

Martin Jürgens: Moderne und Mimesis: Vorschlag für eine Theorie der Modernen Kunst. Mit Anmerkungen zu kunstdidaktischen Konzepten.-
Münster: Lit 1988 (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 17), 222
S., DM 34,80

Das Buch, die Habilitationsschrift des Autors, datiert bereits etwa acht Jahre zurück - in mehr als einer Hinsicht ist ihm dies anzumerken. Schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis macht deutlich, daß Jürgens sich mit kunsttheoretischen Positionen auseinandersetzt, von denen die meisten in der ersten Hälfte der siebziger Jahre verfaßt wurden, manche aber bis in die fünfziger und frühen sechziger Jahre zurückreichen. Der Eindruck einer mangelnden Aktualität verdankt sich allerdings in stärkerem Maße den inhaltlichen Faktoren der Arbeit: Das, was ihr einen Stempel des beinahe Antiquierten aufprägt, gründet in ihrer methodologischen Disposition, ihrem explizit formulierten Erkenntnisinteresse und ihrer 'weltanschaulichen' Ausrichtung. Jürgens 'Vorschlag für eine Theorie der modernen Kunst' als kunst-

soziologischer Theorieentwurf, der in allen Aspekten dem wissenschaftlichen Materialismus Marx'scher Provenienz verpflichtet ist, bringt nicht nur zu Bewußtsein, wie weit die aktuelle kunsthistorische Debatte sich bereits von solchen Denkansätzen entfernt hat. Er zeigt auch, wie gering heute der Bedarf an systematischen und übergreifenden Theorien zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts überhaupt zu veranschlagen ist.

Mit dem größten Gewinn dürfte das Buch von denjenigen gelesen werden - möglicherweise mit einer guten Portion nostalgischer Gefühle -, die mit der Entwicklung der marxistischen Kunstsoziologie in den siebziger Jahren vertraut sind oder sogar selbst dort ihren wissenschaftlichen Standort hatten oder noch haben. Aber auch generell zeichnen Jürgens' Text Qualitäten aus, die jedem einigermaßen unvoreingenommenen Leser - gerade angesichts der heute in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst üblichen feuilletonistischen Unverbindlichkeit - ein nicht geringes Maß an Lese- und Denkvergnügen bereiten werden: Die strenge methodische Vorgehensweise, die in jeder Hinsicht wissenschaftlich saubere Darstellungsweise, die klare Gliederung, die präzise und pointierte Sprache und nicht zuletzt das Sichtbarwerden des Standpunktes des Verfassers auf jeder Stufe der Entwicklung der Argumentation. All dies fügt sich zu einer beeindruckend abgewogenen Studie zusammen.

Während der Lektüre kristallisieren sich jedoch einige, für mich gravierende, Mängel heraus, die den Wert des ganzen Unternehmens in mancher Hinsicht fraglich erscheinen lassen. Sie rühren weniger vom spezifischen Ansatz des Autors her; in erster Linie sind sie Ausdruck einer besonderen Problematik, die ganz generell Versuche kennzeichnet, die Kunst der sogenannten 'Moderne' in einem einheitlichen theoretischen System zu fassen.

Jürgens' Ausgangsthese besagt, daß, im Unterschied zur bisherigen kunstsoziologischen Praxis, nicht nur die externen Bedingungen der Kunst, die Formen ihrer Produktion und Rezeption als ökonomisch und sozial determiniert aufzufassen und zu untersuchen sind, sondern ebenso die ästhetische Struktur der Kunstwerke selber. Für das gestellte Thema, die Kunst der Moderne, bedeutet dies, auf der Grundlage der wichtigsten materialistischen Methoden der Kunstsoziologie, der Überbau- und Widerspiegelungstheorie, das dominierende ästhetische Merkmal der modernen Kunst, die Aufkündigung ihres mimetischen Außenbezugs, also ihre Ungegenständlichkeit, abbildtheoretisch zu erklären. Zum anderen geht es Jürgens darum, daß Prinzip ihrer Entfaltung im 20. Jahrhundert - die sich beschleunigende Abfolge von Stilen und Ismen, der 'Zwang zur Innovation' - auf der Grundlage der historisch notwendigen Veränderung der ökonomischen Basis im 'Spätkapitalismus' zu deuten.

Der Autor grenzt seine Position zunächst durch die Analyse zweier polarer Interpretationsmodelle für die moderne Kunst ein. Auf der einen Seite der beeindruckenden, heute aber nahezu vergessenen kunstsoziologischen Untersuchungen Arnold Gehlens, auf der anderen der materialistischen Dekadenztheorien in der Nachfolge Plechanows (M. Lifschitz, D. Satonski).

Jürgens' eigene Theorie geht aber vorrangig von den Arbeiten Wolfgang Fritz Haugs zur 'Warenästhetik' aus. Er versucht, dessen zentrale Kategorien der 'ästhetischen Abstraktion' und der 'ästhetischen Innovation', die als notwendige Strategien zur Verwertung der Überproduktion im Spätkapitalismus verstanden werden sollen, für sein Erkenntnisziel einer soziologischen Deutung der ungegenständlichen Kunst zu nutzen.

Jürgens faßt nun die künstlerisch produzierte Ästhetik der Moderne, die abstrakte Malerei, als eine "Mimesis des Warenschönen" auf (S. 151ff), wobei er unter Mimesis im weitesten Sinn Abbildung versteht. Seine Begründung für diesen Erklärungsvorschlag geht zunächst von der Autonomisierung der Kunst aus, die sich auch als Widerstand der Künstler gegen die totale Einbindung ihres Produktionsbereichs in die Verwertungsmechanismen der kapitalistischen Ökonomie verstehen läßt. Nur im Verzicht auf die Übernahme von gesellschaftlichen Funktionen, im Verzicht auf Sinnsetzung überhaupt, sahen die Künstler seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Waffe gegen die vollständige "Subsumption unter das Verwertungsinteresse des Kapitals" (S. 128). Daraus resultierte der Prozeß der Verselbständigung der künstlerischen Mittel Form, Farbe, Leinwand, die zunehmende Verflachung der Leinwand und das Aufgeben jeglicher mimetischer Interessen.

Mit der abstrakten Malerei erreichte dieser Prozeß, der durch die rasche Abfolge von Innovationen gekennzeichnet war, seinen Höhepunkt. Für Jürgens trat hier die Kunst in ein Stadium des Schweigens ein, das durch die Dominanz des Formalen und den Verzicht auf jeden Anspruch auf Abbildung von Realität als tätige Weltaneignung verursacht worden war. Seiner Auffassung nach schmiegte sich die abstrakte Kunst, die die Verwendbarkeit jeder beliebigen Form und jedes beliebigen Materials postulierte, dadurch der Funktion des Geldes an, das als von der Ware abgelöster Tauschwert jede ihrer vielfältigen Formen anzunehmen in der Lage ist. Damit - Jürgens verweist hier auf Hans Heinz Holz - sei die künstlerische Arbeit "zur Idealform der Tauschwertproduktion" geraten und ihre Produkte zur "Idee der Ware" (S. 156). Die Ästhetik der modernen Kunst folge so den Strategien der Warenästhetik und spiegle ihre Formen wider.

Ich halte diese Bestimmung nur für eingeschränkt vertretbar. Problematisch erscheint zunächst Jürgens' Begriff von Moderne. Seine Eingrenzung auf einen Teilbereich der Kunst des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts sowie sein ausschließlicher Bezug auf die Malerei ist in keiner Weise allgemeiner Konsens in der Kunst- und Kulturwissenschaft. Wie wäre hier etwa das 'Bauhaus' mit seinem Anspruch auf eine Verbindung von Kunst und Design, also auf Entwicklung einer eigenen 'Warenästhetik' einzuordnen? Der Begriff kann und ist - besonders auch durch die Kunst der fünfziger Jahre bis heute - ständig anders besetzt worden. Dem Nebeneinander verschiedener künstlerischer Strömungen, deren Modernität oder Avantgardecharakter jeweils von unterschiedlichen Bezugssystemen abhängig ist, trägt Jürgens in keiner Weise Rechnung. Auch die globale Bestimmung 'ungegenständlicher Kunst' geht an der Realität, d.h. den z.T. antagonistischen Unterschieden in der sog. abstrakten Malerei vorbei und verklittert darüber hinaus die Tatsache, daß die verschiedenen Aus-

prägungen nicht nur jeweils einen eigenen Ort und eine eigene Zeit haben, sondern auch von gänzlich verschiedenen Intentionen motiviert sind.

Jürgens' ideologiekritischer Erklärungsversuch erweist sich so selbst als ein ideologischer, da sein willkürlicher und eingeschränkter Begriff von Moderne sich ausschließlich auf die westeuropäische, bürgerliche Gesellschaft bezieht. Seine Widersprüchlichkeit offenbart sich am deutlichsten darin, daß ausgerechnet ein Vertreter der Abstraktion, der Russe (!) El Lissitzky, als Beispiel für eine sinnstiftende, zukunftsorientierte, d.h. historisch bewußte und realistisch motivierte Kunst benannt wird.

Für besonders problematisch aber halte ich die auf Berthold Hinz' Studie 'Die Malerei im deutschen Faschismus' (München 1974) aufbauende Verifizierung der Jürgensschen 'Mimesis-Theorie' (die gar nicht als solche zu betrachten ist, da der Begriff Mimesis an keiner Stelle des Buches definiert und problematisiert wird) an der faschistischen Bildproduktion. Die Entstehung der regressiven Gattungsmalerei im Deutschen Reich der dreißiger Jahre, mithin die Abkehr von der ästhetischen Struktur der Widerspiegelung des Warenschönen, wird vom Autor auf die Modifikation der kapitalistischen Ökonomie zu Zwecken der Kriegswirtschaft und ihre geänderten Verwertungsinteressen zurückgeführt. Das bedeutet, daß die zu großen Teilen zwangsverordnete und repräsentative Malerei des Nazi-Regimes abbildtheoretisch die gleiche Rolle und gesellschaftliche Bedeutung wie die abstrakte Kunst im Deutschland oder Frankreich der Zeit um 1910 erfüllen würde. Dies verkennet nicht nur völlig, daß letztere keineswegs die dominierende und gesellschaftlich sanktionierte Kunstform gewesen ist, vielmehr weitgehend unbeachtet und institutionell nicht präsent war, sondern auch, daß trotz unglaublich schwieriger und lebensgefährlicher Bedingungen im Totalitarismus eine ganze Reihe von Künstlern (von den zwangsexilierten gar nicht zu reden) ihre vor 1933 entwickelten Kunstformen beibehielten und vorantrieben. Dies gilt keinesfalls nur für realistische (im Sinne des Marxisten Jürgens) oder explizit antifaschistische Kunst. Hier ist die Grenze zum Zynismus schon mit einem Fuß überschritten.

Die - etwas zusammenhanglos - angefügten 'Anmerkungen zu kunstdidaktischen Konzepten' am Schluß des Buches, besitzen gegenüber dem theoretischen Versuch den Vorzug, daß sie auf der Basis einer kritischen Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Ansätze nicht nur die Notwendigkeit zur Neuorientierung aufzeigen, sondern auch konkrete Handlungslinien für die Praxis entwickeln und so einen Beitrag zur tatsächlichen Änderung in der Kunstpädagogik leisten.

Ralf Peters