

HISTORISCH-KRITISCHES
WÖRTERBUCH
DES MARXISMUS

EINE VERÖFFENTLICHUNG
DES BERLINER INSTITUTS FÜR KRITISCHE THEORIE (INKRIT)

IN KOOPERATION MIT DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN

GEFÖRDERT VON
ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG (BERLIN)
CENTRUM FÖR MARXISTISKA SAMHÄLLSSTUDIER (STOCKHOLM)
MARXILAISEN YHTEISKUNTATIETEEN SEURA (TAMPERE)
ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI (NEAPEL)
KARL MARX-SÄLLSKAPET I FINLAND (HELSINKI)
NICOS-POULANTZAS-STIFTUNG (ATHEN)
ESPACES MARX (PARIS)
TRANSFORM! EUROPE

INKRIT / ARBEITSSTELLE AN DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN
HKWM-REDAKTION
MALTESERSTRASSE 74-100 / L 511 / 12249 BERLIN
HKWMRED@ZEDAT.FU-BERLIN.DE
WWW.HKWM.DE · WWW.INKRIT.DE
KONTO NR 7412309 · KREISSPARKASSE ESSLINGEN-NÜRTINGEN · BLZ 611 500 20
IBAN DE53 6115 0020 0007 4123 09 · BIC ESSLDE66XXX

DAS INKRIT IST ALS GEMEINNÜTZIGE EINRICHTUNG ANERKANNT

HISTORISCH-KRITISCHES
WÖRTERBUCH
DES MARXISMUS

UNTER MITWIRKUNG VON
MEHR ALS 800 WISSENSCHAFTLERINNEN UND WISSENSCHAFTLERN

HERAUSGEGEBEN
VON
WOLFGANG FRITZ HAUG
FRIGGA HAUG, PETER JEHLER UND WOLFGANG KÜTTLER



BAND 8/I

KRISENTHEORIEN
BIS
LINIE LUXEMBURG-GRAMSCI

ARGUMENT

Wissenschaftlicher Beirat

Samir Amin (Dakar), Étienne Balibar (Paris), Narihiko Ito (Tokio), Fredric Jameson (Durham)
Bob Jessop (Lancaster), Domenico Losurdo (Urbino), Isabel Monal (Havanna), Pedro Ribas (Madrid)
Gabriel Vargas Lozano (Mexico City), Victor Wallis (Somerville), Bastiaan Wielenga (Madurai/Indien)
Yin Xuyi (Peking), Moshe Zuckermann (Tel Aviv)

Redaktion

Wolfram Adolphi, Frigga Haug, Wolfgang Fritz Haug, Peter Jehle, Wolfgang Küttler
Ingo Lauggas, Jan Loheit, Christof Ohm, Thomas Pappritz, Jan Rehmann, Bernd Röttger
Oliver Walkenhorst, Thomas Weber, Christian Wille

In der Wörterbuch-Werkstatt wirkten ferner mit
Matthias Bösinger, Elenio Cicchini, Rolf Czeskleba-Dupont, Nicoletta Di Vita, Mehmet Dincer
Joseph Fracchia, Richard Gebhardt, Peter Herrmann, Juha Koivisto, Jan Köstner, Sissy Müller
Vesa Oittinen, Rainer Schultz, Thomas Sablowski, Jürgen Stahl, Kamil Uludag, Alban Werner

Editionsassistenz

Oliver Walkenhorst, Christian Wille

Gesamtleitung

Thomas Weber

Fremdsprachige Äquivalenzen

Huda Zein (Arabisch), Joseph Fracchia und Jan Rehmann (Englisch), Étienne Balibar (Französisch)
Lutz-Dieter Behrendt (Russisch), Jesús de la Hera Martínez (Spanisch), Zhou Sicheng (Chinesisch)

Übersetzungen

Ana-Marija Grebenar, Wolfgang Fritz Haug, Peter Jehle, Max Köhler, Else Laudan, Jan Loheit
Victor Rego Diaz, Rainer Schultz, Andreas Umgelter, Linus Westheuser, Christian Wille

Korrekturen

Matthias Bösinger, Aaron Bruckmiller, Johannes Funke, Eva Gerber, Ruedi Graf, Michael Hauke
Franz Heilendorff, Peter Jehle, Max Köhler, Hans-Jürgen Krug, Ingo Lauggas, Jan Loheit, Sissy Müller
Thomas Pappritz, Mark Schmitz, Kolja Swingle, Bernd Szczepanski, Oliver Walkenhorst
Markus Weidmann, Linus Westheuser, Christian Wille, Mathias Wittchen

Internetpräsenz

Marc Hanisch, Wolfgang Fritz Haug, Santiago Vollmer (spanisch)

Download-Service

Frank Eckgold, Marc Hanisch, Margret Langenberger

www.inkrit.de

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-88619-440-7 (Band 8/I)

ISBN 978-3-88619-441-4 (Band 8/II)

Alle Rechte vorbehalten © INKRIT 2012; für diese Ausgabe Argument-Verlag
Glashüttenstraße 28, 20357 Hamburg, www.argument.de

Satz: Martin Grundmann, Hamburg. Druck: freiburger graphische betriebe
Abbildung auf dem Schutzumschlag: Pablo Picasso, *Foulevard für 3. Weltjugendfestival*
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2012

dies« (1986), in: ders., *The Politics of Modernism*, London-New York 1989, 151-62; P.WILLIS, *Learning to Labour. How working class kids get working class jobs*, Hampshire 1977 (dt. Neuauflage Hamburg 2013); J.WINSHIP, »A Woman's World: Woman – an Ideology of Femininity«, in: WSG 1978, 133-54; dies., »Introduction to section 4: Women's Studies and Feminism«, in: A.Gray u.a. (Hg.), *CCCS Selected Working Papers*, Bd. 2, London-New York 2007, 417-33; S.WOODHAMS, »Adult Education and the History of Cultural Studies«, in: *Changing English*, 6. Jg., 1999, H. 2, 237-49; WSG (WOMEN'S STUDIES GROUP), *Women Take Issue. Aspects of Women's Subordination*, London 1978.

MARKO AMPUJA, JUHA KOIVISTO (AMG, JL)

⇨ Alltag, Arbeiterklasse, Arbeiterkultur, Artikulation/Gliederung, Bildung, Diskursanalyse, Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse, Erfahrung, Feminismus, Ganzes, Gegenkultur, Geschlechterverhältnisse, Gramscismus, Hegemonie, Identität, Ideologietheorie, Intellektuelle, Jeans, Jugend, Klassenkampf, Kolonialismus, Konsumgesellschaft, Kultur, kultureller Materialismus, kulturelle Wende, Kulturindustrie, Kulturpolitik, Lebensweise/Lebensbedingungen, Literatur, Massenkultur, Massenmedien, Migration, Multikulturalismus, Musik, Neokolonialismus, Neoliberalismus, Neue Linke, organische Intellektuelle, Orientalismus, passive Revolution, Politik des Kulturellen, Popularkunst, Populärliteratur, Postkolonialismus, Postmoderne, proletarische Arbeiterbildung, Rasse und Klasse, Rasse/Klasse/Geschlecht, Sozialwissenschaften, Strukturalismus, Subkultur, Volkskultur im Kapitalismus, westlicher Marxismus

Kunst

A: fann. – E: art. – F: art. – R: iskusstvo.

S: arte. – C: yishu 艺术

Im alltäglichen wie theoretischen Wortgebrauch ist K ein umstrittener Begriff. Er ist uneindeutig bereits aufgrund seiner doppelten Bedeutung, einerseits im eingeschränkten Sinn für bildende K, andererseits als Kollektivsingular für künstlerische Tätigkeiten überhaupt, ihre Vergegenständlichungen und Aneignungen zu stehen. In ihm lebt noch die alte Bedeutung von gr. τέχνη und lat. *ars* fort, die sich auf menschliche Fertigkeiten insgesamt, auf ›Künstlerisches‹ im ästhetischen Sinn nur in untergeordneter Bedeutung beziehen. Die Künste gehen ›der K‹ voraus (vgl. HELD/SCHNEIDER 2007, 23f); einen ›allgemeinen‹ Begriff von K gibt es weder in der Antike noch im Mittelalter. Er bildet sich, im Zusammenhang mit dem ›modernen System der Künste‹ (KRISTELLER 1951-52/1976), in der Neuzeit heraus und ist im strengen Sinn das Resultat der ›ideengeschichtlichen Entwicklung seit dem 17. Jh.‹ (ULLRICH, ÄG 3, 571).

Er erreicht seine konsequenteste theoretische Fassung in HEGELS *Ästhetik* von 1835/38. Analog dazu entsteht ›Ästhetik‹ als philosophische Disziplin – als Theorie sinnlicher Anschauung erst mit BAUMGARTEN (*Aesthetika*, 1750/58). Bei aller Ambivalenz im theoretischen Gebrauch lässt sich sagen, dass ›K‹ in diesem allgemeinen Sinn sich von diesem Zeitpunkt an in den wichtigsten, wenn nicht allen europäischen Sprachen durchgesetzt hat. Mit Fug können wir also von dem allgemeinen als dem ›modernen‹ Kunstbegriff sprechen (METSCHER 2012, 8f).

Wer sich auf die Ebene kunsttheoretischer Überlegungen begibt, betritt vermintes Gelände. K wurde, kraft ihrer Hypostasierung zum Metaphysicum, zu einer quasireligiösen Sinn-Instanz, in der spätbürgerlichen Gesellschaft zu einer ideologischen Macht erster Ordnung. »Form nur ist Glaube und Tat« (BENN 1956/1975, 146). Dieser Vorstellungskomplex ist Kernstück einer ideologischen Formation, die von der Romantik über NIETZSCHE, den Ästhetizismus, die faschistische Ästhetik bis in die Postmoderne reicht. Er ist keineswegs auf die deutsche Ideologie beschränkt, auch wenn er hier besonders markant wurde. Überdies wurde K in der bürgerlichen Gesellschaft zunehmend zu einem Bildungsinstitut mit hohem ›kulturellen Kapitalwert‹: Prototyp einer Haltung, die soziale Ungleichheit reproduziert (vgl. Bourdieu 1999, 413-18). Sie bildete einen »Raum des Ästhetischen« aus (HAUG 1993, 139) – einen präntierten Ort ›jenseits‹ der Welt ordinärer gesellschaftlicher Praxis. Die Kehrseite von ästhetischer Autarkie, quasireligiöser Sinnstiftung und sozialem Privileg bilden scheidemokratische Nivellierung und pubertär-anarchistische Bilderstürmerei, denen auf theoretischer Ebene positivistische Reduktion, ein platter Relativismus, die elitär-nihilistische Abwertung, oft auch nur schiere Ignoranz entsprechen: zu leugnen, dass es überhaupt eine »Eigenart des Ästhetischen« (LUKÁCS 1963), einen eigengesetzlichen Gegenstandsbereich der K mit spezifischen strukturellen Charakteristika, Regeln, Werten, Institutionen, dass es Differenzen ästhetischer Qualität, eine Rangfolge also der Werke gibt, ist in Zeiten postmoderner Beliebigkeit besonders populär. Dem in zahllosen Varianten und unterschiedlicher Maskierung auftretenden Nihilismus in künstlerischen Fragen steht ein wirtschaftlich hochpotenter, doch theoretisch wie ästhetisch verkommener Kunstmarkt assistierend zur Seite.

Die Künste sind eine der Formen, in denen sich die Menschen der Konflikte ihrer Epoche »bewusst werden« und sie »ausfechten« (*Vorw* 59, 13/9). So hat sich die marxistische Kunsttheorie, als bewusster Widerpart der dominanten Kunstideologien, ihrer Begriffe und Kriterien stets neu zu vergewissern – im vollen Bewusstsein des Tatbestands, dass

es die marxistische Kunsttheorie nicht gibt und der Sache nach auch nicht geben kann. BRECHTS Plädoyer für »Weite und Vielfalt«, bezogen auf realistische Schreibweise in der Literatur (GW 19, 340), gilt für die Theorie nicht minder.

1. Die antiken Vorgängerbegriffe von K, τέχνη und *ars*, bezeichnen »im Unterschied zur Natur die Tätigkeit menschlichen Herstellens überhaupt, die sowohl praktisches Vermögen als auch ein bestimmtes Wissen voraussetzt« (HOFFMEISTER 1998, 368f).

1.1 Τέχνη bezieht sich auf alles, was aufgrund von Erfahrung und Überlegung hergestellt werden kann. Die spätere Unterscheidung zwischen Handwerk und »schönen Künsten« wird hier so wenig getroffen wie die zwischen Wissenschaft und K. »Poesis« ist ein umgangssprachliches Wort; ποιῆσις/ποιέω bedeutet Tun, Wirken, Arbeiten, hervorbringendes Herstellen; »Machen« jeder Art (wie »Macherei« in Schumacherei; ποιήμα ist Machwerk, Werkzeug) und erhält erst bei ARISTOTELES die besondere Bedeutung von Dichtkunst/Dichtung (vgl. Höffe 2005, 471). Das Lat. hält die Vielschichtigkeit der Wortbedeutung mit dem Kern herstellenden Handelns in den Entsprechungen *operatio, fabricatio/facere; confectio* fest, während *poesis* bereits Dichtkunst ist, »the art of composing poetry« (SMITH 1959, 550; so in *ars poetica* bei HORAZ). *Poeta* behält die ursprüngliche Bedeutung von »Macher«, »Hersteller« bei, bedeutet erst im erweiterten Sinn den Dichter (ebd.). In *ars* bleibt das Bedeutungsfeld von Wissen und Können erhalten (noch mhd. »kunst«, als Substantivbildung von »können«, bewahrt den Zusammenhang mit praktischer Fertigkeit). *Ars* ist die durch Übung erlangte Fertigkeit, »der Umfang des Könnens und der Kenntnisse, derer es bedarf, um ein Handwerk, eine künstlerische Tätigkeit oder Wissenschaft mit Erfolg auszuüben« (HOFFMEISTER 1998, 65). »Das Gemeinsame aller »technai« bzw. »artes« besteht darin, als lehrbar zu gelten und damit etwas zu sein, das sich vollständig auf Regeln bringen lässt; Ziel der Regelanwendung ist entweder die Bearbeitung eines Materials, oder aber der Gegenstand ist ein geistig-immaterieller Stoff. Letzteres galt als höherrangig« (ULLRICH, ÄG 3, 571). So umfasste der sich aus dieser Grundanschauung entwickelnde Kanon der *artes liberales* lediglich Disziplinen, die in einer theoretischen Beschäftigung bestanden und sich nicht über handwerkliche Tätigkeiten definierten, den *artes mechanicae*. Letztere konnten nur mit Werkzeugen oder Maschinen ausgeübt werden. Zu den »Künsten« gehörte die Liebeskunst wie die Kriegskunst, Landwirtschaft und Medizin wie Bildhauerei, Tanz, Dichtung und Theater. An unterster Stelle standen die *artes vulgares et sordidae* (»gewöhnliche und schmut-

zige Handwerkskünste«). Die »freien Künste« schlossen die enzyklopädische Bildung ein. Sie wurden bei den Römern und diesen folgend im Mittelalter in das Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und das Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik) geteilt.

1.2 In der Antike gibt es nicht »die K«, sondern »Künste«: Musik, Dichtung, Gesang, Theater, Tanz, Malerei, Bildhauerei, Architektur. Wird »K« theoretisch behandelt, so stets in Bezug auf Einzelkünste. Dabei sind die Auffassungen, was K sei, was sie bedeutet und welchen Wert sie hat, höchst unterschiedlich, oft konträr. So stehen sich in der Beurteilung der Dichtung seit dem frühgriechischen Denken zwei diametral entgegengesetzte Auffassungen gegenüber. Die eine wendet sich im Namen des begrifflichen Denkens gegen Mythos und Dichtung, die der Lüge und Täuschung bezichtigt werden. Sie findet sich bei XENOPHANES (DK 14), SOLON (DK 21) und kulminiert in PLATONS Dichterkritik im *Staat*. Ihm sind die Werke der »K« bloße Abbilder einer (als jenseits gedachten) Idee, auch die dichterischen Nachahmungen (HESIOD und HOMER an der Spitze) sind μῦθοι ψευδεῖς, »lügenhafte Erzählungen« (R, 377d) im Gegensatz zu wirklichen Hervorbringungen. Eine zweite Auffassung spricht der Dichtung grundsätzlich Wahrheit zu. Sie tritt in zwei Formen auf. Die erste und älteste äußert sich in der Lehre vom *Enthusiasmus*: der Anwesenheit eines Gottes im Menschen als Quelle schöpferischer Inspiration, die dem Seher und Dichter zugeschrieben wird. Sie lebt im Musenanruf der epischen Dichtung fort (*Ilias*, 1. Gesang). Sie geht auf magische Praktiken zurück und gehört in die Geschichte des Übergangs vom Stamm zum Staat (vgl. THOMSON 1947, 59ff). Philosophische Prominenz gewinnt sie in PLATONS Dialogen *Ion* und *Phaidros*. Die zweite Form des Wahrheitspostulats der Dichtung findet ihre Begründung im Zusammenhang der Herausbildung wissenschaftlich-philosophischen Denkens. Sie erfolgt auf anthropologischer, auf die Wirklichkeit der Welt und des Menschen bezogener Grundlage – in der Mimesis-Auffassung des ARISTOTELES. Dieser versteht Dichtung (vorab das Drama – von gr. δράω, handeln, tun) als μίμησις, Darstellung menschlicher Wirklichkeit; das Dargestellte sind καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις, »Charaktere, Affekte und Handlungen« (*Poetik*, 1447a 29f), d.h. »die Darstellenden ahmen Handelnde nach« (1448a 1). Während Historiker sich mit dem faktisch Geschehenen befassen, trägt Aristoteles der dichterischen Mimesis auf, »etwas Philosophischeres und Vorzüglicheres [σπουδαιότερον] als Geschichtsschreibung« hervorzubringen. Wenn letztere das je Spezifische zum Gegenstand habe, so jene »mehr das Allgemeine« (1451b 5f), nicht das Wirkliche, wie es ist, sondern

das ›Mögliche‹. Dem mimesistheoretischen Konzept kommt bis in die Moderne hinein, nicht zuletzt auch im Sinne einer Vorgeschichte der marxistischen Kunstauffassung, eine eminente Bedeutung zu.

1.3 Mit der *Poetik* – gr. Περὶ ποιητικῆς (τέχνης) – begründet ARISTOTELES die Theorie der Dichtung als philosophische Disziplin. Poiesis heißt: durch ›K‹ (τέχνη) angeleitete Herstellung eines Werks (ἔργον), hier das Werk des Dichters. Ausdrücklich vermerkt Aristoteles, die Kunst, die ›mit dem Worte nachahmt‹, habe ›bis jetzt keinen eigenen Namen‹ (Kap. 1). Im Zentrum der *Poetik* steht die Tragödie, in deren Zusammenhang auch das Epos behandelt wird; ein Teil zur Komödie ging vermutlich verloren. Die Bedeutung der *Poetik*, auch für moderne Kunsttheorien, liegt in dem von Aristoteles entwickelten philosophischen Verfahren: Er fragt nach den anthropologischen Grundlagen der Dichtung, behandelt analytisch die vorliegenden Werke, arbeitet die Strukturen ihrer kompositorischen Gestaltung heraus, untersucht ihren Wahrheitsmodus wie ihre Funktion und Wirkung.

Dichtung nach ARISTOTELES entsteht aus dem ›Trieb nachzuahmen‹ sowie aus dem Sinn für Harmonie und Rhythmus. Im Unterschied zum Epos, das eine Handlung erzählt, stellt das Drama eine solche Handlung durch szenisches Spiel dar. Die Tragödie wird als ›Mimesis der Praxis‹ (einer Handlung) bestimmt, ihre Wirkung als κάθαρσις, die ›Reinigung‹, der psychische Ausgleich extremer Affekte, von φόβος und ἔλεος (Schrecken und Jammer, von LESSING als Furcht und Mitleid übersetzt) – ein in heutiger Terminologie ›psychotherapeutischer Effekt‹.

Der theoretische Schlüsselbegriff der *Poetik* ist *Mimesis*. Er bezeichnet einen semantischen Komplex, der im Deutschen mit dem Wortfeld Darstellung, Ausdruck, Ähnlichmachung, Nachahmung, sinnliche Vergegenwärtigung, Präsentation/Repräsentation wiedergegeben werden kann (vgl. Koller 1980). Bereits in den frühen Gebrauchsformen ist eine folgenreiche Differenzierung festzustellen: einerseits nachahmende Wiedergabe von sinnlich Gegebenem bzw. die Angleichung (Assimilation) an dieses, andererseits der Vorstellungskomplex einer sinnlichen Vergegenwärtigung von etwas, was nicht unmittelbar gegeben ist, sich der alltäglichen Wahrnehmung entzieht. Das vergegenwärtigte Etwas kann Naturkraft, Dämon, ›Gott‹ oder ›Seele‹, dann auch ein nicht-gegenwärtiges Ereignis sein. ›Mimesis‹ in diesem Sinn hieße dann *Vergegenwärtigung in sinnlicher Form eines Abwesenden* (vgl. Holz 1996/97, I, 167f). Der Bedeutungskomplex *Mimesis* kann also mit den Termini Nachahmung, Darstellung, Ausdruck wiedergegeben werden, wobei Nachahmung die elementare Bedeutungsschicht bezeichnet. Dar-

stellung/Ausdruck beziehen sich auf kulturell komplexe Handlungen/Akte, v.a. in kunsttheoretischer Hinsicht; Darstellung auf gestaltende/ausgestaltende Wiedergabe von Wirklichem jeder Art (des Möglichen im Wirklichen), Ausdruck auf die Darstellung psychischer Vorgänge, also auch seelischen Erlebens.

1.4 Mythologische Vorstellungskomplexe verraten eine verblüffende Einsicht in die Eigenart künstlerischen Tuns. Die Musen wurden als Schutzgöttinnen der Künste verehrt, und wenn die Zuordnung zu den einzelnen Künsten auch erst aus spätrömischer Zeit stammt, so zeugen diese Göttinnen doch von einem elementaren Bewusstsein von der Eigenart der Künste. Signifikanter noch ist der 18. Gesang der *Ilias*, in dem erzählt wird, wie Hephaistos, der hinkende Gott – Schmied, Handwerker und Künstler – einen Schild für Achill verfertigt, seiner Funktion nach ein nützlicher Gegenstand. Neben diese Funktion tritt die der ästhetischen Gestaltung, und zwar in der doppelten Bedeutung von Schmücken und Spiegeln – Dekor und Mimesis, ein ›Bild der Welt‹ (HEISE 1990, 11). Das von Hephaistos gemachte Ding ist ein ›gewaltiger‹ und ›hiebfester‹ Schild, doch zugleich ist es ein schön gestaltetes Werk (V. 478–82). Was in ihm sich zeigt, fasst HEGEL als ›Totalität der Nationalanschauung‹ (*Ästh*, W 15, 344). Der Schild ist umfassendes Abbild einer Lebens Ganzheit. Sie reicht von der himmlischen und irdischen Natur über die materielle Arbeit (das Pflügen des Ackers, das Mähen des Saatfelds, die Lese im Weinberg) bis zum täglichen Leben der Stadt, schließt Krieg, Tod und Gewalt ebenso ein wie Feier, Festlichkeit und Tanz.

Musik, seit PINDARS 1. Olympischer Ode belegt, bedeutet ›die den Musen Zugehörige, Musische‹. Dies verweist auf den rituellen Ursprung der Musik wie auf die ›synkretische Einheit von Tanz-, Wort- und Tonkunst, mit dem gemeinsamen Nenner ›Rhythmus‹ (HEISTER, EE 3, 484). PLATON ordnet sie den τέχναι zu. In den späteren *artes liberales* wird sie an der Seite von Arithmetik und Astronomie aufgeführt – ein Niederschlag der pythagoreischen Lehre der kosmologischen Einheit von Musik und Zahl, Proportion und Sphärenharmonie. Im pythagoreischen Denken, das Schönheit auf τάξις (Ordnung), συμμετρία und ἁρμονία gründete, verband sich das kosmologische mit dem musiktheoretischen Modell – für die Antike ungewöhnlich, denn Schönheit und Künste wurden sonst getrennt. Wenn überhaupt, waren Künste ›schön‹ nur im Sinne einer Schönheit zweiten und dritten Grades. Schönheit wurde primär bezogen auf den Kosmos, dann auf die menschliche Gestalt, im metaphysischen Sinn auch auf das Göttliche.

Für die Geschichte der Dichtungstheorie in Europa höchst folgenreich ist die *Ars poetica* des HORAZ, ein

Lehrgedicht, das die Frage der richtigen Machart und sozialen Funktion von Dichtung behandelt. Zwei Formulierungen haben kunsttheoretisch Geschichte gemacht: *ut pictura poesis* (V. 361), dass die Dichtung wie ein Gemälde sei, eine Formel, aus der die bildenden Künstler späterer Zeit die Legitimation der Malerei ableiteten; und *aut prodesse volunt aut delectare poetae* (V. 333), dass die Dichter nützlich sein und erfreuen wollen – eine Formel, die in unzähligen Varianten nachlebt und noch in BRECHTS Vorstellung vom Lehr- und Vergnügungstheater ihr Recht behauptet.

Eine in moderne Kunstauffassungen theoretisch vorausweisende Position stellt die Kunst- und Schönheitslehre PLOTINS dar. Sie fußt auf PLATON, geht aber an einem entscheidenden Punkt über diesen hinaus. Zwar hat auch für PLOTIN das Sinnlich-Schöne seinen Grund im Göttlich-Schönen, doch rehabilitiert er das Sinnlich-Schöne und verbindet Schönheit mit den Künsten, die angeschaut und gehört werden. So schafft ein Bildhauer, der einen Marmorblock bearbeitet, ein schönes Werk, indem er die Idee in seinem Kopf, die an der göttlichen Idee teil hat, im Akt der Werkgestaltung zur sinnlichen Wirklichkeit bringt. Die Idee wird, in Aufnahme eines aristotelischen Gedankens, begriffen als formschaffende Kraft, die im Geist des Künstlers als werkschaffende δύναμις wirkt (vgl. Schneider 2011, 74f). Plotin überträgt so PLATONS Idee des unsinnlichen Schönen in den Formbegriff. Das Schöne ist nach intelligiblen Prinzipien geformter Stoff, die K eine nach Ideen bildende Tätigkeit des menschlichen Geistes (*Enneaden* I, 6; V, 8).

Für eine materialistische Kunstbetrachtung von höchstem Interesse ist das Lehrgedicht des LUKREZ, *De rerum natura* (*Von der Natur der Dinge*). In der Tradition DEMOKRITS und EPIKURS entwirft er ein konsequent naturphilosophisch-materialistisches Weltbild. Im fünften Buch behandelt es neben der Entstehung des Weltalls, der in ihm vorfindlichen Dinge und Lebewesen auch die Entwicklung des Menschengeschlechts und den Ursprung der Kultur. Die Entstehung der Künste wird in den Rahmen einer evolutionären Entwicklung der unorganischen wie organischen Natur gestellt, der der Mensch und die menschliche Kultur zugehören. Das »menschliche Geschlecht, dem Stimme und Rede gedieh« (V.1057), bildet sich schrittweise aus dem Naturzusammenhang heraus, indem es Kontrolle über die Naturkräfte gewinnt, »Städte zu gründen begann«, »das Vieh und die Äcker« verteilt (1108-10). Durch beobachtende Erfahrung und Nachahmung des Erfahrenen wird die Entwicklung vorangetrieben. Durch Imitation der Vogelstimmen entstehen Lied und Gesang, das Säuseln des Winds im Rohr ist das Vorbild des Blasinstruments. Mit der Erfindung der Schrift bildet sich die Fähigkeit,

»in Liedern die Taten der Menschen aufzuzeichnen« (KRUEGER 1983, 276); sie erschließt den Zugang zum Erkennen des Vergangenen und schafft so geschichtliches Bewusstsein. Die Geschichte der Kultur ist für LUKREZ eine Evolution vom Elementaren zum Komplexen: die Bildung der menschlichen Welt. Nicht zuletzt ist Lukrez' Lehrgedicht ein Gründungstext der europäischen Aufklärung und Geschichtsphilosophie. Die vorantreibenden Kräfte im Prozess der Zivilisation sind »Gebrauch« (Handeln, Tun) und »Erfahrung« (KRUEGER 1983, 276).

2. Die Grundbestimmungen des mittelalterlichen Begriffs der Künste stehen »in fast ungetrübtem Einklang mit der antiken Lehre vom menschlichen Tun« (Eco 1991, 150f). Wie in der Antike verkörpern die *artes* das Ganze des praktischen Wissens, im Sinne eines »Wissens von Regeln, mittels derer man Dinge hervorbringen kann« (ebd.). Zugleich werden die zentralen Topoi der antiken Auffassung (mit Ausnahme der Mimesis-Auffassung der *Poetik*, die dem Mittelalter unbekannt war), nicht zuletzt ihre metaphysischen Bestände (so die neuplatonische Auffassung der K als Widerschein des Absoluten) in das christliche Weltbild integriert. Dichtung kann so als »verborgene Theologie« gelesen werden. Das Hochmittelalter – v.a. THOMAS VON AQUIN – versteht, im Anschluss an ARISTOTELES, K als durch das Tun des Künstlers ins Sein getretene Form und damit in Analogie zur göttlichen Schöpfung. Am Ausgang des Mittelalters wird bei NIKOLAUS VON KUES, am Beispiel des Löffelschnitzers, der Gedanke handwerklicher Produktion als »teleologischer Setzung« (LUKÁCS 1973, 11) entwickelt: als Produktion nach Maßgabe einer im Kopf des Produzenten vor der Produktion vorhandenen, diese anleitenden Idee. Damit ist eine enorme Aufwertung des handwerklichen Produzenten verbunden: In Umkehrung der überlieferten Ordnung ist es der Philosoph, ein Aristoteliker, der zu dem *idiota*, dem Laien-Löffelschnitzer, in die Lehre geht (*Idiota de mente*, Kap. 1). Die Vorstellung von K als originärer Schöpfung ist hier angelegt.

3. In der Neuzeit begleitet die weltliche Emanzipation des Bewusstseins die Bildungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft: Ihre grundlegende Tendenz ist die Verdiesseitigung des Denkens; die Bewegung von der Theologie zur Philosophie, zu den Wissenschaften und zu den Künsten. Wesentlichen Anteil daran haben die positiven Wissenschaften und ihre Theorie, die Rezeption des antiken Materialismus, aber auch die Künste. Die Schlüsselrolle spielt die europäische Aufklärung. Kulminationspunkt dieser Entwicklung in Deutschland sind literarische Klassik und idealistische Philosophie, Musik und Musiktheater. Stand

am Beginn dieses Prozesses die Religion als erste ideologische Macht, die Theologie als ihr theoretisches Bewusstsein, so stehen an seinem Ende die umfassend emanzipierten Wissenschaften, die selbstbewusst gewordene Philosophie und die Künste als autonome (eigenen Gesetzen gehorchende) Gedankenformen, damit auch die Herausbildung des allgemeinen Begriffs der K.

Der Durchbruch erfolgt in der Renaissance mit der Trennung von ›Handwerk‹ und ›schönen‹ Künsten sowie der Abgrenzung der ›K‹ von der Wissenschaft. Sie legen den Grund für die Auffassung der *Autonomie* der Künste, die dann zu ihrer *Autarkie* (der Unabhängigkeit der K von allen gesellschaftlichen Bindungen, mithin des Ideologems des ästhetischen Indeterminismus) gesteigert wird, wie sie für Ästhetizismus und Formalismus, schließlich für die religionsförmige Überhöhung der K charakteristisch wird. In diesem Zusammenhang entwickelt sich der moderne Begriff des Kunstwerks im Sinne eines Artefakts, »das seiner eigentümlichen Seinsweise nach (Schein) weder praktischen Zwecken noch wissenschaftlicher Erkenntnis dient, sondern der Selbstvergegenständlichung des Menschen, der in ihm eine Wirklichkeit *sui generis* als Möglichkeit schafft, um Wirklichkeit zu begreifen« (HOFFMEISTER 1998, 369) – eine Vorstellung, die, so berechtigt sie der Sache nach ist, im Verlauf ihrer Geschichte zur ideologischen Konstruktion verkommt. Dieser Prozess begleitet die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft bis in die imperialistische Phase. Noch die marxistische Kunsttheorie bezieht sich auf ihn kritisch-aufhebend, doch ist er in den kunsttheoretischen Diskursen der Gegenwart noch immer präsent. Der Prozess vollzieht sich in drei Schritten: von der Renaissance über das 18. Jh. bis zur philosophischen Ästhetik von BAUMGARTEN bis HEGEL.

LEONARDO behauptete eine »Eigenständigkeit der Malerei«, die er den anderen Künsten als überlegen ansah: »Im Wettstreit mit der Dichtung zeichnet sie sich dadurch aus, Sichtbares unmittelbar darzustellen« (ULLRICH, ÄG 3, 575). LEONARDO verstand die Malerei als Wissenschaft und damit Erkenntnismedium. Die »scienza della pittura« – Wissenschaft von der Malerei – sei »die wahre Nachahmerin der natürlichen Figuren aller Dinge« (*Von der Malerei*, I, 44f). Leonardo verbindet das Prinzip empirischer Mimesis (der Abbildung des Wirklichen) mit der Auffassung der Strukturgleichheit von menschlicher Arbeit und organischen Naturprozessen: dass die Kunst »arbeitet, wie die Natur schafft« (PANOFSKY 1924/1960, 22). So nennt LEONARDO die Kunst eine »echte Tochter« oder »Enkelin der Natur«, »weil alle offenbaren Dinge von der Natur erzeugt worden sind und die Dinge ihrerseits die Malerei geboren haben«. Der

Maler müsse sich »verhalten gleich einem Spiegel, der sich in alle Farben verwandelt, welche die ihm gegenübergestellten Dinge aufweisen. Und wenn er so tut, wird er wie eine zweite Natur sein« (1958, 82). Die *natura magistra* war ihm Prinzip nicht nur des Wirklichen, sondern des Möglichen. So ist die K, analog der Erfindung, Entdeckung des in der Natur verborgenen Möglichen, ein Herausarbeiten von potenziellem Sein. Leonardo revidiert damit das in der christlichen Tradition seit AUGUSTINUS geltende *curiositas*-Verbot. Neugierde wird, wie auch bei DESCARTES und BACON, zum ersten theoretischen Prinzip. Die »theoretische Neugierde« nimmt die Stelle eines primären menschlichen Interesses ein (BLUMENBERG 1966, 261). LEONARDO setzt damit eine Linie fort, die im 14. Jh. ihren Anfang nahm: mit DANTE, PETRARCA, dem Nominalismus; die mit der »Welterfahrung einer prinzipiellen Horizontalität« konvergiert (STIERLE 2003, 12).

Im Verlauf des 18. Jh. wird ›das Schöne‹ zur neuen Ordnungskategorie. Die ›schönen Künste‹ treten an die Stelle der ›freien‹. Der Begriff der ›belles-lettres‹ entzieht das Dichten der humanistischen Unterordnung »unter die gelehrten Betätigungen« (TRÄGER, EE 3, 65). Während etwa bei PERRAULT 1690 die »Historiker, Philosophen, Dichter« noch allesamt »hommes de lettres« sind, fasste D'ALEMBERT »alle literarischen Genres unter dem Terminus ›imagination‹ zusammen und grenzte sie aus den Wissenschaften aus wie von den anderen Künsten ab« (ebd.). Charles BATTEUX erklärt die ›Schönen Künste‹ – Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerei, Tanz – aus »einem gemeinsamen Prinzip« (*Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746). Es besteht in der »Nachahmung der Natur«, deren Zweck das »Vergnügen« (*plaisir*) ist. Sie werden als gleichrangig angesehen und von den mechanischen Künsten unterschieden, die den unmittelbaren Bedürfnissen dienen, wie auch von einer dritten Gattung (Rhetorik und Architektur), in der Schönheit und Nutzen gemischt sind. Dieses Schema findet, mit Modifikationen und unterschiedlichen Begründungen, schnell internationale Verbreitung. Es gilt im Prinzip noch in KANTS *KU* (1790).

4. Eine radikal neue Begründung der Systematik der K tritt erst mit HEGELS *Ästhetik* in die Welt. Sie markiert den Höhepunkt einer Entwicklung, die mit BAUMGARTENS noch auf Lateinisch verfassten *Aesthetica* (1750/58) beginnt. Diese begründet die Disziplin dieses Titels als Zweig der philosophischen Wissenschaften, sekundiert von G.F. MEIERS *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften* (1748-50). Ästhetik ist danach zweierlei: Theorie der sinnlichen Erkenntnis und Wissenschaft des Schönen; dabei wird das Schöne als sinnliche Vollkommenheit verstanden und an der K exemplifiziert. KANT modifiziert den

Erkenntnisanspruch des Ästhetischen mit der *KU*. Ihr zufolge entspringt das Schöne einem bloß reflektierenden Urteil, das kein Erkenntnisurteil, sondern eine subjektive Vorstellung ist. Die Einbildungskraft wirkt als ein »produktives Erkenntnisvermögen« (A 190), indem sie »den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert« (A 191).

4.1 KANT steht am Ende der kunsttheoretischen Entwicklung des 18. Jh., die er exemplarisch zusammenfasst. So unterscheidet er K von Natur wie von Wissenschaft, als freie (>zweckfreie<) Tätigkeit dann auch vom Handwerk, das (als Arbeit) einen außerhalb seiner Tätigkeit selbst liegenden Zweck hat. K dagegen ist *selbstzweckhaft*: durch Freiheit charakterisierte »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«, in diesem Sinne autonom. Diese Grundbestimmungen führen zum Begriff der »schönen K« als einer »Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist« und zur »allgemeinen Mitteilbarkeit einer Lust führt«, die eine »Lust der Reflexion sein müsse« (*KU*, A 177). Damit sind die wesentlichen Momente des neuzeitlichen Kunstverständnisses auf den Begriff gebracht: ihr Autonomiecharakter, ihre Abgrenzung gegen Wissenschaft und Praxis, die Freiheit künstlerischen Tuns, schließlich ihre Funktion, Reflexion und Kommunikation menschlicher Wirklichkeit zu sein; nicht zuletzt auch die folgenreiche Unterscheidung zwischen Schönerem und Erhabenem. K ist »K des Genies«, d.h. der Künstler selbst gibt seiner K die Regel, doch so, dass er den impliziten Regeln seines Gegenstandes folgt: Genie ist die »angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der K die Regel gibt« (A 179). Die Kraft des Genies besteht darin, diese Gesetze erkennen und umsetzen zu können. In der K des Genies sind Originalität und Mustergültigkeit vereint.

KANTS Bestimmungen des Ästhetischen haben Geschichte gemacht. Dies gilt zuallererst für SCHILLER, der den Begriff des Erhabenen zur Grundlage seiner Arbeiten zur Tragödie nimmt und in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen* KANTS Konzeption durch die Einführung des *Spieltrieb*-Begriffs in Richtung auf eine »nicht-repressive« ästhetische Kultur (MARCUSE 1957, 187) erweitert. Im Denken SCHILLERS wird die Autonomie der Künste, ihre Ablösung vom Nutzen, zur Bedingung ihrer politisch-utopischen Funktion.

Bei SCHELLING wird K zum Organon der Philosophie, womit die Ästhetik zur zentralen Disziplin philosophischer Erkenntnis avanciert. K ist der einzige Ort, an dem die Einheit des modernen Subjekts mit der Natur zum Gegenstand der Erfahrung selbst wird. In der ästhetischen Anschauung tritt zusammen, was außerhalb ihrer getrennt existiert: die Identität des Bewussten und Bewusstlosen im Ich wie

auch das Bewusstsein dieser Identität. Der Gedanke führt in der Konsequenz dazu, das Kunstwerk als endliche Darstellung des Unendlichen (Absoluten) zu verstehen. Er legt den Grundstein für eines der folgenreichsten Ideologeme des späten 19. und frühen 20. Jh.: die Hypostasierung der K zu einer ästhetischen Religion.

4.2 HEGEL entwickelt sein kunsttheoretisches Denken in Einheit mit und Differenz zu SCHELLING. Auch für ihn ist K eine Selbstvergegenständlichung des Geistes und eine Gestalt absoluten Wissens, doch im Unterschied zu Schelling kulminiert dieses in der Philosophie. Die K ist, neben der Religion, nur eine Vorstufe. Zudem unterliegt diese Stufenfolge einer historischen Gesetzmäßigkeit – wie insgesamt die Einführung der Dimension geschichtlicher Entwicklung der entscheidende Durchbruch ist.

Die Künste werden von HEGEL in ihrer Entstehung, Verfassung und Rangfolge zugleich systematisch und historisch begriffen. Sie sind Teil im Konstitutionsprozess der menschlichen Welt. K (bei Hegel »das Kunstschöne«) ist die reflexive Aneignung von Weltgehalten in sinnlicher Form, keine »bloß subjektive Vorstellung« (*Ästh*, W 13, 41), sondern objektive Realität: »die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee« (367). In der bekanntesten Fassung: »Das Schöne bestimmt sich als das sinnliche *Scheinen* der Idee.« (151) »Idee« bezeichnet keine rein geistige Entität, sondern umschließt von Menschen gestaltete Wirklichkeit wie auch den Begriff und das Wissen, das Menschen über diese Wirklichkeit besitzen (*Logik* II, W 6, 463). Die Idee ist Resultat des Bildungsprozesses der Wirklichkeit, Ergebnis gesellschaftlichen Handelns. Zu ihr gehört »der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider« (*Ästh*, W 13, 145). Mit »Realität des Begriffs« meint Hegel primär den Menschen und die menschliche Welt (Natur nur insofern, als diese Grund der menschlichen Welt ist). Im Mittelpunkt der Künste steht die tätige Subjektivität, individuell wie gesellschaftlich, wirkend in einer Welt, deren Objekthaftigkeit ihrerseits Ergebnis einer unendlichen Zahl menschlicher Handlungen ist. Es ist diese Wirklichkeit, was als reales Substrat aller K zugrunde liegt und die ästhetische Inhaltlichkeit konstituiert. »Wie nun aber der Mensch in sich selbst eine subjektive Totalität ist, so ist auch die äußere Welt ein in sich konsequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehen beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die konkrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt.« (318f)

In HEGELS System entwickeln sich die »besonderen Formen des Kunstschönen« als Formen des »Ideals« in historischer Abfolge (389ff). Er unterscheidet

zwischen symbolischer, klassischer und romantischer Kunstform. Die symbolische steht für menschheitsgeschichtliche Frühformen, die klassische für die K der griechischen Antike, die romantische für die gesamte K der mittelalterlichen und modernen Welt. Dem entsprechen im System der einzelnen Künste Architektur, Skulptur und – als romantische Künste – Malerei, Musik und Poesie. Im Sinne seiner Gesamtsystematik – als »System des absoluten Geistes« – erreicht die K in der griechischen Klassik ihren Höhepunkt: die Einheit von Idee und sinnlicher Erscheinung im idealen Werk, das am reinsten die Skulptur verkörpert, während die romantischen Künste bereits einen Übergang in die anderen Formen des »absoluten Geistes« markieren: geoffenbarte Religion und Philosophie. Die Poesie – und in ihr das Drama – verkörpert die am reichsten entwickelte Gestalt der K, weil in ihr die anderen Gestalten aufgehoben sind und der Übergang zum reflexiven Denken angelegt ist.

4.3 In der klassischen deutschen Philosophie sind die Hauptlinien kunsttheoretischen Denkens zu einem Abschluss gekommen. HEGELS *Ästhetik* bedeutet »auf dem Gebiete der Kunstphilosophie den Gipfelpunkt des bürgerlichen Denkens« (LUKÁCS 1954, 97). In ihr hat HEGEL »das ganze Gebiet der K« (ROSENKRANZ 1844/1969, 348) im Sinne einer »Enzyklopädie der Künste und der Literatur« abgehandelt und, im Ansatz zumindest, die Kategorien entwickelt, die die Künste als gesellschaftliches Phänomen qualifizieren. Er hat K als soziales Verhältnis, den ästhetischen Gegenstand als geschichtlich konstituiert, das Kunstwerk als »individuierte Werkwelt«, den Kunstprozess als »kommunikativen Akt«, die »K als soziale Institution« in den Grundzügen kategorial erfasst (METSCHER 1977, 95).

Die Leistung der europäischen Kunsttheorie von ARISTOTELES über LEONARDO bis HEGEL besteht in der Ausarbeitung eines Begriffs von K, der die Künste als Vielheit und Einheit begreift, als eigengesetzliche Tätigkeiten mit spezifischen Werkformen, den ästhetischen Gegenstand als in diesem Sinne autonom; zwar durch Anderes vermittelt, aber nicht auf Anderes reduzierbar, determiniert und indeterminiert zugleich. In diesem Sinn kann dem vorbelasteten, oft missverständlichen Begriff ästhetischer Autonomie eine auch im geschichtsmaterialistischen Verständnis positive Bedeutung gegeben werden. Dazu gehört, im Ansatz zumindest, die theoretische Ausarbeitung des ästhetischen Bereichs als eines institutionellen Raums mit eigenen Regeln und Gesetzen, mit dem Zentrum des kompositorischen Werks – des ästhetischen Gegenstands als »kultureller Konstellation« (METSCHER 2011, 153). Auf einem anderen Blatt steht, dass diese Grundeinsichten oft widersprüch-

lich formuliert, in metaphysico-theologischen Kontexten artikuliert sind; kurz, dass ihr Wahrheitsgehalt oft ideologischen Verzerrungen abgerungen werden muss. HEGEL selbst formuliert seine Erkenntnisse bekanntlich im Rahmen eines Systems, das seine Einsichten oft verzerrt, ja auf den Kopf stellt. Unabweisbar ist die Einsicht, dass Hegels »große Konzeption, die Künste als sinnliche Erscheinungen der Gattungsgeschichte der Menschheit aufzufassen und in der K die Abkürzung der Geschichte zu sehen«, sich »unter den Bedingungen des Hegelschen Idealismus in eine Gewalttat gegenüber der K« verwandelt. Die »Kunstwerke stehen noch unter dem religiösen Vorstellen, das das Absolute schon von der sinnlichen Erscheinung abgelöst vergegenständlicht, und sie stehen ganz und gar unter der Philosophie, die das Denken des Absoluten als Idee ist« (HOLZ, EE 1, 69). HEGELS Grenzen zeigen sich nicht zuletzt darin, dass sein Kunstbegriff an der tradierten Vorstellung der »schönen Künste« – an Schönheit als Zentralkategorie – gebunden bleibt, künstlerische Erscheinungen, die nicht unter diese Kategorie fallen, auch nicht adäquat erfasst werden können; deutlich ablesbar an Hegels Rezension von SCHILLERS *Wallenstein* (in H.MAYER 1954, 806-08). Im idealistischen Denken ist neben der Schönheit allenfalls das Erhabene als Zentralkategorie zugelassen. Phänomenen der Deformation, des Hässlichen, Schrecklichen, Grotesken, kurz den »nicht mehr schönen Künsten« steht dieses Denken begriffslos gegenüber. Auch auf dem Gebiet der Kunstphilosophie gilt für HEGEL die Priorität der logischen Idee, steht die »Sache der Logik« an der Stelle der »Logik der Sache« (MARX, 1/216). Für eine geschichtsmaterialistische Position ist daher das Denken HEGELS auch auf kunsttheoretischem Gebiet vom Kopf auf die Füße zu stellen.

5. Das Verhältnis der von MARX und ENGELS in Grundzügen entwickelten Auffassung zur Geschichte der Künste und ihres Begriffs ist, wie zu allem kulturell Überlieferten, ein solches der Kritik und Aneignung. Vor allem an MARX' Umgang mit Literatur lässt sich ablesen, dass auch auf dem Gebiet der Kunstauffassung zwar kein totaler Bruch, aber doch ein Paradigmenwechsel vorliegt, der das Überlieferte in vielen Punkten neu schreibt. Das Konzept einer kritischen Synthesis, der Abstoßung des Falschen bei gleichzeitiger Aufnahme des Richtigen, wie es Marx in seinem Umgang mit Idealismus und »altem Materialismus« in den *ThF* exemplarisch vorführt, gilt auch in Bezug auf die Künste.

5.1 Gewiss hat MARX keine Ästhetik geschrieben, und die Künste standen nicht im Zentrum seines Werks, doch sind beide »so innig mit Ästhetik und Literatur verflochten, dass man seine Persönlichkeit

und seine Leistung nicht vollständig erfassen kann, wenn man die ästhetische und literarische Komponente seines Schaffens unberücksichtigt lässt« (NAUMANN 1979, 15). »Ein ästhetisches Konzept ist seinen sozialpolitischen und ökonomischen Schriften eingeschrieben. Gegen den Spiritualismus der Ästhetiker des Vormärz brachte MARX ein Konzept des Ästhetischen ein, das sich in einer strikten materialistischen Wendung auf die Rolle der menschlichen Arbeit gründet. Die Bildungsgeschichte der Sinne müsse als »eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte« [Ms 44, 40/541f] verstanden werden. Damit verbindet sich eine avancierte Wahrnehmungs- und Sinnlichkeitstheorie, die im Verlaufe des 20. Jh. zum Anknüpfungspunkt jener modernen Ästhetik-Entwürfe wurde, die den Forschungsansatz einer Kulturgeschichte der Sinne weiter verfolgten.« (KLICHE, ÄG 1, 372) Die Literatur, so Siegbert PRAWER, sei für MARX zweierlei: »ein *Ausdrucksmittel*« und »ein Mittel menschlicher *Selbstkonstituierung*«. Der Mensch arbeite nicht nur, »um seine körperlichen Bedürfnisse und Triebe zu befriedigen«, sondern gestalte »sich auch »gemäß den Gesetzen der Schönheit« [...]. Die Literatur erfülle also ein menschliches Bedürfnis; sie schaffe und schärfe, wie auch die anderen Künste, die Sinne, mittels derer sie genossen wird.« (1976/1983, 322) Literatur ist also 1. *Mittel des Ausdrucks*, Mimesis in der »Einheit von Darstellung, Ausdruck und Nachahmung« (METSCHER 2012, 19f), mit der Funktion, »Wirklichkeit in sich aufzunehmen und anschaulich zu reflektieren« (ZIMMER 2010, 1364); 2. *Mittel der sinnlichen Selbstkonstitution des Menschen*, seiner kulturellen Bildung also, an der das Ästhetische seinen Anteil hat – das, über die K hinaus, der Möglichkeit nach alles menschliche Produzieren betrifft. Diese Doppelbedeutung – Mimesis und Selbstkonstitution – bildet die Grundlage des ästhetischen Konzepts, das MARX in Bruchstücken entwickelte, das ENGELS teilte und in einigen Aspekten weiterdachte.

»Wenn bei MARX und ENGELS von K die Rede ist, handelt es sich in der Regel um den Sammelbegriff für verschiedene Formen ästhetischer Produktion. Ihr bevorzugtes Paradigma ist die Literatur« (SCHNEIDER 1995, 240). Fragen der K müssen daher am Beispiel der Literatur behandelt werden. Auf diesem Feld überwiegt der Anteil von MARX eindeutig: Der produktive Gebrauch von Literatur wie auch die umfassende literarische Bildung ist v.a. seine Sache; sie ist, wie PRAWER demonstriert, umfassend und bewegt sich auf dem Niveau von »Weltliteratur«.

MARX' Gebrauch von Literatur ist vielschichtig. So dienen ihm überlieferte Literatur, literarische Anspielung, Zitat und Exempel als Stilmittel in vielfacher, nicht zuletzt auch ironischer Funktion, als Mittel

oft auch des polemischen Arguments. Daneben aber dient ihm die Literatur – v.a. die große klassische Literatur – als Quelle für die Entwicklung grundlegender theoretischer Konzepte, die nicht mehr die Welt der Künste, sondern Kernfragen der gesellschaftlichen Welt, ja des Terrains betreffen, auf dem Marx forschend tätig ist. So wird der Grundgedanke der Allmacht und verkehrenden Funktion des Geldes aus SHAKESPEARES *Timon von Athen* gewonnen und mit einem Zitat aus GOETHES *Faust I* erläutert (Ms 44, 40/563f; dieselbe Shakespeare-Stelle auch in *K I*, 23/146). Hier ist die Literatur Quelle richtiger Einsicht in Weltverhältnisse. Davon zu unterscheiden sind die Erörterungen v.a. zeitgenössischer Literatur als Exempel ideologischen Bewusstseins: Die weltentdeckende tritt neben die weltverkehrende Funktion. Als Beispiel analytischer Literaturkritik findet sich die Auseinandersetzung mit LASSALLES Sickingen-Drama, in der Kriterien richtigen Schreibens an einem Beispiel falschen Schreibens sichtbar gemacht werden.

Neben spezifischen Kunstarten werden Fragen erörtert, die Künste und Ästhetisches allgemein betreffen – so K als ideologische Form, das Konzept ästhetischer Aneignung, der sinnlichen Konstitution u.a. Wer eine geschlossene Konzeption erwartet, wird enttäuscht sein; wer aber auf Entdeckungsfahrt geht und diese Texte als Arsenal oder »Steinbruch« für die eigene produktive Weiterarbeit nimmt, wird reichlich belohnt. Freilich gilt, dass, wer fündig werden will, den *ganzen Marx* zur Kenntnis nehmen muss.

5.2 MARX fasst K als eine Form *sui generis* der »*sinnlich menschlichen Tätigkeit*« (*ThF*, 3/5), als eine Praxis in produktiver wie konsumtiver (rezeptiver) Hinsicht; in einer Gestalt, die Wirklichkeit aufzunehmen und anschaulich zu reflektieren vermag. Für die K gilt dabei, was Marx im *Vorw 59* über die »Rechtsverhältnisse wie Staatsformen« sagt: dass diese »weder aus sich selbst zu begreifen sind noch aus der sogenannten allgemeinen Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern vielmehr in den materiellen Lebensverhältnissen wurzeln« (13/8). K ist, wie Claus TRÄGER ausführt, ein Produzieren, das »stets historisch-konkret geschieht: »auf einer bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungsstufe, durch »gesellschaftliche Individuen« sowie zugleich in einer spezifischen, vom Gegenstand determinierten Herstellungsart und unter überkommenen Voraussetzungen [*Einl 57*, 13/616f]. Als »Produktion geistiger Produkte« schafft sie »Produkte *sui generis*« [*TM*, 26.1/258f]. In den realen sozialen Lebensprozess eingebettet, kann wie alle Produktion ebenfalls die der [Literatur] nicht anders als »innerhalb der durch das einzelne Gebiet selbst vorgeschriebenen Bedingungen« und unter Bearbeitung des von ihr

›vorgefundnen Gedankenstoffs‹ stattfinden [Engels an Schmidt, 37/493].« (TRÄGER, EE 3, 64) Wie alles Produzieren ist auch das der K nur mit »erworbenen Produktivkräften, materiellen und geistigen, Sprache, Literatur, technischen Fähigkeiten‹ möglich (MARX, 18/620).

Angesprochen sind hier die Bedingungen künstlerischer Produktion überhaupt. Dazu gehören, mit Blick auf Literatur, die teilweise in langen Zeiträumen ausgebildeten, »sie konstituierenden Elemente: die Methoden und technischen Verfahren, ihre Formen, Gattungen, Figuren oder archetypischen Verhaltensmuster usw., die als Widerspiegelung bestimmter Lebenszusammenhänge bereits einen Inhalt in abstrakter Gestalt besitzen und ihr historisch gewissermaßen ›vorausgehen‹, sowie v.a. ihre tradierte Sprachlichkeit, woraus sie ihre eigene, die Wirklichkeit vermittelnde Welt als Fiktion aufbaut« (TRÄGER, EE 3, 64). Auch in den Ausführungen zur italienischen Renaissancemalerei werden Bestimmungen entwickelt, die später unter den Begriff der *Kunstverhältnisse* gefasst werden; so in der Feststellung, dass RAFFAEL, so gut wie jeder andere Künstler, bedingt war »durch die Organisation der Gesellschaft und die Teilung der Arbeit in seiner Lokalität und endlich durch die Teilung der Arbeit in allen Ländern, mit denen seine Lokalität im Verkehr stand. 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« (DI, 3/378). Die K wird hier als Teil eines konkreten, historisch partikularen Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden. Sie kann, losgelöst von den Verhältnissen und Bedingungen ihrer Produktion und Konsumtion, nicht angemessen begriffen werden; so wenig wie die Entwicklung eines individuellen Künstlers. Diese Auffassung wird ins *Manifest* übertragen, wenn es – unter Aufnahme des von GOETHE geprägten Begriffs – heißt, dass mit der »Exploitation des Weltmarkts durch die Bourgeoisie« und der kosmopolitischen Gestaltung der »Produktion und Konsumtion aller Länder«, dem »allseitigen Verkehr« und der »allseitigen Abhängigkeit der Nationen voneinander« auch die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen Allgemeingut werden, sich aus den »vielen nationalen und lokalen Literaturen eine Weltliteratur« bildet (4/466). Hier werden, in äußerster Verknappung, die Verhältnisse benannt, unter denen Kunstproduktion im Zeitalter des ›kosmopolitisch‹ werdenden Kapitals stattfindet.

5.3 Die Einsicht in die Bedeutung der Kunstverhältnisse transformiert die Vorstellung der Besonderheit wie formalen Autonomie der K, gibt sie aber nicht auf. An den Einsichten der bürgerlichen Ästhetik

wird festgehalten. PRAWER konstatiert eine bemerkenswerte Konsistenz in MARX' Grundauffassungen: Neben dem Kriterium der Wirklichkeitsnähe steht das der ästhetischen Gestaltung (›Form, Maß, Konzentration‹), einer ästhetischen Qualität, die die Rangfolge und Wertung von Werken bestimmt, die Kritik der »reinen Formkunst«, d.h. einer K, die weder »begeisterte Objekte«, noch »schwunghaften Ideengang« besitzt (1976/1983, 23). Dass MARX solcher Grundorientierung zeitlebens treu blieb, belegen viele Äußerungen. Nicht nur spricht er wie selbstverständlich von »Kunstwerken«, wenn er die Gemälde RAFFAELS mit denen LEONARDOS und TITIANS vergleicht (3/378); er bezeichnet es als die eigentliche »Schwierigkeit«, zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos »für uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten« – nicht aber, dass sie »an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind« (42/45). Die Frage der gesellschaftlichen Determination schien ihm, verglichen mit der kunsttheoretischen Kernfrage, die leichter zu beantwortende Frage zu sein.

Auch im Briefwechsel mit LASSALLE zu dessen Sickingen-Drama von 1859 sind es v.a. Kriterien der dramatischen Bearbeitung und thematischen Gestaltung (also ästhetische Gesichtspunkte), die seine Einwände motivieren. Ausführlich behandelt er die Frage der tragischen Kollision. Hier bewegt er sich, mit materialistischer Wendung, ganz auf dem Boden der HEGELschen Theorie, die er freilich um einen entscheidenden Gesichtspunkt erweitert: den des »zu früh gekommenen Revolutionärs« (PRAWER, 183). Er vermisst zudem »das Charakteristische in den Charakteren«, die individuelle Ausgestaltung, die eine dramatische Figur zu einem singulären Typus macht: »Du hättest von selbst mehr *shakespearisieren* müssen, während ich Dir das *Schillern*, das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne« (29/592). Wie griechische Kunst und Epos, ist SHAKESPEARE für MARX »Norm« und »Muster« (42/45), die eine »vergleichende Kritik im wahren Sinn« (PRAWER, 184) erst möglich machen. Er verkörpert die Kriterien ästhetischer Gestaltung: Wirklichkeitsnähe und formale Meisterschaft in Bezug auf Handlung, Charakter und Sprache. Was er an ihm lobt, ist die Erfassung einer Fülle des Lebens – die »eigenartige Mischung des Erhabenen und des Niedrigen, des Schrecklichen und des Lächerlichen, des Heroischen und des Burlesken« (10/177); bezeichnend, dass Marx auch hier die Frage der Wirklichkeitsgestaltung in der Terminologie von *Stilarten*, als ästhetische Fragen diskutiert.

5.4 In der Korrespondenz mit LASSALLE, die MARX wie auch ENGELS führen, finden sich Grundbestim-

mungen, auf denen spätere Realismustheorien aufbauen. In einem Brief an Margaret HARKNESS von April 1888 hat ENGELS diesen Vorstellungen eine handfest-zusammenfassende Form gegeben, die große Verbreitung fand, freilich auch zu Missdeutungen Anlass gab. »Realismus«, heißt es dort, »bedeutet außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen« (37/42). Die Definition scheint einfach genug – sieht man von der Frage ab, wie die Begriffe des »typischen Charakters« und der »typischen Umstände« genau zu fassen seien (sicher nicht im Sinne des »Durchschnittlichen« der empirischen Literatursoziologie). Sie gewinnt sofort an Komplexität, wenn ENGELS fortfährt: »Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk.« (43) Wieder wird, wie in der Lassalle-Korrespondenz, auf die Priorität des Moments der *Gestaltung* verwiesen, das offenkundig das eigentlich Künstlerische ausmacht. Er fährt fort: »Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz der Ansichten des Autors in Erscheinung treten.« (43) Die Autorenintention (und -ideologie) ist also nicht kongruent mit der Werkbedeutung, sondern sie kann mit ihr in Konflikt geraten. Als Beispiel dient BALZAC, den ENGELS »für einen weit größeren Meister des Realismus [hält] als alle Zolas passés, présents et à venir« (ebd.). Zwar war er »politisch ein Legitimist«, mit allen Sympathien für die zum Untergang verurteilte Klasse, und doch in seiner »Satire niemals schärfer«, in seiner »Ironie niemals bitterer, als dann, wenn er eben die Männer und Frauen in Bewegung setzt, mit denen er zutiefst sympathisiert« und »die wirklichen Menschen der Zukunft dort *sah*, wo sie damals allein zu finden waren« – bei den »Vertretern der Volksmassen«. Das »betrachte ich als einen der größten Triumphe des Realismus und als einen der großartigsten Züge des alten Balzac« (44).

Die Kriterien, die MARX' und ENGELS' Vorstellungen zur K, nicht zuletzt den ihnen impliziten Realismusbegriff zugrunde liegen, sind in ihrem, auf einen »kommunistischen Humanismus« zielenden »kategorischen Imperativ« formuliert: »*alle Verhältnisse umzuwerfen*, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist« (KHR, 1/385). Seinen Grund hat der Kunstbegriff also in der »menschlichen Emanzipation«, die in der klassenlosen Gesellschaft kulminiert – als einer solchen, die durch »freie Individualität« charakterisiert ist, »gegründet auf die universelle Entwicklung der Individuen und die Unterordnung ihrer gemeinschaftlichen, gesellschaftlichen Produktivität« (Gr, 42/91), deren Träger »das total entwickelte Individuum« ist, »für welches verschiedene gesellschaftliche Funktionen einander ablösende Betätigungswei-

sen sind« (K I, 23/512). Der Zusammenhang mit der K ist darin gegeben, so Wolfgang HEISE, dass diese der unmittelbarste und intensivste Ausdruck dieses Vorstellungskomplexes ist. »Ihre Macht liegt darin, die geschichtliche Kollektivität in ihren tiefsten Bedürfnissen, Erfahrungen, Bestrebungen, Sprache, anschauliches, kommunikatives Formgebilde werden zu lassen; hier zu versammeln, zu konzentrieren und rein auszusprechen, was im praktischen Lebensprozess verstreut, unbewusst, verborgen ist. Ihre Ohnmacht liegt darin, wohl ideelle Aktion, Äußerung, deren Aussprechen bis zur äußersten Kühnheit zu sein, Schrei und Weltgedanke zu formen, dies aber nur im Bilde tun zu können, unmittelbar das, was sie abbildet, nicht ändern zu können« (1987, 519).

Mit dem Hinweis, dass die ökonomischen Bedingungen »das in letzter Instanz die geschichtliche Entwicklung Bedingende« seien (ENGELS, 39/206), soll offenkundig jeder mechanistischen oder ökonomistischen Interpretation der Boden entzogen werden. »Es ist nicht, dass die ökonomische Lage *Ursache, allein aktiv* ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf Grundlage der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit.« (Ebd.) Zwar bedinge die Produktionsweise, so MARX im *Vorw* 59, den »sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess«, aber die »juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen«, worin sich die Menschen des »Konflikts« zwischen Produktionsverhältnissen und Produktivkräften »bewusst werden«, sind zugleich Formen, in denen sie »ihn ausfechten« (13/8f). Wie alle ideologischen Formen sind die künstlerischen strukturell *selbstbestimmt* (autonom) und zugleich *fremdbestimmt* (heteronom), weil durch anderes vermittelt. Ideologische Formen sind Orte der Bewusstseinsbildung und Orte des Widerstreits. Sie sind mehr als der bloße Reflex ökonomischer und sozialer Verhältnisse oder Instanzen der Integration und Unterwerfung. Die ideologische Form ist stets *Terrain eines Konflikts*.

6. Zwar haben MARX und ENGELS kein systematisches Konzept von Kunst und Ästhetik ausgearbeitet, gleichwohl konstituieren ihre verstreuten Ideen einen impliziten systemischen Zusammenhang, der unter dem Titel »Ästhetische Weltaneignung und die sinnliche Bildung des Menschen« zumindest in Ansätzen theoretisch rekonstruierbar ist. Folgende Stufen sind dabei zu unterscheiden: 1. Aneignung als Weltkonstitution – der Begriff ästhetische Aneignung, 2. das Ästhetische als sinnliche Bildung.

6.1 Aneignung meint den umfassenden Transformationsprozess, in dem sich Menschen die Wirklichkeit

außer sich, wie die Wirklichkeit, die sie selbst sind, zu eigen machen und eine Welt als menschliche Welt ausbilden. So unterscheidet MARX die Weise, in der sich der denkende Kopf »die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet«, von der »künstlerischen, religiösen, praktisch-geistigen Aneignung dieser Welt« (*Eiml* 57, 13/633). Erst im Prozess der Aneignung von Wirklichkeit als »äußerer Welt« konstituiert sich menschliche Subjektivität als Gattung wie als Individualität.

Künstlerische Aneignung ist zu bestimmen als Weise gegenständlicher Produktion, ein »Formieren«: werkhafte Gestalten in gegenständlichen Materialien, Herstellen von Kunstwerken. In den *Ms 44* spricht MARX vom »Formieren« ausdrücklich bezogen auf ästhetische Produktion: »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.« (40/517) Insb. der Begriff des »inhärenten Maßes« hat eine Fülle von Auslegungen hervorgebracht, von denen die Lothar KÜHNES insofern überzeugt, als sie Schönheit auf alles menschliche Produzieren bezieht und das »inhärente Maß« als »Maß des Werdens« fasst, das »weder dem Gegenstand noch dem Subjekt allein an[gehört], sondern einen synthetischen Charakter [trägt], dessen wesentlicher Kern jedoch durch das Subjekt gesetzt« ist (1971, 82; vgl. G.Mayer 1995, 53f). Schönheit, so verstanden, bedeutet mehr als formale Stimmigkeit. Sie ist immer auf menschliche Möglichkeit bezogen, die in einem gegenständlichen Verhältnis zum Ausdruck kommt. Produzieren von Schönheit heißt: das Herausarbeiten und Sichtbarmachen der produktiven gegenständlichen Potenziale des Menschen, die zugleich die seinem Gegenstand inhärenten Potenziale sind. Sie treten im gegenständlichen Tun des Menschen hervor, verkörpern sich in der Gegenständlichkeit dieses Tuns, treten in den Künsten ins Bewusstsein – »des Menschen Kraft, im Dichter offenbart« (GOETHE, *Faust*, Vorspiel auf dem Theater). An diesem Punkt insb. zeigt sich MARX' Verbundenheit mit der klassischen Tradition.

6.2 Mit dieser Bestimmung ist eine Dimension eröffnet, die das Ästhetische, bezogen nicht allein auf die Künste, sondern auf ästhetisches Formieren überhaupt, in den Zusammenhang *kultureller Konstitution*: der »gegenständlichen Selbstproduktion des Menschen« stellt (METSCHER 2010, 389). Damit ist ein Konzept gemeint, das MARX in den Frühschriften in einiger Ausführlichkeit entwickelt hat, das aber auch ins *Kapital* prägend hineinwirkt.

Der Gedanke menschlicher Selbstproduktion, des zivilisatorischen Prozesses als einer Bildungsge-

schichte produktiver menschlicher Organe auf der Basis der Geschichte der Technologie, der Entwicklung der Produktivkräfte: dies ist der Kerngedanke der hier vertretenen Theorie sinnlicher, *kultureller* Konstitution: »Die *Bildung* der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.« (*Ms 44*, 40/541f) Gesprochen wird von einem »musikalischen Ohr«, einem »Auge für die Schönheit der Form« (541). MARX postuliert eine *nicht festgelegte Vielfalt menschlicher Sinne*. Er stellt neben die »5 Sinne« »die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne (Wille, Liebe etc.)« (541). Diese entwickeln sich über das Medium sinnlich-gegenständlicher Tätigkeit. Sie »bestätigen sich«, werden »teils erst ausgebildet«, »teils erst erzeugt«. Somit ist die menschliche Sinnlichkeit sowohl qualitativ wie quantitativ offen. Im Potenzial menschlicher sinnlicher Vermögen – eingeschrieben in ihm das Ästhetische – besteht der Reichtum der menschlichen Natur, dessen Entwicklung nach Ernst BLOCH Marx' »letztes Anliegen« war (*PH*, GA 5, 1628). Arbeit, unter dem Aspekt sinnlicher Selbstkonstitution, meint die Einheit materieller und geistiger Produktion. In ihr antizipiert ist die Gesellschaft der »assozierten Produzenten«, das »Reich der Freiheit«, das erst da beginnt, »wo das Arbeiten, das durch Not und äußere Zweckmäßigkeit bestimmt ist, aufhört«, also »jenseits der Sphäre der eigentlichen materiellen Produktion« (*K III*, 25/828). Die sich als Selbstzweck geltende Kraftentwicklung hat MARX auch als »freie Arbeit« bezeichnet, die durch eine schöpferische Komponente, »Selbstverwirklichung« charakterisiert ist. Er bezieht sie auf wissenschaftliche Arbeit, Entdeckung, Erfindung oder »Komponieren«, das als freie Arbeit »zugleich verdammtester Ernst« ist (*Gr*, 42/512).

7. Gemeinsame Grundlinie der im einzelnen oft divergierenden Auffassungen, wie sie sich seit MARX und ENGELS in dem ihnen sich anschließenden kunsttheoretischen Denken ausgebildet haben, ist die Frontstellung gegen alle Gestalten bürgerlicher Ideologie in den Künsten – gegen Kunstmetaphysik und ästhetische Autarkie wie gegen Nihilismus und Reduktion; nicht zuletzt gegen alle Formen des Bildungsprivilegs. Grundaxiom dieses Denkens ist die Existenz einer sinnlich-gegenständlichen, durch menschliches Handeln konstituierten Wirklichkeit, mit der die Künste in Genesis und Funktion verknüpft sind.

7.1 Die leitende Kategorie für das Erfassen dieses Zusammenhangs sind die *Kunstverhältnisse*, die zuerst und zunächst »die Produktionsverhältnisse von Kunst« sind, »als Verhältnisse von Herrschaft und Eigentum, unter denen K produziert wird«; zum zweiten sind es »die Verhältnisse der Distribution

und Vermittlung«; zum dritten »die Verhältnisse der Konsumtion/Rezeption«. Zu den Kunstverhältnissen gehören aber nicht nur »die institutionellen und sozial-normativen Bedingungen künstlerischer Produktion, Distribution und Konsumtion«, sondern auch »die *ästhetischen Verhältnisse* im engeren Sinn des Begriffs: der Entwicklungsstand der ästhetischen Produktivkräfte: die überlieferte Formenwelt der Künste als Material künstlerischer Gestaltung«, ferner »die allgemeinen kulturellen und ideologischen Verhältnisse einer Zeit: der allgemeine Stand des Wissens und Bewusstseins; die Zivilgesellschaft mit ihren Instanzen und Institutionen, dominante wie oppositionelle Ideologien, Weltanschauungsformen, politische Formen« (METSCHER 2010, 160f).

7.2 Die materialistische Kunsttheorie tut ein Doppelpertes. Sie stellt den künstlerischen Prozess in den Zusammenhang einer Gesellschaft, und sie betont die relative Eigenständigkeit der Künste. Die Künste bilden einen Bereich *hochgradiger struktureller Selbstbestimmtheit*, weshalb von der *Besonderheit* und *internen Pluralität* des ästhetischen Bereichs innerhalb des strukturierten Ganzen einer Gesellschaft gesprochen werden kann. Innerhalb dieses Bereichs sind bestimmte Prinzipien, Regularitäten oder »Gesetze« am Werk, die die ästhetische Theorie als Wissenschaft erforscht. In diesem Zusammenhang ist ein recht verstandener Begriff künstlerischer Autonomie durchaus am Platz. »Die K ist ein autonomer Bezirk, wenn auch unter keinen Umständen ein autarker.« (BRECHT, GA 26, 417) Nur so ist erklärbar, dass die Künste *quasi-autonome Weltbilder* bilden, die auf kein vorgängiges Anderes (weder gesellschaftliche Tatsachen noch Ideen, Ideologien oder psychische Dispositionen) reduzierbar sind, die sich gleichwohl auf die gesellschaftliche Welt außer ihnen beziehen, sie entdecken oder verdecken, als Erfahrungsraum mit Trugbildern und Surrogaten verstellen, aber auch politisch und ethisch durchsichtig machen können.

Ein Gesichtspunkt von fundamentaler Bedeutung ist die *Geschichtlichkeit der Künste*. Das Kunstwerk ist geschichtlich nicht nur in »extrinsischer« Bedeutung, weil K stets in historischen Kontexten produziert und rezipiert wird, sondern in dem »intrinsischen«, ontologisch-strukturellen Sinn einer Geschichtlichkeit, die alle seine Glieder wie den Prozess seiner Produktion und Vermittlung durchdringt – das Kunstwerk ist ein geschichtlich Besonderes. Seine ästhetische Individualität ist geschichtlich geprägt. Das bedeutet aber auch, dass die aktuelle Bedeutung eines Kunstwerks nur über den Weg seiner geschichtlichen Bedeutung erschlossen werden kann. Zur Geschichtlichkeit der Kunst gehört der »Pluralismus der ästhetischen Sphäre« (LUKÁCS 1963, I, 670): die Vielfalt und Vielgestalt der in der Geschichte der

Weltkunst überlieferten Kunstformen, der eine Vielfalt von Funktionen, Rezeptionsweisen und Kunst-erfahrungen entspricht.

7.3 K ist Form *gegenständlicher Tätigkeit*: »Das Dichten muss als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend.« (BRECHT, GA 26, 418) K ist *ideologisch ambivalent*. Sie fungiert als Kraft der Integration, ja als ideologische Macht wie als Kraft der Opposition und Selbstwerdung. Sie ist Ort der Unterwerfung wie des Aufstands, ja Medium dieses Konflikts. Einzelne Werke changieren zwischen diesen Polen. Diese Ambivalenz betrifft auch das in den Künsten artikulierte und durch sie vermittelte Bewusstsein und Wissen, dessen »Wahrheit« stets neu zu erringen ist – die Funktion nicht zuletzt der Interpretation, der Kritik, der Inszenierung, des Spiels, der Performanz.

K ist *mimetische Darstellung* und *kulturelle Konstitution* – ersteres ein Gesichtspunkt, der, in der produktivsten Form in den Theorien von Hans Heinz HOLZ, unter das kategoriale Primat der *Widerspiegelung* gestellt wird. Er ist Grundlage der Realismustheorie, die große Teile der marxistischen Kunsttheorie, gelegentlich auch zum Nachteil anderer Aspekte, lange Zeit beherrschte; sie hat auch zu Beginn des 21. Jh., wenn auch in einer Minoritätenposition, ihre theoretische Kraft keineswegs verloren. Mit »Realismus« ist keine besondere Stilrichtung, Epoche oder Kunstform gemeint, sondern ein ästhetisches Prinzip. Es besagt, »dass die Wirklichkeit in ihren vielfältigen bestimmenden Faktoren sich im Kunstwerk niederschlagen soll« (Holz 1996/97, I, 135). Grundkriterium des Realismus ist die *künstlerische Weltentdeckung* (METSCHER 1982, 197). In seinen ontologischen Voraussetzungen ist Realismus eine K, die die natürliche und menschliche Welt als außerhalb des ästhetischen Bewusstseins existierende, kohärente Seinsordnung voraussetzt, das An-sich der Wirklichkeit, insb. ihrer menschlichen, individuell-gesellschaftlichen Form als gegeben und dem ästhetischen Gestalten zugänglich annimmt. Im Zentrum des realistischen Prinzips steht die Absicht, durch die Darstellung von Wirklichkeit die dargestellte Welt in wesentlichen Zügen zu erfassen und im Vollzug der Darstellung zu interpretieren. Realistische Kunst ist »Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung« (AUERBACH 1946/1967, 515), ihr Gegenstand »die geschichtliche und natürliche Wirklichkeit in ihrem Bezug auf den Menschen« (NAUMANN 1973, 49). Solche Darstellung kann in den unterschiedlichsten materialen Medien erfolgen. Prinzipiell ist realistische K in allen Künsten möglich, doch sind ihre ästhetischen Hauptformen in der Neuzeit Roman, Drama, Malerei, Skulptur, spä-

ter auch Film und Photographie. Als der »spezifisch literarischen Form des bürgerlichen Zeitalters« war dem Roman der Realismus »immanent« (ADORNO, GS 11, 41).

7.4 Der Gesichtspunkt der *kulturellen Konstitution* wird in marxistischen Theorien, wenn er überhaupt behandelt wird, nur selten mit dem der mimetischen Darstellung in einen Zusammenhang gebracht. Es gehört zu den Leistungen des späten LUKÁCS, diese beiden Seiten in einer einheitlichen Konzeption zusammengeschlossen zu haben. Dies gelingt ihm kraft eines anthropologisch erweiterten Mimesisbegriffs. Von der materiellen Produktion ausgehend, konzipiert er, ausdrücklich im Anschluss an MARX, die Entwicklung der menschlichen Sinne als »Arbeit der ganzen Weltgeschichte«. In diesem Prozess kommt der Mimesis eine Schlüsselrolle zu: als *elementare Mimesis* in Alltag und Arbeit, als *theoretische Mimesis* in Wissenschaft und Philosophie, als *ästhetische Mimesis* in den Künsten. Magie, Mythos und Religion bilden Zwischenstufen in der Herausbildung dieser fundamentalen Formen. Ästhetische Mimesis ist welterschaffende Mimesis: Produktion von Wirklichkeitsmodellen in der ästhetischen Form je individueller Werkwelten; Form, in der die historische Welt ihrer selbst ansichtig wird, der Mensch sich als »Mensch ganz« erfährt, erfühlt und erkennt. Gegenstand der K ist das gesellschaftlich-individuelle Subjekt und seine je gegebene konkrete historische Welt. Sie ist das Medium, in dem sich das Selbstbewusstsein der menschlichen Gattung in einem paradigmatischen Sinn herausbildet. Die in sich selbständige, durch sich selbst wirkende Totalität der K steht in einem Korrespondenzverhältnis zur »gattungsgeschichtlichen Wirklichkeitserfahrung«, und zwar in einem je »gegebenen historischen Entwicklungsstadium der Menschheit« (PASTERNAK 1985, 120). Mit Notwendigkeit bezieht sich K auf den realen Geschichtsprozess, der außerhalb der K sehr wohl seine materielle Existenz hat, ohne sie jedoch um die Dimension humanen Selbstbewusstseins verkürzt wäre. So spricht LUKÁCS vom »universalistischen Humanismus« der K, dem die »schärfste klassenmäßige Entscheidung zugrunde liegen kann«. K ist *vox humana*: Sie »spricht die Wahrheit des historischen Moments für das Leben der Menschen aus« (1963, I, 849). In der Universalität des Ästhetischen, der weltgeschichtlichen Pluralität der Künste und Werke vermögen die Menschen zum Bewusstsein ihrer selbst, ihrer Welt und ihres historischen Orts zu gelangen.

K in ihrer besten Funktion – und dies hat kein zweiter mit der gleichen Prägnanz ausgearbeitet wie Peter WEISS in der *Ästhetik des Widerstands* – ist »Erinnerung und Erneuerungskraft«, und sie ist Teil der »proletarischen Subjektbildung« als einer

»revolutionären Aktion« (METSCHER 1984, 171). Die »mimetische, aber verfremdende Transformation der wirklichen Welt in die andere Welt des Kunstwerks [rückt] die Möglichkeit des Anders-sein-könnens der wirklichen Welt in den Blick und [regt] zum Eingreifen in die bestehenden Verhältnisse an« (HOLZ, EE 1, 69f). Kunst ist so zugleich *Kritik* und *Utopie*, nicht allein in den artikulierten Inhalten, sondern in der Werkform selbst: als präsenten Inbild einer gelungenen Totalität, im Glück eines erreichten Optimums.

BIBLIOGRAPHIE: E.AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), 6.A., Bern 1967; G.BENN, *Lyrik* (1956), Wiesbaden 1975; H.BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M 1966; P.BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, a.d. Frz. v. B.Schwibs u. A.Russer, Frankfurt/M 1999; U.ECO, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1991; W.F.HAUG, *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburg 1993; W.HEISE, »Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Karl Marx und Friedrich Engels«, in: *Ästhetik der Kunst*, hgg. v. E.Pracht, Berlin/DDR 1987, 500-22; ders., *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Berlin-Weimar 1990; H.-W.HEISTER, »Musik«, EE 3, 1990, 481-88; J.HELD u. N.SCHNEIDER, *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, Köln 2007; O.HÖFFE, *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart 2005; J.HOFFMEISTER u.a., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Darmstadt 1998; H.H.HOLZ, »Ästhetik«, EE 1, 1990, 53-70; ders., *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, 3 Bde., Bielefeld 1996/97; ders. u. Th.METSCHER, »Widerspiegelung / Spiegel / Abbild«, ÄG 6, 2005, 617-69; D.KLICHE, »Ästhetik des Schönen/Ästhetik des Hässlichen«, ÄG 1, 2000, 369-83; H.KOLLER, »Mimesis«, HWPh 5, 1980, 1396-99; P.O.KRISTELLER, »Das moderne System der Künste« (1951-52), in: ders., *Humanismus und Renaissance*, hgg. v. E.Keßler, Bd. 2, München 1976, 164-206; J.KRUEGER (Hg.), *Ästhetik der Antike*, Berlin/DDR 1983; L.KÜHNE, *Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums. Zur Bestimmung des gegenständlichen Verhaltens*, Habil.-Schrift, Berlin/DDR 1971; LEONARDO DA VINCI, *Philosophische Tagebücher*, hgg. v. G.Zamboni, Hamburg 1958; ders., *Das Buch von der Malerei* (Codex Urbinas, ca. 1480-1516), hgg. v. H.Ludwig, 3 Bde., Osnabrück 1970; G.LUKÁCS, »Hegels Ästhetik«, in: ders., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin/DDR 1954, 97-134; ders., *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963; ders., *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Die Arbeit*, Neuwied 1973; H.MARCUSE, *Eros und Kultur*, Stuttgart 1957; G.MAYER, »Basis-Ästhetik«, HKWM 2, 1995, 50-65; H.MAYER (Hg.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Bd. 1, Berlin/DDR 1954; Th.METSCHER, *Kunst und sozialer Prozess. Studien zu einer Theorie ästhetischer Erkenntnis*, Köln 1977; ders., *Kunst, Kultur, Humanität I. Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik*, Fischerhude 1982; ders., *Kunst, Kultur, Humanität II. Der Friedensgedanke in der europäischen Literatur*, Fischerhude 1984; ders., *Logos und Wirklichkeit. Ein Beitrag zu einer Theorie des gesellschaftlichen Bewusstseins*, Frankfurt/M 2010; ders., »Kunst als ästhetischer Gegenstand«, in: *Topos* 36, 19. Jg., 2011, 121-73; ders., *Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf*, Berlin 2012; M.NAUMANN, »Einführung in die theoretischen und methodischen Hauptprobleme«, in: ders. (Hg.), *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption*

in *theoretischer Sicht*, Berlin/DDR-Weimar 1973, 15-97; ders., »Literatur im ›Kapital‹«, in: *WB*, 25. Jg., 1979, H. 4, 5-40; E.PANOFKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), 2.A., Berlin/W 1960; G.PASTERNAK, *Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie*, Königstein 1985; S.S.PRAWER, *Karl Marx und die Weltliteratur* (1976), a.d. Engl. v. Ch.Spiel, München 1983; K.ROSENKRANZ, *G.W.F.Hegels Leben* (1844), Darmstadt 1969; N.SCHNEIDER, »bildende Kunst«, *HKWM* 2, 1995, 240-45; ders., *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Köln 2011; W.SMITH, *Latin-English Dictionary*, 3.A., London 1959; K.STIERLE, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003; G.THOMSON, *The Human Essence. The Sources of Science and Art*, London 1947; C.TRÄGER, »Literatur«, *EE* 3, 63-66; W.ULLRICH, »Kunst/Künste/System der Künste«, *ÄG* 3, 2001, 556-616; J.ZIMMER, »Kunst/Künste«, *EPh*, 2., erw. A., 2010, 1359-65.

THOMAS METSCHER

⇐ Aneignung, Ästhetik, ästhetische Abstraktion, ästhetische Theorie, Autonomie der Kunst, Basis-Ästhetik, bildende Kunst, dialektisches Theater, Dummheit in der Musik, Einfühlung, Engagement, episches Theater, Erbe, Faustus-Debatte, Formalismus-Kampagnen, Frühschriften, Ideologiekritik, Ideologietheorie, Karikatur, Katharsis, klassisch, Kritik, Kultur, Kunstverhältnisse, Kunstwerk, Lehrstück, lesende Arbeiter, Lessing-Legende, literarische Form, Literatur, Literaturverhältnisse, Medienästhetik, Massenkunst, Mimesis, Musik, Realismus, Sickingen-Debatte, Sinnlichkeit, sozialistischer Realismus, Typisches, Widerspiegelung

Kunst der Außenseiter

A: fann al-muhammašīn. – E: outsider art.

F: art brut. – R: iskusstvo autsajderov.

S: arte marginal. – C: jiewaiyishu 界外艺术

KdA bezeichnet Werke, die außerhalb des Kunstsystems (Museen, Galerien, Akademien, Kunsthandel, Kunstkritik und Kunstpolitik) entstehen, primär nicht als Kunst aufgefasst und nicht für den Kunstmarkt produziert werden. Diese schöpferische Praxis wird vom Kunstbetrieb als Kunst »entdeckt« und eingemeindet. Ihr Ort ist zugleich ein *sozialer Raum*, der an der Außenseite nicht nur des Kunstbetriebs, sondern im gesellschaftlichen Abseits der bürgerlichen Gesellschaft liegt, und ein *ästhetischer Raum*, dessen Autarkie von den gängigen Normen der Gestaltung und der Künstlerrolle unterstellt wird. In der Konstruktion der KdA zeigt sich die *Kunst-Ware-Dialektik* am scheinbar peripheren Beispiel: die Operationen, mit denen Werke musealisiert und

damit erst marktgängig werden, sowie die ideologischen Operationen, die den Warencharakter von Kunst zu transzendieren suchen.

1. Das Abweichende, Besessene, Wahnsinnige, das im ausgrenzenden Sinn Groteske bekam über die Jahrtausende kultische oder religiöse Bedeutung. Im Prozess der Ausbildung des Kunstbegriffs wurde es zum Thema von Kunst wie zum Anderen und Fremden für die sich in ihrer Rationalität festigende bürgerliche Gesellschaft. Die Anstalten, in denen die Abweichenden eingeschlossen und als Außenseiter ausgeschlossen sind (Geisteskranke, aber auch »Soziopathen«, sexuell Deviante, Aufsässige und »Querulanten«; DÖRNER 1995, 20-23), bieten Künstlern wie Wilhelm v.KAULBACH, William HOGARTH, Théodore GÉRICHAULT, Telemaco SIGNORINI den Hintergrund für ihre Genrebilder der Verrückten (vgl. Brugger 1997). Mit der romantischen Konstruktion des Künstlers als gesellschaftlichem Außenseiter und der Ausfaltung des Geniebegriffs wird in der Gestalt des wahnsinnigen Künstlers die Künstlerbiographie ins Metaphysische erhoben und später zur »Künstlerpathographie«. Ausgehend von Künstlerschicksalen wie dem HÖLDERLINS im Tübinger Turm – später »tiefenpsychologisch« gedeutet von BINSWANGER, JUNG und JASPERS – greift dieses Konzept weit in die Vergangenheit zurück und bestimmt die *ästhetische Theorie* vom »Wesen« des Künstlers und der Kunst (vgl. Gockel 2004). Demgegenüber werden die schöpferischen Bemühungen internierter Außenseiter in den Institutionen der sich seit der Mitte des 19. Jh. als Naturwissenschaft begreifenden Universitätspsychiatrie und in den Nervenheilanstalten zuerst nicht wahrgenommen oder vernichtet: »Da Insassen ohne Rechte, ohne Besitz und ohne Privatheit waren, stieß Kreativität oft genug auf Verbote, Materialnot und Zwangsenteignung.« (BRAND-CLAUSSEN 2008, 17) Später wurden sie bestenfalls als Symptom mentaler Defizite diagnostisch verwertet.

1.1 Die Wende zu Beginn des 20. Jh. geht von einer idealistischen, lebensphilosophischen Richtung in Kunstwissenschaft und Psychiatrie aus. Die ersten Monographien werden von Psychiatern geschrieben, die erste systematische Sammlung erfolgt im Rahmen der Anstalten. Diese entdecken in der »Bildnerei der Geisteskranken« (PRINZHORN 1922) den eigentlichen, da autonomen und autochthonen Künstler. Abgeschlossen von Zivilisation und frei von Intellektualismus lege der geistige Abbau (*dementia praecox*), was der ursprüngliche Begriff für die später so genannte Schizophrenie war, »die Wurzeln der menschlichen Schaffenskraft frei« (MORGENTHALER 1921/1985, 81). Die Rezeption dieser ersten Konstruktion des Außenseiters als Künstler erfolgt nun wesentlich

Krisentheorien (THOMAS SABLowski)
Kritik I (WOLFGANG FRITZ HAUG)
Kritik II (PETER JEHLE)
Kritik III (WOLFGANG FRITZ HAUG)
Kritik IV (FRIGGA HAUG)
Kritik V (WOLFGANG KÜTTLER)
Kritik VI (THOMAS WEBER)
Kritik der politischen Ökonomie (WOLFGANG FRITZ HAUG)
Kritische Justiz (JOACHIM PERELS)
Kritische Kriminologie I (ALESSANDRO BARATTA)
Kritische Kriminologie II (GERLINDA SMAUS/CHRISTOF OHM)
Kritische Medizin (HAGEN KÜHN)
Kritische Psychologie (MORUS MARKARD)
Kritischer Rationalismus (SEBASTIANO GHISU)
Kritische Theorie I (GERHARD SCHWEPPENHÄUSER)
Kritische Theorie II (FRIGGA HAUG)
Kronstädter Aufstand (LUTZ-DIETER BEHRENDT)
Kubanische Revolution (RAINER SCHULTZ/MICHAEL ZEUSKE)
Kulinarisches I (PETER JEHLE)
Kulinarisches II (RICHARD GEBHARDT)
Kultur I (WOLFGANG FRITZ HAUG)
Kultur II (DIETRICH MÜHLBERG)
Kulturarbeit (DIETHER DEHM)
Kulturelle Nachhaltigkeit (LARISSA KRAINER/PETER HEINTEL)
kultureller Materialismus I (H. GUSTAV KLAUS)
kultureller Materialismus II (INGO LAUGGAS)
kulturelles Kapital (TOBIAS KRÖLL)
kulturelle Wende (JOSEPH FRACCHIA)
Kulturhistorische Schule (ANNA STETSENKO/CHRISTIAN WILLE)
Kulturimperialismus (ELISABETH TIMM)
Kulturindustrie (DOUGLAS KELLNER)
Kulturpolitik (DIETER KRAMER)
Kulturrevolution (FREDRIC JAMESON)
Kulturstudien (Cultural Studies) (MARKO AMPUJA/JUHA KOIVISTO)
Kunst (THOMAS METSCHER)
Kunst der Außenseiter (ULRICH MECKLER)
Künstliche Intelligenz (CHRISTOF OHM)
Kunstmarkt (NORBERT SCHNEIDER)
Kunstverhältnisse (PETER H. FEIST)
Kunstwerk (OTTO KARL WERCKMEISTER)
Kurtisane (CLEMENTINE SKORPIL)
Kurzarbeit (KARL GEORG ZINN)
Kybertariat (MARIO CANDEIAS)
Lacanismus I (TOVE SOILAND)
Lacanismus II (FRANK JABLONKA)
Lachen (PETER JEHLE)
Laizität (ÉTIENNE BALIBAR)

STICHWÖRTER VON TEILBAND 8/I

Lamarckismus (REINHARD MOCEK/VOLKER SCHURIG/OLIVER WALKENHORST)
Landlosenbewegung (ISABEL LOUREIRO/ANDREAS NOVY)
Landnahme (KLAUS DÖRRE)
Landschaft (BRUNO FLIERL)
Langer Marsch (WOLFRAM ADOLPHI)
Lange Wellen der Konjunktur (JANNIS KOMPSOPOULOS)
Lassalleanismus (MONTSERRAT GALCERAN/WOLFRAM ADOLPHI)
Latifundismus I (THEODOR BERGMANN)
Latifundismus II (URS MÜLLER-PLANTENBERG)
lebendige Arbeit (ENRIQUE DUSSEL)
Lebensführung I (CHRISTIAN WILLE)
Lebensführung II (FABIAN KESSL)
Lebensführung III (CHRISTIAN WILLE)
Lebensführung IV (WOLFRAM ADOLPHI)
Lebensweise, Lebensbedingungen I (FABIO FROSINI)
Lebensweise, Lebensbedingungen II (PETER JEHLE)
Lebensweise, Lebensbedingungen III (CHRISTIAN WILLE)
Lebensweise, Lebensbedingungen IV (ANNETTE SCHNABEL)
Legaler Marxismus (VESA OITTINEN/WOLFGANG KÜTTLER)
Legalität/Legitimität (HERMANN KLENNER)
Legitimationskrise (FRANK DEPPE)
Lehrbuchmarxismus (RUEDI GRAF)
Lehrstück (ROBERT COHEN)
Leiharbeit (OLIVER NACHTWEY)
Leistung I (HERMANN KOCYBA/WOLFGANG MENZ/STEPHAN VOSWINKEL)
Leistung II (FRIGGA HAUG)
Leitfaden (WOLFGANG FRITZ HAUG)
Leitung I (NADINE MÜLLER)
Leitung II (WOLFRAM ADOLPHI)
Lernen I (BERNARD SCHNEUWLY)
Lernen II (LORENZ HUCK/FRIGGA HAUG)
Lesbenbewegung I (SARAH SCHULMAN)
Lesbenbewegung II (TUCKER PAMELLA FARLEY)
Lesbenbewegung III (CHRISTIANE LEIDINGER)
lesende Arbeiter (PETER JEHLE)
Lessing-Legende (WOLFGANG BEUTIN)
Leviathan (BAS WIELENGA)
Liberalismus I (JANNA THOMPSON)
Liberalismus II (PAOLO ERCOLANI)
Lib-Lab (JÖRN WEGNER)
Liebe I (WOLFGANG FRITZ HAUG)
Liebe II (FRIGGA HAUG)
Liebe III (TON VEERKAMP)
Liebe IV (FRIGGA HAUG)
Lila (CLAUDIA KAROLYI mit MELANIE STITZ)
Linie Luxemburg-Gramsci (FRIGGA HAUG)