

ARNOLD HAUSERS THEORIE DER KUNST*

Die Schriften des kürzlich verstorbenen Kultursoziologen Arnold Hauser¹ haben weltweit Ansehen und Einfluß erreicht. Seine „Sozialgeschichte der Kunst“ (1951) – Anregung und Vademekum einer ganzen Generation junger, des bürgerlichen Positivismus überdrüssiger Kunstwissenschaftler – blieb ein in dieser Art bahnbrechendes und bisher nicht ersetztes Standardwerk, das kompendienhaft Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte miteinander zu verbinden sucht. Seine Werke haben die allgemeine Auffassung von Theorie, Methode und Möglichkeiten der Sozialgeschichte der Kunst entscheidend bestimmt und werden weithin – vor allem im angelsächsischen Raum – mit dem marxistischen Ansatz in der Kunstgeschichte gleichgesetzt. So wird oft genug die – häufig nicht unberechtigte – Kritik an Hausers theoretischer Konzeption und seiner darauf fußenden Interpretationen vorschnell für eine Widerlegung des gesamten historisch-materialistischen Ansatzes in der Kunstwissenschaft gehalten. Eine Klärung von Hausers Theorie und Methode scheint daher notwendig.

Ein kurzer Abriß seiner intellektuellen Biographie² mag helfen, Herkunft und Entwicklung seiner ideologischen und methodologischen Position zu bestimmen. Hauser wurde 1892 in Ungarn geboren. Vor und nach dem 1. Weltkrieg studierte er Philosophie, Literatur, Kunstgeschichte, Soziologie und Wirtschaftswissenschaften an den Universitäten Budapest, Paris und Berlin bei einer Reihe hervorragender Gelehrter, wie dem Philosophen Henri Bergson, dem Kunsthistoriker Adolf Goldschmidt, den Soziologen Max Weber, Georg Simmel und Ernst Troeltsch sowie dem Nationalökonom Werner Sombert. Während des Weltkrieges studierte er an der Universität Budapest (1918 Promotion über die deutsche Romantik) in enger Verbindung mit Georg Lukács und dessen einem messianischen Idealismus verschriebenen ‚Sonntagskreis‘, zu dem außerdem u.a. die Kunsthistoriker Frederick Antal, Karl Tolnay und Johannes Wilde, der Soziologe Karl Mannheim sowie der Dichter und spätere Filmtheoretiker Béla Balázs gehörten.³

Während der kurzlebigen Räte-Republik unter Béla Kun im Jahr 1919 begann Hauser an der Universität Budapest Vorlesungen über Ästhetik und Theorie der Literatur zu halten. Von 1924 bis 1938 arbeitete er in Wien für eine Filmgesellschaft und befaßte sich intensiv mit der Technik und Soziologie des Films. Während dieser Jahre besuchte er gelegentlich Vorlesungen von Heinrich Wölfflin und geriet unter den Einfluß der geistesgeschichtlichen Arbeiten des Wiener Kunsthistorikers Max Dvořák⁴. Nach dem ‚Anschluß‘ Österreichs an das Dritte Reich im Jahr 1938 emigrierte Hauser nach England. Er schrieb dort in den folgenden Jahren sein erstes und bekanntestes Buch (als bereits über Fünfzigjähriger!), die „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“.⁵ Während einer Gastprofessur an der Brandeis University (USA) schrieb er die „Philosophie der Kunstgeschichte“⁶, gedacht als theoretische Absicherung seiner „Sozialgeschichte“, die noch ohne jede methodologische Einleitung ausgekommen war (vgl. PhK VII f.). Die einzige Studie, die Hauser je über ein spezielles Thema der Kunstgeschichte verfaßte, untersucht bezeichnenderweise den Mannerismus⁷, der während der für Hauser so einflußreichen 20er Jahre als eigenständige Stilrichtung und Geisteshaltung entdeckt und positiv gewertet wurde.⁸ Hausers

letztes Werk, die „Soziologie der Kunst“ (München 1974)⁹, intendiert als „erste umfassende Erörterung des Gegenstandes“ (SK XII), verläßt im wesentlichen nicht seine früher entwickelten Positionen¹⁰, sondern geht vielfältigen Aspekten des umfangreichen Themas in enzyklopädischer Breite nach.

Die Hauptkomponenten von Hausers Theorie der Kunst lassen sich am leichtesten bestimmen an Hand der Theorien und Methoden derjenigen Lehrer und Wissenschaftler, die den stärksten Einfluß auf seine intellektuelle Entwicklung hatten. In der Kunstgeschichte war dies – neben der geistesgeschichtlichen Interpretation Dvořáks¹¹ – vor allem Heinrich Wölfflins Theorie von der immanenten, zyklischen Entwicklung der Stile.¹² Hauser hat verschiedentlich die ahistorischen Auffassungen Wölfflins und die historistische Kunsthistoriker (wie z.B. Alois Riegl) kritisiert und von organistischen, gegenrevolutionären Theorien der Romantik abgeleitet. Er wies außerdem auf die ambivalente Haltung des Historismus zur Individualität hin: einerseits läßt der Historismus „alles Historische von einem übermenschlichen und überzeitlichen Prinzip ausgehen“, andererseits betont er den „individuellen, einmaligen und unwiederholbaren Charakter der geschichtlichen Erscheinungen“ (PhK 127 f.). Bekanntester Vertreter der letzteren Richtung war in der Kunstgeschichte Alois Riegl (PhK 128)¹³. Nach Thomas Munro¹⁴ folgt Hauser gelegentlich dem anti-evolutionistischen, individualisierenden Klischee von der „einzigartigen, unverwechselbaren und unvergleichlichen geistigen Schöpfung“ des Kunstwerks (PhK engl. 73)¹⁵. So verwundert es nicht, daß Hauser auch die Skepsis des Historismus hinsichtlich des geschichtlichen Fortschritts teilt¹⁶ – in klarem Gegensatz zur marxistischen Auffassung (s.w.u.).

Hausers Prägung durch die Tradition des Idealismus kommt ebenso deutlich in der Frage des ästhetischen Werts und der ästhetischen Erfahrung zum Ausdruck. In dem Abschnitt „Geltung und Immanenz“ der PhK untersucht er die idealistische Theorie der Geltung und ihren Einfluß auf Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“. Er kritisiert das Verfahren der Geltungstheorie, von dem angeblich objektiven und normativen Charakter geistiger Werte deren Zeitlosigkeit abzuleiten. Ferner führt er aus, daß die Unterscheidung der Geltungstheorie zwischen Genese und Geltung nicht auf historische Phänomene angewandt werden kann. Schließlich betont er, daß „geltende Wahrheiten und Werte“, ihre „Entstehung, Anerkennung und Preisgebung . . . an historischen Bedingungen geknüpft“ sind (PhK 187 f.). Andererseits aber nimmt er an, daß das Individuum bei der Anerkennung und Formulierung geistiger Werte „überindividuellen Richtlinien“ folgt (PhK 188). Letztere sind nach Hauser „hauptsächlich der Identität der materiellen Wirklichkeit und dem Konservatismus der grundlegenden menschlichen Triebe zu verdanken“ (PhK 188). Hauser vertritt also beides, die historische Bedingtheit und zugleich auch die überindividuelle Objektivität geistiger Werte, wobei er letztere von solch unmarxistischen Vorstellungen wie der „Identität der materiellen Wirklichkeit“ und des „Konservatismus der grundlegenden menschlichen Triebe“ ableitet. In diesem Zusammenhang sei nur kurz darauf verwiesen, daß nach marxistischer Theorie die historische *Entwicklung* der materiellen Bedingungen, insbesondere der Produktivkräfte, den Hauptantrieb der menschlichen Geschichte und des Fortschritts bilden.¹⁷ Ebenso werden die menschlichen Triebe nicht als etwas Statisches und Absolutes aufgefaßt, sondern als etwas, das sich durch die historischen Bedingungen, vor allem durch das Medium der Arbeit, formt und entwickelt.¹⁸

Hausers widersprüchliche Auffassung der Geltung, welche die Ansichten des historischen Materialismus und ebenso die der Geltungstheorie zu verbinden sucht, führt ihn hinsichtlich der Kunst zu der Feststellung: „Aussagen über Kunstwerke werden in dem Glauben zum Ausdruck gebracht, daß sie für jedermann verbindlich sind. Sie tragen eine an die Geltung der logischen Urteile erinnernden Forderungscharakter und drücken wie diese eine Anerkennungsnotwendigkeit aus“ (PhK 188). Als Beleg für das Zusammengehen von historischer Bedingtheit und überzeitlicher Wirkung der Kunstwerke nennt Hauser den bekannten Passus von Marx über die Kunst der Griechen im Entwurf der Einleitung zur „Kritik der politischen Ökonomie“. Marx weist darin auf die Schwierigkeit, daß einerseits „griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind“, sie andererseits aber „für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.“¹⁹ Im Zusammenhang dieses Essays kann auf die kontroverse Diskussion dieser wichtigen Marx-Stelle nicht näher eingegangen werden. Nur einige kurze Bemerkungen seien erlaubt. Gleich vielen anderen Interpreten dieses Passus zitiert Hauser nur einige aus dem Zusammenhang gerissene Sätze und erwähnt nicht das eigentliche Thema dieses Abschnitts, nämlich die ungleiche Entwicklung von Kunst und materieller Basis wie auch der verschiedenen Kunstzweige untereinander: während die „unentwickelte Gesellschaftsstufe“ des antiken Griechenland Meisterwerke der Kunst und der Dichtung hervorgebracht hat, sind ähnliche künstlerische Leistungen in Marx' eigenem Zeitalter der „Selfactors und Eisenbahnen und Lokomotiven und elektrischen Telegraphen“ nicht erbracht worden.²⁰ Entgegen Hausers Deutung schreibt Marx den künstlerischen und literarischen Leistungen der Griechen keinen „zeitlosen Wert“ zu, sondern – ganz im Gegenteil – er bezieht diese Errungenschaften auf die spezifischen, „unreifen gesellschaftlichen Bedingungen“, unter denen *allein* sie entstehen konnten und die „nie wiederkehren“ werden; letzteres ist nach Marx auch der Grund, warum griechische Kunst und Poesie immer noch solch einen Reiz auf uns ausüben.²¹ Hausers Auffassung der ästhetischen Geltung und insbesondere des zeitlosen Werts von Meisterwerken der Kunst steht im Widerspruch zu Marx; sie ist vielmehr der spätbürgerlichen Geltungsphilosophie verwandt, die er ansonsten kritisiert.

Auch seine Bestimmung der Kriterien für künstlerische Qualität zeigt, daß er der Tradition des klassischen deutschen Idealismus verpflichtet ist. Nach Hauser besteht die „Größe“ der Kunst „in einer Deutung des Lebens, die uns den chaotischen Zustand der Dinge besser zu bewältigen und dem Dasein einen besseren Sinn abzugewinnen hilft.“ (PhK 3) „Der moralische Appell und die humanistische Botschaft, die die Kunst übermittelt, fordert zur Abrechnung und Umkehr auf“ (SK 347). Diese Auffassung der Kunst als geistiger und moralischer Hilfe bei existentiellen Problemen erinnert an das bekannte Gedicht „Archaischer Torso Apollos“ (1908) von Rainer Maria Rilke²², dessen „Wandervogel-Mystik“²³ Teil der dekadent-reaktionären Strömung des deutschen Idealismus war. Einen archaischen griechischen Torso betrachtend, ruft der Dichter aus: „da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“²⁴ Diese Idee der Äquivalenz von ethischem und ästhetischem Wert dürfte Hauser bereits im stark vom ethischen Idealismus geprägten Budapester ‚Sonntagskreis‘ aufgenommen und sich zu eigen gemacht haben.²⁵ Sie geht jedoch letztlich zurück auf die Ästhetik des klassischen deutschen Idealismus, insbesondere Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung der Menschheit“ (1795),

deren Titel bereits den Vorrang der ethischen und pädagogischen Funktionen der Kunst verkündet.

Hausers Auffassung von der ästhetischen Erfahrung und Geltung bedingt schließlich einen Verzicht auf kritische, wissenschaftliche Rationalität. Denn er nimmt an, daß „jede wissenschaftliche Erörterung der Kunst ... für die gewonnene Erkenntnis mit der Zerstörung des unmittelbaren und letzten Endes unersetzbaren Kunsterlebnisses (zahlt)“ (PhK 13). Er behauptet weiter, daß „künstlerische Qualität kein soziologisches Äquivalent habe (PhK 6), daß die „Soziologie unfähig (sei), das letzte Geheimnis (!) der Kunst eines Rembrandt zu enthüllen“ (PhK 16), daß „weder die Größe von Rubens noch das Geheimnis von Rembrandt“ soziologisch erklärt werden könnten (PhK 16).

Die im vorangehenden aufgezeigten idealistischen Elemente in Hausers Auffassung stehen im Widerspruch zu anderen Aussagen, in denen er stark den ideologischen Charakter aller Aspekte der Kunst, selbst der künstlerischen Qualität hervorhebt.²⁶ Nur einmal bringt er *beide* Aspekte seiner Auffassung künstlerischer Qualität zusammen, leugnet jedoch, daß sie widersprüchlich seien.²⁷ Diese eigenartige Verbindung von ethischem Idealismus und historischem Materialismus war offenbar kennzeichnend für gewisse intellektuelle Zirkel zur Zeit des 1. Weltkrieges, wie z.B. den Budapester ‚Sonntagskreis‘ um Georg Lukács, dem – wie bereits erwähnt – auch Hauser angehörte.²⁸ Lukács selbst hat in einer späteren autobiographischen Notiz²⁹ ähnliche ungelöste Widersprüche in seinen eigenen frühen Schriften (die Hauser sichtlich beeinflussten)³⁰ unerbittlich kritisiert. Während Lukács und auch Antal ihre früheren idealistischen Anschauungen revidiert haben³¹, setzt Hauser scheinbar bruchlos die idealistische Position des Budapester Freundeskreises fort.

Hausers Konzeption der ästhetischen Erfahrung und Geltung wurde in diesem Zusammenhang zuerst erörtert, weil hier das idealistische Erbe am offenkundigsten ist. Was Hausers Auffassung der Kunstgeschichte, insbesondere der Sozialgeschichte der Kunst anlangt, so sind ihre Merkmale und Mängel bereits kurz von Kritikern verschiedenster Observanz – wie dem Positivisten Ernst Gombrich³², dem Strukturalisten Pierre Francastel³³ und dem Marxisten Valeriano Bozal³⁴ – angedeutet worden. Sie alle kritisieren das Fehlen von konkreten kunsthistorischen, sozialen und ökonomischen Analysen und vor allem Hausers Vernachlässigung des einzelnen Kunstwerks. So schreibt Francastel nicht ohne Berechtigung: „Hauser zieht Parallelen zwischen einem Schema der Geschichte – das notwendigerweise den Handbüchern entlehnt ist – und einem anderen der Kunstgeschichte, das nicht streng auf die Kunstwerke selber beschränkt ist.“³⁵

Untersuchen wir kurz diese beiden ‚Schemata‘ und die Art, wie Hauser beide in seiner Konzeption der Sozialgeschichte der Kunst miteinander verbindet. Wie bereits angedeutet, steht Hausers Auffassung der Kunstgeschichte in einer engen – wenn auch kritischen – Beziehung zu Wölfflins Theorie der Kunstgeschichte, die sich auf die Geschichte der Stile beschränkt. So ist nach Hauser „das zentrale Problem der Kunstgeschichte die Deutung und Wertung der Stile.“ (PhK engl. 39)³⁶ An weiteren Aufgaben der Kunstgeschichte nennt Hauser die Datierung, Lokalisierung und Zuschreibung der Kunstwerke, ihre Klassifizierung in Schulen; ferner „die Feststellung der jeweiligen Auftraggeber und ihres Einflusses auf die Gestaltung der bestellten Werke, die wechselnden Verhältnisse auf dem Kunstmarkt und die verschiedenen Organisationsformen der künstlerischen Arbeit.“ (PhK 40)³⁷ Nirgendwo er-

scheinen die Begriffe ‚Konographie‘ oder ‚Konologie‘. Inhalt und Bedeutung der Kunstwerke – einfachster und naheliegendster Ausgangspunkt jeder Sozialgeschichte der Kunst³⁸ – haben Hauser nie wirklich interessiert.³⁹ Gleich den meisten anderen Elementen seines theoretischen Ansatzes geht auch seine Auffassung der Kunstgeschichte zurück auf die Zeit um den 1. Weltkrieg, als Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ noch einen methodologischen Fortschritt darstellten.

Hausers Auffassung der Sozial- und Kulturgeschichte ist ebenfalls bestimmt von theoretischen Ansätzen, die im ersten Viertel des Jahrhunderts einen starken Einfluß ausübten. Zu nennen sind vor allem die soziologistischen Kulturtheorien von Max Weber⁴⁰ und Karl Mannheim⁴¹, die beide von Marx als Gesellschaftstheoretiker geprägt wurden, kaum aber von seinen Theorien zu Geschichte, Ökonomie und Natur. Hausers Untersuchungen kreisen meist um sehr abstrakte gesellschaftliche Strukturen und Gruppen (ähnlich den ‚Idealtypen‘ M. Webers), wie z.B. Feudalismus, Aristokratie, moderner Kapitalismus etc. Diese setzt er dann zu bestimmten Weltanschauungen in Beziehung, vergleichbar Mannheims ‚Wissenssoziologie‘. Einer solchen Geschichtsauffassung sind die wirtschaftlichen Bedingungen, wie die Produktions- und Besitzverhältnisse von nur nebensächlichem Interesse. Ferner läßt sie eine Reihe anderer wesentlicher Aspekte außer acht, wie z.B. den Stand der Produktivkräfte und seine dialektische Beziehung zu den Produktionsverhältnissen, Arbeit als Vermittlung zwischen Gesellschaft und Natur, die spezifischen Bedingungen der jeweiligen Klassenstruktur und den daraus resultierenden Klassenkampf.

Hauser verbindet seine Konzeptionen von einerseits Kunstgeschichte und andererseits Sozial- und Kulturgeschichte durch den Begriff der ‚Ideologie‘, das klarste marxistische Element seines gesamten Ansatzes. In Übereinstimmung mit Aussagen von Marx und Engels⁴² und unter Benutzung des psychoanalytischen Begriffs der ‚Rationalisierung‘ beschreibt Hauser den ideologischen Charakter und Mechanismus der menschlichen Kultur u.a. folgendermaßen: „So wie ... der einzelne seine Haltung, seine Gedanken, Empfindungen und Handlungen ‚rationalisiert‘, das heißt, ihnen eine akzeptable, vom Standpunkt der gesellschaftlichen Konventionen unanstößige Deutung zu geben bemüht ist, erklären auch die sozialen Gruppen durch die sie tretenden Individuen die natürlichen und die historischen Vorgänge, hauptsächlich aber die eigenen Meinungen und Wertungen, ihren materiellen Interessen, Machtbestrebungen, Prestigerücksichten oder sonstigen gesellschaftlichen Zielen entsprechend. Und so wie der Mechanismus der Rationalisierung mit seinen Motiven und Zwecken dem einzelnen unbewußt bleibt, sind auch die Mitglieder einer sozialen Gruppe der Tatsache kaum bewußt, daß ihr Denken von den materiellen Daseinsbedingungen her bestimmt ist“ (PhK 19).⁴³ Hinsichtlich der Kunst betont Hauser den determinierenden Charakter der gesellschaftlichen Verhältnisse noch stärker – in offenem Widerspruch zu seinen Bemerkungen über die Objektivität ästhetischer Werte (s.o.). Die Kunst, „die fast keinen Zug aufweist, der zeitgeschichtlich und sozial gleichgültig wäre“, steht „in der unmittelbarsten Nähe zur gesellschaftlichen Wirklichkeit und im weitesten Abstand davon, was man unter zeitlos geltenden Ideen zu verstehen pflegt.“ (PhK 20f.)

Die entscheidende Frage ist in dieser Hinsicht jedoch, wie man die Beziehung von Ideologie und ideologischen Produkten, wie Kunstwerken, zur objektiven Realität und historischen Wahrheit definiert. Marx und Engels reduzieren ‚Ideologie‘ – entgegen Hauser (SK 240) – nicht völlig auf den Aspekt des ‚falschen Bewußtseins‘,

also einer verzerrten, subjektiven Sicht der Wirklichkeit; ‚Ideologie‘ kann demnach teilweise auch *objektive* historische Realität wiedergeben.⁴⁴ Zum Beispiel, eine aufsteigende, revolutionäre Klasse, wie das französische Bürgertum des 18. Jhs., kann ihre revolutionäre Aufgabe nur verwirklichen, wenn ihre Ideologie zumindest teilweise die geschichtliche Realität korrekt widerspiegelt.⁴⁵ Im Unterschied zur differenzierten Definition von ‚Ideologie‘ bei Marx und Engels beschränkt Hauser diesen Begriff auf den Aspekt des ‚falschen Bewußtseins‘ (PhK 19, s.o.), der subjektiv-parteiischen Sicht von Realität. Darüberhinaus sei Kunst von allen ideologischen Formen die subjektivste, parteiischste und am meisten von der objektiven Wahrheit entfernte: „Ein Kunstwerk kann streng genommen weder als wahr noch als unwahr bezeichnet werden. . . . die Wahrheit (wird) nicht bezweckt. . . , weder von ihrer Zuständigkeit noch von ihrer Umgehung (kann) die Rede sein. . . die Kunst (ist) an und für sich parteiisch . . . und eine nicht standortgebundene Sicht der Wirklichkeit (kann) gar keine künstlerische Qualität haben“ (PhK 22f.). Das letztgenannte Zitat macht deutlich, daß für Hauser die subjektive, „perspektivische“ Sicht der Realität nicht nur einen Wesenszug der Kunst ausmacht, sondern auch das Hauptkriterium für künstlerische Qualität darstellt. „Große Kunst“ vermittele uns, so Hauser, existenzielle Hilfe nicht trotz sondern gerade *wegen* des subjektiven, parteiischen Charakters ihrer Deutung des Lebens (vgl. PhK 3, 41; PhK eng. 5).⁴⁶ Demgegenüber haben Marx und Engels an dem Beispiel vom „Triumph des Realismus“ in den Romanen Balzacs – entgegen Hauser (SK 241f.) – unmißverständlich dargelegt, daß Kunst die Realität auch in objektiver und selbst kritischer Weise wiedergeben kann, manchmal sogar, wie im Falle Balzacs, im Gegensatz zur eigenen Ideologie des Künstlers.⁴⁷

Hauser überbetont nicht nur den subjektiven Aspekt der Kunst, er unterstreicht auch die ideologischen und soziologischen Voraussetzungen der Kunstgeschichte derart, daß er notwendigerweise zu einem Relativismus bezüglich ihrer Resultate gelangt: „Die Kunstgeschichtsforschung weist in ihrer Entwicklung nicht einmal jenen geringen Grad von stetigem Fortschritt auf, den die Geschichtswissenschaften sonst erkennen lassen.“ (PhK 37f.) Die „Analyse der soziologischen Voraussetzungen der Kunstgeschichte“ erbringe allerdings auch positive Ergebnisse: sie „setzt uns in den Stand, das Problem der Ideologie, ihre Funktion in unserer geistigen Welt, ihre Bedeutung für die Lebensunmittelbarkeit und die lebenssteigernde Kraft unseres Denkens einsichtiger zu beurteilen. . . . Sie verhilft uns zur Einsicht, daß die Ideologie nicht nur Irrtum, Verhüllung oder Fälschung ist, sondern zugleich eine Forderung, der Ausdruck eines Begehrens, Wollens und Strebens, der die Form von scheinbar objektiven, leidenschaftsfreien Aussagen wählt.“ (PhK 41) Die solchermaßen definierten Ziele der Kultur- und Kunstgeschichte – Bereicherung und Stärkung unseres geistigen Lebens – verraten eine monokausale Einschätzung der Kunst.

Diese unmarxistische Tendenz in Hausers Auffassung erscheint am deutlichsten bei seiner skeptisch-agnostizistischen Einstellung zum historischen Fortschritt: „Die Geschichte ist die dialektische Auseinandersetzung zwischen Ideologie und der Idee der Wahrheit, zwischen dem Wunsch, unser Dasein zu ändern, und der Trägheit dieses Daseins. . . . Von einem Ende dieser Bewegung zu sprechen, sei es im Hegelschen oder im Marxschen Sinne, ist reine Spekulation.“ (PhK 42) Marx’ „Messianismus ist mit dem Leitmotiv der ‚vollkommenen Sündhaftigkeit‘ des kapitalistischen Zeitalters und der Verheißung der klassenlosen Gesellschaft jedenfalls noch roman-

tische Erbschaft.“ (PhK 35) Die letzte Konsequenz dieser relativistischen, resignativen Haltung ist Hausers prinzipielle Erklärung, daß er sich allein „zum Marxismus als Geschichts- und Sozialphilosophie bekennen mag“ (nur teilweise zutreffend, wie wir gesehen haben), „ohne in politisch-aktivistischer Hinsicht ein ‚Marxist‘, ja, ein Sozialist im engeren Sinne zu sein“ (SK XV). Indem er definitiv die marxistische Theorie von jederlei praktischer Konsequenz trennt, verrät Hauser nicht nur erneut sein starkes idealistisches Erbe, sondern weist sich auch als ein typischer Vertreter der linksbürgerlichen Philosophie und Soziologie aus.

Anmerkungen

- * Eine frühere Fassung des vorliegenden Essays wurde unter dem Titel „Marxism and Arnold Hauser's Concept of the Social History of Art“ im Februar 1977 in Los Angeles auf dem 65th Annual Meeting der College Art Association of America gehalten und in den „Papers Delivered in the Marxism and Art History Session“, Los Angeles 1977, S. 49-57, veröffentlicht.

Abkürzungen:

MEW = Karl Marx / Friedrich Engels: Werke, Berlin 1956 ff.

PhK = Arnold Hauser: Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958.

PhK engl. = Arnold Hauser: The Philosophy of Art History, London 1959 (offenbar von Hauser selbst besorgte engl. Übersetzung von PhK, die häufig im Wortlaut abweicht).

SK = Arnold Hauser: Soziologie der Kunst, München 1974.

- 1 Vgl. Martin Warnke: Erfahrungen eines Jahrhunderts. Zum Tode des Kunstsoziologen Arnold Hauser, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 2. 1978; Manfred Müller: Ein Weg voller Umwege. Zum Tod des Kunsthistorikers Arnold Hauser, in: Frankfurter Rundschau, 3. 2. 1978.
- 2 Vgl. die biographischen Angaben bei A. Hauser: The Social History of Art. Vintage Book Edition, 4 Bde., New York 1957, am Ende der Bände nach dem Index; derselbe: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst (= rde 45), Hamburg 1957 (Teilausgabe von Kap. IV der „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“), S. 140 f.; PhK engl., S. XIX; SK S. XII-XVI; und besonders Donald Drew Egbert: Social Radicalism and the Arts. Western Europe, New York 1970, S. 566f.
- 3 Zur Geschichte und Ideologie des Budapester ‚Sonntagskreises‘ vgl. David Kettler: Marxismus und Kultur. Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolutionen 1918/19, Neuwied / Berlin 1967, S. 18-27; derselbe: Culture and Revolution: Lukács in the Hungarian Revolutions of 1918/19, in: Telos, Nr. 10 (Winter 1971) S. 34-92 (bes. S. 54-92); Anna Wessely: Die Aufhebung des Stilbegriffs – Frederick Antals Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage, in: Kritische Berichte, 4 (1976) H. 2/3, S. 16-35 (bes. S. 17-22).
- 4 Vgl. bes. Max Dvořák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924.
- 5 Ursprünglich sollte Hauser einen Band über die Soziologie der Kunst für eine von Karl Mannheim herausgegebene Buchreihe verfassen. Obgleich der Originaltext, wie bei allen Büchern Hausers, auf deutsch geschrieben war, erschien das Werk zuerst in englischer Übersetzung unter dem Titel „The Social History of Art“, 2 Bde., London 1951 (zahlreiche Reprints u. Übersetzung in 16 weitere Sprachen). Erste dt. Ausgabe: „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“, 2 Bde., München 1953 (1969 Sonderausgabe in einem Band); das Kap. IV „Mittelalter“ erschien auch gesondert als Taschenbuch in Rowohlt's Deutscher Enzyklopädie (s.o. Anm. 2).
- 6 Erste dt. Ausgabe: München 1958; als ungekürzte Sonderausgabe wiederaufgelegt unter dem marktgängigeren Titel „Methoden moderner Kunstbetrachtung“ (München 1970). Erste engl. Ausgabe: „The Philosophy of Art History“, London 1959.

7 Zuerst erschienen unter dem Titel „Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst“ (München 1964); ähnlich der PhK wiederaufgelegt als Sonderausgabe unter dem gängigeren Titel „Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance“ (München 1973). Erste engl. Ausgabe: „Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art“ (London 1965).

8 Vgl. den wegweisenden Aufsatz von Max Dvořák: Über Greco und den Manierismus, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 259-276), der für Hausers Manierismus-Deutung richtunggebend war (vgl. „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Sonderausgabe, München 1969, S. 382 f.; Der Manierismus, München 1964, S. 16ff.).

9 Der erste Teil „Grundbegriffe“ und der Abschnitt „Die Rolle des Künstlers im Leben der Gesellschaft“ erschienen bereits vorher gesondert unter dem Titel „Kunst und Gesellschaft“ (= Beck'sche Schwarze Reihe, Bd. 100), München 1973.

10 Wenn er auch einige Grundbegriffe, wie ‚Vermittlung‘ und ‚Dialektik‘ zu differenzieren und präzisieren versucht, worauf hier leider nicht näher eingegangen werden kann.

11 Weniger spürbar in Hausers theoretischen Werken als in der „Sozialgeschichte“ und dem „Manierismus“-Buch. — auch Antal, ein anderes Mitglied des Budapester ‚Sonntagskreises‘ (s.o.), wurde — zumindest in seinen frühen Jahren — stark durch die Schriften Dvořáks geprägt (vgl. Wessely, a.a.O. (s. Anm. 3), S. 22-24). Dies ist nicht die einzige auffällige Parallele in der geistigen Ausrichtung und Entwicklung beider Gelehrter (s.u.).

12 Vgl. z.B. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

13 Vgl. z.B. Alois Riegl: Stilfragen, Berlin 1893.

14 Thomas Munro: Evolution in the Arts, Cleveland 1963, S. 202.

15 Gegenüber PhK 79 abgeänderter Wortlaut. Vgl. auch PhK engl. 36: „Kunstwerke sind schlechthin unvergleichbar“ (wiederum verstärkte Formulierung gegenüber PhK 36).

16 PhK 36: „In der Kunst gibt es keinen eigentlichen Fortschritt.“

17 Vgl. z.B. den bekannten Passus von Marx im Vorwort von „Zur Kritik der politischen Ökonomie“ (1859), in: MEW 13, S. 8f.

18 Vgl. Friedrich Engels: Dialektik der Natur, in: MEW 20, S. 444 ff.

19 MEW 13, S. 641.

20 Ebda., S. 641, 642.

21 Ebda., S. 642: „Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unterentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können.“

22 Hauser hat diesen Vergleich zuletzt selbst gezogen (SK 347).

23 Walter Muschg: Die Zerstörung der deutschen Literatur, 3. Aufl., Bern 1958, S. 215f.

24 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 1, Frankfurt / M. 1955, S. 557.

25 Vgl. Wessely a.a.O. (s. Anm. 3), S. 19: „Der Sonntagskreis suchte nach Beispielen für ein volles Leben, für eine individuelle Ethik in der Geschichte, in der Literatur und in der Philosophie Das Postulat einer ethischen Lebensführung wurde so ernst genommen, daß die Mitglieder des Kreises sogar Beichte ablegen mußten.“ — Nach den Ausführungen Karl Mannheims in einem programmatischen Vortrag über die Ziele und Vorstellungen des Kreises „kann die Wissenschaft zur kulturellen Erneuerung beitragen und verhilft dabei auch den entfremdeten Individuen zur Bereicherung ihrer subjektiven Kultur (Subjektive Kultur ist die Aneignung der Kulturobjektivationen im Interesse individueller Selbstverwirklichung).“ (ebda., S. 20).

26 Z.B. „Es ist offensichtlich, daß die Wertungen und Umwertungen der Kunstgeschichte nicht logisch, sondern ideologisch bedingt sind. Sie entsprechen den gleichen Daseinsbedingungen und stützen sich auf den gleichen sozialen Unterbau wie die gleichzeitigen künstlerischen Bewegungen“ (PhK 39) — „Das Kunstwerkals der Ausdruck eines zeitlosen, in geschichtli-

cher und sozialer Hinsicht indifferenten Wertes, verliert seine unmittelbare Beziehung zum Künstler und seinen humanitären Sinn für den Genießenden. Die Proklamierung oder Postulierung von überzeitlichen und überpersönlichen Werten hat auch hier und besonders hier etwas von jenem Fetischismus an sich, womit Marx den Prozeß der Verdinglichung charakterisiert.“ (PhK 34f.).

27 PhK: „... ändert aber nichts an der Tatsache, daß Ideologiefähigkeit und objektiver Wert hier (d.h. bei der Kunst, Vf.) keinen Gegensatz bilden.

28 Zum ethischen Idealismus des ‚Sonntagskreises‘ s.o. Anm. 25. Zur Stellung des Kreises zum historischen Materialismus vgl. Wessely, a.a.O. (s. Anm. 3), S. 20 (Zitat aus der programmatischen Rede Mannheims, s. Anm. 25): „Daß es irgendeine Verbindung zwischen den Kulturobjektivierungen und den Gesellschaftsformen bzw. der entsprechenden gesellschaftlichen Struktur gibt, hat Marx als erster klar erkannt und deshalb ist dieser Ansatz des Marxismus nicht zu vernachlässigen. Freilich sehen wir das Verhältnis nicht so, wie es Marx gesehen hat; wir lehnen die Überbau-Theorie ab.“

29 Georg Lukács: Vorwort (1967) zur Neuauflage von „Geschichte und Klassenbewußtsein“ u. anderer Frühschriften, in: Werke, Bd. 2, Neuwied/Berlin 1968, S. 11 ff.

30 Hauser zitiert relativ häufig „Geschichte und Klassenbewußtsein“, aber nie in der neuen Auflage mit Lukács‘ späterer Selbstkritik.

31 Zu Lukács‘ Bruch mit seinen idealistischen Positionen während der 20er Jahre vgl. Ursula Apitzsch: Gesellschaftstheorie und Ästhetik bei Georg Lukács bis 1933, Stuttgart / Bad Cannstadt 1977, S. 83 ff. — Zu Antals Versuch der Ausarbeitung eines marxistischen Stilbegriffs vgl. Wessely, a.a.O. (s. Anm. 3), S. 26 ff.

32 Ernst Gombrich: Rez. von A. Hauser, The Social History of Art (1951), in: The Art Bulletin, 35 (1953), S. 79 - 84; auch in: Ernst Gombrich: Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art, London 1965, S. 86-94.

33 Pierre Francastel: Etudes de sociologie de l'art, Paris 1970.

34 Valeriano Bozal: El lenguaje artistico, Madrid 1970, S. 109-120.

35 Francastel, a.a.O. (s. Anm. 33), S. 7.

36 Wortlaut in PhK 41 etwas abweichend, da hier auch die „Deutung und Wertung der *einzelnen Werke*“ (Hervorhebung vom Vf.) miteinander bezogen werden.

37 Auch hier ist PhK engl. 39 wieder eindeutiger in der Formulierung: „*Form* des Werks“ statt „*Gestaltung* der bestellten Werke“.

38 Bezeichnenderweise konzentrieren sich die meisten neueren historisch-materialistisch ausgerichteten Arbeiten der Kunstwissenschaft auf die *inhaltlichen* Aspekte der Kunst (vgl. z.B. Schriftenreihe u. Zeitschrift des „Ulmer Vereins“).

39 Auch hier zeigt sich wieder eine Parallele zu Antal, dessen Arbeiten im wesentlichen um eine marxistische Definition und Anwendung der Kategorie ‚Stil‘ bemüht sind, während die inhaltlichen Aspekte vernachlässigt werden; sie sind zudem ungenau definiert. Vgl. Wessely, a.a.O. (s. Anm. 3), S. 28.

40 Vgl. z.B. Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922.

41 Vgl. z.B. Karl Mannheim: Beiträge zur Weltanschauungsinterpretation, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV), 1921 / 22, S. 236-274.

42 Vgl. z.B. K. Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie. Vorwort (1859), in: MEW 13, S. 8f.; F. Engels: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie (1888), in: MEW 21, S. 297 ff.; derselbe: Brief an Franz Mehring vom 14. Juli 1893, in: MEW 39, S. 96-98.

43 Vgl. auch PhK 27: „Der Sinn der materialistischen Geschichtsphilosophie und der Lehre von der Ideologiefähigkeit des Denkens besteht nämlich darin, daß die geistigen Haltungen sich von vornherein in den Kategorien der jeweiligen Produktionsverhältnisse und der mit diesen verbundenen Interessen, Bestrebungen und Aussichten bewegen; und daß diese Haltungen sich nicht

etwa nachträglich, äußerlich und vorsätzlich den wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen anpassen.“

44 Vgl. z.B. K. Marx / F. Engels: Die deutsche Ideologie (1845/46), in MEW 3, S. 18: „... da *fast* (Hervorhebung vom Vf.) die ganze Ideologie sich entweder auf eine verdrehte Auffassung dieser Geschichte oder auf eine gänzliche Abstraktion von ihr reduziert.“ – Vgl. in dieser Hinsicht Richard Sorg: Ideologietheorien. Zum Verhältnis von gesellschaftlichem Bewußtsein und sozialer Realität, Köln 1976, S. 29 (zum Ideologiebegriff bei Marx u. Engels): „Von einer angemessenen Wiedergabe und Umsetzung der Basisbeziehungen durch die Überbauformen bis zu einer Diskrepanz zwischen beiden kann das jeweilige Verhältnis bestimmt sein. Wie dieses Verhältnis aussieht, ist stets konkret bestimmt durch die Beschaffenheit des materiellen Lebensprozesses.“

45 Marx/Engels: Deutsche Ideologie, a.a.O. (s. Anm. 44), S. 48.

46 Allerdings bemerkt Hauser einschränkend und sich selbst widersprechend an anderer Stelle: „Und trotzdem wäre es unrichtig, der Kunst jeden Wahrheitsanspruch zu verweigern und zu leugnen, daß sie zu unserer Kenntnis der Welt und der Menschen einen wertvollen Beitrag leisten kann.“ (PhK 23).

47 Vgl. F. Engels: Brief an Laura Lafargue vom 13. Dez. 1883, in: MEW 36, S. 75: „... kaum etwas anderes als Balzac gelesen ... Und welch eine Kühnheit! Welch eine revolutionäre Dialektik in seiner poesievollen Gerechtigkeit!"; derselbe: Brief an Margaret Harkness vom April 1888, in MEW 37, S. 43f.: „Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz der Ansichten des Autors in Erscheinung treten. ... ein Beispiel. Balzac ... gruppiert ... eine vollständige Geschichte der französischen Gesellschaft aus der ich, sogar in den ökonomischen Einzelheiten, ... mehr gelernt habe als von allen berufsmäßigen Historikern, Ökonomen und Statistikern dieser Zeit zusammengenommen. ... Daß Balzac so gezwungen war, gegen seine eigenen Klassensympathien und politischen Vorurteile zu handeln, daß er die Notwendigkeit des Untergangs seiner geliebten Adeligen *sah*, ... und daß er die wirklichen Menschen der Zukunft dort *sah*, wo sie damals allein zu finden waren – das betrachte ich als einen der größten Triumphe des Realismus“. – Marx preist Balzacs genaue Beschreibung der Habsucht, ebenso der raffinierten Ausbeutung eines armen Bauern durch einen Wucherer („Das Kapital“, in: MEW 23, S. 615, Anm.; MEW 25, S. 49).