

Resümées der im Alternativprogramm des XIII. Deutschen Kunst-
historikertages in Konstanz gehaltenen Referate

Die Veränderungen, die sich in der Kunstgeschichte während der letzten Jahre vollzogen, haben sich folgerichtig in den Kunst-historikerkongressen niedergeschlagen.

1968 in Ulm äußerte sich erstmals ein noch vages oppositionel-les Verhalten, das auf Struktur und Inhalte des Kongresses kaum Einfluß hatte. Äußeres Resultat war die Gründung des "Ulmer Vereins" und der "Kunsthistorischen Studenten-Konferenz". In Köln 1970 hatte sich die Opposition inhaltlich zur Ideologiekritik, organisatorisch zu einer eigenen Sektion innerhalb des offiziellen Programms des Verbandes konkretisiert.

Zwei Jahre später wurden dann über Ideologiekritik hinaus Analysen, die auf einem materialistischen Wissenschaftsanspruch begründet waren, in einer derartigen Fülle angeboten, daß sich die Form eines Alternativkongresses anbot. Sowohl nach inhaltlichem Anspruch wie den organisatorischen Konsequenzen war die traditionelle Kongreßstruktur damit "überholt".

Obleich die Alternativsektionen durchweg mehr Interesse fanden als die Verbandsveranstaltungen, weigerte sich die "Kunst-chronik", neben den Resümés des offiziellen Programms die der Alternativsektionen abzudrucken. Der neugewählte VDK-Vorstand hat diese Resümés allen Verbandsmitgliedern kürzlich nachträglich in Form eines Rundschreibens zugänglich gemacht. Um die Ergebnisse des Alternativkongresses aber auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, werden sie hiermit vorgelegt.

Das Alternativprogramm gliederte sich in vier Themenbereiche. In der ersten Sektion wurde versucht, Ursprung und Auswirkungen künstlerischer Autonomie, eines bisher kaum hinterfragten Axioms der Kunstwissenschaft, zu klären und, darauf aufbauend, den Standort der Kunstwissenschaft in der gegenwärtigen Gesellschaft zu analysieren und eine Kritik ihrer Öffentlichkeitsarbeit zu entwickeln. Ein weiterer Themenkreis widmete sich der Untersuchung von Kulturformen in Übergangsgesellschaften, insbesondere der Kultur der Arbeiterklasse und Perspektiven für Kunstwissenschaftliche Lehrinhalte. Zum Abschluß

wurden in einer letzten Sektion Möglichkeiten der Gruppenarbeit erprobt.

Dienstag, 11. April 1972

Sektion: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Diskussionsleiter: Otto-Karl Werckmeister, Los Angeles)

- 1: Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance (Michael Müller, Frankfurt)
- 2: Autonomie und Askese (Horst Bredekamp, Marburg)
- 3: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs (Berthold Hinz, Frankfurt)
- 4: Autonomie und Parteilichkeit: "Ästhetische Praxis" in der Phase des Imperialismus (Franz-Joachim Verspohl, Marburg)
- 5: Kunst als Produktivkraft. Kritik eines Fetischs am Beispiel der Ästhetischen Theorie Th.W.Adornos (Jürgen Fredel, Marburg)
- 6: Das Verhältnis von künstlerischer Autonomie und Parteilichkeit in der DDR (Ursula Apitzsch)

Sämtliche Referate wurden in erweiterter und überarbeiteter Form wie folgt veröffentlicht:

Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel, Apitzsch: Autonomie mit der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt 1972 (edition suhrkamp Nr. 592)

Mittwoch, 12. April 1972

Sektion: Kunstwissenschaft im Rahmen kapitalistischer Kulturpolitik

- A: Die ökonomische Abhängigkeit der Kunstwissenschaft vom Kapital und das Interesse des Kapitals an der Kunstwissenschaft (Diskussionsleiter: Lutz Heusinger, Berlin W)
- 1: Stiftungen und Gutachtertätigkeit. Materielle Grundlagen der Kunstwissenschaftler (Zusammenfassung von Uwe Geese und Herbert Pogt, Marburg)

Kunstwissenschaft hängt in großem Ausmaß von finanziellen Zuwendungen aus der Industrie ab. Die Bedingungen dieses Sach-

verhaltens und seine Problematik sind bisher fast immer totgeschwiegen worden. Das Referat erhebt nicht den Anspruch, eine vollständige Analyse dieses Komplexes zu liefern oder schon konkrete Handlungsanweisungen zu geben. So unterschiedlich die politischen Vorstellungen der vier Autoren (Geese, Herding, Pogt, Warnke) sind, so verschieden sind auch ihre Ansätze. Diese reichen von der Forderung nach mehr Demokratie und öffentlicher Kontrolle, was im Hinblick auf das Stiftungs- und Gutachterwesen heißen soll, "daß die Kunstwissenschaft den Stand der Produktivkräfte erreicht und den Anspruch auf Mitbestimmung auch in ihren eigenen Organisationsformen realisiert", da das bestehende System, "welches die Industriegesellschaft selbst längst ad acta gelegt hat, ... noch jene Erkenntnisfortschritte (hemmt), die auch innerhalb des bestehenden Gesellschaftssystems längst schon möglich und notwendig geworden sind", bis zum Versuch, Stiftungen als systembedingten Teil der Ökonomie und des Ausbildungsbereiches zu skizzieren. Danach ist die erste Aufgabe der Stiftungen die "legale Steuerhinterziehung" und die Selbstfinanzierung der Monopole. Im Bereich der Forschung und Ausbildung übernehmen Stiftungen die Betreuung der Sparten, die der Staat nicht finanzieren will: die Funktionsbestimmung des bürgerlichen Staats ist die Herstellung des Gemeinwohls durch Verwaltung der Interessen aller konkurrierenden Individuen; ein spezifisches Interesse, wie die Erforschung des 19. Jahrhundert oder der Markt- und Gesellschaftsstruktur Lateinamerikas, muß daher von anderen Institutionen, z.B. Stiftungen vertreten werden. Inwieweit es möglich ist, durch Demokratisierung Beherrschung und Manipulation einer Wissenschaft von spezifischen Kapitalinteressen zu durchbrechen, muß die weitere Analyse des Stiftungs- und Gutachterwesens erweisen.

2: Zur Sozialliberalen Kulturkonzeption (Richard Hiepe, München)
Ausgegangen wird von einer Einschätzung der pseudorevolutionären Erscheinungen im spätbürgerlichen Kulturbetrieb, die nach den Ereignissen des Jahres 1968 zu führenden Trends in der westlichen Kunstszene aufstiegen. Unter Begriffen wie "Öffnung der Museen", "Abbau der elitären Strukturen des bisher-

gen Kunstbetriebes", "Demokratisierung der Kultur", "emanzipatorische" oder "bewußtseinserweiternde" Kunst wurden die politik- und realitätsfeindlichen Herrschaftsformen der westlichen Elitekunst aus der Periode des "Kalten Krieges" abgebaut, da sie nicht mehr den veränderten Anforderungen der Systemauseinandersetzung zwischen Kapitalismus und Sozialismus und den wachsenden innenpolitischen Widersprüchen in den führenden kapitalistischen Ländern entsprechen. Besonderen Ausdruck fanden diese pseudorevolutionären Tendenzen in der Kunstideologie einer modernen Massenkunst, wie sie auf den sogenannten "Kunstfestivals", den Unternehmungen der "Straßenkunst" und bei der Popularisierung des kulturellen Erbes im "Dürerjahr" angeboten und erprobt wurden. Das Reagieren auf die wachsenden kulturpolitischen Erfolge des Sozialismus wurde in den Bemühungen um einen Dürer, der "für alle da" sein sollte, besonders deutlich. Die ideologische und kulturpolitische Kombination solcher Tendenzen mit der Wachablösung auf Regierungsebene in Bonn konnte an zahlreichen Zitaten aus offiziellen Kulturpapieren der sozialliberalen Koalition nachgewiesen werden. Zwei reale Tendenzen imperialistischer Kulturpolitik stecken hinter dem kunstpublizistischen Schaum dieser "linken" Welle der spätbürgerlichen Kunst und verzerren das subjektive Engagement vieler antielitärer Künstler: 1. Die Einbeziehung der Sphäre der "hohen" Kunst in die integrationsistischen Rezepte der spätbürgerlichen Massenkultur und Trivialkunst. Es kommt keineswegs zu einer Orientierung der Künste auf die Interessen der Lohnabhängigen oder die Forderungen der kritischen Intelligenz, sondern zu einer Anpassung der bisherigen Eliten und elitären Kunstübung an die Typen und Wirkungsweisen der Massenkunst. 2. Damit verbunden erscheint die eifrig propagierte und auf der "documenta" in den Mittelpunkt gestellte "Überwindung der bisherigen Kunstweisen" als Teil der Abschaffung der qualifizierten Bereiche der Kultur im Interesse ihrer Integration in die probaten Methoden der Massenbeeinflussung im Kapitalismus. Eine wesentlich von der "Frankfurter Schule" der "kritischen Kritik" ausgehende "Linke" ebnete diesen Tendenzen den Weg, indem sie die qualifizierten Bereiche der Kunst als "Herrschaftskunst" oder

"affirmativ" denunzierte. Eine im Sinne eines breiten Bündnisses aller antimonopolistischen Kräfte aktive, oppositionelle Kunst stellt diesen pseudorevolutionären Tendenzen die Verteidigung des realistischen Erbes und die künstlerisch-praktische und theoretische Herausarbeitung einer den Interessen der Lohnabhängigen verbundenen, parteilichen Kunst gegenüber.

Sektion: Kunstwissenschaft im Rahmen kapitalistischer Kulturpolitik

B: Funktion von Medien im Kapitalismus (Diskussionsleiterin: Maruta Schmidt, Berlin W)

1: Imperialistische Massenkultur. Zusammenfassung in vier Thesen (Thomas Neumann, Hamburg)

A. Die Veränderungen im Bereich der herrschenden Kultur, ihre Entwicklung zur offen aggressiven Kultur des Imperialismus, deren massenfeindliche Inhalte massenhaft verbreitet werden, sind unzureichend, einseitig und abstrakt mit dem Begriff "Bewußtseinsindustrie" umschrieben worden. Ebenso verfehlt ist die Einschätzung aus dem Blickfeld einer angeblichen "Ein-dimensionalität" im Denken der Massen. Es sind tiefgreifende, alle Seiten der Gesellschaft umfassende Veränderungen imperialistischer Strategie, die zu einem Übergang von der introvertierten herrschenden zur aggressiven, nicht weniger herrschenden imperialistischen Massenkultur geführt haben.

B. Grundlagen der imperialistischen Massenkultur bilden zum einen das "Monopol" selbst, dessen "Druck ... auf die übrige Bevölkerung hundertfach schwerer, fühlbarer, unerträglicher wird" (Lenin), als er zuvor seitens des Kapitals je gewesen ist (Zerstörung der Städte und der Landschaft, Konzentration des Kapitals im Medienbereich etc.). Zum anderen zwingt die Herausforderung des sozialistischen Weltsystems und seiner Kulturrevolutionen (vgl. Hitzer in: Kürbiskern 2/1970) den Imperialismus zu einer Reaktion auch im Bereich der Kultur.

C. Zur Verschleierung der Widersprüche in der eigenen Gesellschaft und zur Ablenkung von jeder möglichen Alternative entwickelt der Imperialismus systematisch und gezielt eine

Kultur, deren Wesensmerkmal die Vereinzelung der Menschen und die Brutalisierung ihrer Beziehungen untereinander ist - und dies in allen Bereichen der Kultur, von der Kunst bis hin zu alltäglichen Lebenserscheinungen.

D. Erstes Opfer dieser Kultur ist nicht die Arbeiterklasse, sondern sind die Mittelschichten, die im Widerspruch zum Monopol stehend sich doch immer wieder auf dieses beziehen. Eine antiimperialistische, antimonopolistische Kultur hat keine Entwicklungschance ohne Unterstützung durch die Arbeiterklasse, die als einzige eine Alternative zu dieser Selbstzerstörung bürgerlicher Kultur hervorbringen kann.

2: Zur Verwertung der Kunstgeschichte in der imperialistischen Massenkultur am Beispiel des Dürerjahres (Gabriele Sprigath, Paris)

Im Programm des Dürer-Jahres 1971 wurden die modernen Medien im Sinne von "Massenkultur" (Glaser) zur Vermittlung eines Dürer-Bildes eingesetzt, das anhand der Werbung, des Dürer-Studios und 2 von 8 Dürer-Reden (gehalten im Germ. Nat. Mus. Nürnberg, übertragen vom Bayer. Rundfunk, als Buch publiziert) analysiert wird.

Beispiel: Anliegen der Reden von Fucks und Gehlen war es, von Dürers Kunst eine ideologische Brücke zum 20. Jh. zu schlagen: Fucks versuchte, mit der angeblichen "Mathematisierung der Kunst bei Dürer eine Theorie der "Kunst aus der Retorte" (Komputerästhetik) zu legitimieren. Gehlen wollte den Kubismus als "wissenschaftliche Kunst" des 20. Jh. mit der Renaissance-Kunst zur "Kunst der Zeitenwende" aufwerten. Beide Autoren entstellen Dürers Werk: sie nehmen die wissenschaftlichen Studien Dürers aus dem Werkzusammenhang heraus und verschweigen die Tatsache, daß sie der Erkenntnis der Gesetze der Natur, des menschlichen Körpers und der Gestaltung eines realistischen Menschenbildes dienten.

Diese Art der Manipulation ist für das gesamte "Massenkultur"-Programm typisch: bestimmte ideologische Modelle - hier das "technologische" - wurden auf Dürers Kunst projiziert; anstelle der wissenschaftlichen Erkenntnis der historischen Situa-

tion tritt ahistorisches Analogiedenken, um die tatsächliche historische Entfremdung zu verschleiern. Der wesentliche Beitrag Dürers zur Herausbildung einer realistischen Kunst wurde selbst in den sich wissenschaftlich gebenden Projekten, wie dem Dürer-Studio, nicht einmal erwähnt. Ein manipuliertes Dürer-Bild einerseits, die Propagierung von "Massenkultur" als scheindemokratische Befriedigung des wachsenden Kulturanspruchs der Mehrheit der Bevölkerung und tatsächliche Formierung im Sinne der herrschenden Ideologie andererseits, fordern die Frage nach der Verwertung von Kunstgeschichte in einer Gesellschaft heraus, die das humanistische Kulturerbe immer mehr entstellt, um es in ihre zutiefst antihumanistische Ideologie zu integrieren.

3: Paweks Photoideologie (Richard Hiepe, München)

Die Karriere und publizistische Machtstellung Karl Paweks bis zur Leitung der westdeutschen "Weltausstellung der Photographie" wird in ihrem Zusammenhang mit der westlichen Kulturkonzeption der Periode des Kalten Krieges dargestellt. Pawek propagierte die Photographie als "ein Stück Wirklichkeit, unbehauen von der Axt unseres begrifflichen Denkens" (Zitate nach seinem Hauptwerk "Totale Photographie", Olten o.J.). Anstelle der bildenden Künste ist nach Pawek die Photographie zuständig geworden für die Abbildung der Wirklichkeit. Die Künste werden in den Bereich der freien Formen verwiesen, aber durch Paweks neoscholastischen Ansatz wieder mit den neuen Aufgaben der von ihm definierten "Life"-Photographie verklammert: die Photographen als "die neuen Primitiven" decken "ohne humanisierende Umdeutung" die "subtilen Geheimnisse der Wirklichkeit" auf, "die nicht aus ihnen stammen", die sie aber "erjagen" können. Die bildenden Künste arbeiten ohne den Ballast der Wirklichkeitsabbildung an der Offenbarung der gleichen Geheimnisse. Photographen und Künstler offenbaren letzten Endes Gott, der hinter allem steht und sich allen Abbildungen öffnet, soweit deren Produzenten mit Kamera und Pinsel "konstruieren" anstatt von den "Ideologien" - besonders der marxistischen - vorbelastet, "enthüllen" und "humanisie-

ren" wollen. "Geistigkeit ohne begriffliche Voraussetzungen" sei das Wesen aller modernen Kunst und Photographie und zugleich das entscheidende optisch-bildnerische Angebot des Westens an die Massen und gegen die "Diktaturen", die mit ihren "vorgefaßten Meinungen" das geistbestimmte Wesen der Dinge verstellen.

Dieser bis heute folgenreichen Kultur- und Photokonzeption wurde gegenübergestellt die marxistische Phototheorie, die seit der Untersuchung von Bertold Beiler ("Gewalt des Augenblicks", Leipzig 1967) Konturen gewinnt. Als Beweismaterial gegen Pawek und als Überleitung zu Beilers Forderung nach "Parteilichkeit" der Photographie diene ein Abriß der Geschichte der politischen Dokumentarphotographie von der Arbeiterdarstellung aus der Zeit der Pariser Kommune bis zu den westlichen "Life"-Reportagen aus Vietnam. Dabei wurde das Mißverhältnis zwischen den wachsenden dokumentarischen Möglichkeiten der Photographie und der Teilnahmslosigkeit und Pseudo-neutralität der bürgerlichen Photographie herausgearbeitet. Dieses Mißverhältnis bildet den photogeschichtlichen Hintergrund für Paweks "gedankenlosen Naturalismus der Kamera" und anderen Varianten der westlichen Photomoderne wie Steinerts "Subjektiver Photographie". Die Überwindung des bürgerlichen Photogestus des "neutralen Zeugen" in der sozialengagierten und sozialistischen Photographie des 19. und 20. Jahrhunderts ist Gegenstand der marxistischen Photoästhetik und einer beginnenden marxistischen Geschichtsschreibung der Photographie.

4: Zur Vermittlung engagierter Kunst im Bildungsprogramm der Fernsehanstalten. Analyse eines Films aus der Reihe "Kunst - heute" (Wulfhard Boettger, Klaus Schrenk, Silke Wenk, Berlin W)

Das Referat wurde unter dem Titel "Analyse eines Films" in überarbeiteter Form v e r ö f f e n t l i c h t in: Tendenzen Nr.84, 13. Jg., August/September 1972, S.36-40.

5: Bedürfnisbefriedigung durch ästhetische Trugbilder am Beispiel der "Mehr erleben"-Werbung für die "Peter Stuyvesant" (Karin Reiss und Irene Tietze-Lusk, Berlin W)

Es gehört zu den Aufgaben einer materialistischen Kunstwissenschaft, Reklame als Propaganda für das kapitalistische System durchschaubar zu machen, ein bewußtes Sehen zu fördern, das die Gesetze erkennt, nach denen visuell kommuniziert wird. Durch systematische theoretische Arbeit im Zusammenhang mit aufklärenden Aktionen kann eine Aufhebung der Analphabetisierung des Sehens das Bewußtsein von der Entfremdung vorantreiben.

Mit unterschiedlichen ästhetischen Ausdrucksformen entsteht eine allen Fotos der Werbeserie gemeinsame Idylle des Augenblicks. Dem Bedürfnis der Menschen nach zwischenmenschlicher Kommunikation und Völkerverständigung, das die Möglichkeit einer internationalen Solidarität aller Produzierenden in sich einschließt, kamen die "Stuyvesant"-Werber entgegen, indem sie in ihrer Anzeigenserie internationale Verständigung unabhängiger Produzenten anpreisen und das Trugbild einer heilen schönen Freizeitwelt entstehen lassen.

Mit einer Ästhetik der Idylle propagiert der Reemtsma-Konzern nicht nur eine Zigarettenmarke, sondern zugleich das kapitalistische System und dessen Produktionsweise als eine friedliche Gesellschaftsform. Die naturalisierende Zusammenstellung der Motive läßt dieses System als ein natürliches erscheinen. Die Gewalt der kapitalistischen Gesellschaft und ihre idyllische Abhandlung bilden eine Synthese von imperialistischem Handeln und einer Privatisierung der Konflikte, die bewußt von deren Gesellschaftlichkeit distanziert. Privilegierte ungestörte Bezirke dienen als Versteck vor der zu verändernden Realität. Sie sollen einen Schein von Freiheit und Glück aufrechterhalten, Erkenntnis und Realisation gesellschaftlicher Bedürfnisse so lange wie möglich aufschieben.

Mit dem Verfahren der Intimisierung und Privatisierung der Bedürfnisse der Lohnabhängigen nach Frieden, Glück, Liebe, Kommunikation wird vom gesellschaftlichen Charakter der Arbeit und der Bedürfnisse abstrahiert. Mit einer Ästhetik, die

den Hauptwunsch hat, angenehm zu sein, werden über eine schmackhafte Versinnlichung die Sinne der arbeitenden Bevölkerung integriert und in Schach gehalten. Dabei kann je nach der Zielgruppe und dem aktuell-ideologisch notwendigen Umstand der Akzent mehr auf der national-militant-antikommunistischen oder wie bei der "Mehr erleben"-Werbung auf der antiautoritär-antikommunistischen Variante liegen. In jedem Fall aber dient eine Ästhetik der Idylle der Stabilität und Effektivität des Monopolkapitalismus. In dieser Ästhetik zeigt sich der Kapitalismus von seiner Kehrseite. Er schafft den Bedürfnissen über die Sinneswahrnehmung eine ästhetische Befriedigung. Die Politik der offenen und versteckten Gewalt wird mit Hilfe der Idyllisierung kaschiert.

Sektion: Kunstwissenschaft im Rahmen kapitalistischer Kulturpolitik

C: Kritik der Praxis kunstwissenschaftlicher Institutionen
(Diskussionsleiter: Hans-Peter Alvermann, Düsseldorf)

1. Materialien zur Denkmalpflege (Arbeitskreis Kunsthistorisches Institut Kiel; Zusammenfassung von Uwe Andresen und Michael Brix)

In der Stadt als signifikantem Bereich der Umweltplanung liegen bisher nicht erkannte Aufgaben für die Kunstwissenschaft und ihre angewandte Disziplin, die Denkmalpflege. Die Wahrnehmung dieser Aufgaben würde freilich ein gesellschaftspolitisches Konzept voraussetzen. Doch die deutsche Denkmalpflege hat solche Konzepte nicht einmal ansatzweise entwickelt; sie hat sich damit abgefunden, als Träger öffentlicher Belange eine extreme Randerscheinung zu sein. Das passive Verhalten im öffentlichen Bereich hängt zusammen mit dem Ideal wertfreier Kunstwissenschaft, dem die Konservatoren anhängen, auch wenn sie sich als "Kunsthistoriker zweiter Klasse" fühlen.

So bestimmt eine theorieferne, sog. pragmatische Auffassung die deutsche Denkmalpflege der Nachkriegszeit. Die Konservatoren akzeptieren die aus dem System der spätkapitalistischen Marktwirtschaft sich ergebenden Zwänge (City-Bildung;

Stadt als Funktion des Verkehrs). Resignierend ließen sie sich in eine Isolation drängen, die zu improvisierender Arbeitsweise zwang. Angesichts der fortschreitenden Vernichtung von Altstadtquartieren müßte die Denkmalpflege mit theoretisch fundierten Zielplanungen den Kulturwert der historischen Architektur in die Sanierungsplanungen einbringen und dem Gesetzgeber sowie der Öffentlichkeit einsichtig machen.

2: Zur Kritik der herrschenden Museumspraxis. Perspektiven für die Zukunft? (Arbeitskreis Kunsthistorische Institute Bonn und Frankfurt, Zusammenfassung von Siegfried Schwarz)

Die Unfähigkeit des Museums, aus eigenen Reformansätzen und von außen herangetragenener Kritik praktische Konsequenzen zu ziehen, erklärt sich daraus, daß das Museum weder zu dem gesellschaftlichen Kontext der künstlerischen Erscheinungsformen Stellung bezogen hat, noch einer Reflexion über seinen eigenen gesellschaftlichen Stellenwert Raum gibt. Unerläßliche Voraussetzung für die Standortbestimmung des Museums ist die Analyse seiner historischen Genese.

Es entstand in Deutschland zu Anfang des 19. Jhs. als ein Produkt bürgerlich-restaurativer Tendenzen in Verbindung mit der neu-humanistischen Bildungskonzeption. Um 1900 war die Ideologie des "Volksmuseums" darauf ausgerichtet, Teile des Proletariats mit der Illusion der Klassenlosigkeit in das System zu integrieren. Die im "Volksmuseum" angelegte Subsumtion des Museums unter die Verwertungsinteressen des Kapitals hat sich bis heute erhalten und manifestiert sich im Museum als produktionsträchtiger Markt, in der Aufforderung zur Teilnahme an den Bildungsprivilegien der Oberschicht, und in dem Versuch, der entfremdeten Arbeitswelt durch neue Sensibilität und spielerische Selbstbetätigung ein Sedativ gegenüberzustellen.

Um seine systemstabilisierende Rolle zu überwinden, muß das Museum seine klassenspezifische Funktion reflektieren und seinen Bildungsauftrag neu formulieren: Dem Besucher sollten die Entstehungsbedingungen von Ausstellungsobjekten und ihre Vereinnahmung durch die Ideologie herrschender Klassen einsich-

tig gemacht werden; dadurch soll er die Möglichkeit verändernder politischer Praxis erfahren. Das erfordert nicht nur eine andere Ausstellungsmethode, sondern auch eine neuorientierte Öffentlichkeitsarbeit: statt rein chronologischer, formal-ästhetischer Präsentation die Visualisierung der gesellschaftlichen Einbindung von Kunst und ihrer heutigen Verwertung, Einordnung der technischen Hilfsmittel in den Lernprozeß, thematisch bestimmte Wechselausstellungen, exemplarische Schausammlung bei gleichzeitiger Nutzung der Depots für die Öffentlichkeitsarbeit, gruppenspezifisches Arbeiten mit den Interessenten aus VHS, Schulen, Gewerkschaften, Betriebsgruppen und Fachverbänden. Das Museum sollte Ausbildungsinteressen vertreten statt den bürgerlichen Antagonismus von Bildung und Ausbildung zu reproduzieren.

3: Fragen der Personalstruktur am Museum (Hartmut Krohm und Hans-Georg Severin, Berlin W)

Die Reform der Personalstruktur des Museums steht in einem ursächlichen Zusammenhang mit der geforderten Effizienz dieser Institution.

Das Festhalten an einem strikten Direktorialprinzip hat weitgehend verhindert, daß die Auseinandersetzung über die gegenwärtigen Aufgaben des Museums, vor allem über dessen bildungspolitische Zielsetzung, in der notwendigen Breite und Intensität auf der Ebene der dafür ebenfalls verantwortlichen Mitarbeiter geführt worden ist. Ansätze zu einer Fachwissenschaft, die sich an pädagogischer Aufgabenstellung orientiert und in Öffentlichkeitsarbeit einmündet, sind daher selten.

Museumsintern beschränkt das hierarchische System trotz der fortschreitenden Spezialisierung innerhalb der verschiedenen Fach- und Aufgabenbereiche und der damit verbundenen Verteilung von Kompetenzen die Eigenverantwortlichkeit der Mitarbeiter und widerspricht damit der tatsächlich gegebenen personalen Situation. Zwar vermag das Direktorialprinzip Einheitlichkeit und Kontinuität in der Museumspolitik zu gewährleisten, doch besteht bei einer Ausklammerung des in der Praxis breiten Spektrums von Sach- und Meinungsunterschieden die Gefahr

subjektiver Einseitigkeit und ungenügender Flexibilität. Durch ein effektives Mitspracherecht ließe sich hingegen ein höheres Maß an Objektivität und sachbezogener Entscheidung erreichen.

In der Einsicht, daß sinnvolle Museumsarbeit heute der Abstimmung auf die tatsächliche Personalstruktur bedarf, werden häufig Formen von Mitwirkung praktiziert. Verbindliche Regelungen gibt es jedoch noch nicht, obwohl das Beamtenrecht durchaus Mitsprachemöglichkeiten zuläßt.

Der auf dem Kunsthistorikerkongreß vorgelegte Entwurf für eine Museumssatzung sieht den Museumsrat als beschlußfassendes Organ, den an die Weisungen des Museumsrates gebundenen Geschäftsführer, der turnusmäßig wechselt, und die Museumsversammlung als Organ allgemeiner Diskussion und umfassender Information vor. Er ist als grundsätzlicher Beitrag in Hinblick auf zukünftige, am konkreten Einzelfall zu entwickelnde Mitbestimmungsmodelle gedacht. Noch zu erörtern bliebe die hier unberücksichtigte Frage, in welcher Weise die Öffentlichkeit Einfluß auf das Museum nehmen kann.

4: Analyse des Dürer-Studios (Arbeitskreis Kunsthistorisches Institut Frankfurt; Zusammenfassung von Gerd Reising)

Als Charakteristika des Dürer-Studios haben wir festgestellt: Sein Ausgangspunkt ist die Krisensituation des Museums. Es ist der Versuch, der Krise durch Gewinnung neuer, breiterer Besucherschichten abzuwehren. Als anzusprechende Schicht kommt vor allem die der "White-Collar-Arbeiter" in Frage. Ihre objektiv proletarische Lage soll ihnen durch die Integration in einen - bisher privilegierten Schichten vorbehaltenen - Kulturbetrieb verunklärt werden. Die im Dürer-Studio als Didaktik angewandte mißverstandene Hermeneutik und vulgarisierte Gestaltpsychologie führen zur Zerstörung jeglicher geschichtlicher und soziokultureller Zusammenhänge. Explizit begibt sich das Dürer-Studio der Möglichkeit aufzuklären: "Kommunikation und Bewußtseinserweiterung des Besuchers können nicht dominante Zielsetzungen sein, da die Sache Dürer damit als Objekt manipulativer Utilisierung in eine zum Verhält-

nis Betrachter-Werk sachfremde Dimension einrücken würde" (aus: J.Rohmeder, Einführung zur Ausstellung, Nürnberg 1971, Ziffer 5.3). Das Studio propagiert formale, nicht mit kognitivem Denken vermittelte Sensibilisierung und stellt so den Versuch der Neuinszenierung einer kulturellen Öffentlichkeit dar, die folgenlos bleiben soll.

5: Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen (Irene Below, Bielefeld)

Wenngleich die unterprivilegierte Situation der Kunsthistorikerinnen vor dem Hintergrund der generellen Problematik geschlechtsspezifischer Sozialisation, Berufs- und Bildungschancen ein Randproblem ist, ist eine Analyse der spezifischen Unterdrückungsmechanismen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen doch zumindest für die Betroffenen notwendig. Denn nur mit einer solchen Analyse können sie ein Bewußtsein ihrer spezifischen Lage entwickeln, Strategien zur Veränderung dieser Lage erarbeiten und auf die jeweils besonderen Probleme von anderen unterprivilegierten Gruppen aufmerksam werden. Der Beitrag stellt erstes Zahlenmaterial zur Situation der Studentinnen und Absolventinnen des Faches zusammen. Der Anteil der weiblichen Studierenden in den ersten Semestern, der im Vergleich mit anderen Fächern extrem hoch ist und ständig weiter steigt, wird mit dem Anteil der Frauen bei den Doktoranden und Absolventen des Faches verglichen (Quellen: Statistisches Jahrbuch; Kunstchronik). Daraus ergibt sich, daß Studentinnen ihr Studium häufiger abbrechen bzw. wechseln als die männlichen Kommilitonen. Dies ist vermutlich u.a. auf gesellschaftliche Rollenstereotype (Frauen sind für Kultur und "das Schöne" zuständig), Studienmotivation und auf die überwiegende Herkunft aus bildungsorientierten Schichten zurückzuführen. Nicht ein Beruf, sondern "Bildung" ist das angestrebte Studienziel.

Die geringe Anzahl von qualifizierten Stellen für die Absolventen des Faches führt zu einem besonders scharfen Konkurrenzkampf, bei dem die Frauen als erste auf der Strecke bleiben. Besonders frauenfeindlich ist die Hochschule: an kunsthisto-

rischen Instituten sind nur 7 von insgesamt 116 Stellen von Frauen besetzt. Im Museum sind demgegenüber von 346 Stellen 85 mit Frauen besetzt, doch die Mehrzahl ist im Gegensatz zu der der Männer nicht beamtet (51 von 85 sind als Assistenten, Volontäre oder Stipendiaten tätig). Auch die Mitarbeit bei der Denkmalpflege und an Forschungsinstituten ist überwiegend Männersache (Quelle: Verbandsstatistik 1969). Absolventinnen eines Kunstgeschichtsstudiums werden also nur in wenigen Fällen eine ihrer Ausbildung entsprechende Dauerstellung finden. Es ist deshalb dringend erforderlich, bei der Reform von Grundstudiengängen die Probleme der Studienmotivation und der Berufspraxis zu berücksichtigen. Nur die Betroffenen können Modelle zur Veränderung dieser Situation entwickeln.

Sektion: Gesellschaftliche Perspektiven der kunstwissenschaftlichen Praxis

A: Organisationsformen und Lehrinhalte (Diskussionsleiterin: Irene Below, Bielefeld)

1: Kunsthistoriker und Gewerkschaften. Diskussion mit Vertretern von GEW und ÖTV (Zusammenfassung von Klaus Herding und Hartmut Krohm)

Es wurden am 12.4.72 zunächst Fragestellungen für die Diskussion mit Vertretern von GEW und ÖTV am 14.4. erarbeitet; beide Veranstaltungen sind hier zusammengefaßt.

Bisher sind nur wenige Kunstwissenschaftler Mitglieder von Gewerkschaften; umgekehrt haben sich auch die Gewerkschaften mit den Berufsproblemen dieses Faches noch wenig befaßt. Ein Kontakt ist aber aufgrund der prekären Situation (übergroße Nachfrage nach Arbeitsplätzen in den bestehenden Institutionen, dort teilweise verdeckte Arbeitsverhältnisse und mangelndes Mitspracherecht; Randstellung im Erziehungsbereich, da mit Ausnahme von NRW kein Staatsexamensfach) dringend geboten.

Aus vorliegenden Selbstdarstellungen von GEW und ÖTV, die von deren Vertretern am 14.4. noch ergänzt wurden, ergab sich: Die GEW legt den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf bildungspolitische Fragen; die ÖTV beschäftigt sich vorwiegend mit Proble-

men des Arbeits- und Tarifrechts. Auf dieser Grundlage wurden die Formen eines möglichen Engagements von Hochschulkunsthistorikern in einer auf Bundesebene zu errichtenden Fachgruppe "Kunst und Medien" der GEW sowie eine Beteiligung an GEW-Hochschulgruppen auf örtlicher Basis diskutiert. Da für den Museumskunsthistoriker ausschließlich ein Engagement in der ÖTV in Frage kommt - eine entsprechende Übereinkunft besteht zwischen GEW und ÖTV - wurde angeregt, daß Museumswissenschaftler, soweit Mitglieder der ÖTV, in bildungspolitischen Fragen mit Arbeitsgruppen der GEW kooperieren.

Im weiteren Verlauf berichteten Kunsthistoriker, die bereits Mitglieder in einer der beiden Gewerkschaften waren, über ihre Erfahrungen. Möglichkeiten bildungspolitischer Arbeit und Fragen der Mitbestimmung im Museum aufgrund vorliegender Modellentwürfe der ÖTV wurden erörtert.

2: Was heißt: auf materialistischer Grundlage kunstwissenschaftlich arbeiten? Entwickelt an A. Speers Berliner Straßenlaternen (Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig, Berlin W)

Kunstwissenschaftler stellen sich zunehmend die Aufgabe, eine materialistische, an der Humanisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse orientierte Geschichtsauffassung wiederherzustellen und weiter auszubauen. Diese bedarf nach einem Stadium vorwiegend deduktiver Theorieentwicklung der Konkretisierung durch Objektanalysen. Für die kritische Erprobung eines dialektisch-materialistischen Wissenschaftsansatzes ist die Frage zentral, welche Arbeit am Kunstwerk geleistet und wie sie vergegenständlicht wurde. Im Referat wird daher an einem heute voll genutzten Kunstwerk des nationalsozialistischen Regimes u.a. untersucht, ob die Arbeit der Produzenten am Kunstwerk völlig unterdrückt werden kann, ob die an der Form wahrnehmbaren Widersprüche auf antagonistische Produktionsverhältnisse hinweisen oder ob das Kunstwerk auf die Überwindung antagonistischer Gesellschaftsformen vorausweist.

Die Laternen an der ehem. Ost-West-Achse in Berlin wurden von Generalbauinspektor Albert Speer entworfen und 1938/39 aufge-

stellt. Weder die Höhe der Kandelaber noch Form und Material der zylindrischen Leuchtkörper sind an optimaler Erfüllung der Leuchtfunktion ausgerichtet. Die orientierende Funktion der beiden heute noch 4 Kilometer langen Laternenreihen ist zu einer determinierenden übersteigert; Gesamtordnung wie Details sind parallelistisch-gleichstrebig.

In ihrer ideologischen Funktion sprechen die Laternen die Vorstellungsbereiche des Militärischen und des Sepulkralen an, mit deren Hilfe die nationalsozialistische Kunst die Unterdrückung oder Vernichtung des Individuums visualisierte. Motivrückgriffe auf die Kunst des französischen Absolutismus und der Großbourgeoisie im ausgehenden 19. Jahrhundert verraten ein doppeltes Interesse an absoluter, persönlich ausgeübter Zentralgewalt einerseits, an Kollaboration mit der Großindustrie andererseits. Weitere Details nehmen Bezug auf den preußischen Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts und mittelbar der Antike (z.a. Pinienzapfen, Cippus, Sockelstufen): bildungsbürgerlichen Zielgruppen zum Verständnis, kleinbürgerlichen und proletarischen zur Einschüchterung. Die teilweise handwerklich wirkende Faktur der Laternen ordnet sich dem damals aufblühenden Schmiedeeisen-Kult ein; wie Furnier eingesetzte gehämmerte Bleche täuschen über die maschinelle Herstellungsweise. Die Wettbewerbsfähigkeit des Handwerks wurde seit 1936 künstlich aufrechterhalten, die Ehrung des Handwerkers publizistisch betrieben, um bei den Mittelschichten den Anschein des antimonopolistischen Kampfes zu wahren. Solche ideologische Funktionen auch alltäglich benutzten Gegenständen zu verleihen, war ein Prinzip nationalsozialistischer Kulturpolitik.

Die Widerspruchsfreiheit, die im Interesse der Urheber gelegen hätte, wurde in den Laternen der Ost-West-Achse jedoch nicht erreicht. Sie drücken Strenge aus, aber nicht die angebliche Dynamik der "Bewegung". Ganzheitlicher Ordnung und Unterordnung widerspricht die verschachtelte Vielteiligkeit. Diese und andere Beobachtungen verweisen auf die ökonomischen Widersprüche des faschistisch-formierten Spätkapitalismus zurück. Als Hoheitszeichen konzipiert, konnten die Laternen doch nicht von der Warenwelt abgelöst werden, sie zeigen z.B.

Motivübereinstimmungen mit zeitgenössischen Flakons und ähneln Gartenlaternen, die die Mitherstellerin AEG 1939 zum Verkauf anbot. Die komplizierte Form der Laternen verrät den Aufwand "nutzloser Arbeit"; die Berücksichtigung dieses Kriteriums führt u.a. zu einem Vergleich mit zeitgenössischer Werbetechnik (Phasengliederung des Wirkungsprozesses; einhämmernde Formwiederholungen).

Die zwischen Arbeitszeit und Freizeit eingeschobenen Zeitabschnitte organisierter Disziplinierung unterbanden die solidarische Selbstbestimmung der Arbeitenden und ließen dem Einzelnen allenfalls ein privatistisches Ausweichen offen. Zusammen mit den Neubauten und beweglichen Dekorationen der Ost-West-Achse waren Speers Laternen Werke, die die Reproduktionssphäre aus einem Bereich erhoffter Selbstverwirklichung in einen solchen des Zwanges verwandelten.

Die offizielle Nutzung der Laternen dauert kontinuierlich an; eine umfassende Restaurierung ist geplant. Bereits nach Kriegsende wurden die Laternenreihen im mittleren und westlichen Teil der Achse wiederhergestellt, vor der heutigen Technischen Universität erstmalig geschlossen. An wichtigen Punkten des Straßenzuges stehen antikommunistische Mahnmäler. Bei Paraden tragen die Laternen Flaggenschmuck und unterstützen die Abspernung. Die Annahme, daß auch die unterschwellige Wirkung der Laternen nicht neutralisiert ist, wird mit Zuhilfenahme sozialpsychologischer Methoden weiter untersucht.

3: Möglichkeiten und Grenzen einer gesellschaftsbezogenen kunstwissenschaftlichen Praxis in der BRD (Peter K. Klein, Bonn)

Unter den gegenwärtigen politisch-ökonomischen und sozialen Bedingungen der BRD kann eine sich als fortschrittlich verstehende Kunstwissenschaft nur in dem Maße ihre bisher minimale gesellschaftspolitische Relevanz erhöhen, in dem sie nicht nur verstärkt gesellschaftsbezogene, systemkritische Inhalte vermittelt, sondern auch in erheblichem Maße ihre Wirkungsbreite erweitert und auf größere Teile der Arbeiterklasse auszudehnen vermag. Dazu müßte sie sich aber um eine verstärkte Tätigkeit

in den beiden Hauptbereichen der ideologischen Auseinandersetzung, im Bildungswesen und in den Massenmedien, bemühen (dort müßte auch der größere Teil des fortschrittlichen Potentials - sowohl der Kunstwissenschaft als auch allgemein der Geisteswissenschaften - wirken können). Diese neuen Tätigkeitsfelder lassen sich aber nur dann gewinnen, wenn eine demokratische Bildungsreform durchgesetzt und eine wirksame Mitbestimmung und Kontrolle der Massenmedien durch die Arbeiterklasse und ihre Organisationen sowie aller in den Massenmedien Beschäftigten gewährleistet ist. Eine demokratische Bildungsreform würde überdies erst die Bedingungen schaffen, um den traditionellen Tätigkeitsbereichen der Kunstwissenschaft neue, bisher noch nicht erreichte Bevölkerungsgruppen, besonders aus der Arbeiterschaft, zuzuführen. Möglichkeiten und Grenzen einer gesellschaftsbezogenen kunstwissenschaftlichen Praxis in der BRD ergeben sich demnach vor allem daraus, wie sich diese Praxis in die Gesamtstrategie einer antimonopolistischen Kulturpolitik einzuordnen vermag.

4: Kunstgeschichte zwischen Gesamthochschule und Schule.

Ansätze für eine Fachdidaktik (Wolfgang Kemp und Joachim Petsch, Bonn)

In dieser Zusammenfassung werden nur die allgemeinen Kriterien für eine veränderte Fachdidaktik angesprochen. Die vorherrschenden Formen der Wissensvermittlung an der Universität sind dazu geschaffen, den Hochschullehrer in seiner Position und seinem Selbstverständnis als Monopolist des Wissens zu sichern. Es dominiert die englisisige Kommunikationsform der Frontalvorlesung und des Frontalseminars, das durch Vorlesen von Referaten bestritten wird. Der gesamtgesellschaftliche Widerspruch zwischen einer privaten Verfügungsgewalt über Produktionsmittel und einem kollektiven Interesse an diesen durchzieht auch den Teilkörper Universität. Die gegenwärtig dominierenden Kommunikationsformen und autoritären Strukturen rufen beim Studenten konvergentes Denken und heterogene Leistungsmotivation hervor. Die Hochschule setzt so die Arbeit der Schule fort: insgesamt 20 Jahre kon-

sumptiven Lernens üben das Individuum nachhaltig in seine Rolle als passiver Verbraucher von Waren und Meinungen ein. Dem obsoleten Zustand der technischen Seite von Hochschuldidaktik entspricht ihr inhaltlicher. Die Entscheidung für bestimmte Lernziele übergreifender oder situationsbezogener Art kann nach drei Gesichtspunkten erfolgen: sie sind entweder (1) sachbezogen, (2) gesellschaftsbezogen oder (3) individualbezogen. (1) Reform der Kunstwissenschaft ist bisher fast ausschließlich als eine Neuformulierung und Umgewichtung tradierter Lehrinhalte verstanden worden. Auch die nicht-reformerische Wissenschaftspraxis gibt sich ihrem positivistischen Anspruch gemäß ohne Ausnahme sachbezogen. Sie legitimiert ihren Lehrplan durch "Veranstaltungen für solides Wissen". (2) Den Gesellschaftsbezug versucht die akademische Kunstwissenschaft für ihre Gegenstände auszuklammern, um ihn hinterrücks affirmativ wieder aufzunehmen. Die zentrale Kategorie der Vermittlung, welche den Großteil kunsthistorischer Praxis ausmacht oder ausmachen sollte, wird nicht zum integrierten Bestandteil der Lehre oder zum Kriterium von Themenauswahl. Bei der Anwendung dieser Kategorie wird man erkennen, daß man gesellschaftsbezogene Lernzielanalyse nicht als erweiterten Aspekt der sachbezogenen darstellen kann. In der Tat ist dieser Bezug nur aufzunehmen, wenn man die jetzige und die künftige gesellschaftliche Rolle des Adressaten auf Grund seiner Klassenzugehörigkeit und Interessenlage einbezieht, wenn man also gleichzeitig individualbezogen argumentiert. (3) Die Hochschule nimmt den Studenten als eine Art genormtes Fertigprodukt auf, gleichmäßig ausgebildet, aber ungleich begabt. Durchgängig herrscht ein hereditärer Begabungsbegriff vor: Begabung ist Charisma und nicht Folge "Schichtenspezifischer Privilegisierung" (Becker). Dagegen wird sich eine kritische Didaktik an der Kategorie der Emanzipation messen: Emanzipation verstanden als Befähigung des Individuums, sich selbst über seine sozialen Abhängigkeiten Aufklärung zu verschaffen und sich selbst von ungerechtfertigten Anpassungszwängen zu befreien, mit der Folge, eine sozialaktive Rolle zu ergreifen und den eigenen

Reifungsprozeß als Prozeß sozialen Lernens anderen verständlich zu machen. Für die Rolle als Wissenschaftler bedeutet das u. a.: Aufgabe des Wertfreiheitsprinzips und Überwindung des soziopsychischen Mechanismus, ein veränderbares Weltbild stabilisieren zu wollen.

5: Der Grundkurs im Rahmen kunstwissenschaftlicher Studienplanung (Lutz Heusinger, Berlin W)

Es wurden Arbeitsergebnisse aus einzelnen Instituten eingeholt, die seit der Konstanzer Tagung weiterentwickelt worden sind. Über den Stand der noch nicht abgeschlossenen Diskussion wird im demnächst erscheinenden Informationsblatt des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft berichtet werden.

6: Erfahrungen mit kollektiver Arbeit am Beispiel der Kunst der Sowjetunion nach 1917 (Arbeitskreis Kunsthistorisches Institut Tübingen; Zusammenfassung von Wolfgang Hesse und Helmut Zagermann)

Den Anstoß zur Gründung eines studentischen Arbeitskreises (AK) gaben Unsicherheit im Studium und Unbehagen am Lehrbetrieb. Der AK wählte sein Thema in der Hoffnung, durch diese Kunst und ihre offene politische Parteinahme gezwungen zu sein, adäquate Arbeitsformen zu entwickeln, während er sich gleichzeitig mit den Inhalten dieser Kunst auseinandersetzte. Ziel war die Klärung grundsätzlicher Fragen von Kunst und Kunstgeschichte hinsichtlich ihrer Bestimmung durch gesellschaftliche Interessen und ihrer Funktion in der Gesellschaft. Die im Verlauf der Arbeit an diesem Material eingeführte Kontrolle der einzelnen durch alle war ein Fortschritt gegenüber der ungebrochenen Machtposition derjenigen AK-Mitglieder, die sich durch Vorwissen hinreichend ausgewiesen glaubten. Die Form des AK bewies damit ihre Überlegenheit gegenüber bisherigen Formen der Ausbildung und der wissenschaftlichen Arbeit, da sie die solidarische Integration der Teilnehmer in die Gruppe erreichte. Die "Profilierung" durch Einzelleistung, wie sie in normalen Seminaren üblich ist, wurde eingeschränkt. Die Einsicht war vorhanden, daß nur gemeinsame

politische Arbeit die grundlegende Solidarität hätte durchsetzen können: dieser Schritt wurde nicht getan, weil die Vermittlung dieser Position und damit ihre Durchsetzung nicht bei allen Teilnehmern möglich war. Es wurde auf politische Folgerungen verzichtet, der gedankliche Anspruch aber von einzelnen weiter erhoben. Der Gefahr einer solchen Diskrepanz ist bei künftigen Arbeitskreisen von vorneherein entgegenzuwirken.

Sektion: Gesellschaftliche Perspektiven der kunstwissenschaftlichen Praxis

B: Proletarische Kultur (Diskussionsleiterin: Gabriele Sprigath, Paris)

1: Kunst - "den Menschen ein Wohlgefallen"? Politische Funktionen und Perspektiven eines Begriffs (Helga Prignitz und Manfred Bock, Berlin W)

Ausgangspunkt des Referats ist das Problem der Vermittlung von Inhalten, die innerhalb des "modernen Systems der Künste" zur Disposition stehen. Wir untersuchen "Kunst" als klassenspezifisches Medium, welches bürgerliche Interessen transportiert, und fragen, ob mittels dieses Mediums auch Inhalte verbreitet werden können, die auf Veränderung eben der Verhältnisse abzielen, unter denen dieses Medium als bürgerliche Waffe sich konstituierte.

Das ist eine Kernfrage im Vorfeld der Proletkultdiskussion, die beantwortet werden muß, bevor man die Wirksamkeit der "Kunst als Waffe" oder der "engagierten Kunst" klären kann. Bisher ist eine derart gesellschaftsbezogene Kunst immer nur nach ihrer Machbarkeit, nicht aber nach ihrer Wirksamkeit befragt worden.

Ausgehend von der inhaltlich bestimmten kategorialen Verschiedenheit von Kunst als konkretem ästhetischen Objekt und "Kunst" als Teilbereich bürgerlicher Ideologie, interpretieren wir "Kunst" und die in ihr verankerten Vermittlungsinstitutionen ("Kunst"-Ausstellung, "Kunst"-Museum etc.) als Medien, die gesellschaftliche Kategorien in ästhetische transformieren.

Die im Grundgesetz garantierte Freiheit der Kunst ist in diesem Zusammenhang als zusätzliche Sicherung zu sehen, wodurch in erster Linie die "Kunst" frei gehalten wird von ästhetischen Produktionen, welche ihre ideologische Wirksamkeit im Dienste des Bürgertums relativieren könnten. Mit anderen Worten: Ein Künstler, der nichtkonformistische Inhalte zu vermitteln beabsichtigt, wird entweder an ihrer Verbreitung durch einstweilige Verfügung gehindert, oder (und das ist in diesem Zusammenhang wichtiger) seine Objekte werden als "Kunst" qualifiziert und damit in ihrem emanzipatorischen Gehalt gesellschaftlich neutralisiert.

2: Thesen zum Proletkult von 1917 bis 1923 (Eberhard Knödler-Bunte, Frankfurt)

Der Proletkult entstand am Vorabend der russischen Oktoberrevolution als kulturelle Massenorganisation des Proletariats. Ziel des Proletkult war es, neben dem politischen und ökonomischen den kulturellen Weg der Revolution zu verwirklichen: die Schaffung einer reinen proletarischen Klassenkultur, die sich durch eine radikale Umwälzung der affektiven und kognitiven Grundlagen der proletarischen Psychologie herstellen sollte.

Der Proletkult versuchte, diesen Anspruch in allen kulturellen Bereichen durchzusetzen: in der Schul- und Erwachsenenbildung (proletarische Universitäten), in der Organisation eines proletarischen Theaters, in Massenaufführungen, in Agitpropveranstaltungen der Roten Armee, in Kunst- und Literaturzirkeln, in Arbeiterstudios und Arbeiterklubs.

Die führenden Theoretiker des Proletkults, A. Bogdanov, V. Poljanskij, P.N. Kerzencev und V. Pletnev gingen davon aus, daß sich der Sozialismus umfassend nur verwirklichen lasse durch die Umwälzung des kulturellen Überbaus. Da ihren Vorstellungen zufolge der kulturelle Überbau einen mächtigen konservierenden Faktor in revolutionären Prozessen darstellte, durfte seine Veränderung keiner naturwüchsigen Entwicklung überlassen bleiben, sondern mußte aktiv organisiert werden. Der Proletkult scheiterte jedoch an den historischen Widersprüchen der russischen Revolution. Die szientivische Theorie

Bogdanovs, die der Konzeption des Proletkults insgesamt zugrundelag, konnte die konkreten kulturellen Vermittlungsformen nur linear ableiten aus abstrakten, klassenpsychologischen Annahmen, ohne konkrete Organisationsformen des proletarischen Lebenszusammenhangs zu entwickeln. Die Isolierung des Proletkults von den politischen und ökonomischen Problemen des sozialistischen Aufbaus in einem industriell rückständigen Land setzen seine Versuche der scharfen Kritik der Kommunistischen Partei aus, die schließlich zu der Eingliederung des Proletkults in die Gewerkschaftsarbeit führte.

Der russische Proletkult ist die erste kulturelle Massenbewegung der Arbeiterklasse, die einen kulturevolutionären Anspruch vertrat. Seine Theorie einer proletarischen Kultur wie seine Praxis der proletarisch-schöpferischen Selbsttätigkeit läßt sich nicht mehr in den Kategorien einer marxistischen Ästhetik beschreiben; sie verweisen auf die Notwendigkeit einer marxistischen Kulturtheorie, die die Diskussion der subjektiven Seite revolutionärer Prozesse wieder aufnehmen müßte.

3: Kunst und Produktion - kurze Bemerkungen zu B. Arvatov und S. Tretjakov (Heiner Boehncke, Frankfurt)

Eine kritische Rekonstruktion der ästhetischen Theorie und Praxis der avantgardistisch-proletarischen Schriftsteller B. Arvatov und S. Tretjakov vermag zur Theorie der Kunst in der Übergangsgesellschaft einen großen Beitrag zu leisten. Sie haben versucht, die Marxsche Kritik der Politischen Ökonomie als Theorie der bürgerlichen Gesellschaft auf die Voraussetzungen und Funktionen sozialistischer Kunst und Kultur als Teilbereiche gesellschaftlicher Totalität zu übertragen. Zu ihren Konzeptionen einer agitatorischen Ästhetik, einer die Lebensverhältnisse durchdringenden aktiven ästhetischen Praxis gelangten sie durch eine Kritik des kulturellen Überbaus der bürgerlichen Gesellschaft. Dieser in Form und Inhalt durch die kapitalistische Arbeitsteilung bestimmte Überbau hat nach Tretjakov und Arvatov vor allem die Funktion, Bedürfnisse zu befriedigen, die der kapitalistischen Herrschafts-

und Arbeitsverhältnisse wegen nur als Surrogate realer Erfahrung realisiert werden können.

Ihre Theorie jedoch wandte sich ebenso gegen krude Ausprägungen der Widerspiegelungstheorie als Grundlage des sozialistischen Realismus in der Stalin-Ära. Für eine parteiliche Aneignung der Wirklichkeit, zur Konkretisierung von Vorhaben und Plänen des sozialistischen Aufbaus sei nicht "Widerspiegelung" erforderlich, sondern "die Kunst als unmittelbares und bewußtes, planmäßig eingesetztes Werkzeug der 'Lebensgestaltung'."

In ihren Vorschlägen für Malerei, Theater, Film, Literatur intendierten Arvatov und Trejakov eine dem Stand der Beherrschung der Produktivkräfte entsprechende Aufhebung von Arbeitsteilung zwischen privilegiert Kunstschaffenden und gewöhnlichen ästhetischen Konsumenten.

Das versuchten sie durch ihre eigene Praxis exemplarisch vorzuführen. Als Mitglieder des LEF (= Linke Front der Künste 1923-1928) bemühten sie sich, die Grenzen zwischen einerseits ästhetischer Produktion und Konsumtion, andererseits tradierter Gattungen wie Roman, Staffeleibild, Reportage, pädagogischer Literatur etc. aufzuheben.

Konsequent arbeitete z.B. Tretjakov längere Zeit in einer Kolchose als "operierender Schriftsteller", der nicht bloß Material, Eindrücke für ein zu schreibendes Buch sammelt, sondern durch seine Mitarbeit im Kollektiv seine spezifischen Kompetenzen vermittelt: Schreiben, Lesen, Sprechen, Filmen etc. werden als Fähigkeiten und Fertigkeiten erfahren, die dazu dienen, die Beziehungen unter den Menschen unter sozialistischen Produktionsverhältnissen zu verändern.

4: Zum Verhältnis von materialistischer Ästhetik und proletarischer Kultur (Maruta Schmidt u. Eckhard Siepmann, Berlin W)

Erst die Rekonstruktion proletarischer Kultur der Vergangenheit und die Analyse ihrer gegenwärtigen Formen ermöglicht den Entwurf einer Ästhetik als Wissenschaft von der Produktion und Konsumtion ästhetischer, d.h. auf die Sinne einwirkender Formen.

Aus der Tatsache, daß die Arbeiterklasse als die historisch l e t z t e Klasse als erste über eine wissenschaftliche Theorie verfügt, die mit ihrer Praxis übereinstimmt, ergibt sich der wissenschaftliche, operative, funktionale und kollektive Charakter der proletarischen Kultur. Indem nicht mehr der G e i s t, sondern die m a t e r i e l l e A r - b e i t das Zentrum des marxistischen Kulturbegriffs bildet, verliert das traditionelle "Kunstwerk" seinen Anspruch, als Zentrum der ästhetischen Praxis zu erscheinen. Die Menschen verwirklichen ihre ästhetischen Fähigkeiten in den Arbeits- und Kommunikationsprozessen des Alltags; in Formen, die vom Charakter der jeweiligen Produktionsweise bedingt sind und deren sublimste und am meisten vermittelte Reflexe in der bürgerlichen Gesellschaft die Kunstgebilde sind.

Indem die materialistische Ästhetik diese Vermittlungsprozesse aufdeckt, gibt es für sie keinen "Rest, der nicht aufgeht". Es gibt für sie gleichfalls keine übergeschichtliche Bedürftigkeit des Menschen, Kunstwerke hervorzubringen; sie sieht vielmehr diese Bedürftigkeit in dialektischem Zusammenhang mit den Entwicklungsstufen der hierarchischen Teilung der Arbeit.

Die Herausbildung der Kunst zu einer selbständigen gesellschaftlichen Bewußtseinsform muß verstanden werden in dem Horizont der Herausbildung der Sinnlichkeit als Produkt der historischen Dialektik von gesellschaftlichem Reichtum und Mangel, von Vergegenständlichung und Entäußerung. Nur, solange die Institution des Privateigentums an den Produktionsmitteln den gesellschaftlichen Prozeß bestimmt, solange erscheint die Kultur als ein Teil jener f r e m d e n M a c h t (Marx), als die den Menschen das Produkt ihrer eigenen Arbeit in ihm g e g e n ü b e r t r i t t.

Mit dem Ende der hierarchischen Teilung der Arbeit, in gesellschaftlichen Verhältnissen, die es den assoziierten Produzenten möglich machen, in ihrer Arbeit sich selbst universell zu vergegenständlichen, schütteln die künstlerischen Produktivkräfte den Zwang ab, sich in der monadischen Abgeschlossenheit des Kunstwerks zu realisieren. Diese Entwicklung läßt

sich exemplarisch ablesen an den kulturevolutionären Ansätzen nach der Oktoberrevolution.

5: Die "Gruppe progressiver Künstler" - Berlin, Köln (1920-1933) - Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Kunst in Deutschland (Ulrich Bohnen, Stuttgart)

Die erfolgreiche Eroberung der politischen Macht durch die Bolschewiki in Rußland einerseits, der 1. Weltkrieg mit der sich anschließenden November-Revolution in Deutschland andererseits bilden gewissermaßen die grobe historische Folie, auf der auch die Herausbildung kulturevolutionärer Konzeptionen in Deutschland stattfand. Der Niedergang des Expressionismus in die Regionen der Akademie korrespondierte mit der verstärkten Diskussion und experimentellen Praxis politischer Kunst. Die "Gruppe progressiver Künstler" hat hierin ihren Platz, - theoretisch wie praktisch. Anfangs noch geprägt durch das expressionistische Klima im Kreis um Franz Pfemferts "Aktion", fanden sich in den Jahren bis 1922 eine Reihe von zu meist rheinischen Künstlern in dem Bestreben zusammen, die als bürgerlich eingestufte subjektivistische Form der expressionistischen Kunst, die man auch in der sozialkritischen Kunst von Nagel über Grosz bis Kollwitz anwesend sah, zu überwinden und eine Form zu entwickeln, die dem kollektiven Charakter des proletarischen Klassenkampfes angemessen sein sollte. Als Rätekommunisten, d.h. als Gegner jedes autoritären Zentralismus, entwickelten vor allem Franz Wilhelm Seiwert, der Haupttheoretiker der Kölner Gruppe, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz und mit ihnen August Tschinkel, Otto Freundlich, Jankel Adler und Hans Schmitz theoretisch wie praktisch eine gegenständlich-konstruktive Bildform, die - wie Seiwert formulierte - "eine allem Sentimentalem und Zufälligem entkleidete Wirklichkeit" darstellen und "ihre Funktionen, ihre Gesetzmäßigkeit, ihre Beziehungen und ihre Spannungen innerhalb des Bildrahmens und seiner Gesetzmäßigkeit sichtbar werden lassen" sollte. Als Rätekommunisten insofern, als keine emotionale Hingabe an einen zunehmend der Basiskontrolle entzogenen Parteiapparat gezüchtet werden, sondern gerade der Aspekt der

rationalen, klassenbewußten Einsicht vorrangig sein sollte. Kein Wunder, daß den "Kölner Progressiven" neben der unvermeidlichen Verfolgung durch die Nationalsozialisten auch die Ablehnung der Parteikommunisten bis heute zuteil wurde. (Vgl. zu diesem Referat auch: Gerd Arntz, Politieke prenten tussen twee oorlogen, inleidingen door Uli Bohnen en Kees Vollemans, Nijmegen Sun-Verlag 1972.)

Freitag, 14. April 1972

Sektion: Gruppenarbeit an kunstwissenschaftlichen Themen

1: Werbung und Kunst (Diskussionsleiter: Hans-Ernst Mittig, Berlin W und Norbert Müller-Dietrich, Stuttgart)

A: Referat: Surrealismus und Reklame (Norbert Müller-Dietrich, Stuttgart)

Die Untersuchung ging von der Beobachtung aus, daß Reklamebilder aus der Zeit um 1900 verblüffende Vorwegnahmen scheinbarer surrealistischer Bilderfindungen enthalten. Das war der Anlaß, diese Reklamebilder - meist Anzeigen aus der Zeitschrift "Jugend" - ernstzunehmen, eine ihnen adäquate Leseweise zu entwickeln, ihre formalen und inhaltlichen Strukturen zu bezeichnen und sie aus der Funktion solcher Reklamebilder zu verstehen. Der zweite Teil der Aufgabe bestand darin, die Übereinstimmungen mit surrealistischen Bildern schärfer zu fassen und den vermuteten Transport von "Proto-Surrealismus" aus der Verkaufssphäre in eine sich als avantgardistisch verstehende künstlerische Strömung mit analogen Phänomenen und mit Quellen zu belegen. Der dritte Teil der Untersuchung konnte vorerst lediglich in der ausgiebigen Diskussion skizziert werden, die sich an das ausdrücklich als Forschungsbericht deklarierte Referat anschloß. In diesem Teil müßte die Erklärung für die Rezeption gegeben werden, was freilich nur im Rahmen einer Gesamtinterpretation des Surrealismus möglich ist. Zu erarbeiten wäre eine Ikonologie des Surrealismus, die von seinen politischen "Therapie-Absichten" nicht absieht, sondern ihr Scheitern verständlich macht.

Im ersten Teil wurde also eine bestimmte Leseweise der Reklamebilder, die man nicht in Kürze wiedergeben kann, angewandt,

und es wurde versucht, eine zeittypische Reklame-Thematik zu demonstrieren. Die um 1900 vorherrschende kann man so beschreiben: Die Ware erscheint als Natur, und die Warenherstellung wird zum Naturprodukt stilisiert. Die Struktur des Reklamebildes ist aus seiner Funktion des permanenten Verkaufsgesprächs ableitbar, das sich jetzt nicht mehr im Laden abspielt, sondern das der markenerzeugenden Reklame anvertraut wird. Die verkaufstheoretische Abkunft, die multifunktionale Aufsplitterung des Markenbildes (Verpackung, Anzeige usw.) und die Visualisierung des Konkurrenzmotivs führen zur spezifischen im Inhaltlichen und im Formalen greifbaren Struktur des Reklamebildes, die man grob und vorläufig "Montage" nennen kann.

Im zweiten Teil wurde die Rezeption von Strukturen des Reklamebildes im Tafelbild der Surrealisten näher verfolgt. Ihr inhaltliches Moment, das Natur-Ware-Thema, korrespondiert mit der "Rückverwandlung der Zivilisation in Natur", dem "Rahmenthema" der Surrealisten. Ihr formales Moment, die "Montage", kehrt als provokative Klitterung und als Assimilation des Stofflich-Heterogenen in den bei Tanguy, Dalí und Magritte je verschiedenen Spielarten wieder. Als analoges Phänomen wurden u. a. gewisse Übereinstimmungen zwischen der reklameerzeugten Kaufmotivation und dem archaischen Sichaneignen von Gegenständen, dem sich das surrealistische "objet trouvé" verdankt, interpretiert. Weitere Analogien liegen in charakteristischen Überschneidungen, etwa dem "manichino" und der Kleiderpuppe, oder den "kalten Räumen" auf surrealistischen Bildern und den in Schaufenstern arrangierten Warenlandschaften. Nachweise aus der Literatur vom Umschlagen der Waren-Surrealität in die des poetischen Bildes und explizite Hinweise von Surrealisten wurden abschließend behandelt.

B: Diskussion des Referats (Zusammenfassung von Horst Bredekamp)

Keiner der Diskussionsbeiträge zum Referat stellte das Vorhaben grundsätzlich in Frage; die Kritik aus dem Auditorium betraf fast ausschließlich neue Gesichtspunkte und bestand

damit vorwiegend aus Anregungen.

1. Als wichtigstes Merkmal des Referats wurde mehrfach hervorgehoben, daß hier nachgewiesen werden konnte, daß "Wareninnovation" sich n i c h t erst seit Pop - wie immer wieder konstatiert wird - v o r der "Kunststilinnovation" vollzieht.

Wenn sich durch die Warenästhetik optisch faßbare Ideologie drastischer als jemals zuvor in Szene setzt, wenn die Frage, was zuerst da war: Kunst oder Reklame, zu Gunsten der Reklame entschieden werden kann, wird schwer zu widerlegen sein, daß die Kunst mit der reklameästhetischen Information auch deren Ideologie kaum abzuschütteln vermag, auf die sie reagiert und von der sie noch im Abwehrversuch durchsetzt erscheint.

2. Ein allgemeiner ideologischer Zusammenhang wurde mit der These vorgeschlagen, daß, wenn Reklame auf Mangel reagiere, Kunst andererseits zum Teil aus Reflex auf Reklame bestehe, auch Kunst auf Mängel verweise: Der schöne Schein sei damit nichts als Verdeckung des schlechten Seins. Dem wird entgegengehalten, daß eine derartige Behauptung sich zwar aus dem Gegenstand der Betrachtung deduzieren lasse, nichts aber über dessen spezifische Qualität aussage - so richtig die Aussage im allgemeinen sei, so wenig Kriterien biete sie für eine Detailanalyse. Inhaltlich wird der Kunst/Mangel-These entgegengesetzt, daß "Mangel" hier mit "Bedürfnissen" unzulässigerweise verwechselt worden sei; nicht Mangel, der Bedürfnisse hervorbringt, sei schlecht an sich, sondern die spezifische Art, in der die Bedürfnisse befriedigt werden; nicht Kunst und Reklame an sich sind schlecht, weil sie auf Mangel reagieren, sondern die Interessen, die sich über die Mangelreduzierung durchsetzen. Der Natürlichkeit der Bedürfnisbefriedigung steht der Zwang gegenüber, unter dem sie sich vollzieht, wenn der Tauschwertstandpunkt dominiert. Dieser Zwang erscheint direkt in den "Liebesblicken" der Waren in der Reklame; in ihrer Sexualisierung und ihrer Auffüllung mit "menschlichen" Qualitäten.

3. In den vorgestellten Reklamebildern offenbart sich die Gleichsetzung von Ware und Natur besonders kraß: Das Produkt der Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur tritt ihm

als Bestandteil derselben gegenüber; dieser "räumlichen" Entfremdung des Produkts vom Produzenten entspricht die Einbindung der Ware in ein überzeitliches Kontinuum (Odol-Tempel) und ihre Heroisierung als Denkmal, das ebenfalls auf ihre überzeitliche Qualität verweist.

4. Wenn Natur als Ware und Ware als Natur erscheint, so wäre zu unterscheiden, wie die Kunst - insofern sie auf Reklame reagiert - diese Umpolung aufnimmt und zu einem neuen Natur-Reklamebild verwandelt (Verweis auf Neue Sachlichkeit), wie umgekehrt Naturmotive in der Reklame aufgenommen sind (Verweis auf Friedrich Christian Delius: Der Held und sein Wetter, München 1971).

5. Um die politökonomische Ableitung zu präzisieren, wird vorgeschlagen, die spezifische Wettbewerbspraxis zu analysieren (anhand verschiedenartiger Reklamemethoden für eine Warengattung) und die Zielgruppen festzustellen, an die sich die jeweilige Reklame wendet (Untersuchung verschiedener Zeitschriften).

6. Mit der Montage und dem Plakat als einem "modernem Emblem" wird auf formale Identitäten zwischen Reklame und Kunst verwiesen. Daß sich Montage vor der Verwendung in der Kunst in der Reklame als eine ihr höchst angemessene Form durchsetze, wird bestritten: Montagen in Kunst und Reklame seien gemeinsam Reflexe einer veränderten Wahrnehmungsstruktur auf einem bestimmten Stand der Produktivkräfte (Fließbandarbeit), in dem mit der totalen Zerlegung des Produktionsprozesses auch jedes in sich geschlossene Kunstwerk obsolet werde.

2: Landschaftsmalerei (Diskussionsleitung: Wolfgang Kemp, Bonn)

In Referat und Diskussion sollte die Bedeutung des Themas für die Ausbildung und Schärfung einer materialistischen kunstwissenschaftlichen Methode erarbeitet werden. Ausgangspunkt: Entstehung der Landschaftsmalerei (Lm).

Bisherige Erklärungsmodelle: Evolution (Schritt für Schritt, Suche nach neuen "Inkunabeln", z.B. Pächt). Setzungsakt (geniale Tat ohne Voraussetzungen, z.B. Keller). Zurückführung auf ein Allgemeines, das selbst nicht befragt wird (Zeit-

geist, Naturgefühl, z.B. Clark). Folge des beschränkten Ansatzspektrums: Lm wird für eine idealistische Auffassung von Kunst gewonnen: "In ihr überwindet die Malerei alles ursprünglich Zweckhafte" (Clark).

Weiterführender Ansatz: Entstehung der Lm aus der geschichtlichen Entwicklung des Verhältnisses Mensch-Natur (konsequent ausgelegt: außerkünstlerische Vorgänge machen einen Gegenstand zum künstlerischen). Bisher rudimentärer Ansatz, mehr Hinweis: Lm sei aus dem Verhältnis Stadt-Land entstanden (z.B. Friedländer, Lützelner). Konkreter Ansatz: Welches geschichtliche Stadt-Land-Verhältnis hat zur Entstehung der Lm "gedrängt"? Anwendung auf Lorenzettis Sieneser Rathausfresken, die das Stadt-Land-Verhältnis selbst thematisieren. Das Programm der italienischen Commune (Allegorie des Buon Governo): vom Tugendstaat zur Wirtschaftsordnung. Seine Auswirkung auf die Darstellung von Stadt und Land: Überwiegen des sozio-ökonomischen "Vordergrundes". Lorenzettis Fresken beziehen sich auf folgendes Entwicklungsstadium: das ursprünglich akkumulierte städtische Kapital wird in Immobilien reinvestiert (neues Interesse der Stadt am Land). Der Stadtstaat arrondiert und sichert das Land (contado) politisch. Das städtische Interesse ist jedoch vermittelt, nicht direkt (keine Refeudalisierung des Städters): vgl. die komplizierten Systeme der Pacht mit mehreren Stufen der Unterverpachtung; städtisches Kapital arbeitet außerdem in mobiler Form auf dem Lande, um die Erträge zu intensivieren. Die städtische Sicht aufs Land initiiert und formt Lorenzettis Landschaftsfresko: die Darstellung wird raumhaltig, sie orientiert sich an katastermäßiger Erschließung des Landes. Das Interesse am Land ist konkret: der Produktionszusammenhang Stadt-Land wird in einer Fülle von Einzelszenen aufgezeigt. Gleichzeitig wird ein ästhetischer Überschuss spürbar: im utopischen Tenor des Gesamtprogramms, in der detaillierten wie komplexen Wiedergabe des Landschaftsganzen und der Einzelheiten (einzelne Gruppen definieren Land als Ort städtischer Muße). Dieser Überschuss ist auf die ökonomisch wie politisch befriedigende Verfassung des Stadt-Land-Verhältnisses einerseits und auf seinen indirekten Charakter andererseits zurückzuführen.

In die Diskussion wurde anhand einiger Beispiele (niederländische Lm des 19. Jahrhunderts, romantische Lm) die Frage angegangen, ob nach Lorenzetti der konkrete Bezug zum ökonomischen Rahmen, zur geschichtlichen Entwicklung des Mensch-Natur-Verhältnisses noch im Direktgang erfahrbar ist, oder nur durch Negation gewonnen werden kann (Lm = "reine Natur").

3: Olympische Sportarchitekturen (Diskussionsleitung:
Hans-Joachim Kunst, Marburg)

Diskutiert wurde über eine auf kunstwissenschaftlicher Methode basierende Formenanalyse der bekanntesten Olympiaarchitekturen, eine Formenanalyse, die bisher von keiner Seite unternommen worden ist. Die Ergebnisse dieser kunstwissenschaftlichen Untersuchung sollen auf ihre soziologischen Bedingtheiten befragt werden, wie sie bereits für die Spiele selbst von U. Prokop (Soziologie der olympischen Spiele) aufgezeigt worden sind. Es zeichnet sich ab, daß die formalen Kriterien der jeweiligen Stadionsarchitektur den von der jeweiligen herrschenden Gesellschaft den olympischen Spielen zugewiesenen Funktionen völlig entsprechen.

Wie Frau Prokop feststellt, haben in der ersten Phase die olympischen Spiele den Charakter eines noch nicht bürokratisch verwalteten Volksfestes und entbehren einer kultischen Überhöhung. Dem Volksfestcharakter entspricht die von reinen Zweckvorstellungen diktierte Sportarchitektur. Da Baron de Coubertin, der in dem Sport ein wichtiges Instrument sah, die Arbeiterklasse in die bürgerliche Gesellschaft zu integrieren, erkannte, daß dieses Ziel nur dann erreicht werden könne, wenn die Elemente herausgearbeitet werden, "an denen Sportler wie Zuschauer zur resignativen Einsicht in die Naturnotwendigkeit von Hierarchie, in den Selbstwert gratifikationsloser Leistung zusätzlich sozialisiert werden", mußten notwendigerweise an die Stelle "jahrmarkthafter Elemente von Zufall und Amüsement streng kalkulierte Demonstration bürgerlicher Effektivität und kultische Überhöhung der im Sport repräsentierten positivistischen Inhalte" treten. In dieser Phase veranschaulicht die Sportarchitektur nicht nur ihre eigentliche utili-

tas, sondern auf sie werden alle Kriterien einer Memorial- und Fortifikationsarchitektur projiziert, die Zuschauer und Agierende in ein systembejahendes Verhalten zwingen soll. Das Stockholmer Stadion (1912) wird von Torben Grut als eine nordische Zwingburg konzipiert, das Stadion in Los Angeles (1932) erhält antike Würdeformen, das Berliner Olympiastadion (1936), das hinsichtlich seiner Grundstruktur dem von Los Angeles angeglichen wird, wird von Turmarchitekturen und Aufmarschplätzen umstellt, die ohne Zweifel die Assoziation an das Tannenbergdenkmal wecken sollen.

Es kann deutlich gemacht werden, daß die olympischen Spiele in Berlin und das alle Kriterien einer faschistischen Architektur aufweisende Stadion Werner Marchs nicht eine Pervertierung der olympischen Idee, sondern - im Gegenteil - die systematische Realisierung der Coubertinschen Intention darstellen.

Da in der dritten Phase der olympischen Spiele (1952-1972), die mit der Stabilisierung des Kapitalismus zusammenfällt, "der objektive Charakter des im Sport implizierten Wertsystems von vornherein die Chance allgemeiner Anerkennung hat", können sich die olympischen Spiele "heiter" entfalten. Sie bedürfen nicht mehr der kultischen Überhöhung, sondern gerieren sich als touristische Attraktionen und werden zum Umschlagplatz alles dessen, was "weltweiten Tauschwert" hat. Der Architektur wird die Aufgabe zugewiesen, die Effektivität des Systems optisch bewußt zu machen. Die Münchener Architektur wird wie ein Exportartikel vorgestellt. Auch ist es kein Zufall, daß die Mobilität suggerierende Zeltarchitektur des Münchener Hauptstadions seine Form weitgehend dem Deutschen Pavillon der Weltausstellung in Montreal (1967) entliehen hat, dessen "heiteres Zeltdach" den "Jahrmarktcharakter der Monsterschau unterlaufen sollte". Es kann festgestellt werden, daß die einem Ausstellungspavillon angegliche Form des Olympiastadions in München den Olympischen Spielen den Charakter einer Exportausstellung gibt, in der die sportlichen Leistungen wie Exporterzeugnisse ausgestellt und prämiert werden.

4: Kunstgeschichte und Schule (Diskussionsleitung:
Irene Below, Bielefeld)

Auf dem Hintergrund von hochschuldidaktischen Überlegungen zur Reform des Faches Kunstgeschichte erscheint eine Erörterung des Verhältnisses der Kunstgeschichte zur Schule wichtig, weil

das Problem der Vermittlung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse daran besonders deutlich wird, eine Überprüfung und Revision des Verhältnisses von Kunstwissenschaft und Kunsterziehung dringend vonnöten ist, es angesichts der wachsenden Studentenzahlen erforderlich ist, Möglichkeiten für neue Berufsperspektiven zu erörtern.

Zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und Kunsterziehung: Kunstgeschichtsstudium und Kunsterzieherausbildung sind beide in einer Phase der Umstrukturierung begriffen. Beide Gebiete haben in den letzten Jahren - weitgehend unabhängig voneinander - Fragestellungen entwickelt, die in das Gebiet der jeweils anderen Disziplin hineinreichen.

Die Kunstgeschichte reflektiert wieder stärker als in den vorangehenden Jahrzehnten pädagogische Probleme und beschäftigt sich dabei mit der Vermittlung ihrer Ergebnisse an eine größere Öffentlichkeit - dies vor allem im Rahmen einer sich konstituierenden Museumspädagogik. Auch der Forschungsgegenstand hat sich - zumindest partiell - geändert: so ist u.a. die Abstinenz gegenüber der Moderne weitgehend geschwunden; neben "Künstlerkunst" ist auch das allgemeinere Problem einer "optischen Kultur" ins Blickfeld gerückt - so etwa Gebrauchsgegenstände, Werbung etc. Die Geschichte der Kunstrezeption hat an Wichtigkeit gewonnen, kunstsoziologische und kunsttheoretische Fragestellungen sind nicht mehr in der Weise tabu wie noch vor wenigen Jahren.

Die Kunsterziehung hat sich entschieden von der "musischen Erziehung" der Nachkriegsjahre gelöst und damit zugleich von deren Antirationalismus, Kindertümelei und Innerlichkeit. An die Stelle der Überbewertung des Machens und des "Schöpferischen im Kinde" gegenüber Analyse und Reflexion optischer Sachverhalte, sind Ansätze zu einer Verbindung von Produktion

und Reflexion getreten. Beide sollen dazu verhelfen, optische Umwelt zu erfassen, Gründe für deren spezifisches Aussehen bewußt zu machen und diese Umwelt wo nötig und möglich zu verändern. Ästhetische Erziehung versteht sich heute somit als ästhetisch-politische Erziehung, da Produktions- und Rezeptionsweisen nicht von der jeweiligen gesellschaftlichen Situation zu trennen sind.

Im Rahmen einer künftigen integrierten Gesamthochschule liegt es nahe, die Isolierung der beiden Bereiche voneinander aufzugeben und die Ausbildungsgänge stärker als bisher aufeinander zu beziehen. Hierfür müßte zunächst geklärt werden, wie es zu der Isolierung der beiden Gebiete voneinander gekommen ist, und welche wechselseitigen Einflüsse es gegeben hat,

ob und in welchem Ausmaß die unterschiedlichen Ansätze und Verfahren in den beiden Disziplinen integrierbar sind, welchen Stellenwert kunsthistorisches Material und kunsthistorische Fragestellungen heute in der Schule (je nach Schultyp) besitzen,

welche kunsthistorischen Sachverhalte Eingang in die Schule finden sollten, welche Ansätze zur Reform der Studiengänge im Hinblick auf die integrierte Gesamthochschule sinnvoll erscheinen,

ob die neuen Fragestellungen der Kunsterziehung Reformen des Kunstgeschichtsstudiums mitbestimmen sollten.

Diese Themen sollten möglichst von Kunsthistorikern, Kunsterziehern, Pädagogen und anderen Interessierten gemeinsam bearbeitet werden.

5: Architektur im 20. Jahrhundert (Diskussionsleitung:
Joachim Petsch, Bonn)

Diskussionsgrundlage bildete ein Referat des Moderators über die "Nachkriegsarchitektur in der Bundesrepublik bis 1959: Versuch einer formalen und ideologischen Ableitung", das schriftlich vorlag.

Das Jahr 1945 stellt keinen Einschnitt oder Wendepunkt in der Architekturgeschichte dar (Literatur klammert die "konserva-

tive" Baukunst der Zwanziger Jahre, die des Dritten Reiches und die der Nachkriegszeit bis 1959 weitgehend aus), weil ab 1947 die Restauration der kapitalistischen Gesellschafts- und Eigentumsordnung einsetzte, die lediglich eine Demokratisierung der politischen Herrschaftsordnung brachte; die alten herrschenden Klassen hielten an der repräsentativen und monumentalen Architekturvorstellung fest. 1957 wurde die Restaurationsepoche abgeschlossen - diese feste Etablierung des Systems und der Entwicklungsstand der Produktionsmittel, die einen Abbau hierarchisch-autoritärer Strukturen zugunsten von "Team-work" erforderlich machten, zogen in der Architektur ab 1959 neue repräsentative und versachlichte Ausdrucksformen nach sich (Bauten der Brüsseler Weltausstellung von 1958 - Anschluß an die westliche Architektur). In der Restaurations-epoche strebt man ein geschlossenes Fassadenbild an, da das Bauwerk (Einzelbauten) als künstlerisches Architekturwerk angesehen wird, das unabhängig von seinem Inhalt individuell zu gestalten ist (Abbildung von Bedeutungen - Ideologie der "Heilung durch den Geist", Antirationalismus- und Naturideologie, Ideologie der organischen Stadtbaukunst); man strebt den Masseneindruck an - auch im Fabrikbau. Formale Alternativen und neue baumethodische Ansätze lehnt man ab.

Sieht man von den Architekturexperimenten der Zwanziger Jahre ab, so bietet die deutsche Architektur von 1910-1959 ein geschlossenes Bild. Durch Vergangenheitshinweise und vorherrschende "bodenständige" Einzelbauweise bei den Wohnbauten erfolgt eine scheinbare Versöhnung der Klassen - die repräsentativen Bauwerke der Stadt dagegen sind mit der Aura des Unwandelbaren und Überzeitlichen umgeben: sie erhalten verklärenden und stabilisierenden Charakter und versinnbildlichen die statischen Gesellschaftsvorstellungen der herrschenden Klassen.

Die Diskussion konzentrierte sich auf das Aufzeigen der Zusammenhänge von ökonomisch-sozialen Strukturen, politischer Herrschaft und ästhetischen Werten. (Vorgänge um das Kasseler Theater, Bauvorschriften, Eigenheim als formales und soziales Leitbild, Wohnungsbau als Integrationsmittel, Berufungspolitik, Im-Amt-Bleiben der alten Verwaltungsspitzen.)
