

Hanna Svoboda-Grafschafter

Kunst und ihre Geschichtlichkeit



WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG

Reihe Philosophie

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUS DEM TECTUM VERLAG

Reihe Philosophie

Band 33

Hanna Svoboda-Grafschafter

Kunst und ihre Geschichtlichkeit

Tectum Verlag

Hanna Svoboda-Grafschafter

Kunst und ihre Geschichtlichkeit.

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag:

Reihe: Philosophie; Bd. 33

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018

Zugl. Diss. Universität für angewandte Kunst Wien 2017

E-Book: 978-3-8288-7177-9

ISSN: 1861-6844

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4222-9 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: fotolia.com ©stockphoto-graf

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

DANKSAGUNG

Besonders bedanken möchte ich mich bei meiner Betreuerin, ao. Univ. Prof.ⁱⁿ Mag.^a art. Dr.ⁱⁿ phil. Marion Elias für ihre Unterstützung und ihre wertvollen Hinweise, die sie mir gab. Aber vor allem für ihre große Ausdauer, wenn ich wieder einmal langsamer als geplant vorankam. Danke auch für Ihr gewissenhaftes und genaues Lesen aller Textabschnitte und die detailreichen Rückmeldungen.

Zudem gilt mein Dank wieder einmal Robert, ohne seine Unterstützung über die letzten Jahre hinweg wäre die Realisierung dieser Arbeit niemals möglich gewesen. Danke für die Geduld und den Rückhalt! Daher ist diese Arbeit Robert, sowie Frieda und Anton gewidmet, drei wunderbare Menschen mit denen ich mein Leben verbringen darf.

Kurzfassung

Diese Arbeit widmet sich dem Thema der Kunst und ihrer Geschichtlichkeit in – und nach – der Postmoderne. Unter anderem beschäftigt sich die Arbeit mit folgenden zentralen Forschungsfragen: Was ist Kunst? Was ist ein/e Künstler/in? Was ist ein Kunstwerk? Wie hat sich der Kunstbegriff durch die, und nach der Postmoderne verändert? Was ist Ästhetik? Wie verhält es sich um die Begrifflichkeiten des Schönen, des Hässlichen und dergleichen. Was ist Geschichte? Was ist Kunstgeschichte? Ist Geschichte, immer als Fortschrittsgeschichte zu denken?

Neben der Analyse dieser zentralen Fragen werden darüber hinaus ausgewählte philosophische Positionen von der Antike bis zum 20. Jahrhundert vorgestellt. Zentraler Bestandteil dieser Arbeit bildet die Untersuchung der Postmoderne und das häufig bereits deklarierte Kunstende. Mittels einerseits ausgewählter philosophischer Positionen von diversen Denkschulen bildet die Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis eine zentrale Forschungsmethode dieser Arbeit.

Zum besseren Verständnis werden in Kapitel 1 zuerst wichtige Aspekte zur Kunst im Allgemeinen, zur Sprache und zum Inhalt geliefert. Kapitel 2 widmet sich der detailreichen Beschreibung der Ausgangslage. Kapitel 3 stellt anschließend die „scheinbare“ Problematik zwischen Kunst und Philosophie dar. Darauf aufbauend erfolgt in Kapitel 4 eine Begriffserklärung und Differenzierung der ausgewählten philosophischen Positionen. Kapitel 5 versucht dann infolgedessen eine Klärung in Bezug auf die Postmoderne vorzunehmen. Ferner soll das immer wiederkehrende Kunstende in Kapitel 6 thematisiert werden. Danach erfolgt in Kapitel 7 eine zusammenfassende Reflexion. Den Schlussteil der Arbeit bildet dann eine kurze prägnante Schlussbemerkung, welche die Leserschaft zum weiteren Denken anregen soll.

Abstract

This PhD thesis is devoted to the topic of art and its historicity in – and after – postmodernism. The central research questions are:

What is art? What is an artist? What does aesthetics mean? How has the concept of art changed after postmodernism? For what reasons, do we use the concept of beauty and ugliness? What is history and what is art history?

In addition to the analysis of these questions, selected philosophical positions are presented. The major part of this work is the study of postmodernism and the frequently declared end of art during the last century. On the one hand the central research method of this thesis is the analysis of selected philosophical schools of thought, and on the other hand the self-observation of the author.

For the better understanding important aspects of art in general and the general content will be explained in Chapter 1. Chapter 2 is devoted to the detailed introduction to the topic of this thesis. Chapter 3 points out the difficulties and conflicts between art and philosophy. Furthermore in Chapter 4 different concepts and explanations of selected philosophical positions are introduced. Chapter 5 then attempts to define postmodernism and its concept of art. Moreover, the recurring proclaimed end of art will be discussed in Chapter 6. Then in Chapter 7 a reflexion tries to summaries ideas and concepts. The final part of the work is a short concise conclusion, which should stimulate the readers to make up their own mind.

Kurzfassung	6
Abstract	7
1. Vorwort – zum Kunstgerede	10
1.1. Vorwort zur Sprache	10
1.2. Vorwort zum Inhalt	11
2. Ausgangslage	13
3. Kunst und Philosophie. Geht das überhaupt?	32
3.1. Ästhetik: Was ist das?	35
3.2. Zum Wert und der Präsentation von Kunst	38
4. Ausgewählte philosophische Positionen	43
4.1. Platon und Aristoteles	43
4.2. Immanuel Kants Begriff des interessenslosen Gefallens in der Kunst, des allgemeinen Geschmacksurteils und des bipolaren Gefühlspaares Wohlgefallen und Ekel.....	46
4.3. Georg Friedrich Wilhelm Hegels Ästhetik	53
4.4. Benedetto Croce und das Schöne.....	61
4.5. Theodor Adornos Ästhetik.....	64
4.5.1. Adorno im Vergleich zu Hegel und der Begriff des Negativen bei Adorno	73
4.5.2. Adorno und die Natur in Verbindung mit Kant	78
5. Die Postmoderne und ihre Beliebigkeit?	80
5.1. Von der Postmoderne zur Gegenwartskunst oder bis zur unendlichen Beliebigkeit?	80
5.2. Eine Begriffsklärung zur Postmoderne.....	83
6. Das andauernd wiederkehrende Ende der Kunst?	96
6.1. Moderne versus Postmoderne? Die Kunst und ihr Ende in der Postmoderne	102
6.3. Zum Geschichtsverständnis und zur Kunst	109
6.4. Arthur Danto	111
6.5. Umberto Ecos Vielfalt und die Kunst oder ein kurzer Ausblick nach der „Postmoderne“?	116

7. Reflexionen.....	118
8. Schlussbemerkung	130
9. Literaturverzeichnis.....	131

1. Vorwort – zum Kunstgerede

Eine Dissertation in diesem Bereich zu verfassen, noch dazu wenn diese nicht einmal eine kunsthistorische Herangehensweise wählt sondern sich die grundlegendsten Fragen stellt wie: Was ist Kunst? Was darf ich hoffen, dass sie ist? Was soll sie sein? Soll sie was sein? – kann sich dem Phänomen Kunst nur annähern, doch niemals wirklich vollkommen erfassen, deuten oder verstehen. Das ist klar. Gerade bei der Wahl meiner Dissertation-Betreuerin Prof. Dr. Marion Elias wird dies deutlich, so schreibt sie selbst in ihrer Dissertationsschrift „Eines der angenehmsten Dinge an Malerei ist, daß sie bestenfalls bildlich plaudert und plappert.“¹ Für eine Malerin ist alles was gesagt werden muss, im Bild ausgedrückt. Schluss, aus, fertig! Als Wissenschaftlerin ist sie dagegen auf der Suche und so habe ich mich von ihr inspirieren lassen. Von rohen, frischen Ideen und ehrlichen Äußerungen über so manche seltsame Anwandlung in der Kunst und ihrem Kunstbetrieb habe ich mich von Marion Elias anregen und leiten lassen. Die Arbeit versucht nicht zu belehren, sondern im Irrgarten der Kunst einige Wege zu begehen und ihre Gedanken aufzuspüren, Fragen zu finden und sie zum Teil unbeantwortet zu lassen. Teilweise fragmentarisch, nicht immer logisch stringent, denn dies ist auch der Kunst fremd. Schlussendlich lassen sich Teile des Puzzles recht deutlich ausmachen und verstehen, und dennoch bleibt es unvollendet. Denn das ganze Rätsel, das Puzzle bleibt noch immer ungelöst. Womöglich macht exakt das schlussendlich auch die immerwährende Faszination der Kunst aus.

1.1. Vorwort zur Sprache

Die Arbeit versucht geschlechtsneutrale Formulierungen zu finden, da die Gleichbehandlung im realen Leben und in der Sprache für mich als Autorin unumgänglich ist. Unter anderem werden Schreibformen verwendet, die männliche und weibliche Personen ansprechen, wie z.B. KünstlerIn, andererseits wird versucht geschlechtsneutrale Begrifflichkeiten zu verwenden, wie

¹ Elias, Marion: *Niemandsland*, VDG, Weimar, 2005, S.35

beispielsweise Kunstschaffende. Diese Begriffe sprechen beide Geschlechter an, bedienen sich aber nicht des Konzepts der bipolaren Geschlechtlichkeit.²

Wenn an bestimmten Stellen nur die weibliche beziehungsweise die männliche Form gewählt wurde, dann bewusst da es beispielsweise in bestimmten historischen Epochen leider keine publizierenden Philosophinnen gab. Womöglich gab es diese unter anderem zu Platons Zeiten, doch niedergeschrieben und gelehrt wurden ihre Gedanken nicht.

1.2. Vorwort zum Inhalt

Es ist die Suche nach Anhaltspunkten, gleich wie in einem riesigen Haufen von Zeitungsschnipsel. Viele verschiedene Puzzleteile, und jedes für sich allein interessantes Detail, um beforscht zu werden. Die vorliegende Arbeit stellt eine Reise, eine Suche, eine Versuchung im Irrgarten dieser verschiedenenartigen Verführungen der Zeitungsschnipseln, dieser *Hinweisschilder*, was denn Kunst sein könnte, dar. Es ist eine Exploration, ein Durchforsten, ein Sortieren, ein Auswählen. Daher ist diese Arbeit auch nur fragmentarisch und nie vollkommen. Denn das Auswählen und Selektieren bedeutet immer ein Vernachlässigen, ein Außen vorlassen, ein nicht Bedacht schenken eines anderen. Durch das Labyrinth des Unklaren, Undefinierbaren, habe ich versucht ein Bild für mich zu schaffen, erkennbar zu machen. Dem/Der Lesenden wird das eine oder andere als unzureichend vorkommen, aber eine vollständige Klärung, kann nach Ansicht der Autorin niemals zu 100% gelingen.

Die Arbeit macht einen Streifzug durch die Zeit, die Geschichte, greift einzelne Blickpunkte auf um einen Gedanken zu schärfen und teilweise mit Beispielen aus der Kunst zu belegen; dadurch soll den Lesenden ein verstricktes Bild offenbart werden. Verstrickt: manchmal schwer nachvollziehbar, wie der Weg an diesen oder jenen Punkt geführt hat. Schlussendlich ergibt die Arbeit doch ein gesamtes, miteinander verwobenes Bild, einer Suche nach Anhaltspunkten in einer schwer greifbaren und nicht leicht zu „begreifenden“ heutigen Kunstwelt. Doch auch ein gewisses Maß an „Durcheinander“ bleibt immer bestehen und ist womöglich auch Teil der Lösung des Rätsels an sich.

Ein Kunstwerk kann voll von philosophischen Begriffen sein; es kann zahlreiche und tiefere philosophische Begriffe als eine philosophische Dissertation enthalten, welche ihrerseits Überfluss an Beschreibungen und Intuitionen haben kann. Aber trotz all dieser Begriffe ist das Resultat

² Vgl. Swoboda, Hanna: *Die Neue Kunst des Nichts*, Diplomarbeit Universität Wien, 2008, S.3

des Kunstwerks eine Intuition; und trotz aller Intuitionen ist das Resultat der philosophischen Dissertation ein Begriff.³

Ob die Arbeit genügende Klärung für den Begriff Kunst hervorbringt, liegt in der Entscheidung der Lesenden. In Ihren Grundzügen soll die vorliegende Dissertation aber Betrachtungen einer Beobachterin darstellen, viel mehr als eine Betrachtung einer Philosophin oder KünstlerIn. Dem gleich hat es auch Immanuel Kant⁴ getan, er widmete sich auf diese Weise, als Beobachter, dem Gefühl des Schönen und Erhabenen: „Ich werfe für jetzt einen Blick nur auf einige Stellen, dies in diesem Bezirke besonders auszunehmen scheinen, und auch auf diese mehr das Auge eines Beobachters als des Philosophen.“⁵ Diesem Ansatz folgend möchte ich einen Scheinwerfer, auf ausgewählte Probleme und für ihre Klärung hilfreiche Philosophen, DenkerInnen und KünstlerInnen werfen.

³ Croce, Benedetto: „Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft“, in: Fest, Hans (Hg.): *Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung*, Erste Reihe, Erster Band, J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen 1930, S. 4f

⁴ Immanuel Kant (1724–1804): deutscher Philosoph der europäischen Aufklärung. Vgl. online Philosophie-Wörterbuch, link siehe Quellenverzeichnis.

⁵ Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Tredition Verlag, Hamburg, 2013, S.7

2. Ausgangslage

Wenn der Text als solcher nicht mehr als Ort verstanden wird, an dem die Wahrheit erscheint, um sich dem kritischen Leser darzubieten, sondern nur als Summe von Anweisungen für einen Leser, der aufgerufen wird, zu handeln statt zu denken, dann wird alleine die Art und Weise relevant, auf welche Leser diese Anweisungen in seiner Lebensführung umsetzt.⁶

Diesem Gedankenansatz will ich die vorliegende Arbeit widmen; es geht nicht darum ein philosophisches Werk zu schaffen, das Wahrheiten wie umstürzliche Gesetzlichkeiten schafft, sondern anzuregen, um Anstöße für sich selbst und vielleicht sogar für andere zu liefern. Die „Umsetzung“ dessen, das heißt die Wahrheitsfähigkeit und der Wahrheitsgehalt der vorliegenden Abhandlung wird durch die/den LesendeN bestimmt, denn nur durch ihn/sie kann der Text zur Realität werden. Ohne die Lesenden bleibt das Wort oder das Bild tot. Nur durch die RezipientInnen wird das Wort, das Bild, zur Realität und bekommt Bedeutung.

Grundsätzlich stellt sich aber dann schon zu Beginn die Frage: Warum schreibt man über Kunst? Um Klärung zu finden, um sich klar zu werden? Als Kunstschaflende und Philosophie-Absolventin dreht sich alles um die zentrale und schwerfällige Frage, was denn nun Kunst sei? Ein Unterfangen, das auf den ersten Blick gleich von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist? Beim Aufstellen eines allgemein gültigen Kunstbegriffes sind eine Vielzahl – wenn nicht sogar meiner Kenntnislage nach alle großen PhilosophInnen immer wieder widerlegt worden. Annäherungen und gewinnbringende Beiträge zur Materie gibt es viele aber eine allgemeine dauerhaft haltbare Klärung scheint unmöglich zu sein. Dennoch soll mittels dieser Arbeit versucht werden, wenn schon keine allgemein gültige und vollkommene Klärung erfolgen kann, wenigstens für mich als Kunstschaflende selbst, eine Bestimmung, was Kunst nun sei, zu finden. Wenn diese dem ein oder anderen Lesenden auch

⁶ Boris, Groys: *Einführung in die Antiphilosophie*, Carl Hanser Verlag, München 2009, S.15

einige neue Ansätze bieten kann, wurde schon genügend mit dieser Arbeit erreicht.

Ein zentraler Punkt in der vorliegenden Arbeit wird es auch sein aufzuzeigen, dass Begriffe, die eine Geschichte haben, und Kunst ist ein solcher, nie endgültig erklärt und definiert werden können, da sie einen stetigen Wandel unterliegen; doch dieser Umstand wird im späteren Teil der Arbeit noch näher beleuchtet werden.

Aber generell möchte ich an dieser Stelle festhalten, dass bei der Klärung von Dingen, Angelegenheiten und Begriffen es oft äußerst dienlich ist einen Sachverhalt niederzuschreiben, ihn auf wissenschaftlicher Ebene zu erforschen; Belege zu finden, oder ihn sogar phänomenologisch zu erspüren. Dementsprechend halte ich es, wie Karl-Markus Gauß⁷ „zumal ich mir über die Dinge oft erst klarwurde, indem ich über sie schrieb, sodaß wenn schon nicht meine Leserschaft, jedenfalls ich selbst etwas davon hatte.“⁸ Eine Angelegenheit, eine Sache zu definieren heißt aber auch festzustellen, was sie nicht ist. Demzufolge kann die Frage, was denn Kunst eigentlich ist, auch über die Negation den Ausschluss was sie eben nicht ist, erfolgen. Dementsprechend könnte man auch sagen, dass jede Definition immer auch eine Negation ist.

Doch zunächst möchte ich den erwähnten und wohl gemeinten, aber dennoch eigennützigen Ansatz von Karl-Markus Gauß folgen: Das Ziel stellt also eine egoistische Klärung für mich selbst dar. Es mag zwar den lesenden WissenschaftlerInnen schwer bekömmlich sein, wenn eine Forschungsarbeit, zumal es sich darüber hinaus um eine Dissertation handelt dem Eigeninteressen dienen soll, als vielmehr dem eigentlichen Ziel bei Doktorarbeiten, nämlich zur allgemeinen wissenschaftlichen Forschung beitragen zu können. Doch ist Forschung nicht eigentlich die Suche nach Erkenntnissen und Wissenschaft dann die Weitergabe dieser Forschung? Darüber hinaus ist es nicht so, dass der erste Schritt für eine allgemeine Erkenntnis zuerst der persönliche Erkenntnisgewinn ist?

Ebenfalls ist es für mich als Autorin, persönlich sekundär, eine vollkommene allgemein gültige These aufzustellen – dieses Ziel ist meines Erachtens als unerreichbar anzusehen ist. Denn

Die Definition dessen, was Kunst sei, ist allemal von den vorgezeichneten, was sie einmal war, legitimiert sich aber nur an dem, wozu sie geworden ist, offen zu dem, was sie werden will und vielleicht werden kann. Während ihre Differenz von der bloßen Empirie festzuhalten ist, verändert sie

⁷ Karl-Markus Gauß: ein in Salzburg (*1954) geborener österreichischer Schriftsteller und Essayist. Vgl. <https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/karl-markus-gauss/> [Zugriff 13.7.17]

⁸ Gauß, Karl-Markus: *Zu früh, zu spät, Zwei Jahre*, Zsolnay, Wien, 2007, S.75

sich doch qualitativ in sich; manches was kultische Gebilde etwa, verwandelt sich durch die Geschichte in Kunst, die es nicht gewesen ist; manches, was Kunst war, ist es länger nicht.⁹

Adorno¹⁰ beispielsweise stellt fest, die Definitionen was Kunst sei, hänge von vielen „äußersten Faktoren“ ab und könne sich über die Zeit hinweg wandeln. Demnach denke ich auch, dass die Begrifflichkeiten und Definitionen der Ästhetik sowie der Philosophie der Kunst eben auch diesen äußerlichen Bedingungen und soziokulturellen Gegebenheiten unterworfen sind. Dies soll aber nicht bedeuten, dass die vorliegende Arbeit neben der persönlichen Bereicherung, nicht auch einen bestimmten Beitrag zur aktuellen Forschungslage beisteuern kann. Die Beurteilung dessen steht aber natürlich den Lesenden und der Fachwissenschaft zu.

Nie zuvor herrschte eine solche Unsicherheit wie heute hinsichtlich der Frage, welche Dinge als Kunst gelten dürfen und welche nicht. Verdutzt steht man oft im Museum und fragt sich: Sollte dies wirklich Kunst sein?¹¹

Im allgemeinen Verständnis heutzutage wird Kunst oft als inhaltsleer, halt- und positionslos gesehen. Kunst scheint das ihr „Eigentliche“, das ihr „Immanente“ oder anders gesagt vielleicht sogar das Essentielle von ihr zu verlieren, da sie aktuell oft mit inhaltschwangeren Konzepten gefüllt werden muss; so macht es mittlerweile mehrfach den Anschein. Der Vorwurf, Kunst mit inhaltschwangeren Konzepten „aufwerten“ zu müssen, ist schon oft vernommen worden und auch, dass das Konzept häufig vor dem Schaffungsprozess selbst steht. Aber ist eine Loslösung von dieser gedanklichen Unterwerfung der Kunst hin zum „reinen“, „wahren“ oder „essentiellen“¹² fast leeren Kunstwerk überhaupt möglich? Und was passiert mit einem Kunstwerk, dass

⁹ Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S.12

¹⁰ Arnold Karl Franz Gehlen (1904–1976): deutscher Philosoph, Anthropologe und Soziologe. Er gilt als einer der Hauptvertreter der Philosophischen Anthropologie und wird häufig in Gegensatz zu Theodor Adorno gesetzt.

Vgl. http://www.philos-website.de/index_g.htm?autoren/gehlen_arnold.htm~main2 [Zugriff: 16.7.2017]

¹¹ Hauskeller, Michael: *Was ist Kunst?*, Verlag C.H. Beck, München 2008, Umschlagsseite

¹² mit den Worten „reinen“, „wahren“ oder „essentiellen“ Kunstwerk ist an dieser Stelle ein Kunstwerk gemeint, dass ohne „übergestülptes“ Konzept oder inhaltschwangeren Erklärungen und Deutungen auskommt, also durch sich und für sich alleine wirkt und ist. Dies könnte man auch als Ästhetisierung definieren bzw. als ein ästhetisches Werk. Das Wort Ästhetik stammt vom altgriechischen Wort *aisthesis* – αἴσθησις „Wahrnehmung“, „Empfindung“ ab. Das heißt bei der Ästhetik handelt es sich im Wesentlichen um die Wahrnehmung demnach ist etwas ästhetisch wenn es unsere Sinne bewegt, wenn wir es betrachten/wahrnehmen. Dies muss aber nicht immer schön sein, sondern kann durchaus auch hässlich sein. Dies wird in der vorliegenden Arbeit später noch näher beleuchtet werden.

nur mehr aus dem Schaffen generiert wird? Kann ein solches Kunstwerk bestehen und ist eine Loslösung aus dem Theoretischen überhaupt möglich? Dazu wird es notwendig sein, das Tun der Kunstschaffenden näher zu betrachten.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass das „Ästhetische also die „sinnliche Wahrnehmung oder Reiz“ für das Kunstwerk ausreichend ist beziehungsweise die Frage zu stellen, ob diese nicht eigentlich angemessener wäre. Die „Geschichte“, die ein Werk womöglich erzählen will, ist immer schon für die/den Rezipienten/in ins Werk eingeschrieben, das heißt sie ist vor uns im Werk und wird jedes Mal durch die/den Rezipient/in neu interpretiert. Demzufolge sind nach dieser Deutung eigentlich keine „inhaltsschwangeren Beipackzettel“ für ein Kunstwerk notwendig.

Dennoch stehen wir bereits vor zwei Problemen: Einerseits steht die Frage im Raum: was denn nun Kunst wirklich sei und andererseits was den Prozess der Kunstproduktion charakterisiert. Hierbei wird auch ein etwas unorthodoxer, womöglich nicht rein wissenschaftlicher Versuch der Selbstanalyse eingebracht. Forschungsmethoden in der Philosophie sind ein schwieriges Unterfangen daher erscheint es sinnvoll sich kurz an dieser Stelle den Begriff der Philosophie zu widmen. Das Wort Philosophie stammt vom griechischen Wort φιλοσοφία *philosophía* ab und heißt wörtlich „Liebe zur Weisheit“, demzufolge ist die Philosophie eigentlich keine Wissenschaft im herkömmlichen Sinn, sondern sie versucht vielmehr die Welt und die Existenz beziehungsweise das Sein des Menschen zu erklären und zu verstehen. Grundsätzlich ist die Philosophie von anderen Wissenschaften zu unterscheiden, da sie nicht auf einen bestimmten Gegenstand oder Methode eingeschränkt ist. Zentrales Kennzeichen der Philosophie ist ihre Herangehensweise, das heißt ihre Fragestellung. Bietet die Philosophie womöglich dadurch nicht auch eine Möglichkeit zum glücklichen Leben? Denn durch einen skeptischen Gedanken, durch das Denken im eigentlichen Sinne, ist ein Leben im Gleichgewicht überhaupt möglich. Eine Hypothese könnte somit sein, dass durch einen aktiven permanenten Frageprozess, eine Reflexion, ein Philosophieren unsere Affekte steuerbarer werden. Aber Philosophie bildet nicht nur die Möglichkeit einer persönlichen *Forschung*, sondern auch einer wissenschaftlichen Herangehensweise.

Doch welche Forschungsmethoden gibt es im Allgemeinen überhaupt? In den Sozialwissenschaften beispielsweise gibt es besonders zwei Methodenzugänge, die qualitative und quantitative Forschung¹³. Darüber hinaus sind

¹³ Qualitative Forschung bedeutet die Erhebung von Daten und ihrer interpretativen bzw. hermeneutischen Auswertung. Hierbei wird das Interesse auf ein kleines Sample gelegt, das intensiv interpretiert und analysiert wird. Diese Analyse bietet die Möglichkeit, in Folge allgemeine Schlüsse zu formulieren. Im Gegensatz dazu liegt bei der quantitativen Forschung das Augenmerk auf der Auswertung von *standardisiert* erhobenen Daten. Da-

die Naturwissenschaften hauptsächlich durch Experimente bzw. quantitative Forschungsmethoden geleitet. Auch die Philosophie hat einen Lehrstuhl der wissenschaftlichen Methodik gewidmet: Wissenschaftstheorie und Wissenschaftslogik. Doch diese Theorien sind grundsätzlich nicht klärend für einen Sachverhalt, sondern dienen ausschließlich als Wissenschaftslehre.

Die Grundfrage, die diesem Denken voran geht, ist die Frage: Wie kommt man zu einem Erkenntnisgewinn? Was ist hierfür notwendig; nach welchen Kriterien operieren wir um zu Einsichten zu gelangen? Hierzu gibt es unter anderem Professuren, die sich ausschließlich mit dem Prozess des wissenschaftlichen Arbeitens und dem Erforschen der Welt befassen. Namentlich eben der Wissenschaftstheorie bzw. der Erkenntnistheorie. Die sich den zwei grundlegenden Fragen widmen: Wie gelangt man zur Erkenntnis¹⁴ und wie generiert sich Wissen. Wie können wir zu Wissen gelangen? Aber auch die Wissenschaftskritik ist ein wesentlicher Bestandteil der Wissenschaftstheorie. Beispielsweise wird die Kritik an der Wissenschaft durch die Genese des Begriffs *Szientismus*¹⁵ verdeutlicht. Anfangs war der Begriff *Szientismus* eher positiv geprägt und bedeutete, dass sich mit wissenschaftlichen Methoden alle sinnvollen Fragen bearbeiten beziehungsweise beantworten lassen. Es gibt demnach weder etwas außerhalb des Gegenstandsbereichs der Wissenschaft noch einen Bereich des Menschseins auf den sich wissenschaftliche Erkenntnisgewinnung, sprich wissenschaftliche Forschung, nicht anwenden lässt.¹⁶ Mittlerweile wird der Begriff *Szientismus* eher als Kritik an dem Dogma der „wissenschaftlichen“ Erkenntnisgewinnung verstanden. Demnach gibt es ebenfalls auch weitere Methoden der Erkenntnisgewinnung die nicht auf „rein“ wissenschaftlichen Dogmen ausgerichtet sind: etwa die Erkenntnisgewinnung durch bildende Kunst oder Dichtung und Literatur, die eben nicht anders be-oder erforscht werden können.

Heute wird quantitativen Forschungsmethoden¹⁷ häufig mehr Wertschätzung entgegengebracht als qualitativen Methoden oder der philosophischen Herangehensweise. Dennoch wurde Jahrtausende auch ohne empirische¹⁸

bei ist die zu erhebende Stichprobenanzahl von großer Bedeutung. Nur wenn das Sample groß genug ist, lassen sich haltbare Schlüsse auf die Allgemeinheit formulieren.

¹⁴ Die Erkenntnistheorie ist seit der Antike in der Philosophie eingeordnet. Seit dem 19.Jh. wird die Epistemologie, wie sie auch genannt wird, als ein eigenes Teilgebiet verstanden.

¹⁵ lat. *scientia* Wissen, Wissenschaft

¹⁶ Vgl. Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S.13

¹⁷ quantitative Forschungsmethoden: standardisierte Befragung- und Beobachtungsformen die sich statistischer Prüfverfahren bedienen, um zu „objektiven“ Messungen von Sachverhalten zu kommen.

¹⁸ Das Wort „empirisch“ stammt vom griechischen Wort *εμπειρία empeiría* Erfahrung, Erfahrungswissen ab. Heutzutage bedeutet es die methodische Sammlung von Daten. In der Philosophie wird die Empirie als eine Erfahrung eingestuft die zu einer Hypothese führen

Forschung Wissenschaft betrieben. So ist die empirisch qualitative Forschungsmethode ein Instrument der jüngeren Geschichte. Die Induktionslogik wie sie Sokrates betrieb, ist noch immer zentrales Element der Philosophie und mancher Geistes- oder Grundwissenschaften. Das Problem der Induktionslogik ist, dass sie plausibel und gut bestätigt sein kann, aber dadurch nicht zwingend und logisch notwendig ist. Ebenso ist es mit der philosophischen Abhandlung von Kunst und Ihren immanenten Fragestellungen. Deduktiver Wahrheitsgehalt kann keiner erreicht werden. Bestenfalls könnten die induktiven Argumente, die diese Arbeit versucht vorzubringen, richtige Schlussfolgerungen vorbringen.¹⁹ Karl Popper²⁰ ging in seiner Wissenschaftstheorie auch davon aus, dass Wissenschaft beziehungsweise daraus entwickelte Theorien und Hypothesen nicht durch Beweise, ob diese richtig oder gültig sind, überprüft werden können. Damit kann nach Popper der Wahrheitsgehalt einer Wissenschaft oder Theorie nicht aufgrund seiner Richtigkeit getestet werden, sondern muss zunächst immer auf seine „Falschheit“ überführt werden. Karl Popper nennt diese Überprüfung einer Wissenschaft oder Theorie Falsifikationismus. Demzufolge ist wahres, sicheres und rechtfertigbares Wissen nicht möglich und auch nicht Ziel der Wissenschaften.²¹

Nach dem bisher Gesagten lässt sich nun erkennen, dass empirische Forschung nur eine Variante der wissenschaftlichen Forschungsarbeit darstellt. Die zwei Hauptanwendungen stellen zwar heutzutage die quantitative und qualitative Forschung dar. Aber die quantitative Forschung, welche sich standardisierter Befragung- und Beobachtungsformen und statistischer Prüfverfahren bedient, um zu objektiven Messung von Sachverhalten zu kommen, ist für das vorliegende Vorhaben dieser Arbeit vollkommen ungeeignet.

Die qualitative Forschung bedient sich des Interpretierens und Verstehens von Zusammenhängen. Zentrales Element stellen hierbei die Aufstellung von Klassifikationen und Typologien und dadurch die Generierung von Hypothe-

kann beziehungsweise eine solche bestätigt. Demzufolge ist die Selbstanalyse als Forschungsmethode, wie zuvor erwähnt, in der Philosophie durchaus zulässig für den Erkenntnisgewinn und ist sehr wohl auch eine empirische Methode zur Überprüfung einer Hypothese.

¹⁹ Beispiel für Deduktion: 1. Alle Menschen sind sterblich. 2. Sokrates ist ein Mensch. Die Deduktion aus diesen beiden Aussagen ist: Sokrates ist sterblich.

Induktion: 1. Sokrates ist sterblich 2. Sokrates ist ein Mensch. Induktion: Alle Menschen sind sterblich. In diesem Fall ist die Erkenntnis richtig. Wenn wir aber folgendes Beispiel ansehen: 1. Susi ist ein Hund. 2. Susi ist ein Dackel. Induktion: Alle Hunde sind Dackel ist diese induktive Erkenntnis falsch. Daher können induktive Aussagen über die Welt richtig sein, sind es aber jedoch nicht zwingend.

²⁰ Sir Karl Raimund Popper (1902–1994) war ein österreichisch-britischer Philosoph, der den kritischen Rationalismus begründete. Vgl. online Philosophie-Wörterbuch.link siehe Quellenverzeichnis.

²¹ Keuth, Herbert (Hg.): *Karl Popper, Logik der Forschung*, Akademie Verlag, Berlin, 2005, S.28ff

sen dar: Beobachtung anderer und von sich selbst. Demnach scheint sie teilweise für diese Arbeit dienlich zu sein.

Darüber hinaus ist das induktive Denken als Forschungsmethode als zentral anzusehen. Die Induktion ist abgeleitet vom lateinischen Wort *inducere*: etwas herbeiführen, veranlassen, einführen und geht eigentlich auf Aristoteles zurück und ist damit originär griechischen Ursprungs.²² Zunächst steht die Beobachtung im Vordergrund der wissenschaftlichen Herangehensweise. Diese Beobachtung eines Phänomens wird mittels abstrahierenden Schlussfolgerungen zu einer allgemeinen Erkenntnis geführt. Die Induktion bildet eine der wesentlichen Methoden der philosophischen Wissenschaft. René Descartes²³ ging in seinem Werk zunächst davon aus, alles als falsch anzunehmen. Descartes postulierte, dass unsere Sinne uns permanent täuschen und uns somit falsche Erkenntnisse liefern. Aus dieser Annahme heraus, dass alle daraus gezogenen Schlüsse falsch sein müssen, erarbeitete er seine philosophische Lehre.

Aber hierbei bemerkte ich bald, dass während ich Alles für falsch behaupten wollte, doch nothwendig ich selbst, der dies dachte, etwas sein müsse, und ich fand, dass die Wahrheit: „Ich denke, also bin ich.“ so fest und so gesichert sei, dass die übertriebensten Annahmen der Skeptiker sie nicht erschüttern können.²⁴

²² In der antiken Logik und der traditionellen Logik bis ins 19. Jahrhundert bilden die "Syllogismen" (συν-λογισμός syllogismos) den Kern der Logik-Theorie (Schlusslehre). Für Aristoteles ist die Induktion eine Unterkategorie der Syllogismen, die zu einem abstrahierenden Schluss kommt, das bedeutet, dass beobachtete Phänomene auf eine allgemeine Erkenntnis abstrahiert werden. Quelle: Lee, Tae-Soo: Die griechische Tradition der aristotelischen Syllogistik in der Spätantike. Vandehoeck und Ruprecht, Göttingen, 1984, S. 95ff

²³ René Descartes (1596–1650) war ein französischer Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler der als Begründer der modernen Philosophie gilt. Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerter-buch/?tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Search&cHash=dd52acb5273f031e8d43f05ac32152ec Zugriff [17.07.17]

²⁴ Descartes, René: „Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen“, in: Henkel, Eckhard (Hg.): *Rene Descartes Werke*, Subach-Verlag, Königswinter, 2012, S.17



Abb. 1 Henri Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*. Zugriff 6.6.2014 12:55
http://abcephil.phil-splitter.com/html/dies_ist_keine_pfeife.html

Henry Magrittes²⁵ Werk „Ceci n'est pas une pipe“ verdeutlicht einerseits den Gedanken Descartes zunächst einmal alles als nicht wahr anzusehen, also zu verneinen. Andererseits erkennen wir darin auch eine der essentiellen Thesen von Schopenhauer²⁶. Denn auch er vertritt die These, dass Erkenntnis oder Wissen nur durch uns selbst gewonnen und verstanden werden kann. Sie ist nur unsere Vorstellung der Welt, also analog betrachtet könnte man feststellen Magrittes Pfeife ist eben keine Pfeife, sondern nur unsere Vorstellung dessen.

„Die Welt ist meine Vorstellung:“ – dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte abstrakte Bewußtseyn bringen kann: und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiß, daß er keine Sonne

²⁵ René François Ghislain Magritte (1898–1967) war ein belgischer Maler und gilt als Vertreter des Surrealismus.

²⁶ Arthur Schopenhauer (1788–1860) war ein deutscher Philosoph. Er gilt als Schüler von Immanuel Kants Lehre und als Begründer seines spezifischen Subjektiven Idealismus. Vgl. http://www.philosophiewoerterbuch.de/onlinewoerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Search&cHash=dd52acb5273f031e8d43f05ac32152ec [Zugriff 13.7.17]

kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgibt, nur als Vorstellung da ist,...²⁷

Also sehen wir die Analyse, die Erkenntnis über uns oder die Analyse von etwas hat viel mit uns selbst zu tun. Das Denken und die Induktion, heute auch oft Selbstanalyse oder (Auto-)Reflexion genannt, hat viele PhilosophInnen zu großem Erkenntnisgewinn geführt. Philosophie könnte man womöglich auch sagen, ist gar keine Wissenschaft, viel eher ist sie ein Erklärungs- und Deutungsmodell der Welt und zentrales Element bei der Philosophie ist das skeptische Denken als Quelle der Erkenntnis!

Neben dem heutigen Hang zur quantitativen Forschung zeigt sich aber auch eine weitere neue Tendenz: Die viel zitierte und herbei beschworene *Interdisziplinarität*. Oder handelt es sich wie die Tradition der Philosophie zeigt, um den Multi-Perspektiven-Blick eines/r PhilosophenIn. Also einen allumfassend gebildeten Menschen, der in so vielen verschiedenen Bereichen gebildet und nicht nur ausgebildet ist. Hierbei muss festgehalten werden, dass die Inter-, Trans- und Multidisziplinarität kein neues Modell sondern ein altes Modell darstellt, nämlich die Verbindung von Naturwissenschaften und Philosophie. Die unzähligen vielen „Unter“disziplinen sind erst in der Neuzeit entstanden.

Ein solcher „interdisziplinärer“ Mensch ist demnach gebildet und nicht nur ausgebildet um zu tun, um etwas ausführen zu können. Nein er/sie ist gebildet, um Verbindungen zu knüpfen, einen eigenständigen gordischen Knoten zu knüpfen bzw. zu ent-knüpfen, entlarven und zu analysieren, Verbindungen oder Zusammenhänge wenn man so will aufzuzeigen, zu präsentieren, zu erklären. Wer kann das heutzutage noch? Der interdisziplinär denkende Mensch, der Hybrid oder wie dieser in der Vergangenheit nur als „allgemeingebildeter Mensch“ im Sinne von universal gebildeter Mensch bezeichnet wurde?²⁸

Sind die Benennungen womöglich nur Artefakte einer Zeit, in der wir jene zu SpezialistInnen degradieren, die das Allumfassende nicht mehr verstehen oder ausführen wollen bzw. können? Wer sich spezialisiert, der trifft die Entscheidung für etwas Bestimmtes und gegen etwas; das ist der Preis dafür. Spezialisierung, dieses komplexe neue Wissen bringt eine Abkehr von allem

²⁷ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Nikol Verlag, Hamburg, 2014, S.32

²⁸ Anmerkung: In der Renaissance beispielsweise war die sogenannte kreative Elite jene, die universell gebildet war und sich lediglich aus „Vergnügen“ (per dilettarsi) in verschiedenen Disziplinen übte.

„unnötigen“ Wissen mit sich.²⁹ Auf den ersten Blick unnötigen Wissen, denn ist dieser Ruf nach einer *neuen Interdisziplinarität* nicht nur eine Reaktion auf die Abwendung des allgemein gebildeten Menschen, der vielschichtig denkt und ein breites Wissen sich angeeignet hat, ohne vorherige Zielsetzung, dass dieser Wissenserwerb einen Sinn, ein Ziel hätte? Konkret bedeutet dies beispielsweise die Entscheidung zwischen einer Allgemeinbildung und Berufsbefähigung. Der Vollständigkeit wegen sei hier natürlich das „Bildungsbürgertum“ bzw. die Bourgeoisie genannt, die zwar über eine Allgemeinbildung verfügt, jedoch diese lediglich als Mittel zum Zwecke der Manifestierung ihres sozialen Status einsetzt. Dieser Gruppe geht es nicht um den mühseligen Weg des Erkenntnisgewinnes, sondern vielmehr um Ansehen und Prestige, wenn man den/die eine/n oder andere/n SchriftstellerIn beispielsweise rezitieren kann. Doch bei vorliegender Arbeit geht es um einen Erkenntnisgewinn zumindest um einen persönlichen.

Wie das Etikett auch lauten mag, immer geht es darum, den gordischen Knoten neu zu knüpfen, indem man so oft wie nötig die Grenze überschreitet, welche die exakten Wissenschaften von der Ausübung der Macht trennt, oder sagen wir: die Natur von der Kultur. Wir sind selbst Hybriden, denn wir liegen quer zu den wissenschaftlichen Institutionen, in denen wir arbeiten.³⁰

Daher sind wir immer gefordert: Philosophisch, allgemein gebildet und interdisziplinär zu denken, das heißt aus dem Blick von mehreren *Professionen*. Philosophie als eigentliche Grundwissenschaft kann für die Beantwortung vieler Fragen aus den Einzelwissenschaften herangezogen werden, die aus der eigenen Fachdisziplin oft nur unzureichend beantwortet werden kann. Beispielsweise alle ethischen Fragen der Medizin, die sich heutzutage aufwerfen, können und dürfen nicht nur von einer medizinischen Fachperspektive betrachtet werden, sonst kommen wir in unserer Analyse zu falschen Ergebnissen, die Ethik, Moral und *Menschlichkeit* außen vor ließen. Das heißt, wir brauchen eine allgemeine aber auch spezifische Herangehensweise, eine allgemeine Wissenschaft, eine Grundwissenschaft³¹, die sich aus der Metaperspektive mit den auftretenden Fragen beschäftigt. Was wir wissen, können wir nur aus uns selbst wissen, deswegen erscheint die Selbstanalyse, Selbsterforschung, Selbstanschauung hin zu einer Selbstuntersuchung legitim als eines der durchaus wirksamen Mittel für die wissenschaftliche Untersuchung eines Problems. Selbstverständlich wird das nicht als alleiniger empirischer

²⁹ Anmerkung: Grundsätzlich soll kurz festgehalten werden, dass Bildung eigentlich „mehr Wissen als nötig“ zu haben bedeutet. Bildung ist nicht nur „verwertbares“ Wissen, es ist mehr!

³⁰ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.9

³¹ Auch im Sinne einer Verbindung von allen Wissenschaften.

Forschungszugang gewählt oder begriffen. Zudem wird anhand ausgewählter kunsthistorischer und zeitgenössischer Kunstbeispiele versucht, dem Phänomen Kunst auf die Schliche zu kommen; und es ist wohl durchaus erlaubt, an dieser Stelle das Wort *Schlüche* zu wählen, da das Kunstwerk sich in seiner Darstellung oft verschiedenen Mitteln der Täuschung bedient und teilweise bis zur Unkenntlichkeit heutzutage fast im Nichts verschwindet.

Doch dieses *Schlüche* ist schon ein eigenartiges Wort, denn es verbirgt eine gewisse Art von Mehrdeutigkeit in sich. *Schlüche* kommt vom mittelhochdeutschen *Schlīch* was so viel bedeutet wie schleichender Gang, Schleichweg, List.³² Auf der einen Seite geht es um ein Heranschleichen, ein Umher-schleichen, was eben etwas Listiges, etwas Verlogenes an sich hat; etwas, das sich nicht ganz zeigen, sondern eben tarnen und täuschen will. Die zweite Bedeutung ist: etwas Offen-legen etwas durchschauen, durchblicken zu können: eben etwas beziehungsweise jemanden auf die *Schlüche* gekommen zu sein, eine Sache zu erkennen, die von Anfang an nicht gleich klar und nicht deutlich erkennbar war. Aber nun ist es klar ersichtlich, es kann nicht verborgen werden. Das Kunstwerk täuscht uns manchmal, es ist häufig nicht gleich *ersichtlich*.

Darüber hinaus erscheint Kunst oft als sehr polarisierend. Die Kunst von Hermann Nitsch³³, ein fast beliebig gewähltes Exempel an dieser Stelle, wird noch immer in der Öffentlichkeit als empörend wahrgenommen, natürlich nicht von allen RezipientInnen. Hinzufügen muss man allerdings, dass es den Anschein hat, Hermann Nitsch zielt ganz bewusst auf diese Polarisierung ab³⁴. Dadurch gewinnt er natürlich an Aufmerksamkeit und infolgedessen wird in der Tagespresse über seine Arbeiten geschrieben. Dieses „Spiel der Aufregung“ ist von einigen KünstlerInnen bewusst inszeniert, denn „Überreizung“ ist ein sehr effektives Mittel um sich als KünstlerIn Aufmerksamkeit und ein Publikum zu sichern.

Wie oft wurde ich als Kunstinteressierte und Kunstschaffende dann immer wieder und wieder von Freunden, Verwandten sowie Bekannten gefragt, was denn bitte Kunst daran sei, wenn jemand einige Tage lang schlachetet und mit Blut in der Gegend und auf Menschen herumschmiert oder saufend im Gelände herummarschiert. Zu oft gewann sogleich in mir das Gefühl der Beklommenheit sowie das genervt-Sein über die Frage an und für sich schon die Oberhand. Nach den ersten Versuchen eine Erklärung für die gestellte Frage liefern zu wollen, verfestigte sich bald danach der Ärger um das immer müßige Erklären in den häufig stundenlangen sich im Kreis drehenden Diskussi-

³² www.duden.de/suchen/dudenonline/schlüche Zugriff: 8.12.2012

³³ Hermann Nitsch (*1938 in Wien) ist ein österreichischer Maler und Vertreter des Wiener Aktionismus.

³⁴ Anmerkung: Nicht alle polarisierenden KünstlerInnen betreiben eine solch gezielte Vorgehensweise.

onen, die nicht mehr enden wollten. Schlussendlich wurde aus den ewig dauernden Erklärungsversuchen: Stille, Schweigen, das sich dann immer öfters in solchen Momenten breit zu machen begann.

An dieser Stelle möchte ich aber nicht missverstanden werden: Als Kunstinteressierte und Kunstschaffende hat für mich persönlich Hermann Nitsch eine künstlerische Aussagekraft und Bedeutung, dennoch frage auch ich mich immer wieder bei meiner eigenen künstlerischen Produktion: „was tue ich denn da eigentlich?“ Was macht einen künstlerischen, kreativen Akt aus? Was ist Kunst? Und warum kann ich das oder jenes als Kunst bezeichnen?

Die künstlerischen Vorgänge wie unter anderem malen, zeichnen, bildhauern etc. sind meist simpel, und meist lässt sich phänomenologisch gesehen der Unterschied zwischen kreativem Handwerk und Kunst nur schwer ausmachen. Die Kunst von Nitsch hat im Wesentlichen nichts mit kreativem Handwerk zu tun, sondern ist viel mehr „Provokation“ beziehungsweise dient als künstlerischer Verweis auf das Archaische im Menschen. Nitsch künstlerische Vorbilder sind beispielsweise Richard Wagner, in besonderem die Oper *Tristan*. Zudem verbindet er mit seinem Orgien-Mysterien-Theater antike Kult mit dem Christentum.³⁵

Grundsätzlich ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Kunst und Wahrheit nicht dasselbe sind. Wahrheit ist eben auch Verbindlichkeit. Mit Kunst wird etwas gezeigt, dargestellt was aber nicht zwingend wahr und verblindlich ist.

Wo ist aber die Grenze zu ziehen? Natürlich maße ich mir weder als Kunstschaffende, noch als Absolventin des Instituts für Philosophie der Universität Wien an, den großen Wurf der Kunsttheorie zu liefern und eine neu geordnete und auf alle aktuellen Fragen zutreffende philosophische Klärung liefern zu können.

Ferner: „Die Geschichte der Menschheit zeigt, daß es kaum eine mörderische, despotischere Idee gibt als den Wahn einer „wirklichen“ Wirklichkeit.“³⁶ Für mich als Autorin wird deutlich, dass eine allgemeingültige, wahrhaftige und einzig richtige Begriffserklärung innerhalb der vorliegenden Arbeit (wie im restlichen Leben) kein mögliches, zureichendes Ziel sein kann; und mehr noch es hat den Anschein, dass das weder in der realen Welt noch für diese Dissertation möglich ist.

Demzufolge wird versucht, mittels der intensiven Auseinandersetzung verschiedener philosophischer Theorien eine Analyse aktueller Fragen im Rahmen der Kunstproduktion zu erörtern und vielleicht etwas Licht auf den einen oder anderen *Hinweis* geben zu können. Im Vordergrund dieser zeitin-

³⁵ Laut einem Interview (Gedächtnisprotokoll) mit ao. Univ. Prof.in Mag.^a art. Dr.in phil. Marion Elias vom 29.11.2017.

³⁶ Watzlawick, Paul: *Wenn du mich wirklich liebstest, würdest du gern Knoblauch essen*, Piper, München, 2011, S.73

tensiven Beschäftigung mit der Lektüre, sowie dem Suchen von geeigneten künstlerischen Positionen, steht, wie nun eingehend dargelegt wurde, die Klärung für mich selbst, als Kunstschaaffende.

Den lesenden Personen sei darüber hinaus an dieser Stelle gesagt, dass die Basis für die vorliegende Arbeit der Skeptizismus³⁷ ist. Das soll heißen, der Zweifel an Aussagen und Positionen des gegenwärtigen Kunst- und Kulturbetriebs, der heutzutage starken wirtschaftlichen Prämissen ausgeliefert ist, steht im Vordergrund. Ganz klassisch, wie es jeder Mensch tut, der zu philosophieren beginnt, sich also Fragen stellt und dann nach geeigneten Antworten sucht, geht die Kette der Schlussfolgerung der Erkenntnis etwa so: Ich frage mich; Ich zweifle; Ich stelle für mich fest; Ich halte die Erkenntnis für mich fest; Ich schreibe nieder.

„Hat man den Zweifel aufgegeben, hat man seine Subjektivität verloren.“³⁸ Darüber hinaus sei noch angemerkt, die Arbeit soll nicht als kunst- und kulturskeptisch in Richtung einer Auflösung oder Löschung der Kunst verstanden werden, ausgehend von einem Kunst- und Kulturskeptizismus, der lediglich den Untergang der Kunst beschreiben möchte. Viel eher wird versucht Kunst als dialektisches System zu verstehen, deswegen ist gerade der Skeptizismus eine gute Herangehensweise, um zu einer neuen positiven Sichtweise und Herangehensweise zu kommen. Als Kunstschaaffende bedarf es oft dieser ständigen neuen Klärung, um sich der Kunstproduktion und dem Kunstmarkt nicht einfach gedanken- und positionslos aussetzen zu müssen. Für mich bedeutet Skepsis niemals auf einem Standpunkt fix stehen zu bleiben, sondern ist die Basis für die Art und Weise Dinge immer wieder anders zu sehen.

Häufig jedoch wird Skeptizismus im Allgemeinen als etwas Negatives angesehen. Doch kann aus dem behauptet Negativen, dem Negierten schöpferisch Neues entstehen. Auch Michel Foucault³⁹ konstatiert eine positive Kraft

³⁷ Pyrrho (341–270 v. Chr.) legte die Basis für den Stoizismus während des Hellenismus. Skeptisches Denken kann als die „wirkliche“ Art zu denken verstanden werden. Das Denken geht von innen heraus und zentrales Augenmerk ist, dass es keine normativen Vorannahmen oder Spekulationen gibt. Der Skeptizismus kann auch als eine Art von individueller Suche verstanden werden. Dies stellt somit einen weiteren Punkt dar, warum genau sich die vorliegende Arbeit dieses philosophischen Ansatzes bedient. So ist eben der Ausgangspunkt des Denkens das Zweifeln an sich und demzufolge sind alle „Wahrheiten“ in Frage zu stellen. Zuallerletzt ist aber dann doch für den Skeptizismus festzustellen, dass das „Wahre“ eben nicht erkennbar ist. Oder anders formuliert am Schluss bleibt die Erkenntnis der Unerkenntbarkeit (vgl. Elias, Marion, Aufsatz über Skeptizismus und Hellenismus, o.J. S. 1–3).

³⁸ Groys, Boris: *Einführung in die Antiphilosophie*, S.22

³⁹ Michel Foucault (1926–1984) war ein französischer Philosoph, Psychologe und Soziologe sowie ein Vertreter des Poststrukturalismus. Zudem gilt er als Begründer der Diskursanalyse. Vgl. http://www.suhrkamp.de/autoren/michel_foucault_1289.html [Zugriff: 13.7.2017]

die in jedem realen Machtverhältnis inne wohnt. Macht kann konstruktive sowie destruktive Wirkung besitzen. „Man muß aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur „ausschließen“, „abstrahieren“, „maskieren“, „verschleiern“, würde. [...] In Wirklichkeit ist die Macht produktiv und sie produziert Wirkliches.“⁴⁰ Es wird deutlich, dass die negative Kraft und Macht positive Erneuerungen und Erkenntnisse mit sich bringt. Oder, frei nach dem Buch von Tiziano Terzani⁴¹ *Das Ende ist mein Anfang*: Jedem Ende wohnt ein Anfang inne.⁴²

Was nicht heißen soll, Macht sei nicht ebenso negativ und zerstörerisch. Sie beinhaltet demnach aber auch Positives oder genauer gesagt: Durch das „Negative“, das „Verschleiern“, das „Maskieren“, das „Ausschließen“, das „Abstrahieren“ entsteht immer auch etwas Anderes, etwas Neues. Gleich dem gängigen Motto „jedes Ende birgt einen Neuanfang in sich“. Oder wie eine Geburt; nur durch den schmerzhaften Geburtsvorgang (das Negative), der uns Dank Beta-Endorphinen erträglich gemacht wird. Wer weiß, ob ohne dieses hormonelle Hochgefühl der Geburtsschmerz für Menschen ein zweites Mal erträglich erscheinen würde.

Können diese Fragestellungen überhaupt etwas zur Klärung der zentralen Frage, was denn Kunst sei, beitragen? Um dies beantworten zu können, muss zunächst einmal die Frage gestellt werden, was Philosophie eigentlich sei.

Philosophie wird zumeist als Wahrheitssuche verstanden. Daher wird sie in unserer Zeit auch selten praktiziert – und zwar aus zwei Gründen. Erstens kommt man durch das Studium der Philosophiegeschichte meistens zu dem Schluss, dass die Wahrheit unerreichbar ist und es deswegen auch wenig sinnvoll ist, sich auf die Suche nach ihr zu begeben.⁴³

Und dennoch ist es gerade die *Melancholie*⁴⁴, diese Verzweiflung die uns nach Antworten suchen lässt, die ewige Frage nach einem Sinn, die uns zu

⁴⁰ Foucault, Michael: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, S.250

⁴¹ Tiziano Terzani (1938–2004) war ein italienischer Journalist und Schriftsteller. Unter anderem arbeitete er 30 Jahre lang als Auslandskorrespondent für den Spiegel. Darüber hinaus schrieb er für verschiedene italienische Zeitungen und Zeitschriften und veröffentlichte diverse Romane als Schriftsteller.

⁴² Tiziano Terzani: *Das Ende ist mein Anfang: Ein Vater, ein Sohn und die große Reise des Lebens*, Deutsche Verlags-Anstalt, 2007, Titelseite

⁴³ Groys, Boris: *Einführung in die Antiphilosophie*, München, S.7

⁴⁴ Etymologisch betrachtet stammt das Wort Melancholie vom griechischen μελαγχολία (melagcholia) bzw. dem lateinischen Wort Melancholie ab. Das Wort melas bedeutete schwarz und chloe war der antike medizinische Begriff für Galle. Daher kommt die Bezeichnung „Schwarzgalligkeit“, die als Schwerkut in der Antike galt. Es wurde die Ansicht vertreten, dass diese Erkrankung durch den Übertritt verbrannter, schwarze Galle in das Blut verursacht wird. Neben Trübsal oder Tübsinn steht das Wort für Nachdenklichkeit. Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Melancholie>

Erkenntnissen führt. Doch nicht nur dieses „Negative“, diese Verzweiflung lässt uns Fragen stellen, philosophieren, auch die Frage nach dem Glück oder wie ein glückliches Leben gelingen könne ist zentrales Element der Philosophie.⁴⁵

Die Kunst wird oft als ein Phänomen, welches in der Gefühlswelt verortet ist angesehen, und stellt deswegen streng genommen im Grunde keinen Bereich der Philosophie dar.⁴⁶ Demzufolge wäre jeder philosophische Versuch Kunst zu deuten von vornherein zum Scheitern verurteilt. Doch so einfach kann man es sich nicht machen. Denn gerade die Philosophie als offene Wissenschaft als Basis, die sich mit unterschiedlichsten Bereichen und Fragen auseinandersetzt, darf und muss auch herangezogen werden, wenn es um eine Klärung des Kunstbegriffs geht. Wenn es überhaupt eine Wissenschaft oder eine Erkenntnis gibt die für diesen Themenkreis klarend wirken kann, dann die Philosophie. Denn die Philosophie liegt, wie Bertrand Russel⁴⁷ gezeigt hat im Bereich zwischen Wissenschaft und Theologie. Zentral sind eben die Fragen, die aufgeworfen werden.

Die Philosophie ist nach meiner Auffassung ein Mittelding zwischen Theologie und Wissenschaft. Gleich der Theologie besteht sie aus der Spekulation über Dinge, von denen sich bisher noch keine genaue Kenntnis gewinnen ließ; wie die Wissenschaft jedoch beruht sie sich weniger auf eine Autorität, etwa die der Tradition oder die der Offenbarung, als auf die menschliche Vernunft. Jede sichere Kenntnis, möchte ich sagen, gehört in das Gebiet der Wissenschaft; jedes Dogma in Fragen, die über die sichere Kenntnis hinausgehen, in das der Theologie. Zwischen der Theologie und der Wissenschaft liegt jedoch ein Niemandsland, das Angriffen von beiden Seiten ausgesetzt ist; dieses Niemandsland ist die Philosophie. Fast alle Fragen von größtem Interesse für spekulative Köpfe vermag die Wissenschaft nicht zu beantworten, und die zuversichtlichen Antworten der Theologen wirken nicht mehr so überzeugend wie in früheren Jahrhunderten.⁴⁸

⁴⁵ Die Frage nach dem Glück ist beispielsweise zentraler Bestandteil der drei grundlegenden Philosophien des Hellenismus (323 v. Chr. Tode von Alexander des Großen) bis zur Geburt Christi). Stoizismus, Epikureismus und Skeptizismus können allesamt als Ethiken der Selbstverwirklichung oder Geschichten der Finding des eigenen Glücks oder der grundsätzlichen Frage danach verstanden werden (vgl. Elias Aufsatz über Skeptizismus und Hellenismus, o.J. S.1–3).

⁴⁶ Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*, UTB Verlag, München, 1995, S.7

⁴⁷ Bertrand Arthur William Russel (1872–1970) war ein britischer Philosoph, Mathematiker und Logiker und gilt als einer der Begründer der Analytischen Philosophie. Vgl. <http://www.philolex.de/russell.htm> [Zugriff: 08.07.17]

⁴⁸ Russel, Bertrand: *Philosophie des Abendlandes*, Piper, München 2011, S.11

Die Philosophie ist dementsprechend, nach Bertrand Russell, eine Art von Niemandsland. Der eine Teil ist eine Welt des Wissens, welcher aber immer nur vorläufig und niemals definitiv und endgültig sein kann. Der andere Teil ist die Welt des Glaubens beziehungsweise der Religion. Die Philosophie hingegen kann weder dem Bereich des Wissens noch dem Bereich des Glaubens alleine zugeordnet werden. Ergo stellt die Philosophie ein dazwischen befindliches Niemandsland dar. Frei nach Bertrand Russel hat sich Philosophie infolgedessen mit den großen, ungelösten Fragen zu beschäftigen: Woher komme ich? Wohin gehe ich? Weiterführend könnte man dann sagen, dass es sich bei der Kunst ähnlich verhält. Sie kann zwar keine wissenschaftlich überprüften Antworten liefern, sie kann aber die essentiellen Fragen, die es zu stellen gilt, in ihrer eigenen Form und Sprache, sprich mittels ihrer Kunstwerke formulieren.

Obwohl weder die Philosophie noch eine andere Wissenschaft im Stande ist Kunst definitiv und endgültig zu bestimmen beziehungsweise zu klären, da es keinerlei objektive und dauerhafte Kriterien hierfür gibt, scheint die philosophische Unterdisziplin *Die philosophischen Ästhetik* hierbei eine besondere Rolle zu haben. „Der philosophischen Ästhetik fällt im Umgang mit der Kunst die Aufgabe zu, nicht nur über Kunst zu reden, sondern eine umfassende Bestimmung der Kunst zu entwickeln.“⁴⁹

Natürlich bringt dieses Unterfangen ein Problem mit sich, da Kunst nicht ein natürlicher Gegenstand, sprich ein in der Realität verorteter Gegenstand wie zum Beispiel ein Baum, ein Berg etc. ist, ferner ist sie auch nicht ausschließlich durch die Metaphysik begründbar. Wir haben es also mit einem Phänomen zu tun, welches weder so einfach real wie ein Kaffeehäuserl und dementsprechend einfach zu deuten und erklären wäre, noch wie die möglicherweise metaphysisch begründbare Annahme eines Göttlichen. Das Kunstwerk lediglich auf seine reale Erscheinungsdimension zu reduzieren wie zum Beispiel auf seine Leinwand wäre zu kurz gegriffen, denn das Kunstwerk ist eben mehr als nur ein Gegenstand wie ein Tisch und dergleichen. Denn beispielsweise hat die Kunst bei Hegel⁵⁰ einen anderen Ursprung als das wissenschaftliche, rationale Denken „sie hat ein anderes Gebiet als der Gedanke, und die Auffassung ihrer Tätigkeit und ihrer Produkte erfordert ein

⁴⁹ Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*, S.7

⁵⁰ Georg Friedrich Wilhelm Hegel war ein deutscher Philosoph (1770–1831) der als wichtigster Vertreter des deutschen Idealismus gilt. Im Besonderen hat er sich mit der Logik, der Naturphilosophie, der „Philosophie des Geistes“ sowie der Geschichtsphilosophie befasst. Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-Gethmann-Siefert_woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=20&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=a0128206038122d6cdf7a0e54e314d89 [Zugriff: 13.7.17]

anderes Organ als das wissenschaftliche Denken.“⁵¹ Er führt weiter fort „Denn die Kunsts Schönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel ist auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.“⁵² Näher wird hierzu später im Kapitel Hegels Ästhetik darauf eingegangen.

Kunst kommuniziert demnach auf einer weiteren Ebene, auf einer sinnlichen und nicht ganz einfach fassbaren Ebene, als nur auf der Ebene des „natürlichen“, gegenständlichen Raumes. „Zwei Eigenheiten der Kunst führen zur philosophischen Ortlosigkeit ihrer Bestimmung: Ihre Sinnlichkeit und Anschaulichkeit auf der einen, ihre Zweckfreiheit auf der anderen Seite.“⁵³ Beide Annahmen sind meiner Ansicht nach nicht ganz richtig und eindeutig. So kann Kunst sehr wohl einen Zweck haben, aber sie kann auch lediglich im Bereich der Empfindungen und des Gefühls verortet sein. „Die Kunst gewinnt durch den unterschiedlichen Verstehenszugang einen anderen geschichtlichen Sinn, weil sie jeweils anders gedeutet und dadurch in ihrem Verhältnis zur Realität anders eingeschätzt wird.“⁵⁴ Diese Sentenz macht deutlich, dass ein Kunstwerk seine Deutung radikal verändern kann oder sogar, dass ein Kunstwerk welches vielleicht per se nicht als Kunstwerk galt durch die Zeit zu einem werden kann. Beispiele dafür gibt und gab es immer wieder. Im späteren wird mittels Adornos Ästhetik näher auf dieses Phänomen der Abhängigkeit der Kunstwerke von seiner historischen Einbettung eingegangen. Doch die Frage bleibt im Weiteren offen, was mit einem Kunstwerk ohne seine historische Einbettung passiert? Hat es dann überhaupt einen Kunstwerkcharakter? Ich denke schon, dennoch ist ein Kunstwerk in gewisser Weise immer ein Teil der gegenwärtigen Zeit, in der es geschaffen wurde.

Der gegenteilige Fall, dass ein Kunstwerk, welches als ein solches eingestuft wurde, seinen Kunstwerkstatus abgeben muss, scheint seltener zu sein, ob dies tatsächlich so ist, kann diese Arbeit jedoch nicht objektiv und statistisch belegbar beantworten. Ob ein Kunstwerk seinen „Kunstwerkstatus“ verliert hängt jedoch heutzutage zu einem Großteil von ökonomischen Prämissen bzw. Verortungen ab. Ein Werk, das beispielsweise bereits einen hohen Marktwert über eine gewissen Zeitrahmen aufrechterhalten konnte, wird seinen „Kunstwerkstatus“ nur selten verlieren. Der Macht der Ökonomie, sprich Kunstwerke als Wertanlage zu betrachten, muss in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung beigemessen werden. Natürlich hat Kunst per se ei-

⁵¹ Hegel, Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik 1*. Gesammelte Werke, Band 13. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, S.18

⁵² Ebd. S.14

⁵³ Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*, S.7

⁵⁴ Ebd. S.9

gentlich nichts mit dem „Markt“ zu tun, doch so scheint es, kann sich die heutige Kunst nur schwer aus dem vorherrschenden kapitalistischen Zwängen lösen. Ergänzend muss erwähnt werden, dass die Kunst auch früher beispielsweise von reichen Mäzenen beeinflusst wurde. Doch wie genau der Kunstmarkt den „Kunstwerkstatus“ beeinflusst, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Dahingehend bräuchte es noch eine genauere und kritische Analyse. Hier sollte vorerst nur auf den Umstand hingewiesen werden. Darüber hinaus ist aber der Vollständigkeit wegen anzuführen, dass der *Kunstmarkt* und Ausstellungen Phänomene der neueren Zeit darstellen. Im Gegensatz dazu geht das Mäzenatentum von ganz anderen Prämissen aus. Es gab zwar in der Renaissance Kunsthändler⁵⁵, welche vor allem Bilder von Herrschern gekauft und gehandelt haben. Dementsprechend gab es in diesem Sinne keinen großen Kunsthandel, da eigentlich nur „im Auftrag“ produziert wurde. Zudem dienten sie auch nicht als Wertanlage wie dies heutzutage der Fall ist.

Bis jetzt konnten die wesentlichen Fragen der vorliegenden Arbeit formuliert werden und in groben Zügen skizzenhaft angerissen werden, doch wie nähert man sich nun den theoretischen und empirischen Forschungs- und Untersuchungsmethoden?

Wie es mir oft beim Schreiben geht, habe ich den Titel bereits gefunden, noch ehe ich die erste Zeile geschrieben habe. Manchmal glaube ich, wenn ich nicht schon im ersten Entwurfsstadium eines Buches seinen späteren Titel fände, würde ich mich beim Schreiben auf arabesken Wegen verirren. Der Titel ist es, dem ich entgegenschreibe, nicht das Ende;⁵⁶

Diesem Ansatz versuche ich es gleichzuhalten, schließlich geht es nicht darum, lediglich eine Arbeit fertigzustellen, sondern Belege dessen zu finden, woran und worüber man/frau schreibt. Worüber spricht ein Werk, ein Kunstwerk? Es spricht zuerst⁵⁷ über, oder anders formuliert, mit seinem Titel. Der

⁵⁵ Haskell, Francis: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*. DuMont, Köln 1996, S. 177

⁵⁶ Gauß, Karl-Markus: *Zu früh, zu spät. Zwei Jahre*, S.79

⁵⁷ Anmerkung: Natürlich gibt es auch Kunstwerke, die mit ihren Titeln auf etwas verweisen, was entweder nicht im Werk zu erkennen ist beziehungsweise in eine vollkommen falsche Richtung führt. Dementsprechend sei an dieser Stelle auf das Werk *Primavera* von Botticelli hingewiesen, wo der Titel den/die BetrachterIn vordergründig auf etwas anderes hinlenkt und in Wirklichkeit auf diverse andere Sachverhalte verweist. So finden sich in dem Werk verschiedenste Allegorien und Anspielungen und Figuren, die aber im eigentlichen Sinne nichts mit dem *Frihling* zu tun haben. Demnach dienen etwa die Orangen-Bäume nicht als Sinnbild für das Frühlingswachen, einer Aufbruchsstimmung etwa, „sondern als Metapher für Geburt, Reife und Vergehen, dem Medici-Leitmotiv von Tod und Wiedergeburt“. Denn Orangenbäume tragen eben Knospen, Blüten und Früchte zugleich (vgl. Elias, Marion 2004, Aufsatz und Skriptum : Ad Botticellis *Primavera*, S.1–2).

Titel dient als Verweis, als Richtungstafel auf ein Dahinter. So verhält es sich also mit dem Titel eines Kunstwerks und gleich verhält es sich eben auch mit dem Titel eines Buches und folglich auch mit dieser wissenschaftlichen Arbeit.

Kunst und ihre Geschichtlichkeit – in und nach– der Postmoderne.

Ein Streifzug über das Finden und Er-finden von Kunst. Ein Verständnis und Selbstverständnis des Erkennens von Kunst.

Grundsätzlich möchte ich an dieser Stelle noch festhalten, dass sich die vorliegende Arbeit mit dem Begriff der bildenden *Kunst* im engeren Sinn beschäftigt, lediglich in spezifischen Punkten wird auch auf andere Kunstgattungen wie beispielsweise der Musik oder der Literatur eingegangen.

Ein Puzzle. Das Gesamtbild ist erkennbar, doch die einzelnen Teile türmen sich willkürlich durchmischt in einem riesen Haufen zusammen. Man fragt sich, wie werden diese Teile je ein wirklich vollständiges Bild ergeben. Ist es wirklich möglich, dass diese vielen Teile, das Bild vor mir in meinem Kopf, wiedergeben? Oder fehlt am Schluss doch ein Teil? Das wird die folgende Suche nach den Puzzleteilen zeigen. Und wir befinden uns bereits mittendrinnen in der Suche nach den ersten beiden Teilen, die zusammen gehören.

3. Kunst und Philosophie. Geht das überhaupt?

Wie bereits in der Einführung angedeutet steht ein konfliktreiches Unterfangen bevor. Kann eine philosophische Betrachtung der Kunst jemals Genüge tun, oder ist das Vorhaben per se zum Scheitern verurteilt? Die Kunst will so verstanden und dargestellt werden wie sie ist, daher kann ein vollkommenes Verständnis nur durch die Kunst selbst geleistet werden. Verstehen ist grundsätzlich nicht der einzige Zugang zur Kunst. Kunst kann, wie durch Hegels Sentenzen bereits kurz angedeutet wurde, auch sinnlich erfahren werden. Die vollkommene Möglichkeit Kunst erfahren oder verstehen zu können, scheint nur durch die Kunst selbst möglich zu sein. JedeR KünstlerIn kennt diesen Moment des Schaffens, wo im Fluss des Tuns alles *klar* und *deutlich* ist. Aber auch der/die RezipientIn kann am vollkommensten Kunst nur durch die Kunst selbst *erfahren und verstehen*.

So sehr dies vielleicht wahr sein mag, so ist dennoch eine philosophische Sichtweise und Herangehensweise gewinnbringend. Die Klärung von Begrifflichkeiten der Kunst ist zwar keine ausnahmslos philosophische Materie, wohl aber auch, da die Philosophie, wie bereits gezeigt wurde, eine „Grundwissenschaft“ ist, dass heißt, sich mit grundlegenden Fragen auseinandersetzt. Eine dieser Fragen ist die Frage nach der Herkunft und Verortung der Kunst. Darüber hinaus halte ich es wie Bertrand Russel, der die Philosophie nicht als exakte Wissenschaft verstand, sondern ihre zentrale Herausforderung darin sah, Fragen zu stellen und nachzudenken und zum Denken anzuregen.⁵⁸ Das ist ihre zentrale Aufgabe, und dies soll das zentrale Element der vorliegenden philosophischen Dissertation sein. Es geht um die Frage nach den zentralen Elementen der Kunst.

In unseren alltäglichen Umgang mit den Künsten herrscht die Überzeugung vor, daß die Kunst mit Verstand und Vernunft nicht faßbar sei. Sie fällt aber auch nicht in den Bereich der Lebensbewältigung und des zweckgerichteten Handelns. Kunst spricht – so scheint es – stattdessen

⁵⁸ Russel, Bertrand: *Philosophie des Abendlandes*, S.11f

das Gefühl an und entspringt dem zweckfreien Spiel. Ein solches Phänomen kann nicht begrifflich dargestellt oder kritisiert werden;⁵⁹

Zugegeben, Kunst kann nicht mit quantitativen Forschungsmethoden und auch nur bedingt mit qualitativen Forschungsmethoden verstanden, zerlegt, begriffen, aber sehr wohl kann durch eine philosophische Klärung den Grundstrukturen der Kunst etwas näher gekommen werden. Das steht meiner Meinung nach nicht im Widerspruch dazu, dass Kunst durch Erfahrung der RezipientInnen womöglich ganz andere Erkenntnisse oder *Eindrücke* liefert. „Jeder Mensch wird an hunderterlei Dinge erinnert, wenn er ein Bild betrachtet, und sie alle beeinflussen seine gefühlsmäßige Einstellung.“⁶⁰ Das bedeutet dass unter anderem die unterschiedlichen Erfahrungen die Rezeption eines Kunstwerkes beeinflussen.

Darüber hinaus gibt es, wie bereits im Kapitel 2 beschrieben, auch noch mehrere parallele, ebenbürtige Wege um zu Erkenntnisgewinn zu gelangen. Beispielsweise durch wissenschaftliche Forschungsmethoden (z.B. Experimente, qualitative oder quantitative Methoden), durch philosophische Herangehensweise (z.B. durch das Denken als Ursprung jeglicher Erkenntnis, die Induktion, Falsifikation und dergleichen) oder durch die Kunst als Erfahrung selbst (Rezeption und Erfahrung von bildender Kunst, darstellender Kunst, Literatur, Dichtung, Musik etc.).

Für mich ist der Erkenntnisgewinn über Kunst durch eine philosophische Herangehensweise ebenso wichtig, wie der Erkenntnisgewinn über die Kunst selbst, das heißt durch das Erleben und Erfahren. Sie sind weder im Widerspruch noch sind sie in Konkurrenz zueinander. Viel eher sind sie als komplementäre Arten des Erkenntnisgewinns von Kunst zu betrachten.

Am Anfang steht die Frage, was Kunst ist. Doch der stetige Wandel der Kunst und auch des Begriffes der Kunst macht eine Debatte äußerst schwierig, da zunächst geklärt werden muss, von welchem Begriff und von welchem Verständnis dessen man ausgeht.

In classical antiquity, the word ‚art‘ (Greek, *tekhne*, latin *ars*) was the name given to any activity governed by rules; art was that which could be taught, and as such did not include activities governed by instinct or intuition. So, for example, music and poetry were not at first numbered amongst the arts as they were considered the products of divine inspiration, beyond mortal accountability.⁶¹

⁵⁹ Gethmann, Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S.7

⁶⁰ Gombrich, Ernst Hans: *Die Geschichte der Kunst*, Phaidon Verlag, Berlin, 1996, S.31

⁶¹ Burgin, Victor: *The end of art theory*, Macmillian, Hounds mills, 1986, S.143

Bei den Vorsokratikern bedeutete *technē* demnach das Können der Handwerker, die mit dem Namen *tekton* bezeichnet wurden.⁶² Darüber hinaus war aber auch das zielgerichtete Handeln ein Charakteristikum von Kunst.

[...] wo *technē* das Tun bestimmt, gibt es ein *τέλος*, ein Ziel, auf das hin gewirkt, etwas, das bewegt, ein Werk oder eine Tat, die verwirklicht werden sollen. Damit wird *technē* ein Mittel zur planvollen Erreichung eines Ziels.⁶³

Im Allgemeinen wurde *technē* in zwei Kategorien unterteilt: in sogenannte niedrig stehende *Kunst* wie Leichenbestattung, Bankwesen, Salbenherstellung sowie Schmiedekunst und in höhere, wie die der „freien“ Künste. Diese wurden unter anderem von Musikern, Dichtern und Schauspielern, aber auch Wissenschaftlern, wie beispielsweise Ärzten, ausgeübt.⁶⁴

Also, wenn Kunst zielgerichtet ist und gelehrt werden kann, wovon in der Antike ausgegangen wurde, ist Kunst nicht ursprünglich dem Göttlichen zorderbar, sondern eine „geistige“ Tätigkeit, die lehrbar ist und demzufolge auch erlernbar. Hätte sie nur intuitiven Charakter, das heißt läge ihr Ursprung nur im Inneren und wäre ihre „Kraft“ göttlich wäre sie nicht erklärbar und kaum lehrbar.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass ich mir für die vorliegende Arbeit und Analyse anmaße, den Blick auf die Kunst aus meinem Blickwinkel zu werfen. Da wir die Welt eben nur immer durch unseren Blick, unsere subjektiven Augen sehen, erkennen, erfahren, verstehen und interpretieren können. Dies führt wieder wie bereits in der Einleitung erwähnt zu Schopenhauer, der von der Prämisse ausgeht, das alles was wir erkennen können, nur als Vorstellung vorhanden ist⁶⁵, und dies ist für die Kunst eine zentrale Erkenntnis. Wie Menschen Sachen sehen und interpretieren liegt wörtlich gesprochen im Auge des/der Betrachters/In.

Keine Wahrheit ist also gewisser, von allen anderen unabhängiger und eines Beweises weniger bedürftig, als diese, daß Alles, was für die Erkenntnis da ist, also die ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit einem Wort, Vorstellung.⁶⁶

⁶² Löbl, Rudolf: *Texnh: Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles. Von Homer bis zu den Sophisten*. Band 1. Königshausen & Neumann, Würzburg 1997, S.11

⁶³ Ebd. S.211

⁶⁴ Ebd. S.211–214

⁶⁵ Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S.32f

⁶⁶ Ebd. S.32

Dieses Bedingtsein des Objekts durch das Subjekt macht den vorliegenden Versuch aus die Kunst mittels der Philosophie zu denken, legitim und schlüssig. Denn wie sonst als durch uns selbst wird die Welt für uns erklärbar und verstehbar. Keine Existenz ohne Wahrnehmung. Die Frage lautet daher auch provokant, wie kann Kunst denn überhaupt sein, wenn sie nicht wahrgenommen und in weiterer Folge gedacht wird. Ein „**esse**“ [**Sein**] ohne „**percipere**“ [**wahrnehmen**] scheint somit nicht möglich zu sein! In Bezug auf die Kunst bedeutet dies weitergedacht, ohne dass Kunst gemacht wird, sprich mittels Zeichen, Farben, Worten, Klängen und dergleichen, würde kein *percipere* möglich zu sein. Es ist aber natürlich nicht zwangsläufig notwendig, dass ein Kunstwerk erst durch die öffentliche Präsentation seinen Werkcharakter erhält. Es reicht auch, wenn das Kunstwerk alleine durch den/die ProduzentIn wahrgenommen wird. Ein Subjekt ist ausreichend, damit ein Objekt zumindest für eine Person zum Kunstwerk wird. Es ist also nicht allein die Ausstellungspraxis die ein Werk zu einem Kunstwerk macht.

Abschließend lässt sich für dieses Kapitel festhalten, dass Kunst und Philosophie beide unterschiedliche Herangehensweise von Erkenntnisgewinn darstellen können. Obgleich angemerkt werden muss, dass dies grundsätzlich nicht die inhärente Zielsetzung von Kunst ist, aber durch die Erfahrung, die wir Menschen durch sie machen, ermöglicht Kunst Erkenntnis zu erlangen. Vielleicht könnte man das salopp formuliert als Nebenwirkung von Kunst ansehen. Damit gibt es immer einen Erkenntnisgewinn auch für die ProduzentInnen in der Kunst. Demzufolge bedeutet ein Kunstwerk zu „machen“ immer eine Art von Forschung zu betreiben, sei es nur für sich persönlich beziehungsweise *am eigenen Leib*.

Ich habe begonnen darzulegen, dass die Philosophie als Erklärungs- und Deutungsmodell für Kunst dienen kann, da die grundlegende Forschungsmethode für den Erkenntnisgewinn das „Denken“ im Allgemeinen darstellt. Es geht nicht um das Reinquetschen der Kunst in ein strenges Forschungsparadigma, sondern um ein freies, offenes Denken über Kunst, das eine andere Art von Erkenntnis als die Kunsterfahrung selbst offenbaren kann.

Im Folgenden wird im ersten Schritt eine Annäherung an die Begriffe der Ästhetik und des Kunstwerks vorgenommen. Anschließend wird mittels ausgewählter philosophischer Positionen das System Kunst analysiert und gedeutet. Darauffolgend wird die Postmoderne charakterisiert und erforscht, wie es sich augenblicklich mit dem *System Kunst* verhält.

3.1. Ästhetik: Was ist das?

Umgangssprachlich wird etwas als ästhetisch bezeichnet, wenn es für uns als „schön“ einzustufen ist. Des Weiteren findet man auch den Ausdruck der spezifischen ästhetischen Ausformung, und der Begriff wird auch eingrenzend für eine *bestimmte Ästhetik* verwendet. Man erkennt beispielsweise die

Ästhetik der Ostblock-Länder an ihren architektonischen Merkmalen. „Der philosophischen Ästhetik fällt deshalb neben der Bestimmung der Kunst im Kontext der menschlichen, geschichtlichen Kultur die Aufgabe zu, auch die Rolle der Kunstphilosophie als Wissenschaftstheorie der Kunstinterpretation festzulegen.“⁶⁷

Um nun Kunst zu verstehen, ist es eben dienlich, den zentralen Begriff der Ästhetik einmal näher zu beleuchten. Wenn wir umgangssprachlich über etwas Ästhetisches sprechen, meinen wir gewöhnlich etwas Schönes. Das Schöne und das Hässliche: zwei wesentliche Begrifflichkeiten der Kunst – das bipolare Paar.

Ist das Hässliche aber immer das Gegenteil des Schönen? Automatisch würden wir das Schöne vor bzw. über das Hässliche einstufen, bewerten. Aber ist es beim Betrachten nicht manchmal sogar interessanter etwas Hässliches zu betrachten? Ist das Schöne nicht manchmal zu banal, zu einfältig um lange unsere Aufmerksamkeit zu halten?

„Die Schönheit eines Kunstwerks ergibt sich Platons Meinung nach aus der spezifischen Einheit der dargestellten Sache. Die künstlerische Produktion gleicht dabei dem Verfahren eines Handwerkers, der Gebrauchsgegenstände herstellt.“⁶⁸

Friedrich Nietzsche⁶⁹ vertritt die Ansicht, „Die Kunst soll vor allem und zuerst das Leben verschönern [...] alles Hässliche verbergen oder umdeuten, jenes Peinliche, Schreckliche, Ekelhafte, welches trotz allem Bemühen immer wieder, gemäß der Herkunft des menschlichen Natur, herausbrechen wird [...].“⁷⁰ verschleiern. Demnach galt auch der Begriff des Schönen bis ins 18. Jahrhundert als Qualitätsurteil für Kunst. So konstatiert Nietzsche weiter „An einem Philosophen ist es eine Nichtswürdigkeit zu sagen >das Gut und das Schöne sind Eins<, fügt er gar noch hinzu, < auch das Wahre<, so soll man ihn prügeln. Die Wahrheit ist häßlich. Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.“⁷¹ Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts

⁶⁷ Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S.266

⁶⁸ Büttner, Stefan: *Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, Beck, München, 2006, S.42

⁶⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) war ein deutscher Philologe und Philosoph. Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Bentry%5D=20&tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=a0128206038122d6cdf7a0e54e314d89 [Zugriff:13.7.2017]

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches Allzumenschliches*, Create Space Independent Publishing Platform, Berlin, 2013, S.374

⁷¹ Nietzsche, Friedrich: *Werke in 3 Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. III, Carl Hansen Verlag, München, 1956, S.832

wurde der Begriff der Schönheit als Qualitätsurteil für Kunst kritisch hinterfragt und ist bis heute keine Richtschnur für ein „gutes“ Kunstwerk mehr.⁷²

Es gibt eine innere und äußere Schönheit. So vermag innere Schönheit, in der Vorstellung der antiken Ästhetik, das äußere Bild als schön darzustellen. Nach Schönheitskriterien der Antike war Sokrates ein eher hässlicher Mensch, doch seine innere Strahlkraft ließ ihn als wahrhaftig schön auf seine Umwelt wirken.⁷³ Dieser Umstand lässt sich auch in der heutigen Zeit immer wieder feststellen, wenn andere Werte einen Menschen für uns in einem ganz anderen „Licht“ erscheinen lassen.

Im Allgemeinen bedeutete Ästhetik, „aisthesis“, ursprünglich lediglich „sinnliche Wahrnehmung“ oder „sinnlicher Reiz“, mit Kunst im eigentlichen Sinne hatte dies primär nicht immer was zu tun. Generell war alles, was die Sinne bewegt, ästhetisch. Das heißt Schönes, Hässliches, Angenehmes, Unangenehmes dies alles konnte als ästhetisch bezeichnet werden, da es sich hierbei grundsätzlich wie erwähnt um „sinnliche“ Reize beziehungsweise Wahrnehmungen handelt.

Der Begriff der Ästhetik und der Kunsttheorie werden heutzutage fast synonym verwendet. Ursprünglich hat Alexander Gottlieb Baumgarten⁷⁴ den Begriff einer eigenständigen philosophischen Disziplin zugeordnet. Ästhetik bedeutet für ihn „die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“. Darüber hinaus wurde auch die Theorie der Schönheit unter diesem Begriff verstanden, wobei nicht nur die Kunst Schönes hervorbringen kann. Auch die Natur wird dabei nicht außer Acht gelassen. Immanuel Kant unterscheidet, wie später noch im Detail erläutert wird, dabei nicht nur das Naturschöne vom Kunstschönen, sondern räumt der Natur die Rührung und das Gefühl des Erhabenen zu, während das Schöne vom Reiz ausgelöst wird und eben nicht erhaben sein muss. Schönes kann nach Kant erhaben wie beispielsweise eine schöne verschneite weite Landschaft sein, aber auch klein und auf den ersten Blick womöglich fast übersehen werden. Doch beides, das Schöne und das Erhabene sind im Bereich der Gefühle angesiedelt, so Kant.⁷⁵ Kant setzt demnach das Naturschöne, also das von Gott gemachte *Werk*, über das Kunstschöne, das vom Mensch gemachte *Werk*, und dies ist einer der Hauptunterschiede zu Hegel (in den Kapiteln 4.2. und 4.3. wir näher auf diesem Umstand eingegangen).

⁷² Vgl. Büttner, Stefan: *Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, Beck, München, 2006, S.43

⁷³ Vgl. Ebd. S.48

⁷⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) war ein deutscher Philosoph der in der Tradition der Aufklärungsphilosophie stand.

Vgl. <http://www.baumgarten-alexander-gottlieb.de/> [Zugriff: 18.07.17]

⁷⁵ Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, S.13ff

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Ästhetik – nach den vorigen Erläuterungen – sich demnach unter anderem mit dem Begriffspaar des Schönen und Hässlichen beschäftigt und darüber hinaus dem Gedanken von Alexander Gottlieb Baumgarten folgend, als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis verstanden werden kann.

Nach dem der Begriff der Ästhetik erläutert wurde, soll an dieser Stelle das Kunstwerk in seinem Wert und seinen Präsentationsformen aufgezeigt werden.

3.2. Zum Wert und der Präsentation von Kunst

In diesem Kapitel soll der Versuch unternommen werden, den Begriff des Kunstwerks und seine Charakteristika näher zu ergründen. Um ein Kunstwerk zu verstehen erscheint es auch sinnvoll zu sein, sich den Kunstbetrieb einmal genauer anzusehen. Peter Sloterdijk hat hierzu eine scharfe, aber auch sehr treffende Aussage gemacht. „Der Kunstbetrieb ist ein System der Eifersuchten. In ihm geht das Begehrten der Werke darauf aus, Objekte des Begehrrens zu werden. Hat ein Werk Begehrten auf sich gezogen, so treten die Rivalen daneben und wollen sich das Verlangen aneignen, das dem anderen galt.“⁷⁶ Diesen Gedanken folgend kann man sagen, das besondere Merkmal von Kunst ist, dass Kunst im Grunde genommen nur durch den/die RezipientenIn und in weiterer Folge nur durch den/die KäuferIn ihre Vollendung findet. Wie Sloterdijk schreibt, findet es eben erst seine Vollendung wenn es am „Markt des Begehrrens und der Eifersüchte“ Begehrten ausgelöst hat. Das bedeutet die Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Kunstwerken ist aktuell enorm wichtig am „Markt des Begehrrens“. Als Sichtbarmachung könnte man das „Marketing“ rund um ein Kunstwerk verstehen, damit es von SammlerInnen erworben wird. So analysiert Sloterdijk weiter, dass es auch auf den ständigen BesitzerInnenwechsel ankommt. Das bedeutet für ihn so könnte man interpretieren, dass Kunstwerke immer auf höhere „Marktpreise“ warten. „Ihr Wert lebt davon, dass sie sich ihren Besitzern verweigern und auf weitere Angebote warten.“⁷⁷ Sloterdijk muss in diesem Zusammenhang zugestimmt werden, dennoch muss angemerkt werden, dass ein Kunstwerk bereits zu einem Kunstwerk werden kann, wenn es nur eine/n RezipientenIn gibt. Demzufolge reicht es aus, wenn der/die Kunstschaffende selbst ihr Werk rezipiert. Der/die Kunstschaffende kann nämlich beide Rollen einnehmen. Grundsätzlich muss angeführt werden, nicht die Anzahl der RezipientInnen erhebt ein Werk zu einem Kunstwerk. Dies bedeutet in weiterer Folge, dass der Markt heute womöglich stark determinierend für die Kunst ist, aber es gibt auch Kunst abseits des Marktes. Darüber hinaus lässt sich die Qualität der Kunstwerke si-

⁷⁶ Sloterdijk, Peter: *Der ästhetische Imperativ*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2007, S.405

⁷⁷ Ebd. S.405

cher nicht über den Markt bestimmen, so denke man nur an die teilweise „schlechten“ Kunstwerke, die auf dem Markt aber sehr wohl gut ankommen. Derer gibt es unzählige Beispiele. An dieser Stelle will ich es aber dem/der Lesenden überlassen, welche Werke er/sie dazu zählt und welche nicht.

Aber nochmal zurück zu Sloterdijk: aus heutiger Sicht bedeutet seine Analyse, dass Ziel eines/r Kunstschaaffendens/r muss der Erwerb seines Kunstwerkes durch andere sein. Denn ein/e Kunstschaaffende/r mit der Zielsetzung Kunst für sich selbst zu schaffen widerläuft diesen Prozess der Wertsteigerung oder deutlicher gesagt: wird das Kunstwerk überhaupt keinen Wert erhalten, wird ihm kein Wert beigemessen werden; wie von Peter Sloterdijk scharfsinnig analysiert und provokant auf dem Punkt gebracht: Schlussendlich ist der Kaufpreis das Wertbestimmende für den Charakter des Kunstwerkes. Diese Schlussfolgerung erscheint wenig überraschend in einer auf Konsum ausgerichteten Kapitalgesellschaft. Obwohl ich Sloterdijks kritische Ausführungen inhaltlich gut folgen kann, sträubt sich in mir die Kunstschaaffende, die dies nicht wahrhaben will und schlussendlich doch an dem Glauben festhält, dass die Kunst nicht nur vom Markt beherrscht wird und es weiterhin KünstlerInnen gibt, die gegen den gängigen Mainstream weiterhin ihre Kunstwerke herstellen auch wenn sie nur abseits der üblichen „Bühnen“⁷⁸ der Kunst Aufmerksamkeit erhalten.

Die Fragen die sich an dieser Stelle aber aufwerfen sind, was ist ein Mensch, was ist seine Arbeitsleistung und was ist seine Kunst wert? Wer bestimmt dies? Thomas Hobbes⁷⁹ antwortete auf die Frage, was ein Mensch wert sei, kurz und bündig „was man für seine Arbeitsleistung bezahle“.

Die Geltung oder der Wert eines Menschen ist wie der aller anderen Dinge sein Preis. Das heißt, er richtet sich danach, wieviel man für die Nutzung seiner Macht (Fähigkeiten) bezahlen würde und ist deshalb nicht absolut, sondern von dem Bedarf und der Einschätzung eines anderen abhängig. Ein fähiger Heerführer ist zur Zeit eines herrschenden oder drohenden Krieges sehr teuer, im Frieden jedoch nicht. Ein gelehrter und bestechlicher Richter ist in Friedenszeiten von hohem Wert, dagegen nicht im Krieg. Und wie bei anderen Dingen, so bestimmt auch bei den Menschen nicht der Verkäufer den Preis, sondern der Käufer. Denn mag jemand, wie es die meisten Leute tun, sich selbst den höchsten Wert bei-

⁷⁸ z.B.: abseits der Galerien, der Markt- und Kunstmessen etc.

⁷⁹ Thomas Hobbes (1588–1679) war ein englischer Mathematiker und Philosoph. Er gilt als Begründer des aufgeklärten Absolutismus.

Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gwbphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Search&cHash=dd52acb5273f031e8d43f05ac32152ec [Zugriff: 18.7.17]

messen, so ist doch sein wahrer Wert nicht höher, als er von anderen geschätzt wird.⁸⁰

Dennoch beschreibt aber auch Thomas Hobbes an dieser Stelle, dass der Markt, genau genommen dessen aktuelle Situation beziehungsweise die Nachfrage, ebenfalls bestimend ist für den Wert eines Gegenstandes oder Kunstwerkes. Im Bezug auf die Kunst bedeutet dies nichts Gutes. Wenn die Kunst nur den Prämissen und Anforderungen des Marktes folgen würde, dann wäre aus meiner Sicht womöglich bereits wirklich ihr Ende besiegelt. Doch Kunst ist viel mehr. Sie ist die Sprache dafür, was anders nicht gesagt werden kann. Ein Werk, das sich nur dem Mainstream oder dem aktuellen Trend verschrieben hat, wird in naher Zukunft ziemlich uninteressant wirken. Und ein Werk, das nur dem Trend nachläuft, bleibt unnütz. So schreibt auch Friedrich Schiller⁸¹ bereits, dass der/die KünstlerIn sich gegen den Zeitgeist zu Wehr setzen muss und diesen nicht blind hinterher laufen sollte. „Überhaupt wird er, glaube ich, wohl tun, sich nicht von der Gegenwart beherrschen und eingehen zu lassen. Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist.“⁸²

Spitzfindig schreibt Sloterdijk in seiner Analyse des Kunstsystems weiter: „Ein Werk wird für mich in dem Maße bedeutend, wie ich seinen Wert auf mir buchen kann. Das ist der aktuelle Stand des Wertfetischismus.“⁸³ Doch was bedeutet begehrn? Etwas haben, besitzen, konsumieren, genießen wollen. Das was es sicherlich nicht gibt, ist ein Begehrn ohne ein hierarchisches Gefälle. Heute ist das hierarchische Machtmittel das Kapital. Genau genommen muss man aber auch sagen, dass dies schon in früheren Zeiten so war. Beispielsweise zur Zeit der Renaissance, als bestimmte einflussreiche und finanzstarke Familien die politische Macht sowie die Macht über die Kunstwelt hatten. „Das Machtverhältnis ist immer schon da, wo das Begehrn ist: es in einer nachträglichen wirkenden Repression zu suchen ist daher ebenso illusionär wie die Suche nach einem Begehrn außerhalb der Macht.“⁸⁴

Doch über sehr lange Zeit gab es keinerlei *demokratische* Kunstbetrachtung, nur in Kirchen waren alle Menschen „zugelassen“ Kunst zu besichtigen. Zudem muss festgehalten werden, „Kunst“ war in Kirchen aber eher als Kult

⁸⁰ Thomas Hobbes: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, Suhrkamp, 7. Aufl. Frankfurt 1996, S.115 Vgl. online Philosophie-Wörterbuch.link siehe Quellenverzeichnis.

⁸¹ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805) war ein deutscher Dichter, Philosoph und Historiker. Vgl. <http://www.friedrich-von-schiller.de/> [Zugriff 08.06.17]

⁸² Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, hrsg. von Klaus L. Bergahn, Reclam, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, S.27

⁸³ Sloterdijk, Peter: *Der ästhetische Imperativ*, S.406

⁸⁴ Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, S.101

oder Belehrung zu verstehen und nicht als autonomes Kunstwerk im eigentlichen Sinne. Ansonsten war es lediglich dem/der BesitzerIn sowie seinen/ihren Freunden möglich die Kunstwerke zu sehen. Beispielsweise waren Kunstsammlungen, wie sie die Medici-Herzöge in den Uffizien⁸⁵ besaßen, die eigentlich auch dazu dienten um Staatsgäste zu beeindrucken und ein Symbol der Macht in weiteren Sinne darstellten, für das gewöhnlich Volk nicht zugänglich. Analog verhält es sich heutzutage, wenn ein Millionär einen „Picasso“ oder dergleichen nur für sich selbst im Tresor verwahrt ohne dieses Kunstwerk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Das grundlegende Problem der Kunst ist, dass nicht immer eindeutig feststellbar ist, was Kunst ist und was nicht. Georg W. Bertram⁸⁶ sieht genau hier die bestimmende Frage. „Dass die Kunst uns anspricht, hängt damit zusammen, dass immer unklar ist, was als Kunst gelten kann und was nicht. Kunstwerke wecken Resonanzen vor dem Hintergrund der Alternative, dass sie auch stumm bleiben können, dass sie uns nichts über uns sagen.“⁸⁷

Die Frage nach der Kunst ist also nach wie vor eine nicht geklärte Frage (und nicht zu klärende Frage), aber dennoch ist es für mich beruhigend zu sehen, dass Kunst eben auch stumm bleiben kann. Demzufolge kann sie nach Bertram sehr wohl auch in der Stille im Hintergrund bleiben – abseits der gängigen Marktplatz – und verliert dadurch nicht ihren Kunststatus. Kunst ist ergo nicht alles was wir auf den gewöhnlichen, großen angeblich wichtigen „Bühnen“ sehen, es gibt auch ein dahinter, eine Kunst auf anderen Wegen. Dennoch ist es nicht einfach diese Kunstpraxis sichtbar zu machen. Hierzu braucht es mutige KünstlerInnen, die ihren Werten und Anschauungen treu bleiben und sich nicht ausschließlich den ökonomischen Prämissen des Marktes unterwerfen und es braucht RezipientInnen, die bereit sind sich auf die Suche nach dieser Kunst zu machen. Das bedeutet es gibt Kunst außerhalb des Mainstreams, und nicht alles, was der *Mainstream* feiert ist automatisch Kunst.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass den Kunstwerken das „Begehrte sein“ immanent eingeschrieben ist, aber dennoch nicht ausschließlich davon determiniert sein muss. Das bedeutet der/die Kunstschaufende hat noch immer die Macht festzusetzen, ob das Kunstwerk sich völlig von der Macht des Marktes bestimmen lässt oder ob es seine Freiheit, dass zu tun oder dass zu sein, was es *a priori* ist. Gleich nach Schillers berühmten Zitat „Die Kunst ist

⁸⁵ Anmerkung: von den *galleria uffizi*, einem lang gestreckten Säulengang vor Büroräumen, würden man heute sagen, leitet sich interessanterweise das heutige Wort der Galerie ab. (vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Galerie> Zugriff: 10.4.2017)

⁸⁶ Georg W. Bertram (*1967) ist Professor für Ästhetik und theoretische Philosophie am Institut der Philosophie an der Freien Universität Berlin.

⁸⁷ Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart, 2005, S.49

eine Tochter Freiheit.“ darf und muss sie für sich selbst bestimmen, was ein Kunstwerk ist und was nicht. Die Freiheit der Definitionsgewalt darf sie demnach nicht an den kapitalistisch orientierten Markt oder andere verlieren. Demzufolge ist „Kunst“ keine fixe Größe, sondern wandelbar im Verlauf der Zeit.

Nachdem nun postuliert wurde, dass die Definitionsgewalt, was ein Kunstwerk ist der Kunst selbst zukommen muss, soll im folgenden Literaturteil dennoch der Versuch unternommen werden anhand ausgewählter Philosophen unterschiedliche Verstehenszugänge und Erklärungsversuche von Kunst aufzuzeigen, um ein breiteres Verständnis über das Phänomen Kunst zu erlangen. Die Auswahl der philosophischen Positionen wurde aufgrund der Relevanz für die heutigen Kunstfragen aus der Sicht der Autorin getroffen. Darüber hinaus wurden auch geschichtlich sehr unterschiedliche philosophische Positionen gewählt, um die Komplexität und Schwierigkeit von Kunst zu verdeutlichen. Daher beginnt der philosophische Streifzug mit Platon und Aristoteles, fährt fort mit Kant, Hegel und einem kurzen Exkurs zu Croce hinzu den komplexen ästhetischen Theorien von Adorno.

4. Ausgewählte philosophische Positionen

4.1. Platon⁸⁸ und Aristoteles⁸⁹

„Wenn es was gibt, wofür es zu leben lohnt, dann ist es die Betrachtung des Schönen.“⁹⁰ Für Platon gibt es zwei Arten von KünstlerInnen: die einen die etwas kreieren wie beispielsweise ein/e TischlerIn und BaumeisterIn sowie die anderen die etwas nachahmen (mímēsis⁹¹) wie etwa bildende KünstlerInnen. Platons Gedanken folgend, lässt sich feststellen, dass selbst wenn es irgendwann einmal keine Bäume mehr geben sollte, wird die Idee eines Baumes weiterhin bestehen. EinE TischlerIn ist nun jemand der/die sich beispielsweise an der Idee eines Tisches orientiert, wenn er/sie diesen herstellt. EinE MalerIn orientiert sich nach Platon an diesem Tisch des Tischlers, wenn er/sie einen solchen malt. Dadurch entsteht ein Bild eines Abbildes der Idee. Eine Art Abbildung zweiter Ordnung. Für Platon war diese „Nachahmung“ der bildenden KünstlerInnen eine Art Spiegelung, Verdoppelung der Idee. Am schönsten ist für Platon jedoch die Idee selbst. Da die Kunst aber nur ein Abbild eines Bildes einer Idee ist, kann Kunst nie vollkommen das wirklich Wahre oder Schöne darstellen.⁹² Platon entsprechend muss die Kunst daher

⁸⁸ Platon war ein griechisch antiker Philosoph der von 428–348 v.Chr. in Athen lebte. Er war Schüler Sokrates.

Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gbwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Search&cHash=dd52acb5273f031e8d43f05ac32152ec [Zugriff: 18.7.17]

⁸⁹ Aristoteles war ein griechisch antiker Philosoph der von 384–322 v.Chr. lebte. Er war Schüler von Platon. Er hatte auch auf viele weitere Disziplinen neben der Philosophie maßgeblichen Einfluss beispielsweise auf die Logik, Biologie und Physik.

⁹⁰ Platon: *Symposion* 211 d, in: Hauskellner, Michael: *Was ist Kunst?* C.H. Beck, München, 2008, S.9

⁹¹ Der Originalbegriff meinte ursprünglich Geste bzw. das „Darstellen einer Emotionen“, später erst wandelte sich die Bedeutung des Begriffs hin zur „Nachahmung der Wirklichkeit“. Das heißt die Kunst war grundsätzlich nicht dazu da, um die Welt oder die „Wahrheit“ darzustellen; demnach wäre sie als vollkommen freie Kunst zu verstehen.

⁹² Vgl. Hauskellner, Michael: *Was ist Kunst?* S.10ff

erzieherische Funktionen übernehmen, wenn sie schon nicht im Stande ist die Wahrheit⁹³ darzustellen. Für Platon ist nur eine erzieherische Kunst, die die Menschen lehrt ihre Leidenschaften zu kontrollieren und wie sie tugendhaft zu leben haben, eine wertvolle Kunst. Wenn Kunst im Sinnlichen verhaften bleibt, dann lässt sie den Menschen in dieser Sinnlichkeit verharren. Dadurch kann das Wahre und das Gute aber nicht erkannt oder erreicht werden. Deswegen Platons Forderung nach einer pädagogischen Kraft in der Kunst.⁹⁴ Platons Schüler Aristoteles teilt zwar mit Platon die Ansicht, dass Kunst eine Art von Nachahmung (*mimēsis*) ist. Im Gegensatz zu Platon, der genau dies der Kunst zum Vorwurf macht, bewertet dies Aristoteles als positives Charakteristikum der Kunst. Für Aristoteles verwirklichen sich die Ideen durch die Kunst in der realen Welt, darüber hinaus gibt es für ihn keine „wahrere“ transzendentale Ideenrealität. *Die Idee wird für Aristoteles erst durch die Einheit von Stoff und Welt zur Realität.* Für Platon lenkte die Kunst von der Wahrheit ab, da sie sich eben der sinnlichen Elemente des Lebens bediente. Für Aristoteles verhält es sich dazu konträr. Für ihn ist sogar die Kunst philosophischer, weil sie der überzeitlichen Wahrheit näher ist. Um dieser Wahrheit nahe zu kommen, benötigt der/die Kunstschaffende allerdings kein Faktenwissen, aber gestalterisches Können. Doch Aristoteles geht es nicht ausschließlich um die Darstellung der wahren Welt. Er versteht auch als zentrales Element der Kunst die Wirkung, die ein Kunstwerk auf die Betrachtenden hat. So schreibt er der Tragödie und der Musik eine Art reinigende Wirkung für den Menschen zu. Zu dem vertritt er die Auffassung, dass wir eine Art von Reinigung (kátharsis) erleben, wenn wir in der Kunst Mitleid, Furcht und derartiges erleben. Im Gegensatz zu Platon, der genau wegen des Hervorrufens solcher Gefühle durch Kunst, buchstäblich dies an der Kunst an sich kritisierte und dies verdammte, bezeichnet dies Aristoteles als die Besonderheit von Kunst. Für Aristoteles gehört auch das Hässliche zur Kunst. Durch die Darstellung des Schlechten und des Hässlichen entsteht für Aristoteles das Gefühl, dass dies erst dadurch in der Wirklichkeit verschwindet. Wozu gibt es Kunst? Nach Aristoteles ist die Antwort darauf, ganz einfach: Weil sie uns Freude bereitet und somit zum menschlichen Glück beiträgt, selbst wenn sie Gefühle wie Furcht, Angst erzeugt oder das Hässliche zum Vorschein bringt. Durch das Erleben dieser Gefühle, dieser sinnlichen Elemente, erfolgt eine Art „Reinigung“ dieser Affekte und schlussendlich durch diese Darstellung des Hässlichen, des Schlechten, scheint all dies erst aus der Wirklichkeit zu verschwinden. Womit die Kunst eben auch durch die Darstellung des

⁹³ siehe Fußnote 90. Pointiert könnte man interpretieren, dass dies der Ursprung des Irrtums ist, Kunst wäre für die Wahrheit und Wirklichkeit zuständig.

⁹⁴ Ebd. Vgl. S.14

Schrecklichen und ihr hervorrufen von negativen Affekten wiederum zum menschlichen Glück beitragen kann, so Aristoteles.⁹⁵

Bei Aristoteles haben demnach das Schöne und das Hässliche eine zentrale Bedeutung in der Kunst. Die Frage, welche sich nun aufwirft ist, inwieweit das Schöne und das Hässliche und das Verständnis über diese beiden Begriffe sich bis heute verändert haben.

Das Schöne und das Hässliche ist bzw. sind in der Kunst der Moderne sowie Postmoderne ein zentrales Thema, obwohl es den Anschein hat, dass die Kunstschaffenden durch die Darstellung des „Hässlichen“ eine Widersetzung zur ausschließlichen Kunst des Schönen sehen. Bei der Kunst soll es demnach nicht um die Schönheit gehen. Die Ästhetik löst sich somit vom Begriff des Schönen und will sich von diesem befreien.

Das Verständnis von Platon und Aristoteles in Hinblick auf die Kunst ist in gewissen Bereichen ähnlich, doch in wesentlichen Punkten setzt sich Aristoteles von seinem Lehrer Platon ab. Er erweitert den Kunstbegriff einerseits um den Begriff des Hässlichen und andererseits wird die Idee nicht über das Kunstwerk gestellt, sondern erfährt beispielsweise erst durch die künstlerische Inszenierung ihre wahre Entfaltung.

Nach diesen essentiellen Gedanken von Platon und Aristoteles zur Kunst, soll im nächsten Teil auf das Erhabene und Schöne bei Kant eingegangen werden, aber auch auf seinen Begriff des Ekels, der vor allem vor dem Hintergrund des Hässlichen im Kunstverständnis von Aristoteles interessant ist.

⁹⁵ Vgl. Hauskellner, Michael: *Was ist Kunst?* S.16ff

4.2. Immanuel Kants Begriff des interessenlosen Gefallens in der Kunst, des allgemeinen Geschmacksurteils und des bipolaren Gefühlspaars Wohlgefallen und Ekel

Kants Verständnis des Erhabenen und des Schönen hat in der heutigen Kunstpraxis nur mehr selten den zentralen Stellenwert, den es in der Vergangenheit hatte. Gleich verhält es sich mit seinem allgemeinen Verständnis über Kunst. Es erweckt den Eindruck, dass aktuell alles Kunst sein kann.

Konfrontiert mit einer eingegrenzten Kultur, die letztlich keinen Bereich des Lebens verschont, und angesichts eines ausgedehnten Kunstbegriffs, der experimentellen Lyrik ebenso unter sich zu versammeln weiß wie den neuen deutschen Schlager, beginnt man zu zweifeln, ob das, was die zahlreichen Reden und Kommentare zur Kunst behaupten, in der ästhetischen Alltagserfahrung überhaupt noch irgendeine Entsprechung findet.⁹⁶

Wenn man Menschen auf der Straße fragt, ob sie eine/n Kunstschaffende/n der Gegenwartskunst nennen können, fällt dem/der „DurchschnittsbürgerIn“, der/die mit Kunst wenig bis nichts zu tun hat, jedoch nicht viel dazu ein⁹⁷. Manchen fällt dann vielleicht noch Hermann Nitsch ein, der „Blutverschmierer“, wie er im Volksmund genannt wird. Aber wer wirklich aktuell gerade Kunst produziert ist den meisten Menschen fremd und für sie nicht von Bedeutung. Vielleicht gibt es den/die Eine/n oder der/die Andere der/die täglich bei den Brückenskulpturen von Franz West⁹⁸ vom dritten in den ersten Wiener Gemeindebezirk vorbeiläuft, aber diesem Objekt keinerlei Aufmerksamkeit mehr – seit der ersten Empörung vor vielen Jahren – schenkt. Möglichweise gibt es auch eine Gruppe von Menschen, die das „draufgesteckte Haus“ von Erwin Wurm⁹⁹ auf dem Mumok gesehen haben und es witzigen fanden. Aber die Mehrheit wird trotzdem nicht wissen, wer Erwin Wurm ist. Wenn wir von Kunst sprechen, reden wir hier eigentlich von einem Randgruppen Phänomen, welches eine ganz bestimmte Gruppe von Menschen beschäftigt und diese interessiert. Ich will an dieser Stelle nicht missverstanden werden, es geht mir in meiner Darlegung der Sicht der Dinge nicht um eine

⁹⁶ Liessmann, Konrad Paul: *Reiz und Rührung*, Facultas, Wien, 2004, S. 7

⁹⁷ Allgemein könnte auch gesagt werden, dass höchstwahrscheinlich die Mehrheit der Bevölkerung sich kaum bis gar nicht für Kunst interessiert. Die Frage ist, ob dies überall so ist bzw. in der Vergangenheit auch so war, kann nach wissenschaftlichen Kriterien wohl nicht beantwortet werden. Es lässt sich nur mutmaßen, ob vielleicht generell die Bilderflut, der wir heutzutage ausgesetzt sind, nicht auch einen negativen Einfluss auf unser Bedürfnis nach Kunst und unsere Wahrnehmung über sie hat.

⁹⁸ Franz West (1947–2012) war ein österreichischer Künstler der hauptsächlich dreidimensional arbeitete.

⁹⁹ Erwin Wurm (*1954) ist ein österreichischer Künstler und Bildhauer. Berühmt wurde er vor allem durch seine „One Minute Sculptures“. Vgl. <http://www.erwinwurm.at/artworks.html> Zugriff: [13.7.2017]

Marginalisierung der Kunst per se: persönlich ist sie mir auch überaus wichtig. Doch manchmal ist der Blick von außen dienlich. Er scheint zunächst sehr provokant zu sein, doch ist dieser Blick weder provokant noch das Gegenteil. Denn dies wäre eine Beurteilung, welche ich mir nicht anmaßen möchte. Es geht hier eben nicht um ein Fällen eines Urteils, ob die gegenwärtige Kunst und ihr Kunstsyste nun gut oder schlecht seien. Ob die Kunst ihre wahren Werte, was auch immer die sein mögen, verloren hätte oder nicht. Es geht mir auch nicht darum zu zeigen, dass Kunst, die in der Vergangenheit produziert wurde, besser oder eben wahrer gewesen ist. Die bipolaren Termini wahr/unwahr, richtig/falsch und gut/schlecht sind Gedankenkonstrukte, derer ich mich bewusst nicht bedienen will, da sie für den vorliegenden Diskurs nicht hilfreich erscheinen. Mag sein, dass sie sogar in diversen Bereichen einen Nutzen haben, an dieser Stelle aber mit Sicherheit nicht. Es geht vielmehr um ein Aufzeigen eines anderen erlebten Bildes unserer Welt, unserer Kunstproduktionswelt und wie knallhart und sogar polemisch dies auch klingen mag. Kunst ist und bleibt ein Randgruppen-Phänomen. Dies sagt aber im Grunde genommen nicht mehr und nicht weniger aus als dass es für viele unserer ZeitgenossInnen keinen Unterschied macht, ob jenes großartige Werk überall auf der Welt ausgestellt wird oder eben nicht. Durch diese Tatsache bleibt aber die Bedeutung der Kunst dennoch unbestritten.

Seit es Menschen gibt war das Schaffen ein Bestandteil menschlicher Kultur. Angefangen mit der Höhlenmalerei hin zu urbanen Graffiti¹⁰⁰ und Street Art¹⁰¹. Kunst ist ein Darstellen, eine Art von Kommunikationsmedium: eine Vermittlung von Botschaften. Warum Menschen malen, zeichnen, schreiben, musizieren, Skulpturen schaffen etc. ist eine andere Frage. Aber sie tun und taten es in der Vergangenheit. Daher wird Kunst immer ein Bestandteil unserer Gesellschaft sein. Doch welchen Stellenwert wir ihr zuschreiben, ob sie Verzierung, Verschönerung, Kommunikation oder Investitionsobjekt zur Wertsteigerung ist hängt von unseren soziokulturellen Zuschreibungen ab. So hat Kunst auch wie schon in vorigen Kapiteln erwähnt auch Kult-Charakter. Beispielsweise hat religiös motivierte Kunst, ägyptische Kunst oder auch die Venus von Willendorf einen ihr inne wohnenden Kult-Bestandteil, der maßgeblichen Einfluss auf ihre Rezeption hat.

Den Begriff der **Kunst** und der **Ästhetik** findet man bereits in der griechischen Antike, wie im vorigen Kapitel bereits erläutert. Im Allgemeinen wird im deutschen Sprachraum die These vertreten, dass das deutsche Wort

¹⁰⁰ Das Wort Graffiti stammt vom italienischen Wort Graffito ab. Dies können beispielsweise Bilder, Schriftzüge oder Zeichen im privaten und öffentlichen Raum sein. Graffitis werden meistens unter einem Pseudonym und illegal gefertigt.

¹⁰¹ Als Street Art werden verschiedene, nichtkommerzielle Formen von Kunst im öffentlichen Raum bezeichnet. In Gegensatz zu Graffiti überwiegt bei der Street Art häufig das Bild.

„Kunst“ vom Verb „können“ abstammt. Willhelm Kufferath von Kendenich¹⁰² kommt aber in seiner etymologischen Untersuchung des Herkunftswords von Kunst zum Schluss, das Wort „Kunst“ stammt vom Wort „**kunn-an**“ ab und dies bedeutet nicht können sondern wissen.¹⁰³ Eine ähnliche Unterscheidung gibt es im Französischen mit dem Wort *pouvoir* und *savoir*.

Zunächst bedeutet laut Pfeifers etymologischen Wörterbuch Kunst *Wissen* aber auch Kenntnis von etwas oder über eine Tätigkeit zu haben. So bedeutete die Redewendung *nāch mīner kunst* „soviel ich weiß“. Demnach steht Kunst anfänglich für Wissenschaft.¹⁰⁴ Somit wird deutlich, dass Kunst ursprünglich wenig mit Ästhetik zu tun hatte, als vielmehr mit Wissenschaft und Fertigkeiten.

In der antiken Ästhetik und in der klassischen Ästhetik seit Kant sind vor allem jedoch zwei Begriffe in der Kunst von essentieller Bedeutung für das Verständnis von Kunst und Ästhetik: das Schöne, welches wir bereits in der antiken Ästhetik als Kategorie vorfinden, und das Erhabene. „Die klassische Ästhetik seit Kant hat die Wahrnehmung und Beurteilung des Ästhetischen auf wenige Dimensionen eingeschränkt: auf das Schöne und das Erhabene, auf das, was ohne jedes Interesse unser Wohlgefallen oder Missfallen hervorrufen kann.“¹⁰⁵

Weiter spricht Kant von einer „wahren“ Kunst wenn sie von allen Interessen befreit wird. Wesentlich ist für Kant das Geschmacksurteil, welches aber unbedingt von jeglichem vorrangigen Interesse befreit sein muss. Das Geschmacksurteil ist für Kant für die ästhetische Deutung der Kunst maßgeblich, jedoch wird es häufig vermischt mit gewissen Vorlieben und Gewohnheiten. Wenn dies der Fall ist, ist es für Kant kein entscheidendes Kriterium für die Bestimmung, ob etwas Kunst ist oder nicht. Erst wenn es von jeglichem Interesse befreit ist, hat ein solches Urteil eine Berechtigung.

Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit, vornehmlich, wenn es nicht, so wie das Interesse der Vernunft, die Zweckmäßigkeit vor dem Gefühle der Lust voranschickt, sondern sie auf diese gründet; welches letztere allemal im ästhetischen Urteile über etwas, sofern es vergnügt oder schmerzt, geschieht. Daher Urteile, die so affiziert sind, auf allgemeingültiges Wohlgefallen entweder gar keinen, oder so viel weniger Anspruch machen können, als sich von der gedachten Art Empfindungen unter den Bestimmungsgründen des Ge-

¹⁰² Kufferath von Kendenich, Wilhem, (*1939) lebt und arbeitet als Kunstschafter und Kunsttheoretiker in der Schweiz. Vgl. <http://kufferath.ch/index.html> [Zugriff 08.07.2017]

¹⁰³ Kufferath von Kendenich, Wilhem: *Kunst kommt nicht von Können. Zur etymologischen Entwicklung des Wortes Kunst*. G. Maecenas Verlag Zug, Baar, 1997, S. 24–27

¹⁰⁴ Pfeifer, Wolfgang (2004): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. dtv, München, 7. Auflage, S. 190

¹⁰⁵ Liessmann, Konrad Paul: *Reiz und Rührung*, Wien, S. 8

schmacks befinden. Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zu Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar dies zum Maßstabe seines Beifalls macht.¹⁰⁶

Durch die Befreiung der Kunst von jeglichem Interesse¹⁰⁷, könnte man weiterführend auch feststellen, hat Kant die Kunst von einer interessensabhängigen Kunst befreit. Von einer Kunst der Mäzene und AuftraggeberInnen, die ihren Willen, ihr Interesse, ihren Geschmack „der Reize und Rührungen zu Wohlgefallen bedarf“¹⁰⁸ den Kunst-ProduzentInnen auferlegt. Demnach ist eine „wahre“, „authentische“ Kunst für Kant eine solche Art von Kunst welche beispielsweise unter keiner Knechtschaft der Interessen der AuftraggeberInnen produziert wird. Darauf hinaus muss angemerkt werden, was „ohne Interesse gefällt“ könnte auch etwas sein, dass keinem Zweck zu dienen hätte oder etwas, von dem der „Zweck“ nicht bekannt ist.

An dieser Stelle will ich kurz einen Sprung zu einem Vergleich mit Kunst von Kindern machen. Blicken wir selbst einmal in die eigene Vergangenheit zurück, konkret: in unsere eigene Kindheit. Was machen alle Kinder gerne, besonders Kleinkinder: sie spielen und bewegen sich gerne. Würde man von einem Kleinkind verlangen acht Stunden auf einen Sessel vor einem Bildschirm zu sitzen und nur für wenige Minuten dieses Sitzen zu unterbrechen, um Wasser lassen zu gehen bzw. etwas zu trinken oder zu essen, würde sich jedes Kind als gefangen fühlen. Analog zum Bewegungsdrang der Kinder verhält es sich mit dem Umstand des Zeichnens und Malens. Jedes Kind malt und zeichnet gerne. „Zeichnen als Kind heißt, in dieser „wirklichen, nicht wirklichen Welt“ zu sein. Älteren Menschen ist der Zugang – verwehrt, versperrt, nicht möglich.“¹⁰⁹ Plötzlich sind diese erwachsen gewordenen MaleInnen und Kreativen der Kindheit degeneriert und geben an nichts von Kunst zu verstehen: und erst recht nicht malen und zeichnen zu können. Sie gehen sogar so weit zu behaupten, es nie gekonnt zu haben. Dafür können sie nun stundenlang ruhig semantisch bedeutende Buchstabenketten erschaffen.¹¹⁰ Wie sinnvoll die im Einzelfall sind kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.¹¹¹ Kinderkunst ist aber nicht als „banale“ oder „einfache Kunst“ zu ver-

¹⁰⁶ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S.138

¹⁰⁷ Anmerkung der Autorin: Es stellt sich hierbei eigentlich auch die Frage, ob dies überhaupt in vollen Zügen gelingen kann. Wohl kaum, da wir uns beispielsweise nie aus unserem sozialen Gefüge vollständig loslösen können, aber auch unsere Erfahrungen spielen immer wieder eine wichtige Rolle bei der Schaffung von Kunst.

¹⁰⁸ Ebd. S.138

¹⁰⁹ Vgl. Elias, Marion: *indisciplinabile, Skizzen zur Philosophie der Kunst*, VDG, Weimar, 2009, S.270f

¹¹⁰ Anmerkung: wie aktuell gerade beim Verfassen der vorliegenden Arbeit.

¹¹¹ Vgl. ebd. S.270f

stehen, viel eher ist sie gnadenlos ehrlich und bildet oft ein exaktes Abbild ihrer Welt oder ihrer Ideenwelt.

Nun stellt sich die Frage in Verbindung mit Kant, ob diese Art von Kunst nicht eine Form von wahrer, authentischer Kunst im kantschen Sinne darstellt, denn sie untersteht wahrhaftig keiner Knechtschaft und keinem „vorgefertigten“ Interesse. Sie wird aus reinem Selbstzweck geschaffen.

Einerseits kritisiert Kant das Geschmacksurteil, das abhängig von Reiz und Rührung ist und nennt es sogar als barbarisch, andererseits ist es für ihn äußerst wichtig, dass ein Kunstwerk „Rührung“ beim/bei der RezipientenIn auslöst, soll heißen, dass es den/die Betrachtende/n berührt.¹¹² So scheint es demnach auch, dass in gewissen Momenten alleine der Umstand der Rührung, der anregt zum Nachdenken und ab und zu uns sogar im Werk versinken lässt, welches wir dann in Einzelfällen sogar stundenlang betrachten können und die Welt um uns vergessen machen lässt, das Werk zum Kunstwerk macht. Heute ist es teilweise die nüchterne Betrachtungsweise der gegenwärtigen Kunst, dass sie großen Erklärungsnotstand hat und nicht mehr berühren kann. Aber dennoch besteht immer die Möglichkeit, dass sie uns berührt, ob sie diese in der Gegenwartskunst nicht ein Stück weit eingebüßt hat, bleibt zu hinterfragen.

Ästhetische Wahrnehmung ist im Zusammenhang mit Kant stark als sinnliche Wahrnehmung zu verstehen, dementsprechend lässt sich analog zu diesem Gedanken feststellen, dass uns Kunst optisch womöglich auch noch heutzutage berührt, aber die zu „erlesende“ Kunst dies nur mehr bedingt im Stande ist.

Heute hat es teilweise den Anschein, dass man Kunst verstehen muss um sie erfahren zu können. Kant ist der Meinung, dass Rührung eine Empfindung ist, die im eigentlichen Sinn gar nicht zur Schönheit gehört.¹¹³ Vielleicht hat Kant an dieser Stelle Recht, wenn er sagt, dass Rührung nichts mit Schönheit zu tun hat.¹¹⁴ Dennoch muss auch festgehalten werden, dass grundsätzlich ein Geschmacksurteil nicht mit einem Vernunfturteil gleichzusetzen ist. Aber vielleicht ist genau dies die Schwierigkeit an der ganzen Sache. Der alte Konflikt zwischen Gefühl und Vernunft. Doch muss ein/e KunstproduzentIn vernünftig und kopfgesteuert sein bzw. nach den Regeln der Vernunft handeln, um gute Kunst zu machen? Dann kommen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit dementsprechende „verkopfte“ Kunstwerke hervor vernünftige, nach modernen Maßstäben und wissenschaftlichen Erkenntnissen, stark konstruierte Kunstwerke. Wer kennt sie nicht, die wunderschönen, richtigen, vernünftig aufgebauten „Malen nach Zahlen“ Bilder? Diese sind vielleicht sogar perfekt

¹¹² Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, S.138

¹¹³ Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, S.141

¹¹⁴ Vgl. ebd. S.41ff.

ausgeführt, aber ihnen fehlt ihre Besonderheit, ihre Einzigartigkeit. Sie unterliegen einer mathematisch, vorgegebenen Vorgehensweise. Beim Malen habe ich eine Ordnung an die ich mich halten muss. *Verkopfte Kunstwerke* haben auch eine Struktur nach der sie produziert wurden, sie wirken als ob sie am Reißbrett entstanden sind. Sie sind gleichsam wie die *Malen nach Zahlen* Bilder/Werke nicht aus einer großen Emotion entstanden, sondern folgen bestimmten mathematischen, systematisierten Arbeitsabschritten. Sie wirken wie ausgerechnet und daher auch emotionslos.

Diesen Werken fehlt das Ungewisse, das Herausragende, das Besondere, das Unvorhersehbare. So ist Kunst und demnach bleibt Kunst unerklärlich, wissenschaftlich nicht vollständig logisch belegbar und verifizierbar. Vielleicht macht genau dies den besonderen Wert von Kunst aus. Oder anders ausgedrückt „philosophische Ästhetik als ein Widerspruch in sich, als der Versuch etwas zu begreifen, was sich per Definition dem Begriff widersetzt.“¹¹⁵ Ich stimme in gewisser Weise Gethmann-Siefert zu, wenn sie schreibt, „Es empfiehlt sich also, zumindest hypothetisch davon auszugehen, dass die Kunst einer philosophischen Deutung zugänglich ist, dass sie als Phänomen der menschlichen Kultur auch dann, wenn sie sich an „Gemüt“, „Empfinden“, „Gefühl“ wendet, verstehtbar ist.“¹¹⁶ Ansonsten wäre vorliegende Arbeit womöglich unnötig, wenn ich das Nachdenken darüber nicht doch als sinnerfüllend und aufschlussreich erachte.

Wie bereits angedeutet geht Kant in seinem Denken über Kunst davon aus, dass ein Geschmacksurteil ein subjektives Urteil ist. Er unterscheidet aber streng zwischen privatem Geschmacksurteil und allgemein Gültigem. „Es geht nicht um ein privates Wohlgefallen, sondern um ein allgemeines Wohlgefallen.“¹¹⁷ Für Kant gibt es die Möglichkeit eben nicht nur ein subjektives, sondern eben auch ein allgemein gültiges objektives Urteil über Kunst zu fällen. Daher gibt es für ihn „die Möglichkeit, nicht nur privates Wohlgefallen, sondern transsubjektive Erfahrungen zu beurteilen.“ Doch für Kant ist diese „Zustimmung“, also das allgemeine Geschmacksurteil, im Grunde genommen nur eine Idee.

Dieses allgemein gültige Verständnis, bezweifle ich aus heutiger Sicht. Eine Forschungsarbeit im Bereich der Ethnologie würde aller Wahrscheinlichkeit diese Annahme widerlegen und als eurozentrische Sichtweise aufdecken. Doch ein Gedanke, den Kant hier aufwirft, scheint mir durchaus richtig zu sein. Denn es gibt so etwas wie ein menschliches Bedürfnis, mit Kants Worten gesprochen ein allgemein gültiges Gefühl, was wir mögen und was wir verabscheuen und wovor uns auch ekelt. Doch nach Kant können diese

¹¹⁵ Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S261

¹¹⁶ Ebd. S.262

¹¹⁷ Ebd. S.73

Wahrnehmungen und Gefühle durch unterschiedlichen Erfahrungen, Lernprozesse, Kulturen starke Veränderungsprozesse durchlaufen.

Dies wird ebenfalls durch die aktuelle Forschung im Bereich der Emotionen bestätigt. Bestimmte Gefühle wie Ekel sind zwar kulturell geprägt und teilweise erlernt, dennoch gibt es allgemeingültige basale Emotionen, die kulturübergreifend vorhanden sind. Diese sind genetisch bestimmt, aber kulturell durch die unterschiedlichen Sozialisationsprozesse geprägt. Dennoch muss hier erwähnt werden, dass die wissenschaftliche Erforschung des Ekels und anderer allgemeingültiger basaler Emotionen nicht abgeschlossen ist. Die *Amygdala*, auch Mandelkern genannt, (sprich Teil unseres limbischen Systems) entscheidet auf Grund von Sozialisationserfahrungen, welche Emotionen einen Reiz in uns auslösen. Daher können auch Reizbewertungen, das heißt unsere Gefühle durch neue Erfahrungen neu bewertet und daher verändert werden.¹¹⁸

Für Kant sind zwei zentrale Gefühle beim Fällen eines Geschmacksurteil wesentlich. Einerseits eben der Ekel, andererseits das Wohlgefallen, das Angenehme, was eben durch das Schöne ausgelöst wird. Beide sind für Kant von Natur aus „interessenslos“ und können daher allgemeine Gültigkeit erlangen, solange sie nicht durch diverse „Erfahrungen“ verändert wurden.

Neben den Gefühlen was wir mögen und was wir verabscheuen unterscheidet Kant weiter zwischen etwas für uns gefühlserregendem Schönen und Angenehmen. Für ihn ist „subjektives Urteilen“ über ein Kunstwerk ein Ausdruck von etwas Angenehmen, aber allgemein gültige Urteile in diesem Sinne werden dann nicht nur angenehm, sondern als (Anmerkung: universell) gesehen.¹¹⁹ So lässt sich auch bei Kant erkennen, dass das Schöne, welches Wohlgefallen auslöst, eine wesentliche Rolle in seiner Betrachtung der Kunst hat, aber auch die Gefühle spielen für die Beurteilung eines Werkes eine maßgebliche Rolle. Das heißt Kunst ist für Kant nicht nur vernunftorientiert, sondern auch gefühlsorientiert. Daher müssen Kunstwerke immer eine Wirkung im Bereich der Sinne und Gefühle hervorrufen, um als Kunstwerke erfahrbar zu sein. „So wie die Philosophie oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntnis zum Endzweck hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist Empfindung in psychologischen Sinn zu erwecken“.¹²⁰

„Das Wohlgefallen am Schönen muss von der Reflexion über den Gegenstand abhängen; und unterscheidet sich dadurch auch vom Angenehmen, wel-

¹¹⁸ Vaitl, Dieter: *Blick ins Gehirn: wie Emotionen entstehen*, Justus-Liebig Universität, Gießen, 2006, S.17 und S.19–20

¹¹⁹ Vgl. Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S.75f

¹²⁰ Sulzer, Johann Georg: *Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, S.312 Zugriff: 30.07.2015 17:15 <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Empfindung>

ches ganz auf der Empfindung beruht.“¹²¹ Das bedeutet, dass das was wir als Schön empfinden nicht nur ein vererbeter Reflex ist, sondern durch Sozialisation und in weiterer Folge durch Reflexion also das Nachdenken über Kunst stark geprägt ist. Diese These wurde auch kürzlich von einer psychologischen Studie (Artikel: *Beauty requires thought*) aus den USA bestätigt. „The experience of beauty is a pleasure, but common sense and philosophy suggest that feeling beauty differs from sensuous pleasures such as eating or sex.“¹²² Demzufolge unterscheidet sich das Empfinden von Schönheit eben maßgeblich von Reflexen wie Sexualität oder Nahrungsaufnahme. Die Studie kommt zu dem Schluß, dass sich unser Empfinden von Schönheit verändert je mehr wir uns mit Kunst befassen und darüber nachdenken.

Die Frage, die sich abschließend an Kants Gedanken stellt, ist: zielen heutige Kunstwerke auf eine Wirkung im Empfinden der Menschen ab? Können sie dies wahrhaftig noch, wenn sie nur mittels „Beipackzettel“, sprich Anleitung, verständlich bleiben und keine „Rührung“ im kantschen Sinne auslösen? Der Begriff der Rührung, den Kant wählt, ist heute eher mit den Worten Gefühlen oder Emotionen, die das Kunstwerk auslösen kann, zu interpretieren. Für mich führt und bewegt Kunst mit Sicherheit noch immer, aber eine gewisse Kritik an der Gegenwartskunst bleibt auch bei mir bestehen, denn nicht immer kann die Kunst heute diese Emotionen, Rührung auslösen. Dennoch besitzt sie noch immer die Möglichkeit zu „berühren“. Dies ist ein Teil ihres Wesenscharakters und ist ihr immanent eingeschrieben. Das bedeutet wenn Kunstwerke uns berühren beziehungsweise uns betroffen machen, können sie noch immer auf uns wirken. Kunstwerke müssen berühren, etwas in uns bewirken, nur eins dürfen sie nicht (auf der Gefühlebene), uns langweilen.

4.3. Georg Friedrich Wilhelm Hegels Ästhetik

Nachdem wir uns Kant zugewandt haben, soll nun auch Hegel¹²³ für den Diskurs herangezogen werden, schließlich wird Hegel oft als eine Art von „Kunstbefreier“ oder jener, der zuerst das Ende der Kunst eingeläutet habe, und wichtiger Philosoph für den heutigen Kunstdiskurs gesehen. Darüber hinaus hat Kant durch die Einführung des Gedankens der interessenlosen Kunst die Kunst bereits zum Teil befreit wenn man so will. Daher scheint eine weiterführende Betrachtung dahingehend mittels Hegels hilfreich zu sein.

Warum schafft der Mensch künstlerische Werke, zu welchem Zwecke werden Opern, Theateraufführungen, Bilder, Musikstücke usw. geschaffen?

¹²¹ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Anaconda, Köln, 2015, S. 966

¹²² Briellmann, Aenne/ Pelli, Denis (2015): “Beauty requires thought.” Article published on Current Biology, May 11th , 2017.-[http://www.cell.com/current-biology/abstract/S0960-9822\(17\)30427-X](http://www.cell.com/current-biology/abstract/S0960-9822(17)30427-X) [Zugriff: 14.07.2017]

Die Frage nach dem Zweck der Kunst, ist für Hegel außerordentlich wichtig, um eine vollständige Definition von der Kunst selbst zu ermöglichen. Einerseits gibt es den Zweck der Nachahmung, so Hegel, doch dieser Versuch bleibt immer der Natur um einiges hinten an. „Denn die Kunst ist beschränkt in ihren Darstellungsmitteln und kann nur einseitige Täuschungen“¹²⁴ produzieren. Die bloße Nachahmung sieht Hegel nicht als Kunst an, viel eher spricht er von einem gewissen „Inhalt“ der der Kunst inne wohnt. Oft werden der Kunst, so Hegel, weitere Zwecke zugeschrieben, wie z.B. der Zweck der Belehrung oder die Zähmung der Leidenschaft und Rohheit. In diesem Zusammenhang stellt Hegel dann aber fest, dass Kunst dadurch zum Mittel wird. Damit wird sie beispielsweise als Mittel zur Belehrung oder dient lediglich zur Unterhaltung. Diese pädagogischen, moralischen und dem Wohlgefallenen dienenden Zwecke, können aber nicht die grundlegenden Zwecke der Kunst sein, so Hegel.¹²⁵ „Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.“¹²⁶ Hegel versteht die Kunst erstmals als etwas überaus Besonderes und stellt die Kunstschönheit über Kants Naturschönheit. Hegel geht sogar noch einen Schritt weiter, er befreit die Kunst aus ihrem Zwang, die Welt als solche darstellen zu müssen, er befreit sie von ihrem Mímēsis – Zwangsinhalt – und meint, dass im Grunde genommen die Kunst gar nichts müsse. Geschichtlich betrachtet wird Hegel daher häufig, als Befreier der Kunst aus der damals historisch gängigen Salonmalerei betrachtet.¹²⁷ Hegel ist dementsprechend sehr tagesaktuell, denn der Satz: „Die Kunst muss nichts. Kunst darf alles.“, stammt von Erich Fischer¹²⁸ aus dem 20. Jahrhundert.

Doch auch Hegel, wie möglicherweise jedeR PhilosophIn, muss immer in Zusammenhang mit den historischen Rahmenbedingungen gelesen werden, um die daraus entstandenen Thesen vollends verstehen zu können. Die ökonomischen, politischen und kulturellen großen Veränderungen zu Hegels Lebzeiten prägen seine philosophischen Theorien stark. „Die alten feudalen Auftraggeberverhältnisse waren weitgehend zerfallen und die Künstler mussten sich mehr denn je auf dem kapitalistischen Markt anbieten.“¹²⁹ Demnach könnte man sagen, wurde lediglich das Mäzenentum durch den neuen freien kapitalistischen Markt abgelöst. Somit bleibt zu hinterfragen, ob dies wirklich

¹²⁴ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, S.65

¹²⁵ Vgl. Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, S.72ff

¹²⁶ Ebd. S.82

¹²⁷ Ebd. S.72ff

¹²⁸ Ernst Fischer (*1899–1972) war ein österreichischer Schriftsteller und Politiker.

¹²⁹ Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Reclam, Stuttgart, S.80

eine Befreiung der Kunst darstellt. Hegels zentrales Verständnis des Geistes basiert noch immer auf dem Platonismus und der Scholastik¹³⁰ sowie ihrer ontologischen Hierarchie und geht davon aus, dass der Geist die höchste Stufe des Erkenntnisgewinns darstellt. Die Sinnlichkeit ist dem Geiste untergeordnet. „Ja formell betrachtet, ist selbst ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, höher als irgendein Naturprodukt, denn in solchen Einfalle ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent.“¹³¹ Dadurch, dass Hegel das Menschliche höher als das Natürliche stellt, positioniert er den Menschen und das Geistige auch über die Tierwelt und sogar über Gott und somit das Kunstschöne über das Naturschöne. Für Hegel gibt es Entwicklungsstufen der Produktion, die der Kunst inhärent behaftet sind. Zunächst gibt es die symbolische, dann die klassische und letztens die romantische Kunstform, in welcher Hegel eine Art Vollendung der Verbindung von der Idee mit dem Stoff sieht. In den „frühen Kulturstufen“ des Orients beispielsweise sieht Hegel die Realisierung der symbolischen Kunst, so auch in der Architektur. Hegels Kunstformen zielen auf das parallele Verhältnis von Inhalt und Form ab. „Symbolisch“ sind für Hegel die Kunstgattungen die auf die Form abzielen, wie eben die Architektur beispielsweise.

Die „klassische“ Kunst ist für Hegel die „ausgeglichene“ Kunst und dies stellt für ihn unter anderem die Bildhauerei dar. Unter „romantischer“ Kunst versteht er schlussendlich Malerei, Musik und Literatur. Doch das „Ultimative“ das „Höchste“ ist für ihn „das philosophische Denken“.

Hegel geht hierbei von einer linearen Fortschrittsgeschichte aus, dies bedeutet für ihn, die menschliche Geschichte ist eine permanente Geschichte der Weiterentwicklung. Weg von einer primitiven, barbarischen menschlichen Gesellschaft hin zu einer weiterentwickelten Gesellschaft. Analog dazu verhält sich die Kunst. Eben eine Fortschrittsentwicklung der Kunst, weg von primitiven „frühen „Kulturstufen“ hin zu einer „geistig“ erschaffenden Kunst, die sich abwendet von der Natur und ihrer Darstellung.

Für Hegel kann es zwar nichts Schöneres als die klassische Kunst und ihre Produkte geben, aber die Vollkommenheit seiner Denkweise erreicht die Kunst schließlich in der romantischen Kunst, die die absolute Innerlichkeit des Menschen zum Ausdruck bringt.¹³² Also eben nicht die Natur zum Ausdruck bringt, sondern den Geist und dadurch erreicht Kunst für ihn erst ihre

¹³⁰ *scholasticus*, lat.: „schulisch“, „zum Studium gehörig“. Scholastik ist eine Denkweise beziehungsweise Methode der Wissenschaft, die vor allem durch die antike Dialektik und durch Deduktion gekennzeichnet ist.

¹³¹ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, S.14

¹³² Vgl. Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, S.92

„Vollkommenheit“. Demnach wird deutlich, warum für Hegel das Kunstschöne über dem Naturschönen ist.¹³³

Wie nun gezeigt wurde, ist für Hegel das Kunstschöne über das Naturschöne einzustufen, Adorno misst hingegen wie in einem späteren Kapitel noch eingehender erläutert wird, dem Naturschönen und dem Kunstschönen einen sehr hohen Wert in seiner *Ästhetischen Theorie* bei. Für Adorno sind beide Formen für die Kunst wesentlich. Hegel dagegen schließt das Naturschöne vollkommen aus und steht damit auch im Gegensatz zu Kant. Durch die höhere Bewertung des Kunstschönen, „dem Menschlichen über dem Göttlichen“, wird deutlich, dass die Kunst des Geistes für Hegel, die „wahre Kunst“ darstellt. Dadurch führt er auch erstmals den Begriff des „Kunstschönen“ ein. Das Kunstschöne ist die Kunstform, welche aus dem Geiste der Kunstschaffenden entspringt, und bei Hegel als wahrhaftig „schönes, gutes und richtiges Kunstwerk“ gilt. Bemerkenswert bei Hegel ist, dass er hierbei eigentlich teilweise der Idee Platons folgt, wonach die Idee im Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit steht. Wobei bei Platon das Abbild, also das Bild, nur der „Schein vom Schein“ ist und ganz deutlich der Idee untergeordnet ist. Dennoch ist für Hegel der *Mimēsis*-Charakter der Kunst als negativ einzustufen, was konträr zur Platons Ästhetik ist.

Hegel konstatiert auch, dass die gegenwärtige Zeit, in der er seine Theorie verfasste, grundsätzlich keine „gute“ Zeit für die Kunst sei. „So ist es einmal der Fall, dass die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, – eine Befriedigung, welche wenigstens seitens der Religion aufs innigste mit der Kunst verbunden war.“¹³⁴ Dies bedeutet, dass das Bild Marias grundsätzlich nicht als Kunst gesehen wurde, sondern als „heilig“ verehrt wurde, da es nicht einfach als ein Abbild von Maria angesehen wurde, sondern „Maria selbst ist“ und daher als heilig verehrt werden konnte, wie eben Maria. An dieser Stelle wird auch deutlich, dass Hegel ursprünglich eine enge Verbindung zwischen Kunst und Religion konstatiert. Hegel ist demzufolge gegen das *Eikon (Ikone)*, also das Kunstwerk als kultisches Objekt.

Hegel kritisiert die Kunst im eigentlichen Sinne nicht affirmativ, sondern negativ, das bedeutet, er meint beispielsweise Kunst kann die Wirklichkeit nicht darstellen. „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“¹³⁵ Demnach kann interpretiert werden, dass Kunst auch nicht die Wahrheit darstellen muss. Damit beendet Hegel den *mimēsis*-Charakter, welcher der Kunst seit Platon angehaftet ist.

¹³³ Vgl. Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, S.14f

¹³⁴ Vgl. Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, S.24

¹³⁵ Ebd. S.141

Doch wann hatte Kunst für sich selbst eigentlich je den Anspruch gestellt die Wahrheit darstellen zu müssen gehabt? War dies nicht eher immer eine Zuschreibung von Außen die ihr wiederaufgetreten ist?

Darüber hinaus hält Hegel fest, dass die gegenwärtigen gesellschaftlichen Umstände eher ungünstig auf die Kunst wirken. Zudem spricht er sich gegen die dominierende Salonkunst seiner Zeit aus. Er zeichnet ein Bild seiner Zeit, das sehr auf Reflexion und das Verstehen der Welt ausgerichtet ist und allgemeingültige Gesetze und Maxime zu finden und zu erkennen versucht. Damit gehört Hegel auch in eine Zeit, in der die Welt fortan auf Basis der Wissenschaften erklärt wurde. Beispielsweise wurde nun ein Unwetter nicht mehr ausschließlich als „Strafe“ Gottes gedeutet, sondern als wissenschaftlich erklärbare Naturphänomen. Demnach kann gesagt werden, dass in der Epoche von Kant und Hegel es auch um eine Art von Verwissenschaftlichung von allgemeinen Sachverhalten, aber auch von Kunst geht. Dies bedeutet, es herrscht ein Verständnis vor, dass Kunst ebenfalls wie beispielsweise ein Naturphänomen erklärbare ist.

Die Kunst bedarf keiner allgemeinen Gesetze und Maximen, viel eher fordert sie Lebendigkeit. Empfindung und das Gemüt stehen im Vordergrund und nicht der ausschließlich rational denkende Verstand. Weil der Zeitgeist aber die Reflexion und den Geist in den Vordergrund rückt und als erhaben ansieht, ist die Gegenwart, in der sich Hegel befand, für die Kunst und die Kunstproduktion eher als ungünstig anzusehen.¹³⁶ Pointiert formuliert lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Wissenschaft keine Emotion darstellt und demzufolge Kunst immer nur unzureichend deuten oder erklären kann.

Einerseits wird Hegel oft als „Befreier der Kunst“ gesehen und dementsprechend positiv interpretiert, andererseits zeichnet er auch ein sehr negatives Bild der Kunst, indem er fast abwertend und fragend festhält, ob Kunst überhaupt eine Bedeutung und Relevanz in sich trägt. „Auf der einen Seite kann diese Hervorbringung als ein bloßes Spiel des Zufalles und der Einfälle angesehen werden, das ebenso gut zu unterlassen als auszuführen sei.“¹³⁷ Hegel geht dann sogar so weit zu sagen, es gäbe sogar geeigneter Mittel als die Kunst selbst, die Inhalte zu vermitteln, welche die Kunst bezwecke. Darüber hinaus gäbe es auch noch für die Menschheit weitaus wichtigere Interessen welche die Kunst nie im Stande sei zu befriedigen.¹³⁸ Dem Lesenden stellt sich ein fast vernichtendes Urteil für die Kunst von Hegel dar, doch wird sich im Folgenden zeigen, dass Hegel der Kunst auch eine übergeordnete Rolle zukommen lässt. Zwar konstatiert er in gewissen Bereichen die Grenzen von Kunst und daraufhin auch das Ende einer gewissen Art von Kunstbegriff,

¹³⁶ Vgl. Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, S.80f

¹³⁷ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S.50

¹³⁸ Vgl. ebd. S.50

aber dadurch ermöglicht Hegel eine neue Freiheit der Kunst, welche vorher noch nie dagewesen war. So spricht man in der heutigen Deutung eher von der Befreiung der Kunst aus den Zwängen des Kunstbetriebes. Zudem ist aber auch festzuhalten, dass Kunst nicht dazu da ist die „Wahrheit“ aufzuzeigen. Kunst kann nicht die „einzig richtige“ Wahrheit darstellen und sie muss es auch nicht.

Doch hierbei muss Hegels Verständnis einer „narrativen Geschichtlichkeit“ kritisch betrachtet werden. Wenn man nun diesen Gedanken einer linearen Geschichtlichkeit¹³⁹ weiterdenkt, könnte man, wenn man so will, diesen Begriff mit der Posthistoires¹⁴⁰ in Verbindung setzen. Ein starker Verfechter des Konzeptes der Posthistoires beziehungsweise der „Nachgeschichte“ wie sie Vilém Fussler¹⁴¹ benennt ist der Philosoph Arnold Gehlen. Er und Fussler gehen davon aus, dass es gegenwärtig keine Entwicklung in der Kultur mehr gibt. Beide gehen dabei aber von einem eurozentristischen und westlichen Weltbild aus. In der aktuellen Zeitgeschichte greifen demnach alte Weltbilder und Handlungsweisen nicht mehr, daher muss der Mensch nach vollkommenen neuen Weltbildern und Handlungsweisen suchen. Posthistoires bedeutet zwar nicht, dass es keine kulturellen Veränderungen mehr gibt, aber keine grundlegenden mehr nach Ansicht von Gehlen und Fussler. Die Posthistoires geht davon aus, dass es nur mehr kleinere Entwicklungen gibt. So konstatiert beispielsweise Gehlen: „Ohne Zweifel gibt es keine Entwicklung mehr, sondern (nur) Abwechslung innerhalb eines stationär gewordenen Gesamtzustandes.“¹⁴² Aber auch die Postmoderne, auf die in späteren Kapiteln noch genauer eingegangen wird, spricht hier von einer Fehlinterpretation Hegels. Er geht von einer linearen Fortschrittsgeschichte aus und läutet das Ende der Kunst ein, indem er den Weltgeist und die Weltseele, die durch die Vernunft geleitet sind, einer Idee der allgemeinen Geschichte der Menschheit unterordnet. Beide Konzepte, die Posthistoires sowie die postmoderne Kunstphilosophie¹⁴³ widersprechen in diesem Punkt Hegel. Doch der Begriff der Posthistoires könnte

¹³⁹ Anmerkung: Geschichte ist eigentlich immer nur eine Erfindung. Der heutige Geschichtsbegriff entstammt dem 19. Jahrhundert.

¹⁴⁰ Posthistoires bezeichnet die Zeit nach dem „Ende der Geschichte“. Der Begriff der Posthistoires wird nach Fussler als eine Art von „Diagnose der Gegenwart“ oder als Nachgeschichte verstanden, die von einer neuen Gegenwart ausgeht, in der die alten Weltbilder und Handlungsweisen als Denkmödelle nicht mehr hilfreich sind.

¹⁴¹ Vilém Fussler (1914–1997) war ein Medienphilosoph und Kommunikationswissenschaftler. Vgl. <http://www.flusserstudies.net/flusser> [Zugriff: 18.7.17]

¹⁴² Gehlen, Arnold: *Post-Histoire*, in: H. Klages u. H. Quaritsch (Hrsg.), Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens, Duncker & Humboldt, Berlin 1994, S. 893

¹⁴³ Anmerkung: Jean-François Lyotard ist als ein zentraler Denker im Rahmen der postmodernen Philosophie anzuführen. In späteren Kapiteln wird noch genauer auch auf seine Theorie eingegangen. An dieser Stelle sei er der Vollständigkeit vorerst nur einmal erwähnt.

auch als Abkehr von der herkömmlichen Geschichtsschreibung verstanden werden. Dies würde bedeuten, dass weiterhin „Geschichte“ passiert, aber nicht feststellbar ist wie und nach welchen „Mustern“ sie passiert.

Einerseits kann Hegel als Vertreter einer gewissen linearen Geschichtsschreibung verstanden werden, wenn er beispielsweise konstatiert, dass wir immer geschichtlich mit der Vergangenheit verbunden sind. „In der Tat aber was wir sind, sind wir zugleich geschichtlich, oder genauer: wie in dem, was in dieser Region, der Geschichte des Denkens [sich findet,] das Vergangene nur die eine Seite ist, so ist in dem, was wir sind, das gemeinschaftlich Unvergängliche unzertrennbar mit dem, daß wir geschichtlich sind, verknüpft.“¹⁴⁴ Zudem schreibt Hegel aber in Bezug auf die Entscheidungsfindung beim Menschen, dass wir immer nur alleine und unabhängig entscheiden können. „Jede Zeit hat so eigentümliche Umstände, ist ein so individueller Zustand, daß in ihm aus ihm selbst entschieden werden muß und allein entschieden werden kann.“¹⁴⁵ Dies könnte wiederum als eine gewisse Art von Abwendung von einer logisch, linear ablaufenden Geschichtsschreibung gelesen werden.

Demgegenüber versucht Hegel in seiner Theorie der Ästhetik einerseits eine Definition für Kunst zu erstellen, andererseits zeigt er in seiner Philosophie der Geschichte auf, dass der Mensch und in weiterer Folge, dass auch die durch ihn geschaffene Kunst eine geschichtliche Entwicklung in sich trägt. Hegel geht nämlich von einem Entwicklungsprozess des Geistes aus und diesem Umstand sind auch die KünstlerInnen in gewisser Art und Weise unterworfen. Das bedeutet Kunstschaaffende sind ebenfalls Teil einer Geschichte des Geistes oder wenn man so will einer Geschichte des Geistes und der Kunst. Darüber hinaus ist der Mensch nach Hegel aber auch ein reflexives Wesen und gerade diese Reflexivität bedingt unser Interesse an der Geschichte und der Vergangenheit.

Der Geist, die Hülle seiner Existenz verzehrend, wandert nicht bloß in eine andere Hülle über, noch steht er nur verjüngt aus der Asche seiner Gestaltung auf, sondern er geht erhoben, verklärt, ein reiner Geist aus derselben hervor. Er tritt allerdings gegen sich auf, verzehrt sein Dasein, aber indem er es verzehrt, verarbeitet er dasselbe und was seine Bildung ist, wird zum Material, an dem seine Arbeit ihn zu neuer Bildung erhebt.¹⁴⁶

Diesem ist zunächst zuzustimmen, denn „geschichtlich“ heißt bekanntlich nur aufzählend und nicht immer zwingend narrativ-linear in sich schlüssig, wie uns auch diverse literarische Strömungen verdeutlichten – an dieser Stelle sei

¹⁴⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Erster Teil, Werke Bd. 19, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1979, S.21

¹⁴⁵ Ebd. S.98

¹⁴⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke Bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1999, S.98

nur kurz der Dadaismus erwähnt, welcher seiner eigenen gesetzgebenden Struktur folgt und sich nicht einer narrativen, chronologisch stringenten Erzählform unterwirft. So ist auch die geschichtliche Entwicklung von Kunst ausschließlich ihren eigenen Gesetzlichkeiten unterworfen. Weder ist Kunst eine lineare Fortschrittsgeschichte¹⁴⁷, noch ist sie stringent narrativ auf Basis einer allgemeinen Vernunft geleiteten Maxime ausgerichtet, wie dies Hegel versteht. Viel eher scheint Geschichte, und Kunst eben nicht Vernunft geleitet zu sein, sondern seinen eigenen immanenten Gesetzmäßigkeiten zu folgen. Diese Gesetzmäßigkeiten sind aber nicht linear einer Idee der allgemeinen Geschichte der Menschheit folgend, die dem Weltgeist und der Weltseele durch die Vernunft entspringt, sondern beispielsweise auch zirkulär, unlogisch beziehungsweise nicht sofort schlüssig wie unter anderem der Dadaismus zeigt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hegel eine weltgeschichtliche Entwicklung mit einer kunstgeschichtlichen Entwicklung¹⁴⁸ zu verbinden versucht. Hegel so wie Kant gehen beide von einer gewissen logisch *evolutionären* Abfolge in der Wissenschaft und in weiterer Folge ihrem Denken nach auch in der Kunst aus. Dies bedeutet, die Kunst kann sich nur bis zu einem gewissen Punkt weiterentwickeln. Schlussendlich läutet er sogar noch das Ende der Kunst ein, indem er die griechische Skulptur als vollkommen Schönes ansieht, welches nicht verbessert werden könne. Auf dieses besagte Ende der Kunst wird in einem nachfolgenden Kapitel noch näher eingegangen.

Hegel vertritt die Ansicht, dass es weitaus wichtigere Dinge als die Kunst für den Menschen gäbe. Wie also dann jemand als Befreier der Kunst verstanden werden kann, der ihr eigentlich eine Art von minderer Bedeutung für die Menschheit diagnostiziert, bleibt mir ein Stück weit unerklärlich. Im Vergleich zu Platon sieht Hegel aber Kunst nicht nur als eigentliche Täuschung an. Für beide ist jedoch die Welt der Ideen als übergeordnet anzusehen. Doch im Gegensatz zu Platon befreit Hegel die Kunst aus der Verpflichtung die Wahrheit darstellen zu müssen und schreibt ihr dadurch eine Autonomie im Schaffensprozess und ihrer Intention zu.

¹⁴⁷ Anmerkung: Es ist grundsätzlich zu hinterfragen, ob es überhaupt eine lineare Fortschrittsgeschichte gibt, die sich angeblich immer zum Besseren hin entwickelt. Ansonsten müsste die Menschheit wesentliche Dinge bereits aus der Geschichte gelernt haben. Dies scheint aber eher nicht der Fall zu sein.

¹⁴⁸ „Der Ausdruck „Kunstgeschichte“ ist alt, es gibt ihn schon vor Winckelmann bei dem Franzosen Pierre Monier, und zwar gerade im Titel des derartigen Überblicks, der *Histoire des Arts de la Peinture et du Dessin* von 1698. Auch reicht der weltgeschichtliche Bezug solcher Darstellungen weit vor Hegel zurück, er findet sich schon in Fischer von Erlachs „Historische Architektur“ von 1721, die 1820 eine Neuauflage erlebt und ins 19. Jahrhundert hin ausstrahlte.“ In: Kaufmann, Georg: *Die Entstehung der Kunstgeschichte*, S.27

Bis jetzt konnten der Begriff des Schönen hauptsächlich durch seine Differenz zum Hässlichen und durch die Unterscheidung des Naturschönen und Kunstschoenen –bei Hegel, aber vor allem bei Kant– bestimmt werden. Im folgenden Kapitel soll ein weiterer Blick auf den Begriff des Schönen, der Kunst und des Ausdrucks in der Ästhetik gelegt werden, um ein möglichst breites Verständnis über diese häufig verwendeten und auch essentiellen Begriffe in der Kunst sowie in der Kunsthfilosophie zu erlangen.

4.4. Benedetto Croce und das Schöne

An dieser Stelle nehme ich eine kurze Vertiefung des Themas mittels des italienischen Philosophen Benedetto Croce¹⁴⁹ vor, da er für das Verständnis der „Ästhetik des Schönen“ und der „Kunstphilosophie“ interessante Gedanken liefert.

Er schreibt in seinem Werk *Theorie der Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Linguistik* (1902) eine Abhandlung zum heutigen Verständnis von moderner Kunst. Für Croce sind die Begriffe „Schönheit“, „Kunst“ und „Ausdruck“ Synonyme. Der Begriff des Schönen verliert fortan seine zentrale Bedeutung welche dieser bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts innehatte. Das Ideal des Schönen war nach Hegel und mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Kunsthfilosophie und der Kunstproduktion verbannt worden. Kunst ermöglicht Menschen Dinge zu verstehen, meint Croce. Einerseits gibt es das logische Denken, welche uns Dinge und Sachverhalte erkennen lässt. Andererseits gibt es die Kunst, die von unseren Intuitionen geleitet uns die Welt erkennen und verstehen lässt. Kunst ist zwar nicht im „klassischen“ Sinne Erkenntnisgewinn, sie lässt uns aber mittels Emotionen und Bildern auf eine ganz bestimmte Art und Weise die Welt erkennen. Dies sind zwei verschiedene Erkenntnisarten, wie wir die Dinge in Beziehung stellen und dadurch Dinge erkennen. Im Vergleich zu Platon und Hegel ist die Erkenntnisgewinnung durch Kunst aber nicht von minderer Bedeutung. Croce führt hierbei keine Bewertung durch, sondern kehrt eher nur die Unterschiedlichkeit dieser beiden Typen beziehungsweise Wege von Erkenntnisgewinn hervor. Jedoch liefern diese beiden Erkenntnisarten unterschiedliche Resultate. Ein wesentlicher Umstand bei Croce ist allerdings, dass die Intuition nicht von dem logischen Erkenntnisgewinn abhängig ist. Der Verstand, das Gegenstück zur Intuition, liefert beispielsweise Begriffe mit der wir die Welt erkennen, ordnen und zum Ausdruck bringen. Für Croce gehört auch die Linguistik zur Ästhetik. Für ihn ist die „Philosophie der Sprache und Philosophie der Kunst ein und dasselbe.“¹⁵⁰ Zudem ist für ihn jegliche ausgedrückte Intuition

¹⁴⁹ Benedetto Croce (1866–1952) war ein italienischer idealistischer Philosoph, Historiker, Politiker und Kunsthistoriker. Vgl. <http://www.philosopenlexikon.de/benedetto-croce/> [Zugriff: 13.7.17]

¹⁵⁰ Vgl. Hauskellner, Michael: *Was ist Kunst?* S.66

Kunst, in welcher Art und Weise durch welches Medium diese zum Ausdruck gebracht wird ist dabei unerheblich. Deswegen ist für Croce auch ein „Bild, das etwas Schmerzliches oder Schändliches darstellt“, ebenso schön wie „ein Bild des Lustvollen und Guten“.¹⁵¹ „Schlechte Kunst“ ist für Croce immer eine Frage des „schlechten Ausdrucks“, dass heißt ein Werk ist dann nicht gelungen, wenn es nicht gelingt im Ganzen als Ausdruck erkennbar zu sein. Für Croce ist „Schönheit“ nichts anderes als gelungener Ausdruck. Und Ausdruck, das heißt auch „Schönheit“ bei Croce, ist immer eine aktive geistige Tätigkeit. Ohne diese Expression gibt es keine Schönheit. In diesem Punkt könnte man wieder eine parallele zu Hegel sehen, da es für Croce wie für Hegel keine Naturschönheit gibt. Beide gehen vom Kunstschönen aus doch die Bewertung dessen ist aber von Croce und Hegel unterschiedlich, wie bereits erläutert wurde. Darüber hinaus ist das zentrale Kriterium nach Croce auch nicht der Inhalt eines Werkes, sondern der Ausdruck.¹⁵²

Jede wahre Intuition oder Vorstellung ist zugleich Ausdruck (Expression). Alles das, was nicht in einem Ausdruck objektiviert wird, ist weder Intuition noch Vorstellung, es ist Empfindung und gehört dem Reich der Natur an. Der Geist erkennt nur dadurch intuitiv, daß er schöpferisch ist, daß er ausdrückt. Wer die Intuition vom Ausdruck trennt, dem gelingt es nie, sie wieder mit ihm zu vereinigen.¹⁵³

Croce entmythologisiert den Geniebegriff¹⁵⁴ und wendet sich dadurch vom romantisch geprägten Künstlerideal des/der überragend schöpferisch begabten Kreators/in ab. Erst die geistige Tätigkeit der Intuition, also der Ausdruck, die Expression machen das wahre Kunstwerk aus, das „wahrhaftig Schöne“. Dadurch schließt er sich folglich Hegels Verständnis an, dass wahre Schönheit nur Kunstschönes und niemals Naturschönheit sein kann. Die Kunst und die Religion sind Zwischenstufen eines geschichtlichen Prozesses des Geistes. Jedoch geht Hegel wie Croce hierbei von einem linearen Fortschrittsgeschichtsverständnisses aus, welches durchaus kritisch hinterfragt werden muss. Die Fortschrittsentwicklung des Geistes ist somit die Entfernung des Menschen von Religion und Kunst zur höchsten Stufe, den absoluten Geist wie Hegel dies ausführt.

¹⁵¹ Croce, Benedetto: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft*, S.89

¹⁵² Vgl. Hauskellner, Michael: *Was ist Kunst?* S.67f

¹⁵³ Vgl. Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne.

¹⁵⁴ Definition laut Duden: Mensch mit überragender schöpferischer Begabung und Geistes-kraft. Stammt vom lateinischem Wort *genius* ab. http://www.duden.de/rechtschreibung/Genie_Koryphaee_Genius#Bedeutung2



Abbildung 2: Marcel Duchamp, bottle dryer.



Abbildung 3: Andy Warhol, Brillo Boxen.

Wie bereits erwähnt hat Croce ein breiteres Kunstverständnis und zählt beispielsweise auch die Sprache, sowie die Linguistik zur Kunst dazu. „Ein Epigramm gehört der Kunst an: warum nicht auch ein einfaches Wort? Eine Novelle gehört der Kunst an: warum nicht auch eine journalistische Zeitungsnotiz? Ein Landschaftsbild gehört der Kunst an: warum nicht auch eine topographische Skizze?“¹⁵⁵ Für Croce kann das alles zur Kunst gezählt werden. Wenn man Croces Gedanken weiterdenkt, könnte man auch sagen, dass dies eine neue Art von Kunstproduktion, unter anderem der Künstler Marcel Duchamp mit seinen „Ready-Mades“ mit Dingen des täglichen Gebrauchs wie beispielsweise einem Flaschenhalter (siehe Abbildung 2), eingeläutet hat. Er stellte diese Objekte in einen neuen Kontext und eröffnete dadurch eine neue Betrachtungsweise alltäglicher Gegenstände. Er veränderte den Blick für ihre Schönheit, der durch den alltäglichen Gebrauch verdeckt war.

Die ultimative Weiterführung dieses Gedankens das nun alles Kunst sein kann, finden wir schlussendlich beim amerikanischen Philosophen Arthur C. Danto¹⁵⁶ über den wir später noch zu sprechen kommen. Andy Warhols

¹⁵⁵ Croce, Benedetto: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft, S.15f

¹⁵⁶ Arthur Coleman Danto war ein US-amerikanischer Philosoph und Kunstkritiker (1924–2013) und gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der analytischen Philosophie. <http://www.nytimes.com/2013/10/28/arts/design/arthur-c-danto-a-philosopher-of-art-is-dead-at-89.html> [Zugriff:18.7.17]

Brillo-Boxen¹⁵⁷ (siehe Abbildung 3) sind neben Duchamps Werken die erste künstlerische Realisierung dieses Ansatzes alles zum Kunstwerk machen zu können. Doch die Brillo-Boxen operieren als Kunstwerk mittels einer Art von Zweckänderung. Für Danto haben sie in gewisser Weise das Ende der Kunst eingeläutet (vgl. Kapitel 6.4. Arthur Danto und das Ende der Kunst), da fortan nicht mehr eindeutig klar sein konnte, ob ein Kunstwerk als solches zukünftig überhaupt erkennbar sei. Bis dahin ist man vom Verständnis ausgegangen, dass man ein Kunstwerk auch immer als ein solches erkennen kann. Doch die Brillo-Boxen haben nicht das Ende der Kunst eingeläutet, sondern stellen eine zentrale Frage in der Kunst: was denn die eigene Identität der Kunst sei. Die Brillo-Boxen sind wahrlich ein Wendepunkt in der Kunstgeschichte, aber mit dem Ende hat sich Danto augenscheinlich geirrt¹⁵⁸

Abschließend kann in Bezug auf Croce zusammengefasst werden, dass er in gewisser Weise als philosophischer Vordenker für die Erweiterung und Ausdehnung des Kunstbegriffs verstanden werden kann. Doch bevor wir uns eingehender mit der Erweiterung des Kunstbegriffs beschäftigen, widmen wir uns historisch folgend noch Theodor Adorno.

4.5. Theodor Adornos Ästhetik

Warum Adorno? Warum soll gerade Adorno bei der Suche nach einer Definition von Kunst, des Kunstwerkes sowie des Kunstschaffenden helfen? Ist diese vorliegende Suche nach der Essenz – was Kunst ist – nicht schon so fragmentarisch, bruchstückhaft genug; und dann noch die Hinwendung zu Adornos „Ästhetischer Theorie“, die er eigentlich nur als ein Fragment hinterließ. Die Texte und Abhandlungen wurden zudem erst ein Jahr nach seinem Tode (†1969) zu einer „Ästhetischen Theorie“ zusammengefügt und publiziert.

Wäre es nicht hilfreicher, PhilosophInnen heranzuziehen, die ein in sich schlüssiges und vollendetes Werk liefern? Denn Adornos Werk zur Ästhetik ist nicht linear logischen Prinzipien folgend; seine Argumentation ist oft zirkulierend schwer verständlich. Dass Adornos Ästhetische Theorie nur bruchstückhaft vorhanden, und stark durch seine Zeit und seine eigene geschichtlichen Lebenserfahrung (Erfahrung des 2. Weltkriegs und der Shoah¹⁵⁹, welche

¹⁵⁷ Die Brillo-Boxen waren aber im Gegensatz zu Duchamps Werken keine „Originale“, sondern „nachgemachte“ Objekte.

¹⁵⁸ Kittsteiner, Heinz Dieter: *Die Geschichte nach dem Ende der Kunst*, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, April 1998, 52. Jahrgang, Heft 589, S. 294–295. Heinz Dieter Kittsteiner (1942–2008) war ein deutscher Historiker, Germanist und Philosoph. Vgl. <https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/heinz-dieter-kittsteiner/> [Zugriff: 18.7.17]

¹⁵⁹ Der Begriff Shoah kommt aus dem Hebräischen und bedeutet ursprünglich plötzlicher Untergang, Verderben, Katastrophe, Vernichtung. Für die Massenvernichtung der Juden während des Nationalismus wurde der Begriff erstmals 1940 in einem Zeitungsartikel in

für ihn alles fortan in der Menschheitsgeschichte veränderte) geprägt ist, macht es eigentlich nicht verständlicher, warum die Wahl auf ihn fällt. Aber genau diese Schwerfälligkeit, diese nicht-lineare Argumentation bleibt für ein Phänomen, wie die Kunst es zu sein scheint, für mich die richtige Herangehensweise. Nicht die ersten, einfachen Antworten, sind beim Erfassen von Kunst hilfreich. Denn wenn dem so wäre, hätte das Phänomen Kunst längst ausreichend geklärt werden können. Es handelt sich aber um etwas sehr Komplexes, oder? Also worum geht es nun bei Adornos *Ästhetische Theorien* genau? Oder verkürzt: Was beinhaltet Adornos Ästhetik?

Adornos *Ästhetische Theorien* sind äußerst vielschichtig und nehmen Bezug auf die historischen Ereignisse in seiner gelebten Vergangenheit. Ähnliches wurde schon bei Hegel erläutert. Obwohl der Geschichtsaspekt für ihn wichtig ist, ist die Frage des „historischen“ Ursprungs für Adorno jedoch irrelevant.

Wie bereits ausgeführt, haben wir bei Platon die Gesamtwirklichkeit in zwei analog strukturierte Bereiche, den sichtbaren (der Sinneswahrnehmung zugänglichen) und den geistigen (nur dem Erkenntnisbemühen zugänglichen) unterteilt. Adornos Blick ist einer mit gegenwärtigen und mit futuristischen Zügen, aber keinesfalls ein ausschließlich historischer Blick. Denn seine gelebte Vergangenheit ist Mittel, die Frage nach dem Ursprung der Kunst ist andererseits widersinnig für ihn. Demnach ist Adornos Ästhetik eine eingegrenzte auf eine gewisse historische, bezugnehmende Theorie, aber kein vollkommener geschichtlicher Diskurs. Denn „wenn die Expression eine Form des Bewusstseins ist, wie kann man dann den historischen Ursprung von etwas suchen, das kein Produkt der Natur ist und das von der menschlichen Geschichte vorausgesetzt wird?“¹⁶⁰ Für Adorno ist Kunst unauslöschlich mit der Menschheit, ihren zugrundeliegenden Menschsein, verbunden; nein vielmehr in ihr begründet!

Also ist die Frage nach dem Ursprung der Kunst für Adorno nicht eine Frage der Ästhetik, denn sie ist eigentlich die Frage nach dem Ursprung der Menschheit: eher eine Frage der Anthropologie oder diverser Geistes- sowie Naturwissenschaften. Das heißt nach Adorno, ab welchen Hominiden Kunst gemacht wurde ist demnach keine Frage die durch die Ästhetik und einer Philosophie der Kunst vollständig beantwortet werden kann.

Wenn die Frage nach dem Ursprung also nicht geklärt werden kann, wie verhält es sich dann mit der Frage, was Kunst sei. „Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzie-

Jerusalem verwendet. (vgl.: Gutmann, Israel/ Jäckel, Eberhard/ Longerich, Peter/ Schoeps, Julius H. (Hrsg.): Enzyklopädie des Holocaust – die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. 2. Auflage. Piper, München/Zürich, 1998, S.18ff)

¹⁶⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S.480

ren.“¹⁶¹ Adorno versteht Kunst als Gesellschaftskritik; einerseits aufgrund ihrer geschichtlichen Verortung – wie bereits in den vorigen kurzen Ausführungen angemerkt wurde – andererseits aufgrund ihres Wesens, nämlich ihrer Möglichkeit zur Schaffung einer Scheinwelt. Adorno nennt diese Fähigkeit der Kunst die Möglichkeit zur Kreation von Welt „zweiter Potenz“¹⁶². Adorno sagt zwar, die Kunst habe erst durch ihre Loslösung von religiösen Inhalten vollkommene Autonomie erlangt, doch darf diese Abkehr nicht so verstanden werden, dass die Kunst frei von jeglichen gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhängen ist. Durch das Phänomen der zweiten Potenz, sprich einer Art von zweiter Welt, einer Nebenwelt neben der realen Welt der ersten Potenz, kommt es zwar zu einer Loslösung einerseits, andererseits bedingt eben die erste Welt die der zweiten Ordnung. Dies bedeutet, dass Adorno die Kunst teilweise als autonom im Sinne einer Loslösung von der ersten Welt an und für sich einstuft, aber die Kunst kann sich nach Adorno dennoch nicht vollständig von ihren geschichtlichen Zusammenhängen loslösen.

Das heißt, vereinfacht gesagt, die Kunst, welche in der zweiten Welt verortet ist, ist abhängig von der ersten Welt, der realen Welt. Adorno fordert deswegen, dass sich eine „wahrhaftige autonome Kunst“ von diesem Verdacht der geschichtlich abhängigen und womöglich dadurch ideologisch abhängigen Kunst befreien muss. In Anbetracht dieses Verständnis von Kunst als Wirklichkeit zweiter Potenz ist es nur allzu klar, dass Kunstschaflende heutzutage politisch motivierte Kunst als befangene und nicht reine Kunst ansehen. Doch dieser Vorwurf ist nur dann zulässig, wenn die Materie nicht einer genaueren Betrachtung unterzogen wird. Adorno würde sich wohl eher im Grabe umdrehen, wenn er den heutigen Diskurs über autonome Kunst verfolgen müsste. Das Problem der Kunst scheint ihr Scheincharakter zu sein, d.h. ihre Nicht-Verortung in der realen Wirklichkeit, der ersten Potenz. Das Problem der politisch motivierten Kunst ist, dass die gesellschaftskritische Kunst weder die Kunst zu verändern vermag, noch die realen gesellschaftlichen Bedingungen verbessern kann, so ihr Vorwurf. Das Problem ist nämlich, dass die Gesellschaft sowie die Kunst immer nur in ihrer eigenen Wesensform, Existenzwelt der ersten bzw. der zweiten Welt verortet ist. Dies bedeutet nur in ihrem Verortungsbereich kann sie verändern. Eine Vermischung geht nicht, so die kritische Analyse von Adorno. So argumentiert er ganz eindeutig, dass Kunst nicht ihre geschichtlichen Rahmenbedingung einfach in sich aufnehmen oder spiegeln soll, denn dies wäre eben keine autonome und freie Kunst, sondern eine Kunst im Sinne des Nationalsozialismus und des Kommunismus. Nun stellt sich aber die Frage, was ist zu tun, wenn ein/e Kunstschaflende/r *absichtlich* gegen ein undemokratisches Regime „gestal-

¹⁶¹ Ebd. S.19

¹⁶² Ebd. S.14

ten“ will. Adorno zufolge ist dies dennoch möglich, wenn man/frau ein solches Kunstwerk schaffe, das über die „Zeit“ erhaben ist, sodass es abstrakt begriffen werden kann. Das bedeutet es muss aus der Zeit hinaus oder ohne seine zeitliche Zuordnung auch existieren können; anders formuliert muss es mit und ohne Kontext rezipiert werden können.

Dennoch sind Kunstwerke gewissermaßen auch historische Werke, historische Zeitzeugen, aber nicht „absichtlich“ oder selbstbewusst gewählt, sondern es passiert, vollzieht sich, automatisch, unbewusst von selbst. Ohne „dem produzierenden Akt“ historisches Werk zu sein, dies ist für Adorno eben wahrhaftige Kunst. Nach Adorno ist der historische Charakter dem Kunstwerk inhärent und in seiner Struktur behaftet. Gleich wie Mode ist sie immer Zeitzeuge und legt historisch Zeugnis zu Begrifflichkeiten und Einflüsse ihrer Entstehungszeit ab. Wenn man so will, können Kunstwerke neben ihrer Kunstwerk-Charakteristika auch Verweise einer vergangenen Zeit darstellen. Wie bei Adorno können sie im Zuge einer bestimmten Zeit produziert worden sein und sind somit Verweise auf diese Epoche. Doch als autonomes Kunstwerk können sie nur von Bestand sein, wenn sie es schaffen ohne diese Zeitverknüpfung auch rezipiert zu werden; quasi müssen sie ihre Zeit überdauern und darüberhinaus Bedeutung haben.

Kunstwerke sind jedoch auch automatisch Zeitzeugen ihrer Zeit, da sie, wie bereits erwähnt nicht vollkommen losgelöst von der ersten Welt operieren können. Allerdings, wie ebenfalls bereits angedeutet, wenn Kunstschaefende versuchen, historisch motivierte Kunst zu schaffen, verlieren diese Werke laut Adorno ihren Kunstwerkcharakter. Für Adorno sind sie demnach keine wahrhaftigen Kunstwerke mehr. So „[...] sind die (Kunstwerke) ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche: das nicht zuletzt vermittelt sie zur Erkenntnis.“¹⁶³

Gehen wir noch einmal kurz zurück zu dem Begriff der zweiten Potenz: Dieses „Sein zweiter Potenz“ wie Adorno dies nannte, birgt auch noch eine weitere „Verdopplung“ oder Rückkopplung in sich. „Sobald der Mensch sich mit der in der Kunst dargestellten Wirklichkeit zweiter Ordnung identifiziert, wird ihm diese Wirklichkeit wieder zur Lüge zu einem Entfremdungsverhältnis. Denn weder kann er durch diese Alternative der Kunst die wirkliche Welt verändern, noch kann er in der Kunst die wirkliche Welt¹⁶⁴ finden.“¹⁶⁵ Demnach ist Kunst in ständiger Wechselwirkung mit der Realität, ein ständig währender Kreislauf. Dies kann auch in Bezug mit Hegel und seiner *höheren Geistes geborenen Wirklichkeit* in Zusammenhang gebracht werden. „Denn die Kunsts Schönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene

¹⁶³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorien*, S.272

¹⁶⁴ Anmerkung: dies erinnert auch an Hegels „höher, geist-geborene Wirklichkeit“.

¹⁶⁵ Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S.233

Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.“¹⁶⁶

Was bedeutet dies nun für die politische Kunst, wenn sie versucht gesellschaftskritisch zu sein und dies ihre Intention ist, verliert sie dadurch ihren Kunstcharakter? Wenn Kunst „das Politische“ nicht per se bezweckt, aber dieses als eine Art von Nebenprodukt entsteht, dann verliert sie ihren Kunstcharakter nicht, wenn man Adornos Theorie weiterdenken würde. Politische Kunst als Nebenprodukt, aber nicht als intendierte Kunstform, geht das? Aus Sicht der Autorin viel eher.

Wie eingangs bereits erwähnt, ist Adornos Kunstphilosophie stark geprägt von den Katastrophen des 20.Jahrhunderts, des 2. Weltkrieges und des Holocaust¹⁶⁷. Für Adorno ist es nach diesen Erfahrungen klar, dass Kunst ihre „Existenzberechtigung“, wie sie diese bis zu diesem Zeitpunkt hatte, einbüßen musste. Die Art und Weise wie und in welcher Art Kunst bis zu diesen Katastrophen produziert wurde, kann es fortan aufgrund dieser geschichtlichen Erfahrungen nicht mehr geben, so Adorno. Die Welt hat sich für ihn komplett geändert und dadurch auch die Kunst. Adorno sieht, dass die Kunst auch eine gewisse Schuld in sich trägt, dennoch meint er, dass die Kunst niemals aufhören kann zu existieren, denn wenn sie auch in totalitären Regimen immer wieder Mittel zum Zweck wird und kollektive Teilschuld an „realen Katastrophen und im Angesicht kommender“¹⁶⁸ hat, so liegt in der Kunst wiederum aber auch die einzige reale Kraft, auch Widerstand gegen das Bestehende zu leisten. Darin liegt für Adorno der wichtige Wert. Er geht sogar so weit und schreibt der Kunst gesellschaftskritischen, utopisch innenwohnenden Charakter zu. „In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.“¹⁶⁹ Das bedeutet, dass Kunst eine futuristische Aussagekraft hat. Sie verweist auf eine zukünftige Realität und damit gewinnt sie utopischen Charakter.

Für Adorno muss Kunst nach den historischen Erfahrungen den affirmativen Charakter aufgeben. Kunst muss sich den Systemen, der Gesellschaft,

¹⁶⁶ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, S.14

¹⁶⁷ Der Begriff Holocaust stammt ursprünglich vom griechischen Wort ὄλόκαυστος holókaustos, ab, was eigentlich „vollkommen verbrannt“ bedeutet. Ebenfalls kann das Wort auf das griechische Wort für Brandopfer (Tieropfer) zurückgeführt werden. In der Holocaustforschung wird die Verwendung des Begriffes teilweise kritisch gesehen, da es aufgrund seiner etymologischen Herkunft des Brandopfers für die Judenvernichtung während des Nationalsozialismus nicht geeignet scheint. (vgl. Fischer, Torben, Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Transcript, 2009)

¹⁶⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorien*, S.503

¹⁶⁹ Ebd. S.127

ihrer Verwaltung und ihren Ordnungssystemen widersetzen, wenn sie eine Berechtigung zum Fortbestehen per se haben will.

Durch diesen utopischen Charakter, gewinnt man den Eindruck, dass Kunst sehr wohl gesellschaftspolitisch motiviert und intendiert sein kann bzw. sogar sein sollte. Der Unterschied liegt demnach klar und deutlich im Ausgangspunkt. Ist es demnach Zweck und Ziel der künstlerischen Produktion oder unbeabsichtigtes, aber inhärentes Nebenprodukt des Kunstwerkes?

„Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne, das wodurch sie die Geschlossenheit des Immer gleichen verzweifelt negiert“¹⁷⁰. Kunst muss sich für Adorno widersetzen, das immer Gleiche negieren. Demzufolge muss Kunst sich auch den heutigen Forderungen des Kunstmarktes widersetzen und darf sich nach Adorno, gleich wie sie sich eben nicht dem Zweck der politisch motivierten Kunst unterstellen darf, auch nicht dem heutigen Markt und seinen Bedürfnissen hingeben. Denn würde sie die negative Kraft verlieren und wieder nur affirmativen Charakter haben und das immer Gleiche produzieren, wäre für Adorno der Verlust der Existenzberechtigung von Kunst herbeigeführt. „Kunst muß das als hässlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstößender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Hässlichen die Welt zu denunzieren“.¹⁷¹

In weiterer Folge schreibt Adorno:

Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem sich nicht fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert, das Nutzlose. Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten.¹⁷²

So könnte man Adornos Gedanken weiter folgend konstatieren, dass Kunst nutzlos sein sollte, um nicht irgendwelchen Marktwängen unterliegen zu müssen und als Tauschobjekt dienen zu können.

Zudem ist für Adorno eine vollkommene adäquate Rezeption von Kunstwerken nur dann möglich, wenn diese eingebettet ist in einem intellektuellen historischen Verständnis. Das bedeutet für Adorno in weiterer Folge, ohne umfassendes Wissen kann ein Werk nur teilweise oder gar nicht erfasst werden. Für Adorno gilt dies insbesondere für musikalische Werke. „Oft hängt das Verständnis des Sinns einer flüchtigen musikalischen Passage davon ab, dass man ihren Stellenwert im nicht gegenwärtigen Ganzen intellektiv kennt.“¹⁷³ Dennoch muss man Kunstwerken Offenheit entgegenbringen. „Die

¹⁷⁰ Ebd. S.41

¹⁷¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorien*, S.79

¹⁷² Ebd. S.337

¹⁷³ Ebd. S.502

ideale Wahrnehmung von Kunstwerken wäre die, in welcher das dargestellte Vermittelte unmittelbar wird; Naivität ist Ziel nicht Ursprung.“¹⁷⁴ Das bedeutet für mich, wir sollen demnach Kunstwerke mit einer Art von offenen Kinderaugen betrachten, aber dies muss nicht zwingend ungebildet bedeuten. Naivität ist eben Ziel und nicht Ursprung!

Die Frage, die sich an dieser Stelle aufwirft: Inwieweit können Kinder Kunst rezipieren? Oder können sie Kunst produzieren, oder wie verhält es sich demnach mit der heutzutage so modern gewordenen *art brut*? Oder muss der/die RezipientIn „wissend“ sein, um ein Kunstwerk wirklich umfassend rezipieren zu können. Wie sieht es dann mit der Rolle des/der Kunstschaffenden aus? Was bedeutet dies, wenn KünstlerInnen intellektuelle Einschränkungen haben, wie beispielsweise die *art brut* KunstproduzentInnen? Adorno geht von einem *künstlerisch gebildeten* Kunstschaffenden beziehungsweise KunstrezipientIn aus. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Adorno selbst aus einem gut bürgerlichen Elternhaus stammt, welches ihn sehr gefördert hat.

Ausgehend von Adornos Charakterisierung wäre die heutige *art brut*, für Adorno womöglich nicht als Kunst zu deklarieren. Doch wenden wir uns kurz noch einem anderen Gedanken zu, der meiner Ansicht zur Klärung dieser Frage hilfreich sein könnte.

Die Abstraktheit, die keine Verbindung mehr zur gegenständlichen, realen Welt aufweist, ist für Adorno ein Spiegel unserer Zeit, in der es eben auch keine Verbindung mehr unter der Menschheit, dem einzelnen Mensch gibt. Der Verlust der Beziehung zwischen den Menschen untereinander, der Verlust des Zusammenhangs, der Verlust des Verstehens und Bezug-Nehmens auf Etwas oder jemanden Anderen: dieses Unverständliche ist für Adorno die Reflexion unserer heutigen Zeit bzw. der Zeit in der Adorno seine Ästhetischen Theorien geschrieben hat, die 50er Jahre und danach. Für Adorno zeigt das Kunstwerk den Wunsch nach einer anderen „schöneren“ und „besseren“ Welt, doch sie kann sie nicht erschaffen. Es ist ein ewiges Hinterher oder genauer gesagt ein andauerndes Hinarbeiten nach vorne bis zum „vollendeten“¹⁷⁵ künstlerischen Produkt. Denn der Blick der Kunst weist nach Adorno in die Zukunft, auf eine Utopie; wie bereits erwähnt, hat Kunst in diesem Sinne einen futuristischen Charakter. Auf ein noch nicht Dagewesenes, ein noch nicht Seiendes. Diese Art von Phantasiewelt, wenn man so will, zeigt sich dann auch wieder in der *art brut*. Diese ist zum Teil Therapie, zum Teil sehen die ProduzentInnen die Welt tatsächlich so. Dadurch haben sie auch etwas mit Kindern gemeinsam, welche die Welt auch vollkommen unterschiedlich und *freier* sehen können. Nach dieser Grundthese von Adorno würde diese Art von Kunst dann nicht mehr ausgeschlossen sein.

¹⁷⁴ Ebd. S.502

¹⁷⁵ Anmerkung: Ob es ein solches gibt, sei dahingestellt.

Inwieweit Kunstschaffende dies nun gleich tun, sprichwörtlich sich gedanklich frei machen beim Schaffensprozess ist eine andere Frage. Häufig wurde mir von KünstlerInnen-KollegInnen aber ähnliches mitgeteilt, wenn ich sie fragte, wir ihr Kunstschaffensprozess abläuft. Die Arbeit ist beispielsweise erst dann richtig gelungen gewesen, als die Kunstschaffenden sich von dem gedanklichen vorausgedachten Konstrukt gelöst und einfach gearbeitet haben. Die Aussage von so diversen KollegInnen: „Ich war einfach zu verkopft.“, deutet auf diesen Sachverhalt hin. So könnte provokant festgestellt werden, KünstlerInnen sind ProduzentInnen von futuristischen Botschaften im Sinne von Adorno. Nicht das Werk ist das Medium, sondern die Kunstschaffenden? Nein, dies klingt nun etwas zu esoterisch und zu gewagt. Doch viele Kunstschaffende werden wohl zustimmen, wenn man sagt beim Malen, Zeichnen, Bildhauen oder dergleichen ist man in einer Art von „anderem“ Seinszustand. Man denkt nicht rational wie bei „Malen nach Zahlen“, sondern es „fließt“ beziehungsweise „läuft“. Manche Kunstschaffenden vergleichen diesen Zustand des Schaffensprozesses auch mit Intuition oder ähnlichen Seinszustände wie Mediation und Kontemplation, welche wir auch oft in der asiatischen Tradition vorfinden.

Es bleibt für Adorno immer rätselhaft, was ein Kunstwerk wirklich ist, demnach auch was Kunstschaffende sind und in weiterer Folge was genau der

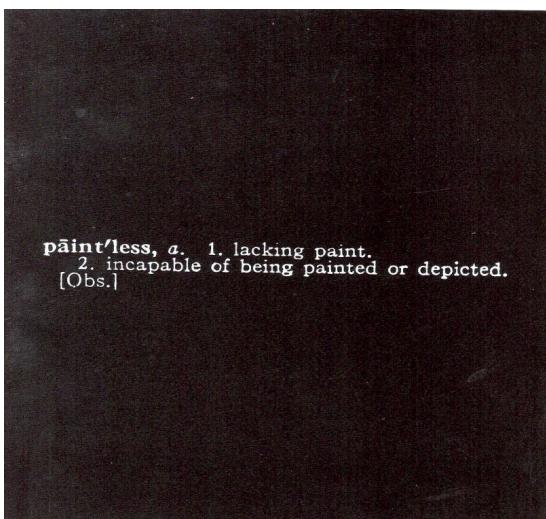


Abbildung 4: Kosuth, Joseph, *NICHTS*.

künstlerische Akt ist. Denn wie wissen wir, was eine SchusterIn, eine ZimmerIn, eine PhilosophIn, eine DachdeckerIn ist? Grundsätzlich leitet man eben die Definition ihrer selbst von ihrem Tun ab. Also muss es sich bei Kunstschaffenden gleich dazu verhalten. Doch was passiert, wenn das Kunstwerk immer rätselhaft bleibt und nicht klar ist, was nun das Kunstobjekt ist? Im Nichts auflöst.¹⁷⁶ Beispielsweise wenn wir nicht mehr erkennen, was nun ein Kunstwerk ist und was

¹⁷⁶ Vgl. dazu meine verfasste Diplomarbeit an der Universität Wien (2008): *Die neue Kunst des Nichts*.

nicht, oder wenn vom künstlerischem Schaffensprozess kein Produkt übrigbleibt also nichts mehr auf den vorhergegangenen Schaffensprozess rückschließen lässt.

Joseph Kosuth¹⁷⁷ beispielsweise, ein Künstler, der sich auf verschiedenen Ebenen mit dem NICHTS beschäftigt hat, schuf das Kunstwerk „NICHTS“ (Vgl. Abb. 4). Ein schwarzes Quadrat auf dem eine Definition des Begriffes „Paintless“ ersichtlich ist. Das Kunstwerk ist eine Art von Widerspruch in sich, da zu lesen ist: incapable of being painted or depicted. Es wird zwar behauptet, es ist nicht möglich und dennoch sieht das Publikum den Widerspruch; das Werk, das reale als Bild.¹⁷⁸ Bei Joseph Kosuth bleibt zwar nach wie vor ein Kunstwerk als Resultat des Schaffensprozesses übrig, doch er versucht es zu negieren und spricht dem Objekt die Seinsberechtigung ab, indem er scheibt „incapable of being painted“. Das wahre Kunstobjekt ist in jenem Fall wohl nicht das Objekt, was wir bildlich wahrnehmen, sondern die Gedanken die sich „dahinter“ verbergen. Daher ist das bildliche Objekt für Kosuth in diesem Zusammenhang eben das Nichts. Noch früher hat Kasimir Malewitsch¹⁷⁹ mit seinem „schwarzen Quadrat“ die Welt der bildenden Kunst mit dieser „scheinbaren Leere“ beziehungsweise dem „Nichts“ außer einer schwarzen Leinwand revolutioniert. Doch ohne die vorrangige Kunstgeschichte wäre das schwarze Quadrat von Malewitsch banal, erst im Hintergrund der kunstgeschichtlichen Werke im Vorfeld bekommt es seine Bedeutung. Denn Malewitsch hat es bewusst als Ablehnung der Kunstgeschichte eingesetzt.

Der Begriff des Nichts ist grundsätzlich kein einheitlich verwendeter. Im Wesentlichen kann der Begriff folgende zwei zentrale Bedeutungen haben: Einerseits die Negation im Allgemeinen bzw. von etwas Seiendem, andererseits die Abwesenheit von Etwas im Sinne beispielsweise von etwas Wesenslosem nicht Greifbaren. Darüber hinaus darf aber auch nicht die *creatio ex nihilo* unerwähnt bleiben. Das heißt die Schöpfung aus dem bedingungslosen Nichts, beispielsweise des Universums, beziehungsweise die Schöpfung fernab von jeglichem „Vorbild“.

Es ist jedoch egal, ob ein Kunstprodukt nach einem Schaffensprozess übrigbleibt oder nicht, schlussendlich bleibt für Adorno das Kunstwerk immer ein Rätsel, welches bis zum Schluss nie vollkommene Klärung finden kann. „Zweckmäßig sind die Werke in sich, ohne positiven Zweck jenseits ihrer

¹⁷⁷ Joseph Kosuth (*1945) ist ein US-amerikanischer Konzeptkünstler.
<http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/> [Zugriff: 18.7.17]

¹⁷⁸ Swoboda, Hanna: *Die neue Kunst des Nichts*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2008, S. 18

¹⁷⁹ Kasimir Malewitsch (1878–1935) russischer Maler und Hauptvertreter der russischen Avantgarde und des Konstruktivismus. Vgl. <http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/kasimir-malewitsch.html> [Zugriff: 18.7.17]

Komplexion: ihre Zweckhaftigkeit aber legitimiert sich als Figur der Antwort aufs Rätsel.¹⁸⁰ Demnach versteht Adorno Kunstwerke auch als Botschaften, als Zeichen von Bedeutung, genauer gesagt als Code, den wir nicht kennen.

Adornos Ästhetische Theorien scheinen für heute hilfreich zu sein im Hinblick darauf, dass er eben keine in sich geschlossene und geradlinige Theorie erarbeitet hat. Vielleicht ist sie eben genau daher in vielen Bereichen noch immer zeitgemäß. Im Kapitel der Postmoderne wird dieser fragmentarische Charakter, der auch der Postmodernen so maßgeblich erscheint, noch deutlicher herausgearbeitet.

Für mich ist vor allem Adornos Erkenntnis das Naivität nicht Ursprung eines Kunstwerkes sondern Ziel darstellt, ein bemerkenswerter Denkansatz. Die Frage stellt sich mir, ob es heute nicht häufig eher umgekehrt der Fall ist. Die Antwort darauf bleibt den Lesenden überlassen.

Im nachfolgenden Unterkapitel soll einerseits Adornos Theorie noch einmal mit dem Blick von Hegel verknüpft werden und andererseits der Begriff des Negativen bei Adorno vorgestellt werden.

4.5.1. Adorno im Vergleich zu Hegel und der Begriff des Negativen bei Adorno

Am Anfang steht die Frage ob Adorno und Hegel ein Widerspruchspaar von Philosophen darstellen oder sie eher viel gemeinsam haben. Adorno und Hegel unterscheiden sich im Wesentlichen darin, dass für Hegel Kunst eine weitere Art die Welt zu verstehen ist. Adorno hingegen sieht Kunst als eine Negation eines solchen Verstehens.¹⁸¹ In diesem Punkt sind die beiden konträr zueinander zu lesen.

So kommt für Adorno „[...] die Nichtidentität der Dinge ins Hintertreffen innerhalb der sprachlichen und nichtsprachlichen Verstehensformen unserer alltäglichen Praktiken haben wir keine Möglichkeit, dieses Ausschalten zu verhindern.“¹⁸² Er geht sogar noch weiter und konstatiert, dass wir dieses „Ausschalten“ gar nicht verhindern können, es passiert automatisch und genau deswegen brauchen wir die Kunst. Denn Kunst schafft es, die Nichtidentitäten zu vermitteln und uns etwas vollkommen Anderes und Neues aufzuzeigen.

Kunst hat demzufolge eine Logik, die außerhalb unserer konventionellen Logik und Verstehenszugänge funktioniert, sie basiert auf der Logik der Nichtidentitäten außerhalb der Alltagslogik, die unter anderem geprägt ist von unserem sprachlichen Verstehenszugang. Fragt sich, warum an dieser Stelle noch ein weiteres Wort zu verschwenden wäre, wenn diese Kunst mittels unserer Alltagslogik, wie Adorno schreibt, nicht zu fassen ist? Weil, so scheint

¹⁸⁰ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorien*, S.188f

¹⁸¹ Bertram, Georg W.: Kunst. *Eine philosophische Einführung*, S.146

¹⁸² Ebd. S.141

es, es nur zwei Wege gibt. Den einen der Kunst und den anderen der Philosophie. Adorno setzt sich mit diesem Verstehenszugang von Hegel und Kant ab und impliziert stattdessen, dass es ein Machtungleichgewicht zwischen Mannigfaltigkeit und geistiger Allgemeinheit gibt. Adorno versucht, sich Nietzsches anschließend, zu verdeutlichen, dass unser geistiges allgemeines Verstehen dadurch funktioniert, dass wir Nicht-Gleiche miteinander gleichsetzen. Das heißt in weiterer Folge, dass unser Geist im Allgemeinen versucht Dinge zu identifizieren oder zu entschlüsseln und einher geht mit diesem gängigen und teilweise zwanghaften menschlichen Verstehensablauf, dass wir Nicht-identisches beziehungsweise Unverständliches zu unterdrücken versuchen.¹⁸³

Anders ausgedrückt, könnte man sagen, der menschliche Verstand neigt dazu, durch Erfahrung Dinge mit Dingen gleichzusetzen, sie zu ordnen, sie zu vergleichen, um sie sich zu eignen zu machen, *Ultima Ratio* um die Welt zu verstehen. Doch dadurch unterlaufen wir der Gefahr, nur noch Dinge zu verstehen, die sich dieser Denkweisen bedienen bzw. ihnen „unterordnen“ können, das heißt durch sie geordnet werden können. Kunst scheint sich immer wieder diesen Zugang und dieser Unterdrückung zu verwehren oder womöglich wehren sich auch so manche Kunstformen aktiv gegen diese Vereinnahmung eines allgemeinen ausschließlich rationalen Verstehenszugangs. Doch „ohne die nichtidentischen Momente weltlicher Sinnlichkeit verliert das Verstehen allen Halt an der Welt und läuft leer. Die Unterdrückung des Nicht-identischen gefährdet also die Konstitution des Verstehens.“¹⁸⁴ Kann dies als Forderung für eine Kunst verstanden werden? Für Adorno ist dieser „Kontakt zum Sinnlich-Mannigfaltigen“ von essentieller Bedeutung, denn nur dadurch verlieren wir uns nicht, denn der Mensch und sein Verstehen brauchen diesen Kontakt zur Kunst, zum Nicht-identischen, Sinnlich-Mannigfaltigen um nicht ins Leere, ins Unreale, allein allgemein Geistige abzudriften.

Aber was hat dies nun alles mit dem Begriff der Negativität zu tun? Für Adorno eben viel. Erst durch dieses Absetzen, dieses Widersetzen gegen die Formen des allgemeinen geistigen Verstehens, wird Kunst zu einer einzigartigen, anderen Art des Welterkennens. So hat Kunst für Adorno immer diesen „Rätselcharakter“¹⁸⁵ und darf ihn als solchen auch nie verlieren. Zu viel Erklärung, zu viel allgemein Geistiges und sie würde diesen Charme, diese Weisenseigenschaft verlieren. „Die Kunst muss aus diesem Grund nach Adorno so verstanden werden, dass sie sich negativ gegen die Verstehensformen geistiger Allgemeinheit absetzt.“¹⁸⁶ Ihren eigenen, autonomen, irrationalen Mustern, abseits der Alltagslogiken folgend, muss sich die Kunst absetzen, abgrenzen, um eine andere Welt des Verstehen und Erkennens zu eröffnen. So-

¹⁸³ Vgl. Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, S.139ff

¹⁸⁴ Ebd. S.141

¹⁸⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, S.188ff

¹⁸⁶ Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, S.142

mit ist Kunst für Adorno nicht lediglich eine andere beziehungsweise weitere Art des Verstehens oder Erkennens der Welt, viel mehr stellt sie für Adorno eine Gegenthese, eine Art des Gegenverständens dar, „Negativ ist die Kunst also gegenüber unseren Gewohnheiten des Verstehens. Noch einmal anders gewendet: In der Kunst ist es nicht primär relevant, dass irgendetwas verstanden wird.“¹⁸⁷ Durch diese negative Seite der Kunst, wie Adorno dies bezeichnet beziehungsweise anders formuliert durch diese Abkehr „der verstehenden Welt“ isoliert sich Kunst aber auch von der Gesellschaft, so schreibt Adorno die Kunst ist „[...] die gesellschaftliche Antithesis zu Gesellschaft.“¹⁸⁸ Was besonders interessant an dieser Deutung ist, dass dieser utopische Charakter der Kunst Abwehr von unserer Gesellschaft bedeutet, dass sie durch diese „Abgehobenheit“, diese Andersheit, dieses gegensätzliche Sein, uns aber immer weniger berühren kann und immer unverständlicher für die Mehrheit wird. Positiv bleibt anzumerken, dass das Verstehen nicht der einzige Zugang zur Kunst ist und das Berühren grundsätzlich immer vor dem Verstehen kommt.

Ein seltsamer Prozess, dem die Kunst in diesem Zusammenhang unterliegt. Dies führt zu einer wesentlichen Frage, einer Gratwanderung und eine Überprüfung, ob sich die Kunst schon vollkommen in dem utopischen Raum abgesetzt hat und uns gar nicht mehr zu berühren vermag. Eine Überprüfung dieser schmalen Gratwanderung muss sich die Kunst immer wieder unterziehen, will sie nicht auch in diesem leeren Raum verstaubten. Denn eins bleibt klar und deutlich: ohne den Menschen, den/die RezipientenIn bleibt sie nur im Diskurs. Doch eröffnet uns die Kunst aber auch gerade wegen eines solchen utopischen Charakters, eine neue Welt, die wir ansonsten nicht denken hätte können. „Kunst vermittelt uns eine Perspektive auf Verständniswelten, in denen wir alternativ leben könnten. Genau diese Erfahrung verändert unsere Selbstverständnis.“¹⁸⁹

Der Begriff des Neuen ist ein eher fragwürdiger Begriff. Gleich wie mit dem Ende der Kunst, verheißt der Begriff mit etlichen Mythen einherzugehen. „Was Neues“ impliziert einerseits immer eine Art Geburt von etwas. Doch da sind wir schon am grundlegenden Problem angelangt. Eine Geburt muss mit etwas Vorhergehendem in Zusammenhang stehen. Eine Geburt aus dem Nichts kann folglich nur nichts hervorbringen und hier wiederum schließt sich der Kern von Geburt, nämlich „etwas hervorbringen aus etwas“. Stimmt dies wahrhaftig so? Also ist dieser Fall unmöglich? Mathematisch vereinfacht ausgedrückt: Null mal etwas, macht noch immer Nichts ($0 \times 1 = 0$). Aber wie bereits bei der Einführung des Begriffs des Nichts im vorigen Kapi-

¹⁸⁷ Ebd. S.144f

¹⁸⁸ Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*, S.9

¹⁸⁹ Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, S.146f

tel erwähnt kann auch etwas entstehen wo vorher nichts oder etwas anderes war: nämlich durch die *creatio ex nihilo*. Doch häufig wird Neues durch diverse Vorerfahrungen „genährt“ und ist demnach eher als neuartig und nicht vollkommen „neu“ im Sinne einer *creatio ex nihilo* zu verstehen. „Das ‚Neue‘ selbst beschränkt sich damit auf ein immer schon Dagewesenes, das nur in der einen oder anderen Form als wertvoll erkannt werden muss, das als real vorhanden, aber im menschlichen Erkenntnisapparat erstellten und daher notwendig beschränkten, jeweilig aktuellen Ordnungssystem nicht berücksichtigt ist.“¹⁹⁰ Eine vollkommene *creatio ex nihilo* ist nicht möglich, da wir immer gewisse Prägungen in uns gespeichert haben. Dennoch ist es teilweise möglich sich ein Stück weit wieder diese Prägungen, Vorurteilen etc. bewusst zu machen, sodass eine kritische Distanz dazu eingenommen werden kann. Diese Distanz könnte als Entfremdung, ein sich in sich selbst zurückziehen verstanden werden, sodass eine partielle Lösung aus der Gegenwart vollzogen werden kann.

Darüber hinaus hat das Neue immer etwas mit einer neuen Wertigkeit zu tun „Die Umwertung der Werte ist die allgemeine Form der Innovation: das als wertvoll geltende Wahre oder Feine wird dabei abgewertet und das früher als wertlos angesehene Profane, Fremde, Primitive oder Vulgäre aufgewertet.“¹⁹¹ Dieser Prozess ist natürlich auch wieder umgekehrt möglich.

Hier ist es wieder wortwörtlich: Das Abstoßen heißt das Loslösen, das Trennen, das negativ Behaftete muss sich fortwährend ER-NEUERN. Das NEUE entsteht, oder anders formuliert, ist im Negativen bereits enthalten. Dies bedeutet aber nicht, dass *Neu* immer gleich positiv ist. Das Negativ bei Adorno darf weniger als Beurteilung von etwas verstanden werden, als viel mehr die Kraft Neues erschaffen zu können und dies wird bei Adorno und in weiterer Folge bei Foucault häufig als die Kraft der Negation verstanden. Doch auch dieses Negative impliziert eine positive Schaffenskraft. Das Negative beinhaltet das Positive und auch umgekehrt. Demnach ist auch nicht alles Neue nur positiv. Anders ausgedrückt auch das dichotome Paar verfügt eben auch in sich selbst über die bipolaren Ausprägungen negativ und positiv.

Im Allgemeinen kann aber gesagt werden, dass es eine vollkommen „neue“ Kunst wohl nicht gibt. Das Neue scheint viel eher eine neuartige Interpretation des/der KünstlerIn zu sein. Es gibt zwar heutzutage andere Techniken, Medien und auch die Menschen sind anders, aber unterm Strich scheinen es immer wieder nur Interpretationen von denselben Themen zu sein.

Eine weitere Frage, die in der vorliegenden Arbeit aufgeworfen werden soll ist die Frage: Was der/die Kunstschaffende eigentlich tut, warum macht man was, das auf den ersten Blick keinen Wert für die Gesellschaft darstellt?

¹⁹⁰ Füllsack, Manfred: *Politische Kunst*. Passagen Verlag, Wien, 1995, S.161

¹⁹¹ Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Fischer, München, 1992, S.14

Diese Frage wirft sich natürlich ganz besonders in einer auf ökonomische Werte ausgerichteten Gesellschaft auf, in welcher oft Wert mit Preis gleichgesetzt wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass man/frau grundsätzlich Kunst nur für die Gesellschaft macht, aber gehen wir zunächst einmal von dem Gedanken aus, das KünstlerInnen Werke schaffen wollen, die von Menschen rezipiert werden sollen.

Adorno liefert auf die Frage, warum wir Kunst machen nicht gleich eine Antwort, aber auf die Frage, worauf sie grundsätzlich aufbaut, sehr wohl. Nicht, wie man vielleicht zunächst allzu schnell vermutet, hat Kunst ihre Basis in der gedanklichen Welt sondern in der „realen“ Welt. Demnach kann, Adornos Gedanken folgend, weitergedacht werden, dass diese gedankliche Welt eben eine künstliche Welt darstellt. Eben eine andere als die reale Welt, eine Welt zweiter Ordnung wie bereits eingangs dieses Kapitels erläutert wurde. Doch diese künstliche, gedankliche Welt ist nicht die Basis für das kreative Schaffen nach Adorno. Nein, ganz im Gegenteil es sind unsere Erfahrungen in der realen, der gegenständlichen Welt, die den/die KünstlerIn zum Schaffen anregen. „Die Grundsichten der Erfahrung, welche die Kunst motivieren, sind der gegenständlichen Welt, vor der sie zurückzucken, verwandt.“¹⁹² So kann Kunst als eine Art und Weise angesehen werden, wie wir Welt erklären, soll heißen zu Eigen machen. Diesbezüglich verhält es sich wohl gleich mit der Philosophie. Und noch eine zweite große Ähnlichkeit weisen Kunst und Philosophie auf, sie beide sind Charakteristika des Menschseins, das heißt, sie sind untrennbar vom Menschen und damit unauslöschlich, solange es Menschen gibt.

Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt sich fortsetzen, muß aber nicht selber notwendig hinab. Er vermöchte, die Kunst zu überleben in einer Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden wäre.¹⁹³

Doch selbst wenn Kunst notwendig zum Menschsein gehört, ist Kunst vollkommen als zweckfrei anzusehen? „Wird nämlich die Kunst einem Zweck unterstellt, der nicht ihr selbst entspringt, so degeneriert sie zur Ideologie.“¹⁹⁴ Historisch betrachtet unterlag in der jüngsten Vergangenheit, sprich dem 20. Jahrhundert, die europäische Kunst mehrmals den Paradigmen unterschiedlichsten Machtinstanzen, die sie zu ihrem eigenen Zwecke missbrauchten. So war die Kunst des 20. Jahrhunderts aber auch davor immer wieder religiöser und staatlicher Repräsentation unterworfen¹⁹⁵. Doch hat Kunst nicht

¹⁹² Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*, S.16

¹⁹³ Ebd. S.13

¹⁹⁴ Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S.260

¹⁹⁵ Anmerkung: Die Unterwerfung der Kunst staatlicher und religiöser Repräsentation hat es historisch betrachtet eigentlich immer schon gegeben. Beispielsweise muss nur an das

auch eine Bedeutung für soziale Gemeinschaften oder soziale Räume beziehungsweise hat sie eine zentrale Rolle? Zweifellos, wie Adorno festhält, ist sie Teil des Menschseins. Es scheint so zu sein, dass es Kunst geben wird solange es Menschen gibt und Kunst ist eben wichtig für andere Zwecke als nur für den Gelderwerb.

Nachdem einerseits Adornos Begriff des Negativen dargelegt wurde und andererseits Adornos Ästhetische Theorien mit Hegel verknüpft wurden, soll im folgenden Unterkapitel Adorno mit Kant und den Begriff der Natur erläutert werden.

4.5.2. Adorno und die Natur in Verbindung mit Kant

Wie bereits im Kapitel 4.2. deutlich wurde, hat Kunst nach Kant auch eine persönliche Relevanz – sie berührt uns. Er beschreibt diese Gefühlsregung in uns, als das Gefühl des Erhabenen und des Schönen. Kant sieht in der Natur Regungen des Erhabenen. Um Naturschönes erfahren zu können, benötigen wir aber das Gefühl des Schönen. So schreibt Kant: „Das Erhabene röhrt, das Schöne reizt.“ Das Erhabene muss groß und mächtig sein, um eine Rührung auslösen zu können, so Kant weiter. Das wahre Schöne hingegen kann auch klein sein.¹⁹⁶

Adorno stellt fest, dass beide, Kunst und Natur eine utopische Erweiterung unseres Selbstverständnisses ermöglichen. Adorno widerspricht aber in diesem Punkt Kant, dass „[...] das Schöne in Kunst und Natur auf einer gemeinsamen Grundlage begriffen werden“ können.¹⁹⁷ Wie bereits im vorigen Kapitel bei Kant festgehalten wurde, muss Kunst im kantschen Sinne den Menschen berühren. Für Adorno ist es aber dennoch möglich, dass auch die Natur es schafft, sich auf eine Art zu präsentieren und dabei eigene Gesetze entwirft. Dies ist nach Adorno aber nur in speziellen Momenten möglich. Die These lässt aber wieder an Kant anschließen und vermuten, dass Adorno an dieser Stelle sehr wohl auch von denselben erhabenen Momenten von Naturgeschehnissen spricht wie Kant, wenn er vom erhabenen Naturschönen spricht. Die beeindruckenden, uns packenden Momente einer Naturkatastrophe beispielsweise, die zwar Schreckliches mit sich bringen, aber auch „Schönes“ zu zeigen vermögen. Quasi die Schönheit des Schrecklichen, die unserem Blick im Bann hält. Dennoch ist bei Kant im Gegensatz zu Adorno das Naturschöne und die Natur über der Kunst anzusiedeln.

Zusammenfassend vertritt Adorno demnach die These, dass Kunstwerke eine geschichtliche Verbundenheit aufweisen und von dieser abhängig in ihr

Christentum und seine Abbilder gedacht werden oder an diverse Herrscher, welche Kunst zum Zwecke ihrer Repräsentation und Macht einsetzten.

¹⁹⁶ Vgl. Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, S.12ff

¹⁹⁷ Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, S.14

eingebettet sind; sich jedoch ihrem historischen Gesellschaftssystem widersetzen müssen.

Nach dieser Auswahl und Darstellung der unterschiedlichen philosophischen Positionen der verschiedenen zeithistorischen Momente wird deutlich, dass Kunst noch immer ein nicht einfach zu verstehendes Feld ist. Es wurden unterschiedliche Definitionen aufgezeigt, wie beispielsweise, dass das Geistige über der Kunst liege wie bei Hegel oder dass die Natur bei Kant als höherwertig eingestuft wird. Zwar rechnen der Kunst alle einen bedeutenden Stellenwert ein, doch meist eben geringer als unserem Geiste oder anders aus gedrückt der gedanklichen Welt. Auch bei Platon und Aristoteles haben wir gesehen, dass die Kunst durchaus geschätzt und gewürdigt wird, dennoch ist die ideelle Welt wie sie Platon beschreibt, das Wahrhaftige, was es gilt zu erreichen und die Kunst kann dieses nach seiner Auffassung nie erreichen. Einzig Adorno schreibt der Kunst eine überaus mächtige Position zu und kehrt ihre außerordentliche Bedeutung in unseren Gesellschaftssystemen hervor. Diese besondere Rolle schreibt Adorno der Kunst zu, wie bereits erwähnt, aufgrund der historischen Ereignisse im 20.Jahrundert.

5. Die Postmoderne und ihre Beliebigkeit?

Nach der intensiven Auseinandersetzung mit ausgewählten philosophischen Positionen und ihren Erklärungs- und Deutungsversuchen von Kunst, soll im folgenden Teil nun auf die Postmoderne und ihr Kunstverständnis eingegangen werden. Einerseits soll dies mit philosophischen und kunsttheoretischen Positionen, andererseits anhand von Werken exemplarisch ausgewählter KunstproduzentInnen dargelegt werden.

5.1. Von der Postmoderne zur Gegenwartskunst oder bis zur unendlichen Beliebigkeit?

Eine etwas radikale Hypothese meinerseits ist nun, dass Kunst heutzutage für sich alleine keine Bedeutung mehr hat. Erst durch den Text wird sie verstanden. „Der Text muß sie jetzt in der Tat erklären. (...) Zum einen – als Kunst im Allgemeinen – bedürfen die Werke mehr denn je der Erklärung über den Text.“¹⁹⁸ Ein weiteres Argument hierfür ist unsere globalisierte Welt, um die Kunstwerke überall verstehen zu können, bedarf es einer klärenden Einbettung in die Absichten der Kunstschaffenden.¹⁹⁹ Auch für Arnold Gehlen kann die moderne Malerei nur als konzeptuelle Malerei bzw. *Kunst* eine weitere Existenzberechtigung haben.²⁰⁰ So „gehört die systematische theoretische Reflexion unmittelbar in den Prozeß der Bildentstehung hinein, sie ist in keinem Sinne sekundär und keine nachherige Zutat“²⁰¹ so Gehlen in seiner ästhetischen Philosophie. Gehlen schließt mit seinen ästhetischen Theorien kritisch an Hegels These des Endes der Kunst an. Gehlen sieht jedoch gerade in der konzeptuellen Malerei die Möglichkeit, sich diesem Ende der Kunst zu wi-

¹⁹⁸ Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne*, Verlag Walther König, Köln, 1996, S.9f

¹⁹⁹ Ebd. S.9f

²⁰⁰ Anmerkung: Damit schließt Gehlen auch an Adorno an, der ebenfalls ihr Existenzrecht im Hintergrund des zweiten Weltkriegs hinterfragt. „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“ Theodor Adorno: Ästhetische Theorien, S.9

²⁰¹ Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1986, S.74

dersetzen. Teilweise haben konzept- und textgeladene Kunstwerke, die Kunst heutzutage bis zu einen gewissen Grad erweitert, doch scheint dadurch die Kunst auch ein Tribut gezollt zu haben. Beispielsweise die Verständlichkeit eines Kunstwerkes; ohne Vorwissen oder Text können gewissermaßen moderne Kunstwerke teilweise nicht rezipiert werden. Seltsamerweise scheinen gerade „gegenständliche“ Kunstwerke besonders erklärbungsbedürftig zu sein, obwohl eigentlich für den/die RezipientIn klar ersichtlich ist, was der/die KünstlerIn geschaffen hat.

Wenn diese „Beitexte“ von Kunstwerken Eigenleben erhalten, zum Kunstwerk selbst werden bzw. Deutungen beinhalten oder erhalten, die schlussendlich für den/die KunstrezipientenIn nur mehr „EINE“ Erfahrensweise für das jeweilige Kunstwerk zulassen, mögen diese Erklärungen in eine ganz falsche Richtung gehen. Beispielsweise könnte eine These sein, dass diese „Beitexte“ Kunst nicht nur „aufwerten“ beziehungsweise wie für Gehlen ihr überhaupt eine Existenzberechtigung geben und sie für den/die RezipientenIn verständlich machen, sondern langfristig die Kunst im Allgemeinen schädigen und ins Lächerliche ziehen. Die Beantwortung dieser Frage und Beurteilung dieser aufgestellten These bleibt der/dem Lesenden überlassen. Doch die Texte scheinen nur allzu oft vollkommen austauschbar zu sein und für unterschiedliche Kunstwerke verwendet werden zu können. Aus Gründen der Vollständigkeit muss an dieser Stelle noch erwähnt werden, dass Arnold Gehlens Begriff der Kommentarbedürftigkeit grundsätzlich nur als „Brücke“, bis die RezipientInnen sich an das *Neue* gewöhnt haben, zu verstehen war. In der Kunstwelt scheint jedoch heutzutage genau das Gegenteil passiert zu sein. Doch auch der Titel ist Text, dass heißt bereits dieser ist eine gewisse Art von textlicher Einführung ins Werk.

Dennoch scheint die Gegenwartskunst zu verdeutlichen, dass viele Kunstschaffende einen anderen Zugang zu dieser Fragestellung haben. „Dan Graham arbeitet seit Beginn seines Auftretens als Künstler publizistisch.“²⁰² Rainer Metzger²⁰³ führt als Beispiel für eine enge Verquickung von Kunstobjekt und Text Dan Graham an. Oft wirken die Texte, die dem Kunstwerk beigefügt sind, nicht nur wie Erklärungen, sondern sogar wie Rechtfertigungen vor dem Publikum. Dan Graham sieht in diesem Umstand kein Problem per se. Vielmehr versucht er den Text als künstlerisches Element zu verwenden. Dan Grahams Kunstkariere ist für die Postmoderne exemplarisch zu verstehen, wie Rainer Metzger schreibt. Graham studierte zunächst einige Semester Philosophie und arbeitete anfangs als Galerist. „Graham kommt von der Theorie und von den Institutionen her; das Erlernen eines spezifischen künstlerischen Metiers“, war in der Postmoderne für einen Kunstschaffenden nicht mehr er-

²⁰² Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne*, S.11

²⁰³ Rainer Metzger (*1961) ist ein deutscher Kunsthistoriker und Kritiker. Darüber hinaus lehrt er Kunstgeschichte an der Akademie für bildende Künste in Karlsruhe.

forderlich. So verwundert es auch nicht, wenn Gottfried Helnwein²⁰⁴ zur Ausstellungseröffnung „Beautiful Disasters“ in Yoshi's Contemporary Art Gallery seines Sohnes²⁰⁵, Cyril Helnwein, auf die Frage, ob er seinem Sohn viel lehrte, antwortete, dass man Kunst in keiner Weise lehren könne. Wenn dem so wäre, hätte nicht nur die Kunst keine Existenzberechtigung mehr wie Gehlen und Adorno konstatieren, sondern auch alle Kunstschen, Hochschulen und weitere Lehrstätten. Angefangen mit dem Kunstunterricht in unseren Schulen. Es stimmt zwar, dass es natürlich auch um das Lehren von offenen Herangehensweisen und dergleichen geht, aber grundlegende Kenntnisse und Fertigkeiten scheinen notwendig zu sein, um überhaupt ein Werk Gestalt annehmen zu lassen. Welche Kenntnisse und Fertigkeiten hierzu notwendig sind, hängt natürlich maßgeblich vom Medium ab. Helnwein meint, lediglich könne man zu eigenständigen und selbstbewussten Entscheidungen ermutigen und seinen eigenen Weg gehen. Dies sind selbstverständlich auch wichtige Voraussetzungen, aber nicht die einzigen zu vermittelnden Werte bzw. Fähigkeiten. Es ist zwar richtig, dass man keine KünstlerInnen „schnitzen“ kann, aber als Lehrende/r ist man verpflichtet Fertigkeiten zu lehren, die dazu dienen die künstlerischen Intentionen umzusetzen.

Die gegenständliche Kunst zu vergleichen, so schreibt Metzger in seinem Werk *Kunst in der Postmoderne*, ist nicht durch den Vergleich der Werke selbst möglich, denn sie selbst können sich nicht mehr übertreffen. Für Metzger ist die Zeit der Vergleichbarkeit, sprich Bewertung in weiterer Folge, von Werken vorbei. Ein Vergleich ist für ihn nur mehr über die Intentionen, sprich in vielen Fällen über die Texte, die dem Werk beigefügt sind, möglich. Die Frage ob es dann noch bildende Kunst ist, wenn eine Bewertung nur noch über den Beitem verstanden beziehungsweise beurteilt werden kann, bleibt offen. Provokant könnte man auch feststellen, dass Texte grundsätzlich eher der Literatur zu zuordnen sind als der bildenden Kunst. Viele Menschen können jedoch mittlerweile überhaupt nicht mehr Kunstwerke ohne den Beitem erfassen. Dies zeigt der oft suchende Blick der BesucherInnen von Museen, wenn sie eigentlich nicht auf das Werk schauen, sondern den daneben stehenden Text suchen.

Einen weiteren Grund, den Metzger hierfür anführt ist, dass es keine Gattungsmerkmale wie in der Kunstgeschichte oft formuliert, zu vergleichen

²⁰⁴ Gottfried Helnwein (*1948) ist ein österreichisch-irischer Künstler. Helnwein zählt zu den derzeit bekanntesten deutschsprachigen KünstlerInnen. Zentrale Themen seiner Arbeiten sind Gewalt und Schmerz. Häufig ist die Darstellung des Kindes im Mittelpunkt. Vgl. <http://www.helnwein.de/> [Zugriff: 18.7.17]

²⁰⁵ am 19.11.2014 bei der Ausstellungseröffnung: Interview im TV-Beitrag (Kultur heute, 20.11.) von ORFIII, abgerufen am 23.11.2014 auf der tvthek: <http://tvthek.orf.at/program/Kultur-heute/3078759/Kultur-Heute/7157167/Fotografien-von-Cyril-Helnwein/7157169>

gibt. Außerdem sind viele Werke auch einmalige Werke beziehungsweise sind wenn man so will, überhaupt keine Präsidenzkunstwerke.²⁰⁶ Doch in diesem Zusammenhang muss ebenfalls festgehalten werden, dass die Kunstgeschichte und ihre Gattungsmerkmale eine ziemlich junge Erfindung der Menschheit darstellt. Genauer gesagt scheint die Kunstgeschichte eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts zu sein und auf Johann Joachim Winkelmann²⁰⁷ zurück zu gehen, welcher erstmals stilgeschichtliche Untersuchung zur Kunst der Antike durchgeführt hatte.²⁰⁸ Demzufolge scheint die Entziehung des Kunstwerks von der Bestimmung durch die Kunstgeschichte in der Postmoderne geschichtlich betrachtet nichts Außergewöhnliches darzustellen.

Nachdem im vorigen Teil kurz angedeutet wurde, wie schwierig es scheint, die Kunst in der Postmoderne aufgrund ihrer Zerrissenheit und ihrer immer wieder konstatierten Beliebigkeit in der Postmoderne verstehen zu können, wird im folgenden Kapitel versucht, den Begriff der Postmoderne zunächst einmal grundlegend zu erläutern.

5.2. Eine Begriffsklärung zur Postmoderne

Ein viel gebrauchter Begriff und dennoch ist für viele nicht eindeutig, was denn nun die Postmoderne sein solle. Von manchen wird sogar konstatiert, dass es keine Postmoderne gibt, sondern wir uns noch immer in einer Spätphase der Moderne²⁰⁹ befinden. Ebenfalls muss an dieser Stelle wieder angeführt werden, dass auch die Einteilung in Epochen, Kunstgattungen und dergleichen wiederum eine Erfindung der Kunstgeschichte darstellt. Also erfolgt diese Einteilung der Kunst nicht von der Kunst selbst, sondern von einer fachfremden wissenschaftlichen Disziplin wenn man so will. Doch um einmal Ordnung in die Gedanken bezüglich der gegenwärtigen bzw. „postmodernen“ Kunst zu bekommen, scheint es an dieser Stelle hilfreich zu sein, sich zunächst dieser Begrifflichkeiten zu bedienen und sich einer genaueren Analyse derer zu widmen.

²⁰⁶ Vgl. Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne*, S.17

²⁰⁷ Johann Joachim Winkelmann (1717–1768) war ein deutscher Archäologe und Bibliothekar und gilt als der Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und der Kunstgeschichte. Vgl. http://www.winkelmann-gesellschaft.com/biografie_von_johann_joachim_winkelmann/ [Zugriff: 13.7.17]

²⁰⁸ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstgeschichte> [Zugriff: 27.6.2015 10:47]

²⁰⁹ Die Moderne ist grundsätzlich von der zeitgenössischen Kunst abzugrenzen. Oft wird sie jedoch mit zeitgenössischer Kunst, umgangssprachlich *moderne* Kunst, verwechselt. Die Moderne in der Kunst begann mit dem Ende des 19. beziehungsweise mit Beginn des 20. Jahrhunderts und ist stärker als jede kunstgeschichtliche Epoche zuvor von sogenannten „Ismen“ geprägt. Neben dem Expressionismus, Kubismus, Surrealismus und Hyperrealismus ist vor allem die Avantgarde von besonderer Bedeutung für die Moderne.

Wenn man sich jedoch mit der *Avantgarde der Moderne*²¹⁰ ihren Zielen und Gedanken auseinandersetzt, dann wird deutlich, dass die Gesellschaft heutzutage mit anderen Fakten, Situationen und Dingen beschäftigt ist. Die Moderne versuchte, sich nicht mehr an historischen Bildern und Gedanken zu orientieren, so brachte sie diverse Utopien hervor, die für die Postmoderne aber nicht mehr haltbar sind, da diese wiederum ein zu festes Gedankenkorsett von Einstellungen darstellt. Und die Postmoderne will vieles, aber eines mit Sicherheit nicht: festgelegte Richtlinien, an die man sich zu halten hat.

Zudem gilt für viele PhilosophInnen, KunsthistorikerInnen sowie Kunstschaffende, dass es nie wieder eine solche Ästhetik geben kann wie vor den großen Weltkriegen unserer Zeit. Theodor Adorno, Walter Benjamin²¹¹, Jean Baudrillard²¹², Gilles Deleuze²¹³ konstatieren alle auf ihre eigene Art und Weise eine neue Zeit, die einer ganz neuen Realität gegenüber steht. „Kurz nach 1900 schoben die avantgardistischen Künstler alle Traditionen beiseite. Dem Publikumsgeschmack, der auf der antiken Theorie der Nachahmung basierte, wurde der Kampf angesagt.“²¹⁴

Viele Kunstschaflende wollten mit der Abbildung der Wirklichkeit²¹⁵ nichts mehr zu tun haben. Aber wo sollte diese Negation, diese Abkehr von der Wirklichkeit enden, wenn dies nur der Anfang einer Entwicklung darstellte? Im Nichts? In der vollkommenen Bedeutungslosigkeit der Kunst, in der Postmoderne?

Bevor weiter an der Begriffsklärung der Postmoderne gearbeitet werden kann, erscheint ein kurzer Blick auf Lyotards²¹⁶ zentrale These über die *Moderne* und *Postmoderne* sinnvoll zu sein. Lyotards These über die *Moderne* und *Postmoderne* kann als eine Art von Synkretismus, eine „Vermischung“ von zwei zuvor inhaltlich verschiedener und abgegrenzter „Philosophien“ verstanden werden, welche sodann etwas Neues formen.

²¹⁰ Die *Avantgarde der Moderne* ist vor allem durch die Idee des Fortschritts geprägt und zeichnet sich durch ihre politische Positionierung gegen bestehende politische Machtverhältnisse aus. Besonders bedeutend sind hierbei die russischen und italienischen KünstlerInnen der Avantgarde gewesen. Die österreichische Avantgardekunst der Moderne (1900–1938) wurde maßgeblich durch den Nationalismus beendet.

²¹¹ Walter Benjamin (1892–1940) war ein deutscher Philosoph und Kulturkritiker. Vgl. <http://gutenberg.spiegel.de/autor/walter-benjamin-1090> [Zugriff: 18.7.17]

²¹² Jean Baudrillard (1929–2007) war ein französischer Medientheoretiker, Philosoph und Soziologe. Vgl. <https://plato.stanford.edu/entries/baudrillard/> [Zugriff: 18.7.17]

²¹³ Gilles Deleuze (1925–1995) war ein französischer Philosoph. Vgl. <https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/> [Zugriff: 18.7.17]

²¹⁴ Lyotard, Jean-François: *Die Moderne redigieren*, Passagen, Bern 2001, S.47

²¹⁵ Obwohl an dieser Stelle kurz eingefügt werden muss, dass die Welt durch die Kunst nie abgebildet werden konnte beziehungsweise kann, wie ist war/ist. Viel mehr ist die künstlerische Darstellung der Welt immer nur eine *individuelle* Darstellung.

²¹⁶ Jean-François Lyotard (1924–1998) war ein Philosoph und Literaturtheoretiker sowie ein bekannter Vertreter der Postmoderne.

Heutzutage wird die künstliche Realität teilweise in manchen Lebensbereichen zur „wahren Realität“. Die Technik scheint bereits überall in unserem Leben Einzug gehalten zu haben und dieses in großen Teilen zu bestimmen. Lyotard zeichnet ein fast düsteres und unausweichliches Bild aus dem Technikdeterminismus.

Die Postmoderne ist keine neue Epoche, sondern das Redigieren einiger Charakterzüge, die die Moderne für sich in Anspruch genommen hat, vor allem aber ihre Anmaßung, ihre Legitimation auf das Projekt zu gründen, die ganze Menschheit durch die Wissenschaft und die Technik zu emanzipieren.²¹⁷

Lyotard wird oft als der „Begründer“ der Postmoderne gesehen. In Wahrheit vertritt er viel eher die Werte der Moderne. Lyotard verweigerte sich den Gebrauch der Postmoderne im Sinne von Beliebigkeit und dem viel zitierten „anything goes“ von Paul Feyerabend²¹⁸. Schlussendlich distanzierte sich Lyotard sogar von dem Begriff der Postmoderne. Dennoch hat sich der Begriff der Postmoderne ausgehend von amerikanischen SoziologInnen im theoretischen Diskurs nun endgültig manifestiert. „Man hat sich entschieden, sie <postmodern> zu nennen. Dieses Wort ist auf dem amerikanischen Kontinent, bei Soziologen und Kritikern gebräuchlich.“²¹⁹

Für Lyotard ist die „Sprechakte Theorie“ von Austin²²⁰ zentraler Bestandteil seines Verständnisses der Postmoderne. Daher soll an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden. Austin spricht von den performativen Sprechakten, d.h. Wörter, Sprache, haben auch performativen Charakter. Sie sind eben nicht nur Aussagen, sondern sind mit Handlungen=performativen Akten gleich zu setzen. Die Aussage „Ich taufe Dich“, ist für sich eigenständig als Aussage unsinnig bzw. unnötig. Erst der Akt des Taufens gibt dieser Aussage Inhalt. Und eben diese performativen Akte sind einer der Grundelemente der Postmoderne, so Lyotard.

Man wird es [das Performative, Anmerkung der Autorin] weiteres in den Begriffen Performanz oder Performativität (namentlich eines Systems) in der gängig gewordenen Bedeutung messbarer Effizienz im Verhältnis Input/Output wiederfinden. Die beiden Bedeutungen sind einander nicht fremd. Das Performative bei Austin realisierte die optimale Performanz.²²¹

²¹⁷ Lyotard, Jean-François Lyotard: *Die Moderne redigieren*, S.25

²¹⁸ Paul Karl Feyerabend (1924–1994) war ein österreichischer Philosoph und Wissenschaftstheoretiker. Vgl. <https://plato.stanford.edu/entries/feyerabend/> [Zugriff: 13.7.17]

²¹⁹ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen, Passagen*, Wien 1994, S.13

²²⁰ John Langshaw Austin (1911–1960) war ein britischer Philosoph. Vgl. <https://plato.stanford.edu/entries/austin-j/> [Zugriff: 13.7.17]

²²¹ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, S.38

Der Begriff „performance“ hat mittlerweile weitestgehend Einzug in unsere Gesellschaft gefunden. Ausgehend von der wirtschaftlichen Effizienz, soll heißen Input-Output Vergleich eines Unternehmens, werden diese Werte mittlerweile auch in der Kunst angewandt. Auch in Bereichen die grundlegend keine Gewinnorientierung als Zielsetzung haben. Lyotard sieht dabei auch den Beweis, dass alle Gesellschaftsbereiche, auch die Wissenschaft, von dieser Performativität geleitet sind. Er sieht dies ausgehend von den technischen Wissenschaftsdisziplinen heutzutage bereits omnipräsent eingefordert.

Die Techniken gehorchen einem Prinzip, den der Optimierung von Leistungen: [...] Es sind dies also Spiele, deren Relevanz weder das Wahre, noch das Richtige, noch das Schöne usw. ist, sondern das Effiziente [...] Also kein Beweis keine Verifizierung von Aussagen, keine Wahrheit ohne Geld. Die wissenschaftlichen Sprachspiele werden Spiele der Reichen werden, wo der Reichste die größte Chance hat, recht zu haben.²²²

Die Pharmakonzerne sind in der jüngeren Vergangenheit immer wieder unter Verdacht geraten, einen solchen Einfluss auf die von ihnen in Auftrag gegebenen wissenschaftlich Studien genommen zu haben. Aber auch in anderen Bereichen findet sich diese Ausformung der Performativität wider. Heutzutage scheint dies aber auch bereits Einzug in die Geisteswissenschaften gehalten zu haben. Als Nebenbemerkung möchte ich erwähnen, dass die Zusammenlegung des Wirtschafts- und Wissenschaftsministeriums in Österreich, als äußerst spannend angesehen werden kann und durchaus hinterfragt werden darf.²²³ Medizinische, soziologische oder sonstige Studien im Auftrag von industrietreibenden Kräften, die Forschungsstudien in Auftrag geben sind gegenwärtig auf dem Vormarsch.

Die grundlegende Frage, ob es die Wahrheit, das Richtige gibt, bleibt weiterhin unbeantwortet. Dennoch sieht Lyotard die Postmoderne nicht als Beliebigkeit! Ganz im Gegenteil. Für ihn ist sie Teil der Moderne, die jedoch ihren Blickwinkel geändert hat. Nicht mehr die eigene Gemeinschaft, sondern die Weltgesellschaft als Gesamte rückt ins Zentrum.

Der Name des Helden ist das Volk, sein Konsens ist das Zeichen seiner Legitimität, die Überlegung ist seine Weise der Normsetzung. Daraus entsteht unfehlbar die Idee des Fortschritts; [...] Es zeigt sich, dass dieses „Volk“ sich völlig von jenem unterscheidet, das in den traditionellen narrativen Wissensformen impliziert ist, die wie gesagt keinerlei begründete

²²² Ebd. S.130f

²²³ Anmerkung: Anfang 2014 wurden das Wirtschafts- und Wissenschaftsministerium zusammengelegt. Zuvor war das Wissenschaftsministerium ein eigenes Ministerium und hieß Ministerium für Wissenschaft und Forschung. Die Frage inwieweit zukünftig die Wissenschaft auch von wirtschaftlichen Zwängen beeinflusst wird, bleibt offen und ist zukünftig kritisch zu beobachten.

Beratung, weder kumulatives Fortschreiten noch einen Anspruch auf Universalität erfordern.²²⁴

Doch die Geschichte scheint wohl eher nicht wie Lyotard meint, eine lineare Fortschrittsgeschichte zu sein, denn dann dürfte es beispielsweise keine Kriege mehr geben. Wir handeln nicht logisch und vernünftig fortschreitend wie Lyotard meint, also kann die Geschichte keine linear fortlaufende sein. Diese wäre dann auch logisch vorhersehbar. Die Analyse von Lyotard scheint meiner Auffassung demnach nicht zutreffend zu sein. Wir liegen dem Irrglauben auf, fortwährend unsere Performance, in welchen Bereichen auch immer, verbessern zu müssen und haben den Anspruch auf Universalität.

Hat sich die Welt durch den Verlust des *Helden*, des einzelnen Subjekts der stellvertretenden für das Volk steht und dem Ende der großen Erzählungen²²⁵, dem Ende der Kunst und so weiter nun aufgelöst? Die großen Meta-Erzählungen²²⁶, gegen die sich bereits die Moderne zu positionieren versuchte, aber sehr konservativ mit ihrem kritischen Analyse darauf reagierte, gerät erst durch und mittels der Postmoderne ins Schwanken. Jean-Francois Lyotard postuliert einen Wendepunkt in der Geschichte durch das Ende der bislang unumstößlichen Wahrheiten. Die Dogmen der Kirche, sowie die Wahrhaftigkeit und Richtigkeit der Kirche wurden durch das Fortschreiten der Rationalität spätestens im 18. Jahrhundert und 19. Jahrhundert kritisch hinterfragt. Auf der anderen Seite sehen wir aktuell aber beispielsweise gerade in den ehemaligen kommunistischen Ländern wie Russland, Polen etc. eine sehr starke neue Re-Religiosität. Aber auch in anderen Ländern wie den USA oder einigen afrikanischen Ländern scheinen die großen abrahamitischen Religionen in Vormarsch zu sein.

Doch es gibt sie auch heute noch die Helden. Es sind nicht mehr Ideale eines Volkes, wie beispielsweise die besonders *tapferen* Kriegshelden. Heutzutage scheinen dies die diversen Variationen von Supermännern, Superfrauen oder Harry Potters unserer Zeit zu sein. So ist die Sehnsucht nach dem Übermenschlichen nach wie vor in der Bewunderung und Begeisterung für diese modernen Helden, die „unbreakable“ sind, zu erkennen.

Dennoch scheint, „Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren, welche Weise der Vereinheitlichung ihr auch immer zugeordnet wird: Spekulative Erzählung oder Erzählung von der Emanzipation.“²²⁷ Zwischen 1869 und 1910 gab es große gesellschaftlichen Veränderungen, auf politischer sowie auf sozialer Ebene und auch die Kunst und ihre KünstlerInnen waren auf der Suche nach einer neuen Ausdrucksweise, „[...] die traditionell-

²²⁴ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, S.93f

²²⁵ Begriff von Lyotard geprägt.

²²⁶ Begriff ebf. von Lyotard geprägt.

²²⁷ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, S.112

realistischen und historischen Abbildungsweisen“ trugen eben einer neuen dynamischen Wirklichkeit nicht mehr ausreichend Rechnung.^{228 229}

Demnach kann festgehalten werden, dass für Lyotard die Postmoderne vollkommen Einzug in unser Leben gehalten hat. Es kommt für ihn zu einer Hybridisierung aller Lebensbereiche und dadurch auch von der Kunst mit Hilfe von diversen performativen Akten, die eben alles vermengen und zur Realität werden lassen.

Nach obigem kurzen Exkurs zu den Gedanken von Lyotard nun wieder zurück zum Versuch, den Begriff der Postmoderne einer näheren Klärung zu unterziehen. Der Begriff der Postmoderne ist seit Anfang des 20. Jahrhunderts in Gebrauch. Genau genommen wird der Begriff allerdings bereits zum Ende des 19. Jahrhundert verwendet. Der englische Salonmaler John Watkins Pannwitz verwendete bereits den Begriff der postmodernen Malerei.²³⁰ Zunächst ging es, wie schon erwähnt, um eine Abwendung von der Moderne hin zu einer neuen Art der Kunst. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts wird der Begriff dann in seiner heutigen Verwendung geprägt.

Der Postmoderne-Begriff ergibt sich also nicht aus einem antimodernen Impuls, sondern aus einer ambivalenten Dynamik der Moderne, nämlich gewissermaßen aus der Subversion und Selbstbehauptung der Massenkultur und der populären Künste sowie aus einer Krise der bürgerlich-modernen Hochkultur, einschließlich ihrer elitären Ideale, deren Verwirklichung in den Vernichtungsnächten zweier Weltkriege scheiterte.²³¹

Im Gegensatz zu den historischen Epochen zuvor waren die nachfolgenden Epochen meist alle als Gegensätze zur voran gegangen zu verstehen. Es galt sich gegen die vorige Epoche abzusetzen, zu widersetzen. AktionistInnen sprechen zwar davon dass sie an Traditionen vor dem 2. Weltkrieg anknüpfen, damit impliziert sich aber eben auch eine Distanzierung der Vorepoche, nämlich der Kunst des 2. Weltkrieges.

Die Postmoderne, mit dem Präfix post- ist eben noch dezidiert an die Moderne begrifflich gekoppelt, versteht sich aber nicht als einfache Abkehr zum davor hergegangen Kunstverständnis. Sie will sich nicht einfach widersetzen, aber sie will sich absetzen. Dennoch spricht sie sich gegen den Glauben aus, dass die Menschheitsgeschichte als ewige Fortschrittsgeschichte verstanden werden kann. Pluralität, Verschiedenheit werden als zentrale Bestandteile dieser Epoche angesehen. Die Postmoderne will sich nicht fassen

²²⁸ Fuller, Gregory: *Kitsch-Art*. Du-Mont, Köln, 1982, S.7

²²⁹ Anmerkung: Andererseits sehen wir in der Popularkultur unzählige neue HeldInnen vertreten. In Büchern, Kinos finden sie sich vor allem im Fantasy-Genre wieder.

²³⁰ Vgl. Behrens, Roger: *Postmoderne*, Europ. Verlag Anst., Hamburg 2008, S.13f

²³¹ Ebd. S.15

lassen, und so bestimmt Ihab Hassan²³² eine Reihe von Merkmalen, die die Postmoderne zu charakterisieren versuchen:

- (a) Ihre Unbestimmtheit
- (b) Fragmentarisierung
- (c) Sprengung gesellschaftlicher Normen
- (d) Das Werk, und auch das Individuum selbst, löst sich auf; es entzieht sich jeglicher Interpretationsversuche
- (e) Kunst versteht sich als nicht-ikonisch und unrealistisch
Hybridisierung, Genre-Grenzen werden gebrochen und überwunden
- (f) Konstruktcharakter

Die neue Kunst (...) hat die Masse gegen sich und wird sie immer gegen sich haben. Sie ist wesentlich volksfremd; mehr als das, sie ist volksfeindlich. Jedes beliebige Erzeugnis der neuen Kunst ruft bei der Masse ganz automatisch einen merkwürdigen Effekt hervor. Er spaltet sie in zwei Parteien, eine kleine von wenigen Geneigten, eine große, zahllose von Feinden (...). Das Kunstwerk wirkt also wie ein soziales Scheidewasser, das zwei gegensätzliche Gruppen schafft, aus dem ungegliederten Haufen der vielen sondert es zwei Kasten aus.²³³

Ortega y Gasset²³⁴ meinte dies eigentlich affirmativ wurde aber gegensätzlich verstanden und sehr dafür kritisiert. Für Ortega y Gasset ist die Moderne maßgeblich. Sie ist aber nicht wie sie sich gern selbst darstellt revolutionär und demokatisch, sondern eben einengend und äußerst programmatisch. Die Kunst seit der Moderne ist nach Ortega y Gasset nicht offen und zugänglich für jede/n und alles, sondern genau das Gegenteil. Sie spaltet in „Wissende“ und „Nicht-Wissende“. Inwieweit sich nun die Postmoderne dahingehend gleich verhält wie die Moderne, bleibt offen. Es scheint für mich dies wohl eher häufig der Fall zu sein. Hatte es früher den Anschein, dass es entweder *BefürworterInnen* oder *GegnerInnen* von diversen Kunstformen gab, so scheint es mittlerweile so zu sein, dass Kunst nicht einmal dies mehr bei den Menschen auslösen kann. Es gibt nur mehr die Personengruppe der Gebildeten, beziehungsweise die sich als solche wahrnehmen, und die andere die sich für Kunst überhaupt nicht interessiert und bei denen nicht einmal mehr das Gefühl der Empörung oder des Widerstandes hervorgerufen werden kann.

²³² Ihab Habib Hassan (1925–2015) war ein arabisch-amerikanischer Literaturtheoretiker. Merkmale der Postmoderne von Ihab Habib Hassan in: Behrens, Roger: *Postmoderne*, Hamburg 2008, S.15ff

²³³ Ortega y Gasset, José : *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1978, S. 230f. Im Originaltitel *Deshumanización del arte*, was eigentlich Entmenschlichung der Kunst bedeutet.

²³⁴ José Ortega y Gasset (1883–1955) war ein spanischer Philosoph und Soziologe. Vgl. <https://plato.stanford.edu/entries/gasset/> [Zugriff: 13.7.207]

Ihab Hassan zählt darüber hinaus noch weitere Kennzeichen der Postmoderne auf. Beispielsweise, dass Kunst alles zu ihrem Gegenstand und Produkt auserwählt hat. „Sie verwandelt alles in Zeichen ihrer eigenen Sprache; Natur wird zur Kultur und Kultur zu einem immanenten semiotischen System. Dies ist die Zeit des Menschen als sprachliches Wesen, sein Maß ist die Intertextualität allen Lebens.“²³⁵ Doch was passiert wenn aus dieser Pluralität, alles plötzlich möglich wird? Wenn der Kunstbegriff erweitert werden soll, aber dann bis dahin weitergetrieben wird, dass Nichts mehr übrig bleibt? Keine Zeit, keine Kunst? Was bleibt übrig, außer der Theorie, der Gedanke, die virtuelle Cyberwelt: der Gedanke über die Welt? Was real existiert, was ist wahrhaftig real? Wie kann eine künstlich geschaffene Realität plötzlich realer sein als die Wirklichkeit? Damit wären wir dann wieder bei Platon und seiner Welt der Ideen angelangt beziehungsweise bei seinem Höhlengleichnis. Was erkennen wir wirklich und was ist die „wahre“ Wirklichkeit. Dennoch bleibt ein gewisses Unbehagen im Raum, wenn heutzutage wirklich alles Kunst sein kann. Oder könnte es nicht vielleicht sein, dass die Erweiterung des Kunstbegriffs nur eine Verschiebung darstellt, dass heißt, das was einmal als Kunst galt, soll diesen Ausdruck aus heutiger Sicht nicht mehr verdienen während das, was früher nie als Kunst bezeichnet wurde, heute sehr wohl Kunst darstellt. Quasi eine Art Schlagabtausch? Die Lesenden der vorliegenden Arbeit sollen selbst darüber entscheiden, ob sie dieser provokanten These zustimmen oder nicht. Die Absicht der Autorin ist es aber Dinge zumindest kritisch hinterfragen zu können beziehungsweise die Frage einmal in den Raum zu stellen.

Aber zurück zu dem Gedanken, dass die „virtuelle“ Welt an immer größerer Bedeutung gewinnt. Wir scheinen immer mehr ausschließlich in einer virtuellen Welt gebunden zu sein. Neben Fernsehen im Allgemeinen, Handy, social media, Computer-Welt etc. verbringen wir bereits einen Großteil unserer Zeit in der virtuellen Welt und halten diese auch für wahrhaftig und real. Wir leben diese anderen Leben in diesen anderen Welten, das eigentlich nicht das eigene Leben die eigene Realität ist.

Aber wenn wir diese neue reale Welt als platonische Realwerdung eben seiner Ideenwelt ansehen, wären wir dem wahrhaftigen Idealen weitaus näher als je zuvor. Ich denke nicht, dass das der Fall ist und dennoch erscheint mir dieser Gedanke der Verknüpfung mit Platon interessant zu sein.

Postmoderne ist ein viel verwendeter Begriff und dennoch kaum im Worte zu fassen. Von bedeutungsschwanger bis inhaltsleer reicht das Spektrum. Nur selten wird einem eine klare Definition zum Begriff geliefert. Frei nach dem Motto, nix ist fix. alles ist möglich, wird der Begriff für fast alles miss-

²³⁵ Vgl.: Hasan, Ihab: *Postmoderne heute*. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltext der Moderne*, Akademie Verlag, Weinheim 1988, S.47–56

braucht, was wir nicht wirklich klar fassen und eingrenzen können und vielleicht nicht wirklich wollen. „Paradox zugespitzt: Postmoderne ist ein ambivalenter Begriff, der genauso ambivalent ist wie die Postmoderne Zeit, die schließlich die Postmoderne hervorgebracht, verbreitet und zur Mode erklärt hat.“²³⁶ In diesem Zusammenhang wirkt es fast so, als ob der Begriff eine modisch gewordene, leere Pathosformel geworden ist.

Doch was ist überhaupt ein Begriff an und für sich? Bedingen Begrifflichkeiten Referenzobjekte in der Wirklichkeit? Wohl kaum: denken wir nur an das Einhorn und dergleichen. Sie sind eindeutige Begriffe, die auf kein reales Referenzobjekt hinweisen. Dennoch ist klar was mit diesen Begriffen gemeint ist. Jacques Derridas²³⁷ Erklärung des *Begriffs* an und für sich ist an dieser Stelle für die Auslegung hilfreich:

[...] daß die bezeichnete Vorstellung, der Begriff, nie an sich gegenwärtig ist, in hinreichender Präsenz, nur auf sich selbst verwiese. Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist.²³⁸

Begriffe, die eine Geschichte haben beziehungsweise geschichtlich sind kann man zwar definieren, aber Begriffe verändern sich im Laufe der Zeit, daher sind sie final nicht zu erläutern. Dementsprechend scheinen sie sich analog zur Kunst zu verhalten.

Umgelegt auf den Begriff der Postmoderne könnte man feststellen, dass der Begriff „Postmoderne“ im heutigen System eingebettet ist und durch die Differenzierung zu anderen Begriffen wie Moderne oder beispielsweise Prämoderne hinreichende Klärung das heißt Bedeutung erfahren kann. Derrida ist ein Spiegel für die Postmoderne und viel mehr ein markanter Vertreter ihrer Zeit.

Sein Bemühen richtet sich somit gegen die Vorstellung einer „reinen“ Identitätslogik und Präsenzmetaphysik“. Statt dessen will er deren Grenzen aufbrechen und einen Diskurs frei flottierender Zeichen eröffnen, bei denen die Tiefenstruktur im Sinne des gegenwärtigen >signifié< keine Rolle mehr spielt, sondern lediglich – sozusagen horizontal – nur noch

²³⁶ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.8

²³⁷ Jacques Derrida (1930–2004) war ein französischer Philosoph der als Begründer des Dekonstruktivismus gilt.

Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Search&cHash=dd52acb5273f031e8d43f05ac32152ec [Zugriff: 18.7.17]

²³⁸ Derrida, Jaques: *Die Differenz*, in: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion, Reclam, Stuttgart, 1990, S.8 Vgl. online Philosophie-Wörterbuch.link siehe Quellenverzeichnis.

das Spiel der Signifikanten, die aufeinander verweisen, Spuren ziehen und sich unendlich subsumieren.²³⁹

Wie ein Spinnennetz mit unzähligen Verbindungen nehmen sie Bezug aufeinander, schaffen permanent neue Konstruktionen und Bedeutungen. Die Postmoderne erscheint so vielschichtig und schwer in ihrer Bedeutung zu fassen: Roger Behrens bringt diesem Umstand in *Postmoderne* treffend auf dem Punkt.

Der Begriff <Postmoderne> ist schillernd und widersprüchlich: Einige haben die Postmoderne als neue Epoche proklamiert und zum Teil zynisch die Moderne vollends abgelehnt. Andere versuchten im Sinne einer kritischen Postmoderne die reflektierte Fortsetzung und Neubegründung der Moderne. Die Schwierigkeit der Definition der Postmoderne erscheint dabei selbst als Indiz der Postmoderne.²⁴⁰

Demzufolge muss man zuerst den Begriff der Moderne klären, damit verständlich wird was die Postmoderne ist. Wie kann eine Post-epoche verstanden werden, wenn der Begriff der Moderne nicht einmal klar ist? Bruno Latour konstatiert mit seinem Werk aus dem Jahre 2008 im Titel *Wir sind nie modern gewesen*, dass wir uns überhaupt nicht in der Postmoderne befinden. Für Bruno Latour ist nicht nur der Begriff der Postmoderne ein äußerst diffuser, auch die Moderne ist für ihn ein unklares Bild des Begriffs Moderne. „Die Moderne kommt in so vielen Bedeutungen daher, wie es Denker oder Journalisten gibt.“²⁴¹ Der Begriff *modern* hat immer eine Referenz auf eine zeitliche Epoche. Er bezieht sich auf ein Gewesenes und beinhaltet eine Abwendung des Vorigen. Eine Abkehr vom Alten also ist er auch ein Begriff des Neuen.²⁴² Modern ist aber auch etwas anderes als *Avantgarde*, denn *modern*

²³⁹ Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, S. 254

²⁴⁰ Behrens, Roger: *Postmoderne*, Hamburg, 2008, S.11

²⁴¹ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.18

²⁴² Anmerkung:

Im Duden findet man folgende Bedeutungen: „modern (Adjektiv):

1. der herrschenden bzw. neuesten Mode entsprechend

2.a.dem neuesten Stand der geschichtlichen, gesellschaftlichen, kulturellen, technischen o.ä. Entwicklung entsprechend; neuzeitlich, heutig, zeitgemäß

2b.an der Gegenwart, ihren Problemen und Auffassungen orientiert, dafür aufgeschlossen; in die jetzige Zeit passend,

Synonyme zu modern:

en vogue, im Schwange, in Mode, modisch, up to date; (umgangssprachlich) angesagt, der letzte Schrei, in, trendig, trendy; (Jargon) hip; (emotional verstärkend) brandneu; (bildungssprachlich veraltend) fashionable; (veraltert) à la mode; (besonders Mode und Wirtschaft); aktuell, auf dem neuesten Stand, augenblicklich, derzeitig, [ganz] neu, gegenwärtig, heutig, jetzig, laufend, momentan, zeitgemäß; (Jargon) hip; (oft abwertend) neumodisch; avantgardistisch, fortschrittlich, mit der Zeit gehend, modisch, neuzeitlich,

hat auch etwas mit Mainstream, am aktuellsten Stand zu sein, zu tun. Rainer Metzger nähert sich in seinem Buch *Kunst in der Postmoderne* der Moderne folgendermaßen an:

„Modernismus“ meint jene Zeit der Ismen nach etwa dem Jahr 1850, in der künstlerische Artikulation in forciertener, durch die neue Autonomie des Kunstwerks notwendig gewordener Rhetorik vorgetragen wird.²⁴³ Gibt es diese Autonomie wirklich? Hat es die Moderne bzw. die darauffolgende Postmoderne wirklich geschafft, die Kunst autonom werden zu lassen? Oder hat sich die Kunst zwar vielleicht aus gewissen Zwängen lösen können, wie beispielsweise dem Mímēsis-Charakter bei Platon, der Salonmalerei seit Hegel oder der Repräsentationspflicht, ist aber heute wiederum gezwungenen sich den kapitalistischen Marktzwängen zu entwerfen, die häufig Kunst als Wertanlage neben beispielsweise Immobilien sehen. Oder noch mehr muss Kunst heute vielleicht sogar soziale Relevanz vorspielen, um eine Existenzberechtigung zu haben? Die Frage sei einmal so dahingestellt und bleibt dem Lesenden zur Beantwortung überlassen.

Abschließend hält auch Metzger fest, dass eine Annäherung und ein Verständnis des Begriffs und der Epoche *Postmoderne* nur über eine vorrangige Klärung der *Moderne* möglich ist. Damit kann Metzger ebenfalls eingeordnet werden in die affirmativen Denker des „Fortschritts-Geschichts-Verständnis-DenkerInnen“, denn nur dann macht es Sinn sich die Postmoderne über die Moderne erklären beziehungsweise verstehen zu wollen. Doch sei an dieser Stelle auch Rudolf Burger²⁴⁴ erwähnt, der verdeutlicht, dass Geschichte immer ein „Naturprozess“, d.h. eben nicht für den Menschen kontrollierbar und dementsprechend nicht logisch fortschreibbar ist. Zudem ist für ihn die Geschichte nach 1989, also die Posthistoire nach seinem Denken, eigentlich die Befreiung aus dem Zwang der Geschichte, wie sie zu sein hat.

Daß die Geschichte nach 1989 allerorten, nicht nur in den postkommunistischen Ländern, in turbulenter Weise sich Bahn bricht, ist kein Argument gegen den Finalismus, sondern paradoxe Weise eines für ihn: Das Posthistoire ist in Wahrheit die Befreiung der Geschichte – nämlich von dem Anspruch zu wissen, wie sie zu machen sei. Sie vollzieht sich noch immer, wie schon Marx diagnostizierte, als Naturprozeß – ohne daß wir frei-

progressistisch, zukunftsgerichtet, zukunftsorientiert, zukunftsweisend; (bildungssprachlich) progressiv; (Jargon) hip; (besonders Fachsprache) innovativ; neu, zeitgenössisch; (bildungssprachlich) kontemporär; (oft abwertend) neumodisch

3. der neuen oder neuesten Zeit zuzurechnen;“

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/modern> Zugriff: 16.11.2013

²⁴³ Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne*, S.19

²⁴⁴ Rudolf Burger ist ein österreichischer Philosoph der 1938 in Wien wurde.

lich Hoffnung noch teilten, wir könnten diesen je beherrschen, denn diese Hoffnung hat sich als total illusionär erwiesen.²⁴⁵

Aber folgen wir zunächst nochmal den Gedanken von Metzger, dass die Postmoderne nur über die Moderne verstehbar ist. Im Deutschen finden wir den Begriff *Moderne* statt *Modernismus*; im Englischen wird für den Begriff der *Moderne* das Wort *modernism* verwendet. Im Deutschen haben wir eine kleine Unterscheidung dieser beiden Begriffe: *Modernismus* weist auf eine Logik der Weiterentwicklung hin, ein Übertreffen des bisher Dagewesenen. Das heißt *Modernismus* deutet somit auf eine kulturelle Periode hin, in der sich die künstlerische *Moderne* und die künstlerische Avantgarde gegenüberstehen, so Metzger.²⁴⁶ Clement Greenberg²⁴⁷ schreibt in seinem Werk *Modernist Painting*, dass jede/r KünstlerIn im *Modernismus* versucht sich unverwechselbar zu machen. Allen verhaftet der permanente Drang etwas Neues, etwas Genius–Behaftetes Einzigartiges zu kreieren, konstatiert Greenberg. „It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium.“²⁴⁸ Im Bereich der Malerei endete dieser Prozess der Selbst-Verbesserung der künstlerischen Gattungen in der „flatness“ der Kunstwerke wie er es bezeichnet.

Modernist painting is in its latest phase and has not abandoned the representation of recognizable objects in principle. What it has abandoned in principle is the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit. Abstractness, or the nonfigurative, has in itself still not proved to be an altogether necessary moment in the self-criticism of pictorial art, even though artists as eminent as Kandinsky and Mondrian have thought so. As such, representation, or illustration, does not attain the uniqueness of pictorial art.²⁴⁹

Es lässt sich festhalten, dass die Postmoderne ein schwierig zu fassender Begriff ist. Jedoch ist es möglich diesem im Diskurs mit seinem System zu verstehen, das heißt die Postmoderne in Vergleich mit anderen Begriffen zu setzen und Epochen werden erkennbar. Dennoch erscheint die Postmoderne häufig, wie gezeigt wurde, beliebig, die Merkmale, die Ihab Hassan nennt und als Artikel *Postmoderne heute in Wege aus der Postmoderne*, herausgegeben von Wolfgang Welsch publizierte, sind meiner Ansicht nach hilfreich für die Eingrenzung des Begriffs. Die zentralen Elemente der postmodernen Kunst sind

²⁴⁵ Burger, Rudolf: *Im Namen der Geschichte*, zu Klampen Verlag, Hannover, 2007, S.21

²⁴⁶ Vgl. Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne*, S.19

²⁴⁷ Clement Greenberg (1909–1994) war ein US-amerikanischer Kunstkritiker.

²⁴⁸ Greenberg, Clement: *Modernist Painting*, S.1 [Zugriff: 23.11.2014] Vgl.: <http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>

²⁴⁹ Vgl.: Hasan, Ihab: *Postmoderne heute*. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne*. Schlüsseltext der Moderne, Weinheim 1988, S.47–56

demnach: die Unbestimmtheit, die Fragmentarisierung, die Sprengung der Normen, die Auflösung von Werk und Individuum (sprich KünstlerIn), die Hybridisierung, und dadurch auch das Aufbrechen jeglicher Genre-Grenzen, sowie der Konstruktcharakter der künstlerischen Arbeiten.

Zum Schluss des Kapitels bleibt aber die Frage dennoch offen, ob wir an die Postmoderne glauben. Es gibt keine Wahrheit. Dementsprechend gibt es nur unterschiedliche geschichtliche Darstellungen der Vergangenheit. Die Geschichtsschreibung ist nie wertfrei. Beispielsweise sei an dieser Stelle auf die „Geschichtsschreibung“ Österreichs verwiesen. Zuerst sah sich Österreich nur in der Opferrolle und erst allmählich Begann eine Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit der Rolle Österreichs während der NS-Zeit. Ein weiteres Beispiel hierfür ist auch der Konflikt zwischen dem türkischen Staat und dem armenischen Volk. Mittlerweile haben viele Staaten anerkannt, dass die Türkei 1915–1916 einen Genozid begangen hat. Die türkische Regierung sieht dies allerdings anders und dementsprechend wird auch eine andere Geschichte in der Türkei gelehrt und verbreitet. Insofern müssen wir also auch kunsthistorische Kategorien und „Geschichtsschreibungsversuche“ kritisch hinterfragen. Die AutorInnen und WissenschaftlerInnen solcher Publikationen können sich nicht aus ihrer eigenen Zeit herausnehmen und auch nicht ihre eigene Ansicht verleugnen, also dementsprechend sind diese Texte (Geschichtsschreibungen) nie wertfrei und nur sachlich zu verstehen. Ebenfalls muss erwähnt werden, dass auch ZeitzeugInnen nicht objektive Berichte liefern, sie liefern ebenfalls nur einen subjektiven Ausschnitt eines Bildes oder einer Zeit. Demnach ist auch die Analyse der Postmoderne und die „Kategorisierung“ ihrer KünstlerInnen und deren geschaffenen Objekte nicht als wertfrei anzusehen. Folglich ist die kunstgeschichtliche Praxis kritisch zu hinterfragen und eine eindeutige Klärung des Begriffs Postmoderne kann auch aus diesem Grund nicht vollständig dargelegt werden. Dies würde womöglich aber dem grundlegendsten Credo der Postmoderne entgegen gesetzt sein, nämlich der Beliebigkeit!

6. Das andauernd wiederkehrende Ende der Kunst?

Wie bereits zuvor mit Lyotard erläutert befinden wir uns an zwei wichtigen Punkten: einerseits, meint Lyotard, ist die Zeit der großen Meta-Erzählungen an ihr Ende gekommen, andererseits können wir Geschichte nur mehr als eine Art von „Fortschrittsgeschichte“ denken. Lyotard kann mit diesem Ende der großen Erzählungen und dem Ende des Geschichtsverständnisses, teilweise mit dem Gedanken bei Adorno, dass Kunst durch die Gräueltaten des 20. Jh. auch eine Art von Ende wiederaufgetreten ist, in Verbindung gesetzt werden. Für Adorno kann Kunst nie mehr wie zuvor sein, und damit räumt er der Kunst ein gewisses Ende²⁵⁰ ein.

Doch widmen wir uns kurz dem Thema, wie denn Geschichte und Geschichtsschreibung sich vollzieht. Hierzu hat White Hayden²⁵¹ eine treffende Analyse gemacht. Seine Grundaussage ist, dass Geschichte proklamiert Realität und Wahrheit abzubilden, doch dies ist eben nicht der Fall. Viel mehr ist die Geschichtsschreibung und somit das Verständnis über sie eine Form von „Dichtung“ wenn man so will und offenbart nicht die Realität.

Im frühen 19. Jahrhundert wurde es jedoch üblich, zumindest unter Historikern, Wahrheit mit Tatsache gleichzusetzen und Fiktion als das Gegenstück von Wahrheit und von daher als ein Hindernis für das Verständnis von Realität statt als eine Weise ihres Erfassens zu betrachten. Geschichte wurde so der Fiktion als Gegensatz gegenübergestellt, vor allem dem Roman, als die Darstellung des „Tatsächlichen“ gegenüber der Darstellung des „Möglichen“ oder nur „Vorstellbaren“. Und so war der Traum von einem historischen Diskurs geboren, der aus nichts als faktentreuen Aussagen über ein Gebiet von Ereignissen bestehen würde, die im Prinzip beobachtbar sind (oder waren), deren Anordnung in der Reihenfolge ihres

²⁵⁰ siehe auch Hegel und Danto.

²⁵¹ Hayden White (*1928) ist ein US-amerikanischer Historiker und Literaturwissenschaftler.

ursprünglichen Geschehens ihre wahre Bedeutung oder ihren wahren Sinn offenbar werden ließe.²⁵²

Heinz Dieter Kittsteiner²⁵³ wiederum räumt zwar der Geschichtsschreibung und der Geschichtsphilosophie ein gewisses Maß an „Dichtungen“ ein, dennoch vertritt er den Standpunkt, dass Geschichtsschreibung sehr wohl „verschwundene“ oder nicht sichtbare Zusammenhänge verdeutlichen kann.

Die Leute, die in meinem Buch²⁵⁴ auftreten, Theologen, Philosophen, Juristen, Stadt- und Dompfarrer, Landjunker, Knechte, Mägde, Delinquenten auf dem Weg zur Hinrichtungsstätte, sind auf mehrere Jahrhunderte verteilt; sie haben zumeist fremd neben- oder hintereinanderher gelebt. Ihren Zusammenhang im Rahmen einer „Geschichte des Gewissens“ habe nur ich gestiftet.²⁵⁵

Eines scheint Kittsteiner dennoch zu vernachlässigen, was macht es mit den Lesenden, wenn sie eben seine Geschichte *Die Entstehung des modernen Gewissens* lesen. Sie nehmen diese Zusammenhänge, diese im Nachhinein zusammengefügten Menschen, Momente etc. als Tatsachen, als Fakten wahr. Dementsprechend sehe ich „Geschichte“ und Geschichtsschreibung eher wie White Hayden. Dennoch lässt sich aber auch Kittsteiner bei seiner Definition: „Geschichte bleibt als Geschehen ein umgreifender Bewegungsprozess, in den das Einzelne verflochten ist.“²⁵⁶ zustimmen.

Nach diesem kurzen Einschub über die Geschichte und Geschichtsschreibung wieder zurück zur zentralen Frage zum Kunstende mit dem sich dieses Kapitel beschäftigt. Bereits bei Hegel waren wir mit dem Phänomen „Ende der Kunst“ konfrontiert und Adorno konstatierte nach den Ereignissen des zweiten Weltkrieges, dass die Kunst fortan nie mehr so sein könne, wie davor. Beide beschreiben einen geschichtlichen Umbruch und daher eine Art von Ende einer bestimmten Form von Kunst. Dennoch muss aus heutiger Sicht (vom gegenwärtigen Zeitpunkt aus) festgehalten werden: Kunst gibt es nach wie vor und sie wird noch immer von Menschen rezipiert, also wäre dies

²⁵² White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Klett Cotta, Stuttgart, S.147

²⁵³ Heinz Dieter Kittsteiner (1942–2008) war ein deutscher Historiker, Germanist und Philosoph.

²⁵⁴ Anmerkung: Die Habilitationsschrift wurde als Buch mit dem Titel *Die Entstehung des modernen Gewissens* veröffentlicht. Heinz Dieter Kittsteiner schrieb einen Artikel über seine zentralen Thesen in der Schriftenreihe *Gegenworte*, Heft 9: *Wissenschaft und Kunst*.

²⁵⁵ Kittsteiner, Heinz Dieter: *Dichtet Clio wirklich?* in: BBAW / Schriftenreihen / *Gegenworte* / Heft 9: *Wissenschaft und Kunst*, S.40
<http://edoc.bbaw.de/frontdoor/index/index/docId/1116> [Zugriff: 20.6.2015 17:09]

²⁵⁶ Ebd. S.42

bereits Gegenargument genug um die These des Endes der Kunst zu widerlegen.

George Kubler hat mit seinem Werk *The Shape of Time* das Jahr 1962 zum Schlüsseljahr in der Kunstgeschichte gemacht.²⁵⁷ Auf 144 Seiten analysiert Kubler die Entwicklungsgeschichte von Artefakten. Für ihn sind Artefakte²⁵⁸ alle Produkte, die Kunstschaffende kreieren. Für Kubler unterliegen diese Artefakte einer bestimmten Reihe oder Sequenz. Das heißt, jedes neue Artefakt ist innerhalb einer Sequenz/Abfolge und verringert dadurch automatisch die realen Möglichkeiten nach einer weiteren Innovation innerhalb ihrer Sequenz. Zudem gibt es auch nur eine begrenzte Anzahl an Möglichkeiten für solche Artefakte. Und über allen steht dann noch, dass jedes neue Artefakt, jede neue Form die nachkommenden einschränkt bzw. determinierend auf sie einwirkt, so Kubler. Somit gibt die vorrangige Form immer etwas vor und schränkt dadurch die Innovationsmöglichkeiten ein. Die ultimative Conclusio ist für George Kubler folglich, dass Neues innerhalb einer Reihe nur begrenzt möglich und eben endend wollend ist. „Radical artistic innovations may perhaps not continue to appear with the frequency we have come to expect in the past century. It is possible true that the potentials of form and meaning in human society have all been sketched out at one time and place or another, in more or less complete projections.“²⁵⁹ Das bedeutet in diesem Verständnis, dass Kunst und ihre Kunstformen einer Progression, einer Entwicklungsgeschichte unterworfen sind, aber keine Formentwicklung aus Kublers Sicht mehr möglich ist. Doch wie bereits durch Burger, White und Kittsteiner gezeigt wurde, steht dies eben zur Debatte. Frei nach Kubler formuliert würde dies folgendes bedeuten: Alle Bilder, die es wert sind gemalt zu werden, wurden womöglich bereits gemalt.²⁶⁰ Eine Entwicklung der Kunst scheint nur mehr außerhalb der Kunstformen, der Künste selbst realisierbar zu sein. Die Postmoderne als Lösung für das Problem mit dem immer währenden Ende der Kunst? Durch ihre Gattungsfreiheit, ihre Beliebigkeit, ihre Möglichkeit, alles zur Kunst zu erklären, was bisher nicht als Kunst galt, damit Kunst fortan bestehen bleiben kann? Ein interessanter abschließender Gedanke an dieser Stelle. Dennoch schaffen KünstlerInnen permanent neue Kunst und diese neuen Werke könnten als Zeichen von Interpretationen der gegenwärtigen Gedanken durch den/die KünstlerInnen verstanden werden.

Es erscheint an diesem Punkt der Arbeit hilfreich, den Blick vom spezifischen Ende der Kunst einmal genauer auf ein allgemeines Ende und allgemeines Verständnis von Geschichte (Abläufen) zu werfen. Sogar in den wis-

²⁵⁷ Vgl. Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne*, S.22– 27

²⁵⁸ Anmerkung: Der Vollständigkeit wegen muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass Artefakte nicht immer Kunstwerke sind, aber ein Kunstwerk kann zum Artefakt werden.

²⁵⁹ Kubler, George: *The Shape of Time*, Yale University Press, Yale, 1962, S.123

²⁶⁰ Vgl. Swoboda, Hanna: *Die neue Kunst des Nichts*, S. 71

senschaftlichen Bereichen, wo bisher angenommen wurde, man könne wissenschaftlich fundierte und plausible Aussagen über etwaige Zukunftsszenarien machen, müssen jetzt auch diese revidiert werden. So argumentiert auch Gerd Bosbach²⁶¹ deutscher Professor für Statistik und Empirische Wirtschafts- und Sozialforschung an der Fachhochschule Koblenz, dass mit Zahlen oft viel gesagt werden kann, wohl aber selten die Wahrheit. Gerd Bosbach arbeitete viele Jahre für das deutsche Bundesstatistikamt und erstellte so manche Statistik mit deren diversen Erkenntnissen und folglich Aussagen über die Zukunft beziehungsweise über unseren weiteren geschichtlichen Werdegang gemacht wurden. Bosbach verstand aber schlussendlich den Trugschluss zu den uns Zahlen verleiten und widmete sich der interessanten Frage, was wir überhaupt von Statistiken wissen können und was sie uns wissen lassen können. So vertritt Bosbach heute die These, dass zum Beispiel das ständige prognostizierte Ende unseres Pensionssystems aufgrund der statistisch belegbaren demographischen Überalterung unserer Gesellschaft auch Panikmache sei.²⁶² Denn er belegt unter anderem, dass, wenn selbige Methoden zur Vorhersage über das Pensionssystem vor dem ersten Weltkrieg angewandt worden wären, hätte man bereits damals eine Unfinanzierbarkeit des Systems vorhersagen müssen. Bosbach argumentiert, dass solche Vorhersagen unseriös sind, da sie niemals Kenntnis über die zukünftige Geschichte und Ereignisse haben, also nie alle in Betracht kommenden Notwendigkeiten berücksichtigen werden können. Eine These über die Zukunft die eben nur von heutiger Sicht ausgehen kann, ist deswegen als unseriös zu betrachten. Ein weiteres Beispiel hierfür wird im 2014 veröffentlichten *Fauler Zahenzauber* von Holger Rust erläutert. So skizziert Rust eben die nur bedingte Aussagekraft von Statistiken, indem er die Auswirkungen von Viagra auf das brasilianische Pensionssystem anführt. Durch die Einführung von Viagra kam es zu einem signifikanten Anstieg von Ehen zwischen älteren Männern und wesentlich jüngeren Frauen. Die Folgen für das Pensionssystem sind mittlerweile nun bekannt, da ein enormer Anstieg der Witwenpensionbezieherinnen zu verzeichnen ist. Den Umstand hat jedoch keine Statistik-Berechnung vorhergeschen.²⁶³ Das heißt, Statistiken können nur eine Richtung anzeigen, aber ihre wahre Aussagekraft über zukünftige Entwicklungen ist stets zu hinterfragen. Gleichermaßen haben wir bereits bei Rudolf Burger gesehen, der eben auch den TheoretikerInnen widersprochen hat, die den Begriff der Posthistoire einführten. Für Burger ist es genau der gegenteilige Fall, es ist nicht das Ende der Geschichte, sondern die Befreiung aus dem fortwährenden falschen Ver-

²⁶¹ Gerd Bosbach (*1953) ist deutscher Mathematiker und Statistiker. Vgl. <http://www.luegen-mit-zahlen.de/gerd-bosbach> [Zugriff: 16.7.17]

²⁶² Bosbach, Gerd / Korff Jens, Jürgen: *Lügen mit Zahlen*, Heyne Verlag, München, 2012, S.163f

²⁶³ Vgl. Rust, Holger (2014): *Fauler Zahenzauber*, Springer, Wiesbaden, 2014, S.93f

ständnisses einer logischen fortschreibaren Fortschrittsgeschichte. Dies wurde auch mittels oben angeführten Beispielen gezeigt, die Menschheitsgeschichte ist wie Burger sie nennt ein „Naturprozess“ der eben nicht mittels Algorithmen oder sonstigen Methoden kontrollierbar und steuerbar ist.

Wenden wir mit diesem Wissen/Einwand den Blick wieder zurück zu Belting²⁶⁴ und in die Vergangenheit, in die Geschichte. Es wird deutlich, dass die Verheißung, die These, dass das Ende der Kunst oder das Ende der Kunstgeschichte auch nur als unseriös angesehen werden kann. Denn wenn von einem schlüssigen linearen narrativen Geschichtssystem ausgegangen wird, muss an jeder Stelle eine Voraussicht möglich sein. Die ist aber nicht möglich und deswegen kann auch niemals von einem Ende ausgegangen werden.

Ein weiteres Argument gegen das immer wieder aufkommende Ende der Kunst ist die These, dass das besagte Ende schon etliche Male vorhergesagt wurde, da verhält es sich wohl gleich wie mit der Vorhersage über das Ende der Welt. Selbiges ist glücklicherweise bis jetzt auch noch nicht eingetreten. An dieser Stelle wären natürlich noch Anmerkungen über das Ende generell von großem Interesse. Denn es scheint eine Verhaltensauffälligkeit des Menschen zu sein, gerne von seinem Ende zu sprechen aber so recht glauben wollen wir daran dann doch wieder nicht. Das Ende scheint niemals etwas Definitives zu sein, vielmehr eine Wandlung.

Gleich verhält es sich auch mit unserem Verständnis des Todes. Nur die Wenigstens gestehen sich ein, dass sie höchstwahrscheinlich nur von Würmern und sonstigen Lebewesen „zerfressen“ werden. Dennoch muss festgehalten werden, dass Körper nicht gleichzusetzen ist mit Geist und Seele. Die Frage was mit der Seele ohne Körperlichkeit passiert, oder ob es eine Seele überhaupt gibt, sprengt jedoch den Rahmen dieser Arbeit.

Es mag zwar eine Menge aufgeklärter Menschen geben, die sich AtheistInnen nennen, doch wenn es beispielsweise darum geht, einem Kleinkind zu erklären, dass der Tod, das Ende, also eine endgültige Auflösung einer Person zufolge hat, dann hört die Erklärung bei den meisten schon auf und sie stimmen ein in einen allgemein gültigen Chor, das die verstorbene Person nur in eine andere Welt oder dergleichen hinübergetreten ist. Ob dies nun der Fall ist oder nicht, kann die vorliegende Arbeit nicht sagen, aber es geht hierbei mehr um das Aufzeigen, wie Menschen mit ihrem vermeintlichen Ende umgehen, wie sie es erklären. Demnach scheint es für viele kein endgültiges Ende zu sein, sondern mehr eine „Verwandlung“.

So sehen wir dies auch bei Belting und Danto, die beide eine Revision ihrer ursprünglichen Hypothese vom Kunstende beziehungsweise Kunstgeschichte verfasst haben. Weg vom definitiven Ende hin zu einer „Verwand-

²⁶⁴ Hans Belting (*1935) ist ein deutscher Kunsthistoriker und Medientheoretiker.

lungsthese“ der Kunst. Es erscheint dem Lesenden fast wie eine Verwässe rung, die Radikalität der 60er ist den konsensorientierten 90er Jahren gefolgt. Ganz im Sinne der Vereinigungen, die die 1990er gekennzeichnet haben. Von der anfänglichen Wiedervereinigung Deutschlands 1990, über den 31. März 1998, als die EU Verhandlungen mit den ehemaligen Ostblockstaaten Estland, Polen, Slowenien, Tschechische Republik und Ungarn aufgenommen hat, bis zu der Empfehlung vom 13. Oktober 1999 von der EU-Kommission mit Bulgarien, Lettland, Litauen, Rumänien und der Slowakischen Republik Verhandlungen aufzunehmen, welche schließlich am 15. Februar 2000 realisiert wurden.

Ganz in diesem Sinne der Vereinigung von vielen haben auch Danto und Belting, versucht ihre provokante These zu vereinheitlichen, oder anders gesagt, zu entschärfen. Denn die Zeit der Schärfe und Provokation war vorübergehend nicht mehr en vogue. Nicht mehr das Gegensätzliche war gefragt, sondern dass allgemein Verständliche und Geschmacks-Neutrale, das nicht mehr allen Lesenden so schnell aufstoßen konnte. So schrieb Belting in seinem Buch *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren* „Die Kunst endete nicht, aber sie befand sich seither auf einem neuen Weg: auf dem Weg der Moderne.“²⁶⁵ Weiteres klingt es fast wie die Einräumung eines Missverständnisses, wenn Belting schreibt „Die Rede vom ‚Ende‘ bedeutet nicht, daß ‚alles aus ist‘, sondern fordert zu einer Änderung im Diskurs auf, weil sich die Sache geändert hat und nicht mehr in ihren alten Rahmen paßt.“²⁶⁶ Und noch schlimmer wirkt folgendes, fast wie ein Beipackzettel von einem bitteren Medikament, welcher vor der Einnahme, oder anders gesagt vor dem Lesen der Lektüre, steht. „Deshalb sei vorsorglich angemerkt, daß ich vom Ende eines bestimmten Artefakts genannt Kunstgeschichte, im Sinne von Spielregeln rede, aber davon ausgehe, daß das Spiel auf andere Weise fortgesetzt wird.“²⁶⁷ Es hat beinahe den Anschein, Belting nimmt sich an dieser Stelle, welche bereits auf Seite acht auf seiner revidierten Arbeit steht, selbst den Wind aus den Segeln. Denn seiner These vom Ende räumt er so gleich ihre Unmöglichkeit ein und verweist auf ein Anderes. Einerseits kann dies als geschickter Schachzug gelesen werden, um keine Angriffsfläche mehr zu bieten, andererseits fragt sich der kritisch Lesende, warum das Werk denn überhaupt noch wert zu lesen sei, da die These zwar nicht widerlegt, aber auch nicht mehr aufrecht gehalten wird. Wenn der Verfasser selbst nicht mehr vollkommen an seine These glaubt, wie soll dies dann der Lesende tun? Ketzerisch formuliert würde ich meinen, Belting hat sich anscheinend geirrt mit seinem Pathos über das Ende der Kunst.

²⁶⁵ Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte*, Beck, München, 1995, S.171

²⁶⁶ Ebd. S 8

²⁶⁷ Ebd. S.8

Demnach bleibt es offen ob nun ein Ende wirklich eingeläutet wurde oder nicht. Im nächsten Abschnitt wird nochmals der Versuch unternommen sich dem Thema des Endes von der Position der Postmoderne und seiner Definitionsdeutung zu nähern.

6.1. Moderne versus Postmoderne? Die Kunst und ihr Ende in der Postmoderne

Zunächst muss nochmals betont werden, dass es für die *Moderne* unzählig viele Definition gibt. Teilweise wird die Position vertreten, dass die *Moderne* eigentlich noch immer andauert. Vielleicht wird dadurch deutlicher, warum es so eine Vielzahl von Begriffen der Modernen gibt. *Prä-Moderne*, *Post-Moderne*, *Post-Post-Moderne* und dergleichen. „Mehr noch: ob nicht das mögliche Ende der Moderne zugleich ein Ende der Geschichte und sogar einen Stillstand der Zeit bedeuten könnte – und somit eine Datierung der Postmoderne genauso wie eine Definition demnach gerade sinnlos wird.“²⁶⁸ Beispielsweise hat der Philosoph Jean Baudrillard²⁶⁹ diese These radikal vertreten indem er die Auffassung verbreitete, dass Jahr 2000 hätte nie wirklich stattgefunden. Natürlich erfolgt die Geschichtsschreibung nach einer Zeitmessung durch den Menschen. Ob es das Jahr 2000, die Stunde 0 je wirklich wahrhaftig gibt ohne dass es den Menschen –das Seiende– gibt, ist für mich als Autorin offensichtlich. Nein, es gibt sie nicht. So zählen andere Völker für das Jahr 2017, z.B. die *Thais* bereits das Jahr 2560, und viele islamische Länder führen die islamische Zeitrechnung 1438.

Doch wenn man vom Ende der Kunst spricht setzt dies nicht immer das Denken in zeitlichen Begrifflichkeiten voraus? Kann denn nicht nur von einem Ende gesprochen werden, wenn ich davor von einem Beginn gesprochen habe? Wie kann, vereinfacht gesagt, etwas zu Ende gehen, was zuvor nicht eine fortlaufende Zeitgeschichte durchlaufen hat? Dies scheint wohl aber auch ein Charakteristikum der Postmoderne zu sein, sich allen bedienen, alles verneinen oder bejahren zu können, dies muss jedoch keiner logischen Abfolge zu Grunde liegen. Denn die Postmoderne widersetzt sich auch einer logisch-orientierten Denkweise. „Die Postmoderne stellt nun die Logik der Moderne in Frage, indem sie in diese Texte eindringt. Denn die Katastrophe der Moderne folgt einer Logik, die es mit ihren eigenen sprachlichen Mitteln nicht mehr ermöglicht, ihre Geschichte weiter zu erzählen.“²⁷⁰ Doch wie bereits zuvor erwähnt, ist die Kunstgeschichte eben auch eine Erfindung von Einteilung in von ihr geschaffenen Kategorien.

²⁶⁸ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.15

²⁶⁹ Jean Baudrillard (1929–2007) war ein französischer Philosoph, Soziologe und Medien-theoretiker der als einflussreicher Vertreter des poststrukturalistischen Denkens gilt.

²⁷⁰ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.10

Heutzutage scheinen die DurchschnittsbürgerInnen das Gefühl zu haben, wir wären wirklich am Ende der Kunst angelangt. (Vorausgesetzt wird bei diesen Gedanken eine lineare Geschichtsschreibung bei der Mehrheitsgesellschaft.) Sie erkennen häufig nicht einmal mehr, was das Kunstwerk ist: dieser Umstand zeigt sich immer wieder beispielsweise bei konzeptuellen Kunstwerken. Aber dennoch muss auch nochmals an dieser Stelle festgehalten werden, dass Geschichtsschreibung eine Erfindung *post_faktum* darstellt, quasi eine Beobachtung im Nachhinein aus einer Vogelperspektive. Doch die Forscherperspektive kann nicht eine gesamte Vogelperspektive einnehmen, sondern wählt wiederum nur einen Ausschnitt. Zudem sind ForscherInnen eben auch eingebettet in ihren eigenen geschichtlichen Kontext, der ebenfalls nur einen bestimmten Blick zulässt der niemals vollkommen wertfrei sein kann. Geschichte scheint somit häufig wie ein schwerer Sack auf unseren Schultern zu liegen. Aber dennoch fragt meine Nachbarin mich, was er mit gewissen modernen Kunstwerken anfangen soll und für sie scheint die Kunst somit teilweise „gestorben“ zu sein. Doch wer schreibt eigentlich vor, was wir als Kunst anzuerkennen oder zu rezipieren zu haben. Wir leben zum Teil in einem Zeitalter des Bildungsdiktats, in dem sich eine Art von Angst und Kunstdkonformität gegenüber dem Bildungsdiktat und den kapitalistischen Markt zu etablieren scheint. So mag meine Nachbarin womöglich nicht alle Kunstwerke als solche lesen, verstehen oder aus ihrer Sicht einstufen, aber dennoch gibt es für sie noch immer Kunst. Die findet sie aber nicht immer in den gängigen Bildungs- und Kunstinstitutionen, sondern auch abseits von diesen. Die Frage bleibt somit: Wer diktiert uns was Kunst ist?

Dennoch finden wir in der Postmoderne unzählige Beispiele für die These des Endes der Kunst. Den Anfang (wenn man wieder von einem linearen Geschichtsverständnis ausgeht) könnte man bereits in der Moderne bei Malewitsch oder bei den Readymades von Duchamp feststellen. Aber „[...] setzt die These, die Kunst sei zu Ende, die Vorstellung einer kohärenten Geschichte voraus [?] Nur wenn diese einen linearen und damit nacherzählbaren Ablauf aufweist, kann sie auch zu Ende gehen.“²⁷¹ Kritisch angemerkt könnte man sagen, dass es seltsamerweise noch immer MalerInnen, ZeichnerInnen und dergleichen gibt. So argumentiert auch Arthur Danto auf der anderen Seite in seinem Nachfolgebuch *After the end of art*, welches 30 Jahre nach *Analytic Philosophy of History*, in dem er das Ende der Kunst proklamiert hatte, was er eigentlich nicht wirklich im Sinne hatte, als vielmehr das Ende des Narrativen in der Kunst. Ursprünglich stammt der Begriff „Narrativ“ vom lateinischen Wort *narrare – erzählen* ab. In den Kunsthissenschaften wird er häufig als *Geschichten erzählend* oder *Geschichten indizierend* verstanden.

²⁷¹ Lüthy, Michael: *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst*, in: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Kulturverlag Kadmos Berlin, Berlin 2006, S.57–66

Darüber hinaus stellt Danto fest, dass er und Hans Belting wohl eher missverstanden worden seien, denn keiner von Ihnen glaubt wirklich an ein Ende ohne Anfang. In weiterer Folge stellt sich die Frage, welches Ende denn überhaupt ein definitives vollkommenes auslöschendes Ende in sich birgt? Jedes Ende, wie wir bereits im vorrangigen Kapitel gesehen haben birgt auf gewisse Art und Weise einen Neuanfang beziehungsweise eine Geburt in sich. Oder mit anderen Worten wie Foucault sagt, in jedem Negativen verbirgt sich eine positive schöpferische Kraft. So versteht sich auch Arthur Danto als falsch verstanden, denn er meinte nicht den Tod der Kunst, sondern nur ein spezifisches Ende eines kunstspezifischen Elements. Die Frage, die nach wie vor für mich offen bleibt, welches spezifisches Ende er denn nun gemeint hat oder ob dies lediglich den Versuch darstellte seine These nicht vollkommen als widerlegt ansehen zu müssen, da Kunst noch immer geschaffen wird und nicht nur eine bestimmte Art sondern mannigfaltig viele. Zudem eben auch „verpönte“ oder „alte“ wie gegenständliche Malerei, Bildhauerei, Grafik und dergleichen.

So schreibt er über seine Abkehr von der These des vollkommenen Endes der Kunst:

Neither of us was talking about the death of art, though my own text happens to have appeared as the target article in a volume under the title *The Death of Art*. That title was not mine, for I was writing about a certain narrative that had, I thought, been objectively realized in the history of art, and it was that narrative, it seemed to me that had come to an end.²⁷²

Aber machte es sich Danto mit dieser Erklärung nicht zu einfach? Fast wirkt es wie eine Entschuldigung und ein Rückzieher.

Doch warum verstehen gegenwärtig viele Menschen Kunst nicht mehr bzw. verstehen nicht, warum der Gegenstand aus dem Supermarkt einmal Kunst sein kann und einmal nur Gebrauchsgut, je nachdem in welchem Kontext es steht? Welche Art von Ästhetik bedient sich die Postmoderne eigentlich? Behrens Roger liefert dazu folgende Erläuterung

Die Postmoderne steht im Zeichen einer Ästhetik des Erhabenen. Eine solche Ästhetik verteidigt den spielerischen Umgang nicht nur mit der Kunst, sondern ebenso mit dem Körper, mit dem Selbst. Die ästhetischen Strategien setzen das Vieldeutige gegen das Eindeutige, die Ironie gegen den Ernst, die sinnliche Lebenskunst gegen die Sinnlosigkeit des Lebens.²⁷³

²⁷² Danto, Arthur Coleman: *After the end of art*, Princeton Univ. Press, Princeton, NJ, 1997, S.4

²⁷³ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.53

Doch ob die Postmoderne wirklich erhaben ist, bleibt fraglich, zumindest wenn man von dem Begriff des Erhabenen ausgeht, wie ihn beispielsweise Kant für die Kunst eingeführt hat. Wieder ist die Mehrdeutigkeit, die Pluralität von entscheidender Bedeutung für die Kunst in der Postmoderne. Aber mehr noch, die Kunst in der Postmoderne stellt nach Behrens gegen das virtuose Werk nur mehr die Erzählung darüber dar. So hält nach Behrens nur mehr die „Erzählung“ der „Text“ über das Werk, was das Werk sein soll, die Kunst am Leben.

Die Situation der postmodernen Kunst erscheint vollständig paradox: Es ist eine Kunst nach dem Ende der Kunst, nachdem Kunst eigentlich nicht mehr möglich ist, denn ihr Anspruch auf Originalität, auf Authentizität, auf die Autonomie des Kunstwerks ist kaum mehr haltbar, ihre gesellschaftliche Funktion zunehmend schwerer begründbar. So hat Kunst weniger mit Virtuosität, Genie oder Qualität zu tun, als vielmehr mit politischen, ökonomischen oder gesellschaftlichen Nutzen.²⁷⁴

Grundsätzlich muss ich an dieser Stelle Behrens widersprechen, denn einerseits wurde bereits gezeigt, dass das Ende der Kunst offensichtlich noch immer nicht stattgefunden hat und andererseits kann Kunst sehr wohl auch gelehrt werden und dementsprechend muss es so etwas wie einen Qualitätsbegriff geben. Wie dieser zu definieren ist und dass dieser kein vollkommen deterministischer und statischer Begriff sein kann sollte klar sein.

Doch nochmal kurz zurück zu Behrens These der Auflösung der Kunst und infolgedessen auch des Kunstwerks. Beispielsweise sei hier Joseph Kosuth erwähnt, der den Werkbegriff auflöst, indem er das Konzept des Werkes zum eigentlichen und zentralen Inhalt werden lässt. „Die Kunst in der Postmoderne läuft auf die Aufhebung des Werkbegriffs hinaus.“²⁷⁵ Die Frage, ob die postmoderne Beliebigkeit nun wirklich in ein vollkommenes Verfranzen und Unmöglich-Machen der Definition, was denn Kunst überhaupt sei, einhergeht bleibt offen. Dies würde bedeuten, dass alle über etwas schreiben, was sie nicht einmal kennen geschweige denn erklären können. Nach der Devise: Alles ist möglich, nix ist fix. Doch ist ist es wirklich so einfach, über die Postmoderne zu sagen, mit ihr ist alles möglich geworden und somit nichts mehr fassbar? Alles im Strome der Beliebigkeit? Roger Behrens argumentiert dementsprechend:

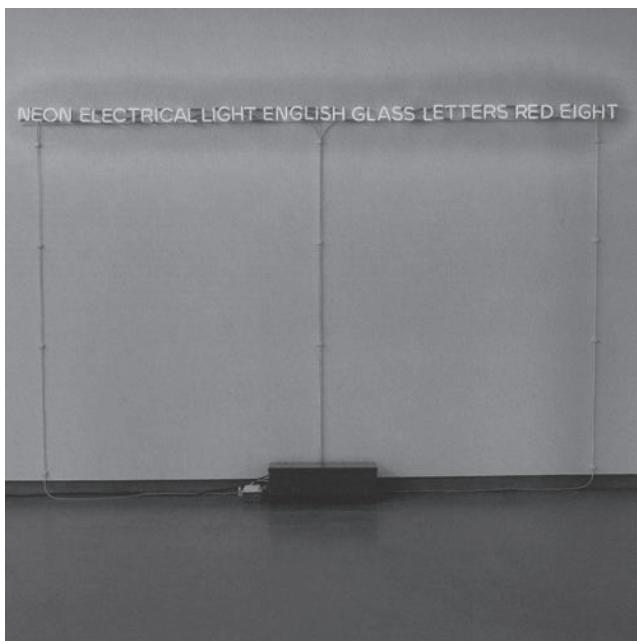
Damit wird es tendenziell unmöglich anzugeben, was überhaupt Kunst ist. Die Postmoderne radikalisiert diesen Befund noch, indem sie nicht nur die Frage nach der Kunst neu oder anders stellt, sondern die Definition selbst überschreitet, die Begrenzungen der Kunst niederreißt und

²⁷⁴ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.54

²⁷⁵ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.55

Kunst nunmehr in der Peripherie, in den Randzonen des Bedeutungslosen verortet.²⁷⁶

Doch geht man einmal analytisch bei dieser Aussage vor, könnten sich folgende Fragestellungen daraus entwickeln: Wie



Menschen von etwas sprechen, dass wir negieren beziehungsweise so weit gehen zu sagen, die Kunst sei bedeutungslos geworden? Wie kann etwas bedeutungslos sein, wenn mehr denn je versucht wird es zu fassen um es verstehen zu können?

Gerade wenn etwas unerklärlich, schwer zu verstehen ist, reicht es nicht nur

Abbildung 5: Joseph Kosuth One and Eight - A Description (Red.), 1965, Neonschriftzug, Sammlung Paul Maenz, Neues Museum Weimar

eine Feststellung und eine einfache Theorie niederzuschreiben. Eine klare Materie wie die Mathematik mag dies ermöglichen. $2 \text{ mal } x=2x$. Einfach, klar und logisch nachvollziehbar.

Bei der Kunst, wie bereits verdeutlicht wurde, verhält es sich hierbei schon komplizierter. Dies könnte durch den Umstand bedingt sein, dass der Begriff der Kunst und der Geschichte ein Begriff wie beispielsweise „Liebe“ ist, der einer ständigen Überprüfung und Veränderung unterzogen ist und von soziokulturellen Faktoren und von Menschen immer wieder erneut determiniert wird. Auch wenn es heutzutage den Anschein erweckt, Kunst sei nur von einer Elite zu verstehen, vertritt Robert Kurz²⁷⁷ in *Die Welt als Wille und*

²⁷⁶ Ebd. S.55

²⁷⁷ Robert Kurz (1943–2012) war ein deutscher Philosoph, gesellschaftskritischer Publizist und Journalist.

Design die gegensätzliche These, dass eigentlich Kunst noch immer von jedem/r verstanden werden kann.

Kunst konvergiert mit politischer Information und Intervention – auch als Versuch, der Kunst wieder eine gesellschaftliche Reichweite zu geben. Dazu gehört auch, die Kunst einem immer größeren und breiterem Publikum zugänglich zu machen: Jeder kann Kunst verstehen (letztendlich aber auch, weil es nichts mehr in der Kunst zu verstehen gibt).²⁷⁸

Verstehen ist zwar nicht der einzige Zugang um ein Kunstwerk zu erfahren, aber was bedeutet es an dieser Stelle nun, wenn Menschen vor einem Kunstwerk stehen und meinen, dass sie es nicht verstehen? Soll die Kunst zu einer Massenkultur, für jedermann und jederfrau werden, die für alle verständlich beziehungsweise zugänglich ist? Aber muss nicht auch festgehalten werden, dass Kunst früher – zumindest oberflächlich – verständlich war. Aber genau dies wurde ihr eben zum Vorwurf gemacht hat; quasi sie sei zu banal. Der Kunstkonsument als „[...] favorisiertes Massensubjekt warenkonsumierender Alltagsästheten“²⁷⁹. Ist heutzutage Popkultur und Kunst dasselbe, oder war dies nicht schon früher in der Geschichte? Zumindest wird behauptet, dass die Melodien von Mozart beispielsweise auch „vom Volk“ auf den Straßen nachgepfiffen wurde. Dies mag die Postmoderne zunächst so erscheinen lassen, wenn man beispielsweise wieder an die Brillo-Boxen von Andy Warhol denkt. Das Massenkonsumobjekt wurde durch den/die KünstlerIn in den Olymp der Kunsthallen gehoben. Hat es also die Postmoderne geschafft, die Kunst zu „demokratisieren“? Aber was soll das heißen: demokratisieren. Muss Kunst demokratisch sein? War sie das je? Kunst war grundsätzlich außerhalb von Kirchen nicht zugänglich und wurde eher als „heilig“ und nicht als Kunst angesehen. Beispielsweise veränderte sich dies aber unter anderem mit Dürers Holzschnitten. Es scheint somit der Fall zu sein, dass diese „Demokratisierung“ der Kunst ein bereits langer Prozess ist, der weitaus früher begonnen hat als mit der Postmoderne. Beispielsweise mit der Eröffnung von Museen und Galerien für das „allgemeine Volk“.

Robert Kurz geht in seiner Analyse des *Endes der Kunst* noch einen Schritt weiter, indem er auch die Postmoderne für beendet definiert, da sie permanent nur individuelles in den Vordergrund stellt und das allgemein Umfassende (also beispielsweise ein verständliches gemeinsames Begriffsverständnis von Kunst) ablehnt. „Die Postmoderne, Friede ihrer Asche, wollte keinen Wald mehr kennen, sondern nur noch Bäume. Jetzt ist der Wald wieder dran. Und dieser Begriff liegt nun auf einer anderen Abstraktionsebene.“²⁸⁰

²⁷⁸ Behrens, Roger: *Postmoderne*, S.55

²⁷⁹ Kurz, Robert: *Die Welt als Wille und Design*, Ed. Tiamant, Berlin, 1999, S.9

²⁸⁰ Kurz, Robert: *Die Welt als Wille und Design*, S.10

Aber wieder zurück zu einer Kunst, die nicht mehr nur die Massen bedienen will und nicht das Leben selbst zur Kunst empor hebt: eine Kunst also, die ganz und vollkommen eigenständig ist. Sicher nicht mehr von jedermann und jederfrau machbar und vielleicht dadurch auch nicht mehr von allen erfahrbbar. Wäre dies dann eine funktionslose Kunst? Darf Kunst überhaupt eine Funktion haben? Aber Kunst hatte immer schon eine Funktion, in der Kirche oder beispielsweise im Staat. Man könnte an dieser auch die Frage aufwerfen, ob die Kunst in diesem Fall wirklich eigene Funktion hatte oder ihre Dekoration? Aus Sicht der Autorin wohl beides. Sie beinhaltet, aber auch vieles mehr. Für viele bedeutet sie, frei nach Schiller Freiheit im weiteren Sinne. Oder auch Kunst als das, was Sprache nicht sagen kann. Doch wenn man glaubt, dass Kunst am Ende ist, weil sie nicht immer verständlich oder zugänglich erscheint, so muss ich festhalten, dass es auch mir manches Mal so geht, doch dies impliziert kein Ende der Kunst oder auch kein Ende der Postmoderne wie Kurz dies noch weiter ausgeführt hat.

Ist die Kunst dann in ihrer Bedeutungslosigkeit verschwunden, da sie versucht hat, Bedeutung zu erlangen? Denn was heißt denn „Bedeutung haben“? Für jemanden bedeutungsvoll sein, heißt Relevanz für jemanden zu haben. Aber ist das die Aufgabe der Kunst bedeutungsvoll für jemanden zu sein?

Doch das wird der Kunst vorgeworfen, dass sie zu bedeutungsvoll, im Sinne von bedeutungsschwanger und schwerfällig, beladen mit allem nur erdenklich Möglichen, geworden ist. Ist sie überladen im Sinne der Überfrachtung? Nein, ganz im Gegenteil. Behrens argumentiert, dass Kunst in der Postmoderne gerade durch den Versuch, bedeutungsvoll und relevant zu sein, sich verloren hat. Seine Argumentation ist, schlussendlich gibt und gab es in der Kunst nichts mehr zu verstehen. Vom Versuch, bedeutungsvoll zu sein hin zur vollkommenen Unnötigkeit in die Versenkung des Nichts. Ist dies das Kunstende von welchem bereits Hegel, Danto und Belting gesprochen haben?

In dieser Arbeit wird versucht, genau das Gegenteil aufzuzeigen, dass Kunst nämlich unauslöschlich ist. Die Kunst als eigentlich fixer Bestandteil einer Gesellschaft, als Medium, die Welt zu erklären, was ein Grundbedürfnis des Menschen darstellt. Zumindest bei Adorno haben wir die These erläutert, dass Kunst zwar heutzutage vor dem geschichtlichen Hintergrund anders als früher sein muss, aber dennoch unauslöschlich zum Menschsein gehört.

Oder vielleicht ist folgende Analogie als Erklärungsversuch für die Relevanz von Kunst auch in und nach der Postmoderne von Bedeutung: Vielleicht operiert Kunst wie ein Löschkopier. Zwar kommt es zur Auslöschung des einen Fleckes auf dem Grundpapier, und zunächst scheint eine Leere zurückgelassen worden zu sein, doch dann erkennt man die Schönheit des Flecks auf dem Löschkopier, der quasi aus der Vergangenheit Inhalt aufgesogen, sich von der Vergangenheit aber auch gelöst hat und diese Blattleere hinter sich

gelassen hat. Fortan bleibt die Erkenntnis des Neuen und anders Erscheinen-dem auf dem Löschpapier zurück.

Gleich wie die Wissenschaft ist die Kunst mit dem Menschlichen verbun-den. Sprechen wir nicht den Kern der Postmoderne überhaupt an wenn wir von diesem *Verfranzen* in der Kunst während der Postmoderne sprechen? Denn die einzigen Personen, die wirklich nichts mehr erkennen vor lauter Differenzen und Unterscheidungen, sind die Akteure der Postmoderne selbst.

Das ist nur für diejenigen nicht mehr wahrnehmbar, denen das postmo-derne gesellschaftliche Ensemble die Welt überhaupt bedeutet, in der sie gerade im Kampf um die Selbstrettung nur noch Differenzen wahrneh-men können.²⁸¹

Wenn wir annehmen, die Kunst sei am Ende angelangt, da es in ihr nichts mehr zu verstehen gibt wie dies nun kurz dargestellt wurde, so ist dies nicht ganz richtig. Sie ist vielleicht an einem „Ende“ angelangt, welcher den Um-bruch in den nächsten Teil in sich trägt. Dahingehend möchte ich nochmals das Bild des Waldes und der Bäume von Robert Kurz aufgreifen. Für mich scheint die Kunst nach wie vor von Relevanz zu sein, womöglich muss aber wieder der Wald, der Meta-Begriff der Kunst gestärkt werden, um die ver-schiedenen Bäume darin auch noch immer als einzelne Kunstobjekte verste-hen zu können.

6.3. Zum Geschichtsverständnis und zur Kunst

„Versteht man die Geschichte der Kunst auf der Basis ästhetischer Erfahrun-gen, hat Kunst keinen definitiven Anfang und auch kein definitives Ende.“²⁸² Das heißt, wir müssen uns, wenn wir von Geschichte im Kreise der Kunst sprechen, von unserem grundlegenden Fortschrittsgeschichtsverständnis lö-sen.

Die Philosophie und die Kunst sind demnach mit einem ähnlichen Prob-lem konfrontiert. Beide werden immer aus dem Blickwinkel des Fortschritts-gedanken geschichtlich wahrgenommen und beurteilt. Boris Groys hat dies treffend in seinem Werk *Einführung in die Antiphilosophie* auf dem Punkt gebracht. „Oft wird beklagt, die Philosophie habe sich im Laufe ihrer Ge-schichte nicht entwickelt – dass sie keine Ergebnisse hervorbringe, keinen Fortschritt aufweise.“²⁸³ Groys argumentiert weiter, dass Philosophie gerade keine endgültigen Antworten liefern darf. Das Grundlegende in der Philoso-phie stellt nämlich die essentielle Wahrheitssuche, der Weltsicht oder des Glücks beziehungsweise des Sinn jedes/r Einzelnen dar. Dies sind einige der wesentlichen Kernelemente der Philosophie. Somit verändern sich zeitlich

²⁸¹ Kurz, Robert: *Die Welt als Wille und Design*, S.8

²⁸² Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, S.51

²⁸³ Boris, Groys: *Einführung in die Antiphilosophie*, S.8

zwar die Angebote der „Wahrheitsideologien“, aber nicht die Menschen und ihre Fragen beziehungsweise die Kunst und die Bedeutung derer für die Menschen. Das heißt, dass Philosophie sowie Kunst keine Fortschrittsgeschichte sein kann, als vielmehr Teil eines menschlichen Grundbedürfnisses. Analog dazu kann Kunst gedacht werden. So verändern sich zwar die KünstlerInnen und ihre Interpretationsformen im Laufe ihrer Zeit, aber das Bedürfnis, Kunst zu konsumieren, bleibt und ist eben auch ein essentielles Bedürfnis, welches unbeeinflusst von historischen Fortschrittsgeschichten besteht. Dies wurde bereits bei der Ästhetischen Theorie von Adorno deutlich.²⁸⁴

Blicken wir noch einmal zurück auf die Hypothese vom Ende der Kunst. Im vorigen Teil wurde festgehalten, dass das Neue immer das Ende, das Vergangene in sich trägt. Im Zusammenhang gebracht mit dem Begriff Geschichte und Kunst, könnte dann die weiterfolgende These angedacht werden, dass Kunst erst durch ihre Geschichte und dessen geschichtlichem Verlauf zu Kunst erhoben werden oder „entkünstet“ werden kann. Das heißt, erst durch die Zeit beziehungsweise erst retrospektiv erhalten Kunstwerke Bedeutung. Dies geschieht jedenfalls durch kunstgeschichtliche Betrachtungen im Nachhinein. Vielleicht kann sogar so weit gegangen werden: Kunst kann nur durch Geschichte Entfaltung finden und dabei gehe ich nicht von einem historischen Geschichtsbegriff aus, sondern verbinde mit Geschichte die Ereignisse, den Kontext, in welchen ein Kunstwerk eingebettet ist. Dies wäre für die DenkerInnen der These „der Ende der Kunst“ womöglich eine logische Schlussfolgerung. Aber wie bereits mit Rudolf Burger gezeigt wurde, Geschichte passt einfach ohne eine Art von Fortschrittslogik so sehr wir auch immer versuchen sie zu kategorisieren und in ihr logische Abfolgen erkennen zu wollen.

Doch das grundlegende Probleme von Beltings, Dantos oder auch im allgemeinen gesprochen vom Hegels These vom Ende der Kunst basiert auf dem Ausgangspunkt und der Annahme, das Geschichte linear und eine gewisse Abfolge in sich hat. Geschichte scheint eher zu passieren und folgt keiner mathematischen oder wissenschaftlich begründbaren logischen Abfolge. Wenn dem so wäre, müssten wohl auch Abfolgen und damit Aussagen über die Zukunft machbar sein und dies wurde bereits in vorigen Kapiteln widerlegt.

Am Schluss dieser Analyse vom Ende der Kunst ist mir noch einmal wichtig zu unterstreichen: Das, was in der Welt bestand hat und von dem aus jegliches ausgeht ist der Mensch und für diesen werden Kunst und Philosophie eben immer von zentraler Bedeutung sein. Beides wird nie an ein Ende gelangen! „Dasjenige, was Alles erkennt und von Keinem erkannt wird, ist das *Subjekt*. Es ist sonach der Träger der Welt, die durchgängige, stets vo-

²⁸⁴ siehe Kapitel 2.1. Adornos Ästhetik

rausgesetzte Bedingung alles Erscheinenden, alles Objekts: denn nur für das Subjekt ist, was nur immer da ist.”²⁸⁵

Zusammenfassend lässt sich meiner Ansicht nach folgender zentraler Punkt festhalten: Kunst kann nicht durch ein Fortschrittsgeschichtsverständnis verstanden werden, sondern nur durch ein offenes, linear nicht logisches Geschichtsverständnis.

6.4. Arthur Danto

Nachdem nun bereits näher auf Beltings Ende der Kunst eingegangen worden ist, noch einmal zur Vollständigkeit ein spezifischer Blick auf Dantos vorhergesagte Kunstende. Danto versucht in seiner kunstphilosophischen Analyse einerseits eine Klärung des Kunstbegriffs, der Anspruch auf allgemeine Gültigkeit hat, und andererseits eine Deutung der Kunstgeschichte vorzunehmen. Beides verbindet er schlussendlich mit dem Ende der Kunst. Danto geht davon aus, dass Kunstwerke im Lichte ihrer Entstehungszeit zu betrachten sind. Dies ist vordergründig keine falsche Herangehensweise, das grundlegende Problem ist wieder einmal Dantos lineares Geschichtsverständnis, das er darüber hinaus noch als Fortschrittsgeschichte versteht. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Danto versucht, Greenbergs Essenzen mit Hegels Selbstbewusstsein der Künste zu verbinden. Danto argumentiert, dass kunstgeschichtlich gesehen das Ende der Kunst erreicht sei, da die Brillo-Boxen von Andy Warhol nicht mehr von der normal käuflich erwerblichen im Supermarkt trennbar bzw. unterscheidbar ist. Somit ist für Danto die *Mimēsis*-Theorie der Kunst am Ende angelangt. Das bedeutet Dinge nachzubilden, also Kopien der Realität zu erzeugen, ist nach Danto von keiner Relevanz mehr für die Menschheitsgeschichte. Wenn die Brillo-Boxen nun als Kunstwerk gilt, würde es keinen Sinn mehr ergeben, Dinge auf besondere künstlerische Art und Weise darzustellen, so Dantos Argumentation. Ein weiterer Fortschritt ist für Danto ab diesem Zeitpunkt verunmöglicht, da nun die Freiheit, dass „alles Kunst sein darf mit der Unfreiheit, [...] kein Wandel mehr“²⁸⁶ passt, zusammenfällt. Zudem muss an dieser Stelle Michael Lüthys Argument vorgebracht werden, dass Dantos These nur plausibel erscheint, wenn die Annahme stimmt, dass die Kunstgeschichte eben eine Fortschrittsgeschichte ist und darüber hinaus Kunst ausschließlich das Ziel die philosophische Suche nach dem Begriff der Kunst verfolgt.²⁸⁷ Und noch einen weiteren grundlegenden Trugschluss unterliegt Arthur Danto in seiner These vom Ende der Kunst, indem er „[...] das Narrativ – jene bestimmte Art, die Geschichte der

²⁸⁵ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S.33

²⁸⁶ Vgl. Lüthy, Michael: Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst, in: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, S.57f

²⁸⁷ Vgl. ebd. S.57f

Kunst zu erzählen – für die erzählte Sache – die Kunst selbst“²⁸⁸ hält. Danto verbindet in seinem Werk *Die Verklärung des Gewöhnlichen* das Banale von Kierkegaard²⁸⁹ mit dem Akt einen massenproduzierten Gegenstand wie die Brillo-Boxen zum Kunstwerk zu erklären.²⁹⁰ In Kierkegaards Werk *Entweder/Oder* versucht gerade der Ästhetiker seiner Banalität zu entfliehen, indem er sich immer anderer Rollen bedient. Er benutzt unterschiedliche Masken um der Banalität, der Einfachheit zu entfliehen. Gleich verhält es sich also nach Danto mit der Brillo-Box. Der Ästhet, der Künstler versucht der Banalität mittels der neuen Maske „Kunstwerk“ zu entfliehen. Die grundlegende Frage, die sich dabei stellt ist: Kann durch ein „Neu-Benennen“, durch einen solchen performativen Akt, ein Gegenstand in ein Kunstwerk verwandelt werden, beziehungsweise kann ein Mensch seinem gewöhnlichen, einfachen Leben entfliehen, wenn er immer wieder verschiedenste Rollen einnimmt, oder ist es nicht wesentlich komplizierter? Der Ästhet in Kierkegaards Werk schafft diese vollkommene Flucht aus der Banalität nicht, viel eher realisiert er seine eigene Endlichkeit und Begrenztheit. Schlussendlich bleibt die Erkenntnis des Versagens zurück. Wie verhält es sich in Anbetracht dessen dann mit der Brillo-Boxen von Andy Warhol? Schafft sie die vollkommene Verwandlung vom banalen Alltagsgegenstand hin zu einem Kunstwerk? Doch muss an dieser Stelle ergänzt werden, dass ein Kunstobjekt nicht gleich ein Kunstwerk ist. Dementsprechend stellt sich die Frage, sind Duchamps Readymades Kunstwerke oder Kunstobjekte. Die Brillo-Boxen von Andy Warhol hingegen kopieren eher die Realität indem sie Remakes darstellen. Die zentrale Frage ist dann, was bedeutet „Werkcharakter“ in der Kunst. Ist das Werk nicht das geschaffene, kreierte Produkte eines KünstlersIn? Was ist dann das Kunstwerk bei Duchamp? Ist alles Kunst oder gibt es eben auch Designprodukte?

Die erste Frage die sich in diesem Zusammenhang jedoch stellt ist: ist es zulässig ein Objekt mit einem Subjekt zu vergleichen? Für ein Subjekt ist eine solche Wandlung nicht möglich, für ein Objekt schon eher. Denn es ist ein Referenzobjekt, welches das Subjekt betitelt. Der Tisch ist bekanntlich nur ein Tisch, weil wir ihn als solchen bezeichnen und nicht, weil wir ihn als ei-

²⁸⁸ Lüthy, Michael: *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst*, S.59

²⁸⁹ Søren Aabye Kierkegaard (1813–1855) war ein dänischer Philosoph, Theologe und Schriftsteller.

Vgl. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=28&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=481dce5c416b5ec752849b7d139e9445 [Zugriff: 16.7.17]

²⁹⁰ Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, S. 17ff

nen solchen erkennen. Erkennen können wir nur die Hand, die den Tisch berührt. So hat es zunächst den Anschein, dass besagte Wandlung für ein Objekt vollzogen werden kann. Doch ein wichtiger Punkt wird an dieser Stelle außer Acht gelassen. Ein Kunstwerk gehört zwar zur Welt der Objekte ihm unterliegen aber ganz spezifische Eigenschaften, welche es eben von anderen Objekten unterscheidet. Aber dennoch muss festgehalten werden, wir nennen nur das, was wir kennen. So sagt Julia in Shakespeare's Romeo und Julia (II, ii, 1–2): „What's in a name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet.“

Also wer bestimmt dann, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk oder nur ein Kunstobjekt oder ein Designprodukt ist? Der/Die KünstlerIn wird zu einer Machtperson, nur er/sie hat die Autorität, ein Werk zu schaffen, oder? Gewöhnlich haben ausschließlich politische Personen, Institutionen und dergleichen eine performative Kraft, im Bereich der Ästhetik kommt diese Macht auch den KunstschaFFenden zu. Demzufolge erscheint es für KunstschaFFende legitim zu sein, einen Alltagsgegenstand mittels eines performativen Aktes der Neubenennung in den „höheren“ Stand des Kunstwerkes zu überführen. Wenn es also keine Ausschluss- oder Bestimmungsverfahren, wie etwa künstlerisches Können für die Ermittlung eines KunstschaFFenden gibt, unter welchen Bedingungen ist es dann möglich eineN KünstlerIn von einem/einer Nicht-KünstlerIn zu trennen? Was macht das Subjekt des/der KünstlersIn aus, was legitimiert sie/ihn den performativen Sprechakt der Kunstwerk-Bezeichnung zu vollziehen? Warum kommt dieses Recht dann nicht Jedem und Jeder zu, wenn es keine Fertigkeiten mehr sind, die ausschlaggebend für die Benennung zum/r KünstlerIn sind. Wenn alles zur Kunst erklärt werden kann, muss demzufolge auch jedeR KünstlerIn sein können, oder? KunstschaFFende wollen einerseits die Freiheit und alleinige Herrschaft über die Kunst haben, so ist die Freiheit der Kunst immer grundlegendste Prämisse. Ist aber grundsätzlich die vollkommene Freiheit eine Illusion? Gibt es den freien Willen überhaupt, ist er nicht äußerst ambivalent und dualistisch? Existiert der freie Wille oder die Freiheit nicht nur aufgrund seiner/ihrer zugrundeliegenden Bipolarität?

Für Ernst Hans Gombrich²⁹¹ ist der KunstwerkbeGRIFF ganz einfach zu definieren. „Das, was wir ein Kunstwerk nennen, ist offensichtlich nicht das Ergebnis einer mysteriösen Tätigkeit, sondern ein Gegenstand, den ein lebender Mensch für andere lebendige Menschen gemacht hat.“²⁹² Auch obwohl dem/der KünstlerIn nur eine gewisse Macht im Prozess der Kunstwerkbestimmung zukommt, kann sich nicht jedeR als KünstlerIn bezeichnen. Benennen womöglich schon, aber von der Fachwelt entweder nur als Dilettanten

²⁹¹ Ernst Hans Gombrich (1909–2001) Kunsthistoriker.

²⁹² Gombrich, Ernst Hans: *Die Geschichte der Kunst*, Phaidon Verlag, Berlin, 1996, S.31

tIn²⁹³ oder als HobbykünstlerIn degradiert. Andererseits hat Ernst Hans Gombrich unter anderem auch festgestellt: „Eigentlich gibt es die Kunst gar nicht, es gibt nur Künstler“²⁹⁴ Weil eben Kunst zu verschiedenen Zeiten immer etwas anderes bezeichnet hat, ist es sinnvoller die KünstlerInnen zu bestimmen.

Daher muss es so etwas wie ein allgegenwärtiges Verständnis dafür geben, welche Voraussetzungen ein/e Kunstschaffende/r mitbringen muss, um die Macht des performativen Aktes vollziehen zu können und sein/ihr Werk dann auch als ein solches akzeptiert wird. Einerseits gibt es vielfältige Auswahlverfahren, wie Kunsthochschulen, Lehrwerkstätten und dergleichen, andererseits macht dies nicht automatisch einenE KünstlerIn aus. Je mehr die Person im Kunstnetzwerk der Galerien, Museen etc. verwurzelt ist, desto größer die performative Kraft eines/r Kunstschaffenden, erweckt es häufig den Anschein. Die Auswahl dieser Kunstschaffenden beruht auf einer Vielzahl von verschiedenen gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Mechanismen. Demnach ist aber eine Unterscheidung von KünstlerInnen nicht aufgrund ihrer immanenten besonderen Eigenschaften festzulegen, sondern auf der Ebene von soziologischen, politischen und ökonomischen Machtstrukturen. Was zu dem Schluss führt, dass Dantos These von der Verklärung des Gewöhnlichen und dem Ende der Kunst nicht vollkommen schlüssig ist. Doch ein wichtiger Punkt wurde nicht berücksichtigt: Dass Kunstschaffende keine homogene Masse darstellen. Danto geht hier wieder von dieser Annahme aus, die aber so nicht zutreffend ist. Gleich wie nicht jede Art von Geschichte immer eine Fortschrittsgeschichte ist, ist auch die „Gattung“ Kunstschaffende keine in sich geschlossene und homogene Gruppe von Menschen. Das bedeutet, dass Subjekt, ist immer nur sich selbst unterworfen, demzufolge ist eine dialektische Neuentwicklung an jeden Punkt immer wieder möglich. Und so auch die Neufindung der spezifischen Eigenschaften, was denn eineN KünstlerIn ausmacht. Der/Die KünstlerIn in seinem/ihrem Eigenverständnis ist veränderbar und neu definierbar. Menschen und KünstlerInnen sind eben wandelbar und nicht vollständig determinierbar.

Was nun rückblickend Danto und Belting zur Diskussion um den Kunstbegriff beigetragen haben, muss an dieser Stelle offen bleiben. Die AutorIn überlässt die Interpretation dessen dem/der LeserIn.

²⁹³ Anmerkung: Dilettant im ursprünglichen Wortsinn bedeutet eigentlich, der der Hingabe etwas liebend gerne tut. Italienisch: dilettare aus lateinisch delectare „sich erfreuen“, d.h. jemand der etwas tut, weil er daran Freude, Leidenschaft empfindet, aus sonst keinem anderen Zwecke. Ist dies nicht das Grundverständnis ihrer selbst vieler Kunstschaffender. Nicht aus etwaigen fremdbestimmten Zwecken, was zu erschaffen, sondern aus ihrer Selbstwillen. Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. dtv, München, 7. Auflage 2004

²⁹⁴ Gombrich, Ernst Hans: *Die Geschichte der Kunst*, S.15

Abschließend für dieses Kapitel aber noch eine zusätzliche kurze Bemerkung zur fortwährenden und immer wiederkehrende Diskussion über das Ende der Kunst. Die Diskussion ähnelt ein wenig der immer wiederkehrenden Diskussion vom Werteverfall und anderen Moralverlusten in der Gesellschaft. Es ist zu vermuten, dass ein Ende womöglich in zyklisch kursiven bzw. spiralförmigen Ereignismomenten immer wieder geschieht. Dies würde aber unseren Begriff vom definitiven Ende nicht gerecht werden, sondern viel eher dem Bild eines Buches, das keine erste und keine letzte Seite besitzt, oder dem Bild eines Kinderbuches das mit Ringen gebunden ist, welches auf jeglicher Seite begonnen und beendet, auch unendlich oft ohne enden zu müssen geblättert und gelesen werden kann, gleichen. Natürlich können auch Teile übersprungen werden, ohne dass inhaltlich eine Abfolge dem Lesenden nicht schlüssig erscheint. Vielleicht muss von einem ähnlichen Geschichtsverständnis und Anfang/Ende Begriff ausgegangen werden, um nicht aus der Bahn zu fallen, wenn wieder einmal vom Ende der Kunst die Rede ist. Zusammenfassend kann nur dem Anfangssatz von Belting zugestimmt werden, wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen. „Das Ende der Kunstgeschichte kann niemanden mehr beeindrucken.“²⁹⁵ Zudem muss auch angeführt werden, dass das Ende der Kunstgeschichte aber nicht das Ende der Kunst darstellt wie sich bereits zeigte. Diese ständig proklamierten Konstatierrungen vom Ende der Kunst oder der Kunstgeschichte oder sonstigem scheinen wohl wirklich niemanden zu beeindrucken, dahingehend kann Belting sicherlich zugestimmt werden. Dennoch möchte ich an dieser Stelle noch darauf verweisen, dass retrospektiv gesehen bestimmte Begriffe in der Kunstgeschichte sich verändert haben beziehungsweise nicht mehr verwendet werden. Demzufolge könnte man vom Ende von gewisser Begrifflichkeiten sprechen, die wir verwenden um Dinge zu kategorisieren, das heißt aber noch lange nicht, dass es damit den übergeordneten Gegenstand beispielsweise die Kunst auch nicht mehr gibt. So schreibt Georg Kaufmann²⁹⁶ in seinem Buch *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*:

Auch im *Terminologischen* gibt es Verknappungen. Aus dem Vorrat an Wortschöpfungen der älteren Kunsliteratur überlebten nur drei Begriffe, nämlich „Kunstwerk“, „Schule“ und „Stil. Ein *Kunstwerk* setzt sich ab vom Naturimitat. *Schule* meint die um einen Meister gruppierte Menge ihm ähnlicher Werke, *Stil* löst das alte *maniera* ab, der Ausdruck ist etwas abstrakter als *maniera* und hat einen mehr formalen Bezug.

²⁹⁵ Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte*, S.7

²⁹⁶ Kaufmann Georg (1925–2010)

Nicht lebensfähig war der Begriff Geschmack (franz. *gout*), den Anton Raffael Mengs 1762 an Stelle von „Stil“ hatte verwenden wollen.²⁹⁷

Zusammenfassend lässt sich also auch übers Dantos These bezüglich des Endes der Kunst sagen, dass es ein Ende von bestimmten kunstgeschichtlichen Begriffen, Anschauungen und Beurteilungen gibt, wohl aber wieder kein Ende der Kunst.

6.5. Umberto Ecos Vielfalt und die Kunst oder ein kurzer Ausblick nach der „Postmoderne“?

Zuletzt soll an dieser Stelle nochmal kurz die Vielfalt näher beleuchtet werden. Dazu erscheint Umberto Ecos²⁹⁸ *uneingeschränkte Vielfalt* als mögliche Definition für das Kunstwerk nach der Postmoderne teilweise dienlich zu sein. Für Umberto Eco ist das Kunstwerk „[...] Information, also die nicht eingeschränkte Vielfalt der möglichen Bedeutungen, (ist) der anzustrebende Wert. Das ist der Fall bei der künstlerischen Kommunikation und der ästhetischen Wirkung.“²⁹⁹ Die ästhetische Wirkung hat für Eco also immer eine Kommunikationsebene eingeschlossen. Das Werk wird demnach erst dann zum Kunstwerk, wenn das Ziel eine uneingeschränkte Möglichkeit an Bedeutungen zulässt. Grundsätzlich spricht Eco diese Funktion der Bedeutungszuweisung dem/der KünstlerIn zu, aber dennoch merkt er an, dass der/die RezipientIn das Werk ebenfalls auch bewerten kann (oder eben mit Bedeutung versehen kann) vor dem Hintergrund der Intention des/der KünstlersIn aber auch je nach seinen/ihren Rezeptionsmöglichkeiten.

[...] die bloße Verbringung eines Stückes Sackleinwand in den Raum eines Bildes genügt, um die rohe Materie als Artefakt zu kennzeichnen [...] Das einzige Mittel, das ich besitze, um das Werk zu beurteilen, ist eben diese Entsprechung zwischen meinen Rezeptionsmöglichkeiten und den bei der Gestaltung von seinem Schöpfer implizit manifestierten Intentionen.³⁰⁰

Eco weist an dieser Stelle darauf hin, dass ein Stück „Sackleinwand“ nun zum Kunstwerk ernannt werden kann, alleine und eben nur durch die ihm implizierte Intention des „Schöpfers“ wie er den/die KünstlerIn nennt. Dies bedeutet, der/die KünstlerIn gibt dem Werk, dem Gegenstand erst seine Bedeutung durch die Intention des/der Künstlers/in. Doch ist dies wirklich der Fall, kann die KünstlerIn als Kommunikator Kunst wirklich so diktatorisch und

²⁹⁷ Kaufmann, Georg: *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993, S.26

²⁹⁸ Umberto Eco (*1932–2016) war ein italienischer Philosoph, Schriftsteller und Mediawissenschaftler.

Vgl. <https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/umberto-eco/> [Zugriff: 16.7.17]

²⁹⁹ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S.177

³⁰⁰ Ebd. S.177f

machteinseitig einsetzen und produzieren? Kunst quasi als Behauptung von etwas? Oder trifft diese neue Kommunikationsart nur das Verstehen und die geschulte Sprache des permanenten Kunstdenkens, welches sich zum Großteil aus anderen KunstschaFFenden, KunsttheoretikerInnen, Wirtschaftstreibenden im Feld der Kunst, Kunststudierenden und deren Verwandten und Freunden zusammensetzt? In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob eine solche Kunst nicht eine sehr belehrende ist. Aber auch eine solche Art von Kunst hat es in der Vergangenheit gegeben. Man darf an dieser Stelle beispielsweise wieder an die Zeit denken, wo Kunst alleinig in Kirchen zu bewundern war.

Eco argumentiert jedoch für eine vollkommen freie Kunst, wobei ich diesem Gedanken im Grunde zustimme. Dennoch würde ich mir auch diese Vielfalt in den Positionen des/der RezipientenIn wünschen. Indem sie nur einseitig vorhanden ist, wirkt sie wieder autoritär und einschränkend. Die Frage, ob Kunst dies sein soll, bleibt offen. Kunst zu schaffen ist zwar kein demokratischer Vorgang, aber vollkommen autoritär ist sie auch nicht. Ob die Kunst nach der Postmoderne nun dieser uneingeschränkten Vielfalt nach Eco gerecht werden kann, wird sich zeigen. Vielleicht wird aber ein Weg aus der Verpflichtung zur reinen Ästhetisierung ermöglicht.

7. Reflexionen

Nach vorliegendem Streifzug durch ausgewählte philosophische Positionen und dem Versuch, die Kunst in und nach der Postmoderne zu deuten, wird an dieser Stelle der Versuch einer Zusammenschau unternommen. Obwohl nochmals darauf hingewiesen werden muss, das etwas, dass sich dauernd ändert, also die Bezeichnung, was denn nun Kunst sei, schwer zu fassen ist.

Um Kunst zu verstehen und einen Kunstbegriff etablieren zu können, bedarf es immer einer Analyse des gegenwärtigen Raums und der Zeit, einfach gesprochen, des Umfeldes. Das einzige Problem, welches sich dabei stellt ist, dass es sehr schwierig ist das augenblickliche „Milieu“ zu kennen. Dies wurde bereits bei der Analyse, dass beispielsweise KunsthistorikerInnen sich eben nie aus ihrer „Zeit“ herausnehmen können und daher jegliche wissenschaftliche Untersuchung oder These nie wertfrei und objektiv sein kann, verdeutlicht. Das Grundproblem stellt das Faktum des perspektivischen Blickes dar. Wir können die Welt nur aus unserem Blickwinkel beziehungsweise unserer Position betrachten.

Welchen Dingen, Menschen, Thesen und dergleichen wir Bedeutung beimesse sind immer subjektiv. Beispielsweise hat Gold keinen Wert per se. Das heißt, Gold ist physikalisch gesprochen eine Substanz, doch wie wir damit umgehen, das heißt umgangssprachlich „was wir daraus machen“, liegt in unserer subjektiven und danach auch gemeinschaftlichen Betrachtungsweise. Das heißt weiter, welchen Wert wir³⁰¹ dieser Substanz beimesse (wohlgerne bei-messen) ist ein wesentlicher Umstand in unserer Gesellschaft. Dadurch wird vielleicht auch deutlich, warum Marketing und Öffentlichkeitsarbeit im weiteren Sinn als Meinungsbildungswerzeile agieren und äußerst wichtige Instrumentarien in unserer heutigen Zeit darstellen. Nicht nur in Wirtschaftsbetrieben, auch in sozialen Organisationen und natürlichen auch im Kunstbetrieb um den es hier vorrangig geht.

³⁰¹ Mit „wir“ ist an dieser Stelle die Gesellschaft gemeint. Dies ist aber nie einheitlich, daher kommt es auch immer wieder zu Neubewertung von unterschiedlichen Dingen, Thesen, Werten etc.

Dort liegt auch das Grundproblem aller Debatten und Abhandlungen über Kunst. Wir diskutieren über ein Phänomen, das im realen Raum keine Wirklichkeit hat. Kunst, vor allem Musik, hat eine Wirklichkeit zweiter Ordnung, wie wir bei Adorno feststellen konnten. Ohne den Menschen hat sie keine Wertigkeiten aber wohl unterschiedliche Wirklichkeiten.



Abb. 6: Circle of Lorenzo Pasinelli (1629–1700), Öl auf Leinwand, 94 x 118 cm, Titel: Eine Frau gießt aus einem Krug Wein in die Schale eines Obsthändlers - Una donna che versa vino nella scodella di un fruttivendolo.

Wert. Aber es sind nicht nur die KünstlerInnen alleine, die Kunst zu Kunst machen. Ebenso kann es der Fall sein, dass die Welt „außerhalb“ die Kunst macht, das heißt für bestimmte Rezipienten/innen können gewisse Werke eben von besonderer künstlerischer Bedeutung sein.

Die Bedeutung eines Kunstwerkes scheint demzufolge in seiner Beschreibung zu liegen. Niemand wird einen naturwissenschaftlichen Beweis darüber liefern können, ob *dieses* Werk mehr wert ist als *ein anderes*. Deswegen scheint es müßig zu sein, sich einem Diskurs darüber zu widmen. Es sind persönliche Urteile, die wir darüber austauschen und von denen wir zu glauben meinen, sie haben Wahrheitsgehalt und wären objektive Urteile, die wir uns bilden. Problematisch wird es nun allerdings bei Kunstobjekten, die nicht gegenständlich greifbar sind beziehungsweise erfahrbar sind. Das Theaterstück und das Musikstück sind mehr als die Summe seiner Aufführungen und selbige Kunstprodukte sind eigentlich streng genommen nur im Moment er-

Gleich wie beim Gold gibt es eine physikalische Wirklichkeit, die Leinwand, die Skulptur, die Ornamentschale und dergleichen. Wie wert-voll oder wie wert-leer, oder dann für manche Menschen bedeutungslos diese Kunstwerke und Kunstobjekte sind legt der Mensch fest³⁰² und das ist eben durch den/die KünstlerIn wandelbar oder zumindest teilweise beeinflussbar. Die gewöhnliche Schale wird beispielsweise durch Lorenzo zum Kunstwerk, zum Bild und erhält dadurch eine neue Bedeutung beziehungsweise einen anderen

³⁰² Vgl. Watzlawick, Paul: *Wenn du mich wirklich liebstest, würdest du gern Knoblauch essen*, Piper, München, 2011, S.31

fahrbar, aber nicht konservierbar. Jedes Mal ist das Werk durch seine neue, andere Aufführung nicht ident mit der vorigen Darbietung oder Interpretation. Immer etwas Neues, etwas Ähnliches aber niemals etwas Identes! So soll beispielsweise Ludwig van Beethoven dem Volksmunde nach nie zufrieden mit den MusikerInnen und Aufführungen gewesen sein und die Meinung vertreten haben eigentlich „verhunzen“ die MusikerInnen seine Werke. Dies mag aus Beethovens Sicht stimmen, aber auch nur ein Geschmacksurteil darstellen. So dient dennoch stets die jeweilige individuelle Vorliebe, was Kunst ist. Einen festgeschriebenen Konsens darüber kann es nicht geben.

Für viele Menschen ist der Verlust des Kunstobjektes in der Kunstproduktion unverständlich und nicht nachvollziehbar. Die üblichen Maßstäbe, an denen wir Kunst messen, be-werten, das heißt präzise ausgedrückt Bedeutung bei-messen sind heute nicht mehr ausreichend. Beispielsweise ist Kunst nicht einfach nur mehr als schön oder hässlich zu bewerten. Auch das Hässliche oder der Ekel ecetera haben mittlerweile einen wichtigen Stellenwert in der Kunst. Das impliziert in weiterer Folge auch jede/r Rezipient/In hat das Recht, sich ihren/seinen eigenen Kunstbegriff zu machen und zu entscheiden, was dazugehört und was nicht. Es ist jedoch festzuhalten, dass womöglich zu wenig von diesem Recht gebrauch machen und sich lieber von einem sogenannten Fachdiskurs beeinflussen lassen oder im schlimmsten Fall der Kunst einfach den Rücken zukehren, weil sie dem Fachpublikum bei der Definition von Kunst nicht folgen können.

Für meine Untersuchung, meine Findung und meiner Definition war es anscheinend wichtig, Abstand zum künstlerischen Betrieb zu bekommen. Der freie, offene Blick erforderte ein Zurücktreten, ein Beiseitetreten um ein eigenes Bild, das heißt ein eigenes Urteil meiner eigenen Wirklichkeit zu finden, die für mich schlüssig und dienlich ist. Dabei musste ich mich auch von der schweren Last einer philosophischen Dissertation befreien, an die man so einige Erwartungen und Projektionen, wie im Vorwort angemerkt wurde, hat. Doch um etwas klären zu können, musste ich erst verstehen, dass es sich um meine Wirklichkeit im philosophischen Sinne des Konstruktivismus handelt. Zudem ging es auch um das Finden einer Vogelperspektive.

Erst durch den Abstand zum Kunstbetrieb und seinem eigenen systemischen Denken war ich frei genug, die Sache kritisch zu betrachten und meine eigene Anschauung der Dinge zu finden. Jede kunsttheoretische Abhandlung und Definition war und ist ein Kind ihrer Zeit, wenn man so will. Genauer gesagt, ihrer kürzlich voran gegangenen Zeit. Denn die gegenwärtige Kunst, die zeitlich gleich zu den kunsthistorischen Überlegungen stattfindet, ist nicht greifbar. Wir betrachten Werke und Kunstschaffende, denen schon eine Bedeutung, Relevanz zugestanden wurde. Wohlgemerkt das Wort zu-gestehen. Wieder spiegelt sich in unserer Sprache der Hinweis, dass Kunst eine Wirk-

lichkeit zweiter Ordnung hat, wie dies bereits im Kapitel bei Adorno näher ausgeführt wurde.

Frei nach meinem letzten künstlerischen Professor, Erwin Wurm, der bei einer Semesterbesprechung folgenden Satz sinngemäß formulierte: „Ob dies Kunst ist, wird die Geschichte zeigen.“ Die gerade aktuelle Kunst ist noch frei von Beurteilung. Aber wo ist sie wirklich zu finden? Dies wäre zu analysieren, es ist aber sicher nicht die Kunst, die sich bereits im gängigen Ausstellungsbetrieb befindet. Vielleicht ist es die aktuelle und „freie“ Kunst³⁰³ auf den Kunst-Universitäten, doch auch dort findet bereits eine Selektion statt.³⁰⁴ Darüber hinaus geschieht Kunst auch abseits der gängigen Kunstproduktionsorte: Universitäten, Museen, Ausstellungen und dergleichen.

„Solange unsere Weltkonstruktionen passen, leben wir ein erträgliches Leben.“³⁰⁵ Im Nachhinein erscheint mir mein Problem, meine Suche nach einem klar definierten Kunstbegriff schlüssig. Meine Welt war durcheinander geraten, meine gewohnten Sichtweisen, was Kunst ist, waren dadurch ebenfalls aufgewühlt worden. Hätte man mich als Kind, als Teenager gefragt, was Kunst sei, hätte ich eher eine Antwort geben können, im Gegensatz dazu konnte ich es als Absolventin einer Kunsthochschule und des Instituts für Philosophie der Universität Wien mit 30 Jahren nicht mehr. Mein Ziel war, Kunst zu machen (bewusst verwende ich hier den Begriff des Kunst-Schaffens nicht, da er mir zu sehr mit dem Begriff des Kreators, des Schöpfers, verbunden ist), egal ob sie anderen gefällt oder nicht. Während des Kunststudiums lernte ich viele neue, sehr interessante Kunstauffassungen kennen. Doch mein Ziel habe ich am Weg aus den Augen verloren beziehungsweise verschwand es aus den möglichen Welten, die ich mir vorstellte. Denn was bedeutet „Ziele zu verfolgen“ sonst als sich mögliche Welten auszumalen. Ich ging ab von der Universität, ohne zu wissen, was es heißt Künstlerin zu sein, ohne zu wissen, was ein Kunstwerk nun ist, was es nun wirklich bedeutet. Und diese Tatsache, dieser Umstand, begleitet mich die letzten Jahre, sodass ich mir nicht mehr sicher war oder bin, ob ich Künstlerin sein will.

Was mir aber durch die Recherche, das Aufspüren von Theorien, wenn man so will, Hilfskonstruktionen für das Verstehen der Welt, klar wurde, dass ich Dinge Gestalt werden lassen will. In der Produktion sollen aber keinerlei

³⁰³ Anmerkung: freie Kunst in dem Sinne, dass diese beispielsweise noch nicht vom Kunstmarkt oder von Kunstinstitutionen beeinflusst wird.

³⁰⁴ Verweis auf Joseph Beuys, der 1972 als Kunstprofessor fristlos entlassen wurde, da er mit den abgewiesenen Studierenden gegen die Kunstakademie Düsseldorf demonstrierte. Er selbst vertrat die Ansicht, dass jede/r Kunst studieren sollte können, der/die will. Dementsprechend hatte er 1971 plötzlich 400 Studierende in seiner Klasse.

³⁰⁵ Watzlawick, Paul: *Wenn du mich wirklich liebstest, wurdest du gern Knoblauch essen*, S.33

Bedingungen einfließen. Das heißt das Produkt soll mir genügen, ich stelle das Maß aller Dinge dar. Dies bedeutet nicht, dass der Austausch über diverse Dinge nicht auch dienlich sein kann, sein eigenes Bild der Welt zu überprüfen und neue Einflüsse mit einzubinden. „Kein Zusammenhang ist möglich. Oder anders gesagt, ich bin der Zusammenhang. Ich selbst bin die Bedeutung des Zusammenhangs.“³⁰⁶ Paul Watzlawicks Gedanken folgend habe ich mir ein Weltbild durch verschiedene Zusammenhänge, die von mir gewählt wurden, gebildet. Das einzige wahrhaft Wichtige ist, dass einem bewusst ist, dass es eines der vielen möglichen Wirklichkeitsabbilder ist. Analog zum Höhlen-gleichnis bei Platon ist mir klar geworden, dass ich im Lichte des Tages womöglich die Welt anders sehe. Doch ich kann nur Dinge, Sichtweisen in Betracht ziehen, die es zu erkennen gibt.

Die Wirklichkeit hat nur insofern eine Ordnung, als wir zur Milderung unseres Zustands existentieller *Desinformation* eine Ordnung in den Lauf der Dinge hineinlesen (interpunktion), uns aber nicht dessen bewusst sind, daß wir selbst der Welt diese Ordnung zuschreiben, sondern vielmehr unsere eigenen Zuschreibungen als etwas „dort draußen“ erleben, das wir die Wirklichkeit nennen.³⁰⁷

Die Sicht, die Welt und ihre Ordnung, das heißt ihre Begrifflichkeiten, die wir für sie schaffen, sind beziehungsweise können hilfreich für uns sein die Welt zu verstehen, das heißt sie zu ordnen.

Ordnungen sind aber nicht fixiert und nicht unumstößlich, sondern sie sind fliesend, dynamisch manchmal wiederkehrend, dann aufbauend oder rückbezüglich auf etwas, dann wieder einfach nur anders und neuartig. Für den aktuellen Moment habe ich eine Ordnung der Dinge gefunden, die mir passend und dienlich erscheint. Mir ist aber bewusst, dass es gleichzeitig und anderenorts andere Wirklichkeitsdefinitionen für Kunst geben kann, die ebenfalls in diesen Systemen einen Wirklichkeitsanspruch haben.

Gleich wie Reisende, die durch eine erstmalige Frankreich-Reise entdecken, dass eine Kaffeetasse nicht immer einen Henkel braucht um eine Tasse zu sein, ist mir klar, dass ich durch zukünftige neue Erfahrungen neue Sichtweisen kennenlernen werde, die meine neue Ordnung der Dinge wieder umstoßen könnten. Dem Menschen liegt eine innere Sehnsucht nach Ordnung, nach unumstößlicher Ordnung zu Grunde. Wenn wir einmal Ordnung geschaffen haben, wollen wir diese beibehalten. Ordnung gibt uns Sicherheit und Halt. Der Preis der hierfür zu zahlen ist, ist aber hoch. Die Starrheit macht uns unbeweglich, stur und unfrei. Menschen haben zwar den Wunsch nach Ordnung die bestand hat, doch scheint es in der Ordnung immanent ein-

³⁰⁶ Ebd. S.37

³⁰⁷ Ebd. S.90

geschrieben zu sein, dass sie sich fortwährend verändert. Hat sie erst mal einen fixen Zustand gefunden, „kündigt“ sie uns dieses Versprechen beständig zu sein gleich wieder auf und wir benötigen eine neue Ordnung. Also ist die Ordnung immer im Fluss und nie statisch auch wenn wir diese Erwartungshaltung an sie haben. Wie das Meer mit seinem wiederkehrenden Lauf von Ebbe und Flut, scheint die Ebbe immer wieder neue Ordnungen zu schaffen, doch ohne die lebensnotwendige Flut, die Nahrung bringt, die aber die Ordnung wieder vollkommen zerstört, ist ein fortwährender Kreislauf von Ordnungen und Neuordnungen unumstößlich.

So konstatiert auch Paul Watzlawick³⁰⁸ dass eine der wichtigsten Eigenarten menschlicher Existenz mittlerweile wohl der Umgang mit relativen Wahrheiten beziehungsweise Erkenntnissen darstellt.

Die Fähigkeit, mit relativem Wahrheiten zu leben, mit Fragen, auf die es keine Antworten gibt, mit dem Wissen, nichts zu wissen, und mit dem paradoxen Ungewissheiten der Existenz, dürfte dagegen das Wesen menschlicher Reife und der daraus folgenden Toleranz für andere sein.³⁰⁹

Auch Peter Sloterdijk schreibt in *Der ästhetische Imperativ*, dass das Chaos und die Ordnung demnach ein essentiell verbundenes Paar sind. „Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. [...] Nicht der Verneinungsteufel ist des Chaos liebster Sohn, sondern der Wageteufel. Durch ihn hindurch setzt sich das bisher Unversuchte ins Werk.“³¹⁰

Wir brauchen das Chaos³¹¹, das immer wiederkehrend unsere Ordnung zerstört um im Fluss zu bleiben. Daher sind wir immer eingebettet in ein Flussbett der aktuellen geschichtlichen Zeit. Demnach sind wir wie bereits eingangs in diesem Kapitel erwähnt alle nur Kinder unserer Zeit. Dieser Gedanke stimmt versöhnend: es wird klar, dass die Suche nach der Wahrheit immer nur eine auf die zeitbezogene Antwort liefern kann. Sie lässt uns die manchmal radikal wirkenden Positionen und Erklärungsversuche von so manchen PhilosophInnen in ein neues Licht rücken. Diese Erkenntnis stimmt mich milde und beruhigt, dass wir es eben mit einem sehr komplexen Sachverhalt zu tun haben, der eingebettet in ein historisches System ist von dem

³⁰⁸ Paul Watzlawick (1921–2007) war ein österreichisch–amerikanischer Philosoph, Psychotherapeut, Soziologe und Kommunikationswissenschaftler der als zentraler Vertreter des radikalen Konstruktivismus gilt.

³⁰⁹ Watzlawick, Paul: *Wenn du mich wirklich liebstest, würdest du gern Knoblauch essen*, S.73

³¹⁰ Sloterdijk, Peter: *Der ästhetische Imperativ*, S.403

³¹¹ Etymologisch stammt das Wort Chaos vom griechischen Verb *χαίνω chaino* („klaffen, gähnen“) ab und bedeutete ursprünglich „klaffender Raum“, „gähnende Leere“ oder Kluft. Quelle: Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. dtv, München, 7. Auflage 2004

man/frau sich nur bedingt herausnehmen kann. Das Leben ist im permanenten Fluss und auch wir können niemals in denselben Fluss steigen. Er ist ständig im fließen und daher immer anders.

Dennoch bleibt die grundlegende Frage offen, wie Menschen eigentlich ihre Meinung und Urteile bilden. Wie entstehen Überzeugungen? Auf den ersten Blick scheint die Angelegenheit klar und eindeutig zu sein. Auf der einen Seite bewegen wir uns auf dem Terrain der Urteile über Sachverhalte, also über Fakten. Argumentationsketten führen wir nach logischen Prinzipien aus und bilden schließlich Urteile beziehungsweise Ergebnisse aus diesen logischen Überlegungen. Die Naturwissenschaft röhmt sich mit dieser Fähigkeit Wahrheiten herausfinden zu können, dank einer wissenschaftlichen und sachlichen Erarbeitung von Urteilen beziehungsweise Aussagen über die Welt. Ob die Wissenschaft dazu wahrhaftig im Stande ist, soll einmal Außen vorgelassen werden. Das bilden von Urteilen in der Kunst stellt ein weitaus schwierigeres Unterfangen dar. Doch es scheinen drei zentrale Punkte für uns wichtig zu sein: der Mensch ist zwar genetisch kodiert und bis zu einem gewissen Grad dadurch determiniert, aber die Umwelt unsere Erfahrung und das was wir erlernen im Laufe unseres Lebens scheint von gleicher Wichtigkeit zu sein.

Immanuel Kant hat eine präzise Analyse über das Bilden von Urteilen in seiner *Kritik der reinen Vernunft*, folgendermaßen auf dem Punkt gebracht:

Das Fürwahrhalten oder die subjektive Gültigkeit des Urteils in Beziehung auf die Überzeugung (welches zugleich objektiv gilt) hat folgende drei Stufen: Meinen, Glauben und Wissen. Meinen ist ein mit Bewusstsein sowohl subjektiv, als objektiv unzureichendes Fürwahrhalten. Ist das letztere nur subjektiv zureichend und wird zugleich für objektiv unzureichend gehalten, so heißt es Glauben. Endlich heißt das sowohl subjektiv, als objektiv zureichende Fürwahrhalten das Wissen. Die subjektive Zulänglichkeit heißt Überzeugung (für mich selbst), die objektive Gewißheit (für jedermann).³¹²

Nun wird mittels Kant deutlich, dass das Bilden von Urteilen in drei Stufen, meinen, glauben und wissen vollzogen wird. Die Frage, die sich aber dann dazu stellt ist, wo bilden Menschen eigentlich ihre Gedanken, ihre Meinungen? Im Kopf, präziser gesagt im Gehirn. Die Neurowissenschaften haben in diesem Bereich erstaunliche Erkenntnisse zu Tage gebracht beziehungsweise die bereits vorhandenen geisteswissenschaftlichen Thesen bekräftigt, wie der Ablauf der Meinungsbildung sich vollzieht. Wie entstehen Werte? Wie bilden wir uns Urteile über Dinge, über Sachverhalte? Wenn wir Meinungen äußern oder Urteile fällen, treffen wir Aussagen über Sachverhalte, wie wir zu etwas

³¹² Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Anaconda Verlag, Köln, 2015, S. 672

stehen, wie wir etwas beurteilen/sehen. Hierbei geht es aber nicht um Wahrheiten, die wir verkünden. Oft lassen wir uns von rhetorischen Fähigkeiten bestimmter RednerInnen täuschen und nehmen gewisse Aussagen als Tatsachen und Wahrheitsurteile an. Aber wie schon Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft festhielt,

Unsere Erkenntnis entspringt aus zwei Grundquellen des Gemüts, deren die erste ist, die Vorstellungen zu empfangen, (die Rezeptivität der Eindrücke) die zweite, das Vermögen, durch diese Vorstellungen einen Gegenstand zu erkennen: (Spontanität der Begriffe); durch die erstere wird uns ein Gegenstand gegeben, durch die zweite wird dieser, im Verhältnis auf jene Vorstellung (als bloße Bestimmung des Gemüts) gedacht. Anschauung und Begriffe machen also die Elemente aller unserer Erkenntnis aus, so daß weder Begriffe, ohne ihnen auf einige Art korrespondierende Anschauung, noch Anschauung, ohne Begriffe, ein Erkenntnis abgeben kann. Beide sind entweder rein, oder empirisch. Empirisch, wenn Empfindung, (die die wirkliche Gegenwart des Gegenstandes voraussetzt) darin enthalten ist: rein aber, wenn der Vorstellung keine Empfindung beigemischt ist. Man kann die letztere die Materie der sinnlichen Erkenntnis nennen.³¹³

Dies bedeutet im kantschen Sinne beruhen unsere Urteile, unsere Erkenntnisse einerseits auf dem Gemüt und andererseits auf unseren Vorstellungsvermögen. Das Gemüt liefert Anschauungen und unsere Vorstellung, sprich unser Verstand, im eigentlichen Sinne liefert uns Begriffe. Doch beides ist unabdingbar miteinander verbunden. Kant wird oft als sehr verstandorientierter, rational denkender Philosoph verstanden, doch Kant misst eben dem Gemüt und unserer Sinnlichkeit eine zentrale Rolle bei, so führt er beispielsweise an:

Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe, sind blind. Daher ist es eben so notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen, (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als seine Anschauungen sich verständlich zu machen,) d. i. sie unter Begriffe zu bringen).³¹⁴

Kants Erkenntnisse sind mittlerweile im bestimmten Belangen auch neurowissenschaftlich belegbar, so findet man in *Der Beobachter im Gehirn* von Wolf Singer³¹⁵ folgende Erläuterung wie unser Gehirn funktioniert und wie zu unseren Erkenntnissen gelangen:

³¹³ Ebd. S.112

³¹⁴ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, S.113

³¹⁵ Wolf Joachim Singer (*1943) ist ein deutscher Neurophysiologe.

[...] uns das Gehirn als distributiv organisierter, hoch dynamisches System vorzustellen, das sich selbst organisiert, anstatt seine Funktionen einer zentralistischen Bewertungs- und Entscheidungsinstanz unterzuordnen; (...) das (...) auf der Basis seines Vorwissen unentwegt Hypothesen über dies es umgehende Welt formuliert, also die Initiative hat, anstatt lediglich auf Reize zu reagieren. Insoweit entspricht die neue Sicht, mit der unser Gehirn seinesgleichen beurteilt, durchaus einer konstruktivistischen Position.³¹⁶

Das bedeutet, dass unser Gehirn nicht nur auf Reize reagiert, sondern wir Urteile unabhängig dessen bilden können. Unser Gehirn ist auf die Außenwelt, die Sinnlichkeit angewiesen, es bildet permanent Hypothesen über die Welt, aber nicht ausschließlich. Demzufolge operiert das Gehirn auch nicht reaktiv, sondern vielmehr pro-aktiv im Sinne einer konstruktivistischen Weltgestaltung.

Kritisch wird das ganze Wirrwarr, wenn wir glauben *zu wissen* und unser *scheinbares* Wissen als einzige Wahrheit propagieren. Ein Beispiel für die konstruierte Welt, die plötzlich reale Auswirkungen hat ist die Krise in Griechenland: zunächst war es eine Finanzkrise, die schlussendlich aber realwirtschaftlich Auswirkung hatte und noch immer hat. Es zeigt sich, dass die nicht-reale Welt, die Gedankenwelt, die Welt der von uns geschaffenen Computersysteme schließlich durch uns zur Realität werden. Doch anscheinend sehen wir uns nicht als Kreatoren dieses Finanzsystems, sonst müssten wir doch reagieren können? Gleich ist es mit der Kunst, wenn plötzlich die Gedankenwelten der Kunstwerke, eine Realität eine Wahrheit über ein Werk verkünden.

Diese Belehrungsmaschinerie, wie sie Marion Elias in ihrer Dissertationschrift benennt, „stülpt“ sich über das Werk. Es wird zu einer unumgänglichen Kategorie „Jene Arbeiten, die sich einer derartigen hieroglyphischen Zerlegung widersetzen sind ebenso unstatthaft wie Annäherungen an Kunstwerke über das erklärte „Gefallen“.“³¹⁷ Doch nochmal einen Gedankenschritt zurück. Bevor man sich der Frage widmet, wie sich Menschen Urteile bilden, ist es interessant, der Frage nachzugehen, wie Menschen grundsätzlich lernen. Eine der bestausgeprägten Lernmuster ist das Kopieren. Dabei muss man sich nur Kinder ansehen, um zu erkennen, dass dies eine der effizientesten Lernmethoden von Menschen ist.

Der Neurobiologe Gerald Hüther³¹⁸ hat im Bereich wie Menschen denken und wie sie ihre Urteile bilden eingehend geforscht. Meinungen werden ihm

³¹⁶ Singer, Wolf: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, S. 111

³¹⁷ Elias, Marion: *Niemandsland. Aus dem Notizbuch eines Malers*, S. 36

³¹⁸ Gerald Hüther (*1951) ist ein deutscher Neurobiologe.

zufolge auch aufgrund von Wiederholungen gebildet das heißt wir bilden Autobahnen in unserem Gehirn. Zunächst können Menschen, sprich Neugeborene, alles Denken und jede Sprache lernen, unsere Anlagen sind bereit in jegliche Richtung geprägt zu werden. Bildlich gesprochen sind wir ein Bausatz für ein Kraftfahrzeug. Je nach unseren vererbten Anlagen können wir ein starker großer LKW werden oder ein kleiner flinker Stadtflitzer oder vielleicht, da wir etwas schmächtig gebaut sind, ein Motorradauto. Neben diesen körperlichen Veranlagungen können wir uns aber selbst „tunen“ beziehungsweise neue Wege anlegen. Dies nennt man „Neuroplastizität“. In den frühen Entwicklungsjahren sind diese Abläufe natürlich extrem schnell, doch Forschungen zeigen, dass dies sehr wohl auch im Alter möglich ist. Lernen ist immer möglich. Einfacher und schneller geht es in frühen Entwicklungsjahren diese Autobahnen und diese neuronalen Netzwerke in unserem Gehirn stark zu machen. Unser Denken ist wie ein Weg, zuerst gibt es einen Dschungel und tausende Richtungen wie wir Verbindungen zu anderen Regionen, Netzen, Verbindungen, Synapsen herstellen können. Demnach müssen wir einmal Schneisen in den Urwald schlagen. Dadurch dass wir diese Wege dann immer wieder begehen, entstehen Pfade, daraus Wege, Straßen und Autobahnen. Wenn uns dann neue Wege gezeigt werden, müssen wir diese erst wieder beschwerlich verfestigen. Dies bedeutet, wir denken in gewohnten Mustern und Wegen. Doch es heißt nicht, dass wir nicht umlernen können, das hat die Neuroplastizität bewiesen. Dennoch erfordert es je älter wir werden und je weniger flexibler im Denken wir sind, einen immer größeren Aufwand. Auch unsere Auffassung was Kunst ist, ist kulturell geprägt und erlernt.³¹⁹ Zudem muss festgehalten werden, dass Menschen grundsätzlich nur das sehen, was sie kennen. Vieles blenden wir automatisch aus unserem Alltagsleben aus.

Elias kritisiert diesen Umstand, denn durch die augenblickliche Beliebigkeit in vielen zentralen Bereichen des menschlichen Lebens ist dadurch ebenfalls ein sehr merkwürdiger Umstand entstanden, dass plötzlich alles Kunst sein kann, solange nur der Beipackzettel, eine Landkarte fürs Denken, beigelegt wird, der uns erklärt, was das Kunstwerk für eine Bedeutung/Aussagekraft beinhaltet. „Alles und jedes kann damit zur Kunst erklärt werden, denn wir haben gelernt, nie sicher zu sein, daß der Heizkörper im Ausstellungsraum bloß ein Heizkörper ist und daß unser Nachdenken darüber wirklich stattfindet.“³²⁰

Natürlich kommt hier wieder die Frage nach dem Kunstwerk zum Tragen. Was macht nun das Kunstwerk aus? Wer entscheidet, was Kunst ist und was nicht? Die naheliegende Antwort ist wohl die kunstschaffende Person selbst;

³¹⁹ Vgl. Hüther, Gerald: Für eine neue Kultur der Anerkennung. In: *Neurodidaktik. Grundlagen und Vorschläge für gehirngerechtes Lehren und Lernen*, Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 2009, S.199ff

³²⁰ Elias, Marion: *Niemandsland. Aus dem Notizbuch eines Malers*, S.36f

zumindest wurde beim Exkurs von Umberto Eco dies bis zu einem gewissen Grad verdeutlicht, dass in Ecos Verständnis jeder für sich selbst bestimmen kann, ob er/sie KünstlerIn ist. Die Machthoheit liegt beim Subjekt des/der Schaffenden. Für seine/ihre eigene Welt und Wirklichkeit scheint dies auch legitim zu sein. Dennoch scheint es so zu sein, als ob die Wirtschaftsrealität, die Kunstwelt, der Kunstmarkt, die Maschinerie der Kunstmuseen und die neuen Kunstmäzen, sprich die KunstsammlerInnen, eine große Entscheidungsmacht inne haben. Dies hängt von sehr viel verschiedenen Faktoren ab. Beispielsweise ist es gut, wenn man Legitimationsnachweise vorlegen kann. Das richtige Rezept gibt es allerdings noch nicht. Vielleicht ist dies aber noch eine lukrative Marktlücke, die es für Geschäftstüchtige noch zu bearbeiten gilt. Wie man ein Star wird, dafür gibt es ja unzählige Castingshows. Um ein Star als Sänger/in zu werden, bedarf es heutzutage nicht immer des Talents auch ein/e gute/r SängerIn zu sein, es gibt schon viele technische Hilfsmittel; viel wichtiger ist die äußere Hülle. Der sogenannte Stil, angefangen beim Outfit und dergleichen ist oftmals von entscheidender Bedeutung. Gleich dem Sprichwort: Außen hui, innen pfui. Die Verpackung muss vielleicht noch etwas attraktiver gestaltet werden, um das Produkt zu verkaufen. Der Schein ist das Entscheidungskriterium.

Wenn Kunst, wie Duchamp meinte, nur die Definition von Kunst ist, dann benötigen wir kein Objekt. Aber durch diese Beliebigkeit, alles kann und darf alles sein finden wir uns eben auch nicht mehr zu Recht in der Welt der Beliebigkeit. Nur mittels *Belehrung* und *Beipackzettel* wird deutlich, was gemeint ist. Das Objekt sehen wir uns nicht mehr an.³²¹ Ein kurzer Blick und sofort sind wir am Lesen was denn die kunstschaflende Person damit aussagen wollte.

Und dennoch ist Kunst fixer Bestandteil des Menschseins, wie bereits mit Adorno festgehalten wurde und auch wenn viele Menschen die Gegenwartskunst häufig nicht verstehen, bleibt sie virulent und von Bedeutung. René Descartes schreibt in seiner *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*, dass Kunst auch außerhalb unserer individuellen Logik erfahrbar und funktionieren kann. „Die Erfahrungen der Kunst legen dar, dass Verstehen auch anders zu funktionieren vermag, dass die Logik der Identität nicht das letzte Wort in Sachen Verstehen haben muss.“³²² Dem schließe ich mich an, denn für mich ist es zwar sehr befruchtend und ergiebig über Kunst und Kunstwerke nachzudenken, dennoch bleibt eine auf der Logik und ausschließlich des Verstands basierten Erkenntnis immer unzureichend. Ich orientiere mich hierbei an Kant: ein voll-

³²¹ Vgl. ebd. S.88ff

³²² Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, S.146

kommener Erkenntnisgewinn bedarf der Sinnlichkeit und der Vorstellung, des Verstandes!

Zudem hat die Kunst für Hegel auch noch die Möglichkeit durch die freie Tätigkeit der Phantasie freier zu sein als die Natur selbst. Wer weiß also, was für Erkenntnisse beim Schaffen oder Bestaunen von Kunst noch möglich sind.

8. Schlussbemerkung

Die vorliegende Arbeit kann demnach keine vollständige Klärung vornehmen, aber diesbezüglich halte ich es wie René Descartes, der den Standpunkt vertritt, dass auch die langsamsten und möglichen kleinen Geister zum Ziel gelangen. Wichtig ist, dass sie den Weg, in diesem Fall den „Weg der Erkenntnis“, stetig und bestimmt voranschreiten. Ich hoffe als kleiner Geist und durch meine Gedanken ist es mir gelungen, einen möglichen Teil des Weges der Erkenntnis über Kunst aufzuzeigen. „Die größten Geister sind der größten Laster so gut wie der größten Tugenden fähig, und auch die, welche nur langsam gehen, können doch weit vorwärts kommen, wenn sie den geraden Weg einhalten und nicht, wie Andere, zwar laufen, aber sich davon entfernen.“³²³ Zudem hoffe ich, dass ich zwar langsam Schritte auf dieser Suche im Puzzle des Verstehens über Kunst gegangen bin, aber schlussendlich zumindest meinen eigenen Weg der Erkenntnis beständig verfolgt habe.

Als Schlussbemerkung für diese Arbeit möchte ich folgendes Zitat in Bezug auf die Kunst von Hegel einfach auf die Lesenden wirken lassen: „Wir entfliehen, so scheint es, bei dem Hervorbringen wie beim Anschauen ihrer Gebilde jeder Fessel der Regel und des Geregelten; vor der Strenge des Gesetzmäßigen und der finsternen Innerlichkeit des Gedankens suchen wir Beruhigung und Belebung in den Gestalten der Kunst, gegen das Schattenreich der Idee heitere, kräftige Wirklichkeit.“³²⁴

Oder wie am Anfang bereits in Bezug auf den Skeptizismus, der als philosophisches System dieser Arbeit dient, festgehalten:
am Schluss bleibt die Erkenntnis der Unerkennbarkeit.

³²³ Descartes, René: *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*, in: Henkel, Eckhard: *Rene Descartes Werke*, Subach Verlag, Königswinter, 2012, S.17

³²⁴ Hegel, *Ästhetik*, Einleitung, S.18

9. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorien*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003
- Behrens, Roger: *Postmoderne*. Europ. Verlag, Anst., Hamburg, 2008
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte*. Beck, München, 1995
- Bertram, Georg: *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Reclam, Stuttgart, 2005
- Bosbach, Gerd / Korff, Jens Jürgen: *Lügen mit Zahlen*. Heyne Verlag, München, 2012
- Briellmann, Anne/ Pelli, Denis: *Beauty requires thought. Article published on Current Biology*, May 11th, 2017.-[http://www.cell.com/current-biology/abstract/S0960-9822\(17\)30427-X](http://www.cell.com/current-biology/abstract/S0960-9822(17)30427-X) [Zugriff: 14.07.2017]
- Burger, Rudolf: *Im Namen der Geschichte. Vom historischen Missbrauch der historischen Vernunft*. zu Klampen Verlag, Hannover, 2007
- Burgin, Victor: *The end of art theory*. Macmillan, Hounds Mills, 1986
- Büttner, Stefan: *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*. Beck, München, 2006
- Croce, Benedetto: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft*, in: Fest, Hans (Hg.): *Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung*. Erste Reihe, Erster Band, J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen, 1930
- Danto, Arthur Coleman: *After the end of art*. Princeton Univ. Press, Princeton, NJ, 1997
- Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984
- Derrida, Jaques: *Die Differenz*. in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*, Reclam, Stuttgart, 1990
- Descartes, René: *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*, in: Henkel, Eckhard (Hg.): *Rene Descartes Werke*, Subach Verlag, Königswinter, 2012
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006
- Elias, Marion: *Indisciplinabile. Skizzen zur Philosophie der Kunst*. VDG, Weimar, 2009

- Elias, Marion: *Niemandsland*. Aus dem Notizbuch eines Malers. VDG, Weimar, 2005
- Elias, Marion: *Aufsatz über Skeptizismus und Hellenismus*. o.J.
- Elias, Marion: *Ad Boticellis Primavera*, Aufsatz und Skriptum, 2004
- Fischer, Torben, Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Transcript, 2009
- Foucault, Michael: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983
- Foucault, Michael: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994
- Fuller, Gregory: Kitsch-Art. *Wie Kitsch zur Kunst wird*. DuMont, Köln, 1982
- Füllsack, Manfred: *Politische Kunst*. Passagen-Verlag. Wien, 1995
- Gauß, Karl-Markus: *Zu früh, zu spät. Zwei Jahre*, Zsolnay, Wien, 2007
- Gehlen, Arnold: Post-Histoire, in: H. Klages u. H. Quaritsch (Hg.), *Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens*, Duncker & Humblot, Berlin 1994, S. 885–895
- Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1986
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. UTB-Verlag, München, 1995
- Gombrich, Ernst Hans: *Die Geschichte der Kunst*. 16. Auflage, Phaidon Verlag, Berlin, 1996
- Greenberg, Clement: *Modernist Painting. Forum Lectures*, last updated 2007, http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpa_int.pdf [Zugriff: 23.11.201 21:24]
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Fischer, München, 1992
- Groys, Boris: *Einführung in die Anti-Philosophie*. Carl Hanser Verlag, München, 2009
- Gutmann, Israel/ Jäckel, Eberhard/ Longerich, Peter/ Schoeps, Julius H. (Hrsg.): *Enzyklopädie des Holocaust – die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. 2. Auflage. Piper, München/Zürich, 1998
- Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001
- Haskell, Francis: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*. DuMont, Köln, 1996
- Hauskellner, Michael: *Was ist Kunst?* Verlag C.H.Beck, München 2008
- Hasan, Ihab: *Postmoderne heute*. in: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltext der Moderne*, Akademie Verlag, Weinheim 1988
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*. Gesammelte Werke, Band 13, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Erster Teil, Werke Bd. 19, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Gesammelte Werke, Band 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999
- Hüther, Gerald: *Für eine neue Kultur der Anerkennung*. In: Neurodidaktik. Grundlagen und Vorschläge für gehirngerechtes Lehren und Lernen, Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 2009
- Hobbes, Thomas: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Suhrkamp, 7. Aufl. Frankfurt am Main, 1996
- Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Tredition Verlag, Hamburg, 2013
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Anaconda Verlag, Köln, 2015
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Anaconda Verlag, Köln, 2015,
- Kaufmann, Georg: *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993
- Kittsteiner, Heinz Dieter: *Dichtet Clio wirklich?* in: BBAW / Schriftenreihen / Gegenworte / Heft 9 : Wissenschaft und Kunst, S.40–43; <http://edoc.bbaw.de/frontdoor/index/index/docId/1116> [Zugriff: 20.6.2015 17:09]
- Kittsteiner, Heinz Dieter: *Die Geschichte nach dem Ende der Kunst*, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, April 1998, 52. Jahrgang, Heft 589, S. 294–307.
- Keuth, Herbert (Hg.): *Karl Popper. Logik der Forschung*. Akademie Verlag, Berlin, 2005
- Kubler, George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press, Yale 1962
- Kufferath von Kendenich, Wilhem: *Kunst kommt nicht von Können. Zur etymologischen Entwicklung des Wortes Kunst*. G. Maecenas Verlag Zug, Baar, 1997
- Kurz, Robert: *Die Welt als Wille und Design*. Ed. Tiamant, Berlin, 1999
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008
- Lee, Tae-Soo: *Die griechische Tradition der aristotelischen Syllogistik in der Spätantike*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1984
- Liessmann, Konrad Paul: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Facultas, Wien, 2004
- Löbl, Rudolf: *Texnh: Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles. Von Homer bis zu den Sophisten*. Band 1. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1997

- Lüthy, Michael: *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst.* in: Menke, Christoph / Rebenitsch, Juliane (Hg.): *Kunst. Fortschritt. Geschichte.* Kulturverlag Kadmos Berlin, Berlin 2006, S.57–66
- Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen.* Passagen, Wien, 1994
- Lyotard, Jean-Francois: *Die Moderne redigieren.* Passagen, Bern, 2001
- Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne.* Verlag Walther König, Köln, 1996
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches.* Create Space Independent Publishing Platform, Berlin, 2013
- Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsche Werke in 3 Bänden,* hrsg. Von Karl Schlechta, Bd. III, Carl Hansen Verlag, München, 1956
- Ortega y Gasset, José: *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. Gesammelte Werke II.*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1978
- Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen.* dtv, München, 7. Auflage 2004
- Russel, Bertrand: *Philosophie des Abendlandes.* Piper Verlag, München, 2011
- Rust, Holger: *Fauler Zahenzauber.* Springer, Wiesbaden, 2014
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* hrsg. von Klaus L. Berghahn, Reclam, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne.* Reclam, Stuttgart, 1996
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung,* Nikol Verlag, Hamburg, 2014
- Singer, Wolf: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002
- Sloterdijk, Peter: *Der ästhetische Imperativ.* Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* o.J., <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Empfindung> [Zugriff: 30.07.2015 17:13]
- Swoboda, Hanna: *Die neue Kunst des Nichts.* Diplomarbeit, Universität Wien, 2008
- Terzani, Tiziano: *Das Ende ist mein Anfang: Ein Vater, ein Sohn und die große Reise des Lebens.* 15 Auflage, Deutsche Verlags-Anstalt, 2007
- Vaitl, Dieter: *Blick ins Gehirn: Wie Emotionen entstehen.* Justus-Liebig-Universität Gießen, 2006
- <http://geb.uni-giessen.de/geb/voltexte/2006/3693> [Zugriff: 27.5.2015 11:17]
- Watzlawick, Paul: *Wenn du mich wirklich liebstest, wurdest du gern Knoblauch essen.* Piper, München, 2011
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses.* Klett Cotta, Stuttgart, 1986

Internetwörterbuchquellen:

- <http://www.duden.de/rechtschreibung/Melancholie> [Zugriff: 19.01.17]
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Galerie> [Zugriff: 10.04.17]
http://www.duden.de/rechtschreibung/Genie_Koryphaee_Genius#Bedeutung2
[Zugriff: 10.04.17]

Biografische Daten der PhilosophInnen, SchriftstellerInnen etc. stammen aus folgenden Internetquellen:

- http://www.winckelmann-gesellschaft.com/biografie_von_johann_joachim_winckelmann/ [Zugriff: 13.7.17]
<http://www.philolex.de/russell.htm> [Zugriff: 08.07.17]
http://www.philos-website.de/index_g.htm?autoren/gehlen_arnold.htm~main2
[Zugriff: 16.7.2017]
<http://www.luegen-mit-zahlen.de/gerd-bosbach> [Zugriff: 16.7.17]
<https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/> [Zugriff: 18.7.17]
<http://gutenberg.spiegel.de/autor/walter-benjamin-1090> [Zugriff: 18.7.17]
<https://plato.stanford.edu/entries/baudrillard> [Zugriff: 18.7.17]
<http://www.philosphenlexikon.de/benedetto-croce/> [Zugriff 18.7.17]
<http://www.erwinwurm.at/artworks.html> Zugriff: [13.7.17]
<http://www.friedrich-von-schiller.de/> [Zugriff 08.06.17]
<http://www.baumgarten-alexander-gottlieb.de/> [Zugriff: 18.07.17]
<https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/karl-markus-gauss/> [Zugriff 13.7.17]
<http://www.nytimes.com/2013/10/28/arts/design/arthur-c-danto-a-philosopher-of-art-is-dead-at-89.html> [Zugriff: 18.7.17]
<http://kufferath.ch/index.html> [Zugriff 08.07.17]
<https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/heinz-dieter-kittsteiner/> [Zugriff:
18.7.17]
<https://plato.stanford.edu/entries/gasset/> [Zugriff: 13.7.7]
http://www.suhrkamp.de/autoren/michel_foucault_1289.html [Zugriff: 13.7.17]
<http://www.flusserstudies.net/flusser> [Zugriff: 18.7.17]
<http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/> [Zugriff: 18.7.17]
<https://plato.stanford.edu/entries/feyerabend/> [Zugriff: 13.7.17]
<http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/kasimir-malewitsch.html> [Zugriff:
18.7.17]
<https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/umberto-eco/> [Zugriff: 16.7.17]
<http://www.helnwein.de/> [Zugriff: 18.7.17]
<https://plato.stanford.edu/entries/austin-jl/> [Zugriff: 13.7.17]
[http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-
woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gbwbphil](http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=index&tx_gbwbphil)

osophie_main%5Bcontroller%5D=Search&cHash=dd52acb5273f031e8d43f05
ac32152ec [letzter Zugriff: 12.08.17]

Abbildungsverzeichnis:³²⁵

Abb. 2: Quelle:

<http://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=44875&ViewID=2&GalID=ALL>; [Zugriff: 29.4.2014]

Abb. 3: Quelle: <http://prestoncottrell.wordpress.com/2011/09/22/humans-as-creators-pt-2-warhol%E2%80%99s-brillo-boxes/> [Zugriff: 29.4.2014]

Abb. 5: Quelle: http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Kosuth.html
[Zugriff: 29.4.2014]

Abb. 6: Quelle: <http://www.artnet.com/artists/lorenzo-pasinelli/eine-frau-gie%C3%9Ft-aus-einem-krug-wein-in-die-schale-8WupDyD7xtKD9V1W9uGLGg2> [Zugriff: 24.6.2015 9:30]

³²⁵ Soweit Quelle nicht direkt im Text angegeben.