

**KUNST ALS IDEELLE PRODUKTION
ÖKONOMISCHER VERHÄLTNISSE.
ZUR HANDLUNGSTHEORETISCHEN REFORMULIERUNG
EINES MARXISTISCHEN DIKTUMS**

1. Kunst und Gesellschaft. Kunst im Sinne ihrer soziokulturellen «Organisationsform[en]» ist in ihren «konkreten Funktionen und Erscheinungsweisen»¹ Ausdruck von Ideologie – «unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität ein Träger von Klassenintressen»² – und kann nur mittels ihrer Beziehungsstruktur der ihr zugrundeliegenden «ökonomischen Gesellschaftsformation[...]»³ verstanden werden⁴. Die Rückbindung ästhetischer Arbeit auf ihre ökonomische Basis, d.i. die Arbeit im System einer Produktionsform an sich, ist die zentrale Analyse ihrer. Somit ist Kunstausübung nicht zu begreifen als etwa geniales Vermögen der Gattung Mensch, welche vom Äther geküsst⁵, sondern nur als dialektisches Resultat der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit an sich. D.h. Kunst – wie Wissenschaft⁶ – ist Bestandteil des ideologischen Überbaus dieser, welche auf ihr Widerspiel mit der sie gezeugten ökonomischen Basis verweist⁷; freilich ohne bloß

1. J. FIEBACH, R. MÜNZ, Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung, *Wege der Forschung*, 548, 1981, pp. 318-319.

2. P. GORSEN, *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst. Reflexionen zur Entästhetisierung*, *Ausgewählte Schriften*, Bd. II, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1981, p. 209.

3. J. FIEBACH, R. MÜNZ, *op. cit.*, pp. 318-319.

4. Cf. G. LUKÁCS, *Probleme der Ästhetik*, *Werke* (Hg.: o.w.A.), Bd. X, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1963, pp. 207-214. Cf. ebenso: W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Werke* (hrsg. von R. TIEDEMANN / H. SCHWEPPENHÄUSER), Bd. I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 480-482; Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, pp. 328-349; E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959, pp. 139-148.

5. Cf. schon die Kritik G. W. F. HEGELS in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik (II)*, *Werke* (hrsg. von E. MOLDENHAUER / K. M. MICHEL), Bd. XIV, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 79 sowie in seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (III)*, *Werke (ed. cit.)*, Bd. X, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 369 (§560).

6. Zu ihrer Differenzierung, cf. G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*, *Werke (ed. cit.)*, Bd. XI, 1 Hlbbd., Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1963, pp. 139-206.

7. Cf. G. LUKÁCS, *op. cit.* (Anm. 4), pp. 205-231.



mechanischer Reflex ihrer zu sein⁸. Daß eine dialektische Verschränkung zwischen der Basis alltäglicher Erkenntnis, d.h. der in ihr eingeschriebenen materiellen Verhältnisse, und dem Überbau ihrer spezifischen Formung in Kunst, d.h. der in ihr sich aufspannenden idealistischen Suprastruktur, sich vollzieht, zeigt den Umstand an, daß das Wirkliche des Alltags, der Arbeit an sich, in das Mögliche der Utopie, der spezifisch ästhetischen Arbeit, sich gesellschaftskritisch – als Ideologie eben – einholt: Somit ist Kunst, da sie die Wirklichkeit in ihrer Bedeutendheit für den arbeitenden Menschen einer konkreten Gesellschaftsformation vorbildlich im aufklärerischen Sinne als Aufgabe des in ihr wesentlich verbürgten Möglich-Stofflichen ästhetisch widerzuspiegeln setzt, *der* ideologische Raum, in welchem sich gesellschaftliche Konflikte und Widersprüche experimentell-emanzipatorisch austragen lassen. – Da es zum Wesen der Menschengattung gehört, ihre Geschichte bewußt zu gestalten, will Kunst dabei als historisch-ästhetischer Träger dieses gesellschaftlichen Bewußtseins verstanden sein wie sich somit in das Bewußtsein des Einzelnen als *condition sine qua non* praktisch zurückholen⁹.

Wiesehr dabei in den ersten Zeiten der Menschheit Kunst und Arbeit sich in der Einheit des Magischen als Idol der Höhle verschränkten und erst durch evolutive Arbeitsteilung, dynamisiert durch gesellschaftsformative Komplexrückkoppelung, zum Idol des Marktes sich entwickelte, hatten Marx und Engels in «historischer und sozialökonomischer» Theorie ausgeführt. – Eben aber der sich daraus als Entelechie entborgene Arbeitsbegriff, war er doch «an das große menschliche Befreiungswerk der sozialistischen Revolution und des sozialistischen Aufbaus»¹⁰ angelegt gewesen, verwehrte die eigentliche Sicht auf ein unegales Verhältnis von der methodologischen Finalität des Arbeitsbegriffs zu seiner Selbstreflexion: Selbstzweckliche Arbeit, so Marx noch im Banne des romantischen Ideals von der universellen Produktion des Menschen wie des neoklassizistischen Ideals Winckelmanns,

8. Cf. F. ENGELS, F. Engels an W. Borgius, London, 25. 1. 1894, *Briefe 1893 - Juli 1895*, MEW (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*. Hrsg. v. Inst. f. Marxismus/Leninismus b. ZK d. SED, Berlin, Dietz, 1956 ff.), Bd. XXXIX, O-Berlin, Dietz, 1984, p. 206: «Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. 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». Zur Kritik am «Vulgärmarxismus», der «die mechanische und falsche, verzerrende und irreführende Konsequenz [zieht], es bestehe zwischen Unterbau und Überbau ein einfacher Kausalzusammenhang», cf. G. LUKÁCS, *op. cit.* (Anm. 4), pp. 205-216; hier: pp. 207-208.

9. Cf. Th. METSCHER, *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1992, pp. 312 sq.

10. H. KOCH, Vorwort des Herausgebers, *Marx/Engels/Lenin. Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte*, hrsg. v. H. Koch, Leipzig, Reclam jun. Leipzig, 1987, p. 7.

habe den Sollzustand einer endzeitlichen sozialen Gesellschaft darzustellen; nach den «Gesetzen der Schönheit»¹¹, der Moralität, würde jede bei sich seiende Arbeit den Keim ästhetischer zur vollen Geltung bringen. – «Gattungsbewußtsein[...] [und] Gesellschaftsleben»¹² würden so in der weltgeschichtlichen Tätigkeit des Menschen in der ästhetischen Anschauung dieser praktisch zusammenfallen. Lukács führt dies reformierend als zentrale Hypothese seiner anhand anthropologischer Kategorien entfaltenen Ästhetik der Erkenntnisleistungen weiter¹³: Das Ergebnis der Reproduktionsfähigkeit des Menschen, d.i. seine ökonomische Basis, ist das «ganze ästhetische Prinzip» seiner selbstzweckhaften Lebensuche, welches sich «allmählich historisch ausgebildet [hat]» und als ideeler Überbau auch «nicht mehr [...] aus dem anthropologischen Bild des Menschen wegzudenken ist»¹⁴. Vor allem nicht, es sei der Dringlichkeit wegen als *contradictio in se* wiederholt, als ideologisch überstülptes. – Daß Kunst – so Raphael paradigmatisch für die nachklassische Marxästhetik – nicht nur «zum Fluchtgebiet bürgerlicher Ideologie sich entwickelt hat»¹⁵, sondern auch im Marxismus sich als defizitäre Stoff/Form - Figur nur sich etablieren konnte, sei als die eigentliche Problemstellung – welche sich bis in die unmittelbare Vergangenheit fortpflanzen sollte: «de[r] dogmatische[...] Marxist [...] [fordert] [...] von der gegenwärtigen revolutionären Kunst mehr [...], als sie auf Grund der historischen Lage geben kann»¹⁶ – angesprochen: Wenn Marx etwa davon spricht, daß «[d]er Schriftsteller [...] keinesweges seine Arbeiten als *Mittel*» betrachtet, sondern als «*Selbstzwecke*»¹⁷, dann hatte er in utopischer Zurechtrückung der Zweck/Mittel - Figur erwiesenermaßen das Ideal der stofflichen Möglichkeiten des autonomen Künstlers mit seiner formbestimmten Wirklichkeit qua endzeitlich sozialistische Lebensverhältnisse einander aufhebend vor Augen¹⁸. Praxis und Produktion heben sich beispielhaft schon in der Synthesis von selbstzwecklicher und fremdzwecklicher Arbeit qua künstlerischer Formungsakt des Stoffes auf. Diese Selbstzweckideologie künstlerischer Produktivkraft – Kunst als Sollenswiderspiegelung eines daseienden, aber noch nicht zur Gänze entfaltenen sozialistischen Realismus, hier

11. K. MARX, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, MEW (ed. cit.), Ergbd. 1, O-Berlin, Dietz, 1974, p. 517.

12. *Ibid.*, p. 539.

13. G. LUKÁCS, *op. cit.* (Anm. 6), pp. 207-252.

14. *Ibid.*, p. 229.

15. M. RAPHAEL, *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, p. 169.

16. P. GORSEN, *op. cit.*, p. 234.

17. K. MARX, *Die Verhandlungen des 6. rheinischen Landtags. Erster Artikel: Debatten über die Pressefreiheit und Publikation der Landständischen Verhandlungen*, MEW (ed. cit.), Bd. I, O-Berlin, Gerhardt, 1968, p. 219.

18. So auch K. KAUTSKY, *Vermehrung und Entwicklung in Kultur und Gesellschaft*, Stuttgart, Dietz, 1910, p. 136 und L. TROTZKI, *Literatur und Revolution*, Berlin, Gerhardt, 1968, p. 219.

ist sie in ihrem Primat subjektiv-gesellschaftlicher Arbeit angesprochen –, sollte dann unter Stalin-Form und Inhalt der Kunst wurden für Propagandazwecke der Partei verkehrend mißbraucht¹⁹ – bis zur Unkenntlichkeit als Zeichen «ästhetischer Regression», welche «die künstlerische Produktivkraft gefesselt nicht nur sondern gebrochen»²⁰ hatte, entfremdet werden: Vernunft konzipiert sich i. S. praktischer Produktivkraft reduzierend als zweckrationelle Technik – d.i. die objektive Seite der Produktivkraft. – Die besten Mitteln führen zu den optimalsten Zwecken; d.h. das Produktionsmittel der Technik zu der optimalsten Produktionsweise. Ist aber Technik nicht nur als dialektische Verschränkung objektive Produktivkraft zugleich, sondern überhaupt ideologisch als *die* Produktivkraft bestimmt, so wird der Zweck dem Mittel subordiniert. – Jenes erscheint nun als tatsächlicher Zweck. Damit wird der einstmals wesensbegründende Zweck zur Erreichung seines Mittels, da nun Träger der Zweckratio geworden, aufgeopfert; dies verbindet aber – zumindest im Ansatz – kommunistisches wie kapitalistisches Gesellschaftssystem²¹.

In der kapitalistischen Gesellschaftsformation wurde die Selbstzweckhaftigkeit der Kunst im Dogma einer omnipotenten Kulturindustrie aufgehoben²². D.h., Kunst ist zwar spezifischer Ausdruck des tätigen Menschen als Seinsweise des ideellen Überbaus einer konkreten gesellschaftlichen Basis, jedoch ist die Handlungsweise der subjektiven Produktivkraft des Überbaus wie der Basis weder ideell noch materiell an sich²³, sondern in der *soziotechnischen Struktur* der Gesellschaft inkorporiert²⁴. Daher gilt es diese Struktur in ihren Kategorien des Sozialen i. S. *sozialästhetischer* Arbeit wie des Technischen i. S. *technikästhetischer* Arbeit aufzusuchen.

2. Kunst und Arbeit. Hypothesen:

- A. *Produktion als sozialästhetische Produktionsart spiegelt sich als Akt ideeller Produktion in emanzipatorisch - selbstbestimmte wider: d.i. das Primat subjektiv - gesellschaftlicher Produktivkraft gegenüber ihrer objektiven.*
- B. *Produktion als technikästhetische Produktionsart spiegelt sich als Akt ideeller Reproduktion in instrumentell-fremdbestimmtes Technik – und Industriedesign wider: d.i. das Primat der objektiven Produktivkraft gegenüber ihrer subjektivgesellschaftlichen.*

19. Cf. A. SHDANOW, *Über Kunst und Wissenschaft*, Berlin, Dietz (Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus), 1951, pp. 5-6.

20. Th. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 377.

21. *Ibid.*, pp. 501-512.

22. Cf. M. HORKHEIMER, Th. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990, pp. 128-176.

23. Cf. C. STEPINA, *Marx und die Kritische Gesellschaftstheorie heute*, Wien, Archiv der Gruwi-Fak. d. Univ. Wien, 1994, *passim*.

24. Cf. J. HABERMAS, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, pp. 157-172.

Ad A: Emancipatio der ästhetischen Arbeit heißt in Anwendung der Kantschen Formel, Kunstaübung sei ein moralischer, somit ein Zweck ohne Zweckmäßigkeit (Fremdbestimmung) – «schöne Kunst, die für sich selbst zweckmäßig ist»²⁵; d.h. «ohne Vorstellung eines Zwecks»²⁶. – In der sozialästhetischen Arbeit kreiert der Künstler die Materie als Naturseiendes per selbstzwecklicher Formstiftung zu einem Kunstgegenstand. Demnach ist die wesenhafte Eigenart des Ästhetischen in ihm als Eigenbedeutsamkeit konstituiert: Der einzige Gebrauchswert des Kunstwerks ist in der einen Anschauung dieses selbst gegeben.

Ad B: Hingegen ergibt sich die Ästhetik der Gebrauchsgegenstände nicht aus der überlieferten normativen Kunst, sondern aus dem ihr obliegenden wirtschaftlichen Zweck. Der Techniker als Designer formt durch sein technisches Produktionsmittel dieses selbst zu einer, von ihm abstrahierenden objektiven Arbeitskraft, somit die Materie als Technikseiendes zu einem omnipotenten Nutzgegenstand: D.h., die surrogative Eigenart des Designens als technikästhetische Arbeit entbirgt das Kunstprodukt in seiner Fremd- wie Eigenbedeutsamkeit als Synthesis: Der kapitalistische Gebrauchswert des Gestalthaften transzendiert sich als Produktion von Mehrwert, indem die illusionäre Aufhebung von Gebrauchs- und Eigenwert als eine jederzeit in den einen oder anderen Wert oszillierende Ware sich zeichenhaft darstellt²⁷.

Conclusio: Kunst geht in Verbindung mit der durch die modernen objektiven Produktivkräfte erzwungenen neuen Tätigkeit, der Designarbeit, eine veränderte Bestimmung ihrer in der Gesellschaft ein. Daraus ist eine Tendenz der Heraushebung der Autonomie der Kunst zu folgern, d.h. auch ihrer erkenntnis-kritischen Kompetenz qua ästhetische Widerspiegelung, aus ihrem traditionellen Gefüge in ein funktionelles Zweckmuster, welches sich aus Gebrauch und Produktion bestimmt²⁸.

Da es die gebotene Kürze dieser Arbeit nicht erlaubt, die in der *Conclusio* logisch dargestellte Verschränkung des Selbstverhältnisses der Gesellschaft als soziokulturelle Struktur phänomenologisch aufzuschlüsseln, soll anhand des Kategorienmaterials allein analytisch geprüft werden, was unter sozialästhetischer und technikästhetischer Arbeit – wie, so möglich, was unter ihrer Verschränkung – genauer verstanden werden kann.

25. I. KANT, *Die Metaphysik der Sitten, Werke* (hrsg. von W. WEISCHEDL), Bd. VII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, § 44.

26. *Ibid.*, § 17.

27. Als Fetischismuskonzept in der (post)modernen Kunst des Kapitalismus erscheint somit – ich greife hier kurz vor (cf. Pkt. IV, Anm. 73) – eine für diesen Kontext paradigmatische Werkkategorie wie das Urinoir Duchamps als Urinoir wie als *Fontaine* signiertes Kunstwerk.

28. Cf. M. HORKHEIMER, *Kritische Theorie. Eine Dokumentation*, Bd. II, Frankfurt am Main, Fischer, 1968, pp. 313-332 wie Th. W. ADORNO, *op. cit.*, pp. 322-325 sowie IDEM, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, pp. 73-104.

3. Sozialästhetische Arbeit. Sozialästhetische Arbeit zeigt in ihrem Begriff ein doppeltes Verhältnis an: In dem Maße, wie ein Künstler sein eigenes Dasein aus den sozialen Verhältnissen gemäß seiner Produktivkraft zum Gegenstand ästhetischer Arbeit macht, Produziert er diesen als mit jener Komponente dialektischer Spannung: Arbeitskraft/Arbeitsverhältnis getränktes Kunstwerk, welches im Rezipienten in Anschauung dieses Gegenstandes soziale Läuterung hervorrufen soll²⁹.

Als «besondere Weise der Produktion» wird neomarxistisch künstlerische Arbeit bestimmt; aber doch zu parteiisch als «Tätigkeit der Selbstverwirklichung des [sozialistischen; Vf.] Menschen»³⁰. Diese Art von Bestimmung ist nämlich losgelöst von den tatsächlichen Produktionsverhältnissen und begreift somit ihre ökonomische Formbestimmtheit als stoffliches Desiderat. – Damit hat Warneken, und mit ihm viele der Paradeästhetiker der Neomaterialismus, den sozialutopischen Topos schon in der kommunistischen Gesellschaftsformation gesehen: Nämlich, daß der Mensch Arbeit in Hinrichtung auf ihren absoluten Selbstzweck zu setzen habe. – D.h., Selbstschöpfung des Menschen als zum Tier gegenüber zu differenzierendes Zeichen ästhetischer Praxis i. S. der Konstituierung der Welt nach «den Gesetzen der Schönheit»³¹ sei sein eigentlicher Daseinsgrund³². Selbstherrlich ist somit der Neomaterialismus³³ die Demarkationslinie zwischen «wahrer» und «falscher» Kunst – der sozialistische Künstler widerspiegele «ästhetisch» die Wirklichkeit der «[sozialistischen; Vf.] Gesellschaft als Ausdruck bestimmter sozialer Interessen», der bürgerliche hingegen die der «Klassengesellschaft als Ausdruck bestimmter Klasseninteressen»³⁴, – den müßigakademischen Stellungskrieg um Begriffe³⁵, eingegangen. – Das praktische Wirkfeld aber des «Wesen[s] der Kunst [...], die Welt ästhetisch zu erkennen, um das Leben im Übereinstimmung mit

29. Cf. dazu G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1981, p. 403: «[So]daß die Erschütterung, die das Werk in ihm [scil. im Rezipienten; Vf.] auslöst, sein persönliches Auftreten im Leben wesentlich verändere und vertiefe».

30. B. J. WARNEKEN, *Literarische Produktion, Grundzüge einer materialistischen Theorie der Kunstliteratur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, p. 56.

31. K. MARX, *op.cit.* (Anm. 11), p. 517.

32. Cf. K. MARX, *Das Kapital. 3. Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*, MEW (ed. cit.), Bd. XXV, O-Berlin, Dietz, 1964, p. 828. Dementsprechende Rekapitulationsverweise sind zu finden in: Th. METSCHER, *Herausforderung dieser Zeit: zur Philosophie und Literatur der Gegenwart. Vorträge und Aufsätze*, Düsseldorf, Marxist. Blätter, 1989, pp. 149 sq.

33. Übersicht seiner Strömung in der BRD: cf. Th. METSCHER, *Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis*, Köln, Pahl-Rugenstein (Kleine Bibliothek 92), 1977, pp. 126 sq.

34. AUTORENKOLLEKTIV, *Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, O-Berlin, Dietz, 1962, p. 237.

35. Cf. P. BÜRGER, *Vermittlung, Rezeption, Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, pp. 21-54.

bestimmten sozial-ästhetischen Ideen zu verändern»³⁶, gerade nicht. Im Gegenteil: dieses verfehlt sich exakt in ihrer Praxis, da der Begriff ihrer, so ident als «[e]rpreßte Versöhnung»³⁷ in orthodox-marxistischer Epistemologie als Dialektik zur Kunst er sich zeigen möchte³⁸, bloß dies zu entbergen sich fähig zeigte, was er doch so tunlichst zu verschleiern wähnte: Der emanzipatorische Vor-Schein der Kunst ist nicht mit ihrem ideologischen Begriff von Parteinahme ident. – Denn Ästhetik ist in sich – um eine selbstaufstufende Differenz – mehr, wenn systemkritisch, und somit Kant, zu Ende gedacht werden soll: Nicht theoretische Legitimation von Kunst als politische Dienstleistung³⁹. Sondern vielmehr: *Das Soziale, welches für sich alleine zweckmäßig ist*. Die bestimmte Bestimmungslosigkeit des Sozialen, entworfen aus dem Widerspruch der Nicht-Identität eines sozialen Bedürfnisses als Produktionsverhältnis und ihrer Widerspiegelung als Identitätsbedürfnis der Produktivkraft – ist das Utopisch-Soziale selbst i. S. einer Idee alleine (!) – somit Bestimmungslosigkeit des Sollens⁴⁰ – von der sozialen Einheit der Gesellschaft: Das Soziale macht seine Tat, den ästhetischen Akt, erst schön; mehr noch – dieses fällt mit jenem als die «selbstständige Schönheit»⁴¹ zusammen und ist «das Symbol des Sinnlich-Guten»⁴², welches mit «moralischen Ideen»⁴³ in Verbindung gebracht werden muß.

Sozialkritische Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse hat also das Sozialschöne zum Gegenstand. Sozialästhetische Arbeit als Praxis entbirgt per Auffindung wie Überhebung der realökonomisch-aporischen Verhältnisse ideologisch die utopische Idee von der sozialen Einheit der Gesellschaft gemäß der *vorscheinenden* Synthesis ihrer Schlüsselkategorie der Stoff/Form - Figur:

36. AUTORENKOLLEKTIV, *op. cit.*, p. 237.

37. Th. W. ADORNO, *Erpreßte Versöhnung*. Zu Georg Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus, *Der Monat*, 11/12, 1958, p. 38.

38. Cf. G. LUKÁCS, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954, pp. 121-134. Auf p. 130 heißt es doch tatsächlich, daß auf Grund der Stalinschen Weiterentwicklung leninistischer «Lehren [...] die Kunstentwicklung, der Kampf der ästhetischen Theorien organisch in das Ganze der gesellschaftlichen Entwicklung eingefügt werden [kann], [somit] kann man die Veränderung [...] in jedem Abschnitt des täglichen Lebens von Literatur und Kunst [sehen]».

39. In scharfer Polemik vs. marxistisch-leninistischer Ästhetik: cf. L. LÖWENTHAL, *Judaica, Vorträge, Briefe, Schriften*, Bd. IV (*ed. cit.*), Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 300-301; Th. W. ADORNO, *op.cit.* (Anm. 4), pp. 528-529. Zum Widerstreit zwischen der *Kritischen Theorie* (Adorno) und dem *dogmatischen Marxismus* (Lukács) in der Ästhetik «um die Führung innerhalb der neuhegelischen Linken», cf. L. KOFLER, *Avantgardismus als Entfremdung. Ästhetik und Ideologiekritik*, Frankfurt am Main, Siedler, 1987, pp. 139-150; hier: p. 139.

40. Vs. AUTORENKOLLEKTIV, *op. cit.*, p. 251.

41. I. KANT, *Nachlaß*, Bd. XXII, *Ges. Schr.* (hrsg.von Königl. Preuss. Akad. d. Wiss. Berlin), Berlin, Preuss. Akad. Verlag, 1905, p. 639.

42. I. KANT, *Kritik der Urteilskraft, Werke* (hrsg. von W. WEISCHEDL), Bd. VIII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, § 59.

43. *Ibid.*, § 52.

Da es im sozialästhetischen Akt keinen Unterschied zwischen herrschaftlicher Selbstzwecksetzung und knechtischer Fremdzweckbestimmtheit gibt, ist imaginativ – d.h. *mytho-logisch* – künstlerische Produktivkraft und ihr Produktionsverhältnis eins. Dieses doppelte Verhältnis gilt es zu fassen: Anhand von stofflichen Charakteristika, d.s. die Standards künstlerischer Produktivkräfte (die subjektiv - gesellschaftliche Schöpfungskraft zur gegenständlichen Kunstarbeit voran), gilt es die Form eines Werkes zu gestalten; d.h. die läuternde Formstiftung unterscheidet letztlich Arbeit von künstlerischer Tätigkeit⁴⁴. Der Prozeß der Gestaltung eines Kunstwerks in Inhalt und Form spiegelt sich in der Daseinsweise seines Ablaufs wieder: Dieser ist praktischer Ausdruck der sozialen Verhältnisse des Künstlers als sein zu gestaltender Inhalt – d.h. der Widerspruch seiner stofflichen Produktivkraft zu den tatsächlichen ökonomischen Produktionsverhältnissen⁴⁵. Diese Inhaltlichkeit gesellschaftlicher Daseinsweise wiederum selbst wäre ja ideeller Gegenstand – und ist es ja auch i. S. entfremdeter qua technikästhetischer – jeder anderen ideologischen Form auch (Wissenschaft, Staatsbildung), wenn nicht aber der Künstler diese konkrete Bestimmung zu sich qua Geinhaltetheit seiner sozialen Verhältnisse, in denen er sich befindet, in die Formheit des Kunstwerkes als gesellschaftliche Arbeit allein ästhetisch zum Gemeinwohl als sozialutopische Eigenbestimmlichkeit wider-spiegeln würde⁴⁶.

Daß das glücksverheißende Dasein des Menschen allein im utopischen (!) Selbstzweck seiner selbst liegen kann, zeigt die «Ästhetik des Vorscheins»⁴⁷ als Potentialis: Allein durch das Utopische als Selbstdarstellung des Absoluten an sich – die Selbstdifferenzierungsleistung des Gattungswesen des Menschen sei die selbstzweckliche Arbeit, welche nur im Schein der Kunst (sozialästhetischer Arbeit) zu sich selbst kommen könne – kann soziales Bewußtsein als weltkonstituierende Kategorie i. S. der Kunst als ihres spezifischen Kulturerbes⁴⁸ zu ihrer Erfüllung des «Noch-Nicht-Seins»⁴⁹ als Idee, nicht Idol!, von der endzeitlichen sozialen Harmonie kommen⁵⁰. Dies hieße aber, daß Kunst i. S. eines ideologischen Raumes, in welchem sich gesellschaftliche Widersprüche abbilden, mit einem vorlogischen Weltenzustand – welcher tatsächlich in blitzhafter Anamnese sich entbirgt – sich seherisch verknüpft: Wenn der antike Dichter etwa, getrieben durch den apokalyptischen Poliszustand, im pathetischen Wehklagen darüber die Naturschönheit eines stürmischen

44. *Ibid.*, §§ 42 sq.

45. Cf. D. SCHLENSTEDT et al., *Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems*, Berlin, Akademie-Verlag (Literatur und Gesellschaft), pp. 117 sq.

46. Cf. I. KANT, *op. cit.* (Anm. 42), §§ 6-7.

47. E. BLOCH, *Ästhetik des Vor-Scheins*, 2 Bde., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

48. *Op. cit.*, I, pp. 173 sq.

49. *Op. cit.*, I, p[p]. 28 [sq.]; cf. ebenso *op. cit.*, II, pp. 80 sq.

50. Cf. G. PETROVIC, *Wider den autoritären Marxismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, p. 75; H. LEFEBVRE, *Probleme des Marxismus, heute*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965, p. 132; R. GARAUDY, *Gott ist tot. Eine Studie über Hegel*, Frankfurt am Main, Deutscher Verlag d. Wiss., 1969, p. 81.

Gewitters zu der Kunstschönheit heldischer Kämpfe spinnt; dann stiftet sich der «[r]ationale[...] Mythos»⁵¹. D.h., der begriffslosen Schönheit eines Naturgegenstandes entspringt eine verworrene Erkenntnis von der Vollkommenheit des Dinges selbst i.S. einer Kunstschönheit⁵². In diesem Sinne ist Kunst als autonom zu bezeichnen; d.h. ihr Idol ist das der negativen «intentio [...] recta»⁵³: Kunst hat *vor-logisch* denselben Seinsursprung wie der Mythos und entzieht sich somit jedweder Knutenimitatio. Dies hat revolutionären Sozialcharakter allemal: Das Gattungsgeschlecht der Menschheit selbst ist in einem Moment durch den Künstler vertreten, welcher im Kunstprozeß die Gattungsgeschichte *mytho-logisch* selbstaufstufend bishin zur ökonomischen Erfassung ihrer Verhältnisse widerspiegelt⁵⁴. Kunst ist somit letzthin das «gattungsgemäß Menschliche»⁵⁵ und kann als «Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung»⁵⁶ verstanden werden.

Das oben angeführte doppelte Verhältnis ästhetischer Arbeit – die ästhetische Form ist von der ökonomischen abhängig, Mittler ist der zum künstlerischen Inhalt getriebene Stoff⁵⁷ – verlängert sich auch in den Begriff der ästhetischen Widerspiegelung hinein: Widerspiegelung, verstanden mit dem Brechungswinkel mythologischer Einbildungskraft, versteht sich als ideelle Reproduktion sozialer Verhältnisse i. S. ästhetischer Abbildung im Medium ihrer Stoffheit wie als ideelle Entsprechung zum gesellschaftlichen Praxiszusammenhang der ästhetischen Bewirkthaftigkeit von Kunst. Diese Bewirkthaftigkeit der Kunst ist es auch, welche, da möglicher Ausdruck revolutionärer Krise, die Kunst angesichts ihrer ökonomischen Formbestimmtheit zu neuen Formen vor allem aufbrechen lässt. – Der Stoff als das Mögliche ist stabil. Es ist vielmehr die Form, welche Verschiebungen, Brüche und Erneuerungen mitmacht. Es wäre aber nicht angebracht zu wännen, daß der Stoff historisch, realisiert er sich aufhebend in seinem Gegenüber, in der Form als Bedingung möglich gewordener Wirklichkeit, nicht sich wandelte. Vielmehr übt dieser im Transzendieren in die Form – gesellschaftlich als Ausdruck des

51. B. LIEBRUCKS, *Irrationaler Logos und Rationaler Mythos*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1982 (Teil des Titels).

52. I. KANT, *op. cit.* (Anm. 42), § 15 sq.

53. K. GÜNTHER, Das gute und das schöne Leben. Ist moralisches Handeln ästhetisch und läßt sich aus ästhetischer Erfahrung moralisch lernen? *Tübinger Beitr. z. Philosophie u. Gesellschaftskritik*; 2 (*Ethik und Ästhetik: nachmetaphysische Perspektiven*), Tübingen, Edition Diskord, 1990, p. 36.

54. Cf. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke (ed. cit.)*, Bd. XIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 64-82.

55. G. LUKÁCS, *op. cit.* (Anm. 6), p. 575.

56. IDEM, *op. cit.* (Anm. 29), p. 367.

57. Cf. die systemkritische Reformulierung bei N. HARTMANN, *Ästhetik*, Berlin, de Gruyter, 1966, pp. 221 sq. wie die ethisch-naturalistische bei J. DEWEY, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, pp. 126-128.

Künstlerischen –, daß das, was als revolutionärer Widerspruch oft lange real-politischer Lösungen harren muß – Produktivkräfte vs. Produktionsverhältnisse – sich imaginär als noch nicht daseiendes Verhältnis lichtet. Der menschliche Wille, die menschliche Phantasie als primäre Produktiv, d.h.: Wesenskräfte ihrer Gattung arbeiten vor: «Vorhandenes Dasein wird mithin nicht sklavisch abgemalt, noch aber auch mit aufgeprägter Form vergewaltigt, sondern das in seinem Stoff Angelegte, gegebenenfalls nicht zur völligen Deutlichkeit Ausgereifte wird künstlerisch zu Ende getrieben»⁵⁸.

4. Technikästhetische Arbeit. Technikaffirmative Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse hat das Technikschröne zum Gegenstand. Technikästhetische Arbeit als Technik täuscht *techno-logisch* (d.h., die Technik erscheint gemäß ihrer sozialen Neutralität als stoffliche Produktivkraft an sich) die utopische Idee von der technischen Einheit der Gesellschaft gemäß der Synthesis in der Schlüsselkategorie der Stoff/Form - Figur vor: Im technikästhetischen Akt hebt sich *der* ökonomische Antagonismus – Produktivkraft vs. Produktionsverhältnis – gemäß des gesellschaftlichen Entfremdungsprozesses von Produktion überhaupt im Schein falscher Synthesis als naturwüchsiges Verhältnis der Ausbeutung als Sozialbeziehung an sich auf.

Technikästhetische Arbeit als ideologischer Prozeß dieser Widerspiegelung – im Ansatz der Technikphilosophie schon um die Jahrhundertwende euphorisch angesprochen – zeigt in ihrem Begriff ein doppeltes Verhältnis an: In dem Maße, wie der Designer sein eigenes Dasein aus den sozialen Verhältnissen qua ökonomische Formbestimmtheit als Gegenstand ästhetischer Arbeit zugunsten technischer Praxis extrapoliert, reproduziert er diese, welche für ihn als Fetisch des stofflichen Charakters der Technik – ahistorische Eigengesetzlichkeit von praktischer Tätigkeit –, zu einem im Designwerk aufgespanntes soziales Scheinverhältnis, das im Konsumenten per Gebrauch dieses Gegenstandes Konsumtion hervorruft. Somit bringt der Technikkünstler den zu formenden Stoff in eine Zweck/Mittel-Bewegung, die der Selbstbewegung der Materie an sich nicht entspricht: Verkürzung der ästhetischen Arbeit auf Technik. Der Designer formt den Stoff, indem er seine subjektiv-gesellschaftliche Produktivkraft in die objektive der Technik transzendiert. Diese Bewegung der Materie ist nicht selbstdeterminiert, sondern verweist auf den außerstofflich gesetzten Zweck in Form kunstindustrieller Interessen; somit derjenigen gesellschaftlichen, die sich in den Produktionsverhältnissen als objektive darstellen lassen. D.h., das Hauptinteresse in jeder, auf Mehrwert angelegten Gesellschaftsformation überwindet ihren moralischwesensbegründenden Selbstzweck: Technik als Mittel zur Bearbeitung des Stoffes tritt nicht hervor, um i. S. der künstlerischen Einwirkung qua Formung die selbstzwecklich

58. E. BLOCH, *Das Materialismusproblem*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 522.

künstlerische Erscheinung zu erwirken, sondern zum verselbstständigten Fremdzweck des Kapitals – Technik als Entelechie der Mehrwertproduktion⁵⁹. Der Zweck als Idee – das Sozialschöne – ist in seiner Verkehrung nicht mehr, denn herrschaftliche Legitimation für das Mittel. Mit steigendem Grad der Verformung des Naturschönen durch zunehmenden Grad der Technisierung des künstlerischen Produktionsprozesses tritt die objektive Seite der ästhetischen Produktivkräfte – die Technik per se – als objektiver Schein qua Zweck einer Pseudostofflichkeit hervor: «Von den vollkommen zweckrationalen Gebilden wäre es [scil. das rational rein durchgebildete Kunstwerk; ib; Vf.] nicht mehr zu unterscheiden außer dadurch, daß es keinen Zweck hat, und das freilich dementiert [...] es»⁶⁰. Das durch technikästhetischen Akt erzeugte Kunstwerk ist losgelöst vom Menschen als subjektive Produktivkraft, somit abstrahiert von den gesellschaftlichen Verhältnissen. Als Resümee sei hier mit Adorno gesprochen: «So wenig wie irgendwo ist in der Kunst der Begriff der technischen Produktivkraft zu fetischieren». Denn «[s]onst wird sie zum Reflex jener Technokratie, die gesellschaftlich eine unter dem Schein von Rationalität verkappte Form von Herrschaft ist»⁶¹.

Diese Überlegungen seien als offene Polemik wider die postmodernistische Strömung der Ästhetik des Technologischen verstanden. Ihre Argumentation als Ideologie der Kulturindustrie auszumachen, soll im folgenden nachgegangen werden: Es ist einfach – es sei die kritische Kritiklosigkeit ihrer «Erkenntnistheorie» angesprochen – zu wenig, deshalb die technologischen «Künste im Dienste einer gesellschaftlichen Kompensation eingespannt [zu sehen], [...] [weil; Vf.] sie der alternativlosen Technisierung des Alltagslebens die Schärfe nehmen wollen»⁶²: Da somit eine naturwüchsige Synthesis von Kunst und Technik ohne die Analyse von deren ökonomischen Hintergrund angenommen wird. D.h., die Feststellung, daß «[z]weifellos [...] die neuen Technologien ein anderes Verständnis des Kunstwerkes, der Produktionsweise des Künstlers sowie der Rezeption mit sich [bringen]»⁶³, sagt noch lange nichts über ihre strukturelle Beziehung zu den sie evozierenden Produktionsbedingungen aus. Auch letztlich eine Analyse über die Beziehung von «Kunst und [den] neuen Technologien», die sich einer sozioökonomischen Feldbestimmung verwehrt wie die überdies ihre Erkenntnis über einen Geschichtsbegriff des «Absurden» postuliert⁶⁴, mag wenig die allgemeine Ratlosigkeit – «die Medienkünste [sind]

59. Cf. K. BAYERTZ, *GenEthik. Probleme der Technisierung menschlicher Fortpflanzung*, Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1987, p. 286.

60. Th. W. ADORNO, *op.cit.* (Anm. 4), p. 323.

61. *Ibid.*

62. F. RÖTZER, Technoimaginäres - Ende des Imaginären? [Teil II], *Kunstforum International*, 98, 1989, p. 57.

63. *Op. cit.*, 54.

64. F. RÖTZER, Technoimaginäres - Ende des Imaginären? [Teil I], *Kunstforum International*, 97, 1988, p. 74, pp. 64 sq.

noch zu jung, um ihren Kunstanspruch und damit auch ihre Vermittlungs- und Rezeptionsformen bereits als Selbstverständlichkeit etabliert zu haben»⁶⁵ – zu diesem Thema überspielen.

Daß weder die Ideologie der Technikkünste, noch die sie überbauende – versteckte – Gesellschaftsutopie «zu jung sind» (s.o.), um in ihrer tendentiellen Vereinnahmung traditioneller Ästhetikprinzipien ernstgenommen zu werden, ist am paradigmatischen Beispiel Benses – Begründer der informations-ästhetischen Theorie wie Werbetexter und Designer zugleich⁶⁶ – festzumachen: «Man wird sich schon gewöhnen müssen, nicht nur in der Physik, sondern auch in der Ästhetik eine mathematische und technologische Sprache anzutreffen und Technik im Dienste der Kunst, und Kunst im Dienste der Technik zu sehen»⁶⁷. Wieweit Bense anhand der scheinbar sozialen Neutralität der Technik als objektive Produktivkraft die Gleichsetzung von künstlerischen Produktivkräften mit ihren Verhältnissen gewährleistet sieht – d.h., absolute Extrapolation des Substanzcharakters der subjektiv-gesellschaftlichen Produktivkraft als formative Stofflichkeit –, läßt sich aus seiner dezidiert antimarxistischen Literatur entnehmen: Ausgehend von einer Marx-Interpretation, die wahrlich ihresgleichen sucht – Kritik der Warenästhetik wird zur wahren Ästhetik travestiert⁶⁸, – wird Kunstarbeit absolut ihres sozialen Charakters zugunsten stofflichen Desideriums erhoben: Es wird von der «Programmierung ästhetischer Objekte» gesprochen, «wobei es gleichgültig ist, ob es sich um “Kunstwerke” oder “Design” handelt»⁶⁹. – Diese Technikutopie von der Extrapolierung ökonomischer Beziehungen, aus denen sich Technikästhetik ableiten soll, holt sich selbst im Gewande des Suprastoffes ein: Die Technik-sinnlichkeit ist in der von Bense beschriebenen (Zukunfts-) Gesellschaft selbst zur gesellschaftsformativen Kraft geworden. Sie übernimmt die Aufgabe des realiter, außer durch soziale Revolution, unaufhebbaren Widerspruchs zwischen den (künstlerischen) Produktivkräften und ihren Produktionsverhältnissen: Die sozialen Verhältnisse werden als Verhältnisse der technikästhetischen Funktionen scheinhaft widergespiegelt, somit scheinhaft aufgelöst: Eine Ware spiegelt nicht mehr den realsozialen Widerspruch der in ihr geronnenen – mitunter: ausgebeuteten – (Kunst-) Arbeit wider, sondern ihre akkumulationskodifizierte Synthesis: «Mit objektivem Hohn ästhetisiert der ansteigende Warencharakter die Kultur um des Nutzens [scil. Mehrwerts; Vf.] willen»⁷⁰.

65. IDEM, *op. cit.* (Anm. 62), p. 54.

66. Cf. M. BENSE, *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden, Agis (Kybernetik u. Information, 13), 1965, pp. 303-317.

67. *Ibid.*, p. 266.

68. M. BENSE, *Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte*, Köln/Berlin, Kiepenheuer & Wietsch, 1970, *passim*.

69. IDEM, *Nur Glas ist wie Glas. Werbetexte*, Köln/Berlin, Kiepenheuer & Wietsch, 1970, p. 174.

70. Th. W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 63.

Stoff und Form als in der Ware sich stiftende Funktionsdialektik von Gebrauchswert und Tauschwert verkehren sich in der Wertigkeit des Kapitalismus somit trügerisch: «Setzt die Ware allemal sich aus Tauschwert und Gebrauchswert zusammen, so wird der reine Gebrauchswert, dessen Illusion in der durchkapitalisierten Gesellschaft die Kulturgüter bewahren müssen, durch den reinen Tauschwert ersetzt, der gerade als Tauschwert die Funktion des Gebrauchswertes trügend übernimmt»⁷¹. Das Kunstwerk gerinnt somit zum Gegenstand ihrer technologischen Mythologie, dem Fetisch⁷². Diesen Kontext – welcher in der Literatur des Postmodernismus nur allzugern als angewandter Kantianismus mißverstanden wird⁷³ – gilt es bei Bense zu begreifen, wenn er in seinen Schriften Klassenlosigkeit wie Aufhebung des aristotelischen Arbeitsbegriffs verlangt: Bense spricht vom kapitalistischen

71. IDEM, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 88.

72. IDEM, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1968, pp. 41-42.

73. Selbst wenn wir Kant – vs. Kant selbst – zum Postmodernismus hin wenden würden (cf. W. WELSCH, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, pp. 53-56), um der degenerativen Kunstindustrie doch noch die Magie einer großen Fußnote zuzugestehen - Kants Ästhetik habe trotz ihrer großen Verdienste zu sehr auf den Vernunftsgrund der Wahrheit, nicht auf ihren Scheingrund, der doch für heutige Ästhetik als Kategorie der Analyse der (technikästhetischen) Wirklichkeit alleine gelte, hingewiesen (W. WELSCH, *op. cit.*, p. 56), so würde diese Wende von dem Erfinder des Ready-Mades, Marcel Duchamp – er wird überdies auch als Vater der nachtraditionellen Ästhetik gehandelt – konsequenterweise ignoriert wie als in sich irrelevant (da Kant irrelevant für die Technikästhetik an sich) abgelehnt werden: Welschs Hypothese, daß Kunst keiner heterogenen Determinanten gebräuche – c. vs. Exkurs: das Schöne ist das Sozialschöne –, sondern daß das «[ä]sthetische Denken [...] wesentlich ästhetische Überzeugungs- und Evidenzbedingungen» (*ibid.*) hat, spielt in der Technikkunst nur die Rolle der *contradictio in se*: Laut Duchamp ist die Kunst vielmehr heterogene Determinante der Technik (s.u.). In unserem Exkurs (cf. Pkt. 3), Kant dabei marxistisch ausgelegt, wurde das Prinzip der Idealität der Zweckmäßigkeit im Schönen des Sozialen, stat der Natur (*ibid.*, § 57-§ 58), durch das sozialästhetische Urteil zugrunde gelegt, indem wir das Richtmaß des Sozialschönen a priori – «das Ideal des Schönen» (*ibid.*, § 17) – in uns selbst suchen und die ästhetische Urteilskraft hier selbst gesetzgebend ist, d.h. in ihr seine transzendente Grundlage hat. Duchamp und Nachfolger verweigern diesen Standpunkt in bezug auf ihre *ready-mades* (zur Erklärung: Duchamp prägte den Begriff des Ready-mades als Überbegriff für diejenigen Objekte, welche von der Technik produziert, d.h. vom Künstler selbst nicht geschaffen werden, sondern alleine durch Titulierung, Anordnung ihrer Teile und Signierung einen besonderen Status zugewiesen bekommen [cf. Duchamp in P. CABANNE, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln, Galerie: Der Spiegel, 1972, pp. 16 sq.]): Sie oszillieren zwischen alltagskonventioneller Realität und auratisierter Signifikanz: das Urinoir Duchamps; die Sessel, Pfannen, Kühlschränke, Staubsauger und Ventilatoren Leviors, Steinbachs, Hubers, Muchas, Opies, Byars (cf. K. HONNEF, *Kunst der Gegenwart*, Köln, Benedikt, 1988, pp. 227 sq.). Dem Kantschen Geschmacksurteil entziehen sich diese Künstler, da dem Geschmack «als ein Vermögen der gesellschaftlichen Beurteilung äußerer Gegenstände in der Einbildungskraft» (I. KANT, *op.cit.* [Anm. 42], § 67) widerstritten wird, wie somit einer sozialästhetischen Aussagekraft ihres künstlerischen Aktes: «Diese Wahl [scil. Auswahl eines zu auratisierenden Gegenstandes; Vf.] beruhte auf einer Reaktion der visuellen Indifferenz und hat überhaupt nichts mit gutem oder schlechten Geschmack zu tun [...], im wesentlichen [entbarg ebendiese Wahl; Vf.] ein[en] Akt der vollständigen Anästhesie». (Duchamp in M. SANOUILLET, E. (Hg.), *Salt-Seller. The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London, Star, 1974, p. 141. [Übers. u. Zfüg. v. Vf.]) Dieser

Monsternmenschen der Zukunft⁷⁴, welcher als technikästhetischer Facharbeiter herkuleshaft sein Gattungswesen – das, so dezidiert ein kritischer Repräsentant des Postmodernismus, eine «Synergie von Mensch und Maschine»⁷⁵ darstellt – für die Produzierung von Mehrwert ad infinitum einsetzt. Die Prämisse des Autors, «Ästhetik [sei] eine technische Wissenschaft»⁷⁶, findet sich als Ideologie der Ausbeutung als soziales Arbeitsverhältnis, getarnt als ästhetische Kategorie, zu einer weltkonstitutiven Bedeutsamkeit ein. Die aristotelische Tradition des Arbeitsbegriffs schließt sich als falsche Synthesis von Praxis und Technik als postmoderner Zirkel des pseudointellektuellen Herrentums:

«Wir denken heute nicht mehr so freundschaftlich an die revolutionäre Kraft des ungebildeten Menschen wie einst, als die linke Weltrevolution ihre Hoffnung auf ihn setzte. Dieser ungebildete Mensch hat sich empfänglich für die Gefühle und Idole der *Bourgeoisie* erwiesen. Es ist ein neuer Pakt aufgetaucht und er scheint dauerhafter zu sein, der Pakt zwischen Intelligenz und [technischer; Vf.] Revolution, zwischen spiritueller und politischer Moderne, und offenbar hat dieser Pakt mehr Aussicht, die Veränderung der bestehenden Verhältnisse, die Mißverständnisse[!] sind, durchzusetzen, nicht Gefühle der Unterdrückung, als manipulierbare Waffe benutzt. Mir [scil. Bense; Vf.] scheint, daß in diesem Sinne die [technikästhetische; Vf.] Kunst Avantgarde [des mehrwertproduzierenden Kapitals ad infinitum; Vf.] ist»⁷⁷.

Das ist also das Idolon der Vertreter der technologischen Ästhetik⁷⁸: Die objektive Produktivkraft der Technik als das eigentliche Gattungswesen des

anarchistische Anspruch auf mögliche Warenkritik, um vielleicht doch irgendwie einem unentfremdeten «Gemeinsinn» (I. KANT, *l.c.*) zu entsprechen, in unserer kapitalistischen Gesellschaft ist aber realiter verschleierte Mehrwertproduktion: Eben, idem Duchamp die Werkkategorie eines Konventionsprodukts «Urinoir» als ästhetische Begrifflichkeit *Fountain* signiert und somit signifiziert, steht die diametral geführte Bedeutungstiftung im relevanten Reziprokverhältnis möglicher, hierzu aufklärender Sinnzuweisung: Der Funken an ästhetischer Arbeit gerinnt in die Ware und auratisiert sie zur Eisenbedeutsamkeit (kein Mensch wird z.B. einen Levoir-Staubsauger um 15 000 \$ zum Staubsaugen verwenden; täte einer dies, so wäre das posenhaft-«revolutionär» wie obszön zugleich). – Dazu passend Duchamp mit gespielter Naivität über sein vermarktetes Werk: «Offenbar hoffte ich, daß sie [scil. *ready-mades*; Vf.] keinen Sinn haben würden, aber schließlich endete alles damit, daß es Sinn hat». (Duchamp in Cabanne, *l.c.*). – Und schließlich auf die Frage Cabannes, wie es dazu gekommen sei, aus Massenware Massenkunstwerke zu produzieren: «Bitte halten sie fest, daß ich keine Kunst machen wollte» (*ibid.*).

74. M. BENSE, *Technische Existenz. Essays*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1949, p. 200.

75. F. KITTLER [Gesprächspart], Synergie von Mensch und Maschine. Friedrich Kittler im Gespräch mit Florian Rötzer, *Kunstforum International*, 98, 1989, p. 108.

76. M. BENSE, *op. cit.* (Anm. 66), p. 262.

77. IDEM, *op. cit.* (Anm. 68), pp. 42-43.

78. Zu denen auch die systemaffirmativen Vertreter Konkreter Poesie gehören; cf. C. STEPINA, *Zum Paradigma der Repräsentationskrise in der Experimentellen Literatur: Ein Methodendiskurs zur negativen Form Konkreter Poesie in der «Wiener Gruppe»*, Wien, Ms. [für Kulturamt Wien], 1996/97, pp. 7-8, 13-18.

Menschen auszugeben⁷⁹. Somit kann auch keine Analyse über die tatsächlichen Produktionsverhältnisse - wie über alltägliche Lebensverhältnisse überhaupt⁸⁰ - erfolgen, da ja die Gesellschaftsentwicklung nicht mehr von ihrem wesentlichen antagonistischen Charakter des Verhältnisses Produktivkraft / Produktionsverhältnis her bestimmt werden kann, sondern allein von einem technologischen Reduktionsverständnis des Begriffs künstlerischer Produktivkraft⁸¹: Die «technische Revolution [...]» ist das Wesen aller künstlerischer Tätigkeit, somit aller «tatsächlichen Revolutionen»⁸² schlechthin und ihr technologisches Verhältnis als verstellter Schein des Sozialverhältnisses sei der gesellschaftliche Anpassungsprozess an sie. Dieses objektiv gesellschaftlich verkehrte Bewußtsein reflektiert dementsprechend auch über den Designer und seine technikästhetische Arbeit: Da die formbestimmenden Produktionsverhältnisse zugunsten einer Thematisierung suprastofflicher Produktionskräfte der Technik aufgehoben werden, wird dem Designer – per paradoxer Oberflächenanalyse – Genie- und ökologischer (!) Weltretterstatus zuerkannt⁸³. Bewegter dieser Genius- und Weltretterzeugung ist aber nicht wie bei den Alten noch der Äther, sondern das mehrwerterzeugende Kapital. Der «Künstler» ist idealiter somit hoch bezahlter Bensescher Technikfachmann – schaut man nur das Imago von seiner Stofflichkeit an⁸⁴ –, gemäß seiner ökonomischen Verhältnisse realiter aber Lohnarbeiter, der eine tiefe Trennung zwischen seiner Arbeitskraft und den Produktionsmitteln, welche im Eigentum des Kapitals sich befinden, erfährt: Seine «künstlerische Arbeitskraft», d.h. sein subjektiv-gesellschaftliches Potential, ist in der Überstülpung ihrer Existenzform durch die Technik zu einer objektiven Produktivkraft, somit im Zeichen einer

79. Cf. auch Tendenz: F. POPPER, Künstlerische Bilder und die Technowissenschaft, *Kunstforum International*, 97, 1988, pp. 97-109.

80. Cf. dazu J. HABERMAS, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968 [1988{9}], p. 90-91: «Im technokratischen Bewußtsein spiegelt sich nicht die Dirempiton eines sittlichen Zusammenhangs, sondern die Verdrängung einer «Sittlichkeit» als einer Kategorie für Lebensverhältnisse [damit sind auch die Produktionsverhältnisse gemeint: Vf.] überhaupt. Das positivistische Gemeinbewußtsein setzt das Bezugs-system der umgangssprachlichen Interaktion, indem Herrschaft und Ideologie unter Bedingungen entstellter Kommunikation entstehen und reflexiv auch durchschaut werden könnten, außer Kraft. [...] Der ideologische Kern dieses Bewußtseins ist die Eliminierung des Unterschieds von Praxis und Technik».

81. So auch A. MOLES, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln, Du Mont, 1971, pp. 221 sq. sowie IDEM, *Kunst und Computer*, Köln, DuMont, 1974, p. 134.

82. So V. FLUSSER [Gesprächspart], Alle Revolutionen sind technische Revolutionen. Vilém Flusser im Gespräch mit Florian Rötzer, *Kunstforum International*, 97, 1988, p. 122, ernüchternd über diese Ideologie.

83. Cf. J. CLAUß, Medien-Parks-Labors. Aus der Praxis des elektronischen Fin de Siècle, *Kunstforum International*, 97, 1988, pp. 75-85. Cf. ebenso G. YOUNGBLOOD, Metadesign. Die neue Allianz und die Avant-Garde, *Kunstforum International*, 98, 1989, pp. 76-84.

84. M. BENSE, *op.cit.* (Anm. 74), p. 200.

«Proletarisierung»⁸⁵, Eigentum des mehrwertmaximierenden Kapitals ad infinitum geworden.

Die Theorie der postmodernen Designästhetik kann somit als ausgemachte kapitalistische Ideologie angesprochen werden, welche im Maße der Verdinglichung der Kunst diese als Kunstindustrie legitimiert und so im Schein objektiver Verblendung die emanzipatorische Notwendigkeit der sich ursprünglich zur sozialästhetischen Rezeption (Revolution) sich anhebenden Massen zu einer instrumentellen Spielart innerhalb selbstreferentieller Konsumtion befördert. Wenn also etwa Berger i. S. kapitalistischer Weltanschauung in Hinblick auf «[e]ine kommende Welt» von «d[en] Bemühungen der [Technologie-; Vf.] Künstler» spricht, «die uns das Mittel in die Hand geben, um die Türen für ein neues Jahrtausend zu öffnen»⁸⁶, dann spricht er ideologisch den Herrenstatus des aristotelischen Arbeitsbegriffs den Technikern der Zukunft zu, welche der Menschengattung wohl nun eher den Schlüssel zu den Pforten der kapitalistischen Vorhölle reichen werden; denn jenen zur «Höhe des Universums»⁸⁷.

5. Resümee. Wo fängt Technik als reines Mittel zum sozialästhetischen Zweck an, wo hört sie in ihrer Verkehrung als reiner Zweck ihres technikästhetischen Mittels auf? Denn: «Die Verschlungenheit von Zweck und Mittel in der Kunst mahnt zur Vorsicht mit kategorischen Urteilen über ihr quid pro quo»⁸⁸. Deleuze meint diesbezüglich mit seiner strukturalistischen Interpretation Nietzsches im Schein trennender Analyse den Stein der Weisen – und somit den Ursprung postmoderner Ästhetik – gefunden zu haben⁸⁹: Wenn er meint, daß Nietzsche in Anzweiflung begrifflicher Erkenntnis und wissenschaftlicher Verfahrensweisen⁹⁰ – dies als Synonym für jedweden Technizismus⁹¹ – alleine die ästhetische Anschauung in der Kunst noch als die einzig verbleibende Möglichkeit entsann, welche das menschliche Widerspiegelungssystem der Vorstellungen über die Wirklichkeit als «Wahrheit [...] [des] Scheins»⁹² dialektisch als Ideologiekritik wider den Weltentzug an sich retten könne. – Denn: «Schein bedeutet für den Künstler nicht mehr die Verneinung des Wirklichen in der Welt, sondern diese Züchtigung, diese

85. L. WINCKLER, *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 77.

86. R. BERGER, Kunst und die neuen Technologien. Die axiologische Herausforderung, *Kunstforum International*, 97, 1988, p. 119.

87. *Op. cit.*, p. 118.

88. Th. W. ADORNO, *op. cit.* (Anm. 4), p. 324.

89. G. DELEUZE, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1991, pp. 210 sq.

90. Cf. *ibid.*, p. 50, p. 81.

91. Cf. *ibid.*, pp. 50-51.

92. Cf. *ibid.*, p. 113.

Berichtigung, diese Verdopplung, diese Bejahung»⁹³. Wenn Deleuze so Nietzsche auslegt, dann macht er nichts anderes, als dessen Vorurteil gegen die Leistung der deutschen Aufklärung, welches Nietzsche bekanntlich gegen den wissenschaftlichen Fortschritt an sich verabsolutierte⁹⁴, ahistorisch nachzuvollziehen.

Diese spätromantische Ideologie, Aufklärung in der Bedeutung von Fortschritt der Vernunft und Kultur nur in der Kunst weitertreiben zu können, führt zu einer Propagandasierung der Kunst – in der falschen Synthesis der Technik als ihren verdeckten Suprastoff – heute: Indem so Kunst, entgegen des abendländischen «Logozentrismus»⁹⁵ überhaupt – so Derrida charmant zur instrumentellen Vernunft –, angeblich durch ihren hohen adaptiven Wert die letzte Bastion unentfremdeter symbolischer Welt(re)produktion darstelle, wird sie zu einem allgemeinen Erkenntniskorrektiv hochstilisiert. Dies ist der repräsentative Diskussionsstand des Postmodernismus über die «Kunst»; pardon: über «das Design der Zukunft»⁹⁶. Kritischer Widerstreit dazu führt allein zur Konsequenz ihrer Vereinnahmung: Wenn der kritische Marxismus sagt, reine Kunst habe sozialästhetisch auf ein freies Gesellschaftsmuster selbstzwecklich vorzuarbeiten, d.h. reine Kunst habe potentiell das aufzuwerfen, was dem vergesellschafteten, instrumentel beherrschten Subjekt an sich nicht mehr zur Verfügung stünde: die Menschenwürde⁹⁷, dann verhandelt der Postmodernismus genau mit der illegitimen Verkürzung dieses empathischen Potentialis als mit einem Indikativ⁹⁸. – Die Möglichkeit fortschreitender Emanzipierung wird nur dem Künstler zugestanden, wobei das dabei begrifflich evozierte Stoffdesiderat gewaltig ist: Dem Design als omnipotentiale Technikkunst wird in Abgrenzung zu anderen Produktionsformen (!) – der illusionäre Wirklichkeitsanspruch eingeräumt, daß die versteckte ästhetische Dimension einer Massenware durch die Auratisierung eines «Künstlers» (cf. die *conceptual-art* Warhols, Lichtensteins et al.) den wahren Stoff – d.i. realiter die Ideologie: Technik = erste Natur = Mehrwert – formativ entberge. Solcher Argumentation muß aber schon im Ansatz widerstritten werden: Weder ist heute Kunst, wie bei etwa bei Bürger⁹⁹, ein

93. *Ibid.*

94. Cf. F. NIETZSCHE, *Morgenröte, Werke* (Hg.: o.w.A.), Bd. II, Frankfurt am Main/Wien/Berlin, Ullstein, 1976, pp. 1144-1145.

95. J. DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992 (4), p. 11.

96. W. WELSCH, *op. cit.*, pp. 201.

97. Cf. Th. W. ADORNO, *op.cit.* (Anm. 4), pp. 334 sq. sowie S. KRÄMER, *Technik, Gesellschaft und Natur. Versuch über ihren Zusammenhang*, Frankfurt am Main/N.Y., Campus (zugl.: Marburg, Univ.-Diss. 1980), 1982, pp. 19 sq. und pp. 92 sq.

98. Cf. paradigmatisch J.-F. LYOTARD, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien, Passagen (= Edition Passagen, hrg. von P. ENGELMANN, 7), 1993, pp. 47-48 sowie P. SLOTERDIJK, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, *passim*.

99. Cf. P. BÜRGER, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, pp. 53-56.

ausdifferenzierter Gegenstandsbereich, noch ein klar ersichtlicher Ort einer Exklusivität ihrer Produktion, Perzeption oder Rezeption. Denn die Auratisierung – der Begriff der Formgebung für die informelle, d.h. Technik-Kunst¹⁰⁰ – eines Alltagsartikels mit ästhetischer Bedeutung hat nur lediglich dann einen hohen adaptiven Wert, wenn dieser Artikel entsprechend als ein auratisierter, d.h. durch die Institution Kunstmarkt performativ legitimierter sanktioniert wurde. Ergo, je intensiver ein Objekt Konsequenzen performativer Auszeichnung erfährt, desto mehr wird es in den gegenwärtigen postmodernen Kunsttheorien gewürdigt¹⁰¹. Somit ist ästhetische Wertung ausgedrückt als gesellschaftsbedingte Gestaltwirksamkeit von der Ideologie eines objektiven Verblendungszusammenhangs. D.h., das «Kunstwerk» spiegelt die Extrapolation der sozialen Verhältnisse des Künstlers als Suprastofflichkeit, begriffen in der Postmodernen-Theorie, als naturwüchsige Beziehung; ergo mehrwertproduzierend, wider. Der Versuch, den versunkenen Glückszustand des harmonischen Stoffwechsels zwischen Natur und Mensch mimetisch-utopisch im reinen sozialästhetischen Akt abzubilden, wird im technikästhetischen Akt, d.h. im Maße der Extrapolation sozioökonomischer Formation, gleichgesetzt mit der Imitation des «harmonischen» Stoffwechsels zwischen Technik (somit erste Natur geworden) und Mensch. – Als Verfechter dieses Ansatzes sind die französischen Philosophen der Postmoderne, hier Baudrillard allen voran, zu nennen¹⁰². Die Ideologie des kapitalistischen Kunstmarktdikats – Produktion von Mehrwert – wird von ihm per Aufhebung der Subjekt/Objekt - Figur schöngeistig stilisiert: Mit der These von der *techno - logischen* Simulation der Gesellschaft spricht Baudrillard die technischen Objekte als die wahren Systemträger an, welche sich konsequenterweise nicht mehr in der (traditionellen) Kunst wiederfinden – sie ist ja aufgehoben –, sondern eingebettet im technizistischen Illusionsrausch – «Illusion als illudere, als Ins - Spiel - Setzen»¹⁰³ – spielerisch technikästhetische

100. Cf. B. LIEBRUCKS, *op. cit.*, p. 339.

101. Cf. H. COHEN, What is an image?, *IJCAT*, 6, 1979, pp. 1028-1029.

102. «Vielleicht wird ein anderer Modus der Expression, nicht der Expression, Expression ist auch subjektiv, ein anderer Modus existieren, der mit der anthropologischen Radikalität der Objekte, der Welt, wieder verknüpft, zusammengeknüpft wird, aber über das Subjekt hinaus, über seine ästhetischen, moralischen, historischen Kategorien hinausführt. Das vielleicht würde Kunst heißen, aber ich weiß nicht, ob wir das Recht haben, noch immer dieselben Worte zu gebrauchen, weil es dann doch etwas wirklich anderes heißt». J. BAUDRILLARD, *Virustheorie. Ein freier Redefluss*, *Kunstforum International*, 97, 1988, p. 252. Oder: «In der Tat, eine wahrhaftige Revolution ereignete sich auf der Bühne unseres Alltags: Die Gegenstände werden in unseren Tagen komplexer als die auf sie bezogenen Verhaltensmuster der Menschen. Die Gegenstände werden immer diffrenzierter, unsere Gesten immer einfacher». IDEM, *Das Ding und das Ich, Gespräche mit der täglichen Umwelt*, Wien, Europaverlag, 1974, p. 74.

103. J. BAUDRILLARD, *Transästhetik, Inszenierte Kunstgeschichte. Mise-en-scène of Art History*, Wien, Hochschule für angewandte Kunst, 1989, 57.

Akte als sozial-ästhetische widerspiegeln. Lyotard hingegen versucht die Subjektivität «künstlerischer» Akte mit Traditionsbegriffen, jedoch bar jedes sozioökonomischen Problembewußtseins, an der Oberfläche ihrer Erscheinung kosmetisch zu retten: Eine Wi(e)derbelebung der Aura – anscheinend in Unkenntnis der Benjaminschen Forschungsleistung hierzu¹⁰⁴ – von Designwerken wird etwas angestrengt miniblochistisch eingefordert: «Die zeitgenössischen Künstler arbeiten nicht an der Dekonstruktion der Bedeutung, sondern an der Erweiterung der Sensibilität: sie machen das sichtbar (oder hörbar), was es noch nicht ist. Daher verändern sie die gegebenen Sensibilität und ihre Formen»¹⁰⁵.

Im angelsächsischen Raum bekennt sich die analytische Philosophie der Kunst zu der Prämisse, welche die französische wohlweislich praktiziert, aber verschweigt: Die traditionelle Ästhetik beruht «auf einem Fehler»¹⁰⁶. Das Kunstwerk werde nach seinen spezifischen Qualitäten – cf. Kontext dieses Exkurses: sozialästhetischen – bewertet, welche aber realiter Qualitäten anderer Werke auch sein könnten – cf. Kontext dieses Exkurses: nämlich technikästhetischer. D.h., selbstaufstufende Handlungsbegriffe der traditionellen Philosophie von den Kategorien ihres Prinzips abgeleitet (hier: deduktiver Progress von der Arbeit an sich zu ihrer spezifischen der wissenschaftlichen oder künstlerischen), werden verkürzt als tautologische gesehen, wobei die Verwirrung – noch im Vorfeld der Logik – grenzenlos scheint (Wesen und Begriff der Kunst werden als Scheinprobleme wie zentrale Schlüsselkategorien einer Kunsttheorie zugleich ausgegeben)¹⁰⁷: Von der Bewertung einzelner Kunstwerke, freilich sofort verkürzt auf ihre hineinprojizierte Struktur zirkelschlüssiger Erkenntnisleistung, wird die Wesenheit eines Kunstwerks in ihrer kausalen Bestimmung allein gesehen: «Ein Kunstwerk ist insoferne eine Tautologie, als es eine Darlegung der Intention des Künstlers ist». Nach Kosuth heißt das: «[E]r [scil. der Künstler; Vf.] erklärt, daß dieses bestimmte Kunstwerk Kunst ist, was bedeutet, es ist eine Definition der Kunst». Somit definiens und definiendum verwechselnd, wird geschlossen: «Mithin ist a priori[!] wahr, daß es Kunst ist»¹⁰⁸.

Das Streben nach reiner Kunst – nach dem sozialen Pathos in ihr wie die Exklusivität ihrer Werke – wird somit konsequenterweise als Degeneration oder als Fehlentwicklung der Kunstindustrie gesehen. Insoferne klingen

104. Cf. W. BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 480-481.

105. J.-F. LYOTARD, *Postmoderne für Kinder, Briefe aus den Jahren 1982-1985*, Wien, Passagen, 1987, p. 110.

106. W. E. KENNICK, Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?, *Mind*, 67, 1958, p. 317.

107. Cf. H. OSBORN, Definition and Evaluation in Aesthetics, *The Philosophical Quarterly*, 23, 1955, pp. 15-27.

108. J. KOSUTH, Art after Philosophy, *Studies International*, Oct./Nov. [ohne Nummernzählung], 1969, p. 15.

Horkheimers Worte wie ein Glücksversprechen aus einer anderen Welt: «Die Menschen sind in eben dem Maß frei, sich in Kunstwerken wiederzuerkennen, wie sie der allgemeinen Nivellierung widerstanden haben»¹⁰⁹.

Die Postmoderne hat einen billigen Glücksversprecher daraus gemacht.

Clemens K. STEPINA
(Wien)

109. M. HORKHEIMER, *op.cit.*, p. 313.

Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΙΔΕΑΤΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ.
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΟΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΕΠΑΝΑΔΙΑΤΥΠΩΣΗ ΜΙΑΣ ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗΣ ΡΗΣΗΣ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Ἡ ἐργασία αὐτὴ ἐξετάζει πῶς μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ σήμερα ἡ μαρξιστικὴ ρήσις ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἰδεατὴ παραγωγὴ οἰκονομικῶν σχέσεων. Ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα νοεῖται ἐδῶ ὡς πραξιακὴ ἔννοια ποὺ ὑπάγεται στὸν κατὰ Marx προσδιορισμὸ λειτουργίας τῆς ἐργασίας, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ μὲ ποικίλους τρόπους: ἡ ἐργασία παρουσιάζεται ὄχι μόνον ὡς οἰκονομικὴ παραγωγὴ στὸ πεδίο τῆς μέσω τῶν ἐργαλείων ἐκφραζόμενης ὀρθολογικότητας, ἀλλὰ καὶ ὡς αἰσθητικοπρακτικὴ δραστηριότητα στὸ πεδίο τῆς ὀρθολογικότητας ποὺ στοχεύει στὴ χειραφέτηση. Ἔτσι, ἡ ἐργασία ἀποδεικνύεται διαλεκτικὴ σχέση, κατὰ τὴν ὁποία ὑλικὴ καὶ ἰδεατὴ παραγωγὴ ἀλληλοπροσδιορίζονται, χωρὶς ἢ μία νὰ εἶναι ἀπλῶς ἀντανάκλασις τῆς ἄλλης.

Στὴν ἐπαναδιατύπωση τῆς ρήσις τοῦ Marx, μὲ προσφυγὴ στὶς αἰσθητικὲς θεωρίες τῶν Theodor W. Adorno καὶ Ernst Bloch, τὸ προβάδισμα τῆς ἐργασίας δὲν ἐντοπίζεται στὴν παραγωγὴ μέσω τῶν ἐργαλείων, ὅπως συμβαίνει κατὰ τὸν δογματικὸ μαρξισμό, ἀλλὰ συλλαμβάνεται ὡς ἓνα κανονιστικὰ σημαντικὸ μοντέλο κοινωνικοαισθητικῆς καὶ τεχνικοαισθητικῆς παραγωγῆς. Οἱ δύο αὐτοὶ τρόποι παραγωγῆς — ἀπ' τὴ μιά ἡ κοινωνικοαισθητικὴ παραγωγὴ ὡς πραξιακὴ ἔννοια ποὺ ἀποτελεῖ αὐτοσκοπὸ, ἀπ' τὴν ἄλλη ἡ τεχνικοαισθητικὴ παραγωγὴ ὡς πραξιακὴ ἔννοια μὲ ξένο πρὸς αὐτὴν σκοπὸ — ἀπορροφῶνται στὴ σύνθεσή τους ὡς κοινωνικοτεχνικὴ δομὴ τῶν συγχρόνων κοινωνιῶν. Μποροῦν ἔτσι νὰ νοηθοῦν ὡς κατηγορικοὶ συνδυετικοὶ κρίκοι μιᾶς σύγχρονης θεωρίας τῆς τέχνης μὲ κοινωνιοθεωρητικὲς ἀξιώσεις.

Clemens K. STEPINA

(Μετάφραση: Ἰωάννης Γ. ΚΑΛΟΓΕΡΑΚΟΣ)

