich als produzierende oder hervorbringende im Sinne eines inneren Prinzips des Menschseins und folglich ähnlich der aristotelischen Auffassung der inneren Kausalität des lebendigen Wesens gedacht ist. Dieses Prinzip des Produzierens ist nicht trennbar vom lebendigen Körper und wird als Kraft oder Vermögen erfasst. Wie wir oben gesehen haben, spricht auch Marx über die Arbeitskraft in einer ähnlichen Form: Die Arbeitskraft oder das Arbeitsvermögen ist der »Inbegriff der physischen und geistigen Fähigkeiten, die in der Leiblichkeit, der lebendigen Persönlichkeit eines Menschen existieren und die er in Bewegung setzt, sooft er Gebrauchswerte irgendeiner Art produziert« (MEW 23 181). Aber Marx verwendet eine derartige Redeweise nur, um dadurch zu bestätigen, dass dieses Arbeitsvermögen das freie Eigentum der lebendigen Person sein muss, und hier haben wir es also mit einer aus der eigenen Natur der Person entspringenden gesellschaftlich-historischen Bedingung dafür zu tun, dass die Person dem Geldbesitzer sein Arbeitsvermögen oder seine Arbeitskraft auf dem Markt als Ware feilbieten kann (ebd., 182). Virno jedoch spricht vom »Intellekt als allgemein menschliche[m] Vermögen« (Virno 2005, 86) oder vom Intellekt als »Wesenseigenschaft der lebendigen Arbeit« (ebd., 88) bzw. vom »Intellekt im Allgemeinen« (ebd., 90).²³ Diese von

²² Negri weist immer wieder darauf hin, dass die reelle Subsumtion eigentlich die Entstehung des Widerstands aus ihrem Inneren in sich birgt: »We have already insisted on the importance of ›real subsumption‹ understood as the essential phenomenon in the shift from the modern to the postmodern. However, the fundamental element of this transition also seems to be the *generalization of resistance* in each intersection of the great grid of real subsumption of society under capital. The discovery of resistance as a general phenomenon, a paradoxical opening in each link of power and a multiform apparatus of subjective production, is precisely where the postmodern affirmation lies« (Negri 2008, 37; siehe dazu Negris *Il lavoro di Giobbe* [1990]).

²³ Der Bezugspunkt ist hier Marx' ›Produktion im Allgemeinen‹, die eine Abstraktion ist, die »das Gemeinsame hervorhebt, fixiert und uns daher die Wiederholung erspart« (MEW 42, 20-21). Marx spricht von gewissen Merkmalen aller Epochen der Produktion, wie z.B. dem, dass Produktion ohne Produktionsinstrumente nicht möglich ist. Das Problem hierbei ist das folgende: Wenn man das Spezifische weglässt, was das Produktionsinstrument z.B. zum Kapital macht, erscheint das Kapital als »ein allgemeines, ewiges Naturverhältnis«. Daher gibt es in Wirklichkeit keine Produktion ›im Allgemeinen‹: »Wenn von Produktion die Rede ist, ist immer die Rede von Produktion auf einer bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungsstufe« (ebd., 20); und dies gilt auch für die Kapitalisten, da sie, wenn sie von Produktion sprechen, dabei »die wesentliche Verschiedenheit« vergessen: »In diesem Vergessen liegt z.B. die ganze Weisheit der modernen Ökonomen, die die Ewigkeit und Harmonie der bestehenden sozialen Verhältnisse beweisen« (ebd., 21). Der Ausdruck ›Produktion‹ wie ›Intellekt im Allgemeinen‹ ist nutzlos, wenn dabei an die Produktion oder den Intellekt über die historisch-gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion oder des Intellekts hinaus gedacht ist (vgl. Haug 2003, 45).

der produktiven Arbeit entfaltetete ›kreative Energie‹ kann jetzt im Postfordismus nicht mehr der Messung der ›notwendigen Arbeitszeit‹ unterworfen werden, so das Postulat Negris (2008, 42-43); d.h. sie kann nicht zeitlich gemessen werden: »In the midst of the conflicts that characterize the passage from modernity to postmodernity, Fordism to post-Fordism, separation gives way to a *General Intellect*: an immaterial, intellectual, linguistic, and cooperative work force that corresponds to a new phase of productive development based on the excess of work, or, in other words, on the creativity of living work« (ebd., 103). Negri fragt sich: »Why isn't such an incredible change in the social and productive context recognized? And once it is recognized, why not remunerate life itself, taking stock of the fact that each individual is productive, simply by living in a productive society?« (ebd., 23).²⁴ Hier dreht sich alles um die postoperaistische Auffassung des ›general intellect‹, d.h. um Wissen und Technologie.²⁵ Negri glaube, schreibt Turchetto, dass »Marx's prophecy has already been realised: it is no longer labour that creates wealth, but science and technology – the general intellect – whose site is not the factory, but society. Capitalism is already dead, superseded by its own development, economically useless. It survives as a sheer will to power, as mere ›political‹ coercion, now disconnected from the objective of valorisation« (Turchetto 2009, 295).

Es muss noch notiert werden, dass eine Darstellung der Arbeit, die ihre ›Maßlosigkeit‹ infolge einer bestimmten Auffassung von ›Biopolitik‹ voraussetzt, einer Erklärung des Menschen als selbsterzeugendes Systems und infolgedessen als unabhängig von äußerlichen Bestimmungen – nicht unbedingt hinsichtlich der Einflüsse der Umgebung, sondern eher hinsichtlich des Wesens des Menschseins als solchen, z.B. in Virnos Formulierung des Intellekts als des einfachen »Über-Sprache-Verfügens« (Virno 2005, 90; s.u. Anm. 457) –, wie sie für den transzendentalen Idealismus charakteristisch war, sehr nahe kommt. Wenn z.B. Virno auf den Marxschen ›general intellect‹ Bezug nimmt, lehnt er dessen Konzeption des ›general intellect‹ als System von Maschinen ab und suggeriert, dass anstelle der Annahme einer ›Metallgestalt‹ [sic] der ›general intellect‹ eher als ›Wesenseigenschaft‹ der lebendigen Arbeit zu verstehen sei (ebd., 88), d.h. als »das reine Vermögen des Denkens«, als »*Intellekt im Allgemeinen*« (ebd., 90). Aber das Problem einer solchen Deutung des Menschen als schiere Kraft oder Potenz ist die Voraussetzung, dass die Eigenschaften des menschlichen Vermögens, wie z.B. die Sprache,²⁶ der gesellschaftlichen Realität vorausgehen, etwa so wie die platonischen Ideen vor den realen Gegenständen Vorrang haben. Aber wie kann der Mensch, der selbst das Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse ist, der Gesellschaft vorausgehen? Der postoperaistische Ansatz will die Arbeitskraft außerhalb der Macht des Kapitals kategorisch so konstituieren, dass sie schließlich außerhalb der Gesellschaft, d.h. des sozialen Stoffwechsels bzw. des materiellen Austauschs angesiedelt und gleichsam aus der

²⁴ Haug (2003, 60) bemerkt, dass der Bezugsautor hier André Gorz ist, »der für ›das unbedingte Bürgereinkommen in Namen des ›general intellect‹ plädiert«; Haug zitiert hier Negris Gorz-Rezension »Elend der Gegenwart – Reichtum des Möglichen« von 1998.

²⁵ Die zentrale Bedeutung, die dem Wissen in der postfordistischen Arbeitsorganisation zugeschrieben wird, ist charakteristisch für den postoperaistischen Ansatz. Vgl. den wertvollen Beitrag der neusten brasilianischen Forschung zu dieser Diskussion: Sardinha Lopes 2008, Dantas 2001 und Bolaño 2000.

²⁶ Die Sprache ist Virnos Lieblingsbeispiel, weil Virno zufolge die Sprache nicht von den Menschen gemacht wird, sondern Teil der menschlichen Natur ist. Die Sprache als biologische Betätigung der Menschen ist ein sich selbst regelndes Handeln, d.h. das Gegenteil von Produktion zum Zweck (dazu Virno 2003; vgl. kritisch Lecercle 2009a).

Gesellschaft vertrieben wird. So wird die These der ›Maßlosigkeit‹ der Arbeit postuliert, die auf diese Ebene unveränderbarer Prinzipien des Menschseins (›Kommunizieren‹, ›Sprechen‹, ›Denken‹, ›Mit-Anderen-Leben‹, ›Mit-Anderen-zusammen-Empfinden‹ usw.) hinweist. Man muss aber hier ein grundlegendes Moment des Marxschen Begriffs der Praxis in Erinnerung rufen: »[E]s gibt auch keine Arbeit, die nicht eine Selbstveränderung bedeutet – als ob die Menschen ihre Existenzbedingungen verändern und dabei selbst ein *unveränderliches Wesen* bewahren könnten« (Balibar 2013, 74; unsere Hervorhebung).

Dennoch, was heißt es eigentlich, dass die Arbeit ›maßlos‹ ist? Die einzige Antwort, die Negri und Hardt in *Empire* anzubieten haben, ist, über die westliche metaphysische Tradition zu klagen: »The great Western metaphysical tradition has always abhorred the immeasurable. From Aristotle's theory of virtue as measure to Hegel's theory of measure as the key to the passage from existence to essence, the question of measure has been strictly linked to that of transcendent order. Even Marx's theory of value pays its dues to this metaphysical tradition: his theory of value has always been a theory of the measure of value« (zit. nach Cooper 2011, 128). Aber die Entfaltung einer auf die Realität einer Messung des Arbeitseinsatzes gestützten Theorie ist kein metaphysisches Durchgreifen einer anderen Realität, sondern entsteht zumindest im Fall von Marx' Analyse im ersten Kapitel des *Kapital* aus dem Versuch, der Warenäquivalenz bzw. der empirisch auf dem Markt zu beobachtenden Austauschrelation zwischen Waren wissenschaftlich auf den Grund zu gehen. Bekanntlich ist Aristoteles selbst hier gescheitert (MEW 23, 74). Negri hat über den von Marx im ersten Kapitel des *Kapital* (›Die Ware‹) unternommenen analytischen Schritt Folgendes zu sagen: »The passage from money-form to commodity-form, from the *Grundrisse* to *Capital*, only adds abstraction and confusion. Despite all the intentions and declarations to the contrary, that which the attack on the problem of commodities determines, it is a more idealist, Hegelian method« (Negri 1991, 39). Negris Kritik wird aber Marx nicht gerecht. Wolf schreibt dazu:

»Marx hat bekanntlich nicht nur seine theoretische Darstellungsarbeit in der Sache vorangetrieben und sich in seiner Reflexion darüber dann hegelscher Redeweisen bedient – in diesem Sinne meint bei ihm ›dialektische‹ Darstellung zunächst einfach theoretische systematische Darstellung – er hat auch ein spezifisches Konzept geliefert, mit dem er seine Differenz zur philosophischen Begriffsentwicklung bei Hegel näher andeutet: den Begriff der ›Grenzen der dialektischen Darstellung‹, deren sich eine Wissenschaft bewusst sein muss, wenn sie sich nicht im philosophischen Apriorismus à la Hegels ›Geistphilosophie‹ verirren will« (Wolf 2006b, 159).

Dafür musste Marx Begriffe einführen, die seine Wertformanalyse prägen. Hier kommt man zu Althusser's grundlegender, an Spinoza angelehnter Unterscheidung zwischen dem ›Erkenntnisobjekt‹ und dem ›realen Objekt‹, d.h. zur Verabschiedung der Hegelschen Illusion des Realen als Resultat des Denkens, wie Marx selbst bemerkt hat (MEW 42, 35). Negri verkündet, dass Marx' ›Erkenntnisobjekt‹ das Durchdringen metaphysischer Kategorien bedeutet. Die Arbeit ›ohne Maß‹ entspreche der Realität der Arbeit im heutigen Kapitalismus, und die Wertgröße, für die es auf die Zeitdauer des Arbeitseinsatzes ankommt, sei reine metaphysische Illusion. Das Problem ist, dass Negri zwar verkündet, es handle sich um eine Illusion, dann aber keinen wissenschaftlichen Beweis dafür vorlegt, dass das Gegenteil (oder

irgendetwas anderes) der Fall ist.²⁷ Ihm reicht es, die Marxsche Illusion festzustellen: »There is no logical way which leads from the analysis of commodities to that of value, to that of surplus value: the middle term does not exist; it is – that, yes – a literary fiction, a mystification pure and simple which contains not an ounce of truth« (Negri 1991, 24). Das heißt, wie Caffentzis schreibt, dass alle Marxschen Schriften nach den *Grundrissen*, die sich der Analyse der Wert- und Warenform widmen, sich bloß mit Belletristik beschäftigen (Caffentzis 2011, 110). Selbstverständlich existiert der ›Mehrwert an sich‹ nicht, denn der Mehrwert ist kein Ding, sondern der Begriff eines real existierenden Verhältnisses. Negri hat hier einfach das ›reale Objekt‹ mit dem ›Erkenntnisobjekt‹ verwechselt.

Überdies hat die Charakterisierung der Arbeit im Postfordismus als ›Maßlosigkeit‹ eine Auffassung der Kunst als ›maßlose‹ Arbeit schlechthin geprägt, die jedenfalls eine postmoderne Lektüre der Kunst im Sinne des ästhetischen Erhabenen erlaubt (vgl. Negri 2011a, 22-32 u. 2011b sowie Virno in Lavaert u. Gielen 2009). Betrachten wir zuerst Negris Auffassung der Kunst als Erleben des Erhabenen. Negri will Arbeit und infolgedessen Kunst ontologisch gründen:

»The work of art is always indissociably two things – incidentally, like all objects produced in the era of capitalism: it is both activity and commodity. And it is on the basis of this two-sidedness of productive activity that one can grasp what I would like to suggest is the inner reality of the contemporary artistic relationship: not only a manner of producing art which could be understood as a simple production of commodities, but also a manner of production in general which becomes the very figure of *potenza*, in other words of the being-creative in the world. Labour power, a free bird in the forest of life. It is for this reason that, in my view, artistic activity has an ontological importance which is also that of all forms of labour considered from their creative angle« (Negri 2011b, 109).

Hier konfrontiert uns Negri nochmals mit der Unterscheidung von Arbeiten und Handeln im Sinne von Aristoteles und Arendt, um die zweifache Natur der Produktion zu behaupten: einerseits als Arbeit in der Form von Waren, Ausbeutung, Mehrwertproduktion usw., die historisch erfasst werden kann; andererseits als Handeln, das im Sinne der schieren ›Potenz‹ des menschlichen Körpers ontologisch konstituiert ist. In diesem letzteren Sinne ist Negri zufolge die Arbeitskraft als produktiv zu verstehen (siehe oben). Negri setzt also produktiv mit kreativ gleich und bringt dadurch Marx' Verwendung des Begriffes ›produktiver Arbeit‹ bewusst durcheinander. Im Hinblick auf die reelle Subsumtion der Arbeit unter das Kapital, d.h. in Bezug auf die vermeintliche jetzige Phase des Kapitalismus, sieht Negri den Markt als die zentrale Apparatur der Subsumtion: »When we speak of real subsumption of society under

²⁷ Tomba und Bellofiore (2009, 421, Anm. 47) schreiben: »Die verschiedenen Ausbeutungsformen stehen nicht wie in einer Art postmoderner Weltausstellung nebeneinander. Vielmehr muss das Kapital beständig und mittels außerökonomischer Gewalt Differenzen im Lohn und in der Arbeitsintensität produzieren. Der vom sogenannten kognitiven Arbeiter produzierte Wert beruht auf enormen Mengen anderswo erzeugten absoluten Mehrwerts. So gesehen ist die Feststellung von George Caffentzis, der Computer erfordere den *sweatshop* und die Existenz des Cyborg habe die des Sklaven zur Voraussetzung, keine Übertreibung.« Vgl. Tomba (2007) für eine Erklärung der Wechselbeziehung zwischen verschiedenen Ausbeutungsformen, worauf die Charakterisierung der wertschaffenden Arbeit als ›gesamtgesellschaftliche‹ Arbeit Bezug nimmt, d.h. nicht als Arbeit in einem konkreten Punkt, in dem der Mehrwert produziert wird, sondern als Arbeit in einem *Feld*, in dem eine Arbeit mit allen anderen Arbeiten in Berührung kommt (siehe dazu Caffentzis 2011, 115-116).

capital (capitalist development today), we are admittedly referring to the mercantilization of life, the disappearance of use value, the colonization of forms of life by capital« (Negri 2008, 36). In Negris Kunst-Aufsätzen handelt es sich genau um diese Problematik, d.h. um die Unterordnung der Kunst unter das Diktat des Marktes: »The market and its power [*potere*] have absorbed every potentiality [*potenza*] in order to deny them the possibility of becoming singular, of being valid for someone or for something. Of producing. Creativity is withdrawn« (Negri 2011a, 18 u. 64 ff.). Und Virno bezieht sich darauf, wenn er vorschlägt, Kunst erfordere Einzigartigkeit (›unicity‹, ›singularity‹) ohne Aura; und hier versteht er Aura ebensowohl als Kultwert nach Benjamin (1977a, 18-20) wie auch als Marktwert. In diesem Sinne versteht Negri die Möglichkeit des Erhabenen, weil das Erhabene »imposes on us a theoretical experience of the absolute negative by opening us to the practical experience of surpassing through imagination [...]. The experience of the sublime is the leap from the theoretical to the practical; it is the truth of negation« (Negri 2011a, 25; vgl. Toscano 2009, 380). Dieses ›absolute Negative‹ ist der Markt, manchmal auch als ›Leere‹ bezeichnet (dazu Negri 2011a, 17). Das heißt, das Erhabene wird zunächst als das Schauspiel des Marktes dargestellt, »and of its postmodern transfiguration: Once again nausea and the sense of void, once again trembling and terror [...]. Further and further we are driven by our demon, a demon which snatches us from the negative sentiment of the mercantile sublime« (ebd., 24). Aber zugleich empfindet die Subjektivität beim Erleben des Erhabenen ihrer eigene Widerstandsfähigkeit: »What interests us is the ontological sublime: no longer simply the grandeur of nature or infinite number, but a monstrous being, state and flux, figure and explosion of creation itself« (ebd., 26); und dies heißt wiederum, den Rahmen des Erhabenen selbst zu sprengen: »Going beyond the sublime would mean, then, getting out of the machine of the market, breaking its meaningless circularity, setting our feet once again onto materiality of the true« (ebd., 29). Deutlich ruft Negri hier die Subjektivität auf, das Erleben des Erhabenen in konkretes Handeln zu verwandeln: »[T]he decisive element consists rather in the transition to practice, in the fact that we want our emotion to be action – a material ethics of a decision« (ebd., 28). Kunst ist dabei für Negri entscheidend, weil Kunst sich auf das Sein bezieht, d.h. auf das Sein als ›Potenz‹ bzw. schieres Handeln und daher ›maßlose‹ Produktion: »Art is the hieroglyph of *Potenza*. This fact of being a hieroglyph in no sense impoverish art: on the contrary, it exalts its ontological singularity to the extent that, if it is true that art is a higher act of imagination inasmuch as it accedes directly to being« (ebd., 30-31). Und Negri spricht hier von Kunst auch als befreiter Arbeit: »But what does liberated labour mean? It means a kind of labour freed from the obligation of exploitation, from alienation to a boss, from servitude. It means a kind of labour which is the child of desire. Desire and liberty act on the totality of accumulated abstract labour, forcing it to be in excess and to develop new significations and surpluses of being« (ebd., 49). Kunst scheint also die innere Kraft zu sein, die die Arbeit gleichsam zu ihrer ›Maßlosigkeit‹ erlöst, und bei Negri ist die Möglichkeit dieser ›Maßlosigkeit‹ zugleich die Möglichkeit der Verweigerung »of capitalist domination over productive activity« (ebd., 67): »Art as an activity which tends towards the valorization of mass labour in order to enjoy freedom, and as the construction of an excedence of being through the liberation of the collective force of labour, can only be, therefore, a refusal of capitalist domination. Art cannot accept capitalist power« (ebd.). Kunst bedeutet daher die ›Maßlosigkeit‹ der Arbeit schlechthin: »As we know, in post-Fordism the value produced by living labour is increasingly immaterial and cooperative. But in the present situation

intellectuality and cooperation are equally increasingly impossible to contain within the worldly order of production of value. The value produced by living labour is an excess. We do not know what are the constituent parts of this excess, of this extreme excedence – we might think of art, or of revolution – but we know that this surplus is there, that it constitutes a productive fund« (ebd., 94); und ›surplus‹ bzw. Exzess unterscheidet sich von Mehrwert »to the extent that artistic labour is liberated labour, and the value produced is, consequently, an excedence of being freely produced« (ebd., 48). Dies bedeutet ferner, dass die Arbeit als Produktion von ›Maßlosigkeit‹ oder Exzess im unmittelbaren Widerspruch zur Produktion von Mehrwert steht: »This emphasis on immoderation, disproportion and the crisis in units of measure is to be credited greatly to avant-garde art and this is also where it edges up to communism. With regard to the crisis of measure, art is a lot like communism«, behauptet Virno (in Lavaert u. Gielen 2009, 74).

Das Erhabene ist, was nicht gemessen werden kann, weil es u.a. das menschliche Maß überschreitet. Das heißt, das Erhabene ist gleichzeitig unerreichbar und unermesslich. Kant zufolge braucht man für das Erleben des Erhabenen eine Disposition, die im Subjekt tief verwurzelt ist. Es ist eine geistige Disposition, die zumindest in der englischen ›Taste Theory‹ klassenbedingt bzw. als geistige Eigenschaft des müßigen Besitzers konstituiert wurde (vgl. Solkin 1993). Aber das Erhabene an sich geht über das Selbst hinaus: »The deep precipice has the potential to destroy us; true virtue asserts itself as an obligation and duty transcending personal inclination; the pyramid manifests the superiority of collective physical endeavour, and creative genius, over the mundane individual's talents. Kant, in other words, implicitly construes the sublime as occasioned by powers which transcend the self, in some specifiable way«, schreibt Crowther (1989, 15). Und dasselbe geschieht beim Erleben des zeitgenössischen (d.h. gegenwärtigen) Marktes als Erhabenen. Amariglio, Childers und Cullenberg z.B. sehen hier eine Verschiebung im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Natur zur Gesellschaft als Quelle des Wunders und des Erhabenen: »[T]he shift over the course of the nineteenth and twentieth centuries from the natural to the social in the examples of ›the sublime‹ has surely included in its wake Smith's own naturalistic, but nonetheless ›social‹, description of the capitalist economy, that remarkable chain of Newtonian-like, seemingly unconnected and, initially, undetermined events and actions that comprise a network of efficient markets and the extensive and harmonious capitalist social division of labor« (Amariglio et al. 2010, 3). Obwohl Kant den Begriff des Erhabenen nur auf Naturerscheinungen bezogen hatte, findet Crowther (1989, 152-163), dass Kants eigene Beispiele beweisen, dass auch menschliche Erzeugnisse das Erleben des Erhabenen verursachen können, was für Amariglio, Childers und Cullenberg heißt, dass »[at] such a juncture the ›economy‹, or more pointedly (and perhaps narrowly) ›capital‹, inserts itself into discussion« (Amariglio et al. 2010, 5); und in diese Diskussion findet sich auch Negri verwickelt. Amariglio, Childers und Cullenberg erwähnt Crowthers Erläuterung dazu:

»In the late nineteenth century the experience of society becomes fundamentally an urban one organized around the capitalist economy. This organization implies at once order and disorder. Order, in so far as capitalism is a force for cohesion; disorder in so far as it involves crisis, and oppression, and breeds revolt. In the society which grows around this structure of order/disorder, we can see a displacement of the sublime from nature to the urban experience. In this experience there is a fascination with Capital as a

mighty power or god [...] and with the direct products of Capital; yet at the same time there is an equal fascination with its epiphenomena and with patterns of resistance to it. Vast urban landscapes, violent mobs and crowds, the prospect of revolutionary violence [...]. Some people are fascinated by Capital and its products because they take their own material well-being to be bound up with the system's smooth operations; while others are fascinated precisely because Capital is a monster which must be studied in order to make its destruction easier. However, there comes a point where Capital and the forces it generates are enjoyed *for their own sake* as an aesthetic spectacle [...]. I would suggest that the vision of conflict itself – the theory and practice of revolutionary violence in relation to the capitalist system – marks the new context wherein the experience of sublimity is displaced from its previous orientation towards nature« (Crowther 1989, 163-164).

Crowthers Auffassung der Erhabenheit des Kapitals und seiner Antagonismen in der kapitalistischen Wirtschaft trifft auf Negris Ansicht zu: »What interests us is the ontological sublime: no longer simply the grandeur of nature or infinite numbers, but a monstrous being, state and flux, figure and explosion of creation itself«, schreibt Negri (2011a, 26). Insofern ähnelt Negris Redeweise zunehmend der Sprache eines Predigers: Die Welt »is peopled with monsters« (Negri 2011b, 118), oder »we are driven by our demon, a demon which snatches us from the negative sentiment of the mercantile sublime« (Negri 2011a, 24). »Huge monsters traverse the indifference of the market«, setzt Negri in Anlehnung an Hobbes fort: »Leviathan [das Staatswesen – JMD] and Behemoth [das *bellum omnium contra omnes* oder der Naturzustand – JMD]. How to avoid them? How to liberate ourselves from them? By pushing the reality of the market and its insane inner tendency to the limits of their consequences« (ebd., 26). Die vollendete Subsumtion der Gesellschaft unter die Herrschaft des Kapitals erlaubt uns jetzt, die kapitalistische Ökonomie in ihrer furchterregenden Vollendung zu erleben. Uns bleibt nur

»to admit it each time we have to deal with the monsters produced by our action and work; [...] the monster lives in each of us; or rather it is a prosthesis of ours, which can act on us in return and can participate directly in our metamorphosis [...]. That is why we have to understand that contemporaneity – and the mode of production which it now brings with it – is taking place under the sign of danger, in contact with monsters. This compels us to think about the common, about a *decision on the meaning of being*, about the direction which must be taken both by the event and by the multitude, in order to give meaning to the common. In reality, the aesthetic act [...] ends by finding ethical decision on its path. We are living in a phase of transformation, in this metamorphosis of space and time which the contemporary accumulation of labour and culture have determined. Within this process of transformation, bodies are stretched. There is a continued presence of crises without ›external‹ solution: we are *here*, and we cannot escape to *elsewhere*« (Negri 2011b, 118-119).

Aber ist das Erhabene wirklich die Kategorie, die uns in diesem engen ontologischen Sinne die gesellschaftliche Dimension der Kunst heute erklären kann? Das Erhabene ist das, was jenseits jeglicher Messung steht. Für Kant ist das Erhabene das, »was schlechthin groß ist« (Kant V, 248), und Kant versteht sehr wohl, was der Ausdruck ›schlechthin groß‹ bedeutet (›absolute, non comparative magnum‹): Dies ist das, »was über alle Vergleichung groß ist« (ebd.). Für Crowther bedeutet dies: »[I]f we are to find that which can truly be described as

absolutely great – as sublime – we must look beyond the phenomenal world to that which sustains it, namely the noumenal or supersensible realm, beyond space and time, and the casual framework of nature. It is, literally, immeasurable« (Crowther 1993, 135). Dieses Unermessliche spielt letztendlich auf ›den Menschen‹ an, schließt Crowther (ebd., 138). Negri will Arbeit und infolgedessen Kunst als ›Maßlosigkeit‹ und folglich ganz im Sinne des Erhabenen ontologisch gründen. Aber Negri will andererseits die konstitutive Macht des Menschen im Sinne seiner Arbeitskraft und der Fähigkeit, die Welt zu gestalten, auch nicht jenseits der räumlich-zeitlichen Achse des menschlichen Tuns konstituieren. Dafür greift er auf Alois Riegels Begriff des ›Kunstwollens‹ zurück als Beispiel einer Kunstwissenschaft, die die ontologische Bedeutung des Triebes, Kunst zu schaffen, hervorhebt, ohne die historische Dimension dieses Triebes zu vernachlässigen. Dieser Trieb heißt für Negri, produktiv in der Welt zu sein: »The *Kunstwollen* is an intentionality which, when it is realized, in no sense loses its own spatio-temporal determination; and yet it is an intentionality which renews its own epoch. It fulfils it here, now, in a cognitive manner, by exhibiting labour as a ›forming form‹ of the living. The technical means becomes mental (that is, cognitive); and vice-versa, intelligence becomes technique and labour« (Negri 2011b, 110-111). Riegl schrieb in »Grundzüge des spätrömischen Kunstwollens«:

»Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will (ähnlich wie im poetischen Kunstwollen die Art und Weise, wie er die Dinge anschaulich vorgestellt haben will). Der Mensch ist aber nicht allein ein mit Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (aktives) Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem (nach Volk, Ort und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfährigsten erweist« (Riegl 1901, 215).

Riegl versteht das Kunstwerk nicht unbedingt im Sinne technischer Entwicklungen oder als Reaktion/Repräsentation gesellschaftlicher Ereignisse, sondern »as indexes of a newly optical and subjective perception of reality«, bemerkt Wood in seiner Studie über die Wiener Schule der Kunstgeschichte (Wood 2000, 19). Zunächst wird hier sichtbar, dass Riegl die Perspektive des Subjekts, seiner Empfindsamkeit in den kunsthistorischen Diskurs einführt,²⁸ und dies insbesondere gegen solche mechanistischen Konzeptionen, die das Kunstwerk nur als Ensemble von Funktion, Material und Technik sehen wollten. Dazu schrieb Riegl in der Einleitung seines Buchs *Spätrömische Kunst-Industrie*:

»Es ist dies jene Theorie, die in der Regel mit dem Name Gottfried Sempers in Verbindung gebracht wird, und derzufolge das Kunstwerk nicht anderes sein soll, als ein mechanisches Product aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Diese Theorie wurde zur Zeit ihres Aufkommens mit Recht als ein wesentlicher Fortschritt gegenüber den völlig unklaren Vorstellungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit der Romantik angesehen; heute ist sie aber längst reif dazu endgiltig der Geschichte einverleibt zu

²⁸ Da das Kunstwollen den ontologischen Trieb des Schaffens des Subjekts erklärt (bzw. dessen Trieb, produktiv zu sein), geht es über die Individualität und daher auch über das Genie hinaus. Wichtig, schreibt Ullrich, »ist, daß Riegl dem ›Kunstwollen‹ den Rang einer anthropologischen Konstante zuspricht. Wie Geschlechtstrieb oder Überlebenswillen ist es nicht direkt zu beeinflussen. Anders formuliert: Das Kunstwollen ist dem Willen des einzelnen entzogen« (Ullrich 2005, 192).

werden, denn wie so viele andere Theorien aus der Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, in denen man ursprünglich den höchsten Triumph exacter Naturforschung vermuthete, hat sich auch die Semper'sche Kunsttheorie schließlich als ein Dogma der materialistischen Metaphysik herausgestellt« (Riegl 1901, 5).

Das heißt, dem »Können setzt er das Wollen entgegen« (Ullrich 2005, 191). Wood konstatiert hier den Einfluss des Neukantianismus auf die Kunstwissenschaft am Ende des 19. Jahrhunderts, z.B. den Einfluss von Konrad Fiedler, »who in a famous essay of 1881 had dismissed the theory of painterly naturalism on neo-Kantian grounds. Fiedler had credited the true artist or poet not with reproducing the world but with creating a world« (Wood 2000, 23-24). Insofern soll die Kunstgeschichte die innerlichen Gesetze der Kunst erforschen und dafür eine neue Kunstsprache entwickeln, die die grundlegende Autonomie des Kunstwerkes wiederherstellt. Riegls Anknüpfung an den neukantianischen Trend der Kunstgeschichte ist sicherlich insoweit problematisch,²⁹ als Riegl die Wiederkehr des Subjekts mit dem verbindet, was für ihn eine wissenschaftliche bzw. systematische Kategorie für die Erforschung des Kunstwerkes ist, nämlich der Kategorie des ›Kunstwollens‹: »Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich [...] eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt«, schreibt Riegl (1901, 5). Das Wollen

»ist nicht nur wichtiger, sondern auch früher und ursprünglicher [als das Können – JMD]; es ist ›innerlich‹ und deshalb ›im Kampfe‹ mit den äußeren Faktoren. Diese Beschreibung verdankt sich offenbar der Vorstellung, daß die Kunst – die dafür erforderliche Energie – im Künstler bereits vollständig entwickelt ist, in der realen Umsetzung jedoch Hindernisse auftreten können: Vielleicht lassen die Eigenschaften eines Werkstoffes eine ›eigentlich‹ ›gewollte‹ Faktur nicht zu, oder eine Zweckvorgabe verbietet eine bestimmte Gestaltung. Das künstlerische Wollen muß sich also mit Gegebenheiten arrangieren und Kompromisse eingehen; nur bei großer Kunst hat sich das Kunstwollen rein durchgesetzt, alle Widerstände überwunden und die äußeren Faktoren instrumentalisiert« (Ullrich 2005, 191).

Riegl hat z.B. in der Geschichte eines veränderten Motivs nach Mustern eines vollkommen idealisierten bzw. transzendentalen Willens, Kunst zu schaffen, gesucht (vgl. Podro 1982, 95-97). Aber »Riegl had no strong theory about the motor behind the *Kunstwollen*«, meint Wood (2000, 26). »He considered the plastic imagination an irreducible mystery and preferred to leave it unpsychologized and unexplained, in effect to bracket it out of the historiographical equation. The *Kunstwollen* became a mere taxonomic tool, a neutral designation of a set of formal properties« (ebd.). Zunächst heißt dies, dass die Kategorie des Kunstwollens trotz der gesuchten radikalen Geschichtlichkeit dieses Wollens eine Kategorie ist, die sich gegen die gesellschaftliche Realität des Kunstwerkes, d.h. über die konkreten geschichtlichen Entwicklungen hinaus, durchsetzt. Meyer Shapiro hatte bereits in einem 1936 veröffentlichten Aufsatz Riegl und seinen Nachfolgern eine extreme Form von Formalismus vorgeworfen:

²⁹ Vgl. Lang 2006, 151 u. Holly 1984, 72-73, die Gombrichs Zurückweisung von Riegls Begriff des ›Kunstwollens‹ aufgrund seiner Nähe zu Hegels ›absolutem Geist‹ erwähnt.

»The new Viennese group wishes to be concrete in analysis of works of art as individual, objective, formal structures; but in turning to history, they lose sight of the structure of the historical object, namely, the particular human society, and deal with absolute general categories that seem to produce history by their own internal logic. The new Viennese school has, in fact, no historical objects. They tend to explain art as an independent variable, the product of an active spirit, or a *Kunstwollen*, which has an immanent goal and which may even determine the conditions congenial to the kind of art this *Kunstwollen* is destined to produce. The school lacks an adequate conception of history to direct their historical interpretations in the sense of that scientific rigor that they require in the analysis of forms. They prefer, in short, teleological deductions to an empirical study of historical conditions and factors« (Shapiro 2000, 460).

In Shapiros Sicht ist also das Kunstwollen als Kategorie *a priori* (d.h. als der gesellschaftlichen Gegebenheit vorausgehend) konstituiert worden. Von daher unterliegt Riegl mit seinem Anspruch, das transzendente Kunstwollen mit der historischen Realität zu verknüpfen, dem Historismus, indem sowohl das Kunstwerk als auch der Künstler unter die Herrschaft des in der Geschichte sich entfaltenden Kunstwollens gestellt werden: »Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht, – wobei in der Regel eine der genannten Ausdrucksformen über alle anderen zu überwiegen pflegt« (Riegl 1901, 215). Arnold Hauser hat diese Darstellung sehr treffend an die Hegelsche Aufhebung angeknüpft: Die Idee des Kunstwollens »besteht in der These, daß eine Entwicklung, die wertvolle und lebenskräftige Bildungen hervorbringen soll, stets im Zusammenhang mit der Vergangenheit bleiben, das Neue aus dem Alten entfalten und das Alte im Hegelschen Sinne des Wortes ›aufheben‹, d.h. überwinden und zugleich bewahren muß. Aus diesem Postulat entsteht der konservative Begriff der Nation und der nationalen Kunst als der geistigen Gemeinschaft der einander ablösenden Generationen« (Hauser 1958, 143).³⁰

Riegls Lehre des Kunstwollens erlaubt es nun Negri, das Subjekt ontologisch zu konstituieren, ohne dabei die geschichtliche bzw. räumlich-zeitliche Dimension des Subjekts zu verlieren. Darüber hinaus bedeutet die Unerreichbarkeit und Unermesslichkeit des Erhabenen für Negri den ontologischen Zustand einer Überschreitung der dem Kapital untergeordneten Messung der Arbeit als notwendige Arbeitszeit. Produktive Arbeit wird zum Erhabenen schlechthin – und genauso die Kunst, die in ihrer eigenen geschichtlichen Entwicklung (vgl. Negri 2011a, 41-43 u. Negri 2011b, 106-107) vom Erhabenen der ›maßlosen‹ Arbeit kündigt, d.h. die Epoche des gesellschaftlichen Arbeiters (›operaio sociale‹) und der ›immateriellen‹ Arbeit proklamiert. Dabei zeigt sich Kunst völlig im Sinne des Kunstwollens. Hier kann man die avantgardistische (d.h. fortschreitende) Funktion der Kunst gut beobachten. Das Kunstwerk wird als vorhergehendes historisches Dokument einer

³⁰ Ullrich bemerkt dazu: »Seine [Riegls – JMD] Überlegungen zum ›Kunstwollen‹ verraten aber sogar noch mehr Ambition. So gab er sich überzeugt davon, dass dessen jeweilige Richtung ›völlig identisch‹ mit der Richtung sei, die das Wollen eines Volks oder einer Kultur im Ganzen nehme; Stil und Weltanschauung ließen sich daher auseinander deduzieren, die ästhetische Gestaltung eigne sich zur Analyse von Mentalität und Gesamtbefindlichkeit. Diese These entwickelte im weiteren erhebliche Verführungskraft, verhiess sie doch dem Kunsthistoriker die Fähigkeit zu Universal Diagnosen« (Ullrich 2005, 194). Das Primat der Realität hat sich damit so weit abgeschwächt, dass der notwendige Raum für das Ableiten von Universalien entstanden ist.

komplexeren Ganzheit, nämlich derjenigen der ›immateriellen‹ Arbeit, gelesen. Im Grunde genommen unterliegt Negris ontologische Darstellung der menschlichen Arbeit demselben Historismus wie Riegl. Hausers (1958, 128) ›Weltbaumeister‹ heißt im Fall Negris ›Multitude‹, und diese verspricht den alten Begriff des Proletariats zu ersetzen. Hausers Kritik des Historismus trifft hier nochmals den Punkt: »Das Wesen der emanatistischen Geschichtstheorie besteht in dem Grundsatz, daß die individuellen historischen Erscheinungen einem ›Weltgeist‹ innewohnen und auf diese Art prästabilisiert und präformiert sind. Der Geschichtsprozeß wird somit als die Verwandlung einer Potenzialität in eine Aktualität dargestellt« (ebd., 148). Dadurch dass Negri meint, dass der Markt »and its power [potere] have absorbed ever potentiality [potenza] in order to deny them the possibility of becoming singular, of being valid for someone or for something« (Negri 2011a, 18), wird deutlich, dass Negri die Welt letztlich als reine Potenz versteht (da es keine Natur gibt, »only a second nature, the world is not nature but production«, schreibt Negri [zit. nach Wolfe 2007, 206]), die durch die Kraft der Menschen (bzw. ihr Kunstwollen), d.h. durch ihre ›enérgeia‹ (›power to act« [›Aktwollen‹] heißt es im *Empire*) geformt wird. Aber der Markt bzw. die Maschine der Subsumtion versucht stets, diese Verwirklichung des Menschseins zu unterbinden. Negris Postulat scheint letztendlich eine verwirrende neue Lektüre des alten, von der aristotelischen Ontologie geprägten Hylemorphismus zu sein, d.h. einer philosophischen Lesart, die zwischen dem Idealismus und dem Materialismus changiert. Aristoteles zufolge braucht die Materie (›hýlē‹), um etwas werden zu können, die Intervention einer Form (›morphē‹), die diese Materie ändert. Das klassische Beispiel ist in Aristoteles' *Metaphysik* das Erz, aus dem eine Kugel geformt wird (Aristoteles 2007, 192). Aristoteles zufolge existieren die Substanzen auf der Erde immer in dieser Zusammensetzung, nämlich in der Verschränkung von Form und Materie: »Es ist also offenbar, daß die Form [...] nicht wird, und dass es keine Entstehung (*génésis*) derselben gibt [...]; denn dies, die Form, ist vielmehr dasjenige, was *in* einem andern wird, durch Kunst oder durch Natur oder durch das Vermögen des Hervorbringens« (ebd.; vgl. Wolfe 2007, 203). Der Stoff ist also immer Potenz (›dýnamis‹), die durch die Form verändert wird; das Erz etwa ist ›seiner Möglichkeit nach‹ eine Kugel.³¹ Aristoteles' Argumentation mag selbstverständlich erscheinen. Aber man muss sich trotzdem vergegenwärtigen, dass die aristotelische Form (z.B. die Kugel) rein konzeptuell ist, d.h. sie hat keine der Eigenschaften der materiellen Gegenstände. Dies erlaubt es der Form, den Grundstein einer idealistischen Philosophie zu legen, wenn die selbständige Existenz der Form postuliert wird. Das heißt z.B., das Produktivsein der Menschen als Abstraktion ihrer Realität (bzw. ihrer realen Bedingungen und Verhältnisse) zu begreifen. Aber es gibt keine *Formen*, die getrennt von der Materie, d.h. vom historisch-gesellschaftlichen Stoffwechsel, existieren. Anders formuliert, es gibt kein Produktivsein in der Welt, das vor dem historisch-gesellschaftlichen Stoffwechsel Vorrang hätte.

Man kann eine erste Kritik von Negris Postulat auch durch den Vergleich zwischen Benjamins und Riegls kunsthistorischer Forschung versuchen. Benjamin greift bei dem Versuch, den Begriff der ›Aura‹ zu erläutern, auf das Beispiel der natürlichen Erscheinung als

³¹ Aristoteles gründet hierauf seine Theorie der Mimesis. Der Künstler ahmt die Realität nach, indem er dank seiner Wahrnehmungsvermögen eine bestimmte Form aus der Realität nimmt und sie mit dem Stoff seiner Kunst verbindet. Auf diese Weise imitiert der Künstler nicht nur die Realität, sondern gleichzeitig den natürlichen Entstehungsprozess.

Erhabenes zurück. »Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen« (Benjamin 1977a, 15). Und Benjamin stellt dieses Bild dem gegenwärtigen Verfall der ›Aura‹ entgegen, der Benjamin zufolge auf zwei Umständen beruht, »die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: *Die Dinge sich räumlich und menschlich ›näherzubringen‹ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist*« (ebd.). Benjamin stellt vor allem die ›Aura‹ im Bereich der Tradition dar, d.h. in Zusammenhang mit dem Kultwert des Kunstwerkes, der jedenfalls historisch bedingt ist. So schreibt Benjamin bekanntlich über eine Venusstatue: »Eine antike Venusstatue z.B. stand in einem anderen Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura« (ebd., 16). Die transhistorische Erscheinung der Statue über ihre gesellschaftliche Bedingtheit hinaus scheint zunächst Benjamins Begriff der ›Aura‹ nahe an Riegls Konzeption des Kunstwollens heranzurücken (dazu Lang 2006, 166-175); d.h. es würde sich eigentlich um das Kunstwollen handeln, das in seiner Einzigartigkeit den Menschen verschiedener Epochen entgegentritt; und Benjamin kannte Riegls Arbeit, die er 1933 für die Frankfurter Zeitung rezensiert hatte (dazu Kemp 1978; vgl. Wood 2000, 14-16 u. 437 ff. sowie Lang 2006, 147 ff.). Aber unabhängig davon, welche positiven Aspekte Benjamin in der kunsthistorischen Forschung der Wiener Schule der Kunstgeschichte gesehen hat, gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen beiden Projekten der Kunstforschung. Wie wir bereits gesehen haben, ist das Kunstwollen eine Kategorie, die sich gegen das historisch gegebene Kunstwerk ontologisch-transzendental durchsetzt. Im Gegensatz dazu zielt Benjamins Verwendung des Begriffs der ›Aura‹ auf einen geschichtlichen Zustand, nämlich die Entwicklung eines technologischen Verfahrens, das die ›Aura‹ eher sichtbar macht. Benjamin *produziert* den Begriff der ›Aura‹ ganz im Sinne eines Erkenntnisobjekts. Insofern ist Benjamins materialistischer Ansatz in der folgenden Passage deutlich: »Gerade weil die Echtheit nicht reproduzierbar ist, hat das intensive Eindringen gewisser Reproduktionsverfahren – es waren technische – die Handhabe zur Differenzierung und Stufung der Echtheit gegeben. Solche Unterscheidungen auszubilden, war eine wichtige Funktion des Kunsthandels« (Benjamin 1977a, 12, Anm. 3). Hier werden die Echtheit und Einzigartigkeit des Kunstwerkes gesellschaftlich verstanden und nicht ontologisch-transzendental postuliert; genau wie ihre Überwindung durch Reproduktionsverfahren historisch-gesellschaftlich aufgefasst wird. Benjamin schreibt: »*An die Stelle ihrer [der Kunst – JMD] Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik*« (ebd., 18); und die Politik setzt das massenweise Vorkommen des Kunstwerkes voraus (ebd., 13). Wenn z.B. Sir Joshua Reynolds im England des 18. Jahrhunderts seine Theorie des Herrschaftsporträts entwickelt, handelt sich es um die selbstgefällige Betrachtung der Besitzerklasse; und in diesem Kontext musste das Gemälde die Echtheit des Porträtierten buchstäblich produzieren. Die Einzigartigkeit und Echtheit des

Kunstwerkes waren grundlegende Bedingungen seiner Produktion, und der Markterfolg des Künstlers hing davon ab. Dagegen hat William Hogarth (Reynolds' ästhetischer Gegner) eine Ästhetik entwickelt, die auf dem Gemeinwesen beruht, meint Paulson: »The Tory-Jacobite model subordinated the many to the one (the monarch); the Whig model replaced the one with the oligarchic few; but Hogarth, while invoking the familiar topos of *concordia discors* [die Übereinstimmung des Mannigfaltigen – JMD], defines it as the pleasure of discovering the greatest variety in uniformity, or the greatest number of different parts within a whole. [...] Politically Hogarth's aesthetics is based on the model of the body politic in which the emphasis falls on the many rather than the one, on the mixture of parts [...] rather than the imposed unity of an absolute monarch« (Paulson 2007, xli-xlii). Diese Ästhetik stützt sich auf technische Reproduktionsverfahren. Der Echtheitsbegriff ist ihr völlig fremd.

Die ›Aura‹ ist dem Marxschen Kapitalbegriff ähnlich. Sie muss als (mehr oder weniger glücklicher) Begriff eines gesellschaftlichen Verhältnisses verstanden werden. Das heißt, die Kategorie ist nur aus der historischen Konstellation zu deduzieren, nicht umgekehrt. Und sind unter diesen Umständen Riegls Begriff des Kunstvollens sowie Negris Erleben des Erhabenen die richtigen Kategorien einer materialistischen Kunstwissenschaft?

3.3 Das Kunstwerk als Praxis II

Nun werden wir uns nochmals mit Marx' ›praktisch-sinnlicher‹ Tätigkeit, wie sie in den *Thesen über Feuerbach* formuliert ist, sowie mit Althusser's »Über Brecht und Marx« auseinandersetzen müssen. In Anlehnung an Althusser ist es wichtig, an eine neue ›Praxis der Kunst‹ (im Unterschied zu einer ›Kunst der Praxis‹) zu denken, die Kunst nicht abschafft, sondern innerhalb der Kunst, ›so wie sie existiert‹, agiert: »Was Brecht revolutioniert, ist die Art, das Theater zu praktizieren: was er an Neuem bringt, ist neue Praxis des Theaters. Ebenso Marx – was er in der Philosophie revolutioniert, ist die Art, sie zu praktizieren: was er an Neuem bringt, ist eine neue Praxis der Philosophie und nicht wie Gramsci fälschlich gesagt hat, eine neue Philosophie, eine Philosophie der Praxis, sondern eine neue Praxis der Philosophie. Man kann es genau auf diese Weise formulieren: Das Theater Brechts ist kein Theater der Praxis, was neu in ihm ist, ist eine neue Praxis des Theaters«, schreibt Althusser (1995, 545-546). In diesem Zusammenhang lautet unsere These in diesem Abschnitt, dass nur die Aufhebung des Unterschiedes zwischen Produktion und Konsumtion es erlaubt, eine neue ›Praxis der Kunst‹ zu eröffnen. Dies bedeutet zugleich die Überwindung des einzelnen Schöpfers, des romantischen Prometheus, der den Zeitgeist verkörpert und sich als Ursprung des Werkes oder als seine Zweckursache vorstellt. Es bedeutet ferner die Überwindung des ästhetischen Gegenstands unseres Geschmacksurteils oder Genießens im Sinne seiner Vollkommenheit. Dass das Kunstwerk Gebrauchswert für andere wird, bedeutet zunächst, dass das Kunstwerk ausschließlich als Produkt sozialer Verhältnisse erfasst werden soll, d.h. als soziale Praxis – genauso wie das Wort für Voloshinov der Schauplatz der gesellschaftlichen Gewalt war; freilich in dem Sinne, wie die Künstler_innen diese Verhältnisse in das Kunstwerk als *ideologisches* Produkt umwandeln oder sie *ideologisch* bearbeiten. Denn es gibt keine Widerspiegelung oder Nachahmung der Realität, als ob diese objektiv erfasst werden könne, sondern bloß deren Refraktion (siehe dazu Abschnitt 3.1). Es ist also wichtig, bei dem Ausgangspunkt zu bleiben, dass die Gesellschaft als Ursprung des Kunstwerkes gilt, nicht der einzelne Künstler. Diesen Ursprung erkennt man aber als eine schwache Tatsache, die uns einfach sagt: *Es gibt* eine Gesellschaft, wo das Kunstwerk agiert. Das heißt, die Gesellschaft ist *vorgegeben*. Dennoch ist das Kunstwerk auch die Gesellschaft in Spinozas Sinne ihrer Immanenz, d.h. eine Gesellschaft besteht u.a. aus Kunstwerken, und abseits dieser Kunstwerke gibt es keine Gesellschaft. Mit Althusser könnte man von der Gesellschaft als einer ›vollendeten Tatsache‹ sprechen, und dies bedeutet eine komplexe Einheit von Verhältnissen oder Begegnungen, die im Gegensatz zu Ereignissen, die infolge von vorgegebenen Gesetzen erscheinen, nicht vorausgesagt werden können (Althusser 2010b, bes. 50-57 in Bezug auf Marx; vgl. Tosel 2013, 16-19). Die Tatsache einer bestimmten gesellschaftlichen Entwicklung, z.B. die konkrete Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise, kann man nicht als Resultat der Entwicklung von Gesetzen, »also einer Essenz«¹ auffassen, sondern als das ›Greifen‹ einer ›Begegnung‹, das ›angedauert hat‹: »Es trifft sich«, schreibt Althusser (2010b, 51), »dass diese Begegnung stattgefunden und ›gegriffen‹ hat, was besagt, dass sie sich nicht schon im Moment ihres Entstehens wieder

¹ Dies würde heißen, eine Struktur von Verhältnissen zu postulieren, die ihren Elementen vorausgeht.

gelöst, sondern *angedauert* hat und somit eine vollendete Tatsache geworden ist«. In Bezug auf die hier verhandelte Thematik heißt dies, dass das tätige Denken des Künstlers in öffentlichen Räumen geschieht, aus dem sozialen Umgang entspringt und das Resultat der Wechselverhältnisse und Begegnungen tätiger Körper in ständiger Bewegung ist. Worauf aber vor allem eine neue ›Praxis der Kunst‹ zielt, ist, die Beziehung des Werkes mit dem Publikum auf eine neue Basis zu stellen (vgl. den vorherigen Abschnitt über Glenn Gould); es geht also genau um Gebrauchswert für andere. Aber was heißt es eigentlich, dass das Kunstwerk Gebrauchswert für andere ist, wenn man davon ausgeht, dass alle Güter Gebrauchswerte für andere (bzw. die Konsumenten) sind? Damit wird hier postuliert, dass Kunstwerke nicht konsumiert werden können, wie üblicherweise Güter, die unsere Bedürfnisse befriedigen, konsumiert werden, sondern dass Kunstwerke Gegenstände für eine neue Produktion sind. Das Kunstwerk wirkt also als Mittel einer neuen Transformation. Nicolas Bourriaud hat es in seinem Buch *Postproduction* sehr glücklich ausgedrückt: »The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions« (Bourriaud 2002b, 20) – eine Formulierung, die direkt an Lukrez anknüpft (vgl. Bourriaud 2002a, 19). Das Kunstwerk wirkt somit als Mittel einer neuen Transformation, aber nicht im Sinne eines Produktionsmittels, dessen Zweck darin besteht, ein bestimmtes Produkt herzustellen, etwa wie das vom Flötenmacher bearbeitete Holz eine Flöte für den Gebrauch des Flötenspielers wird. Benjamin schreibt dem Kunstwerk als Praxis eine organisierende Funktion über seinen Werkcharakter hinaus zu (Benjamin 1981, 113), d.h. eine bewerkstelligende – und das bedeutet jedenfalls, die Etymologie des griechischen Wortes ›órganon‹ bzw. Werkzeug in das Wort organisierend mit einzubegreifen. Also das Werk ist ein bewerkstelligendes, erzeugendes Werkzeug; und seinen Werkzeugcharakter kann man nicht aus seiner stofflichen Zusammensetzung ableiten (vgl. Tallis 2003, 223). Hier kommt die besondere ideologische Natur des Kunstwerkes bzw. sein Auftreten als Zeichen ins Spiel. Althusser hat in *Für Marx* Praxis als ›das bestimmende Moment‹ charakterisiert, d.h. als »Moment der *Arbeit der Transformation* selbst«: »In jeder so verstandenen Praxis ist das *bestimmende* Moment (oder Element) des Prozesses weder der Rohstoff noch das Produkt, sondern die Praxis im engeren Sinne: das Moment der *Arbeit der Transformation* selbst, das in einer spezifischen Struktur Menschen, Mittel und eine technische Methode des Einsatzes der Mittel zusammen ans Werk setzt« (Althusser 2011c, 205). Auch wenn Althusser ›bestimmendes Moment‹ viele unterschiedliche ›Praktiken‹ umfasst, heißt dies für das Kunstwerk, es als treibende Kraft zu verstehen, die die Möglichkeit einer neuen Transformation erzeugt. Das Werk als das bestimmende Moment schließt daher das Tätige im Wahrnehmungsprozess mit ein und verwandelt diesen in eine produktive Tätigkeit. Das Werk kann daher nur aus der Perspektive seines tätigen Charakters (bzw. aus der Perspektive des sozialen Umgangs) erfasst werden. Daraus ergibt sich ein grundlegender Unterschied zwischen Konsumtion (bzw. der Sphäre der Realisation des Mehrwerts) und Gebrauch als sinnlich tätigen Umgang mit Dingen. Was man vom Kunstwerk als Werkzeug einer neuen Transformation erwarten kann, ist immer ungewiss. Insofern wäre es sicher von Bedeutung, an das ›Aleatorische‹ der Begegnung in Sinne von Althusser's Spätphilosophie anzuknüpfen: »Jede Begegnung hätte nicht stattfinden können, obwohl sie stattgefunden hat«, behauptet Althusser (2010b, 47). Das Kunstwerk kann seiner ideologischen Natur nach (d.h. gemäß des Refraktionsprozesses der Realität) nie eindeutig sein, sondern es ist ein Knotenpunkt verschiedener Elemente, die immer neue Verknüpfungsmöglichkeiten bieten (Montag 2005,

189). Medwedew schreibt: »[T]he work of art, like every other ideological product, is an object of intercourse. It is not the individual, subjective psychic states it elicits that are important in art, but rather the social connections, the interactions of many people it brings about. Everything that is realized within a closed-off, psychophysiological organism and does not go beyond its confines is equal to zero in terms of ideology« (Medwedew 1985, 11). Dies heißt jedenfalls, dass der Gegenstand (bzw. das Werk) der ästhetischen Erfahrung keinesfalls im Mittelpunkt der sozialen Praxis steht, sondern es der Umgang mit dem Ding ist, welcher jetzt an Bedeutung gewinnt. Dies macht nicht nur das Werk zur Praxis, sondern bedeutet zugleich, dass das Werk unterschiedliche Formen von sozialer Praxis auslöst, die nicht auf das Werk an sich zurückzuführen sind. Der vom Kunstwerk hervorgerufene soziale Umgang muss daher ein wesentlich *ikonoklastisches* Moment enthalten, damit im Kunstwerk die begrenzte Perspektive des subjektiven Geschmacksurteils, zu dem das Kunstpublikum in den Ausstellungsräumen normalerweise neigt, überwunden werden kann. Eine Ästhetik, die hinsichtlich des Verhältnisses des Publikums zum Werk auf das Phänomen der kontemplativen Betrachtung (bzw. der ›vita contemplativa‹) Nachdruck legt, postuliert dabei die implizite Existenz eines Abstands (bzw. einer grundlegenden Differenz) zwischen Werk und Publikum, der die alte philosophische Dichotomie zwischen der Welt der Erscheinungen und der Vernunft widerspiegelt. Ebenso wie es der höchste Zweck der Vernunft (›noûs‹) sei, die Welt geistig zu interpretieren, solle das Publikum darauf beharren, das Werk in seiner gegebenen Absichtlichkeit (bzw. Autorschaft) zu erfassen. Das Werk steht vor dem Publikum und wartet darauf, interpretiert zu werden.² Insofern könnte man sagen, dass das Werk nicht ›dargestellt‹, sondern ›vorgestellt‹ ist. Das heißt, es gibt ein gewisses hinterlassenes (›Vorstellung‹) und daher geheimnisvolles Etwas, das zum Gegenstand der Interpretation wird (vgl. Sprinker 1987, 290-292). Das Publikum muss sich folglich anstrengen, diese Kluft zu überwinden; und dadurch wird die verborgene Essenz des Werks offenbart. Dies ist eine Theorie, die dazu neigt, das ästhetische Subjekt und den ästhetischen Gegenstand zunächst auseinanderzuidividieren, um sie in der reinen Anschauung wieder vereinen zu können, nämlich innerhalb der inneren Grenzen des Gegenstandes als eines ästhetischen Objekts des individuellen Wohlgefallens. Keinesfalls versteht sie das Werk und das Publikum als verschiedene Momente der sozialen Praxis der Kunst selbst. Sie versteht das Kunstwerk als vollkommen, d.h. als etwas, das vorgegeben ist, bevor es in der Gesellschaft auftritt. Dagegen kann man Folgendes sagen: In Wirklichkeit wird den real existierenden Kunstwerken dieser Abstand aufgedrängt – und insofern ist diese Theorie bloß Ideologie und keine Erkenntnis der Kunst. Hier kann man nur von einer falschen Behauptung über das Kunstwerk sprechen. Darüber hinaus darf jener Abstand oder jene Kluft nie als Schauplatz der Kunst verstanden werden. Das heißt, er ist kein inwendiger Schauplatz der Kunst in dem Sinne, wie die Bühne des Theaters oder die Ausstellungsräume der bildenden Künste ein Apparat sind, der die notwendige Distanz erzeugt, um uns zu zeigen, dass Kunst nicht das Leben ist. Im Gegensatz zur kontemplativen Betrachtung bedeutet das oben postulierte *ikonoklastische* Moment bloß

² In einer Szene aus einer bekannten Fernsehserie stehen die Figuren versunken vor dem Kunstwerk und fragen sich dabei: Soll man es verstehen oder empfinden? Wenn Kunst nach Hegel »das sinnliche Scheinen eines geistigen Inhalts, der eben in der sinnlich-materialen Gestalt des Kunstwerks realisiert ist« (Bertram 2011, 82), ist, bedeutet unsere Voraussetzung hier zugleich die Überwindung dieses Hegelschen ›geistigen Inhalts‹. In spinozistischer Art und Weise kann man dagegen sagen, dass der Inhalt des konkreten Kunstwerkes nicht in der sinnlich-materialen Gestalt realisiert ist, sondern er ist der sinnlich-materialen Gestalt immanent.

das notwendige Eindringen der Betrachter in das Werk, selbstverständlich nicht als Anschauung, sondern als praktisch-sinnliche Tätigkeit, wie man es z.B. aus der Ästhetik Diderots herauslesen kann (dazu siehe unten Abschnitt 3.3.3). Daraus resultiert die Emanzipation des Publikums ebenso wie die Abschaffung des Kunstwerkes, *so wie wir es kennen*. Aber wir haben es jetzt mit einem Paradox zu tun, und zwar dass aus einer neuen Praxis der Kunst, die die Kunst nicht abschafft, sondern innerhalb der Kunst, so wie sie existiert, agiert, die tatsächliche Abschaffung der Kunst resultiert. Dennoch geht es hier nicht darum, dass das Werk keine Kunst mehr ist,³ sondern darum, dass die Art und Weise, wie das Kunstwerk im Subjekt wirkt bzw. wie das Subjekt durch das Kunstwerk ›angerufen‹ wird und infolgedessen die Möglichkeit eines Eindringens ins Werk Realität wird, die inneren Grenzen der Kunst, *wie wir sie kennen*, implodieren lässt. Im Aufsatz »Über Brecht und Marx« spricht Althusser von der ›Zerstörung der Mystifikation‹ des Theaters‹, d.h. dass das Theater aufhört, ›kulinarische Unterhaltung zu sein‹, wie die Philosophie aufhört, ›Interpretation der Welt zu sein‹, und dadurch der Veränderung der Welt dient (Althusser 1995, 548). 1953 schrieb Brecht: »Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern« (Brecht 1964, 143). Der sowjetische Produktionskünstler Sergei Tretjakow schrieb 1923 über die Aufgabe des Futurismus: »Man muss innerhalb der Kunst und mit ihren eigenen Mitteln für ihren Untergang kämpfen – dafür, dass das Gedicht, das man gern für ein ›leichtes, mildes Abführmittel‹ hält, im Magen des Konsumenten explodiert wie ein Pyroxilinsprengkörper« (Tretjakow 2005, 267-268); und in seinen »Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« ruft Brecht aus: »Wirkliche Neuerungen greifen die Basis an« (Brecht 1967, 1016). Obwohl diese Implosion uns zeigt, dass der Zweck der Kunst außerhalb ihrer konstituierenden Grenzen liegt – »[a]uf diese Weise besteht das Stück durchaus in der Produktion eines neuen Zuschauers, jenes Handlungsträgers, dessen Handeln dann beginnt, um die Handlung des Stücks zu vollenden, aber der dies im Leben tut« (Althusser 2011d, 190) –, müssen dabei die Zuschauer zuerst hören und sehen wollen, wie Althusser ebenfalls erkannte. Man darf nicht vergessen, dass das Kunstpublikum auch ein gesellschaftliches Produkt ist, nämlich das Produkt des gesellschaftlichen Umgangs.

Man könnte denken, dass eine These, die die Aufhebung des Unterschiedes zwischen Produktion und Konsumtion auf der Ebene des vom Kunstwerk hervorgerufenen sozialen Umgangs postuliert, zu einer allgemeingültigen Definition der Kunst dient, die dann notwendigerweise wieder historisiert werden könnte. Obgleich die These das Allgemeine hervorhebt, entsteht sie aus der Analyse konkreter Beispiele, in denen das Kunstwerk unter bestimmten sozialen Verhältnissen danach gestrebt hat, von sich aus die Grenzen der Kunstsphäre auf das Gesellschaftliche hin zu überschreiten. In Anlehnung an Spinoza spricht Althusser von einzelnen Fällen, die gattungsmäßige (*générique*) statt allgemeingültige (*général*) Konstanten zeigen. Es handelt sich um Konstanten oder Invarianten, nicht um

³ Dass Kunstwerke auch als Produkte des ideologischen Kampfs im Kunstsystem entstehen, heißt, dass das Kunstwerk nicht nur die Realität bricht, sondern auch die bestimmte Realität der Kunst, *so wie sie existiert*. Das Kunstwerk ist zuerst (aber nicht vor allem) ein Kommentar über die Kunst selbst bzw. das Kunstwerk als solches versteht sich innerhalb einer bestimmten Tradition. Alle Künstler_innen, die die Abschaffung der Kunst proklamieren, haben jedoch eine wesentliche Beziehung mit der Kunst, *so wie sie sie kennen*. Brecht schreibt: »Selbst wenn man die Oper als solche (ihre Funktion!) zur Diskussion stellen wollte, müßte man eine Oper machen« (Brecht 1967, 1006).

Gesetze (Althusser 2010c, 110). Althusser's Feststellung solcher Invarianten steht im Zusammenhang mit seiner Analyse von Marx' Lesart der politischen Ökonomie sowie mit Marx' Theoretisierung der real-konkreten sozialen Verhältnisse durch Begriffe, die diese Verhältnisse ›in ihren Effekten‹ sichtbar machen. In Marx' Theorie der kapitalistischen Produktionsweise geht es also nicht darum, deren ›abstrakte‹ Essenz in ihrer ›konkreten‹ Existenz offenzulegen. Die materialistische Theorie der Kunst muss unseres Erachtens diesem Vorhaben folgen. Das heißt, die Theorie strebt nicht danach, die materielle Essenz der Kunst in den konkreten Kunstwerken offenzulegen. Die materialistische Kunsttheorie muss vielmehr auf die Produktion der Erkenntnis bestimmter sozialer Verhältnisse abzielen, die als Kunst bezeichnet werden können. Im Folgenden versuchen wir, ›generische Konstanten‹ aufzuzeigen, indem wir auf das Kunstwerk als Resultat des sozialen Umgangs – und folglich als Gebrauchswert für andere mit bewerkstellendem, erzeugendem Charakter, aus dem ein entscheidendes *ikonoklastisches* Moment notwendigerweise folgt – Nachdruck legen. Dadurch werden zugleich die Grundlagen einer materialistischen Erkenntnistheorie der Kunstpraxis gelegt. Insofern bedeutet die Abschaffung der Kunst, *so wie wir sie kennen*, eine neue Art, sie zu praktizieren, indem neue Verhältnisse zwischen Werk und Publikum erzeugt werden.

3.3.1 Benjamin: Die Technik einer Praxis

Als Benjamin in dem Aufsatz »Der Autor als Produzent« das Problem der ›richtigen politischen Tendenz‹ eines Werkes darstellt, erklärt er, dass diese ›richtige politische Tendenz‹ eine ›literarischen Tendenz‹ einschließt: »Und, um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder *richtigen* politischen Tendenz enthalten ist – die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschließt« (Benjamin 1981, 102). Benjamin nutzt diese Problematik der Tendenz als Ausgangspunkt einer noch wichtigeren Fragestellung, nämlich ob die Tendenz des Werkes, und folglich seine Qualität, ein bestimmtes Verhältnis zur Technik des Werkes einschließt (ebd., 103). Dazu ergänzt Benjamin etwas sehr Wichtiges: »Die dialektische Behandlung dieser Frage, und damit komme ich zur Sache selbst, kann mit dem starren isolierten Dinge: Werk, Roman, Buch, überhaupt nichts anfangen. Sie muß es in die lebendigen gesellschaftlichen Zusammenhänge einstellen« (ebd.). Die Frage nach der Tendenz eines Werks wird jetzt also in die Frage nach dem Verhältnis des Werks zu den Produktionsverhältnissen der Zeit verwandelt: *Wie steht das Werk in den Produktionsverhältnissen einer Zeit?* Diese Frage, meint Benjamin, »zielt [...] unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke« (ebd.). Der Begriff der Technik enthält »die Anweisung zur richtigen Bestimmung des Verhältnisses von Tendenz und Qualität«, konstatiert Benjamin (ebd., 103-104). Damit kommt Benjamin auf den Punkt: Dass die ›richtige politische Tendenz‹ eines Werks seine ›literarische Qualität‹ einschließt, ist als Behauptung gleichbedeutend damit, dass die ›literarische Tendenz‹ eines Werks »in einem Fortschritt oder in einem Rückschritt der literarischen Technik bestehen« kann (ebd., 104). Benjamin untersucht dann die ›fortschrittliche Technik‹ des Werks am Beispiel des

›operierenden Schriftstellers‹ Tretjakow und des epischen Theaters Brechts. Statt ästhetische Gegenstände (bzw. ›starre isolierte Dinge‹) für das individuelle Erlebnis zu produzieren, besteht Benjamin zufolge die Bedeutung der ›fortschrittlichen Technik‹ darin, dass sie bzw. ›technische Neuerungen‹ es dem Proletariat ermöglichen, am Werk teilzuhaben, und zwar insbesondere in der Weise, dass der Zuschauer jederzeit bereit ist, ein Künstler zu werden (ebd., 104 u. 109; vgl. Leslie 2000, 93-94). Der Kunst-›Standort‹ verwandelt sich in einen Kunst-›Tatort‹ (ebd., 150): »Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich«, schreibt Benjamin (1977a, 40). Man kann in Benjamins Auffassung den grundlegenden Widerspruch zwischen Anschauung und Praxis beobachten. Brecht spricht ebenfalls von technischen Neuerungen, und Althusser versteht das in dem Sinne, dass diese Neuerungen in der *Technik* des Theaters eigentlich eine Revolution in der *Praxis* des Theaters bedeuten: »[E]s gibt keine völlig nackte Technik: Eine Technik ist immer in eine Praxis eingefügt, sie ist immer die Technik einer Praxis. Die Revolution(en) von Brecht in der Technik des Theaters müssen als die Effekte einer Revolution in der *Praxis* des Theaters verstanden werden« (Althusser 1995, 545). Daraus kann man Folgendes schließen: Indem Benjamin die Tendenz eines Werks mit seiner Technik verbindet, fordert er genau genommen eine neue *Praxis der Kunst*, nämlich eine, die es dem Autorsubjekt der traditionellen Ästhetik erlaubt, sich in einen Produzenten oder Ingenieur zu verwandeln; allerdings in einen Produzenten, der nicht erwarten kann, »den längst verfälschten Reichtum der schöpferischen Persönlichkeit in neuen Meisterwerken zur Schau zu stellen«. Seine Arbeit bzw. seine Produkte werden »eine organisierende Funktion besitzen«, d.h. seine Arbeit wird eine Arbeit »an den Mitteln der Produktion sein« (Benjamin 1981, 113; vgl. Tretjakow 2005, 269). Darauf beruht die ›richtige politische Tendenz‹ des Werks, deren Zweck darin besteht, nicht den Produktionsapparat zu beliefern, sondern ihn zu verändern (Benjamin 1981, 109) und »den Zwecken der proletarischen Revolution anzupassen« (ebd., 118). In diesem Zusammenhang erwähnt Benjamin Brechts Begriff der ›Umfunktionierung‹ und erklärt damit die Stellung Tretjakows, der im Unterschied zum ›informierenden Schriftsteller‹ nicht berichtet, sondern kämpft, d.h. aktiv eingreift (ebd., 104). Leslie schreibt sehr treffend: »Intellectuals who claim to identify with the fostering of class struggle are encouraged to consider their place as producers within the conflictive ground of forces and relations of production. Benjamin's argument drafts the demand to change the production apparatus in ways that promote revolutionary authors as ›engineers‹ of an apparatus, rather than suppliers. This apparatus is then used by its public, rather than consumed« (Leslie 2000, 97). Benjamins Interesse an der Idee, den Produktionsapparat zu verändern, statt ihn zu beliefern, greift Brechts »Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹« auf, die Benjamin zitiert: »Diese bei Musikern, Schriftstellern und Kritikern herrschende Unklarheit über ihre Situation, sagt Brecht, hat ungeheure Folgen, die viel zu wenig beachtet werden. Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde« (Benjamin 1981, 114; vgl. Brecht 1967, 1005).⁴ Benjamin fragt sich dennoch, wie es

⁴ Und, wie wir gesehen haben, hat Glenn Gould den Produktionsapparat des Konzertvirtuosen eindeutig

möglich sei, dass »der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen« (Benjamin 1981, 109). Die Frage ist eine Umformulierung der bereits erwähnten Frage nach den Produktionsverhältnissen des Werks: *Wie steht das Werk in diesen Produktionsverhältnissen?* Die Antwort auf diese Frage erfordert eine Analyse der Verhältnisse der Künstler_innen zum Apparat der Produktion. Die soziale Kraft der Künstler_innen wird durch ihr Verhältnis zum Apparat bestimmt, d.h. sie sind mit dem Apparat ihrer Produktion eng verbunden, und was hier auf dem Spiel steht, ist die revolutionäre Praxis der Künstler_innen. Dieselbe Auffassung findet man zum selben Zeitpunkt bei dem spanischen Künstler Josep Renau. Renau erwähnt die unterschiedlichen Reaktionen eines Arbeiterpublikums angesichts einer Ausstellung von Zeichnungen des Künstlers Alberto und einer Aufführung des Stückes *Fuenteovejuna*, dessen Bühnendekoration zum Teil die Arbeit von dem Künstler Alberto war. Renau konstatiert den Widerspruch zwischen der Gefühllosigkeit der Arbeiter vor den ästhetischen Gegenständen in Albertos Ausstellung und der Begeisterung desselben Publikums bei der Aufführung von *Fuenteovejuna*. Bei dem Kontrast zwischen beiden Kunstformen geht es nicht etwa um Inhalte, die z.B. mehr oder weniger klassenbezogen sein könnten, sondern um eine Veränderung im Produktionsapparat. Hier, wie bei Benjamin und Brecht, handelt es sich um die Technik oder, nach Althusser, um die Praxis des Künstlers. Renau behauptet, dass im Unterschied zum »aufgeblasenen«, in sich selbst »versunkenen« Gemälde z.B. das Plakat oder die Bühnendekoration ein öffentliches Ereignis ist. Als solche Ereignisse haben sie es nicht nötig, zu »posieren« (Renau 1976, 34-35). Gérard Fromanger, der im Mai 1968 beim *Atelier populaire* tätig war, erinnert sich an eine Situation, in der die Künstler ihre Ateliers verließen, weil das Leben auf der Straße mächtiger war als ihre Phantasien. Aber diese Situation hat keinesfalls das Ende ihrer Arbeit bedeutet, ganz im Gegenteil. Fromanger zeigt, wie ihre Arbeit schließlich unentbehrlich wurde: »We create the *Atelier populaire des Beaux-Arts* and we make posters. We're there night and day making posters. The whole country is on strike and we've never worked harder in our lives. We're finally necessary« (zit. nach Ross 2002, 16). Das Plakat war für Renau die Kunstform, die sich an die Bedingungen und Forderungen der historischen Situation, die den individuellen freien Willen des Künstlers transzendierte, besser anpassen konnte. Die historische Lage und der Klassenkampf forderten vom Künstler eine vollständige Umformulierung seiner Tätigkeit.⁵ Die künstlerische Tätigkeit musste jetzt auf jene Mittel zugreifen, die sich für die sozialen Bedürfnisse am besten eigneten. Diese Mittel waren für Renau das Plakat und die Fotomontage (vgl. Benjamin 1981, 110). Renau spricht hier also – ganz im Einklang mit Benjamin – von der Tendenz des Werks im Sinne einer Revolutionierung seiner Technik.

bekämpft.

⁵ Die historische Lage, die Renau erlebt hat, war der spanische Bürgerkrieg mit den ihm immanenten revolutionären Strömungen.

3.3.2 Produktionskunst: Das ›Ding‹ als Kamerad

In den ersten Jahren nach der sowjetischen Revolution und im Kontext der Neuen Ökonomischen Politik (NÖP) entwickeln die Künstler des Konstruktivismus und der Produktionskunst eine Theorie des revolutionären Objekts, in der sie sich für die Aufhebung der für die kapitalistische Produktionsweise typischen Verhältnisse zwischen Objekt und Subjekt einsetzen. Im Gegensatz zum bürgerlichen Ding begreifen sie das sozialistische Ding nicht als starres, versunkenes bzw. totes Ding des individuellen Konsums, der das Ding als *meines* fordert, sondern als tatkräftigen Beitrag zum Alltag. Als Konsequenz der von der bolschewistischen Revolution versprochenen Überwindung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse stellen die Konstruktivisten also die Überwindung des Fetischcharakters des Alltagsobjekts in Aussicht. Die Künstler verpflichten sich folglich zu einer vollkommen neuen Gestaltung des Lebens und eignen sich dabei die ›politische Tendenz‹ an, die Welt nicht zu interpretieren, sondern zu verändern.⁶ In den Manifesten des Konstruktivismus findet man diesen Aufruf immer wieder; so zum Beispiel bei Aleksej Gan, der in seinem Text »Der Konstruktivismus« für Folgendes plädiert: »Die Wirklichkeit nicht abbilden, nicht darstellen und nicht interpretieren, sondern real bauen und die Planaufgaben der neuen aktiv handelnden Klasse, also des Proletariats, ausdrücken« (Gan 2005, 335); oder bei Nikolaj Tarabukin in seiner Schrift »Von der Staffelei zur Maschine«: »Solche Kunst kann tatsächlich den Alltag verändern, denn sie verwandelt die Arbeit, diese Grundlage des Lebens, und macht sie kunstreich, schöpferisch und freudig. Die Kunst der Zukunft ist nicht Feinschmeckerei, sondern die *verwandelte Arbeit* selbst« (Tarabukin 2005, 435). Damit wollten die Konstruktivisten zur Produktion einer materiellen Kultur gelangen, in der mit den Worten von Aleksandr Rodtschenko »[d]ie Dinge in unseren Händen [...] auch gleichberechtigt, [...] auch Kameraden sein [müssen], und nicht diese schwarzen und finsternen Sklaven wie hier⁷« (Rodtschenko 2010, 346). Rodtschenkos ›Dinge als Kameraden‹ sind Gebrauchsgüter. Obwohl dieser Schritt üblicherweise als Übergang von Kunst zu Design und damit als Abschaffung aller Kunstformen im Sinne ihrer Autonomie und Besonderheit verstanden wird, werden wir Rodtschenkos Worte jetzt als die Eröffnung einer neuen ›Praxis der Kunst‹ interpretieren. Der programmatische Text, der nach einer neuen Kultur des Alltags und des Dings verlangt, ist Boris Arvatovs »Alltag und Kultur des Dings« (Arvatov 2010). Unser Interesse an dem konstruktivistischen Experiment bezieht sich nicht auf eine mögliche Analyse seiner Erfolgs- oder Misserfolgsgeschichte, d.h. auf eine Analyse der praktischen Anwendung einer Theorie, die besagt, dass die Künstler als fundamentaler Bestandteil der Gesellschaft den Produktionsapparat zur Verfügung stellen und zu diesem Zweck selbst in das Polytechnikum eintreten müssen, um die Produktionsmethoden zu erlernen. Es geht eher um die Bedeutung eines solchen Strebens für unsere Erkenntnis der Kunst als sozialer Praxis.⁸

⁶ Dabei hätten die Künstler_innen Platons Wunsch nach der Vertreibung des Künstlers aus dem Staat verwirklicht. Statt die Realität nachzuahmen, wird jetzt gefordert, sie zu produzieren.

⁷ Das *hier* bezieht sich auf Paris, wo Rodtschenko sich 1925 aufhielt.

⁸ Wir stützen uns insbesondere auf Kiaers wichtige Arbeit über das sozialistische Objekt (vgl. Kiaer 2005; den Gegensatz zu dieser Interpretation bietet Groys 1996), obwohl wir Kiaers Schlussfolgerungen nicht immer teilen, vor allem ihre psychoanalytische Lektüre von Rodtschenkos Briefen und Werbeplakaten in Verbindung mit ihrem Hinweis, dass das sozialistische Objekt auch ein ›Objekt der Begierde‹ wie in der kapitalistischen Warenwelt sein könne, allerdings für sozialistische Zwecke (Kiaer 2005, 224). Kiaer mag recht haben, wenn

Aus den Debatten innerhalb der konstruktivistischen Plattform und der Produktionskunst ergeben sich zwei wichtige Fragen. Sie beziehen sich einerseits auf die Rolle des Künstlers im Produktionsapparat und andererseits auf das gesellschaftliche Dasein des Objekts bzw. des Resultats der Produktion. Beide Fragen verstehen sich als wichtiger Beitrag zur Diskussion über Kunst und Arbeit im Kontext der Befreiung aller Arbeit von Ausbeutung und der Überwindung des Fetischcharakters der Ware. Die entscheidende Frage ist hier: Welche Stellung hat die Kunst in der proletarischen Kultur? Diese Frage wird durch eine radikale Transformation der Zusammenhänge beantwortet, in denen der Künstler als solcher agiert. Der Künstler Vladimir Khrakovskii machte 1921 seine Kollegen am Moskauer Institut für Künstlerische Kultur (oder INKhUK) auf die wesentliche Aufgabe des Konstruktivismus aufmerksam: »Constructivism sprang from the desire [...] to make workers into artists who actively create their product, to turn the mechanistically working human, the working force, into creative workers« (zit. nach Gough 2005, 154); und dies bedeutet die Transformation aller ›abstrakten‹ Arbeit in ›konkrete‹ Arbeit. In diesem Zusammenhang schlägt der Theoretiker Osip Brik den Begriff der ›künstlerischen Produktion‹ (bzw. Produktionskunst) vor, um auf das kreative Verhältnis des Arbeiters zum Produktionsprozess hinzuweisen. Damit lehnt Brik die Vorstellung ab, dass die Künstler (nach Art eines herkömmlichen angewandten Künstlers) lediglich neue Formen erfinden, deren Gestaltung kein Bestandteil des Produktionsprozesses ist, sondern etwas, das nachträglich hinzugefügt wird: »We desire that every worker, in giving an object a particular form and color, will have understood precisely why this form and this color are necessary. We desire that the worker cease being the mechanic executor of a design unknown to him. The worker must become a conscious, active participant ... In this way, artistry will be instilled into the very production of the object« (zit. nach ebd., 155). Auch wenn es zunächst so scheint, als plädierte Brik für die Auflösung der Kunst in der Produktion und für ihre Transformation in Design (bzw. in modernes funktionalistisches Design, z.B. unter dem Motto ›form follows function‹ [vgl. Arvatov 1972a, 29]), fordert er in Wirklichkeit die Überwindung der Arbeitsteilung und die Verwandlung der ›abstrakten‹ Arbeit in ›konkrete‹ Arbeit. Und diese Forderung steht im Widerspruch zur Betonung der Produktivitätssteigerung und zur Anwendung neuer Prinzipien der Steuerung von Arbeitsabläufen nach Taylor und Gilbreth während der NÖP (Gough 2005, 155-157; vgl. Bailes 1977).⁹ Aber was ist in diesem Zusammenhang für Theoretiker wie Brik

man den Hybridcharakter der NÖP in den 1920er Jahren in Betracht zieht, d.h. wenn man die Entstehung einer widersprüchlichen Konsumkultur durch die NÖP berücksichtigt. Aber Rodtschenkos Vorschlag, mit dem Ding als Kamerad umzugehen, sowie Arvatovs Theorie einer neuen Kultur des Dings haben unseres Erachtens mit Begierde wenig zu tun. Sie legen offen, dass die Transformation des Alltags nur durch eine Veränderung der Produktionsverhältnisse möglich ist, die sich künftig nicht auf den (Waren-)Wert, sondern auf den Gebrauchswert stützen müssen. »In der Naturgesellschaft aber, folglich also auch in der sozialistischen«, schreibt Arvatov in seinem Aufsatz »Die Kunst im System der proletarischen Kultur«, »wird die Wirtschaft notwendigerweise ihre Aufmerksamkeit auf die Qualität der Arbeit, den Gebrauchswert richten. Anders ausgedrückt, die Produzenten der sozialistischen Gesellschaft werden ihre Tätigkeit danach ausrichten müssen, was mit den Produkten ihrer Tätigkeit in der Gesellschaft geschieht« (Arvatov 1972a, 28). Hier geht es darum, eine materielle Kultur aufzubauen, in der das Objekt im Dienste der Menschen und nicht des Kapitals steht. Dadurch werden auch die Menschen ihre Sinnesorgane wiederherstellen können (siehe Buck-Morss 1992, 17-18 in Bezug auf Marx [MEW 23, 445-450] und Benjamin [1977b, 208-209]). Wir werden lernen, ›mit den Dingen zu lachen‹, bemerkt Rodtschenko (2010, 346).

⁹ Gough hat Recht, wenn sie betont, dass neue Formen von Arbeitssteuerung durch die wissenschaftliche Organisation der Arbeit die kreative Kontrolle des Arbeitsprozesses durch die Arbeiter selbst untergraben. Der Arbeitsprozess wird eine Sache des Managements. Die Auswirkungen von technischen Neuerungen in der

oder Arvatov der spezifische Beitrag des Künstlers zur Produktion? Der Beitrag ist der Gebrauchswert: aber nicht aus der Perspektive der schieren Nützlichkeit des Dings, sondern jener Kameradschaftlichkeit, die im Moment der Transformation mit dem Ding aufgebaut wird. Rodtschenko schreibt: »Die Dinge werden bedeutsam, werden Freunde und Kameraden des Menschen, und der Mensch lernt es, mit den Dingen zu lachen, mit ihnen sich zu freuen und zu sprechen« (Rodtschenko 2010, 346). Dem Ding wird somit die Qualität des sozialen Umgangs zugesprochen, d.h. das Ding wird in seiner aktiven Rolle gesellschaftlich erkannt. Daraus ergibt sich die Transformation des Konsums in Gebrauch oder Handhabung. Diese Stellung verändert nicht nur die Natur der industriellen Arbeit, sondern auch den Produktionsapparat der Kunst selbst, d.h. sie verändert das starre isolierte Ding der traditionellen schönen Künste in ein ›öffentliches Ereignis‹. In seinem Aufsatz »Die Kunst im System der proletarischen Kultur« schreibt Arvatov:

»Die proletarische abbildende Kunst, soweit sie überhaupt noch denkbar ist, muß eng mit der sozialen Praxis verbunden sein und zu einer sozial wirksamen Kunst werden, d.h. zu einer Kunst, die danach strebt, ganz bestimmte, konkrete Verhaltensweisen hervorzurufen. Es wäre allerdings ungenügend, die Formen der proletarischen Kunst nur thematisch mit dem proletarischen Aufbau in Verbindung zu bringen.¹⁰ Diese Formen müssen ganz direkt materiell in das Arbeiterleben eindringen, es von innen heraus revolutionieren. Nicht der Arbeiteralltag muß auf die Bühne gebracht werden, sondern die Theaterhandlung muß sich im Leben entfalten« (Arvatov 1972a, 35).

Produktionisten wie Arvatov sehen in der Abweichung der Kunst von der gesellschaftlichen Realität das Hauptproblem der bürgerlichen Kunst: »Die künstlerische Arbeit existiert als ›Dekoration‹, ›Luxus‹ oder ›Zerstreuung‹, und ihre Produkte konsumierte man in den Stunden der Entspannung, d.h. dann, wenn der Mensch die Sphäre der sozialen Arbeit hinter sich

Fabrik, die »alle freie körperliche und geistige Tätigkeit« konfiszieren (MEW 23, 445), auf die Psyche und den Leib des Arbeiters wurden bekanntermaßen von Engels dramatisch beschrieben (vgl. Engels 1972, 397-398).

¹⁰ Während der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* 1925 in Paris waren in den von der sowjetischen Vertretung errichteten Verkaufsständen traditionelle Kunsthandwerke, z.B. die volkstümlichen Porzellanfiguren von Natalia Dan'ko im Angebot. Hier konnte man ein Schachspiel von Dan'ko kaufen, in dem der König durch einen Arbeiter ersetzt wurde. Das war das offizielle sozialistische Objekt noch gefangen in der kontemplativen Abbildung der Realität, gegen die sich die Konstruktivisten wenden. Rodtschenko z.B. kämpft gegen diejenigen, die an der Fotografie wichtig finden, was fotografiert wird, nicht wie: »Dass man statt Porträts von Generälen neuerdings Arbeiterführer fotografiert, auf dieselbe Art wie unter dem alten Regime oder unter dem Kunsteinfluss des Westens, das ist noch keine Revolution« (Rodtschenko 2005, 373). Anschließend legt Rodtschenko den Zusammenhang zwischen Qualität und Technik folgendermaßen dar: »Die Revolution in der Fotografie besteht darin, dass das fotografierte Faktum dank seiner Qualität (›wie‹ es aufgenommen ist) in seiner ganzen fotografischen Besonderheit so überraschend wirkt, dass es [...] eine völlig neue Methode zeigt, wie man die Welt in Wissenschaft und Technik sowie im Alltag des modernen Menschen offen legen kann« (ebd.). Boris Kuschners Erwiderung auf Rodtschenkos Ansicht ist erschreckend naiv: Rodtschenko, so Kuschner, »behauptet: ›Dass man statt Porträts von Generälen neuerdings Arbeiterführer fotografiert, [...] das ist noch keine Revolution.‹ Ebendarin besteht doch die Revolution [...]. Vor der Revolution konnte es keine Arbeiterführer geben, es durfte zwangsläufig nur Generäle geben. Nach der Revolution sind Generäle unmöglich geworden, was gebraucht wird und was es gibt, sind Arbeiterführer. Wie kann man behaupten, an dieser Veränderung sei nichts Revolutionäres?« (Kuschner 2005, 376). Offenbar glaubt Kuschner an Fakten, d.h. für ihn fallen Sehen und Glauben ineins: »[D]as Revolutionäre am Sinn und Charakter unserer Epoche liegt gerade in den Fakten, nicht darin, wie wir diese Fakten wahrnehmen, darstellen, wiedergeben, interpretieren und nuancieren. Fakten sind nicht nur stur, sie sind auch ausschlaggebend in einer einfachen Angelegenheit wie der Revolution« (ebd., 377). Dagegen bedeutet Rodtschenkos ›Wie‹, die Rolle der Ideologie im Kunstwerk zu erkennen, die für die Konstruktivisten in einem engen Zusammenhang mit der Technik des Werks steht; d.h. die Technik erlaubt es, den Mechanismus der ›ideologischen Anrufung‹ zu erneuern.

gelassen hatte. In der Kunst bemühte er sich, die Realität zu vergessen, ›reines‹ Wohlgefallen zu empfinden, eine höhere geistige Befriedigung zu erlangen. Die Kunst gab ihm jene ›Schönheit‹, welche er im Leben entbehrte« (ebd., 17). Das heißt, der technische Apparat der bürgerlichen Kunst kennt nur eine mögliche Rezeptionsform des Kunstwerkes, nämlich die Rezeption als kontemplative Betrachtung des isolierten ästhetischen Gegenstandes zum Zwecke des individuellen Wohlgefallens. Den Gegensatz dazu bilden proletarische *Kunstkollektive*, die

»als Mitarbeiter in die Kollektive und Vereinigungen jener Produktionszweige eingehen müssen, deren Material die jeweilige Art der Kunst formt. So wird z.B. das Agitations-Theater ein Organ im Agitationsapparat sein; das Theater der öffentlichen Massenaktionen wird mit den Instituten für Leibeserziehung, mit den kommunalen Organisation usw. zusammenarbeiten; die Dichter gehen auf in den journalistischen Arbeitskollektiven und verbinden sich über diese mit den linguistischen Gesellschaften; die Industrie-Künstler arbeiten gemäß ihren Aufgaben im Organisationssystem der Industriezentren usw. Bei einer solchen Struktur der künstlerischen Arbeit werden aus vereinzelter Künstler Mitarbeiter von Ingenieuren, Wissenschaftlern, Administrationsfunktionären. Sie alle organisieren ein gemeinsames Produkt, wobei sie sich nicht nach ihren persönlichen Wünschen richten, sondern nach den objektiven Bedürfnissen der gesellschaftlichen Produktion und die Aufgaben der Klasse mittels deren Organisationszentren erfüllen« (ebd., 18).

Arvatov sagt hier nicht: Schluss mit dem Theater!, sondern er setzt sich für eine neue Praxis des Theaters wie auch der Literatur (vgl. Tretjakow 2010) ein, z.B. als Agitationstheater: »Die sozialistische Produktion muß [...] die Form der Produkte mit den Formen ihres utilitär-praktischen Gebrauchs koordinieren. Gerade das aber ist die Aufgabe einer künstlerischen Produktion, eine Aufgabe, die nur von solchen Ingenieuren gelöst werden kann, die gleichzeitig die Formen des ›Alltags‹ und die Formen von industriellen Produkten schaffen, d.h. von Ingenieur-Künstlern« (Arvatov 1972a, 29). Dadurch verspricht Arvatov dem Künstler eine aktive Rolle in der Gestaltung des sozialen Lebens; und diese Gestaltung kann nur in einem kollektiven Aufwand bestehen, an dem sich alle sozialen Kräfte beteiligen. Aber Arvatov erkennt auch, dass der Künstler ein gesellschaftliches Wesen ist, dessen Beitrag zur Gesellschaft unter den Gesetzen der Warengesellschaft, die nur die Kategorie des Tauscherts kennt, herabgesetzt wurde (ebd., 28). Auch wenn man den Standpunkt vertreten kann, Arvatovs Auffassung laufe darauf hinaus, den Künstler unter die Forderungen der kommunistischen Partei zu subsumieren,¹¹ die ohnehin ihre skeptische Haltung gegenüber dieser proletarischen Kunstavantgarde nicht verbergen konnte, bedeutet Arvatovs Anspruch doch genau genommen, das gesellschaftliche Sein des Künstlers wiederherzustellen. Arvatov zufolge ist es die Hauptaufgabe der Kunst, das Leben zu ergänzen (Arvatov 1972a, 33).

¹¹ Groys (1996) schreibt dem Künstler der sowjetischen Avantgarde eine diktatorische Haltung bzw. ›die Forderung nach totaler politischer Macht‹ (ebd., 32) zu, deren bester Vertreter später Stalin wurde: »Der Traum der Avantgarde war wahr geworden, die Kunst um der Schaffung eines neuen Lebens willen, das heißt um der Durchführung eben des Programms vom ›Aufbau des Sozialismus in einem Lande‹ als des wahren und perfekten Gesamtkunstwerkes willen, der direkten Kontrolle der Partei zu unterstellen, wenn auch die Urheber dieses Programms nicht Rodschenko oder Majakowskij waren, sondern Stalin, der der Vollständigkeit der politischen Macht halber ihr künstlerisches Projekt geerbt hatte« (ebd., 40).

Arvatovs ›Ding‹ ist zuerst anthropologischer Natur. Es bedeutet so viel wie materielle Kultur: Diese ist »das allumfassende System der Dinge, d.h. der sozialzweckmäßigen materiellen Formen«, die aus der Transformation von Naturformen resultieren (Arvatov 2010, 308). Die Wortwahl ist hier bewusst an Marx angelehnt, besonders an den ersten Abschnitt des fünften Kapitels des ersten Bandes des *Kapital* (MEW 23, 192 ff.). Dort wird der Mensch vom Tierreich abgesondert, und Marx bezieht sich bekanntermaßen auf Franklin, der den Menschen als ›toolmaking animal‹ definiert (ebd., 194). Der Mensch sei also vor allem ein ›Werkzeuge herstellendes Lebewesen‹, obwohl es kompliziert ist, genau zu definieren, was ein Werkzeug ist (vgl. Tallis 2003, 218 ff.). Man kann ebenso gut sagen, dass die Menschen vermittels der Dinge, die sie bauen oder nutzen, die Welt erfahren, d.h. auf die Welt einwirken, was nicht nur den Stoffwechsel mit der Natur einschließt, sondern auch den sozialen Stoffwechsel. An ihren Dingen kann man auch die Welt der Menschen gut erkennen: »Dieselbe Wichtigkeit, welche der Bau von Knochenreliquien für die Erkenntnis der Organisation untergegangener Tiergeschlechter, haben Reliquien von Arbeitsmitteln für die Beurteilung untergegangener ökonomischer Gesellschaftsformationen. Nicht was gemacht wird, sondern wie, mit welchen Arbeitsmitteln gemacht wird, unterscheidet die ökonomischen Epochen«, schreibt Marx (MEW 23, 194-195). Arvatov schließt daraus: »Das Verhältnis des Individuums und des Kollektivs zum Ding ist die grundlegendste, die wichtigste, die bestimmendste unter den sozialen Beziehungen. Diese These ergibt sich als eine direkte Schlussfolgerung aus der Theorie des historischen Materialismus« (Arvatov 2010, 308-309). Zunächst unterstellt Arvatov der bürgerlichen Welt der Dinge, zwei streng voneinander getrennte Sphären erzeugt zu haben: »jene der technischen Dinge und jene der alltäglichen« (ebd., 309); nämlich einerseits Arbeitsmittel, Werkzeuge, andererseits Konsumgüter, Kunst. Die Letzteren werden »als statische und abgeleitete Formen« betrachtet (ebd.). Die künstlerische Praxis wird derart von der Produktion abstrahiert, meint Arvatov, und daher wird ihr keine wirkliche Rolle in den Produktionsprozessen zugesprochen. Daraus ergibt sich ein Begriff des Alltags als einer Sphäre, die verschieden von der Sphäre der Produktion ist. Arvatov spricht von der kapitalistischen Gesellschaft stets als einer ›unkoordinierten‹, ›desorganisierten‹, ›anarchischen‹ und ›unbewussten‹ Gesellschaft im Gegensatz zur planmäßigen Organisation der proletarischen materiellen Kultur: »Weil in der kapitalistischen Gesellschaft«, schreibt Arvatov in dem Aufsatz »Kunst und Organisation der Umwelt«, »die Produktion für den Markt berechnet und folglich nicht unmittelbar mit der Organisation des Konsums, des materiellen Alltags verbunden ist, sie aber gleichzeitig Gebrauchsgegenstände herstellen muß, erweisen sich diese als nicht koordiniert mit den Bedürfnissen der Gesellschaft« (Arvatov 1972b, 52). Hier sieht Arvatov eine fundamentale Spaltung: Während sich der Begriff des Alltags als Begriff »einer sozialen Statik« herausgebildet hat, hat sich der Begriff der Arbeit als Begriff »einer sozialen Dynamik« gegenüber dem Alltag etabliert (Arvatov 2010, 311). Diese Spaltung oder Unterscheidung erfolgt um den Preis der ›völligen Desorganisiertheit‹, der ›absoluten Anarchie‹ (Arvatov 1972a, 25). Im Alltag verwirklicht sich der kapitalistischen Ordnung nach, was zuerst der Produktionsprozess in Gang gesetzt hat: nämlich die Realisation des Mehrwerts. Beide Sphären, Alltag und Arbeit, unterscheiden sich wie die beiden Enden einer Kette bzw. bilden zwei polar aufeinander bezogene Stationen im Kreislaufprozesses des Kapitals (MEW 24, 31), d.h. sie dienen einander und bedingen sich gegenseitig. Diese Ordnung bestimmt die Art und Weise der bürgerlichen Verhältnisse mit dem Ding; für »den Bourgeois existiert das Ding in dem Maße, wie er Profit aus ihm ziehen

oder es zur Organisation seines Alltags nutzen kann« (Arvatov 2010, 313). Der Alltag wird daher vom Standpunkt der Konsumtionstätigkeit als System individueller Aneignung betrachtet: »Für den Bourgeois existieren ›meine‹ und ›fremde‹ Dinge, wobei die ›meinigen‹ in den Vordergrund treten, nicht nur als materieller Wohlstand, sondern auch als gesellschaftlich-ideologische Kategorien [...]. Ein ›schicker Anzug‹, ein ›luxuriöses Empfangszimmer‹, eine ›glänzende Karosse‹, u.ä. – das sind die Redewendungen des bourgeoisen Zeremoniells der Dinge« (ebd., 313-314). Aber auch *mein neuer Rothko*. Kunst wird im bürgerlichen Alltag zum Objekt der privaten Aneignung und zugleich des ideologischen Zeremoniells reduziert.¹² Die proletarische materielle Kultur erkennt dagegen solche Feinheiten nicht an: »In der proletarischen Gesellschaft und nicht weniger in der sozialistischen, wo die Produktion unmittelbar alle Arten der menschlichen Tätigkeit formen wird, wird ein statischer Alltag des Konsums [bzw. die passive Konsumtion für den Zweck der Realisation des Mehrwerts – JMD] unmöglich. Diese Evolution zu unterstützen ist direkte Aufgabe der Erbauer der proletarischen Kultur« (ebd., 311). Selbstverständlich sind Arvatovs ›Dinge‹ im System der proletarischen materiellen Kultur keine Waren, und sie werden in diesem Sinne nicht besessen, sondern gebraucht. Was der Bourgeois auf dem Markt erfährt, d.h. das Ding als Ware, ist Arvatov zufolge ein »Ding außerhalb seiner schöpferischen Genese, außerhalb seiner materiellen Dynamik, außerhalb des gesellschaftlichen Produktionsprozesses, das Ding als etwas Abgeschlossenes, Fixiertes, Statisches und folglich Totes« (ebd., 313). Eine derartige Beschreibung des Dings innerhalb der bürgerlichen materiellen Kultur trifft auch auf das Kunstobjekt zu, da die privilegierten Standorte der bürgerlichen Kunst die passive Konsumtion des Werks bevorzugen. Hier dreht sich alles um das Wohlgefallen der Betrachter und das Enträtseln der Persönlichkeit des Autors. Das Klatschen, die Bewunderung sind die typischen Reaktionen eines solchen Alltags.¹³ »Das Ding als Vervollständigung der arbeitsphysiologischen Fähigkeiten des Organismus, als Werkzeug und Mitarbeiter existiert im bourgeoisen Alltag nicht: Nicht umsonst handelt es sich um einen Alltag des reinen Konsums oder einen Alltag, der die Arbeit nur umkreist, der ihre Bedingung darstellt, aber nicht praktisch mit ihr verbunden ist« (ebd., 317). Worauf Arvatov hier hinauswill, ist relativ simpel: Der Alltag soll ebenfalls ein Moment der Praxis, d.h. der ›Arbeit der Transformation‹ werden:

»In dem Maße, wie das Proletariat die eigenen Aktivitäten beherrschen wird, wie sich seine organisatorische Tätigkeit auf den gesamten Lebensbereich ausweitet, wird man von einer anarchischen zu einer geregelten Veränderung der Lebensweise übergehen. Das aber wird nur möglich sein, wenn die Künstler aufhören, das Leben zu dekorieren oder abzubilden und beginnen, es zu gestalten. Das völlige Verschmelzen der künstlerischen Formen mit den Formen des Alltags; das völlige Eintauschen der Kunst ins Leben; der Aufbau eines maximal organisierten und zweckmäßigen, ständig sich umbildenden Daseins, wird dem Leben nicht nur Harmonie geben, die totale und freudige Entfaltung aller sozialen Aktivitäten, sondern wird den Begriff des Alltags

¹² In der bekannten US-amerikanischen Fernsehserie *Mad Men* gibt es eine vollkommene Darstellung dieses Zeremoniells, als sich die Mitarbeiter der Werbeagentur bewundernd das Rothko-Gemälde im Zimmer des Eigentümers anschauen. Während die Mitarbeiter sich anstrengen, die Bedeutung des Werks zu enträtseln, gesteht der Eigentümer Folgendes: *Im nächsten Jahr wird sich sein Preis verdoppeln*. Lippard meint dazu: »In the art world, a powerful artist is one whose name can be used. Name, not art. (›I bought a Starr‹, like ›I bought a piece of Starr‹, dangerous close to ›I bought Starr‹)« (Lippard 1984, 345).

¹³ Vgl. Goulds Aufsatz »Let's Ban Applause!« (Gould 1984a).

selbst aufheben. Der Alltag, d.h. etwas Statisches, Erstarrtes, wird sterben, weil die *Formen des Daseins* (das, was heute Alltag ausmacht) sich mit dem Wandel der Produktivkräfte ständig verändern werden« (Arvatov 1972a, 27).

Die Aufhebung der Spaltung zwischen Produktion und Konsumtion (bzw. Alltag) wird auf diese Weise vollständig. Neue technische Entwicklungen leisten hierzu ihren Beitrag. »Das Ding dynamisierte sich«, schreibt Arvatov in Bezug auf die aktuelle US-amerikanische materielle Kultur seiner Zeit:

»Ausziehbare Möbel, bewegliche Trottoire, Drehtüren, Treppenlifte, Automatenrestaurants, Anzüge mit Teilen zum Einknöpfen usw. – das ist das neue Stadium in der Entwicklung der materiellen Kultur. Das Ding wurde zu etwas Handelndem, aktivem, zu einem freundschaftlichen Mitarbeiter der menschlichen Praxis. Die Mechanisierung-Dynamisierung ergab ein maschinisiertes Ding, durch dessen Verwandlung in ein Arbeitsinstrument. Das Ding des Konsumalltags, vormals vom Ding in der Produktion, von der Fabrikmaschine sehr verschieden, ehemals statisch-tot, ordnete sich dem Ding in der Produktion unter – sowohl in seinen Funktionen als auch in den Methoden seiner Bearbeitung« (Arvatov 2010, 320-321).

Arvatovs Stellungnahme steht in einem schwierigen Verhältnis mit der NOT (bzw. der wissenschaftlichen Organisation der Arbeit) während der NÖP, die Arvatov lobt und in keinem Widerspruch mit der Produktionskunst, d.h. dem Prinzip des ›künstlerischen Ingenieurismus‹, sieht: »Somit ist die wissenschaftliche Organisation der Arbeit (NOT) kein Mangel, sondern ein Vorzug und ein Sieg für eine Kunst, die die Produktion und über diese die materielle Kultur der Gesellschaft beherrschen will« (Arvatov 1972b, 61).¹⁴ Arvatovs Fabrikideal greift dabei auf die Kombinationsspielzeuge (bzw. Baukastensysteme) der Kinder zurück, indem er »die Zusammenstellung des Produkts aus einer Reihe von genormten Teilen, die je nach Zweck angewandt werden«, vorschlägt (ebd., 60).

Eine ›Praxis der Kunst‹, die bewusst nach einer Verschmelzung mit der Industrie sucht, d.h. eine ›Praxis der Kunst‹, die, einmal befreit von den Zwängen der bürgerlichen Welt, ausgerechnet Dinge ›mit emotional organisierender Wirkung‹ (Tretjakow 2005, 267) oder ›unmittelbar wirkende Formen‹ (Arvatov 1972c, 82) zu gestalten vermag, scheint vor diesem Hintergrund diejenige Praxis des Alltags zu sein, die den Unterschied zwischen Arbeit und Alltag am besten überbrücken kann. In einer sehr prophetischen Art und Weise weist Arvatov darauf hin, dass Kunst als ›formorganisierendes Schaffens‹ dazu ›prädestiniert‹ sei, einen »entscheidenden Einfluß auf die Umwelt auszuüben« (Arvatov 1972b, 53). Aber Kunst kann dies nur, wenn sie nicht der Widerspiegelung des Lebens dient, sondern es ergänzt (Arvatov

¹⁴ Trotz Arvatovs Optimismus wurde während der NÖP und durch die NOT sein Wunsch einer totalen Verschmelzung der Kunst mit der maschinellen Industrie nicht verwirklicht. Die durch die NOT angefeuerte Produktivitätssteigerung hatte keinen Raum für den Künstler-Ingenieur als »Freude bereitenden und neue Wege eröffnenden« (Arvatov 1972b, 58) Produzenten anzubieten. Osip Brik gab 1924 die Realität einer solchen Situation zu: »The artist is still an alien in the factory. People treat him with suspicion ... They cannot understand why he needs to know technological processes, why he needs information of a purely industrial nature. His job is to draw, to make drawings – and the factory's job is to select suitable ones and to stick them onto the ready-made, finished product. The basic idea of production art – that the outer appearance of an object is determined by the object's economic purpose and not by abstract, aesthetic considerations – has still not met with sufficient acceptance among our industrial executives; they think that the artist who aspires to penetrate the ›economic secret‹ of an object is poking his nose into somebody else's business« (zit. nach Gough 2005, 177).

1972a, 33 u. 1972c): »Die Tätigkeit des Ingenieur-Künstlers wird eine Brücke von der Produktion zum Verbrauch schlagen, und deshalb wird das organische ›ingenieurmäßige‹ Eingehen der Künstler in die Produktion sich, neben allem übrigen, als unumgängliche Bedingung des *ökonomischen* Systems des Sozialismus erweisen, wird immer notwendiger sein, je weiter wir auf diesem Weg fortschreiten« (Arvatov 1972a, 29). Es ist wichtig, nochmals Folgendes zu betonen: Wenn auch dem Künstler als Formgestalter (bzw. als moderner Designer) ein fundamentaler Beitrag zur Industrie zugeschrieben wird, wird man hier nicht mit dem Verschwinden der Kunst konfrontiert – wohl aber mit dem Verschwinden der Kunst, *so wie wir sie kennen*. Arvatov plädiert für eine neue Art, Kunst innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Systems der Produktion zu praktizieren:

»Das Bild richtet sich am Plakat aus, das Theater verwandelt sich in eine Fabrik des qualifizierten Menschen, die gegenstandslosen Künstler gehen in die Produktion usw. In der Dichtung drückt sich dieser Prozeß darin aus, daß die Formen der lebendigen praktischen Sprache in die künstlerische Komposition eindringen und sie sich unterordnen. Der Dichter wird entweder zu einem Wortschöpfer [...] oder er nimmt die Sprache der Straße, die Umgangs- und Rednersprache in seine Werke auf [...]. Auf diese Weise kommt es zu einer Sozialisierung der poetischen Formen, und gleichzeitig damit wird die Kluft zwischen Kunst und Leben kleiner« (Arvatov 1972d, 104).

Kiaer bemerkt dazu etwas höchst Bedeutungsvolles: »The transparent socialist object as elaborated by Arvatov is aesthetic rather than anaesthetic. It would make the experience of industrial production an extension of the senses, rather than a shock or a narcotic that mystifies the relation to the object« (Kiaer 2005, 38; vgl. Buck-Morss 1992); und dies bedeutet eben den Umgang mit dem Ding als sinnliche Tätigkeit, d.h. als Praxis. Arvatovs Verwendung von Formulierungen mit einem deutlichen ästhetischen Inhalt ist nicht zu übersehen: Das Ding wird »zu einem *freundschaftlichen* Mitarbeiter« (Arvatov 2010, 321; unsere Hervorhebung), oder die Arbeit des Schaffens ist ›Freude bereitende‹ Arbeit (Arvatov 1972b, 58), und das »Eintauchen der Kunst ins Leben« wird zur ›freudigen Entfaltung aller sozialen Aktivitäten‹ (Arvatov 1972a, 27). Damit wird ein wichtiger Aspekt der künstlerischen Arbeit auf die Produktionsstätte übertragen, nämlich die Lust auf Arbeit. Die Produktionskünstler wollten auf diese Weise die Fabriken des Kommunismus gleichsam ›anzünden‹ (vgl. Leslie 2000, 160).¹⁵

Man könnte denken, dass Arvatovs Charakterisierung des Dings als Mitarbeiter genauso wie Rodtschenkos Ding als Kamerad ein fetischistisches Bewusstsein enthalte; dem Ding kommen nämlich gesellschaftliche Bestimmungen zu, die aus seiner stofflichen Zusammensetzung zu entspringen scheinen; aber in Wirklichkeit gehen diese Bestimmungen aus konkreten sozialen Verhältnissen zwischen Menschen hervor, auch wenn sie einen

¹⁵ Vgl. Majakowskis Gedicht *Nach Hause*: »Ich betrachte / mich / als eine Sowjetfabrik,/ erbaut,/ um / Glück / zu produzieren./ Ich will nicht / als Blümlein auf Feldern blühen,/ als Sträußchen.../ Ich will,/ daß die Staatliche Plankommission / mein Pensum alljährlich / in heißer Debatte / vorschreibe / auf strengem / Kontrollzifferblatte./ Ich will,/ daß das Herz / eine Liebe verschlinge – / wie ein Fachmann / die höchste Gehaltsnorm empfinde./ Ich will,/ dass am Abend,/ nach Arbeitsschluß,/ der Betriebsrat / die Lippen mir zuschließen muß. / Ich will – / meine Feder ins Waffenverzeichnis!/ Bajonett und Feder – / so laute das Gleichnis!/ Neben das Roheisen,/ neben den Stahl hin / trete das Wort,/ zum Vers verdichtet!/ Ich will,/ daß von Dichter-Erzeugnissen / Stalin / im Namen des Politbüros / berichtet« (Majakowski 1973, 216).

sachlichen Charakter annehmen. Das Ding erscheint daher lebendig. Bekanntermaßen hat Marx den Fetischcharakter der Ware folgendermaßen erklärt:

»Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. Durch dies Quidproquo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge. So stellt sich der Lichteindruck eines Dings auf den Sehnerv nicht als subjektiver Reiz des Sehnervs selbst, sondern als gegenständliche Form eines Dings außerhalb des Auges dar. Aber beim Sehen wird wirklich Licht von einem Ding, dem äußeren Gegenstand, auf ein andres Ding, das Auge, geworfen. Es ist ein physisches Verhältnis zwischen physischen Dingen. Dagegen hat die Warenform und das Wertverhältnis der Arbeitsprodukte, worin sie sich darstellt, mit ihrer physischen Natur und den daraus entspringenden dinglichen Beziehungen absolut nichts zu schaffen. Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt. Um daher eine Analogie zu finden, müssen wir in die Nebelregion der religiösen Welt flüchten. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eigenem Leben begabte, untereinander und mit den Menschen in Verhältnis stehende selbständige Gestalten. So in der Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand. Dies nenne ich den Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden, und der daher von der Warenproduktion unzertrennlich ist« (MEW 23, 86f.).

Kiaer versteht Arvatovs Ding im Zusammenhang mit dem Fetischismus der Warenform:

»Whereas Marx laments that the commodity fetish resulted in ›material [*dinglich*] relations between persons and social relations between things«, Arvatov wants to recuperate thinglike (*dinglich*) relations between persons and social relations between things for the benefit of proletarian culture. Instead of wishing for Marx's lost set of ›direct social relations between persons in their work«, Arvatov claims that industrial society has infinitely more and better things that humanity has never known, and therefore it makes sense that relations between people should be more thinglike. The problem is not just with the commodity as a social form – as Marx sees it – but with the actual material qualities of the things produced under the capitalist system of production. What separates Arvatov from Marx is his conviction that the elimination of the ›rupture between things and people« will be achieved not only through the socialist transformation of relations of production but by formal transformations of the things themselves« (Kiaer 2005, 32-33).

In der proletarischen Kultur, so wie Arvatov sie versteht, äußern sich also Kiaer zufolge gesellschaftliche Verhältnisse zwischen Produzenten tatsächlich in der stofflichen und formalen Zusammensetzung der Dinge. Das heißt, dass der expressive Inhalt der Gebrauchswerte die neuen gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse zurückspiegeln würde. Zunächst scheint es, als stünde Arvatovs Ding in einem gewissen Zusammenhang mit dem Fetischismus der Warenwelt; was allerdings nicht so ganz unmöglich wäre, wenn man den Hybridcharakter der NÖP in Betracht zieht. Aber wir wissen auch, dass »der mystische Charakter der Ware [...] nicht aus ihrem Gebrauchswert« entspringt, wie Marx betont (MEW

23, 85); »die Warenform und das Wertverhältnis der Arbeitsprodukte hat mit ihrer physischen Natur und den daraus entspringenden dinglichen Beziehungen absolut nichts zu schaffen« (ebd., 86). Dies heißt, dass die sachlichen und formalen Eigenschaften des Dings in keinerlei Beziehung mit seinem Fetischcharakter als Ware stehen. Der Fetischcharakter der Waren steht vielmehr mit dem gesellschaftlichen Charakter der warenproduzierenden und wertschaffenden Arbeit in Zusammenhang (ebd., 87). Gibt es also keine Arbeitsprodukte, die die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Produzenten als ›gesellschaftliche Natureigenschaften‹ der Produkte zurückspiegeln? Kiaers Analyse von Arvatovs ›Ding‹ kann man eher als eine für die Adelsschichten in den mittelalterlichen europäischen Gesellschaften charakteristische Form von ›Fetischismus des Gebrauchswerts‹ kennzeichnen (vgl. Astarita 2005, 200-201). Beim Fetischismus des Gebrauchswerts scheinen die gesellschaftlichen Verhältnisse aus dem sozialen Gebrauch des Produktes zu entspringen, d.h. soziale Verhältnisse kommen zum Ausdruck durch Dinge, die eine bestimmte soziale Form und Stofflichkeit annehmen. Diese Form entspricht dem Wunsch des Auftraggebers oder den Bedürfnissen einer von zwischenmenschlichen Beziehungen geprägten hierarchischen Gesellschaft. Insofern kann man Arvatovs Vermenschlichung des Dings als Mitarbeiter oder Kamerad als eine Anspielung auf den Fetischismus des Gebrauchswerts verstehen, wenn der soziale Nutzen des Dings darin besteht, sich an die Forderung der Gesellschaft (bzw. der Partei) anzupassen. Die politische Tendenz, die die Produktionskünstler sich zu eigen machen, nämlich das Leben neu zu gestalten, bzw. »[d]as völlige Verschmelzen der künstlerischen Formen mit den Formen des Alltags« (Arvatov 1972a, 27), würde also zugleich die ›Forderung nach totaler politischer Macht‹ bedeuten, die eigentlich die ›totale politische Macht‹ der Partei widerspiegelt (dazu Groys 1996). Arvatovs Schriften über Kunst und Gesellschaft würden sich dann hierauf beziehen; etwa weil sich Arvatov zufolge die Künstler »nicht nach ihren persönlichen Wünschen richten, sondern nach den objektiven Bedürfnissen der gesellschaftlichen Produktion und die Aufgaben der Klasse mittels deren Organisationszentren erfüllen« (Arvatov 1972a, 18). Dies könnte man als vollkommene Unterordnung der künstlerischen Praxis unter die Bedürfnisse der Politik interpretieren, einer Politik, die den Künstlern ihre gesellschaftlichen Aufgaben unmittelbar diktiert. Dagegen scheint es uns aber viel sinnvoller zu denken, dass Arvatovs ›Ding‹ sich in Wirklichkeit darauf bezieht, was die Menschen mit dem Ding tun. Es geht natürlich darum, sich an die Forderungen der historischen Lage anzupassen und »ganz direkt materiell in das Arbeiterleben« einzudringen, »es von innen heraus [zu] revolutionieren« (ebd., 35). Aber dieser Anspruch verrät eher den Wunsch, eine neue ›Praxis der Kunst‹ zu eröffnen, als das Verlangen nach politischer Macht.¹⁶ Insofern unternimmt Arvatov unseres Erachtens eine anthropologische Lektüre des Dings, deren Ziel es ist, die kapitalistische Warenproduktion zu

¹⁶ In seinem Aufsatz »Widerspiegeln, nachahmen oder gestalten?« verspottet z.B. Arvatov die Ansprüche des Realismus, den ›wirklichen Inhalt des Lebens‹ widerzuspiegeln: »Es muß endlich einmal offen und bestimmt gesagt werden: die Ausnutzung der Bühne zur Illustration proletarischer Ideen hat soviel mit dem Schaffen eines proletarischen Theaters zu tun wie eine Prostituierte mit der Geliebten« (Arvatov 1972c, 82). In Bezug auf das proletarische Theater versteht Arvatov dieses als ›Konstruktion‹ von Wirklichkeit, d.h. als ›wirkende Form‹: »Das neue Theater wird nicht ohne Analyse an das Material als ästhetisches Phänomen (›Schönheit‹) herangehen, das neue Theater nimmt das Material in seiner ganz realen, lebenspraktischen Rolle auf, und der Mensch wird für es nicht Schauspieler sein, sondern qualifizierter Mensch, eine Tafel nicht eine Dekoration, sondern bearbeitetes Holz, das Licht nicht ein szenischer Effekt, sondern Beleuchtung usw.« (ebd., 84). In Anbetracht dessen wird man wohl kaum behaupten können: »Socialist Realism implemented Arvatov's program« (Dobrenko 2007, 42).

überwinden. Arvatovs Ding als Mitarbeiter kann man daher besser als Werkzeug beschreiben. Das heißt, anstatt um Waren bemühe sich die sozialistische Gesellschaft darum, Werkzeuge zu produzieren: Das Ding existiert nunmehr »als Vervollständigung der arbeitphysiologischen Fähigkeiten des Organismus, als Werkzeug und Mitarbeiter« (Arvatov 2010, 317). Und das Werkzeug ist dadurch charakterisiert, dass es in eine Technik eingefügt ist, d.h. ein Werkzeug schließt eine bestimmte Art, mit ihm praktisch umzugehen, bzw. eine Praxis mit ein, die nur als Ausdruck sozialer Verhältnisse zu verstehen ist. Das heißt, sie ist eine Praxis, die sich nicht auf den individuellen Handwerker beschränkt, sondern sie ist eine Praxis aller gesellschaftlichen Verhältnisse, die sie umfasst. Tallis schreibt: »Toolmaking, as well as tool-using, reach into – and deepen and firm up – the complex structure of shared meanings that is a society or culture. Since toolmaking is a skilled, not an instinctive, activity, it is hardly surprising that the ability to make tools, unlike the ability to make nests, is not one that is uniformly distributed« (Tallis 2003, 232). Hier werden wir mit dem sozialen Stoffwechsel konfrontiert, der den Kern der Vergesellschaftung ausmacht: »We may see the tool – or, more generally, the artefact – as the key to the transition from biological evolution to cultural evolution, massively amplifying the hand's role in this regard. It embodies new possibility in a permanent way [...]. And so it permits a quasi-Lamarckian transmission of acquired characteristics. These cultural characteristics are not genotypically driven nor phenotypically embodied, but outside the body and inside the collective or social mind« (ebd., 233). In dieser Sichtweise dient das Werkzeug als Anzeiger gesellschaftlicher Verhältnisse (MEW 23, 195), obwohl sich diese durch die schiere Existenz des Artefakts nicht erklären lassen.

Aus einer anthropologischen Sicht kann man sagen, dass zunächst das Ding die Spuren einer Gesellschaft von Nutzern an sich trägt und sie einer Nachwelt hinterlässt. Es handelt sich um bescheidene Dinge, z.B. diejenigen, von denen Brechts Gedicht *Von allen Werken* spricht:

Von allen Werken die liebsten
Sind mir die gebrauchten.
Die Kupfergefäße mit den Beulen und den abgeplatteten Rändern
Die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe
Abgegriffen sind von vielen Händen: solche Formen
Schiene mir die edelsten. So auch die Steinfliesen um alte Häuser
Welche niedergetreten sind von vielen Füßen, abgeschliffen
Und zwischen denen Grasbüschel wachsen, das
Sind glückliche Werke.

Eingegangen in den Gebrauch der vielen
Oftmals verändert, verbessern sie ihre Gestalt und werden köstlich
Weil oftmals gekostet.
Selbst die Bruchstücke von Plastiken
Mit ihren abgehauenen Händen liebe ich. Auch sie
Lebten mir. Wenn auch fallen gelassen, wurden sie doch getragen.
Wenn auch überrannt, standen sie doch nicht zu hoch.
Die halbzerfallenen Bauwerke
Haben wieder das Aussehen von noch nicht vollendeten

Groß geplanten: ihre schönen Maße
Sind schon zu ahnen; sie bedürfen aber
Noch unseres Verständnisses. Andererseits
Haben sie schon gedient, ja sind schon überwunden. Dies alles
Beglückt mich.
(Brecht 2007, 939-940)

Brechts Gedicht kann als eine Warnung vor etwaigem Enthusiasmus über das Verschwinden des Dings durch Großindustrie und Massenproduktion gelesen werden – zum Beispiel bei Tarabukin, der sich sehr für Produktionsanlagen zu begeistern scheint, durch die das Ding jede Individualität verliert. Tarabukin setzt sich gegen die individualisierte Handwerkskunst als Beispiel einer Technik ein, die einen Rückschritt bedeuten würde, nachdem die Massenproduktion das Ding als individuellen Gegenstand aufgelöst hat. Darüber hinaus glaubt Tarabukin daran, dass die Massenproduktion eine neue Verhaltensweise hervorruft: »Das Ding verliert die fundamentale Bedeutung und wird von einem für langen Gebrauch gedachten zum nur einmal benutzten Ding, wird vom fundamentalen ›Elefanten‹ zur ›Eintagsfliege‹« (Tarabukin 2005, 443). Diese Ansicht ist äußerst gefährlich, da der Gebrauch von Dingen, die viele andere schon benutzt haben, auf diese Weise verhindert wird. Das unmittelbare Ersetzen des konsumierten Dings entspricht zunächst dem kapitalistischen Ideal einer allumfassenden Marktgesellschaft, in der der Kreislaufprozess des Mehrwerts immer erneut durchlaufen werden muss, und nicht dem einer Gesellschaft von bloßen Nutzern. Wenn das, was nicht auf dem Markt erscheint, überflüssig ist, bringt die Realisation des Mehrwerts, für die die Konsumgesellschaft ins Leben gerufen wurde, die Notwendigkeit der Müllkippe mit sich (vgl. Perelman 2000b). Tarabukin scheint sich hier also für eine Gesellschaft des Abfalls einzusetzen. Im Gegensatz dazu bedeutet der Gebrauch von Dingen, die Anzeiger der Gesellschaft sind, die sie herstellt und nutzt, die Aufhebung des von Arvatov analysierten Risses zwischen den Sphären der Technik und des Alltäglichen; und dies heißt, dass die Menschen begonnen haben, Dinge zu gebrauchen und nicht zu konsumieren. Hinter der Idee eines nicht von der Warenform (und daher der Bezauberung des Preises) geprägten Gebrauchs entfaltet sich eine Ästhetik des Dings, die sich auf das Haptische konzentriert. Ihr Kernpunkt ist die Wiederherstellung der menschlichen Sinnesorgane im Verhältnis zum Ding; Sinnesorgane, die in der Fabrik angegriffen und konfisziert wurden (MEW 23, 445). Hier, in der Fabrik, ist es das Ziel, schreibt Buck-Morss, »to numb the organism, to deaden the senses, to repress memory: the cognitive system of synaesthetics has become, rather, one of anaesthetics. In this situation of ›crisis in perception‹, it is no longer a question of educating the crude ear to hear music, but of giving it back hearing. It is no longer a question of training the eye to see beauty, but of restoring ›perceptibility‹« (Buck-Morss 1992, 18).¹⁷ Die Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft bedeutet also auch, dass wir wieder werden lernen müssen, »mit den Dingen zu lachen, mit ihnen sich zu freuen und zu sprechen« (Rodtschenko 2010, 346). Diese Formulierung spielt auf den Umgang der Menschen mit Dingen an und nicht auf deren formale und stoffliche Eigenschaften.

¹⁷ In ihrem Aufsatz beschäftigt sich Buck-Morss mit Ästhetik als Erkenntnisform durch die Sinnesorgane. Sie greift auf den griechischen Ursprung des Wortes zurück und schließt damit, dass sich Ästhetik nicht auf Kunst, sondern eigentlich auf die Wirklichkeit bezieht. Insofern ist Ästhetik im Wesentlichen *politisch*.

Buck-Morss und ebenso Leslie (2000, 150-151) haben die Bedeutung des Haptischen bei Benjamin analysiert. Leslie z.B. betont in Benjamins Schriften den Stellenwert einer Idee von Kunst, die für die Arbeiter zugänglich gemacht wurde. Technische Neuerungen machen dies jetzt möglich – bzw. Neuerungen in der Technik, die nach Althusser eine Umwälzung in der Praxis bedeuten: nämlich das epische Theater Brechts, die Photomontage der Dadaisten, die Experimente der Konstruktivisten und der Produktionskunst, die Wandgemälde der mexikanischen Avantgarde usw.¹⁸ Sie alle zeigen, dass in »dem Augenblick [...], da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, [...] sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt [hat]. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik« (Benjamin 1977a, 18). »It is not just the artwork«, schreibt Leslie, »that mutates, but also the relationship of viewer to artwork. The burgeoning quantities of proletarian culture-viewers have grown such that a critical mass is reached: quantity has transformed into quality. For Benjamin, *the mass appropriation of art is literally as manhandling of cultural products. The copy can be manipulated. It is ›tactile‹*. Exhibition, the ability to see and be seen, tactility, the ability to touch, are sensuous concepts that relate new art to the physical presence of the collective receiving body« (Leslie 2000, 150; unsere Hervorhebung). Dadurch verwandelt sich die ›einmalige Erscheinung einer Ferne‹, wie sie charakteristisch ist für die in das Kultritual verwickelte auratische Kunst, in eine unmittelbare Nähe. Im *Passagen-Werk* schreibt Benjamin in Bezug auf Marx' Fetischcharakter der Ware und die politische Bedeutung des Films:

»Nie wäre der Sozialismus in die Welt getreten, hätte man die Arbeiterschaft nur einfach für eine bessere Ordnung der Dinge begeistern wollen. Daß es Marx verstand, sie für eine zu interessieren, in der sie es besser hätten und ihnen die als die gerechte zeigte machte die Gewalt und die Autorität der Bewegung aus. Mit der Kunst steht es aber genau so. Zu keinem, wenn auch noch so utopischen Zeitpunkte, wird man die Massen für eine höhere Kunst sondern immer nur für eine gewinnen, die ihnen näher ist. Und die Schwierigkeit, die besteht gerade darin, die so zu gestalten, daß man mit dem besten Gewissen behaupten könne, die sei eine höhere« (Benjamin 1991, 499).

Linda Nochlin hat in Bezug auf die Kunstpraxis während der Pariser Kommune die von Benjamin gemeinte ›Nähe‹ sehr treffend beschrieben:

»Wenn es der sogenannten hohen Kunst in den meisten Fällen auch nicht gelang, einen Begriff von der Aktualität oder den Idealen der Commune zu vermitteln, so war jedenfalls die volkstümliche Kunst – in Form von Illustrationen, Trickzeichnungen, Karikaturen und Plakaten oder auch Photographien – in dieser Hinsicht bemerkenswert erfolgreich. Aufgrund ihres spezifischen Charakters ließen sich die Wertvorstellungen und das ideologische Engagement eines kurzlebigen, aber im Volkswillen verankerten soziopolitischen Gebildes wie der Commune in einer neuartigen optischen Einkleidung

¹⁸ Man könnte auch an die Konstruktion von Situationen im Sinne der Situationistischen Internationale denken: mit ihrem Nachdruck auf raum-zeitliche Situationen im Gegensatz zu dauerhaften Werken und mit ihrem Versuch, die Zuschauer zur Tätigkeit anzureizen; das ist jedenfalls nicht weit entfernt von Lefebvres Theorie der Momente und sehr stark geprägt von Constants anti-kapitalistischem Stadtprojekt New Babylon.

besser verbreiten als auf dem herkömmlichen Wege der Historienmalerei« (Nochlin 1978, 257).¹⁹

Benjamin sprach in diesem Zusammenhang von den Massen, die das Kunstwerk in sich versenken, anstatt sich selbst in das Werk zu versenken (Benjamin 1977a, 40). Wenn die Massen das Kunstwerk in sich versenken, bedeutet dies für die Massen die Möglichkeit einer Aneignung – auch im Sinne von Althusser's Bild, dass das Publikum ›sein eigenes Kleid aus den Schnitten schneidert, die das Stück ihm liefert‹ (Althusser 1995, 552). Hier ist vom Prozess der Verinnerlichung des sozialen Umgangs mittels des Kunstwerks die Rede: jener Verinnerlichung, die wir nun als ›ikonoklastisches‹ Moment identifizieren werden.

3.3.3 *Das ikonoklastische Moment bei Diderot: Zu einer Ästhetik der Einverleibung*²⁰

Die dem Kunstwerk zugesprochene haptische Qualität bildet einen der Kernpunkte des französischen Sensualismus und wird bekanntermaßen von Condillac in seinem *Traité des sensations* (1754) eingehend behandelt.²¹ Hier werden alle einzelnen Sinne einer menschlichen Statue nacheinander zum Leben erweckt, vom Geruchssinn bis zum höchsten Tastsinn. Das fundamentale Merkmal des Tastsinns ist, dass er die Vorstellung einer Außenwelt in uns hervorruft: Der natürliche Antrieb, sich zu regen (bzw. die angenehme Empfindung zu genießen und sich dem Schmerz zu entziehen), bringt uns in die Situation, dass wir Objekte entdecken, die wir heranholen und berühren, und dabei entdecken wir, dass wir uns in den von uns berührten Objekten nicht wiederfinden. Und dies bedeutet einen Prozess der Erkennung des Selbst:

»Die Statue lernt also ihren Körper kennen und sich in allen Teilen, aus denen er besteht, wiedererkennen, weil, sobald sie einen davon mit der Hand berührt, ein und dasselbe empfindende Wesen sich gewissermaßen hinüber und herüber antwortet: ich bin es. Fährt sie fort, sich zu betasten, so wird ihr überall die Empfindung der Festigkeit zwei Dinge zur Vorstellung bringen, die sich ausschließen und dabei zusammenhängen, und es wird ebenfalls ein und dasselbe empfindende Wesen sich hinüber und herüber antworten: Ich bin es, ich bin es wieder. Es empfindet sich in allen Körperteilen. [...] So lange die Statue nur sich selbst mit den Händen berührt, so kommt es ihr vor, als wenn sie Alles wäre, was da ist. Allein wenn sie einen fremden Körper betastet, so fühlt sich

¹⁹ Heute wird der Anspruch auf ›eine unmittelbare Nähe‹ durch Schlüsselbegriffe wie Aktivismus und Öffentlichkeit erhoben. Darin besteht für die Kunst die Möglichkeit, sich *politisch* zu engagieren (vgl. Durán 2018c). Aber ihre Kraft liegt nicht nur in ihrem öffentlichen Aktivismus außerhalb des Establishments der hohen Kunst; sie liegt vielmehr in ›its connection of the ability to make with the ability to see – and then in its power to make others see that they too can make something of what they see ... and so on‹. Daher versteht sie sich eher in der Form eines stimulierenden Dialogs als einer Lehrstunde über Schönheit oder Ideologie (Lippard 1984, 341-358).

²⁰ Eine modifizierte Version dieses Abschnittes wird im Sammelband zur Tagung Radikale Philosophie und Kritik der Politik zum 75. Geburtstag von Prof. Dr. Frieder O. Wolf mit dem Titel »Diderots materialistisches Eingreifen in die Kunst. Zu einer Ästhetik der Einverleibung« demnächst veröffentlicht.

²¹ Die Bedeutung des Tastsinns hat auch Herder in »Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume« (1778) herausgearbeitet. Herder bezieht sich auf den Tastsinn als »das Gefühl der Skulptur«. Siehe dazu Rahn 1993, 20-36.

das Ich wohl in der Hand, aber nicht auch in diesem Körper modifiziert. Wenn die Hand Ich sagt, so empfängt sie nicht dieselbe Antwort. Die Statue verlegt demgemäß ihre Daseinsweisen ganz und gar außer sich. Wie sie aus ihnen ihren Körper gebildet hat, so bildet sie daraus alle andern Objekte. Die Empfindung der Festigkeit, die ihnen in dem einen Falle Dichtigkeit gegeben hat, gibt ihnen diese auch in dem andern, mit dem Unterschied, dass das Ich, welches sich antwortete, es jetzt nicht mehr tut. [...] Sie fasst also Alles an, was um sie ist, lässt es los, fasst es wieder an; sie greift sich an, vergleicht sich mit dem Objekten, die sie berührt, und in dem Masse, als sie sich genauere Vorstellung macht, scheinen sich ihr der eigene Körper und die Gegenstände unter ihren Händen zu gestalten« (Condillac 1983, 96).

Die Statue erschafft buchstäblich die Außenwelt, die sie empfindet, da ›Kennen‹ in einer Beziehung des Ichs (durch die Sinne) mit der Außenwelt besteht. Die Körperbewegungen, die aus der Begierde, alles zu tasten, entstehen,²² dienen mithin einerseits der Erkenntnislehre: Der Sensualismus wendet sich damit gegen überkommene metaphysische Maximen wie z.B. die von der Scholastik sowie dem Cartesianismus vertretene Theorie der angeborenen Ideen, gegen die sich Condillac in seinem *Essai sur l'origine des connaissances humaines* zur Wehr setzt – in Anlehnung an Locke, den Condillac allerdings kritisiert, da er nicht weit genug gegangen sei. Die Körperbewegungen bedeuten aber andererseits auch ein Verhaltensideal, wie Bremner bemerkt hat. Die Statue versucht damit, Kontrolle über die Welt auszuüben, was der Weltordnung des Landesherrn entspreche, für den die Welt wesentlich als Ausdruck seiner Herrschaft und Größe in Erscheinung tritt (Bremner 1983, 20- 21). Die Statue »macht Versuche, vergreift sich, greift richtig, merkt sich die Bewegungen, die sie irregeführt haben, und vermeidet sie, merkt sich auch die, welche ihren Begehungen entsprochen haben, und wiederholt sie. Kurz sie tappt umher und erlangt nach und nach eine Fertigkeit in den Bewegungen, die sie befähigen, über ihre Erhaltung zu wachen. Jetzt gibt es in ihrem Körper Bewegungen, die den Begierden ihrer Seele entsprechen; jetzt bewegt sie sich willkürlich« (Condillac 1983, 97).

Condillacs menschliche Statue ist Descartes' mechanischem Bild des Menschen nachgebildet. Im *Traité de l'homme* stellt Descartes bekanntlich den Menschen als eine ›durch die Hände Gottes‹ hergestellte Maschine dar, und dies soll die Selbständigkeit der Seele, ihre Unabhängigkeit vom Körper, unterstreichen. Descartes' ›cogito‹ »dient dem Beweis, dass wir den Geist ohne Körper denken können«, schreibt Borkenau (1980, 327). Während Descartes uns zum Determinismus des göttlichen Vorhabens führt bzw. zu Gott als der »Voraussetzung all unseres Denkens« (ebd., 326), betont Condillac die Willkür der Körperbewegungen, die ›den Begierden der Seele entsprechen‹. Es gibt einen wichtigen Unterschied zwischen dem cartesianischen Dualismus und dem Sensualismus Condillacs: nämlich dass Condillacs Körper durch die Sinnesorgane zur Erkenntnis kommt. Die Sinnesorgane beweisen mir, besonders in Gestalt des Tastsinns, dass ich *bin*. Der Stellenwert der Berührung bei Condillac – im Gegensatz zum methodischen Zweifel – ist bemerkenswert. Die Statue empfindet den endgültigen Beweis des Ichs, wenn sie ›einen fremden Körper‹ betastet. Die implizite Erotik

²² Die Berührung als Grundsatz des Geschehens geht über Lukrez auf Epikur zurück. Ihnen zufolge ändern die Atome, wenn sie durch die Leere fallen, ihre Richtung und stoßen deshalb aneinander. Dadurch beginnt die natürliche Schöpfung (Lukrez 1973, II, 217-224). Die Kollision der Atome bestätigt, dass das All wie auch alle Einzeldinge durch Berührung entstehen.

in Condillacs Text ist nicht zu übersehen,²³ und auf sie berufen sich die literarischen Werke der Periode (siehe O'Neal 1996).

Bei Diderot allerdings hat die reine Darstellung dieses Begehrens in der Malerei des Rokokos (die von erotischen Motiven überfüllt ist, die gleichsam zu einer Verstopfung der Sinne führen können) intensiven Abscheu geweckt. Gerade in der Überflutung der Sinne besteht die Technik der Phantasmagorie, die darauf zielt, soziale Kontrolle auszuüben. Buck-Morss bemerkt dazu:

»The goal is manipulation of the synaesthetic system by control of environmental stimuli. It has the effect of anaesthetizing the organism, not through numbing but through flooding the senses. These simulated sensorial alter consciousness, much like a drug, but they do so through sensory distraction [...], and – most significantly – their effects are experienced collectively rather than individually. Everyone sees the same altered world, experiences the same total environment. As a result, unlike with drugs, the phantasmagoria assumes the position of objective fact. [...] Sensory addiction to a compensatory reality becomes a means of social control« (Buck-Morss 1992, 22-23).

Die Phantasmagorie trickst unsere Wahrnehmung in der Weise aus, dass das Bild real erscheint und die Realität dahinter verschwindet. Sie verhindert demzufolge unsere Erkenntnis der Realität. Mit dem Maler François Boucher z.B. kann Diderot nichts anfangen.²⁴ Seine Gemälde bestehen aus einem Durcheinander von Dingen ohne Sinn und Verstand, so dass sich Diderot vorstellt, der folgende Horaz-Verse sei eigentlich für ihn geschrieben worden: ... *velut aegri somnia vanae / Fingentur species: ut nec pes, nec caput ...* (Diderot 2005, 126).²⁵ Keine von Bouchers Gebilden sind lebensecht, fähig zu handeln, meint Diderot; vielmehr sind sie ›Bastarde‹ aus Bouchers verdorbener, unmoralischer Phantasie, und in diesem Sinne kann man von ihnen als Phantasmagorien sprechen.

»Ich weiß nicht, was ich über diesen Mann sagen soll. Der Verfall des Geschmacks, der Farbe, der Komposition, der Charaktere, des Ausdrucks, der Zeichnung folgte Schritt für Schritt der Verderbung der Sitten. [...] Ich wette, Sie finden in der Natur nirgends einen solchen Grashalm wie in seinen Landschaften. Und dann dieses Durcheinander von aufeinandergehäuften Gegenständen, die so fehl am Platze sind und so wenig zueinander passen, daß das Ganze weniger ein Gemälde von einem vernünftigen Menschen als der Traum eines Verrückten ist.« (ebd.)

²³ Hartmut Böhme bemerkt auch die erotische Gestalt des Kosmos bei Lukrez: »Der Lukrezsche Kosmos ist der erotischen Form des Wasserhaften nachgebildet [...]. Jeder Körper ist aus dem Gewoge der Atome und Elemente gebildet – aber die Atome selbst sind nach der Art des erotischen Fluidums gedacht, als mal zarte, mal harte Berührung. Das Fluidale des Wassers und der Berührungssinn bilden die sinnliche Form der Lukrezschen Welt. Nicht das Auge, sondern das Tasten, Berühren, Spüren im erotischen Schema des Liquiden bilden den Leitsinn des *mundus sensibilis*. Die Atomstruktur bildet einen Fluxus, einen flüssigen ›kosmischen Leib‹« (Böhme u. Böhme 1996, 179-180).

²⁴ Ausgerechnet war Boucher Autor eines Gemäldes zum Thema der zum Leben erwachten Statue, nämlich des altertümlichen Mythos des Künstlers Pygmalion, »Pygmalion amoureux de sa statue«, 1767. Die Erzählung wurde im 18. Jahrhundert Frankreich in verschiedenen Medien oft dargestellt, da sich für Galante- und Pastoralardarstellungen perfekt eignete (dazu Carr 1960).

²⁵ »(Jenem Gemälde wird ein Buch ganz ähnlich sein,) in dem, den Fieberträumen eines Kranken gleich, Wahngelbilde erdichtet werden, so daß sich weder Kopf noch Fuß (einer einheitlichen Gestalt anfügt)« (Diderot 2005, 144). Diderot legte große Bedeutung auf jene Repräsentationen, die sich in Einklang mit der Wirklichkeit zeigen.

Boucher ist keinesfalls ein schlechter Maler, meint Diderot, sondern ein trügerischer: »Er hat nicht die Denkungsart der Kunst, er hat nur ihren Witz (*conceits*)« (ebd., 129). Und Bouchers Witze sind dafür bestimmt, einen besonderen Überraschungseffekt zu erzielen. Dadurch will Boucher seine Virtuosität als Maler zeigen, aber es gelingt ihm keinesfalls, die Wahrheit (›la vérité‹) in der Malerei zum Ausdruck zu bringen (ebd., 126). Wahrheit ist die »Übereinstimmung unserer Urteile mit den Dingen«, behauptet Diderots Dorval in den *Unterredungen über den natürlichen Sohn* (Diderot 1986, 165). Die erste *Unterredung* gilt als Paradebeispiel von Diderots Kunstkritik. Dorval würdigt das Theaterstück, das sich wie das gemalte Bild (›tableau‹) entfaltet im Vergleich zu den üblichen Theaterstreichen (›coups de théâtre‹), welche »sich auf so viel sonderbare Voraussetzungen gründen, daß für eine von diesen Verknüpfungen zufälliger Begebenheiten, die glücklich und natürlich ist, sich immer tausend finden, die einem Manne von Geschmack mißfallen müssen« (ebd., 96f.). Bouchers Komposition funktioniert nicht, weil er den natürlichen Ablauf nicht wiedergibt, das heißt, man kann keine ›Übereinstimmung‹ der verschiedenen Teile, aus denen das Gemälde besteht, mit dem Naturprozess finden (siehe Clark 2008).²⁶ »[N]ehmen Sie alle Gemälde dieses Mannes zusammen«, fährt Diderot fort, »so wird sich unter ihnen kaum eines finden, bei dem Sie nicht sagen könnten: ›Gemälde, was geht's du mich an?‹ – so wie Fontenelle zur Sonate sagte: ›Sonate, was geht's du mich an?‹« (Diderot 2005, 128). Die Frage ist von Bedeutung. Diderot weigert sich damit, sich vom Kunstwerk angesprochen zu fühlen, sich mit ihm zu *identifizieren*. Seiner Ansicht nach setzt die Begegnung zwischen Kunstwerk und Zuschauern voraus, das Verlangen der beiden zu verkennen. Diese Voraussetzung wird von Diderot nicht bloß im Voraus festgelegt, sondern in seiner eigenen Kunstkritik eingeschrieben; d.h. er beweist mittels der Kritik, dass er sich die Freiheit zu einer literarisch-philosophischen Operation *quer durch das Kunstwerk* nimmt. Diese Freiheit reduziert sich also nicht auf den gegebenen Rahmen des Werks, sondern sprengt ihn. Diderots obige Frage erfordert zudem eine Radikalisierung dieser Operation: Diderot beschließt, Condillacs Statue zu zermahlen. Diderot fragt nach der Möglichkeit der ›Wesensverwandlung‹ des Marmors in Fleisch und umgekehrt. Diese Verwandlung scheint ein entscheidendes ikonoklastisches Moment mit einzuschließen, wie Diderots Erzählung uns zeigt:

»[D]enn was tun Sie beim Essen?«, fragt Diderot D'Alembert: »Sie heben die Hindernisse auf, die sich der aktiven Empfindlichkeit des Nahrungsmittels widersetzt haben. Sie assimilieren es sich; Sie machen Fleisch aus ihm; Sie animalisieren es; Sie machen es empfindungsfähig. Und was Sie an einem Nahrungsmittel vollbringen, kann ich, wann immer ich will, an Marmor vollbringen« (Diderot 2013a, 80).

Dann mahlt Diderot eine Statue von Etienne-Maurice Falconet, der Diderot zufolge nichts dagegen hätte:

»Sobald der Marmorblock«, fährt Diderot fort, »in feinsten Staub verwandelt ist, mische ich diesen Staub mit Humus oder Pflanzenerde, knete beides zusammen gut durch, begieße die Mischung und lasse sie vermodern – ein Jahr, zwei Jahre, hundert Jahre lang; auf die Zeit kommt es mir dabei nicht an. Sobald das Ganze sich in eine ziemlich homogene Masse, in Humus umgewandelt hat – wissen Sie, was ich da tue? [...] Ich säe

²⁶ Ein Gemälde, das »aus einer großen Zahl zufällig hingeworfener Figuren ohne Proportion, Zusammenhang und Einheit« besteht, ist keine »wirkliche Komposition«, schreibt Diderot (zit. nach Barthes 1990, 96).

in den Humus Erbsen, Bohnen, Kohl und andere Gemüsepflanzen. Die Pflanzen nähren sich von der Erde, und ich nähre mich von den Pflanzen« (ebd., 81).

Diderot weist damit in vollkommenem Einklang mit Lukrez' Lehre auf den ewigen Kreislaufprozess der Natur hin, d.h. aus Zerstörung wird Schöpfung: »Ebenso geht zurück, was vorher aus Erde entstanden, in die Erde« (Lukrez 1973, II, 999-1000).

Diderots monistischer Naturalismus entspricht – im Gegensatz zur Präformationslehre – der Einsicht in die Epigenese bei der Entwicklung des biologischen Organismus (vgl. Reill 2005, 184-185), wie Diderot jedenfalls gegenüber D'Alembert darlegt: Die Vernunft lehrt uns, »daß die Teilbarkeit der Materie in der Natur eine Grenze hat, [...] weil es ihr widerstrebt, sich einen vollständig vorgebildeten Elefanten in einem Atom vorzustellen, in diesem Atom noch einen vollständig vorgebildeten Elefanten und so fort bis ins unendliche« (Diderot 2013a, 83). Diderots Auffassung kann uns allerdings zu einer Art biologischem Reduktionismus irreführen, insofern nämlich Diderot den Entstehungsprozess D'Alembert selbst zu erklären versucht (ebd., 82). Diderot erklärt den biologischen Prozess, der D'Alembert zu einem Menschen gemacht hat, aber das liefert uns keine Erklärung, warum D'Alembert ein guter Mathematiker geworden ist oder warum er als Säugling ausgesetzt wurde. Dafür müssen wir Kultur ins Spiel bringen; d.h. es handelt sich nicht nur um physische oder organische Materie, sondern auch um den gesellschaftlichen Stoffwechsel. Gerade deswegen darf man die Tatsache, dass die Statue, die Diderot verspeist, eine Statue von Falconet ist, nicht außer Acht lassen. Der Bildhauer Falconet hatte 1763 eine bekannte Statue geschaffen, *Pygmalion zu Füßen seiner Statue, die Leben gewinnt*, die sich auf den Mythos des Künstlers Pygmalion aus Zypern bezieht, der sich in eine Kunstfigur verliebt, die er erschaffen hat. Später erfüllt die Göttin Venus Pygmalions Traum und erweckt die Statue zum Leben. Die Geschichte wird oft nach Ovids *Metamorphosen* erzählt; im Frankreich des 18. Jahrhunderts hat sie ihre eigene Erfolgsgeschichte erlebt und wurde zu einem ›conte philosophique‹ nicht zuletzt wegen der für den Sensualismus typischen erotischen Anspielungen (dazu Carr 1960). Falconet stellte das komplexe Thema des Mythos der lebendigen Statue erfolgreich in der Form einer leblosen Skulptur dar, was zunächst ziemlich paradox scheint; und Diderot lobte die Statue in seiner Salonkritik des Jahres 1763: »Dieses Stück würde ich in meiner Sammlung haben, wenn ich mich rühmen könnte, eine Sammlung zu besitzen« (Diderot 2005, 104). Auch Condillacs eigene Fiktion der menschlichen Statue, die ihm als Erwiderung auf Descartes' Automaten dient, ist in der Tat ein Kommentar zum Pygmalion-Mythos. Bei Pygmalion geht es um das Erwecken der Sinne, der Empfindung. Stoichita bemerkt zutreffend, dass im 18. Jahrhundert »touching has evolved from the tentative feeling in Ovid's work to the strategy of a sensualist awareness of the self« (Stoichita 2008, 123); und er erwähnt dabei die Worte, die Galatea (so wurde Pygmalions Statue in Frankreich genannt) in Rousseaus Bühnenwerk *Pigmalion, scène lyrique* von 1762 spricht: Noch in Pygmalions Atelier ruft Galatea bei der Berührung eines Marmorblocks aus: *Er ist nicht mehr Ich!* Zweifellos hätten Galateas Worte von Condillacs Statue gesprochen werden können. Die Hauptsorge der Sensualisten war die Zurückweisung der übersinnlichen Einmischung, damit die sinnliche Seele in die Höhe gehoben werden konnte (vgl. Carr 1960, 248-250). Über das Eingreifen der göttlichen Erscheinung hinaus haben altüberlieferte Fassungen des Mythos auf die Anwendung von Tricks oder Zauberei bei der Verwandlung des Marmors in Fleisch Nachdruck gelegt

(Stoichita 2008, 44-54). Aber jetzt wird die Verwandlung im Rahmen einer Reflexion über die Einheit aller Dinge im Universum verstanden: »[w]eil in der Natur zwar alles zusammenhängt«, meint Diderot (2013a, 84). Dies ist eine Reflexion über den Zusammenhang zwischen Denken und Materie: »Sie haben doch die Unterscheidung der zwei Substanzen [nämlich von ›res cogitans‹ und ›res extensa‹ – JMD] im Visier«, stellt D’Alembert fest: »Das verhehle ich mir nicht«, antwortet Diderot (ebd., 86). Carr zufolge eignet sich die Pygmalion-Erzählung perfekt dafür, weil es sich hier um die Belebung der physischen Materie in Verbindung mit erotischen Anspielungen handelt: »[C]onsequently Pygmalion’s enterprise exemplifies man’s penetration into nature’s deepest mystery – the link between matter and mind« (Carr 1960, 255; Stoichita folgt im Wesentlichen dieser Interpretation). Letztendlich erscheint Diderots metaphorische Tat, nämlich Falconets Statue zu zermahlen, als der logische Beweis dieser Einsicht (ebd., 252).

Bei Diderot wird die Verwandlung des Marmors in Fleisch (bzw. in eine Seele, wie Diderot selbst voller Ironie bemerkt [Diderot 2013a, 81]) als eine physikalisch-chemische Reaktion erklärt. In dieser Hinsicht nimmt sein Beispiel des Verspeisens einer Statue Bezug auf Lukrez’ Dilemma hinsichtlich Anaxagoras’ ›Homoiomerie‹; d.h. der Grundgedanke, dass alles aus winzigen Bestandteilen unterschiedlicher Art in einer Urmischung entsprang: so, »daß aus allerfeinstem und winzigem Knochen Knochen, aus allerfeinstem und winzigem Fleisch sich bildet Fleisch« usw. (Lukrez 1973, I, 830 ff.). In diesem Zusammenhang stellt Lukrez das Dilemma der Speise auf die Probe:

»Da Speise ja mehrt den Körper und nährt, ist uns zu wissen erlaubt, daß Adern, Blut und die Knochen [aus anderen Dingen bestehen] ... sei’s, daß sie sagen, es sei die Speise zusammengemischten Körpers und berge in sich von Sehnen winzige Teilchen, Knochen und überhaupt noch Adern und Teile des Blutes, wird eine jegliche Speise, die trockne und Flüssigkeit selber, schließlich bestehend geglaubt aus andersartigen Dingen, Knochen, Sehnen, aus Blut, dem Wasser des Blutes, in Mischung« (ebd., 859 ff.).

Aber ein solcher Gedankengang sei sicher irreführend, meint Lukrez: »Da der Tatbestand aber lehrt, daß hiervon geschieht nichts, ist zu wissen erlaubt, daß nicht so die Dinge gemischt sind in den Dingen, sondern vielfach gemischt müssen Samen vieler Dinge sich in den Dingen verbergen gemeinsam« (ebd., 893-896). Diderot weist also in Einklang mit Lukrez (gegen Anaxagoras) auf den natürlichen Verwandlungsprozess des Stoffes in einer Verschiedenheit von Dingen hin; Marmor wird durch Wasser, Humus und Samen zu Fleisch: »Die allgemeine Formel lautet in wenigen Worten: Iß, verdaue, scheid aus«, erklärt emphatisch Diderot (2013a, 82). Dennoch muss uns die Tatsache verwundern, dass Diderot, um die Verwandlung des Marmorblocks aus einer ›inaktiven Empfindlichkeit‹ in eine ›aktive Empfindlichkeit‹ zu beweisen, gerade Falconets Pygmalion mahlen und verspeisen will. Und hier wird das ikonoklastische Moment wirksam. Um den Entstehungsprozess des Menschen zu erläutern, will Diderot eine zum Menschen werdende Statue verspeisen, also Condillacs Menschen. Falconets Statue will Diderot zu Staub reduzieren, d.h. zu winzigen freigesetzten Teilchen. Diderot will sie durch das Verspeisen zu seinem Sein machen, indem er die leblose Materie in einen denkenden Organismus verwandelt. Das Bild handelt von der Transformation der Materie und ist seiner Natur nach metaphorisch. Dennoch sind wir der Meinung, dass Diderot durch das konkrete Beispiel des Verspeisens auf Lukrez’

Wahrnehmungslehre zurückgreift. Zugleich zeigt uns Diderots Tat eine tiefere Ebene seines Gedanken, nämlich seinen Materialismus (Winter 1972; Anderson 1990).

Diderot scheint zunächst vom Fleischcharakter von Falconets Statue fasziniert zu sein. Er ermuntert die Zuschauer, die Statue anzufassen, d.h. er will die visuelle Wahrnehmung gegen die haptische austauschen: »Und wie weich ist das Fleisch! Nein, es ist nicht von Marmor; legen Sie Ihren Finger darauf, so wird die Materie, die ihre Härte verloren hat, Ihrem Druck nachgeben« (Diderot 2005, 105). Diderots Absicht ist metaphorisch, aber auch ikonoklastisch. Zuerst versetzt sich Diderot in die Lage von Maria Magdalena, die nach der Auferstehung Jesu Christi versucht, ihn zu berühren, worauf Jesus mit dem bekannten Ausspruch »noli me tangere« antwortet. In der herkömmlichen ikonographischen Darstellung der Episode sieht man Maria Magdalena, die vor Jesus kniet und glaubt. Falconets Pygmalion kniet »auf der Erde... die Hände fest aufeinander gepresst: so weilt Pygmalion vor seinem Werk und betrachtet es; er sucht in den Augen seiner Statue die Bestätigung des Wunders, das ihm die Götter versprochen haben«, erzählt uns Diderot (ebd.). Dies ist genau die Darstellung eines ideologischen Effekts, wie Althusser nach Pascal gezeigt hat: *Knie nieder und Du wirst glauben!* (Althusser 2010a, 82; vgl. Žižek 1989, 36ff.). Aber unsere Augen können sich täuschen, wie Condillac ebenfalls wusste. Jesus Auftreten könnte bloß eine Erscheinung sein, d.h. eine Phantasmagorie oder ein Trugbild. Thomas fordert Jesus derart heraus und ist letztendlich das Gefühl von Gottes Fleisch, welches ihm zum Glauben bringt. Im *Brief über die Blinden*, erstmals 1749 in London anonym veröffentlicht, hatte Diderot bereits die Theorie des Sehens als Erkennen nach den erkenntnistheoretischen Grundlagen des Spiritualismus vom Bischof Berkeley in Frage gestellt (Reichel 2012, 124ff.). Hier im *Brief* trägt Diderot das Argument vor, dass der Zustand der Sinnesorgane einen großen Einfluss auf unsere Metaphysik und unsere Moralvorstellungen haben kann. Zum Beispiel geht einer Person ohne Gesichtssinn das Schamgefühl ab; und dies führe zu einer Relativierung der Moralvorstellungen (Diderot 2013b, 20-22; vgl. Tunstall 2011). Genau diese Relativierung der Moral sucht Diderot in Falconets Statue, und zwar nicht nur, indem er die Zuschauer ermutigt, das Marmorfleisch zu betasten bzw. wirklich zu erkennen. Diderot verlangt von Falconet bzw. Pygmalion, dass er die Statue berührt, damit er das Fleischgefühl empfinden kann. Das Bild ist ein vollendeter Ausdruck seines Anticartesianismus. Diderot schlägt vor, den Geist gegen den Körper auszutauschen, und damit zeigt er den Weg zur wirklichen Erkenntnis. Aber Diderot geht einen Schritt weiter. Er will die Rolle des ungläubigen Thomas spielen, wenn er sich vorstellt, Falconets Darstellung zu ändern, damit sich die Gestalten berühren: »Meine Gestalten wären auch besser gruppiert als die seinigen; sie würden sich berühren« (Diderot 2005, 108). Noch bevor Diderot in *D'Alemberts Traum*, um auf die Verwandlung der Materie hinzuweisen, vorschlägt, eine Statue von Falconet zu zermahlen, damit er die Statue verspeisen kann, hat er sich also bereits das ikonoklastische Eingreifen in die Statue gewünscht. Diderot wünscht sich zuerst eine Änderung in der Komposition, damit Pygmalion in Berührung mit der Statue kommt; und hier kann man allerdings behaupten, Diderot sei lediglich buchstäblich Ovids *ars amandi* gefolgt (siehe dazu Stoichita 2008, 14-15). Später kommt Diderot aber zu dem Schluss, dass die Umsetzung von Pygmalions Traums von einer lebendigen Statue einen noch radikaleren Eingriff erfordert. Die Erotik des Sensualismus reicht ihm nicht. Man kann sagen, dass ihm die Voraussetzung des »alten« Materialismus, d.h. die Erfindung des Subjekts mittels des Primats der Materie oder der

Außenwelt durch Berührung, nicht ausreicht. Condillacs Statue könnte man Solipsismus vorwerfen: Es scheint, als ob das Bestehende nur das geistige Produkt der Wahrnehmung ist. Außerhalb der inneren Empfindung ist die Existenz der Welt ungewiss. Von daher ist Condillacs Erkennen durch den Tastsinn bloß eine Form von Anschauung. Deshalb schlägt Diderot vor, diese vorausgesetzte Abbildung der Realität, d.h. dieses *Objekt*, wie es sich z.B. in Falconets Darstellung darbietet, in einen zur Einverleibung bereiten *Gegenstand*, d.h. in einen Gegenstand der menschlichen Praxis zu verwandeln. Die Statue soll zerstört werden, damit er sie verspeisen kann, da die Verwandlung der Darstellung in einen Gegenstand eigentlich in dem dialektischen Prozess der Verinnerlichung (bzw. der tätigen Wahrnehmung²⁷) des Geschehens besteht; und dies ist es, was unseres Erachtens die Metaphorik des Verspeisens in Diderots *Rêve* vermittelt. Diderot kehrt also die auf dem Tastsinn beruhende sensualistische Erkenntnislehre um und setzt sich für eine Philosophie der Tat ein.

Diderots ikonoklastisches Bild ist zunächst voller Berührungen und Bewegungen, denen die Arbeitsbewegungen des Kleinbauers beim Ackerbau entsprechen: nämlich säen, pflanzen und ernten. Die Natur wird als Quelle des gesellschaftlichen Reichtums dargestellt.²⁸ In seiner Salonkritik des Jahres 1767 gibt Diderot ein Gespräch mit Friedrich Melchior Grimm wieder, dem Herausgeber der Zeitschrift *Correspondance littéraire*, wo Diderots Kunstkritik veröffentlicht wurde. In diesem Gespräch tritt Diderot für die Landwirtschaft ein. Es ist eine Verteidigung der durch vernünftigen Eingriff umgeformten Natur: »daß alles aus der Erde kommt und alles dorthin zurückkehrt«, ruft Diderot aus, Lukrez paraphrasierend, und stellt sich dabei einen Fürsten vor, der die Landwirtschaft fördert und damit aufhört, »Vater und Helfershelfer der großen Wucherer zu sein« (Diderot 2005, 204). So entsteht großer Reichtum, meint Diderot: »Wenn die Landwirtschaft der Beruf ist, der am meisten gefördert wird, so werden die Menschen dahin gezogen, wohin sie ihr größtes Interesse treibt. Keine Laune, keine Leidenschaft, kein Vorurteil, keine Überzeugung kann sie dann davon noch abhalten. Das Land wird nun so gut bebaut, wie es möglich ist; seine Erzeugnisse, die immer mannigfaltiger und reichlicher werden, führen zum größten Reichtum, und größter Reichtum bringt größten Luxus hervor« (ebd.). Die Anknüpfung an den Physiokraten Quesnay ist offensichtlich.²⁹ Mit Blick auf Diderots Eingriff in Falconets Statue wird nun erkennbar, wie der Naturkreislauf ergänzt wird: Die Natur kehrt nach Mehrfachverwandlungen in sich zurück, da alles im Verhältnis zueinander steht. Reichtum ist gleich Luxus für Diderot, und er verdankt sich dem vernünftigen Stoffwechsel mit der Natur. Dasselbe gilt für die Künste.

²⁷ Wahrnehmen war für Diderot »not a passive process by which external phenomena are merely noted; it is a form of action, in which the object perceived is annexed by the reason and integrates itself into the order of nature«, notiert Bremner (1983, 24; ferner Anderson 1990, 44). Diese Ansicht ist typisch für den Monismus und man findet sie bereits bei Spinoza formuliert.

²⁸ Diderot macht keinen Unterschied zwischen verschiedenen Produktionsformen, da seiner Ansicht nach alle menschlichen Stoffwechsel mit der Natur planmäßige Arbeit bedeuten. Damit versucht er, den alten Unterschied zwischen »ars mechanicae« und den »sieben freien Künsten« zu überwinden. Produktion und Kunst sind ebenfalls gleich bzw. sind nur unterschiedliche »technai«, die produktives Wissen einschließen. Hier kann man Diderots typische Neigung zum Handwerker gut beobachten, welche sich durch die ganze *Encyclopédie* zieht.

²⁹ Anderson erklärt Diderots physiokratische Moral: »The more efficient the farmer's production becomes, the more pleasure it gives him, and therefore he will reinvest more of his work and wealth and produce even more wealth. The important thing to notice, however, is that this wealth is the *result* of pleasure, not the *source* of it. This wealth is doubly the sign of the harmony with nature that produces it, for it both designates its producer's success [...] and manifests in its own organization a high level of harmony with nature« (Anderson 1990, 174).

Reichtum in der Kunst heißt, sich weder dem Geschmack der nutzlosen Aristokraten noch den Interessen der Spekulanten unterzuordnen; er besteht in der Freude, sich auf Kunstwerke von höherem Verdienst einzulassen (ebd., 152-155 u. 206-207). Der Wert dieser Werke beruht darauf, dass sie die Natur nicht als passive Gestalt nachbilden, sondern ihre Prozesse nachmachen. Dieser Unterschied ist wichtig, weil Diderot im Gegensatz zum mechanischen Bild des Universums Bewegung als Grundeigenschaft der Materie versteht. Diderots Materialismus legt Nachdruck auf Änderung, Bewegung und Zeit und zeigt sich in perfektem Einklang mit dem Erhaltungssatz der Antike (siehe Goulbourne 2011). Winter betont zutreffend die Bedeutung von Diderots Auffassung:

»Diderot entwirft eine neue Naturkonzeption, in der die Materie bzw. die Natur das Vermögen zur Selbstgestaltung und Selbstentfaltung in sich trägt. Wichtig ist bei diesem Gedankenschritt nicht nur das Resultat, da die Bewegung als Daseinsform der Materie schon von Toland und Priestley vertreten wurde, sondern das seinem Denken zugrunde liegende Kriterium. Der Wertakzent wird von Prinzipien und theoretischer Konstruktion auf die unmittelbare Beobachtung der Naturphänomene verschoben. Von dieser Betrachtungsweise her ist für Diderot alles Seiende eine mehr oder weniger komplexe Kombination der mit Bewegungsenergie ausgestatteten Moleküle« (Winter 1972, 28).

Die Theorie der Repräsentation in Diderots Zeit gründet im Kern noch auf der Nachahmung der Natur, und die einschlägige historische Tradition bildet einen sicheren Rahmen für die Kunstreflexion. Aber für Diderot bedeutet Nachahmung die ›Mimesis‹ des natürlichen Ablaufs, die Wiedergabe der Entstehungsprozesse. Wie aber kann man diese kontinuierliche Bewegung der Materie, ihren beständigen Fluss, erfolgreich in die Kunst als Repräsentation des natürlichen Ereignisses übertragen? Zunächst erfasst das Kunstwerk nur ein Teilstück der Realität. Aber dies bedeutet nicht, dass das Kunstwerk selbst fragmentarisch ist. Ganz im Gegenteil stellt das Kunstwerk einen Ausschnitt mit klar festgelegtem Rahmen dar: »Ein gut aufgebautes Bild ist ein unter einem einzigen Gesichtspunkt geschlossenes Ganzes, in dem die Teile ein und dasselbe Ziel anstreben und durch ihre wechselseitige Entsprechung eine ebenso wirkliche Ganzheit bilden wie die Gliedmaßen bei einem Tierkörper«, schreibt Diderot in seinem Aufsatz »Composition en peinture« (zit. nach Barthes 1990, 96). In Diderots Auffassung des ›tableau‹ als vollständiger und zusammenhängender Gesamtheit, die im Einklang mit der Wirklichkeit der abgebildeten Ereignisse steht, kann man die Spuren von Leibniz' Monadologie sehen; namentlich Leibniz' Auffassung der Monade als ›pars totalis‹, die das Gemälde seinerseits zu einer ›organischen Totalität‹ aus miteinander verbundenen und mitwirkenden, d.h. im Verhältnis (›par rapport‹) stehenden Monaden mache. Die Teile bringen mithin das Ganze zum Ausdruck. Man darf aber Teile und Ganzes nicht aufeinander reduzieren. Das Ganze ist keinesfalls sichtbar in den einzelnen Teilen – eine Vorstellung, die uns zur Präformationslehre zurückführen würde –; so wenig wie die Teile nur zur Verwirklichung eines Ganzen entstehen. Das Ganze ist in Wirklichkeit das Ereignis des Verhältnisses von mitwirkenden Teilen. Insofern ist das Gemälde als eine neue Einheit anders als die Teile, die es bilden; d.h. das Gemälde geht seinen Teilen nicht voraus. Es besteht aus den Verhältnissen zwischen den Teilen und hat keinen Vorrang ihnen gegenüber (vgl. Clark 2008, 90-97). Diderot spricht in diesem Zusammenhang von den Gemälden Claude-Joseph Vernets. Sie bestehen aus Teilen, die neue Gemälde werden können: »There's not one of his accidental episodes that wouldn't make a precious picture on its own« (Diderot 1995b, 121).

Und dies entspricht letztendlich der natürlichen Genese aller Dinge und Geschlechter: »Nature only created a small number of individuals, and then infinite variations thereof; maybe there was initially only one, and by combining, mixing and dissolving it, all the others were formed«, schreibt Diderot in *Eléments de physiologie* (zit. nach Clark 2008, 60).³⁰ Das Gemälde als Resultat der Verbindung verschiedener Einzelheiten ist auch Spinozas ›zusammengesetztem Körper‹ ähnlich, in dem die Einzelheiten so im Verhältnis zueinander stehen, dass sie eine komplexe Einheit (bzw. ein ›tableau‹) bilden. Selbstverständlich muss der Künstler den Ausschnitt der Realität, den er nachbildet, sorgfältig auswählen. Bei der Darstellung des Todes des Sokrates etwa zeigt sich Diderot sehr kritisch, weil das Sujet keinesfalls in Einklang mit der Wirklichkeit gebracht wurde: »A painting of the *Death of Socrates* was shown at the Salon that's as ridiculous composition of its kind as can be imagined: it depicts the poorest, the most austere of Greek philosophers dying in an elaborately appointed ceremonial bed. The painter didn't realize how virtue and innocence breathing their last in the depths of a dungeon on a bed of straw, on a pallet, would have made for a moving, sublime image« (Diderot 1995a, 210). Anhand von Diderots Kritik kann man sich gut vorstellen, was für Diderot Wirklichkeit in der Kunst bedeutet. Der Wert einer künstlerischen Komposition, bzw. deren Wert zu ergründen, besteht in der Erkenntnis des dialektischen Spiels zwischen dem in ständiger Bewegung befindlichen Ganzen und dem als Momentaufnahme erfassten zusammengesetzten Fragment. Zugleich aber besteht er in der Zurückweisung aufgeprägter Ideen über Kunst, die eine reiche Tradition hinter sich haben, wie z.B. einer bestimmten Idee des Schönen. Für viele ist eine schöne Natur einfach da, sagt Diderot, »daß sie existiere, daß man sie sehen könne, wann immer man wolle, und daß man sie nur zu kopieren brauche« (Diderot 2005, 157). Solche Ideen müsse man aber durch eine Auffassung des Schönen im Einklang mit dem Naturablauf ersetzen. Statt ein statisches Bild des Schönen aufzugreifen, plädiert Diderot für eine Auffassung des Schönen als Verhältnis, das eine konkrete Wirkung hervorruft: »The beautiful order in the universe that you find so enchanting cannot be other than it is. Only one such order is known to you, the one you inhabit; you'll find it beautiful or ugly, according to whether the terms of your coexistence with it are agreeable or difficult; things would have to be quite otherwise than they are for it to seem equally beautiful or ugly independent of the pleasure or pain with which one lived in it« (Diderot 1995b, 90). Schönheit ist demzufolge kein Ding bzw. kein metaphysisches Ideal, nach dem man strebt. Vielmehr besteht sie in dem Verhältnis unseres Empfindungsvermögens zur Natur und zur Gesellschaft. Diderots Auffassung hat eine grundlegende Bedeutung für die Theorie der Repräsentation. Er lehnt die akademische Darstellung des Körpers und der Gefühle als Pose ab. Für ihn gilt: »Each mode of living has its own character and expression« (Diderot 1995a, 212); »individuals don't manifest their age and social condition to the same extent« – und »confusion can be avoided by establishing the strongest correspondence between the natural traits selected and the subject being treated« (ebd., 220). Daran anschließend lamentiert Diderot über das Gekünstelte der akademischen Repräsentation, z.B. in Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698), einem Text, dessen Bedeutung in der Kanonisierung der Pose besteht: »The contrasts encouraged by study, by the Academy, by the school, by technical facility are false. These are no longer actions unfolding

³⁰ Clark erwähnt in diesem Zusammenhang Maupertuis: »Must this part always only give rise to an animal of the same species? Couldn't it produce all possible species, solely by varying the combinations of parts with which it bonds?« (Clark 2008, 60).

in nature, they're actions that are carefully prepared and considered, acted out on the canvas. The painting is no longer a street, a public square, a temple; it's a theatre« (ebd., 222).

Diderots Auffassung des Zusammenhangs zwischen Empfindungsvermögen und Natur oder Denken und Materie bezieht sich auf Verhältnisse innerhalb der Naturprozesse und auf die Physiognomie der Arbeiten. Darüber hinaus kann man sagen, dass Schönheit für Diderot keine apriorische Idee oder Anschauung ist, aus der eine konkrete Qualität im Objekt (nämlich das Schöne) folgt, sondern sie entspringt aus der Verinnerlichung des Real-Konkreten (als eines komplexen Ensembles von Verhältnissen) und hilft uns daher dabei, unsere Verhältnisse zur Realität zu artikulieren, bzw. die *Art*, wie wir unsere Verhältnisse zur Realität (d.h. zu den realen Existenzbedingungen) *leben*. Im oben erwähnten Text spricht Diderot vom Schönen und Hässlichen in Bezug auf wertende Einstellungen, die das Subjekt in seinem Verhältnis zum Ding einnimmt, welches ihm etwa angenehm oder problematisch erscheint. Und dies bedeutet immerhin, dass Schönheit der Begriff einer bestimmten Wirkung der Realität ist. Diderot gibt diesen Verhältnissen in der Form einer literarischen Fiktion Ausdruck. Seine Kunstkritik besteht darin, und auf diese Weise deutet Diderot auf die *produktive* Komplexität der Verhältnisse zwischen Werk und Zuschauerschaft hin. Dorvals Frage in Diderots *Entretiens sur Le fils naturel* nach der Schönheit in den nachahmenden Künsten kann man nun besser verstehen: »Die Schönheiten haben in den Künsten den nämlichen Grund, den die Wahrheiten in der Philosophie haben. Was ist die Wahrheit? Die Übereinstimmung unserer Urteile mit den Dingen. Was ist die Schönheit der Nachahmung? Die Übereinstimmung des Bildes mit der Sache« (Diderot 1986, 165); d.h. die Übereinstimmung zwischen dem Objekt unserer Repräsentation und dem wirklichen Gegenstand. Unsere Repräsentation der Realität kann demzufolge nur als ›Effekt‹ des Realen verstanden werden. Dass das Gebilde in Einklang mit den Naturerscheinungen steht, heißt zugleich, die Grundeigenschaft der Materie zu erkennen: nämlich Naturerscheinungen als eine Reihe von sich entfaltenden Ereignissen und als Folge der inneren Empfindlichkeit der Materie zu begreifen, und dies steht jedenfalls im Gegensatz zu einer Auffassung, nach der das physikalische Phänomen nach Gesetzen aus statischer Materie hervorgeht (vgl. Anderson 1990, 30).³¹ Vibrierende Saiten treten hier als Vorbild der Empfindlichkeit oder Reizbarkeit der Materie auf. Das Thema war auch Gegenstand von D'Alemberts eigener mathematischer Forschung zur eindimensionalen Wellengleichung, und Diderot versucht, diese Vibration oder Empfindlichkeit als allgemeine Eigenschaft der Materie zu begründen. Der von vibrierenden Saiten ausgelöste Ton regt andere Saiten zur Schwingung an: Die Saiten haben die Eigentümlichkeit, »andere Saiten zum Schwingen zu bringen, und ebenso ruft eine erste Idee eine zweite hervor, beide eine dritte, alle drei zusammen eine vierte und so fort [...]. Dieses Instrument ist fähig zu erstaunlichen Sprüngen, und manchmal läßt eine wachgerufene Idee eine ihr harmonische Idee aufklingen, die von der ersten durch ein unfaßbares Intervall getrennt ist. Wenn diese Erscheinung bei inaktiven und unzusammenhängenden tönenden Saiten zu beobachten ist, warum sollte sie dann nicht auch bei lebenden und miteinander verbundenen Teilchen, bei zusammenhängenden, empfindungsfähigen Fasern stattfinden?« (Diderot 2013a, 85-86). D'Alemberts Vorwurf, damit werde der Verstand von der

³¹ Diderot stellt das mechanistische Weltbild in Frage, insofern der Mechanizismus, um den Ursprung der Bewegung zu erklären, auf die Intervention Gottes zurückgreift (Wartofsky 1952).

Wirklichkeit der vibrierenden Saiten abgesondert, d.h. sich der Philosoph, so lange ›auf die schwingenden Saiten hört und über ihre Konsonanz oder Dissonanz aussagt‹, mit der schieren ›sinnliche Anschauung‹ zufrieden geben würde, kontert Diderot folgendermaßen: »Das Denkinstrument ist empfindungsfähig, es ist gleichzeitig Musiker und Instrument« (ebd.). Es ist also gewissermaßen ein Musiker, der Saiten gebraucht, und gleichzeitig eine Saite zum Gebrauch durch andere Musiker. »Denkt man Diderots Modell ein bißchen weiter«, schreibt in seinem Nachwort Alexander Becker, der deutschen Herausgeber von Diderots philosophischen Schriften, »dann kann darin das explizite Ich nur eine Saite unter vielen sein, die bei bestimmten Resonanzen innerhalb des Klaviers mitschwingt« (in ebd., 237). Diderot versteht also die Empfindlichkeit der vibrierenden Saiten als menschlich-sinnliche Tätigkeit, d.h. als Praxis. Die Materie bzw. die Natur *vibriert*, sie handelt also, und die Kunst gibt in Diderots Mimesistheorie das Handelnde der Natur als Handlung wieder. Kunst wird auf diese Weise zu einem Tatort echter Naturhandlungen, und von daher könnte man sagen, dass Kunst ›Praktiken‹ reproduziert und infolgedessen sich selbst als Praxis zeigt. Diderots Kunsttheorie arbeitet sich an die aristotelische *Poetik* heran. Bekanntlich deutet die Handlung in der Dichtkunst nach aristotelischer Auffassung auf die Nachahmung von Handelnden hin. Die Handlung muss ausgeführt, nicht erzählt werden. Lacoue-Labarthe geht einen Schritt weiter und behauptet: Kunst »always produces a theatre, a representation. That is to say, *another representation* – or the presentation of *something other*, which was not yet there, given, or present« (Lacoue-Labarthe 1998, 257). Mimesis wäre also, so wie Diderot sie in Anlehnung an Aristoteles versteht, »imitation of *phusis* as productive force, or as *poiesis*. It accomplishes, carries out, *finishes* natural production as such« (ebd., 256). Folglich würde sich Diderot hier auf Aristoteles' Hylemorphismuslehre berufen. Obwohl die aristotelische Theorie einen Kompromiss zwischen Idealismus und Materialismus darstellt, darf man ihre produktive Dimension nicht unterschätzen, insofern sie nämlich einen Eingriff der Form in die Materie als Grundsatz der Naturprozesse postuliert: »[D]ie Form ist vielmehr dasjenige, was *in* einem andern wird, durch Kunst oder durch Natur oder durch das Vermögen des Hervorbringens« (Aristoteles 2007, 192); und die aristotelische Mimesistheorie basiert auf diesem Postulat des Hylemorphismus. Das Problem dabei ist, dass in Aristoteles' Hylemorphismus der Form (z.B. dem Denken des Künstlers) ein Vorrang vor der Materie eingeräumt wird, und daher wird diese Form üblicherweise als Essenz. Die Ergänzung des Natürlichen durch die Kunst kann uns jedenfalls zu einer Theorie des Ideals als Repräsentation des platonischen Archetyps führen, wie Lacoue-Labarthe zugibt. Das ›modèle idéal‹ ist Diderot nicht fremd (dazu Anderson 1990, 200- 210). Allerdings ist es bei Diderot eher als Leitbild zu verstehen; und es sind moralisch geprägte Leitbilder, die Diderot in der Malerei von Jean-Baptiste Greuze, dem Vertreter des ›drame bourgeois‹ findet, etwa im Gegensatz zu Chardins offensichtlichem Naturalismus. Diderot zufolge »drama should concern itself less with character than with what he calls ›conditions‹, that the protagonists, in other words, should be defined by their social function rather than their innate qualities and defects. Social function implies both professional status, the lawyer, the doctor, and so on, and family relationships, the most important of which in his eyes, the father«, schreibt Bremner (1994, xix). In seinem Aufsatz *Essais sur la peinture* schreibt Diderot: »In society each individual citizen has his own character and expression: the craftsman, the noble, the commoner, the man of letters, the priest, the magistrate, the soldier. There are physical routines, physiognomic traits associated with shops and workshops that are specific to

craftsmen« (Diderot 1995a, 212; vgl. Anderson 1990, 203). Diderot ist ein Befürworter der *Métiers*, so viel ist klar. Aber man kann hier auch einen Hinweis auf das Gewicht von sozialen Strukturen erkennen, die auf das Leben der Individuen über ihren persönlichen Charakter hinaus Einfluss nehmen. Gegen jede Form von Transzendentalismus zeigt sich Diderot lieber als ein Natur- oder Gesellschaftsdeterminist. Dennoch geht es selbst in den verdienstvollsten Kunstwerken nicht darum, was man sieht, sondern was man empfindet; d.h. es geht nicht um die mimetische Verdoppelung des äußeren Geschehens. Diderot will empört werden, sodass jedes Molekül seines Körpers *vibriert*; er will durch das Kunstwerk *handeln*; und diese Handlung des Betrachters, die sich durch das Kunstwerk hindurch, aber auch über das Kunstwerk hinaus vollzieht, bildet einen wichtigen Beitrag zu einer materialistischen Theorie der Kunstproduktion, die den Wahrnehmungsakt als Aneignung oder Einverleibung in den Blick nimmt. Auf dem Spiel steht Benjamins Auffassung, dass die Massen das Kunstwerk in sich versenken sollen.

Es gibt eine grundsätzliche Spannung zwischen der subjektiven Form, in welcher der Künstler die Materie der Realität bzw. der realen Verhältnisse reproduziert, und dem Empfindungsvermögen der Zuschauer, die die abgebildeten Ereignisse zunächst als objektiv oder wirklich, d.h. »dar-gestellt«, wahrnehmen. Obwohl das Werk selbst nicht die dargestellte Wirklichkeit oder die dargestellten Verhältnisse ist, wirkt es im Bewusstsein der Zuschauer so, als ob es die Wirklichkeit sein könnte, da das Kunstwerk als »imaginäre« Repräsentation der Wirklichkeit einen bestimmten Bezug auf die Realität nimmt. Diderot liebte z.B. das Spiel, sich in das Werk zu versenken und seiner Leserschaft weiszumachen, dass er in der wirklichen Natur sei (vgl. Anderson 1990, 194-195). Damit zeigt Diderot zugleich, dass er sich die Freiheit nimmt, sich ganz auf das Werk einzulassen, nahezu im Werk zu verschwinden. Insofern kann man behaupten, dass genau genommen Diderots Diskurs nicht ein Diskurs *über* Kunst, sondern ein solcher *in* der Kunst ist, in dem der Erzähler ein besonderes Verhältnis mit der Leserschaft über das Kunstwerk hinaus herstellt. Das Kunstwerk liefert also Diderot einen Anlass zu einem Eingreifen quer durch das Werk, aber auch mit dem Werk als Instrument oder Patient seines Eingriffs; und er strebt mittels seiner kritischen Kommentare danach, dass diese Operation seitens seiner Leserschaft als eine von seinem Text (als einem Instrument oder Werkzeug) angestoßene Bewegung ihrer Vorstellungskraft reproduziert wird. Er ermuntert mithin seine Leserschaft, ihre Phantasie zu nutzen. Im Vorwort seiner Salonkritik von 1765 charakterisiert Diderot sein Schreiben als den Mechanismus einer Eröffnung des Kunstwerks für eine Leserschaft, die möglicherweise die Werke selbst nie zu sehen bekomme: »Ich werde die Gemälde beschreiben, und meine Beschreibung wird derart sein, daß man sie sich mit eigener Einbildungskraft und einigem Geschmack im Raum vorstellen und die Gegenstände in ihm ungefähr so anordnen kann, wie wir sie auf der Leinwand gesehen haben. Und damit man den Gehalt nach meinem Lob oder Tadel beurteilen kann« (Diderot 2005, 124). Diderot zielt also darauf ab, den Lesern ein Urteil zu ermöglichen, als ob sie selbst tatsächlich vor den Werken stünden, und dafür muss er das Kunstwerk so beschreiben, dass sich die Leser die Werke mehr oder weniger präzise vorstellen können. Diderots Beschreibungen haben eine eindeutig praktische Funktion: Werke und Künstler bekannt zu machen, den Verkauf von Gemälden zu ermöglichen, seine eigene Kunstkritik auszuüben. Dabei ist aber entscheidend, dass Diderot einen Wahrnehmungsakt praktiziert, der zum Modell einer Verhaltensweise dient, durch die das Publikum das

Kunstwerk rezipiert. In Diderots Kunstkritik geht es nicht darum, zu lesen, um besser zu sehen, d.h. um die akkurate Umsetzung des Abgebildeten in Worte (vgl. Baldwin 2001). Vielmehr handelt es sich darum, etwas zu empfinden, um sich selbst in Bewegung zu setzen. Diese Bewegung entspricht der Lukrezschen Welt, in der alles durch Berührung entsteht. Diderot versucht folglich, seine Leserschaft durch seine Kommentare zu berühren. Dies heißt für Diderot, dass sowohl der Gegenstand seiner Kritik als auch seine Kritik selbst nicht einfach etwas *erzählen*, sondern wie eine vibrierende Saite im Gehirn der Zuschauer unmittelbar *wirken*. Aber diese Reizbarkeit der Saite wirkt selbstverständlich nur, wenn der Betrachter nicht bloß liest oder sieht, also in der Untätigkeit der bloßen Anschauung verharret, sondern wenn er dazu bereit ist, selbst zu vibrieren, d.h. zu handeln. Das Naturgesetz der vibrierenden Saiten bzw. der materiellen Verhältnisse, aus denen das Universum zusammengesetzt ist, wird auf diese Weise wiederhergestellt. Der Gegenstand von Diderots Kritik wie seine Kritik selbst zeigen sich daher als Praxis und verhalten sich dabei mimetisch zum Naturgeschehen. Darin artikuliert sich Diderots ästhetischer Materialismus auf das Vollkommenste.

Diderot »geht von nichts aus«. Sein Wahrnehmungsakt lehnt jegliche Form von vorgegeben Erkenntnis ab: »Ich öffnete meine Seele den Effekten. Ich ließ mich von ihnen durchdringen«, heißt es im Vorwort seiner Salonkritik von 1765 (Diderot 2005, 117). Darüber hinaus stellt sich die folgende Frage: Wie *liest* Diderot das Kunstwerk? Diderot könnte mit derselben Art von Kritik konfrontiert werden, die Spinoza an den Theologen übte, nämlich dass die Theologen »extort from Scripture their own arbitrarily invented ideas« (Montag 2011, 165; vgl. Montag 1999, 6-7). Aufgrund seiner Phantasie und literarischen Vertiefung folge aus Diderots poetischem Schreiben, dass das Kunstwerk selbst gleichsam aus dem Kommentar verschwinde. Diderot täusche damit die Leser, welche beim Lesen geglaubt haben, sie hätten das Kunstwerk selbst gesehen, während »the only work of art they have experienced is Diderot's *conte*« (Agin 2007, 24). Mit Bezug auf Diderots Erzählung *L'Antre de Platon*, die Diderot in seiner Salonkritik von 1765 als Eintrag zu Fragonards Gemälde *Le Grand-prêtre Coréus s'immole pour sauver Callirhoé* verfasst, ist Agin der Meinung, dass

»Diderot liberates his account from any strictly binding connection to the work of art. What the reader conceives in his imagination as Fragonard's painting is, in fact, only tangentially related to the actual object hung on the walls of the Louvre. *L'Antre de Platon* is thus a literary *simulacrum*, which, through the direct attention it calls to its own artifice, paradoxically dupes readers into believing they have somehow seen Fragonard's painting, when in reality the only work of art they have experience is Diderot's *conte*.« (ebd., 24)

Mit Blick auf Spinozas Kritik der Theologen gibt es hier nur zwei Möglichkeiten. Entweder *liest* Diderot das Kunstwerk in seiner Materialität, d.h. so wie es existiert, bzw. in seiner ganzen Komplexität und Widersprüchlichkeit; oder er versucht durch seine Kommentare offenzulegen, was im Kunstwerk hinter der Oberfläche versteckt bleibe. Montag weist darauf hin, dass für Spinoza die heiligen Schriften »not an expression of anything but [...] the mind (*mente*) of the Holy Spirit« selbst sind (Montag 2011, 167). Damit ist gemeint, dass der Heilige Geist dem Text immanent ist: »The Holy Spirit, or rather its mind [...], no longer exists outside the scripture as a reservoir of meaning to which contradictions might

be referred and thus resolved« (ebd.). Spinoza zufolge kann sich die Auslegung des Textes also nicht auf eine Autorität berufen, die außerhalb des Textes existiert und dem Text gegen seinen dargestellten, d.h. in ihm enthaltenen Sinn aufgedrängt wird. Dies ist das Problem, das Spinoza aufwirft: nämlich das Problem einer Auslegung, die aus dem Text etwas Neues fabriziert, das im Text selbst nicht zu finden ist. Eine solche Auslegung kann man beschreiben als eine »rejection of scripture as it actually is« (ebd., 168). Tatsache ist Montag zufolge, dass »for Spinoza, authorial intention can never exist outside of or prior to its textual effects and therefore cannot serve as a point around which an otherwise diverse text could be unified« (ebd., 173); d.h. die Textintention liegt im Text selbst: »We cannot know anyone except by his works«, schreibt Spinoza (zit. nach ebd., 177). Man könnte aber Diderot als Autorität ansehen, die dem Werk einen bestimmten Sinn aufdrängt; z.B. wenn die Leserschaft Diderots Worte als den wahren Sinn des von Diderots Worten beschriebenen Kunstwerkes angenommen hätte – was logischerweise zum Verschwinden des Werkes in der Kritik führt. Diderots Strategie wäre den Theologen ähnlich: »the positing of a supertextual as the truth of the text« (Montag 1999, 8). Starobinski schreibt: »The critic, one might say, is born by attributing to himself the facility to supplant art, to speak in its place [...]. The criticism becomes a type of second art, an art above the arts« (Starobinski 2011, 148). Einerseits würden Diderots Worte die Essenz des Werks über dessen Autor hinaus offenlegen, da es sein könnte, dass Diderot die dargestellten Verhältnisse zwischen Werk und Natur, die im Werk verborgen bleiben, besser erkennen kann als der Autor. Andererseits könnte man behaupten, dass Diderots gelegentliche Widerlegung der vom Autor für sein Kunstwerk behaupteten ursprünglichen Intention (vgl. etwa Diderots oben erwähnte Kritik der Pose Pygmalions in Falconets Statue) dem Wissenschaftler Anlass gibt, die ursprüngliche Intention des Autors gegen Diderots Autorität wiederherzustellen. In beiden Fällen würde Diderot als von außerhalb des Werkes aufgedrängte Autorität erscheinen, die direkt oder indirekt zur korrekten Auslegung des Werkes dient. Aber Diderots Worte sind nur eine Operation im Kunstwerk und nicht sein wahrer Sinn. Man kann diese Problematik mit Bezug auf Althusser's Denkfigur der *représentation théâtrale* deuten (Althusser et al. 2015, 425f., Anm. 189). Diderots Kunstkritik, wie die theatralische Darstellung nach Althusser, etwas ›dar-stellt‹, das in seinen Wirkungen besteht.³² Es würde heißen, dass Diderot keinesfalls die Absicht im Text verfolgt, Kunstwerke ›vor-zustellen‹,³³ eine bestimmte Wahrheit über das Werk offenzulegen. Die ›Sache selbst ist [hier] da‹, schreibt Althusser, so dass sich Diderots Text als die Wirksamkeit von etwas, das abwesend ist, erweist (vgl. Sprinker 1987, 290ff.). Aber, um welche *Sache* handelt es sich bei Diderot?

Der Zweck ist die Reproduktion des Werkes mit anderen Mitteln, nämlich im Sinne von Diderots Theorie der Mimesis als Produktionsakt. Statt sich das Werk anzuschauen, aus dessen Anschauung Diderot bestimmte Schlüsse gezogen bzw. eine bestimmte Wahrheit

³² Mit Bezug auf die Redefigur des kapitalistischen Systems als „Triebwerk“, „Mechanismus“, „Anordnung [*montage*]“ oder „Maschine“ schreibt Althusser Folgendes: es handelt sich um eine *Inszenierung*, deren Existenz in ihren Wirkungen besteht (Althusser et al. 2015, 432f.).

³³ „In der Vorstellung hat man es schlechterdings auch mit einer Stellung [position] zu tun, welche sich aber *vor* [*etwas*] präsentiert, was [seinerseits] etwas voraussetzt, was *hinter* dieser Vor-Stellung [*préposition*] liegt“ (Althusser et al. 2015, 425, Anm. 189).

über das Werk abgeleitet haben könnte, spielt Diderot mit ihm, wie der Philosoph in *Le Rêve* auf dem Klavichord spielt, wobei sein kritisches Eingreifen in der Begegnung seines Denkens (im Sinne von Spinozas ›Denken‹ als Wirkung des tätigen denkenden Körpers) mit dem Werk besteht. Die Interpretation wird dadurch zur Produktion eines Textes über einen vorangehenden Text und ist keineswegs die Offenlegung seiner Essenz. Einerseits akzeptiert Diderot das Kunstwerk, wie es dargestellt ist, und seine Ekphrasis dient dieser Akzeptanz. Seine Theorie des Kunstwerks als ›organische Totalität‹ kann man als Versuch verstehen, das Kunstwerk (bzw. das Real-Konkrete) als ›Zusammenfassung vieler Bestimmungen‹, als ›Einheit des Mannigfaltigen‹ in Anknüpfung an Marx' *Grundrisse* (MEW 42, 35) zu erfassen. Andererseits sucht Diderot in seinen Beschreibungen nach dem, was er in Bezug auf die Wirklichkeit der dargestellten Ereignisse vermisst, was nicht gesagt oder falsch gesagt wurde. Das heißt, er sucht durch seinen Eingriff in das Werk nach neuen Verknüpfungen. Diderot beabsichtigt, der Empfindlichkeit der Materie auf den Grund zu gehen. Man kann bezüglich Diderots kunstkritischen Schreibens von Primat der Begegnung über die Form sprechen (Morfino 2015, 89ff.). Montag schreibt in Bezug auf Spinozas Kritik der Theologen etwas, das unseres Erachtens auf Diderots Kunstkritik ebenfalls vollkommen zutrifft: »Moved by conflicting and contradictory forces to a great extent unknown to us, we produce texts that escape us in so many ways, less hollow containers of meanings than full (although always composite) bodies affecting and being affected by other bodies ad infinitum« (Montag 2011, 174); und als Diderot in seiner Salonkritik des Jahres 1765 von seinem eigenen Vorhaben spricht, behauptet er: »Ich ließ dem Eindruck Zeit, mich zu berühren und in mich einzudringen. Ich öffnete meine Seele den Effekten. Ich ließ mich von ihnen durchdringen. Ich sammelte den Ausspruch des Greises und den Gedanken des Jünglings, das Urteil des Schriftstellers, das Wort des Weltmannes und die Bemerkungen des Volkes. Und wenn es vorkommt, daß ich den Künstler verletze, so geschieht es oft mit der Waffe, die er selbst geschärft hat« (Diderot 2005, 117).³⁴ Diderots Ablehnung jeglicher Form von vorgegebener Erkenntnis artikuliert sich hier deutlich, und sein Sprachgebrauch deutet auf die Lehre des Sensualismus hin, dass die erste Tür zu einer Begegnung mit der Materie der Körper und sein Empfindungsvermögen ist. Diderot greift dabei auf die Wahrnehmungslehre des Lukrez und der Vorsokratiker zurück. Während bei Empedokles das Modell der Wahrnehmung als eines Bildflusses das Sehen zu einer Kontaktwahrnehmung macht und daher alle Sinne als Ableitungen des Tastsinns erscheinen, nimmt bei Lukrez die Wahrnehmung vielmehr den Geruchs- und Geschmackssinn zum Vorbild: »Die Analogie zum Duft- und Geschmackssinn erklärt, daß Lukrez alle Wahrnehmung wie eine Inkorporierung versteht. In der Wahrnehmung schmecken und riechen (vorkosten) wir die Dinge. Das geht nur durch Einverleibung. Also muß Wahrnehmen als aktiv-passives Durchdringen gedeutet werden. [...] Wahrnehmen ist ein Mahl« (Böhme u. Böhme 1996, 193). Die Bedeutung des oben erwähnten ikonoklastischen Moments bei Diderot ist damit enthüllt. Denn das ikonoklastische Moment ist eigentlich die Metaphorik der Wahrnehmung als Einverleibung; und die Stärke der Metaphorik liegt gerade in ihrem ikonoklastischen Bild, d.h. in der vorgeschlagenen Zerstörung von Falconets Statue – was eigentlich ein sehr plastisches, an einen

³⁴ Vgl. Althussers Porträt des materialistischen Philosophen: »Er betrachtet die Landschaft, hört zu, lernt eine Menge Dinge. Er ist ein Mann des »Hören-Sagens«, jedoch ausgehend von der *Begegnung*, der Kreuzung oder dem Widerruf von Informationen – lauter intellektuelle Erfahrungen« (Althusser 2010d, 86).

chirurgischen Eingriff erinnerndes Bild ist. Aus der Metaphorik der Zerstörung der Statue kann man also das Vorbild der Zuschauerwahrnehmung als Einverleibung herauslesen. Aber in Diderots materialistischer Ästhetik erfolgt der Wahrnehmungsakt als Einverleibung nur, wenn auf das Kunstwerk zwei Bedingungen zutreffen. Diese werden von Diderot dialektisch erfasst. Sie schließen zwei Arten von Negation mit ein.

Man kann man aus Diderots ikonoklastischem Eingriff in Falconets Statue die Negation des Werkcharakters des Kunstwerks herauslesen; d.h. die Negation der Auffassung, dass die Offenlegung des inneren Geists des Künstlers im Werk die Zweckursache des Werkes sei. Folglich bestreitet Diderot, dass der Endzweck der Interpretation in der Offenlegung der Intention des Künstlers über das Werk hinaus liegt. Der Künstler denkt, er sei die Ursache seiner Taten – um Spinozas Anmerkung zum zweiten Lehrsatz im dritten Teil seiner *Ethik* zu paraphrasieren (Spinoza 1972, 160 ff.). Aber dies heißt eigentlich, in der Fiktion des bestimmenden Bewusstseins zu leben:

»So glaubt das Kind, es begehre die Milch freiwillig; der erzürnte Knabe, er wolle die Rache; der Furchtsame die Flucht. Der Betrunkene glaubt, er rede aus freier Entschließung des Geistes, was er, wieder ernüchtert verschwiegen zu haben wünscht [...]. Somit lehrt die Erfahrung selbst nicht minder deutlich als die Vernunft, daß die Menschen nur darum glauben, sie wären frei, weil sie ihre Handlungen bewußt, der Ursachen aber, von denen sie bestimmt werden, unkundig sind.« (ebd., 163)

Daraus folgt, dass wir in Wirklichkeit den Künstler nur durch seine Werke kennen bzw. denken können. Das steht im Gegensatz zu der Auffassung des Künstlers als transzendenter Instanz. Das Werk wird dadurch auf die absolute Herrschaft des Bewusstseins seines Autors reduziert. Aber das Wesen des Kunstwerkes liegt keinesfalls im Künstler als einer dem Werk vorausgehenden und dem Werk äußerlichen Autorität. In Anlehnung an Spinoza heißt dies auch, dass das Kunstwerk nicht um des Künstlers willen existiert. Das scheint aber so, weil der Künstler das Kunstwerk als Resultat seines Verlangens nach Kunst empfindet und in Wirklichkeit ist er der Ursachen seines Verlangens unkundig.³⁵ Welches sind aber dann die Ursachen? Für den sowjetischen Philosophen Ewald Iljenkow, der sich immerhin auf Spinoza beruft, ist Denken der Verinnerlichungsprozess des sozialen Handelns des Menschen, und von daher hat das Denken keinen Vorrang vor dem Handeln. Das Denken hat nicht nur seine Ursache in der Gesellschaft, sondern wird auch immer wieder durch die Gesellschaft vermittelt (Bakhurst 1991, 219). Das heißt, dass wir durch Taten denken, die Produkt des sozialen Umgangs sind. Daraus folgt, dass die wirkliche Ursache unserer denkenden Handlung, z.B. unseres Verlangens nach Kunst und all dessen, was die Produktion von Kunstwerken beinhaltet, in der Struktur der Gesellschaft liegt. Der Künstler kann die wirkende Ursache des Kunstwerkes sein, aber keinesfalls ist er seine Zweckursache.

³⁵ »Was man aber Endursache (Zweck) nennt, ist nichts anderes als das menschliche Verlangen selbst, sofern es als der Anfangsgrund oder die erste Ursache eines Dinges betrachtet wird. Wenn wir z.B. sagen, das Bewohnen sei die Endursache dieses oder jenes Hauses gewesen, so verstehen wir doch gewiß nichts anderes darunter, als daß der Mensch darum, weil er sich die Annehmlichkeiten eines häuslichen Lebens vorstellte, das Verlangen hatte, ein Haus zu bauen. Daher ist das Bewohnen, sofern es als Endursache betrachtet wird, nichts als dieses einzelne Verlangen, welches tatsächlich die wirkende Ursache ist; die deswegen als erste Ursache betrachtet wird, weil die Menschen die Ursachen ihres Verlangens in der Regel nicht kennen« (Spinoza 1972, 256).

Andererseits setzt Diderot die Negation des Zuschauers voraus. Dadurch wird aus der Perspektive des Kunstwerkes z.B. die Unterhaltung des Publikums als Endzweck der Kunst abgelehnt. Diderot will sich mit dem Werk nicht identifizieren. Diderot postuliert dabei, dass gute Kunst die Zuschauer negieren, d.h. ignorieren muss, damit die Zuschauer ihr Verhältnis zum Werk frei strukturieren können. Dies folgt aus der relativ einfachen Tatsache, dass weder das Werk noch sein Autor im Voraus wissen können, wer die Zuschauer oder Betrachter des Werkes sein werden:

»Lairesse claims that the artist is allowed to make the spectator enter the scene of his painting. I don't believe that at all; and there are so few exceptions that I would gladly make a general rule to the contrary. That would seem to me to be bad taste, as much as if an actor addressed the parterre. The canvas encloses the entire space and there is no one beyond it. When Suzanne reveals herself naked to my eyes, countering the gazes of old men with all the veils enveloping her, Suzanne is chaste and so is the painter; neither one of them knew that I was there« (Diderot zit. nach Clark 2008, 15; vgl. ebd., 99).

Michael Fried hat sich mit der Verleugnung der Zuschauer in Diderots Ästhetik gründlich befasst:

»In Diderot's writings on painting and drama the object-beholder relationship as such, the very condition of spectatorship, stands indicted as theatrical, a medium of dislocation and estrangement rather than of absorption, sympathy, self-transcendence; and the success of both arts, in fact their continued functioning as major expressions of the human spirit, are held to depend upon whether or not painter and dramatist are able to undo that state of affairs, to *detheatricalize beholding* and so make it once again a mode of access to truth and conviction« (Fried 1980, 104).

Aber das Kunstwerk kann dies bewirken, wenn es seinen eigenen Werkcharakter bestreitet – besonders seinen Werkcharakter in dem Sinne, dass das Werk der traditionelle Gegenstand einer jeweils gesellschaftlich ›angesagten‹ ästhetischen Erfahrung ist. Diderot wehrt sich gegen eine ›kulinarische‹ (Brecht) Kunstform, die auf Unterhaltung reduziert ist. Es gibt eine naheliegende Dialektik zwischen dem Verschwinden der Zuschauer als Rahmenbedingung des Werkes und dem Verlust des herkömmlichen Werkcharakters. Das Werk, das an Werkcharakter verliert, bzw. das Werk, das sich nicht als vorgegebenes oder vollständiges darstellt, erlangt dadurch eine bewerkstellende Funktion; d.h. durch den Verzicht auf den Werkcharakter ermöglicht das Kunstwerk den Wahrnehmungsprozess als Dialektik des Zusehens durch das Werk hindurch, aber auch über das Werk hinaus.

Diderot weiß viel zu gut, dass der *Salon* der Akademie einem Marktplatz ähnlich ist. Dort wird mit Kunstwerken und Künstlerkarrieren gehandelt. Diderot arbeitet im Dienste der Adligen, die den Lesekreis von *Correspondance littéraire*, die von Diderots Freund Melchior Grimm herausgegebene Zeitschrift, für die Diderot seine Salonkritik verfasste, bilden. Insofern verhält sich Diderot wie ein Geheimdienstagent innerhalb der Maschinerie des *Salons*. Dort ›begegnet‹ er Kunstwerken und hört sich um. Althusser's Begriff der ›Begegnung‹ ist hier sehr treffend, nämlich Begegnung als »faktischer Zufall ohne Ursprung, Ursache noch Zweck« (Althusser 2010c, 117), und Althusser verwendet zur Erklärung das Bild eines Zuges in Bewegung: »Der Materialist [...] ist jemand, der auf einen Zug in voller Fahrt aufspringt [...],

ohne zu wissen, woher der Zug kommt oder wohin er geht. Er nimmt einen Zug des Zufalls und der Begegnung und entdeckt dort die *faktische* Einrichtung des Waggons und welche Gefährten ihn *faktisch* umgeben, welches die Gespräche und die Ideen dieser Gefährten sind und welche Sprache sie sprechen, die [...] von ihrem sozialen Milieu gekennzeichnet ist« (ebd., 115-116; vgl. 2010b, 42). So begegnet auch Diderot den Zuschauern und Kunstwerken im *Salon* der Akademie. Er nutzt seine Position als Agent und respektlos gegenüber dem Kauf-Verkauf-Geschäft schmuggelt er Falconets Statue unerlaubt, indem er sie in Staub verwandelt und verinnerlicht. Diderot erzählt uns, er würde sich erlauben, mit Falconets Statue zu hantieren, als ob sein Eigentum wäre, als ob er über die Statue frei verfügen könnte. Obwohl Diderots bilderstürmerischer Wunsch eine rein rhetorische Angelegenheit bleibt, bietet Falconets Werk Diderot die Möglichkeit einer literarisch-philosophischen Begegnung mit der Ideologie des Werks; d.h. Falconets Werk erlaubt es Diderot, sich mit ihm einzulassen bzw. in das Werk einzugreifen. Darin besteht eigentlich die Würde von Falconets Werk für Diderot.

Diderots Erzählung ist nicht nur eine rein philosophische Reflexion auf die Einheit aller Dinge im Universum und die Bewegung der Materie. Sie zielt auf die Reproduktion des Zuschauerverhaltens. Diderot will durch die Erzählung nicht einfach etwas *erzählen* sondern auch *handeln*. Im Gegensatz zum poetischen Bild des sich ins Werk versenkenden Erzählers sagt uns das ikonoklastische Moment, dass man mit dem Stoff etwas machen muss, um ihn verinnerlichen zu können: z.B. die Statue mahlen und das Pulver essen. Aber was bedeutet eigentlich dieses Bild eines Mahls, das nicht verwirklicht wird? Die Interpretation muss auf das Mahl im Sinne der Wahrnehmungslehre des Lukrez, d.h. des Mahls als Einverleibung zurückgreifen. Das ikonoklastische Moment des Mahlens und des Mahls bedeutet eigentlich, bzw. buchstäblich, dass man aufhören muss, die Statue (bzw. die Welt) zu interpretieren – was im Wesentlichen Condillacs Strategie ist –, und anfangen muss, sie (die Statue bzw. die Welt) sich anzueignen bzw. sie zu verändern. Damit wird Condillacs Erkenntnislehre auf den Kopf gestellt, weil Diderot für ein aktives Eingreifen der Welt bzw. in die Welt plädiert, wie das Beispiel der vibrierenden Saiten gezeigt hat. Dies ist ein dialektisches Modell im Gegensatz zu Condillacs Interesse, an den Ursprung der Sinneswahrnehmung zu gelangen. Während für Condillac die Statue um die Welt geht, um die Welt durch den Tastsinn zu empfinden, d.h. sie durch Berührung zu schaffen, kommt in Diderots ikonoklastischem Beispiel die Welt zur Statue und verspeist sie.

SCHLUSS

Diderot versteht den Wahrnehmungsprozess buchstäblich als praktisch-sinnlich Tätigkeit, als Einverleibung im Sinne der Wahrnehmungslehre der antiken Atomisten. Diderot begegnet den Kunstwerken im *Salon* der Akademie und will mit ihnen hantieren. Hier ist es nicht der Gegenstand selber, sondern der Umgang mit ihm, welcher an Bedeutung gewinnt. Um dies zu erlangen, muss Diderot paradoxerweise eine Distanz zum Werk errichten. Er verweigert, sich mit dem Werk zu identifizieren. Nur so kann er sein Verhältnis zum Werk frei strukturieren, das Werk in ein Instrument verwandeln und quer durch das Werk seine literarisch-philosophische Operation vollbringen. Das Werk wird durchdrungen und gewinnt derart eine bewerkstellende Funktion im Sinne des sozialen Umgangs. Auf dem Spiel steht Benjamins Auffassung, dass die Masse das Kunstwerk in sich versenken soll, anstelle sich selbst in das Werk zu versenken:

»Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich« (Benjamin 1977a, 40).

Produktionstheoretiker wie Arvatov setzen der bürgerlichen Welt der Dinge ein ›Ding‹ anthropologischer Natur entgegen. Arvatovs ›Ding‹ umfasst die gesamte materielle Kultur und ist als ›Freude bereitender‹ Mitarbeiter gedacht. Es handelt sich um Werkzeuge. Unter dem Einfluss des produktivistischen Schriftstellers Tretjakow hatte Benjamin etwa zur gleichen Zeit dem Kunstwerk eine ›organisierende‹ bzw. bewerkstellende Funktion, eigentlich wie ein Werkzeug, zugeschrieben. Es gibt keinen Besitzanspruch, weil das ›Ding‹ nicht fürs Posieren sondern für seine Transformation durch fremde Hände erzeugt wird. Es gibt keine Rechtsordnung, die das ›Ding‹ als Privateigentum *einhegt*. Kein Ursprung vermag in dem ›Ding‹ festgestellt zu werden. Es gehört die Gemeinschaft von Nutzern, die es entsprechend manipulieren.

Diderots Philosophie und seine Kunstkritik sowie die früh sowjetische Produktionskunst zeigen zwei unterschiedliche Formen, mit dem Kunstwerk umzugehen, die als *materialistisch* bezeichnet werden können. Wichtig dabei ist die Einsicht, das Kunstwerk entspringt aus dem sozialen Geschehen. Das heißt, es beginnt gesellschaftlich. Zu sagen, dass das Kunstwerk gesellschaftlich beginnt, heißt so viel wie zu behaupten, dass das Kunstwerk in der Gesellschaft beginnt,

dass die Gesellschaft die Möglichkeitsbedingung der Kunst ist. Sie ist ihre Grundlage, und sie selbst ist ein Komplex von Verhältnissen oder Begegnungen zwischen verschiedenen Praktiken zu bestimmten Zeitpunkten. Z.B. der Vorratskrug, der das Resultat konkreter Arbeit ist:

»Thus the form of a jar growing under the hands of a potter does not form part either of the piece of clay or of the inborn, anatomical, physiological organisation of the body of the individual functioning as potter. Only insofar as man trains and exercises the organs of his body on objects created by man for man does he become the bearer of the active forms of social man's activity that create the corresponding objects« (Iljenkow 2008, 260-261).

Nicht nur die Ausbildung und Ausübung des entsprechenden Körperteils. Die Form des Objekts bedeutet schon das Zusammensetzen komplexer gesellschaftlichen Verbindungen. Im Vorratskrug befinden sich Spuren von in einer gesellschaftlich bestimmten Ordnung eingebetteter körperlicher Beschäftigung zum Zweck der Verehrung der Muttererde. Aber der Krug ist kein bloßer Ausdruck der religiösen Repräsentationen. Der Krug ist Gesellschaft in einem praktischen Zustand. Das heißt, er ist das Resultat unterschiedlicher konkreter Praktiken, die auf verschiedenen Ebenen aktive sind: nämlich, seine Nutzung als Vorratskrug in der Landwirtschaft, seine Form, die die der Gebärmutter nachahmt und auf Geschlechtsverhältnisse hinweist, die Töpferarbeit selbst als Resultat einerseits von der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, andererseits von der Anwendung bestimmter Kenntnisse von Naturprozessen, und Kenntnisse, die in den Bewegungen der Gliedmaßen praktiziert werden, und nicht zuletzt die Töpferarbeit als Gegenstand der philosophischen Reflexion, z.B. gegen das Vorurteil gegenüber der politischen Anforderungen der Handwerkerklasse. Das Kunstwerk beginnt also nicht mit dem wirkenden Künstler, durch den ein besonderer Blick auf die Gesellschaft in Kunstwerken zustande käme. Vielmehr begegnen wir in Kunstwerken auf eine besondere Art und Weise, die *ideologisch* im Sinne von einer ›Brechung‹ oder ›Versetzung‹ identifiziert werden kann, die Selbstentfaltung der Gesellschaft. Das Kunstwerk beginnt gesellschaftlich und es gibt keine Gesellschaft ohne Kunst.

Aber was ist die Gesellschaft? Ein Ganzes, das aus Kunstwerken und anderem besteht. Als sich Althusser in Bezug auf Spinozas Gott fragt, »Was unterscheidet das Ganze von Nichts?« (Althusser 2010b, 30), meint er, dass Spinoza mit Gott beginnt und damit »an dem Ort [...], *jenseits dessen nichts ist*, der außerhalb jedes Bezugs im Absoluten existiert und deshalb *selbst nichts ist*. Zu sagen ›ich beginne mit Gott‹ oder mit dem Ganzen oder mit der einzigen Substanz entspricht im Grunde der Aussage ›Ich beginne mit Nichts‹« (ebd.). Zu sagen, dass das Kunstwerk gesellschaftlich beginnt, bedeutet also, auf das Wesen, auf den Ursprung des Kunstwerkes zu verzichten. Die Frage nach dem Ursprung, der Einzigartigkeit und Einheit des Kunstwerkes ist eine falsche Fragestellung. Und dennoch ist genau diese Fragestellung, welche die Kunstproduktion umringt, d.h.

sie liegt die Reflexion des Kunstwertes zugrunde. Dieser Reflexion haben wir eine kritische Analyse durch Begriffe unterzogen, die auf gesellschaftliche Verhältnisse hinweisen. Das heißt, es geht hier um die Produktion von Kunst, um ihre Produktivität als das Resultat von gesellschaftlichen Verhältnissen; und wir sind der Auffassung, dass die zentrale Aufgabe der Theorie in der Produktion der Erkenntnis solcher Verhältnisse besteht.

In den *Manuskripten* von 1844 schrieb Marx, dass der »Mineralienkrämer [...] nur den merkantilistischen Wert [sieht], aber nicht die Schönheit und eigentümliche Natur des Minerals« (MEW 40, 542). Und so ist für den »Kunstkrämer«, der sein Interesse für Kunst auf die spekulative Natur des Profits richtet. Für ihn das Werk ist ein Produkt. Er interessiert sich nur für das Haben oder, mit den Worten der politischen Ökonomie, für die Akkumulation. Im Sinne von Marx' Argument in den *Manuskripten* von 1844 ist der Krämer nicht nur in Unkenntnis der Mineralogie oder Kunst. Seine ganze Menschlichkeit leidet unter der Entfremdung seiner physiologischen Sinnesorgane, die verkümmern, und der geistigen sowie praktischen Sinne (ebd.). Die Emanzipation aller Sinne, fährt Marx fort, bedeutet, dass sich die Sinne »zu der Sache um der Sache willen« verhalten (ebd., 540). Der Unterschied zwischen einem Verhalten zur Sache um der Sache willen und einem Verhalten zur Sache, um zu haben, widerspiegelt eine grundlegende Reflexion der politischen Ökonomie seit Aristoteles, und zwar die Unterscheidung zwischen dem »intrinsic natural worth« (Locke) der Sache und deren »extrinsischen« Wert (Meek 1956; Herrera 2015). Aristoteles redet von Schuhen, die angezogen oder ausgetauscht werden können. Aristoteles schreibt:

»[D]enn für jedes Besitztum gibt es eine zweifache Benützungart, beide Male dreht sich um das Besitztum an sich, doch nicht in gleicher Weise an sich, sondern die eine Benützungart ist die dem Ding *eigentümliche*, die andere aber die dem Ding *nicht eigentümliche*, wie etwa das Anziehen des Schuhs und noch der Tauschhandel mit ihm. Beides bedeutet nämlich eine Benützungart des Schuhs. Denn auch derjenige, welcher mit jemandem, der den Schuh braucht, diesen für Geld oder Nahrung eintauscht, verwendet den Schuh, insofern er ein Schuh ist, aber nicht in der ihm eigentümlichen Verwendungsart; denn er ist ja an sich nicht zum Eintausch da« (Aristoteles 1989, 92-93; unsere Hervorhebung).

Die Reflexion über Benützungsarten, die dem Ding *eigentümlich* oder *nicht eigentümlich* sind, bearbeitet auf dem Gebiet des gesellschaftlichen Handelns den alten philosophischen Streit zwischen Sein und Schein, welcher auf eine Philosophie des Wesens verweist.

Wer die Kunst um der Kunst willen schätzt, ist ein Kunstliebhaber. Er interessiert sich für ihr *Sein*. Wer sich für die Rendite der Kunst interessiert, ist ein Kunstinvestor. Sein Interesse ist auf ihren *Schein* gerichtet. Mit Bourdieu kann man sagen, dass der Kunstliebhaber sein Geld in symbolisches Kapital verwandeln

will und der Kunstinvestor will sein symbolisches Kapital in Profit verwandeln. Der erste besitzt Kunst für die Anschauung und betrachtet seine Kunstsammlung als öffentliches Gut. Der zweite spekuliert mit seiner Sammlung. Er bunkert sie und wartet auf eine günstige Gelegenheit, von seinen Werken zu profitieren. Insofern entfernt der Kunstspekulant die Werke von ihrem Schauplatz. Es war im Sinne des Bürgertums die Demokratisierung dieses Schauplatzes, die die Entstehung des Kunstmuseums vollbrachte. Die Freizeit (›otium‹), die man im Kunstmuseum genießt, wird dadurch in ihr Gegenteil, nämlich in Geschäft (›necotium‹) verwandelt. Die Investoren sind jedoch zuversichtlich, dass *a good Canaletto will always be a good Canaletto*. Das heißt, man kann eine ›gute‹ Rendite von einem ›guten‹ Gemälde immer erwarten. Das, was für die Kunstgeschichte *gut* ist, ist also *gut* fürs Geschäft. Die kulturelle bzw. ›intrinsic‹ Basis des Kunstgeschäftes wird dadurch bestätigt. Im Gegensatz zu der Meinung von den jungen Marx muss also der Mineralkrämer ein gewissen mineralogischer Sinn haben, so dass er vom Stoff profitieren kann. Der ›intrinsic‹ Wert der Sache ist damit zu Bestimmer des gesellschaftlich-ökonomischen Wertes geworden.

Der reife Marx war einer anderen Meinung in Sache ›Wert‹. Der Dualismus zwischen einem ›intrinsic‹ Wert bzw. dem Gebrauchswert und einem ›extrinsic‹ Wert bzw. dem Tauschwert, der typisch für die klassische politische Ökonomie war, verschwindet. Es gibt keinen Gegensatz oder Komplementarität. Der Wert laut Marx hat mit dem nützlichen Charakter der Sache nichts zu tun. Daran anknüpfend können wir jetzt die These der vorliegenden Arbeit folgendermaßen zusammenfassen: die eigentümliche Art des Dings, mit der sowohl die politische Ökonomie als auch die Kunstgeschichte und -theorie herumspielt, ist eine metaphysische Illusion. Es gibt kein Ding mit einer derartigen Tiefe. Selbst die Dialektik zwischen einem ›intrinsic‹ und einem ›extrinsic‹ Wert ist eine Fiktion. Die vorliegende Arbeit enthüllt die Fiktion und nach dem einleitenden Kapitel 1 haben wir die Wertform ohne den Gebrauchswert im Kapitel 2 untersucht. Das Kapitel 3 stellt dagegen die ›Naturalform‹ ohne Wert dar.

Literaturverzeichnis

- Abbing, H., *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, 2002.
- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, 1971.
- Abrams, M.H., *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, New York, 1991.
- Agamben, G., *The Man Without Content*, Stanford, 1999.
- Agin, S., »The Development of Diderot's "Salons" and the Shifting Boundary of Representational Language«, *Diderot Studies*, 30, 11-29, (2007).
- Aidin, R., »Brush with fame«, *The Observer*, 12. Oktober, (2003).
- Alberro, A., *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, 2003.
- Allison, H.E., »Spontaneity and Autonomy in Kant's Conception of the Self«, in: K. Ameriks u. D. Sturma (Hg.), *The Modern Subject. Conceptions of the Self in Classical German Philosophy*, Albany, 1995.
- Althusser, L., »Lettre sur la connaissance de l'art (Réponse à André Daspre)«, *La Nouvelle Critique*, 175 (avril 1966). Réédition sur le site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/142-lettre-sur-la-connaissance-de-l-art-reponse-a-andre-daspre>; letzter Zugriff: 04. Juni 2018.
- Althusser, L., »Cremonini, Painter of the Abstract«, in: ders., *Lenin and Philosophy*, New York, 1971.
- Althusser, L., »Sur Brecht et Marx«, in: ders., *Écrits philosophiques et politiques*, Band II, Paris, 1995.
- Althusser, L., »La querelle de l'humanisme«, in: ders., *Ecrits philosophique et politique II*, hg. v. F. Matheron, Paris, 1996.
- Althusser, L., »Marx's Relation to Hegel«, in: ders., *Politics and History*, London, 2007.
- Althusser, L., *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, hg. von F.O. Wolf, Hamburg, 2010a.
- Althusser, L., »Der Unterstrom des Materialismus der Begegnung«, in: ders., *Materialismus der Begegnung*, Zürich, 2010b.
- Althusser, L., »Spinoza«, in: ders., *Materialismus der Begegnung*, Zürich, 2010c.
- Althusser, L., »Aleatorischer Materialismus«, in: ders., *Materialismus der Begegnung*, Zürich, 2010d.
- Althusser, L., »Vorwort: Heute«, in: ders., *Für Marx*, hg. von F.O. Wolf, Frankfurt am Main, 2011a.
- Althusser, L., »Das »Piccolo Teatro« – Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über ein materialistisches Theater«, in: ders., *Für Marx*, hg. von F.O. Wolf, Frankfurt am Main, 2011b.
- Althusser, L., »Über die materialistische Dialektik. Von der Ungleichheit der Ursprünge«, in: ders., *Für Marx*, hg. von F.O. Wolf, Frankfurt am Main, 2011c.
- Althusser, L., »Marxismus und Humanismus«, in: ders., *Für Marx*, hg. von F.O. Wolf, Frankfurt am Main, 2011d.

- Althusser, L., »Widerspruch und Überdetermination. Anmerkungen für eine Untersuchung«, in: ders., *Für Marx*, hg. von F.O. Wolf, Frankfurt am Main, 2011e.
- Althusser, L., *Über die Reproduktion*, hg. von F.O. Wolf, Hamburg, 2012.
- Althusser, L. et al., *Das Kapital lesen*, hg. von F.O. Wolf, Münster, 2015.
- Amariglio, J., Childers, J.W. u. Cullenberg, S.E., »Introduction. Sublime economy: on the intersection of art and economics«, in: J. Amariglio, J.W. Childers u. S.E. Cullenberg (Hg.), *Sublime Economy. On the intersection of art and economics*, London u. New York, 2010.
- Ames-Lewis, F., *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven u. London, 2000.
- Anderson, P., *Arguments Within English Marxism*, London, 1980.
- Anderson, W., *Diderot's Dream*, Baltimore, 1990.
- Antonowa, I., »Der Platz des Sechsten Kapitels ›Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses‹ in der Struktur des ›Kapitals‹«, *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung*, Heft 11, (1982).
- Appadurai, A. (Hg.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, 1988a.
- Appadurai, A., »Introduction: commodities and the politics of value«, in: A. Appadurai (Hg.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, 1988b.
- Aranda, J., Wood, B.K. u. Vidokle, A. (Hg.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin, 2011.
- Arendt, H., *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München, 1981.
- Aristoteles, *Metaphysik*, Hamburg, 2007.
- Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Hamburg, 1985.
- Aristoteles, *Politik*, Stuttgart, 1989.
- Arndt, A., »Zur Herkunft und Funktion des Arbeitsbegriffs in Hegels Geistesphilosophie«, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 29, I, (1985).
- Arvatov, B., »Die Kunst im System der proletarischen Kultur«, in: ders., *Kunst und Produktion*, München, 1972a.
- Arvatov, B., »Kunst und Organisation der Umwelt«, in: ders., *Kunst und Produktion*, München, 1972b.
- Arvatov, B., »Widerspiegeln, nachahmen oder gestalten?«, in: ders., *Kunst und Produktion*, München, 1972c.
- Arvatov, B., »›Ein Packen von Ordnern‹ von A. Gastev«, in: ders., *Kunst und Produktion*, München, 1972d.
- Arvatov, B., »Alltag und Kultur des Dings«, in: Anke Hennig (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, 2010.
- Astarita, C., *Del feudalismo al capitalismo. Cambio social y politico en Castilla y Europa Occidental, 1250-1520*, Valencia u. Granada, 2005.
- Aston, T.H. u. Philpin, C.H.E. (Hg.), *The Brenner Debate. Agrarian Class Structure and Economic Development in Pre-Industrial Europe*, Cambridge, 1985.
- Bailes, K.E., »Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism, 1918-1924«, *Soviet Studies*, 29, 3, (1977).
- Bakhurst, D., *Consciousness and Revolution in Soviet Philosophy. From the Bolsheviks to Evald Ilyenkov*, Cambridge, 1991.
- Baldwin, M., Harrison, Ch. u. Ramsden, M., »Art History, Art Criticism and Explanation«, in: E. Fernie (Hg.), *Art History and Its Methods*, London, 1995.

- Baldwin, T., »Ekphrasis and related issues in Diderot's *Salons*«, in: J. Fowler (Hg.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, 2011.
- Balibar, É., »The Notion of Class Politics in Marx«, *Rethinking Marxism*, 1, 2, (Summer 1988a).
- Balibar, E., »The Vacillation of Ideology«, in: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana u. Chicago, 1988b.
- Balibar, E., »Das Objekt Althusser«, in: ders., *Für Althusser*, Mainz, 1994.
- Balibar, É., »Die Grundbegriffe des historischen Materialismus«, in: L. Althusser et al., *Das Kapital lesen*, hg. von F.O. Wolf, Münster, 2015.
- Baron, H., »A New Attitude Toward Wealth«, in: Anthony Molho (ed.), *Social and Economic Foundations of the Italian Renaissance*, London, 1969.
- Barrell, J., *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, New Haven u. London, 1995.
- Barron, A., »Copyright, Art, and Objecthood«, in: D. McClean u. K. Schubert (Hg.), *Dear Images. Art, Copyright and Culture*, London, 2002.
- Barthes, R., »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M., 1990.
- Barthes, R., »Vom Werk zum Text«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M., 2005.
- Baudrillard, J., *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis, 1981.
- Baudrillard, J., »Simulacra and Simulations«, in: Mark Poster (Hg.), *Selected Writings*, Stanford, 1988.
- Baumann, M., »Die Entstehung des Kunstkompass«, in: L. Rohr-Bongard (Hg.), *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln, 2001.
- Baxandall, M., *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1988.
- Bazzana, K., *Wondrous Strange. The Life and Art of Glenn Gould*, Oxford, 2004.
- Becker, H.S., *Art Worlds*, Berkeley, 1982.
- Beckert, J. u. Rössel, J., »Kunst und Preise. Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 54, (2004).
- Becq, A., »Creation, aesthetics, market: origins of the modern concept of art«, in: P. Mattick (Hg.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge, 1993.
- Bell, D., *The Coming of Post-Industrial Society*, New York, 1973.
- Belting, H., *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990.
- Benhabib, S., *Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne*, Frankfurt am Main, 2006.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1977a.
- Benjamin, W., »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main, 1977c.
- Benjamin, W., »Der Autor als Produzent«, in: ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main, 1981.
- Benjamin, W., »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, in: ders., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, 2002.
- Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, 1991.
- Bennett, T., »Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens«, in: D. v. Hantelmann u. C. Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich, 2010.

- Berger, J., *Ways of Seeing*, London, 1972.
- Berman, M., *All That Is Solid Melts Into Air*, London u. New York, 1983.
- Bertram, G.W., »Kunst und Alltag: Von Kant zu Hegel und darüber hinaus«, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 54/2, (2009).
- Bertram, G.W., »Autonomie als Selbstbezüglichkeit. Zur Reflexivität in den Künsten«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 55/2, (2010).
- Bertram, G.W., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart, 2011.
- Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, 2012.
- Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, 1984.
- Böhme, G. u. Böhme H., *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München, 1996.
- Bolaño, C., *Indústria cultural, informação e capitalismo*, São Paulo, 2000.
- Boltanski, L., »The Present Left and the Longing for Revolution«, in: D. Birnbaum u. I. Graw (Hg.), *Under Pressure. Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism*, Berlin, 2008.
- Bongard, W., »Zu Fragen des Geschmacks in der Rezeption bildender Kunst der Gegenwart«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 17, (1974).
- Bonus, H. u. Ronte, D., »Credibility and Economic Value in the Visual Arts«, in: *Journal of Cultural Economics*, 21, (1997).
- Booth, W.J., »Households, Markets, and Firms«, in: G.E. McCarthy (Hg.), *Marx and Aristotle. Nineteenth-century German Social Theory and Classical Antiquity*, Savage, 1992.
- Booth, W.J., »The Limits of Autonomy: Karl Marx's Kant Critique«, in: R. Beiner u. W.J. Booth (Hg.), *Kant & Political Philosophy. The Contemporary Legacy*, New Haven u. London, 1993a.
- Booth, W.J., *Households. On the Moral Architecture of the Economy*, Ithaca u. London, 1993b.
- Borges, J.L., »Pierre Menard, autor del Quijote«, in: *Ficciones*, Buenos Aires, 1944.
- Borkenau, F., *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild. Studien zur Geschichte der Philosophie der Manufakturperiode*, Darmstadt, 1980.
- Bosse, H., *Autorschaft ist Werkherrschaft*, Paderborn, 1981.
- Bourdieu, P., *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*, Berlin, 2014.
- Bourdieu, P. u. Haacke, H., *Free Exchange*, Cambridge, 1995.
- Bourriaud, N., *Relational Aesthetics*, Dijon, 2002a.
- Bourriaud, N., *Postproduction*, New York, 2002b.
- Brace, L., *The Politics of Property. Labour, Freedom and Belonging*, Edinburgh, 2004.
- Brand, U. u. Raza, W. (Hg.), *Fit für den Postfordismus? Theoretisch-politische Perspektiven des Regulationsansatzes*, Münster, 2003.
- Brandt, R., *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Hamburg, 2007.
- Braverman, H., *Labor and Monopoly Capital*, New York, 1998.
- Brecht, B., »Katzgraben«-Notate«, in: ders., *Schriften zum Theater*, Bd. 7, Frankfurt am Main, 1964.
- Brecht, B., »Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹«, in: ders., *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater*, Bd. 17, 3, Frankfurt am Main, 1967.

- Brecht, B. (1932), »Von allen Werken«, in: ders., *Die Gedichte*, Frankfurt am Main, 2007.
- Brecht, B., *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*, hg. v. H. Geiselberger, Frankfurt am Main, 2008.
- Bredenkamp, H., »Autonomie und Askese«, in: Müller, Bredenkamp, Hinz, Verspohl, Fredel u. Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main, 1974.
- Bredenkamp, H., »Die kunsthistorische Metaphorik der politischen Ökonomie«, in: Volker Gerhardt (Hg.), *Marxismus. Versuch einer Bilanz*, Magdeburg, 2001.
- Bremner, G., *Order and Chance. The Pattern of Diderot's Thought*, Cambridge, 1983.
- Bremner, G., »Introduction«, in: D. Diderot, *Selected Writings on Art and Literature*, London, 1994.
- Brenner, R., *The Boom and the Bubble*, London, 2003.
- Breuer, R.-E., »Bürgerengagement und Kulturstiftungen – Chancen und Modelle von Kulturförderung am Beispiel der Deutschen Bank«, in: H. Hoffmann (Hg.), *Kultur und Wirtschaft. Knappe Kassen – Neue Allianzen*, Köln, 2001.
- Bronckart, J.-P. u. Bota, Ch. (Hg.), *Le projet de Ferdinand de Saussure*, Genf, 2010.
- Bryan-Wilson, J., *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, 2009.
- Buck-Morss, S., »Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered«, in: *October*, 62, (Autumn 1992).
- Bulea, E., »Nuevas lecturas de Saussure«, in: D. Riestra (Hg.), *Saussure, Voloshinov y Bajtin revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*, Buenos Aires, 2010.
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974.
- Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt a.M., 1983.
- Burke, S., *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, 2008.
- Burkett, P., *Marxism and Ecological Economics. Toward a Red and Green Political Economy*, Chicago, 2009.
- Burns, T., »Materialism in Ancient Greek Philosophy and in the Writings of the Young Marx«, in: *Historical Materialism*, 7/1, (2000).
- Büscher, M., *Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance*, Frankfurt am Main, 2002.
- Buskirk, M., *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, 2005.
- Byrne, J., »Use Value and the Contemporary Work of Art«, in: *Open. Autonomy: New Forms of Freedom and Independence in Art and Culture*, 23, (2012).
- Caffentzis, G.C., »Immeasurable Value? An Essay on Marx's Legacy«, in: P. Lamarche, M. Rosenkrantz u. D. Sherman (Hg.), *Reading Negri. Marxism in the Age of Empire*, Chicago, 2011.
- Caffentzis, G.C., »Three Temporal Dimensions of Class Struggle«, in: ders., *In Letters of Blood and Fire. Work, Machines, and the Crisis of Capitalism*, New York, 2013a.
- Caffentzis, G.C., »The End of Work or the Renaissance of Slavery? A Critique of Rifkin and Negri«, in: ders., *In Letters of Blood and Fire. Work, Machines, and the Crisis of Capitalism*, New York, 2013b.
- Calinescu, M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, 1987.
- Camille, M., *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, 1992.

- Candeias, M., *Neoliberalismus, Hochtechnologie, Hegemonie. Grundrisse einer transnationalen kapitalistischen Produktions- und Lebensweise. Eine Kritik*, Hamburg, 2009.
- Carr, J.L., »Pygmalion and the Philosophes: The Animated Statue in Eighteenth-Century France«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 3/4, (1960).
- Carroll, N., *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, 1998.
- Casassas, D., *La ciudad en llamas. La vigencia del republicanismo comercial de Adam Smith*, Mataró, 2010.
- Cassirer, E., *Kants Leben und Lehre*, in: ders., *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 8, hg. v. Birgit Recki, Hamburg, 2001.
- Charim, I., *Der Althusser-Effekt. Entwurf einer Ideologietheorie*, Wien, 2002.
- Chastel, A., »Der Künstler«, in: Eugenio Garin (Hg.), *Der Mensch der Renaissance*, Essen, 2004.
- Clark, A.H., *Diderot's Part*, Aldershot, 2008.
- Clark, T.J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, 1982.
- Clark, T.J. (1974), »The Conditions of Artistic Creation«, in: E. Fernie (Hg.), *Art History and Its Methods*, London, 1995.
- Colombo, O., »Simple Commodity Production and Value Theory in Late Feudalism«, in: L. da Graca u. A. Zingarelli (Hg.), *Studies on Pre-Capitalist Modes of Production*, Chicago, 2016.
- Condillac, É.B. d., *Abhandlung über die Empfindungen*, übers. von E. Johnson, hg. von L. Kreimendahl, Hamburg, 1983.
- Cooper, M., »Marx Beyond Marx, Marx Before Marx: Negri's Lucretian Critique of the Hegelian Marx«, in: P. Lamarche, M. Rosenkrantz u. D. Sherman (Hg.), *Reading Negri. Marxism in the Age of Empire*, Chicago, 2011.
- Coriat, B., *Penser à l'envers. Travail et organisation dans l'entreprise japonaise*, Paris, 1992.
- Corredor, E.L., *Lukács After Communism. Interviews with contemporary intellectuals*, Durham, 1997.
- Cowen, T., *In Praise of Commercial Culture*, Cambridge, 1998.
- Craven, D., »Marxism and Critical Art History«, in: P. Smith u. Carolyn Wilde (Hg.), *A Companion to Art Theory*, Oxford, 2002.
- Crimp, D., »On the Museum's Ruins«, in: Hal Foster (Hg.), *Postmodern Culture*, London, 1985.
- Crowther, P., *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford, 1989.
- Crowther, P., *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, 1993.
- Dannemann, R. u. Erdbrügge, W., »Georg Lukács und Karl Korsch«, in: H. Kimmerle (Hg.), *Modelle der materialistischen Dialektik. Beiträge der Bochumer Dialektik-Arbeitsgemeinschaft*, Den Haag, 1978.
- Dantas, M., *Os significados do trabalho*, Rio de Janeiro, 2001.
- Danto, A.C., »The Artworld«, in: Peter Lamarque u. Stein Haugom Olsen (Hg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, Oxford, 2004.
- De Duve, Th., »Do Artists Speak on Behalf of All of Us?«, in: D. Costello u. D. Willson (Hg.), *The Life and Death of Images*, Ithaca, 2008.
- De Hollanda, F., *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, Wien, 1899.
- De Marchi, N., »Introduction«, in: N. De Marchi u. C.D.W. Goodwin (Hg.), *Economic Engagements with Art*, Durham, 1999.

- De Marchi, N., »Reluctant partners. Aesthetic and market value, 1708-1871«, in: J. Amariglio, J.W. Childers u. S.E. Cullenberg (Hg.), *Sublime Economy. On the intersection of art and economics*, London u. New York, 2010.
- De Marchi, N. u. Van Miegroet, H.J., »Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century«, *The Art Bulletin*, 76/3, (1994).
- De Marchi, N. u. Van Miegroet, H.J., »Ingenuity, Preference, and the Pricing of Pictures: The Smith-Reynolds Connection«, in: N. De Marchi u. C.D.W. Goodwin (Hg.), *Economic Engagements with Art*, Durham, 1999.
- De Roover, R., »The Concept of the Just Price: Theory and Economic Policy«, *The Journal of Economic History*, 18, 4, (Dez., 1958).
- De Roover, R., *San Bernardo of Siena and Sant'Antonino of Florence. The Two Great Economic Thinkers of the Middle Ages*, Boston, 1967.
- De Roover, R., *The Rise and Decline of the Medici Bank 1397-1494*, Washington, 1999.
- Dell, M., »Ich-AG Kunst«, In: *Der Freitag*, 27. Mai, (2010).
- Della Volpe, G., *Critique of Taste*, London, 1991.
- Diderot, D., »Unterredungen über den ›Natürlichen Sohn‹«, in: Lessing, G.E. (Übers.): *Das Theater des Herrn Diderot*, Stuttgart, 1986.
- Diderot, D., »Notes on Painting«, in: ders., *Diderot on Art. The Salon of 1765 and Notes on Painting*, New Haven u. London, 1995a.
- Diderot, D., *Diderot on Art. The Salon of 1767*, New Haven u. London, 1995b.
- Diderot, D., *Schriften zur Kunst*, hg. v. P. Bexte, Berlin u. Hamburg, 2005.
- Diderot, D., *D'Alemberts Traum*, in: ders., *Philosophische Schriften*, hg. v. A. Becker, Frankfurt am Main, 2013a.
- Diderot, D., *Brief über die Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden*, in: ders., *Philosophische Schriften*, hg. v. A. Becker, Frankfurt am Main, 2013b.
- Dobranski, S.B., *Milton, Authorship, and the Book Trade*, Cambridge, 1999.
- Dobrenko, E., *The Political Economy of Socialist Realism*, New Haven, 2007.
- Dooley, P.C., *The Labour Theory of Value*, London u. New York, 2005.
- Douzinas, C., »The Aesthetics of Law«, in: D. McClean (Hg.), *The Trials of Art*, London, 2007.
- Duncan, C., *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London, 1995.
- Dunne, J., *Back to the Rough Ground: ›Phronesis‹ and ›Techné‹ in Modern Philosophy and in Aristotle*, Notre Dame u. London, 1993.
- Duplessis, R. S., *Transitions to Capitalism in Early Modern Europe*, Cambridge, 1997.
- Durán, J.M., *Hacia una crítica de la economía política del arte*, Madrid, 2008.
- Durán, J.M., »Sobre la lectura que en ›Gramática de la multitud‹ Paolo Virno hace de la distinción entre trabajo productivo e improductivo en Marx«, *Nómadas – Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 21, Enero-Junio, (2009a).
- Durán, J.M., *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*, Madrid, 2009b.
- Durán, J.M., »El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista«, in: *Ensayos de economía*, 40/22, (2012).
- Durán, J.M., »La boutique ideológica MARX®«, in: *PSJM. A Critical Decade 2003-2013*, Ausst.-Kat., Las Palmas de Gran Canaria, 2013.
- Durán, J.M., »Trabajo y comunismo en William Morris«, in: J.M. Durán (Hg.), *William Morris. Trabajo y comunismo*, Madrid, 2014.
- Durán, J.M., *La crítica de la economía política del arte*, Murcia, 2015a.

- Durán, J.M., »Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx?«, *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, 2, 4, (2015b).
- Durán, J.M., »Praxeología anarcocapitalista y la teoría subjetiva del valor«, in: J.M. Durán u. PSJM, *Mercado Total*, Alicante, 2015c.
- Durán, J.M., »Artistic Labor and the Production of Value: An Attempt at a Marxist Interpretation«, *Rethinking Marxism*, 28, 2, (2016).
- Durán, J.M., »Arte, ideología y materialismo en Valentín Voloshinov, Bertolt Brecht y Louis Althusser«, *Demarcaciones*, 6, (Mayo 2018a).
- Durán, J.M., »Compromiso de clase y mundo del arte«, academia.edu, 2018b, https://www.academia.edu/36252477/COMPROMISO_DE_CLASE_Y_MUNDO_DEL_ARTE
- Durán, J.M., »El soberano-ilusionista y el artista dialéctico. Apuntes acerca del pueblo, la clase y la multitud desde la perspectiva de una teoría política crítica del arte político«, *barahunda. Revista de Arte y Pensamiento*, 1 (primavera-verano 2018c).
- Durán, J.M., »Bertolt Brecht, Dialectics and Dialogical Art: An Engagement with Contemporary Art Practices«, in: A. Squiers u. N. Roessler (Hg.), *Socratizing Brecht*, im Erscheinen.
- Durán, J.M., »Diderots materialistisches Eingreifen in die Kunst. Zu einer Ästhetik der Einverleibung«, in: *Sammelband zur Tagung Radikale Philosophie und Kritik der Politik zum 75. Geburtstag von Prof. Dr. Frieder O. Wolf*, Münster, im Erscheinen.
- Eagleton, Terry (1976), *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, London, 2006.
- Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990.
- Eagleton, T. u. Beaumont, M., *The Task of the Critic. Terry Eagleton in Dialogue*, London, 2009.
- Echeverría, B., *La contradicción del valor y el valor de uso en El Capital, de Karl Marx*, México D.F., 1998.
- Eckl, A., »Der Begriff des ›Eigentums‹ in der Rechtsphilosophie Hegels«, in: A. Eckl u. B. Ludwig (Hg.), *Was ist Eigentum? Philosophische Positionen von Platon bis Habermas*, München, 2005.
- Eco, U., *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven, 2002.
- Economakis, G.E., »Capitalist Mode of Production and Ground Rent: Aspects of Marx's Theory Starting from Smith's and Ricardo's Analysis«, in: C.-E. Vollgraf, R. Sperl u. R. Hecker (Hg.), *Neue Texte, neue Fragen. Zur Kapital-Edition in der MEGA. Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge 2001*, Berlin u. Hamburg, 2002.
- Edelman, B., *Ownership of the Image. Elements for a Marxist Theory of Law*, London, 1979.
- Egenhofer, S., »Aesthetic Materiality in Conceptualism«, in: A. Avanesian u. L. Skrebowski (Hg.), *Aesthetics and Contemporary Art*, Berlin, 2011.
- Eichhorn, M., *The Artist's Contract*, Köln, 2009.
- Eissenhauer, M., »Herkules«, in: U. Fleckner, M. Warnke u. H. Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Band I, München, 2011.
- Elbe, I. »Zwischen Marx, Marxismus und Marxismen – Lesarten der marxischen Theorie«, in: J. Hoff et al. (Hg.), *Das Kapital neu lesen*, Münster, 2006.
- Elbe, I., *Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*, Berlin, 2010a.

- Elbe, I., »der Mensch ist ein *Tier*, das ... einen *Herrn nötig hat*«. Zum Spannungsverhältnis von praktischer Vernunft, Eigentum und Staatsgewalt in Immanuel Kants Rechtsphilosophie«, in: D. Dumbadze, I. Elbe u. S. Ellmers (Hg.), *Kritik der politischen Philosophie. Eigentum, Gesellschaftsvertrag, Staat II*, Münster, 2010b.
- Eliasson, O., *Your mobile expectations. BMW H₂R project*, Baden, 2008.
- Elliott, G., *Althusser. The Detour of Theory*, Chicago, 2009.
- Engels, F., *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, MEW 2, Berlin, 1972.
- Engels, F., »Ergänzung und Nachtrag zum III. Buche des »Kapitals««, in: K. Marx, *Das Kapital*, dritter Band, MEW 25, Berlin, 1985a.
- Engels, F., »Vorwort«, in: K. Marx, *Das Kapital*, dritter Band, MEW 25, Berlin, 1985b.
- Esch, A., »Die italienische Renaissance: Gedanken über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft«, in: H. Lutz (Hg.), *Humanismus und Ökonomie*, Weinheim, 1983.
- Farr, J.R., *Artisans in Europe, 1300-1914*, Cambridge, 2000.
- Feenberg, A., *Heidegger and Marcuse. The Catastrophe and Redemption of History*, New York u. London, 2005.
- Fernández Liria, C. u. Alegre Zahonero, L., *El orden de El Capital. Por qué seguir leyendo a Marx*, Madrid, 2010.
- Fichte, J.G., »Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks«, in: ders., *Werke*, Band 1 (I,1), hg. v. R. Lauth u. H. Jacob, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964.
- Fine, B., *Social Capital versus Social Theory. Political economy and social science at the turn of the millennium*, London u. New York, 2001.
- Fine, B., *The World of Consumption. The material and cultural revisited*, London u. New York, 2002.
- Fine, B. u. Saad-Filho, A., *Marx's Capital*, London, 2004.
- Fineschi, R., *Marx e Hegel. Contributi a una rilettura*, Rom, 2006.
- Fischman, J.J., »The Emergence of Art Law«, *Pace Law Faculty Publications*, Paper 110, (1977).
- Fleischacker, S., »Values behind the Market: Kant's Response to the *Wealth of Nations*«, *History of Political Thought*, XVII, 3, (Autumn 1996).
- Focroulle, B., Legros, R. u. Todorov, T., *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, 2005.
- Foley, B., *Radical Representations*, Durham u. London, 1993.
- Foster, J. B., *Marx's Ecology. Materialism and Nature*, New York, 2000.
- Fracchia, J., »Verwertung der Sachenwelt – Entwertung der Menschenwelt. Zur Rolle des menschlichen Körpers in Marx' Kritik der politischen Ökonomie«, in: W. Bonefeld u. M. Heinrich (Hg.), *Kapital & Kritik. Nach der »neuen« Marx-Lektüre*, Hamburg, 2011.
- Frank, R.H. u. Cook, Ph.J., *The Winner-Take-All Society. Why the Few at the Top Get So Much More Than the Rest of Us*, New York, 1996.
- Fraser, A., »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: J.C. Welchman (Hg.), *Institutional Critique And After*, Los Angeles u. Zürich, 2006.
- Frey, B.S., *Arts & Economics. Analysis & Cultural Policy*, Berlin, 2003.
- Frey, B.S. u. Pommerehne, W.W., »Ökonomie der Kunst – Stand der Forschung und Entwicklungsperspektiven«, in: Robert Bosch Stiftung (Hg.), *Kunstförderung – Steuerstaat und Ökonomie*, Gerlingen, 1987.
- Fried, M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, u. London, 1980.

- Frisby, D., *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London, 1981.
- Gagnier, R., *The Insatiability of Human Wants. Economics and Aesthetics in Market Society*, Chicago, 2000.
- Gallas, A., »Subjektivität = Fetischismus? Die wertkritische Marxrezeption auf dem Prüfstand«, in: J. Hoff u.a. (Hg.), *Das Kapital neu lesen*, Münster, 2006.
- Gamm, G., *Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*, Stuttgart, 1997.
- Gan, A., »Der Konstruktivismus«, in: B. Groys u. A. Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main, 2005.
- Gandler, S., *Peripherer Marxismus. Kritische Theorie in Mexico*, Berlin u. Hamburg, 1999.
- Gaukroger, S., *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility. Science and the Shaping of Modernity, 1680-1760*, Oxford, 2010.
- Geras, N., *Marx & Human Nature. Refutation of a Legend*, London, 1983.
- Gibson-Wood, C., *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven, 2000.
- Gilbert, C., »The Archbishop on the Painters of Florence, 1450«, *The Art Bulletin*, 41, 1, (1959).
- Ginsburgh, V. u. Weyers, S., »On the contemporaneousness of Roger de Piles' *Balance des Peintres*«, in: J. Amariglio, J.W. Childers u. S.E. Cullenberg (Hg.), *Sublime Economy. On the intersection of art and economics*, London u. New York, 2010.
- Godelier, M., *The Enigma of the Gift*, Chicago, 1999.
- Goethe, J.W., »Prometheus«, in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd.1, Berlin, 1987.
- Goethe, J.W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders., *Goethes Werke*, Bd. 7, Hamburg, 1948.
- Goethe, J.W., »Zum Schakespears Tag«, in: *Textsammlung zur Literaturtheorie*, Berlin, 1975.
- Goldthwaite, R.A., *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore, 1980.
- Goldthwaite, R.A., *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, 1995.
- Goldthwaite, R.A., *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore, 2009.
- Gough, M., *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, 2005.
- Goulbourne, R., »Diderot and the ancients«, in: James Fowler (Hg.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, 2011.
- Gould, G., »Let's Ban Applause!«, in: T. Page (Hg.), *The Glenn Gould Reader*, New York, 1984a.
- Gould, G., »Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould«, in: T. Page (Hg.), *The Glenn Gould Reader*, New York, 1984b.
- Gould, G., »The Prospects of Recording«, in: T. Page (Hg.), *The Glenn Gould Reader*, New York, 1984c.
- Gould, G., »Radio as Music: Glenn Gould in Conversation with J. Jessop«, in: T. Page (Hg.), *The Glenn Gould Reader*, New York, 1984d.
- Gouverneur, J., *La economía capitalista. Una introducción al análisis económico marxista*, Madrid, 2011.

- Graeber, D., *Toward an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*, New York, 2001.
- Graeber, D., »The Sadness of Post-workerism«, in: ders., *Revolutions in Reverse. Essays on Politics, Violence, Art, and Imagination*, New York, 2012.
- Grampp, W.D., *Pricing the Priceless. Art, Artists and Economics*, New York, 1989.
- Graw, I., *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln, 2008a.
- Graw, I., »Die doppelte Abstraktion der Ware Kunst. Über das Wechselspiel zwischen Symbol- und Marktwert«, in: *Texte zur Kunst*, 18, 69, (2008b).
- Graw, I., »Learning from Bourdieu«, in: B.v. Bismarck, Th. Kaufmann u. U. Wuggenig, (Hg.), *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*, Wien, 2008c.
- Groys, B., *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1996.
- Groys, B., »Der Künstler als Konsument«, in: M. Hollein u. Ch. Grunenberg (Hg.), *100 Jahre Kunst und Konsum*, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Groys, B., *Topologie der Kunst*, München, 2003.
- Grube, G.M.A., *Plato's Thought*, London, 1935.
- Guerrero, D., »Teoría del trabajo productivo e improductivo«, in: ders., *Acumulación de capital, distribución de la renta y crisis de rentabilidad en España (1954-1987)*, Madrid, 1988 (freier Zugang: <http://www.correntoig.org/spip.php?article116&lang=ca>).
- Guerrero, D., »Cuestiones polémicas en torno a la teoría marxista del trabajo productivo«, in: *Ciencia y Sociedad*, 5, (1990).
- Guerzoni, G., »*Liberalitas, Magnificentia, Splendor: The Classical Origins of Italian Renaissance Lifestyles*«, in: N. De Marchi u. C.D.W. Goodwin (Hg.), *Economic Engagements with Art*, Durham, 1999.
- Guillet de Monthoux, P., *The Art Firm. Aesthetic Management and Metaphysical Marketing*, Stanford, 2004.
- Guthrie, W.K.C., *A History of Greek Philosophy. VI Aristotle: an encounter*, Cambridge, 1981.
- Guyer, P., »Exemplary Originality: Genius, Universality, and Individuality«, *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge, 2005.
- Haacke, H., »Kultur im Zeitalter der Gutwettermacher«, in: H. Hoffmann (Hg.), *Kultur und Wirtschaft. Knappe Kassen – Neue Allianzen*, Köln, 2001.
- Haak, C., *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*, Wiesbaden, 2008.
- Habermas, J., *Technik und Wissenschaft als ›Ideologie‹*, Frankfurt am Main, 1969.
- Hadden, R.W., *On the Shoulders of Merchants. Exchange and the Mathematical Conception of Nature in Early Modern Europe*, New York, 1994.
- Hadjinicolaou, N., *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, 1973.
- Hankins, J., »Rhetoric, history, and ideology: the civic panegyrics of Leonardo Bruni«, in: J. Hankins (Hg.), *Renaissance Civic Humanism*, Cambridge, 2003.
- Hardt, M., »Immaterial Labor and Artistic Production«, *Rethinking Marxism*, 17/2, (April 2005).
- Harms, A., *Warenform und Rechtsform. Zur Rechtstheorie von Eugen Paschukanis*, Freiburg, 2009.
- Harris, J. (Hg.), *Art, Money, Parties. New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, Liverpool, 2004.
- Harvey, D., *Spaces of Hope*, Berkeley, 2000.
- Harvey, D., *The Limits to Capital*, London, 2006.

- Haskell, F., *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven, 1980.
- Haug, W.F., »Subjekt-Objekt und Vergegenständlichung. Notiz zum Lukács-Paradigma«, 1984; <http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de/documents/LUKACS-PARADIGMA.pdf> (letzter Zugriff 14.01.2014).
- Haug, W.F., *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, Hamburg, 1996.
- Haug, W.F., *High-Tech-Kapitalismus. Analysen zu Produktionsweise, Arbeit, Sexualität, Krieg und Hegemonie*, Hamburg, 2003.
- Haug, W.F. (1971), *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt am Main, 2009.
- Haug, W.F., »El proceso de aprendizaje de Marx. En contra de corregir a Marx con Hegel«, in: M. Musto (Hg.), *Tras las huellas de un fantasma. La actualidad de Karl Marx*, México DF, 2011.
- Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1953.
- Hauser, A., *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.
- Haustein, L., »Für die Wiederkehr des Potlatsch – Geld, viel Geld für die Kunst ist die einzig sinnvolle Art der Verschwendung!«, in: H. Hoffmann (Hg.), *Kultur und Wirtschaft. Knappe Kassen – Neue Allianzen*, Köln, 2001.
- Hegel, G.W.F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Vorlesung von 1826*, hg. v. A. Gethmann-Siefert u. B. Collenberg-Plotnikov, zweisprachige Ausgabe, Madrid, 2006.
- Heidegger, M., »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders., *Gesamtausgabe. Holzwege*, Bd. 5, Frankfurt am Main, 1977.
- Heinrich, M., *Die Wissenschaft von Wert*, Münster, 2006.
- Held, J., »Kunst und Arbeit«, in: F.K. Pohl (Hg.), *Kunst und Arbeit – Art and Labor*, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 7, (2005).
- Hermanns, A., »Neue Wege in der Kunstförderung«, in: J.-A. Meyer u. R. Even (Hg.), *Die Zukunft des Kunstmarktes. Zu Sinn und Wegen des Managements für Kunst*, Köln, 2002.
- Herchenröder, Ch., *Kunstmärkte im Wandel. Vom Jahrzehnt des Umbruchs in die Gegenwart*, Düsseldorf, 2000.
- Herrera, A., *La riqueza. Historia de una idea*, Madrid, 2015.
- Hesse, C., »Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793«, in: *Representations*, 30, (Spring 1990).
- Hetherington, K., *Capitalism's Eye. Cultural Spaces of the Commodity*, New York u. London, 2007.
- Hilton, R. (Hg.), *The Transition from Feudalism to Capitalism*, Delhi, 2006a.
- Hilton, R., »Introduction«, in: R. Hilton (Hg.), *The Transition from Feudalism to Capitalism*, Delhi, 2006b.
- Hinderer, W. (Hg.), *Sickingen-Debatte: Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*, Neuwied, 1974.
- Hinz, B., »Säkularisation als verwerteter ›Bildersturm‹. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft«, in: M. Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, München, 1973.
- Hinz, B., »Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs«, in: Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel u. Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main, 1974.
- Hirschman, A.O., *Leidenschaften und Interessen. Politische Begründungen des Kapitalismus vor seinem Sieg*, Frankfurt a.M., 1980.

- Hobsbawm, E., *The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991*, New York, 1996.
- Hoff, J., *Kritik der klassischen politischen Ökonomie. Zur Rezeption der werttheoretischen Ansätze ökonomischer Klassiker durch Karl Marx*, Köln, 2004.
- Hoff, J., *Marx global. Zur Entwicklung des internationalen Marx-Diskurses seit 1965*, Berlin, 2009.
- Hoff, J., Petrioli A., Stütze, I. u. Wolf, F.O., »Einleitung zu *Das Kapital neu lesen*«, in: J. Hoff et al. (Hg.), *Das Kapital neu lesen*, Münster, 2006.
- Holly, M.A., *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, 1984.
- Holz, H.H., *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Neuwied, 1972.
- Howell, M. C., *Commerce Before Capitalism in Europe, 1300-1600*, Cambridge, 2010.
- Huizinga, J., *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Boston, 1955.
- Hutter, M., *Ernste Spiele. Geschichte vom Aufstieg des ästhetischen Kapitalismus*, Paderborn, 2015.
- Iber, Ch., *Grundzüge der Marx'schen Kapitalismustheorie*, Berlin, 2005.
- Ijjenkow, E., *Dialectical Logic. Essays on its History and Theory*, Delhi, 2008.
- Inde, V.R., *Art in the Courtroom*, Westport, 1998.
- Infranca, A., *Trabajo, individuo, historia. El concepto de trabajo en Lukács*, Buenos Aires, 2005.
- Jameson, F., *Valences of the Dialectic*, London, 2009.
- Jaszi, P., »On the Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity«, in: M. Woodmansee u. P. Jaszi (Hg.), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham u. London, 1994.
- Jay, M., *Marxism & Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, 1984.
- Jessop, B., *The Future of the Capitalist State*, Cambridge, 2002.
- Jones, C.A., *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago u. London, 1996.
- Jongen, M. (Hg.), *Der göttliche Kapitalismus. Ein Gespräch über Geld, Konsum, Kunst und Zerstörung mit Boris Groys, Jochen Hörisch, Thomas Macho, Peter Sloterdijk und Peter Weibel*, Schriftenreihe der HfG Karlsruhe Neue Folge Bd.1, München, 2007.
- Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Akademie-Ausgabe Band IVa, Berlin, 1908/13.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Akademie-Ausgabe Band IVb, Berlin, 1908/13.
- Kant I., *Kritik der Urtheilskraft*, Akademie-Ausgabe Band V, Berlin, 1908/13.
- Kant, I., *Metaphysik der Sitten*, Akademie-Ausgabe Band VI, Berlin, 1908/13.
- Kant, I., *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, Akademie-Ausgabe Band VIIIa, Berlin, 1908/13.
- Kant, I., *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*, Akademie-Ausgabe Band VIIIb, Berlin, 1908/13.
- Kant, I., *Vorarbeiten zu Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*, Akademie-Ausgabe Band XXIII, Berlin, 1908/13.
- Kemp, W., »Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft«, in: L. Burckhardt (Hg.), *Walter Benjamin im Kontext*, Frankfurt am Main, 1978.
- Kent, D., *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre*, New Haven, 2000.

- Kersting, W., *Wohlgeordnete Freiheit. Immanuel Kants Rechts- und Staatsphilosophie*, Paderborn, 2007.
- Kester, G.H., *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, Berkeley, 2004.
- Kiaer, Ch., *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge, 2005.
- Klamer, A., »The Value of Culture«, in: A. Klamer (Hg.), *The Value of Culture. On the relationship between economics and arts*, Amsterdam, 1996.
- Kliche, R., »Entzauberung einer Chimäre – Formanalyse und abstraktes Denken bei Alfred Sohn-Rethel«, *Marx-Gesellschaft e.V.*, 2002; www.marx-gesellschaft.de/Texte/SohnRethel_Formanalyse.pdf (letzter Zugriff 07.06.2013).
- Kliman, A., *Reclaiming Marx's »Capital«. A Refutation of the Myth of Inconsistency*, Lanham, 2007.
- Klingender, F.D., *Art and the Industrial Revolution*, London, 1947.
- Kolakowski, L., *Main Currents of Marxism*, New York, 2005.
- Kopytoff, I., »The cultural biography of things: commoditization as process«, in: A. Appadurai (Hg.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, 1988.
- Krantz, F. u. Hohenberg, P.M., *Failed Transitions to Modern Industrial Society: Renaissance Italy and Seventeenth Century Holland*, Montreal, 1974.
- Krätke, M.R., »»Hier bricht das Manuskript ab.« (Engels) Hat das *Kapital* einen Schluss? Teil II«, in: *Klassen – Revolution – Demokratie. Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge 2002*, Berlin u. Hamburg, 2003.
- Krätke, M.R., »Das Marx-Engels-Problem: Warum Engels das Marxsche »Kapital« nicht verfälscht hat«, in: B. Bouvier, G. Golovina u. G. Hubmann (Hg.), *Marx-Engels-Jahrbuch 2006*, Berlin, 2007.
- Krautheimer, R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- Kristeller, P.O., »The Modern System of the Arts: A Study of the History of Aesthetics«, *Journal of the History of Ideas* XII, 4, (1951).
- Kromphardt, J., *Konzeptionen und Analysen des Kapitalismus*, Göttingen, 2004.
- Kuschner, B., »Erfüllung einer Bitte«, in: B. Groys u. A. Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main, 2005.
- Lacoue-Labarthe, Ph., »Diderot: Paradox and Mimesis«, in: ders., *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford, 1998.
- Laibman, D., »Productive and Unproductive Labor: A Comment«, in: *Review of Radical Political Economics*, 31/2, (1999).
- Lang, B. u. Williams, F., »Introduction«, in: B. Lang u. F. Williams (Hg.), *Marxism & Art. Writings in Aesthetics and Criticism*, New York, 1972.
- Lang, K., *Chaos and Cosmos. On the Image in Aesthetics and Art History*, Ithaca u. London, 2006.
- Langholm, O., *The Legacy of Scholasticism in Economic Thought*, Cambridge, 1998.
- Lapavistas, C., »Commodities and Gifts: Why Commodities Represent More than Market Relations«, in: *Science & Society*, 68/1, (2004).
- Lash, S. u. Lury, C., *Global Culture Industry*, Cambridge, 2007.
- Lavaert, S. u. Gielen, P., »The Dismasure of Art. An interview with Paolo Virno«, in: *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, 8/17, (2009).
- Lazzarato, M., »Immaterial Labor«, in: P. Virno u. M. Hardt (Hg.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis u. London, 1996.
- Lazzarato, M., »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«, in: A. Negri, M. Lazzarato u. P. Virno,

- Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin 1998.
- Lazzarato, M., »Europäische Kulturtradition und neue Formen der Produktion und der Zirkulation des Wissens«, in: Justin Hoffmann u. Marion von Osten (Hg.), *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, Berlin, 1999.
- Le Goff, J., *Time, Work, & Culture in the Middle Ages*, Chicago, 1982.
- Lecerle, J.-J., *A Marxist Philosophy of Language*, Chicago, 2009a.
- Lecerle, J.-J., »Marxism and Language«, in: J. Bidet u. S. Kouvelakis (Hg.), *Critical Companion to Contemporary Marxism*, Chicago, 2009b.
- Leithäuser, G., »Kunstwerk und Warenform«, in: P. Bürger (Hg.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, 1978.
- Leopold, D., *The Young Karl Marx. German Philosophy, Modern Politics, and Human Flourishing*, Cambridge, 2007.
- Leslie, E., *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*, London, 2000.
- Lessig, L., *Free Culture. The Nature and Future of Creativity*, London, 2004.
- Lessing, G.E., *Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler*, Bonn, 1947.
- Lifschitz, M., *Karl Marx und die Ästhetik*, Dresden, 1967.
- Lindenbaum, P., »Milton's Contract«, in: M. Woodmansee u. P. Jaszi (Hg.), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, 1999.
- Lipietz, A., »The Fortunes and Misfortunes of Post-Fordism«, in: R. Albritton u.a. (Hg.), *Phases of Capitalist Development*, Basingstoke, 2001.
- Lippard, L., »The Art Worker's Coalition: Not a History«, *Studio International*, November, (1970).
- Lippard, L., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, 1997.
- Lippard, L., »Trojan Horses: Activist Art and Power«, in: B. Wallis (Hg.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York u. Boston, 1984.
- Lippard, L., »Time Capsule«, in: W. Bradley u. Ch. Esche (Hg.), *Art and Social Change. A Critical Reader*, London, 2007.
- Lippincott, L., »Expanding on portraiture. The market, the public, and the hierarchy of genres in eighteenth-century Britain«, in: A. Bermingham u. J. Brewer (Hg.), *The Consumption of Culture 1600-1800*, London u. New York, 1997.
- Löbl, R., *Techne. Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles*, Würzburg, 1997.
- Locke, J., *Two Treatises of Government*, hg. v. P. Laslett, Cambridge, 1988.
- Lovejoy, A.O., *The Great Chain of Being*, Cambridge, 1964.
- Löwy, M., »The Romantic and the Marxist critique of modern civilization«, *Theory and Society*, 16, (1987).
- Ludwig, B., »Regierungen entstehen wieder auf die althergebrachte Art, nämlich durch Erfindungen und Übereinkunft der Menschen.« John Lockes Eigentumstheorie«, in: A. Eckl u. B. Ludwig (Hg.), *Was ist Eigentum? Philosophische Positionen von Platon bis Habermas*, München, 2005.
- Lukács, G., *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied u. Berlin, 1970.
- Lukács, G., *Der junge Hegel. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*, Frankfurt am Main, 1973.

- Lukács, G., »Die Sickingendebatte zwischen Marx, Engels und Lassalle«, in: W. Hinderer (Hg.), *Sickingen-Debatte: Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*, Neuwied, 1974.
- Lukács, G., »Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik«, in: ders., *Über die Vernunft in der Kultur. Ausgewählte Schriften 1909-1969*, Leipzig, 1985.
- Lukács, G., *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, 2. Halbband, Darmstadt u. Neuwied, 1986.
- Lukrez, *De rerum natura. Welt aus Atomen*, übersetzt v. K. Büchner, Stuttgart, 1973.
- Lunn, E., *Marxism & Modernism; an historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley, 1982.
- Lütticken, S., »Autonomy after the Fact«, *Open. Autonomy: New Forms of Freedom and Independence in Art and Culture*, 23, (2012).
- Luxemburg, R., *Die Akkumulation des Kapitals*, Berlin, 1975.
- Macherey, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, 1966.
- Macherey, P., *Zur Theorie der literarischen Produktion*, Darmstadt u. Neuwied, 1974.
- Macherey, P., »The Problem of Reflection«, in: *Substance*, 5/15, (1976).
- Macpherson, C.B., *The Political Theory of Possessive Individualism*, Oxford, 1964.
- Majakowski, W., »Nach Hause«, in: ders., *Majakowski. Werke. I. Gedichte*, hg. v. L. Kossuth, Frankfurt am Main, 1973.
- Making a Living, »Open Letter«, in: C. Widenheim u.a. (Hg.), *Work, Work, Work. A Reader on Art and Labour*, Berlin, 2012.
- Marcuse, H., »Über die philosophische Grundlage des wirtschaftswissenschaftlichen Arbeitsbegriffs«, in: *Herbert Marcuse. Schriften*, Bd.1, Springe, 2004a.
- Marcuse, H., *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, in: *Herbert Marcuse. Schriften*, Bd.5, Springe, 2004b.
- Marcuse, H., *Versuch über die Befreiung*, in: *Herbert Marcuse. Schriften*, Bd.8, Springe, 2004c.
- Marcuse, H., »Art in the One-Dimensional Society«, in: *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*, Band 4, hg. v. D. Kellner, London u. New York, 2007.
- Marin, L., *To Destroy Painting*, Chicago, 1995.
- Martin, S., »Short Treatise on Art«, in: A. Avanesian u. L. Skrebowski (Hg.), *Aesthetics and Contemporary Art*, Berlin, 2011.
- Martínez Marzoa, F., *La filosofía de »El Capital«*, Madrid, 1983.
- Marx, K., *Debatten über Preßfreiheit und Publikation der Landständischen Verhandlungen*, MEW 1a, Berlin, 1976.
- Marx, K., *Debatten über das Holzdiebstahlggesetz*, MEW 1b, Berlin, 1976.
- Marx, K., *Thesen über Feuerbach*, MEW 3a, Berlin, 1969.
- Marx, K., *Das Elend der Philosophie*, MEW 4a, Berlin, 1972.
- Marx, K., *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, MEW 8, Berlin, 1972.
- Marx, K., *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, MEW 13, Berlin, 1971.
- Marx, K., *Lohn, Preis und Profit*, MEW 16, Berlin, 1975.
- Marx, K., *Kritik des Gothaer Programms*, MEW 19a, Berlin, 1973.
- Marx, K., *[Randglossen zu Adolph Wagners »Lehrbuch der politischen Ökonomie«]*, MEW 19b, Berlin, 1973.
- Marx, K., *Das Kapital*, erster Band, MEW 23, Berlin, 1986.
- Marx, K., *Das Kapital*, zweiter Band, MEW 24, Berlin, 1986.
- Marx, K., *Das Kapital*, dritter Band, MEW 25, Berlin, 1985.
- Marx, K., *Briefe. Januar 1956 bis Dezember 1859*, MEW 29, Berlin, 1987.

- Marx K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, MEW 40, Berlin, 1985.
- Marx, K., *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, MEW 42, Berlin, 1983.
- Marx, K., *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie im allgemeinen*, MEGA I/1, Berlin, 1975.
- Marx, K., *Zur Kritik der politischen Ökonomie. Urtext*, in: ders., *Ökonomische Manuskripte und Schriften 1858-1861*, MEGA, II/2, Berlin, 1980.
- Marx, K., *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Manuskript 1861-1863)*, MEGA II/3.2, Berlin, 1977.
- Marx, K., *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Manuskript 1861-1863)*, MEGA II/3.6, Berlin, 1982.
- Marx, K., *Ökonomische Manuskripte 1863-1867*, MEGA II/4.1, Berlin, 1988.
- Marx, K. u. Engels, F., *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik*, MEW 2, Berlin, 1972.
- Marx, K. u. Engels, F., *Die deutsche Ideologie*, MEW 3b, Berlin, 1969.
- Marx, K. u. Engels, F., *Manifest der Kommunistischen Partei*, MEW 4b, Berlin, 1972.
- Marx, K. u. Engels, F., *Zirkular gegen Kriege*, MEW 4c, Berlin, 1972.
- Mauss, M., *Die Gabe, Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M., 1968.
- McNally, D., *Against the Market. Political Economy, Market Socialism and the Marxist Critique*, London, 1993.
- McNally, D., *Bodies of Meaning. Studies on Language, Labor, and Liberation*, Albany, 2001.
- Medwedew, P.N., *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Cambridge, 1985.
- Meek, R., *Studies in the Labor Theory of Value*, New York, 1956.
- MEGA (Hg.), »Einleitung zum ersten Band der Ersten Abteilung«, MEGA I/1, Berlin, 1975.
- Meikle, S., *Aristotle's Economic Thought*, Oxford, 1995.
- Menger, P.-M., *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz, 2006a.
- Menger, P.-M., »Artistic Labor Markets: contingent work, excess supply and occupational risk management«, in: V.A. Ginsburgh u. D. Throsby (Hg.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, 2006b.
- Metz, M. u. Seeßlen, G. *Geld frisst Kunst. Kunst frisst Geld*, Berlin, 2014.
- Miéville, Ch., *Between Equal Rights. A Marxist Theory of International Law*, Chicago, 2006.
- Milios, J., »Rethinking Marx's Value-Form Analysis from an Althusserian Perspective«, in: *Rethinking Marxism*, 21/2, (2009).
- Milios, J., Dimoulis, D. u. Economakis, G., *Karl Marx and the Classics. An Essay on Value, Crises and the Capitalist Mode of Production*, Aldershot, 2002.
- Milonakis, D. u. Fine, B., *From Political Economy to Economics. Method, the social and the historical in the evolution of economic theory*, London u. New York, 2009.
- Mirowski, Ph., »Refusing the gift«, in: S. Cullenberg, J. Amariglio u. D.F. Ruccio (Hg.), *postmodernism, economics and knowledge*, London u. New York, 2001.
- Miskimin, H.A., *The Economy of Early Renaissance Europe, 1300-1460*, Cambridge, 1975.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago u. London, 1986.

- Mohun, S., »Productive and Unproductive Labor in the Labor Theory of Value«, in: *Review of Radical Political Economics*, 28/4, (1996).
- Mohun, S., »Productive and Unproductive labor: a reply to Houston and Laibman«, in: *Review of Radical Political Economics*, 34, (2002).
- Mohun, S., »Does All Labour Create Value?«, in: Alfredo Saad-Filho (Hg.), *Anti-Capitalism. A Marxist Introduction*, London, 2003a.
- Mohun, S., »Consumer Sovereignty«, in: D.B. Clarke, M.A. Doel u. K.M.L. Housiaux (Hg.), *The Consumption Reader*, London u. New York, 2003b.
- Montag, W., *Bodies, Masses, Power. Spinoza and His Contemporaries*, London, 1999.
- Montag, W., *Louis Althusser*, New York, 2003.
- Montag, W., »Materiality, Singularity, Subject: Response to Callari, Smith, Hardt, and Parker«, in: *Rethinking Marxism*, 17/2, (2005).
- Montag, W., »Interjecting Empty Spaces: Imagination and Interpretation in Spinoza's *Tractatus Theologico-Politicus*«, in: D. Vardoulakis (Hg.), *Spinoza Now*, Minneapolis u. London, 2011.
- Montag, W., *Althusser and His Contemporaries*, Durham u. London, 2013.
- Montias, J. M., »Art Dealers in Holland«, in: V.A. Ginsburgh (Hg.), *Economics of Art and Culture*, Amsterdam, 2004.
- Morawski, S., »Introduction«, in: L. Baxandall, S. Morawski u. M. Daly (Hg.), *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art*, Nottingham, 2006.
- Moretti, F., *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, 2000.
- Morfino, V., *Plural Temporality. Transindividuality and the Aleatory Between Spinoza and Althusser*, Chicago, 2015.
- Moritz, K.Ph., »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten«, in: ders., *Karl Philipp Moritz. Beiträge zur Ästhetik*, hg. v. H.J. Schrimpf u. H. Adler, Mainz, 1989.
- Morton, M.G., »Art History on the Academic Fringe. Taine's philosophy of art«, in: E. Mansfield (Hg.), *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*, London u. New York, 2002.
- Moseley, F., »Marx's Theory of Value and Money: A Critique of Reuten's ›Value-Form‹ Interpretation of Part 1 of Volume 1 of *Capital*«, http://www.mtholyoke.edu/~fmoseley/Working_Papers_PDF/measure.pdf
- Moseley, F., *Money and Totality. A Macro-Monetary Interpretation of Marx's Logic in Capital and the End of the 'Transformation Problem'*, Chicago, 2016.
- Moulin, R., »The Construction of Art Values«, in: *International Sociology*, 9/1, (1994).
- Müller, H., »Vom Streit über die Marxschen Reproduktionsschemata zu einer Theorie der ökonomischen Transformation«, in: *VorSchein*, 22/23, Jahrbuch 2002 der Ernst-Bloch-Assoziation, Berlin, 2003.
- Müller, M., Bredekamp, H., Hinz, B., Verspohl, F.-J., Fredel, J. u. Apitzsch, U., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main, 1974.
- Müller, M., »Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance«, in: Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel u. Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main, 1974.
- Najemy, J. M., *A History of Florence 1200-1575*, Oxford, 2008.
- Negri, A., *Marx Beyond Marx. Lessons on the Grundrisse*, London, 1991.

- Negri, A., *Time for Revolution*, London u. New York, 2003.
- Negri, A., »Politische Subjekte: Multitude und konstituierende Macht«, in: Th. Atzert u. Jost Müller (Hg.), *Immaterielle Arbeit und imperiale Souveranität*, Münster, 2004.
- Negri, A., *The Politics of Subversion*, Cambridge, 2005.
- Negri, A., *The Porcelain Workshop. For a New Grammar of Politics*, Los Angeles, 2008.
- Negri, A., *Goodby Mr. Socialism. Das Ungeheuer und die globale Linke*, Berlin, 2009.
- Negri, A., *Art and Multitude*, Cambridge, 2011a.
- Negri, A., »Metamorphoses. Art and Immaterial Labour«, in: *Radical Philosophy*, 149, May/June, (2008), Neuauflage in: ders., *Art and Multitude*, Cambridge, 2011b.
- Neumann, E., *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*, Berlin, 1996.
- Neumann, Th., *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers*, Stuttgart, 1968.
- Neustadt, J., *Ökonomische Ästhetik und Markenkult. Reflexionen über das Phänomen Marke in der Gegenwartskunst*, Bielefeld, 2011.
- Nochlin, L., »Courbet, die Commune und die bildenden Künste«, in: K. Herding (Hg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt am Main, 1978.
- Norris, Ch., *What's Wrong with Postmodernism*, Baltimore, 1990.
- Nuss S., *©opyright & Copyriot. Aneignungskonflikte um geistiges Eigentum im informationllen Kapitalismus*, Münster, 2006.
- Nussbaum, M.C., *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, 2001.
- O'Malley, M., *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven, 2005.
- O'Neal, J.C., *The Authority of Experience. Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania, 1996.
- Owens, C., »From Work to Frame, or, Is There Life After ›The Death of the Author‹?«, in: ders., *Beyond Recognition*, Berkeley, 1994a.
- Owens, C., »Earthwords«, in: ders., *Beyond Recognition*, Berkeley, 1994b.
- Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, hg. v. J.M. Krois, Hamburg, 2008.
- Paschukanis, E., *Allgemeine Rechtslehre und Marxismus*, Freiburg, 2017.
- Paulson, R., »Introduction«, in: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hg. v. R. Paulson, New Haven u. London, 1997.
- Perelman, M., *The Invention of Capitalism. Classical Political Economy and the Secret History of Primitive Accumulation*, Durham u. London, 2000a.
- Perelman, M., *Transcending the Economy. On the Potential of Passionate Labor and the Wastes of the Market*, New York, 2000b.
- Pinkard, T., »Hegels Naturalismus und die Zweite Natur. Von Marx zu Hegel und zurück«, in: R. Jaeggi u. D. Loick (Hg.), *Nach Marx. Philosophie, Kritik, Praxis*, Frankfurt am Main, 2013.
- Platon, »Protagoras«, in: *Platon. Sämtliche Werke*, Bd.1, übers. F. Schleiermacher, Hamburg, 1994a.

- Platon, »Politeia«, in: *Platon. Sämtliche Werke*, Bd.2, übers. F. Schleiermacher, Hamburg, 1994b.
- Platon, »Sophistes«, in: *Platon. Sämtliche Werke*, Bd.3, übers. F. Schleiermacher, Hamburg, 1994c.
- Plattner, S., *High Art Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*, Chicago, 1996.
- Pocock, J.G.A., *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, 1975.
- Podro, M., *The Critical Historians of Art*, New Haven u. London, 1982.
- Pohl, F.K. (Hg.), *Kunst und Arbeit – Art and Labor*, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Göttingen, 2005.
- Poulantzas, N., »On Social Classes«, in: ders., *The Poulantzas Reader*, hg. v. J. Martin, London, 2008.
- Prak, M., »Painters, Guilds, and the Art Market during the Dutch Golden Age«, in: S.R. Epstein u. M. Prak (Hg.), *Guilds, Innovation and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge, 2010.
- Praver, S.S., *Karl Marx and World Literature*, London, 2011.
- PSJM, MARX[®], Ausst.-Kat., Las Palmas/Gijón, 2008.
- Rahn, D., *Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst*, Freiburg, 1993.
- Rakowitz, N., *Einfache Warenproduktion. Ideal und Ideologie*, Freiburg, 2000.
- Rancière, J., *The Philosopher and His Poor*, Durham, 2004.
- Rancière, J., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 2008.
- Rectanus, M.W., *Culture Incorporated. Museums, Artists, and Corporate Sponsorships*, Minneapolis u. London, 2002.
- Rehmann, J., *Einführung in die Ideologietheorie*, Hamburg, 2008.
- Reichel, K., *Diderots Entwurf einer materialistischen Moral-Philosophie (1745-1754). Methodische Instrumente und poetologische Vermittlung*, Würzburg, 2012.
- Reichelt, H., *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx*, Freiburg, 2001.
- Reichelt, H., *Neue Marx-Lektüre. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Logik*, Hamburg, 2008.
- Reill, P.H., *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, Berkeley, 2005.
- Renau, J., *Función social del cartel*, Valencia, 1976.
- Reuten, G., »Una transustanciación recorre ... la sustancia introversa ideal y la forma extroversa ideal del valor en *El Capital*«, in: M. Musto (Hg.), *Tras las huellas de un fantasma. La actualidad de Karl Marx*, México DF, 2011.
- Riegl, A., *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, 1901.
- Roberts, J., »Introduction. Art Has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism«, in: J. Roberts (Hg.), *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, London, 1994.
- Roberts J., *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London, 2007.
- Rodtschenko, A., »In Paris. Aus Briefen nach Hause an Varvara Stepanova (Auszüge)«, in: A. Hennig (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, 2010.

- Rodtschenko, A., »Eine Warnung«, in: B. Groys u. A. Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main, 2005.
- Rose, M.A., *Marx's lost aesthetic. Karl Marx & the visual arts*, Cambridge, 1988.
- Rose, M., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, 1993.
- Rose, M., »Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act«, in: *The Information Society*, 21/1, (2005).
- Ross, K., *May '68 and its Afterlives*, Chicago, 2002.
- Rothschild, E., *Economic Sentiments. Adam Smith, Condorcet, and the Enlightenment*, New Haven, 2001.
- Rubin, I.I., *Studien zur Marxschen Werttheorie*, Frankfurt a.M., 1973.
- Ruda, F., *Hegels Pöbel. Eine Untersuchung der »Grundlinien der Philosophie des Rechts«*, Konstanz, 2011.
- Saatchi, Ch., *My Name is Charles Saatchi and I am an Artoholic*, London, 2009.
- Said, E.W., »Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual«, in: ders., *Music at the Limits*, New York, 2008.
- Sánchez Vázquez, A., »The Ideas of Marx on the Source and Nature of the Aesthetic«, *Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics*, New York, 1973.
- Sánchez Vázquez, A., *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, 1996.
- Sánchez Vázquez, A., *Filosofía de la praxis*, México, 2003.
- Sardinha Lopes, R., *Informação, conhecimento e valor*, São Paulo, 2008.
- Sassen, B., »Artistic Genius and the Question of Creativity«, in: P. Guyer (Hg.), *Kant's Critique of the Power of Judgment*, Lanham, 2003.
- Sayers, S., *Marxism and Human Nature*, London u. New York, 1998.
- Sayers, S., »The Concept of Labor: Marx and His Critics«, *Science & Society*, 71/4, (October 2007).
- Schefold, B., »Platon und Aristoteles«, in: J. Starbatty (Hg.), *Klassiker des ökonomischen Denkens*, Hamburg, 2008.
- Schiller, F., »Über Bürgers Gedichte«, in: ders., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 22, Vermischte Schriften, hg. v. H. Meyer, Weimar, 1958.
- Schindler, R.W., *Geglückte Zeit – gestundete Zeit. Hannah Arendts Kritik der Moderne*, Frankfurt am Main, 1996.
- Schmid, W., *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*, Trier, 2003.
- Schumacher, F., *Bourdieu's Kunstsoziologie*, Konstanz, 2011.
- Sedlacek, Th., *Economics of Good and Evil. The Quest for Economic Meaning from Gilgamesh to Wall Street*, Oxford, 2013.
- Seigel, J., *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Baltimore, 1999.
- Sennett, R., *The Craftsman*, London, 2009.
- Shapiro, M. (1936), »The New Viennese School«, in: Ch.S. Wood, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000.
- Sherman, B., »Appropriating the Postmodern: Copyright and the Challenge of the New«, in: D. McClean u. K. Schubert (Hg.), *Dear Images. Art, Copyright and Culture*, London, 2002.
- Sherman, B. u. Bently, L., *The Making of Modern Intellectual Property Law*, Cambridge, 1999.
- Shiner, L., *The Invention of Art*, Chicago, 2001.

- Sholette, G., *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, 2011.
- Singerman, H., *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley, 1999.
- Smith, A., *Wealth of Nations*, New York, 1991.
- Sohn-Rethel, A., *Geistige und körperliche Arbeit*, Frankfurt am Main, 1972.
- Sohn-Rethel, A., »Die Formcharaktere der zweiten Natur«, in: Ch. Bezzel et al., *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Berlin, 1974.
- Solkin, D. H., *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven u. London, 1993.
- Sperlinger, M., »Future into Futures: An Interview with Diego Cortez«, in: Whitney Museum of American Art (Hg.), *The Price of Everything... Perspectives on the Art Market*, New York, 2007.
- Spinoza, B., *Ethik*, Leipzig, 1972.
- Sprinker, M., *Imaginary Relations. Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*, London, 1987.
- Stakemeier, K., »(Not) More Autonomy«, in: K. Stakemeier u. M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, London u. Berlin, 2016.
- Stakemeier, K., »Sick Sad Life: On the Artistic Reproduction of Capital«, in: G. Sholette u. O. Ressler (Hg.), *It's the Political Economy, Stupid*, London, 2013.
- Stallabrass, J., »Shopping bis zum bitteren Ende«, in: M. Hollein u. Ch. Grunenberg (Hg.), *100 Jahre Kunst und Konsum*, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Stallabrass, J., *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*, London, 2003.
- Stallabrass, J., *art incorporated*, Oxford, 2004.
- Starobinski, J., »Diderot in the Painter's Space«, in J. Sez nec (Hg.), *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, Dordrecht, 2011.
- Steinert, H., *Max Webers unwiderlegbare Fehlkonstruktionen*, Frankfurt a.M., 2010.
- Stoichita, V.I., *The Pygmalion Effect*, Chicago u. London, 2008.
- Stokes, S., *Art & Copyright*, Portland, 2003.
- Stützle, I., »Die Frage nach der konstitutiven Relevanz der Geldware in Marx' Kritik der politischen Ökonomie«, in: J. Hoff u.a. (Hg.), *Das Kapital neu lesen*, Münster, 2006.
- Sweezy, P. (1976), »A Critique«, in: R. Hilton (Hg.), *The Transition from Feudalism to Capitalism*, Delhi, 2006.
- Tafuri, M., *Interpreting the Renaissance. Princes, Cities, Architects*, New Haven, 2006.
- Tallis, R., *The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being*, Edinburgh, 2003.
- Tarabukin, N., »Von Staffelei zur Maschine«, in: B. Groys u. A. Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main, 2005.
- Tatar kiewicz, W., *Geschichte der Ästhetik*, erster Band, *Die Ästhetik der Antike*, Basel u. Stuttgart, 1979.
- Terkel, L. (1972), *Working: People Talk about What They Do All Day and How They Feel about What They Do*, New York, 2004.
- Therborn, G., *What Does the Ruling Classes Do When it Rules?*, London, 2008.
- Thompson, E.P., *The Poverty of Theory & Other Essays*, New York, 2008.

- Thompson, E., »Lebewesen als Naturzwecke und autopoietische Systeme«, in: T. Schlicht (Hg.), *Zweck und Natur. Historische und systematische Untersuchungen zur Teleologie*, München, 2011.
- Tobin, B.F., *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*, Durham, 1999.
- Tomba, M., »Differentials of Surplus-Value In The Contemporary Forms of Exploitation«, in: *the commoner*, 12, (Summer 2007).
- Tomba, M. u. Bellofiore, R., »Lesarten des Maschinenfragments. Perspektiven und Grenzen des operaistischen Ansatzes und der operaistischen Auseinandersetzung mit Marx«, in: M. van der Linden u. K.H. Roth (Hg.), *Über Marx hinaus. Arbeitsgeschichte und Arbeitsbegriff in der Konfrontation mit den globalen Arbeitsverhältnissen des 21. Jahrhunderts*, Berlin, 2009.
- Toscano, A., »Destructive Creation, or, the Communism of the Senses«, in: G. Watson et al. (Hg.), *Make Everything New. A Project on Communism*, London u. Dublin, 2006.
- Toscano, A., »The Sensuous Religion of the Multitude: Art and Abstraction in Negri«, in: *Third Text*, 23/4, (Juli 2009).
- Tosel, A., »The Late Lukács and the Budapest School«, in: J. Bidet u. S. Kouvelakis (Hg.), *Critical Companion to Contemporary Marxism*, Chicago, 2009.
- Tosel, A., »The hazards of aleatory materialism in the late philosophy of Louis Althusser«, in: K. Diefenbach, S.R. Farris, G. Kirn u. P.D. Thomas (Hg.), *Encountering Althusser. Politics and Materialism in Contemporary Radical Thought*, New York u. London, 2013.
- Towse, R., »Market Value and Artists' Earnings«, in: A. Klammer (Hg.), *The Value of Culture. On the relationship between economics and arts*, Amsterdam, 1996.
- Tretjakow, S., »Perspektiven des Futurismus«, in: B. Groys u. A. Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main, 2005.
- Tretjakow, S., »Die Biographie des Dings«, in: A. Hennig (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, 2010.
- Tribe, K., *Governing economy. The Reformation of German Economic Discourse, 1750-1840*, Cambridge, 1988.
- Trotzki, L., *Literatur und Revolution*, München, 1972.
- Tunstall, K.E., *Blindness and Enlightenment. An Essay. With a new translation of Diderot's Letter on the Blind and La Mothe Le Vayer's ›Of a Man Born Blind‹*, New York, 2011.
- Turchetto, M., »From ›Mass Worker‹ to ›Empire‹: The Disconcerting Trajectory of Italian Operaismo«, in: J. Bidet u. S. Kouvelakis (Hg.), *Critical Companion to Contemporary Marxism*, Chicago, 2009.
- Ullrich, W., »Wirtschaft durch Kunst – Wirtschaft statt Kunst? Analyse einer Grenzüberschreitung«, in: ders., *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin, 2003.
- Ullrich, W., *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt am Main, 2005.
- Ullrich, W., *Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie*, Berlin, 2010.
- Unruh, P., »De vernunftrechtliche Eigentumsbegründung bei Kant«, in: A. Eckl u. B. Ludwig (Hg.), *Was ist Eigentum? Philosophische Positionen von Platon bis Habermas*, München, 2005.
- Unsel, S., *Goethe und seine Verleger*, Leipzig, 1991.
- Ursprung, Ph., »Arbeiten in der globalen Kunstwelt. Olafur Eliassons Werkstatt und Büro«, in: M. Diers u. M. Wagner (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte VII, Berlin, 2010.

- Van den Braembussche, A., »The Value of Art. A Philosophical Perspective«, in: A. Klammer (Hg.), *The Value of Culture. On the relationship between economics and arts*, Amsterdam, 1996.
- Vedda, M., »György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético«, in: ders., *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*, Buenos Aires, 2006.
- Velthuis, O., *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton u. Oxford, 2005.
- Vernant, J.-P., *Myth and Society in Ancient Greece*, New York, 1988.
- Vernant, J.-P., *Myth and Thought among the Greeks*, New York, 2006.
- Verspohl, F.-J., »Autonomie und Parteilichkeit: ›Ästhetische Praxis‹ in der Phase des Imperialismus«, in: Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel u. Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main, 1974.
- Virno, P., »Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus«, in: P. Virno u. M. Hardt (Hg.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis u. London, 1996.
- Virno, P., *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Turin, 2003.
- Virno, P., »Wenn die Nacht am tiefsten ... Anmerkungen zum *General Intellect*«, in: Th. Atzert u. J. Müller (Hg.), *Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität*, Münster, 2004.
- Virno, P., *Grammatik der Multitude*, Wien, 2005.
- Virno, P., »Three Remarks Regarding the Multitude's Subjectivity and Its Aesthetic Component«, in: D. Birnbaum u. I. Graw (Hg.), *Under Pressure. Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism*, Berlin, 2008.
- Von Manz, H.G., »J.G. Fichte: Eigentum als Handlungsmöglichkeit«, in: A. Eckl u. B. Ludwig (Hg.), *Was ist Eigentum? Philosophische Positionen von Platon bis Habermas*, München, 2005.
- Von Werlhof, C., »Der Proletarier ist tot. Es lebe die Hausfrau?«, in: V. Bennholdt-Thomsen, M. Mies u. C. v. Werlhof, *Frauen, die letzte Kolonie. Zur Hausfrausierung der Arbeit*, Zürich, 1992.
- Warnke, M., *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln, 1996.
- Wartofsky, M., »Diderot and the Development of Materialist Monism«, *Diderot Studies*, 2, 1952.
- Watson, P., *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co. Der Aufstieg des internationalen Kunstmarkts*, Düsseldorf, 1993.
- Werckmeister, O.K., »Ideologie und Kunst bei Marx«, in: ders., *Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays*, Frankfurt am Main, 1974.
- Werckmeister, O.K., »A Working Perspective for Marxist Art History Today«, in: *The Oxford Art Journal*, 14/2, (1991).
- Werckmeister, O.K., »Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik«, in: Ph. Helas, M. Polte, C. Rückert u. B. Uppenkamp (Hg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin, 2007.
- Werckmeister, O.K., »Die Marx'sche Theorie gibt keine Kunst der Linke vor«, *Texte zur Kunst*, 20, 80, (Dezember 2010).
- Werckmeister, O.K., »Das Kunstwerk zwischen Arbeit und Besitz«, *Das Argument*, 293, 53. Jahrgang, (Heft 4/2011).
- Werckmeister, O.K., »Kunstwerk«, in: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, 8/I, Hamburg, 2012.

- White, M.V., »Obscure Objects of Desire? Nineteenth-Century British Economist and the Price(s) of ›Rare Art‹«, in: N. De Marchi u. C.D.W. Goodwin (Hg.), *Economic Engagements with Art*, Durham, 1999.
- Whitney, E., *Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, Philadelphia, 1990.
- Williams, H.L., *Kant's Political Philosophy*, Oxford, 1983.
- Williams, R., *Marxism and Literature*, Oxford, 1977.
- Williams, R., *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York, 1985.
- Williams, R., »Base and Superstructure in Marxist Culture Theory«, in: ders., *Culture and Materialism*, London, 2005.
- Wilson, S., *The Visual World of French Theory*, New Haven u. London, 2010.
- Winter, U., *Der Materialismus bei Diderot*, Genf, 1972.
- Wolf, F.O., »Althusser-Schule«, in: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd.1, Hamburg, 1994.
- Wolf, F.O., »Was tat Karl Marx in der Philosophie? Eine Lektüre der *Thesen ad Feuerbach*«, in: Th. Heinrichs, H. Weinbach u. Frieder O. Wolf (Hg.), *Die Tätigkeit der Philosophen*, Münster, 2003.
- Wolf, F.O., »Vorbemerkung: Radikale Philosophie und *Kapital*-Lektüre«, in: J. Hoff et al. (Hg.), *Das Kapital neu lesen*, Münster, 2006a.
- Wolf, F.O., »Marx' Konzept der ›Grenzen der dialektischen Darstellung‹«, in: J. Hoff u.a.
- Wolf, F.O., »Reproduktion und Ideologie bei Louis Althusser. Eine aktualisierende Annäherung«, in: G. Peter u. F.O. Wolf, *Welt ist Arbeit*, Münster, 2008a.
- Wolf, F.O., »Kein zeit- und lebloses Denken – eine Kritik an Georg Lukács' Ontologie der Arbeit«, in: G. Peter u. F.O. Wolf, *Welt ist Arbeit*, Münster, 2008b.
- Wolf, F.O., »Haben wir es nicht auch etwas kleiner? Rückfragen zum überschwänglichen Projekt der Multitude«, in: G. Peter u. F.O. Wolf, *Welt ist Arbeit*, Münster, 2008c.
- Wolf, F.O., »Gesellschaftliche Reproduktion und gesellschaftliche Arbeit unter der Herrschaft der kapitalistischen Produktionsweise«, in: G. Peter u. F.O. Wolf, *Welt ist Arbeit*, Münster, 2008d.
- Wolf, F.O., »Das Recht auf Arbeit und Einkommen«, in: G. Peter u. F.O. Wolf, *Welt ist Arbeit*, Münster, 2008e.
- Wolf, F.O., »Nachwort des Herausgebers«, in: L. Althusser, *Über die Reproduktion*, hg. von F.O. Wolf, Hamburg, 2012.
- Wolfe, Ch.T., »Materialism and Temporality: On Antonio Negri's ›Constitutive‹ Ontology«, in: T.S. Murphy u. Abdul-Karim Mustapha (Hg.), *The Philosophy of Antonio Negri. Revolution in Theory*, Vol. 2, London, 2007.
- Wolff, J., *The Social Production of Art*, New York, 1984.
- Woloschinow, V.N., *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, 1986.
- Woloschinow, V.N., *Freudianism*, London, 2012a.
- Woloschinow, V.N., »Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)«, in: ders., *Freudianism*, London, 2012b.
- Wood, Ch.S., *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000.
- Wood, D., *Medieval Economic Thought*, Cambridge, 2002.
- Wood, E.M., *Peasant-Citizen & Slave. The Foundations of the Athenian Democracy*, London, 1989.
- Wood, E.M., *The Pristine Culture of Capitalism. A Historical Essay on Old Regimes and Modern States*, London, 1991.

- Wood, E.M., *Democracy against Capitalism. Renewing historical materialism*, Cambridge, 1995.
- Wood, E.M., »The Agrarian Origins of Capitalism«, in: *Monthly Review*, 50/3, (1998a).
- Wood, E.M., »Modernity, Postmodernity, or Capitalism?«, in: R.W. McChesney, E.M. Wood u. J.B. Foster (Hg.), *Capitalism and the Information Age. The Political Economy of the Global Communication Revolution*, New York, 1998b.
- Wood, E.M., *The Retreat from Class*, London, 1998c.
- Wood, E.M., *The Origins of Capitalism. A longer view*, London, 2002.
- Wood, E.M., »Historical materialism in ›Forms which Precede Capitalist Production‹«, in: M. Musto (Hg.), *Karl Marx's Grundrisse. Foundations of the critique of political economy 150 years later*, London u. New York, 2008a.
- Wood, E.M., *Liberty & Property. A Social History of Western Political Thought from Renaissance to Enlightenment*, London, 2012.
- Wood, E.M. u. Wood, N., *Class Ideology and Ancient Political Theory*, Oxford, 1978.
- Wood, E.M. u. Wood, N., *A Trumpet of Sedition. Political Theory and the Rise of Capitalism 1509-1688*, New York, 1997.
- Woodmansee, M., »Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität«, in: F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez u. S. Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000.
- Woodmansee, M., *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, 1994.
- Wright, E.O., »Rethinking, Once Again, the Concept of Class Structure«, in: J.R. Hall (Hg.), *Reworking Class*, Ithaca u. London, 1997.
- Wright, E.O., »Foundations of a neo-Marxist class analysis«, in: E.O. Wright (Hg.), *Approaches to Class Analysis*, Cambridge, 2005.
- Wu, Ch., *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, London, 2002.
- Žižek, S., *The Sublime Object of Ideology*, London, 1989.
- Zotta, F., *Immanuel Kant. Legitimität und Recht. Eine Kritik seiner Eigentumslehre, Staatslehre und seiner Geschichtsphilosophie*, München, 2000.