

JONATHAN WATKINS

Die Hartnäckigkeit des Mythos Kunst

Um die gesamte Menschheit aus ihrem tierischen Zustand zu befreien, waren nur zwei Voraussetzungen erforderlich: dass die Reliquien verstorbener Geistlicher – Gemälde, Bücher, Statuen – in überwachten Räumlichkeiten aufbewahrt werden sollten; und dass mindestens ein lebender Geistlicher übrig bleiben sollte, um seine Aufgabe fortzuführen und künftige Reliquien herzustellen.

Erbärmlicher Unsinn.

– Jean Paul Sartre¹

Ich hörte auf, an die Kunst zu glauben, kurz nachdem ich angefangen hatte, Kunstgeschichte zu studieren. Es gab zu viele widersprüchliche Definitionen von Kunst, die von Künstlern und anderen Fachleuten vertreten wurden: Für die einen war Kunst „dem Höheren“ verschrieben, jenseits des Trubels des Alltags, für andere hingegen war sie zwangsläufig mit Politik verbunden. Kunst sollte oft von denen mit einem „guten Auge“ erkannt werden, während andererseits die Kunstkenntnis als bourgeois verurteilt wurde. Ich hätte Partei ergreifen können; ich hätte ein Anhänger der „Kunst um der Kunst willen“ sein können, eine romantische Seele auf den Barrikaden oder ein Mitglied einer postmodernen Clique, doch stattdessen wurde ich zum künstlerischen Äquivalent eines Atheisten.

Als ich Ende der 1980er Jahre Kunstgeschichte an der University of London lehrte, begann ich meine Kurse stets mit dem Bekenntnis, dass ich ein Ungläubiger sei. Dann beschritt ich mehr als fünfunddreißig Jahre lang den Weg eines Kurators und arbeitete für gemeinnützige Kunstgalerien und Museen, ohne auch nur ein einziges Mal meinen Mangel an Glauben zu leugnen. Die von mir konzipierten Programme sollten einen philosophischen Skeptizismus gegenüber der Kunst und ihren Institutionen fördern. Ich liebte meine Arbeit – die Ausstellungen, die Performances, die öffentlichen Projekte, die Schaffung sozialer Räume, die paradoxerweise trotz der Kunst zustande kamen.

Kunst ist ein europäischer Mythos. Japan kam sehr gut ohne Kunst aus – in Japan gab es kein Wort für Kunst –, bis es sich Mitte des 19. Jahrhunderts dem westlichen Einfluss öffnete. Ja, es gab Maler, Keramiker, Bildhauer, Grafiker, Schöpfer wunderbarer Dinge, aber es kam ihnen nie in den Sinn, dass sie „Künstler“ waren. Und welchen Unterschied machte die Kunst dann überhaupt? Japanische Maler beispielsweise begannen, Werke zu schaffen, die zunehmend westlich anmuteten, und als in Japan Museen und Galerien aus dem Boden schossen, um Teil einer internationalen Kunstwirtschaft zu werden, entwickelte sich ein Kunstmarkt. Die Andersartigkeit der japanischen Kultur, die Monet, van Gogh, Whistler und ihre Zeitgenossen so sehr anzog, wurde somit im Namen der Kunst geschmälert.² Um es klar zu sagen: Ich bin kein Purist und habe mehr

¹ Jean Paul Sartre, *Words*, Penguin, London 2000, p.112

² Siehe ‚Bijutsu: The Key Issue of Contemporary Japanese Art‘, Abstract zum Vortrag von Kiyoko Mitsuyama-Wdowiak, Universiteit Leiden, zuletzt abgerufen am 20.06.26, <https://www.universiteitleiden.nl/en/events/2026/04/bijutsu-the-key-issue-of-contemporary-japanese-art>: „Der japanische Begriff „bijutsu“ (美術) bezeichnet die ‚schönen Künste‘ im westlichen Sinne und ist in Japan weit verbreitet. Im vormodernen Japan gab es diesen Begriff jedoch nicht, bis er zu Beginn der Meiji-Zeit (1868–1912) geprägt wurde. Durch die Verwen-

als nichts gegen interkulturelle Einflüsse einzuwenden – insofern stört mich kulturelle Aneignung nicht besonders, aber ein Kunst-Evangelismus ist etwas anderes – eine Art Kolonisierung durch Kunstmissionare – und genau das war geschehen.

Der Aufstieg der Kunst und der Aufbau der europäischen Imperien gingen Hand in Hand, und die zunehmende Verbreitung von Kunstmuseen war ein symptomatisches Zeichen dafür. Der Louvre war zwar nicht das erste, aber ist dennoch ein sehr treffendes Beispiel dafür. Einst eine palastartige Residenz wurde er zu einem Museum für Denkmäler und andere Gegenstände, die während der Französischen Revolution dem royalistischen Establishment entrissen worden waren – in der Vorstellung, dass sie durch ihre Zusammenführung ihre aristokratische Aura verlieren würden. Doch anstatt als Symbol des republikanischen Idealismus zu strahlen, wurde der Louvre zu einem Aufbewahrungsort und einer prägenden Institution der hohen Kunst mit den allzu bekannten Insignien der Exklusivität, ergänzt durch Meisterwerke, die während Napoleons Feldzügen, insbesondere in Nordeuropa und Italien, geplündert worden waren. Er wurde zu einem Palast der Kultur.

Es wurden verschiedene Ausschüsse eingerichtet, um den Louvre zu leiten, Ausstellungen zu organisieren und entsprechende bauliche Veränderungen zu planen. Was Letzteres betrifft, so war der Künstler Hubert Robert damit beschäftigt, verschiedene Renovierungsvorschläge für die bestehenden Innenräume zu entwerfen. Auf dem Pariser Salon von 1796 stellte er das Gemälde *Projet d'aménagement de la Grande Galerie* aus, das Oberlichter vorschlug, um die Sammlung wirkungsvoll zu beleuchten und gleichzeitig die dramatische Weite des Raums zu bewahren. Es handelte sich um einen recht einfachen Vorschlag, im Gegensatz zu einem anderen Gemälde, das er im selben Jahr auf dem Salon ausstellte: *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines*.

Diese imaginäre Ansicht, inspiriert von den Ruinen der klassischen Antike, wie man sie auf einer Grand Tour vorfindet, deutet auf einen letztendlichen Nieder- und Untergang hin. Wir sehen hier den Louvre als zerfallende Ruine, in der Roberts Oberlichter inmitten der korinthischen Säulen, zerbrochenen Bögen und Statuen eingestürzt sind, die, wie sich herausstellt, nichts als Hybris symbolisiert hatten. Was für Imperien gilt, gilt auch für die Kunst. Wenn zeitgenössische Aktivisten von der „Dekolonialisierung“ von Kunstmuseen sprechen, sollten sie vielleicht noch einen Schritt weiter gehen, über die Inhalte hinausdenken und ernsthaft den Abbau der Museen selbst in Betracht ziehen.

Die Kunst, wie wir sie heute verstehen, entstand zu Lebzeiten Hubert Roberts, und es gab für ihn keinen Grund anzunehmen, dass sie für immer Bestand haben würde. Sie hätte wie die Pubertät sein können – eine Phase, die die Gesellschaft gerade durchlief.³

Seit Roberts Gemälde vom Louvre in Trümmern haben sich viele Künstler eine Welt ohne Kunst vorgestellt. Im 19. Jahrhundert gipfelte beispielsweise William Morris' Arts-and-Crafts-Bewegung in *News From Nowhere*, einem utopischen Roman, in dem die Künste als überflüssig angesehen wurden. Er spricht von einer Revolution, dem „großen Wandel“, dem eine kapitalistische Gesellschaft vorausging, in der es „die Produktion dessen gab, was man früher Kunst nann-

dung dieses Begriffs förderte die Meiji-Regierung im Rahmen der Modernisierung des Landes westliche Vorstellungen und Praktiken der bildenden Kunst mittels Kunstinstitutionen. Diese historische Tatsache hat die kreative Identität japanischer Künstler tiefgreifend beeinflusst und zu signifikanten künstlerischen Fragestellungen geführt, darunter nach der Rolle der traditionellen [japanischen] Ästhetik und des untergeordneten Status des Kunsthandwerks.“

³ Es ist unmöglich einen genauen Zeitpunkt für die Erfindung der Kunst zu benennen, aber *Les beaux arts réduit à un même principe* (Einschränkungen der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz) (1746), ein Traktat des französischen Philosophen Charles Batteux, wird oft als erste vielbeachtete Erfassung der „schönen Künste“ als separate und privilegierte Form der Kreativität zitiert.

te, das aber unter uns heute keinen Namen mehr hat, weil es zu einem notwendigen Bestandteil der Arbeit jedes Menschen geworden ist, der etwas herstellt.“⁴

Siebenundzwanzig Jahre später reichte Marcel Duchamp *Fountain*, ein „Readymade“-Urinal, das er in einem Baumarkt gekauft hatte, zur Aufnahme in die Eröffnungsausstellung der New York Society of Independent Artists ein. Es wurde zwar nicht ausgestellt, gilt heute jedoch weit- hin als bedeutende künstlerische Leistung und liefert somit den unbestreitbaren Beweis dafür, dass Kunst keine intrinsische Qualität besitzt, sondern vielmehr im Geist – der „grauen Sub- stanz“ – des Betrachters existiert.⁵ Im Jahr 1926 plädierte Theo van Doesberg, führender Vertre- ter der De-Stijl-Bewegung, für das „Ende der Kunst“:

Erfrischen wir uns doch einmal mit Dingen, die keine Kunst sind: das Badezimmer, die Toilette, die Bade- wanne, das Teleskop, das Fahrrad, das Auto, die U-Bahn, das Bügeleisen.

Es gibt viele Menschen, die wissen, wie man solche guten, unkünstlerischen Dinge herstellt.

Doch sie werden behindert, und ihre Handlungen werden vom Priester der Kunst diktiert. Die Kunst, deren Funktion niemand kennt, behindert die Funktion des Lebens.

Um des Fortschritts willen müssen wir die Kunst zerstören.⁶

Es ist bezeichnend, dass zu Beginn der Moderne Künstler wie van Doesberg und Duchamp ernsthaft daran arbeiteten, die Kunst zu untergraben; van Doesberg wohl als aggressiverer Ver- treter von Morris' Idealismus, während Duchamp jegliche Gleichsetzung von Kunst und dem Aussehen der Dinge ablehnte, insbesondere wenn dabei auf „ästhetischen Genuss“ appelliert wurde.

Die Radikalität von *Fountain* ist nach wie vor deutlich spürbar, obwohl das Werk – als „Readymade“ gefunden und anschließend „bearbeitet“ – bereits vor einer Zeitspanne entstand, die so lang ist wie die, die zwischen damals und dem Entstehungsdatum von Roberts *Vue imagi- naire de la Grande Galerie en ruines* verstrichen ist. Duchamps Argument gegen die Existenz von Kunst in der realen „Objektwelt“ ist ebenso unanfechtbar wie die Evolutionstheorie gegen- über dem Intelligent Design. Und doch geht die Kunst weiter, von Erfolg zu Erfolg: Es werden mehr Kunstmuseen gebaut als je zuvor, es gibt mehr Galerien und Kunstmessen, mehr Auktions- rekorde werden gebrochen, und es gibt immer mehr Künstler. Die Frage ist: Warum? Warum ist der Mythos der Kunst so hartnäckig?

Ähnlich wie van Doesberg, der eine offensichtliche Abneigung gegen den „Priester der Kunst“ hegte⁷, verlor auch ich meinen Glauben, als mir klar wurde, dass Kunst der Religion gleicht. Die Tendenz, Kunstobjekte wie heilige Reliquien zu behandeln, die wertvoll sind, weil sie gewissermaßen die Präsenz eines Künstlers (ähnlich einem Heiligen) verkörpern, ist der Kern des Problems; daher üben Museen eine ähnliche Anziehungskraft aus wie Kirchen und Tempel, und Kuratoren fungieren wie Priester. Kunstwerke werden an Sammler verkauft, ähnlich wie Ablässe, mit dem Versprechen einer besseren Zukunft, weil Kunst gut ist. Unser Zusammenle- ben mit ihr soll unsere Lebensqualität verbessern.

Van Doesberg und ich waren keineswegs die einzigen, die auf den religiösen Charakter der Kunst hingewiesen haben. Diese oft geäußerte Beobachtung – manchmal auch als Kritik formu- liert – wird vom Kunstestablishment ohne Weiteres akzeptiert. So befindet sich Michael Craig- Martins skulpturale Installation „An Oak Tree“ in der Sammlung der National Gallery of Austra- lia, und ein Exemplar des Künstlers ist als Leihgabe in der Tate Gallery zu sehen.

⁴ William Morris, ‚News from Nowhere‘, News from Nowhere and Other Writings, Penguin, London 1993, 160

⁵ Diejenigen die derlei Implikationen verneinen, müssen ablehnen, dass es sich bei *Fountain* um ein Kunstwerk handelt. Siehe Damon Young & Graham Priest, ‚It is and it isn't‘, Aeon Newsletter, 22 September 2016: <https://aeon.co/essays/how-can-duchamp-s-fountain-be-both-art-and-not-art>.

⁶ Theo van Doesberg, ‚The End of Art‘, De Stijl, 7, 73/74, Leiden 1926, 29–30

⁷ Ebd., 29

Das Werk *An Oak Tree*, bestehend aus einem Glas Leitungswasser auf einer Glasablage, könnte nicht offensichtlicher zeigen, was es ist – doch daneben ist ein Begleittext ausgestellt, der es als Eiche ausweist. In Form eines Interviews werden darin berechnete Fragen gestellt, die der Künstler beantwortet, wie der folgende Auszug zusammenfasst:

F: Meinen Sie damit, dass das Glas Wasser ein Symbol für eine Eiche ist?

A: Nein. Es ist kein Symbol. Ich habe die physische Substanz des Glases Wasser in eine Eiche verwandelt.

F: Es sieht aus wie ein Glas Wasser ...

A: Natürlich sieht es so aus. Ich habe sein Aussehen nicht verändert. Aber es ist kein Glas Wasser. Es ist eine Eiche.

Dieser Wechsel ist klug. Nicht nur wegen der Fragen, die er hinsichtlich der Verwendung von Readymades in der Kunst aufwirft, sondern auch wegen der Verbindung, die er allzu deutlich zwischen künstlerischer Erfahrung und religiösem Glauben nahelegt. Der offensichtliche künstlerische Vorläufer ist „Fountain“ – während van Doesberg sich auf „das Badezimmer, die Toilette, die Badewanne“ bezieht –, doch statt ein Auffangbehälter und Abfluss für vom menschlichen Körper ausgeschiedene Flüssigkeiten zu sein, führt uns Craig-Martins Fundstück zurück zum Anfang des biologischen Prozesses, zu einem Trinkgefäß, und das Getränk ist in diesem Fall reines, unverfälschtes Wasser.

So wie Duchamp sein Urinal als „Brunnen“ bezeichnet, besteht Craig-Martin besonders darauf, dass sein Glas Wasser eine Eiche ist. Und es ist kein Symbol für eine Eiche. Es *ist* eine Eiche. „Ist das nicht ein Fall von ‚Des Kaisers neue Kleider‘?“, fragt sich Craig-Martin. Die Antwort? „Nein. Bei ‚Des Kaisers neue Kleider‘ gaben die Leute vor, etwas zu sehen, das nicht da war, weil sie das Gefühl hatten, es sehen zu müssen. Ich wäre sehr überrascht, wenn mir jemand sagen würde, er sähe eine Eiche.“ Duchamp forderte sein Publikum heraus, in einem Gegenstand, der nicht als Kunstwerk gedacht war – einem Sanitärarmöbel –, ein Kunstwerk zu sehen. Craig-Martin hingegen spricht von einer Art Transsubstantiation.

Die Transsubstantiation ist die wundersame Verwandlung von Wein in das Blut Christi und von Brot in seinen Leib während der römisch-katholischen Eucharistie. Weder das Aussehen noch die molekulare Zusammensetzung von Wein und Brot ändern sich. Sie schmecken nicht anders. Unsere Sinne sagen uns, dass eine absolute Kontinuität zwischen dem Vorherigen und dem Jetzigen besteht, doch wir „wissen“, dass sie zum Blut und zum Leib des Sohnes Gottes geworden sind und dass wir durch ihren Genuss von Sünden freigesprochen und somit für den Himmel würdig gemacht werden.

Michael Craig-Martins *Oak Tree* ist von autobiografischem Interesse, da es den besonderen christlichen Hintergrund des Künstlers widerspiegelt; darüber hinaus hat es jedoch auch Implikationen für die künstlerische Erfahrung im Allgemeinen, nämlich den notwendigen (wenn auch nicht ausreichenden) Faktor des Glaubens, durch den Kunst nicht nur als Kunst identifiziert, sondern auch als gut für uns, besser als Nicht-Kunst und irgendwie transzendent angesehen wird. Wie die Religion macht sich auch die Kunstwelt das Geheimnisvolle zunutze, was insbesondere aufgrund der undefinierbaren Natur ihrer Ware möglich ist. Seit langem haben wir anerkannt, dass Kunst kein bestimmtes Aussehen oder keine bestimmte materielle Qualität hat und nicht einmal die Handschrift eines Künstlers aufweisen muss. Sie kann aus den gewöhnlichsten, massenproduzierten Trinkgläsern und Regalen bestehen. Ein Kunstobjekt muss nicht gut gemacht oder etwas Edles sein. Kunst kann in der Abwesenheit liegen. Kunst muss kein Objekt sein, und bildende Kunst muss nicht einmal visuell sein.

Der Kunst ist nichts zu eigen, was sie von allem anderen unterscheidet. Es ist interessant, darüber zu spekulieren, welche Beobachtungen ein außerirdischer Besucher bei seiner Ankunft in unserer Welt machen würde, wenn er zum ersten Mal auf die vielfältigen Produkte einer Kultur stößt, die wir meist als selbstverständlich hinnehmen. Jede Unterscheidung, die wir zwischen hoher Kunst und Populärkultur – inklusive Beschilderung, Werbung usw. – trafen, würde ihm

entgehen. In einer Kunstwelt, die Jeff Koons durch Museumsretrospektiven und Ankäufe einen Platz einräumt, hätten sie kein Verständnis für die Hierarchie, die sich vom Kitsch bis hin zu jenen verehrten Produkten menschlichen Einfallsreichtums erstreckt, die wir Meisterwerke nennen. Und was genau ist das Problem mit Fälschungen? Warum verliert ein Gemälde Millionen Euro an Wert, wenn sich herausstellt, dass es nicht wie zuvor angenommen vom anerkannten alten Meister stammt?

Aktuelle Forschungsergebnisse des Kunsthistorikers Martin Kemp, die in Zusammenarbeit mit einer Reihe von Wissenschaftlern der Universität Oxford entstanden, sind Wasser auf meine Mühlen. Sie liefern schlüssige Beweise dafür, dass Menschen, die glauben, Kopien oder Fälschungen zu betrachten, deutlich andere neurologische Reaktionen zeigen als diejenigen, die davon überzeugt sind, ein authentisches, originales Kunstwerk vor sich zu haben.⁸ Die Teilnehmer eines sorgfältig durchgeführten Experiments wurden sowohl mit Bildern von Rembrandt-Originalen als auch von Kopien konfrontiert, und die daraus resultierenden fMRT-Gehirnscans zeigten, wie stark die Freude an der Kunst durch bestimmte Informationen beeinflusst wird. Ist jemand davon überzeugt, ein authentisches Rembrandt-Werk zu betrachten – unabhängig davon, ob es sich tatsächlich um eine Kopie handelt oder nicht –, wird ein Teil seines Gehirns aktiviert – insbesondere der orbitofrontale Kortex –, der pure Freude signalisiert, die oft mit Belohnung und finanziellem Gewinn assoziiert wird. Dies geschieht nicht bei denjenigen, die glauben, eine Kopie oder eine Fälschung zu betrachten: Sie sind stattdessen damit beschäftigt, „Hypothesen aufzustellen“ – insbesondere mit ihrem frontopolaren Kortex –, um herauszufinden, was genau sie da betrachten. Kemp erklärt:

Unsere Ergebnisse bestätigen, was Kunsthistoriker, Kritiker und die breite Öffentlichkeit schon seit langem glauben – nämlich, dass es immer besser ist, anzunehmen, wir sähen das Original.

Unsere Studie zeigt, dass unsere Wahrnehmung von Kunst nicht rational ist; dass wir – selbst wenn wir zwei Werke nicht voneinander unterscheiden können – ganz anders auf dasjenige reagieren, von dem wir wissen, dass es von einem renommierten Künstler gemalt wurde.

Die Tatsache, dass Menschen in Galerien auf der ganzen Welt reisen, um Originalgemälde zu sehen, legt nahe, dass diese Schlussfolgerung berechtigt ist.⁹

Sicherlich ist die gegenteilige Schlussfolgerung vernünftiger. Die Menschen müssen nicht Tausende von Flugmeilen zurücklegen, um ein Originalgemälde zu sehen. Vielmehr müssen sie einfach nur – wo auch immer sie sich befinden – daran glauben, dass sie ein authentisches künstlerisches Erlebnis haben. Entweder das, oder sie müssen zur Erkenntnis gelangen, dass es so etwas gar nicht gibt.

Das Verhalten der Menschen gegenüber dem, was sie für echte Kunstwerke halten – die drängenden Menschenmassen vor der Mona Lisa, die nun eine Renovierung des Louvre erforderlich machen –, würde unseren außerirdischen Besucher faszinieren. Er würde wissen wollen, warum wir diese „Kunst“-Erzählung um etwas so Vergängliches ranken, und daraus schließen, dass dies eher eine anthropologische Untersuchung als eine ästhetische Erforschung erfordert.

Hier kommt Alfred Gell ins Spiel. Er vollendete sein außerordentliches Buch *Art and Agency*, in dem er eine anthropologische Theorie der bildenden Kunst entwirft, kurz vor seinem zu frühen Tod im Jahr 1997. In einem einleitenden Kapitel lädt er den Leser dazu ein, aus der Perspektive benachbarter Disziplinen darüber nachzudenken, was Anthropologen am besten können: „Die Anthropologie gilt, um es ganz offen zu sagen, als gut darin, detaillierte Analysen von scheinbar irrationalen Verhalten, Handlungen, Äußerungen usw. zu liefern etc.“¹⁰ Er zitiert das klassische

⁸ Mengfei Huang, Holly Bridge, Martin J. Kemp and Andrew J. Parker, ‚Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art‘, *Frontiers in Human Neuroscience*, 28 November 2011 (doi: 10.3389/fnhum.2011.00134)

⁹ Sean Coughlan, ‚Fake Paintings trick viewers in brain scan test‘, *BBC News*, <https://www.bbc.co.uk/news/education-16032234>. Accessed 14 January 2026

¹⁰ Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998, 10

Problem „Mein Bruder ist ein grüner Papagei“ und verweist damit auf die scheinbare Absurdität von Überzeugungen, die in der afrikanischen Kultur weit verbreitet sind. Die Ähnlichkeit der Aussage „Mein Bruder ist ein grüner Papagei“ mit „Dieses Glas Wasser ist eine Eiche“ liegt auf der Hand. Die Vorstellung, dass Michael Craig-Martins *Oak Tree* ein Kunstwerk ist, ist gleichmaßen irrational.

In dem Bestreben, dem globalen Phänomen der Kunst gerecht zu werden, lehnt er angesichts des religiösen Charakters der künstlerischen Erfahrung die Gleichsetzung von Kunst und Ästhetik ab:

[...] Ich kann nicht zwischen religiöser und ästhetischer Verzückung unterscheiden; Kunstliebhaber, so scheint es mir, verehren Bilder tatsächlich in den meisten relevanten Bedeutungen und rechtfertigen ihre de facto Götzenverehrung, indem sie sie als ästhetische Ehrfurcht rationalisieren. Über Kunst zu schreiben bedeutet also in Wirklichkeit, entweder über Religion zu schreiben oder über den Ersatz für Religion, mit dem sich diejenigen begnügen, die die äußeren Formen der überlieferten Religionen aufgegeben haben. Das protestantisch-puritanische Erbe hat in Verbindung mit einer besonderen Form kunsttheoretischer Kasuistik in der heutigen westlichen Welt eine besondere Form der Unaufrichtigkeit hinsichtlich der „Kraft der Bilder“ etabliert [...] Wir haben unsere Idole neutralisiert, indem wir sie als Kunst neu klassifiziert haben; doch wir vollziehen der Kunst gegenüber genauso Akte der Ehrerbietung wie der überzeugte Götzenanbeter vor seinem hölzernen Gott.¹¹

Gells ein Jahr zuvor veröffentlichter Aufsatz „Vogel's Net“¹² ist ein lebhafter Versuch, die Frage „Was ist ein Kunstwerk?“ zu beantworten. Im Mittelpunkt steht die von Susan Vogel für das Center for African Art in New York (1988) kuratierte Ausstellung *Art/Artifact*, in der unter anderem ein traditionelles afrikanisches Jagdnetz zu sehen war – ein Objekt, das ohne jegliche künstlerische Absicht, geschweige denn mit einem Verständnis von Kunst hergestellt wurde. Nun, da es in einem Museumsraum in einer der bedeutendsten Kunststädte der Welt ausgestellt war, konnte es leicht mit einem Kunstwerk im Stil von Künstlerinnen wie Eva Hesse und Jackie Windsor verwechselt werden. Gell fragte daher: Worin genau bestand der Unterschied, und was konnte uns diese Begegnung mit dem Jagdnetz über unsere Definitionen von Kunst sagen?

Gell wendet bei seiner Suche nach der schwer fassbaren Definition moderne westliche Logik an und zieht drei Optionen in Betracht: Erstens, dass ein Kunstwerk „als jedes Objekt definiert werden kann, das ästhetisch überlegen ist und bestimmte Eigenschaften visueller Gefälligkeit [sic!] oder Schönheit aufweist“. Als Bewunderer von Duchamp weist er diese These jedoch kurzerhand zurück. Als Nächstes folgt die „interpretative“ Theorie, die viel „besser auf die Realitäten der heutigen Welt abgestimmt“ ist; das heißt, dass ein Kunstwerk nur „im Lichte eines Ideensystems, das in einer kunsthistorischen Tradition verankert ist“, als solches interpretiert werden kann.¹³ Dies führt über eine Argumentation, die im Wesentlichen auf eine gedankliche Reise an einen Ort jenseits der westlichen Kultur besteht, zu dem, was er als „institutionelle“ Theorie bezeichnet, wonach „ein Werk ursprünglich zwar keinen Bezug zum Mainstream der Kunstgeschichte haben mag, aber wenn die Kunstwelt das Werk für sich beansprucht und es als Kunst in Umlauf bringt, dann ist es Kunst“.¹⁴ Und so fällt auch die afrikanische Jagdnetzkunst in diese Falle; ebenso japanische Holzschnitte, Höhlenmalereien und, nun ja, fast alles, was heute als Kunst geschätzt wird und vor dem späten 18. Jahrhundert entstanden ist.¹⁵

Gell stand im Widerspruch zum Kunstkritiker und Philosophen Arthur Danto, der einen Aufsatz für den Ausstellungskatalog „Art/Artifact“ verfasste. Danto konnte das Jagdnetz nicht als Kunst akzeptieren, da seine Entstehung nichts mit der „Kunstwelt“ zu tun hatte – ein Begriff, der übrigens von Danto geprägt wurde – und die Kunstwelt ein Ort ist, an dem „das Universelle“

¹¹ ebd., 97

¹² Alfred Gell, ‚Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps‘, *The Anthropology of Art. A Reader*, eds H Morphy & M Perkins, Blackwell Publishing, 2006

¹³ Ebd., 219

¹⁴ Ebd., 220

¹⁵ See Larry Shiner, *The Invention of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2001

thematisiert wird. Das Jagdnetz sei wie ein Messer oder eine Haarnadel, „Gegenstände, deren Bedeutung sich in ihrem Nutzen erschöpft. Universalität gehört schließlich zu Gedanken und Aussagen, und niemand hätte angenommen, dass Messer oder Netze oder Haarnadeln universelle Inhalte zum Ausdruck bringen. Sie sind das, wofür sie verwendet werden, aber Kunstwerke haben eine höhere Rolle, sie bringen uns mit höheren Realitäten in Verbindung; sie definieren sich durch den Besitz von Bedeutung. Sie sind durch das zu erklären, was sie zum Ausdruck bringen.“¹⁶ Bevor er zu dieser Schlussfolgerung gelangt, vollbringt Danto einen akademische Gedankensprung, indem er sich zwei afrikanische Stämme vorstellt – die „Topf-Leute“ und die „Korb-Leute“ –, die zwar identische Töpfe und Körbe herstellen, diese Objekte jedoch aufgrund der von priesterähnlichen „Weisen“ erzählten Schöpfungsgeschichten ganz unterschiedlich wahrnehmen.

Die Korb-Leute zum Beispiel „würden, wenn sie die Worte dafür hätten, [...] Körbe als Kunstwerke und ihre Töpfe als Artefakte beschreiben. Die Körbe gehören jedenfalls zu dem, was Hegel den absoluten Geist genannt hat: einem Bereich des Seins, der der der Kunst, der Religion und der Philosophie ist. Die Töpfe sind lediglich Teil dessen, was er mit seinem sprachlichen Genie als ‚Prosa der Welt‘ bezeichnete.“ Es geht nicht darum, wie die Körbe des Korbvolkes aussehen – und ebenso wenig um die Töpfe des Topfvolkes –, sondern vielmehr darum, wie sie wahrgenommen werden: als „etwas, das eine spirituelle Identität besitzt, die den unterscheidbaren Gegenständen des anderen Stammes gänzlich fehlt.“¹⁷ Er bezieht Missionare, Museen und die alten Griechen ausführlich in seine Argumentation ein, doch die grundlegende Frage bleibt: Was, wenn wir die von den Weisen vertretenen Vorstellungen von Universalität und einer spirituellen Dimension nicht teilen? Was, wenn wir einfach nicht daran glauben oder uns das egal ist?

Gells Erwiderung auf Danto ist erfreulich einfach: „Letztendlich ist der Grund, warum [er] das ‚Netz‘ als Kunst ausschließt, dass er sich keinen Weisen [oder keine Weise] vorstellen kann, der oder die ihm eine Geschichte erzählen könnte, die überzeugend genug wäre, um ihn dazu zu bewegen, anders zu denken; er geht davon aus, dass es sich, weil es ein Netz ist und Netze zur Jagd verwendet werden und die Jagd ein Mittel zur Nahrungsbeschaffung ist, folglich bei dem Netz um ein bloßes Werkzeug handelt, wie etwa eine Käsereibe.“¹⁸

Die Weisen der Kunstwelt – Kuratoren, Galeristen, Künstler selbst – müssen Vertrauen wecken, damit Kunst existieren oder überhaupt eine Bedeutung haben kann. Man muss ihnen Glauben schenken.

In seinem Essay „Miraculous Cures and the Canonization of Basquiat“ aus den Jahren 1993/94 erzählt Brian Eno die Geschichte von Richard Williams, einem Musikjournalisten, der Testpressungen – zwei einseitige Schallplatten – einer neuen Platte von John Lennon und Yoko Ono vor der Veröffentlichung erhielt. Die „B“-Seiten bestanden aus 20-minütigen Dauertönen, die Tontechniker in das Vinyl eingraviert hatten, um die Stabilität des Plattenspielers und die Vinylqualität zu überprüfen; Williams hielt sie jedoch fälschlicherweise für experimentelle minimalistische Werke von John und Yoko und verfasste eine positive Rezension. Er beschrieb eine Schwingung, die „einen fast unterschwelligsten, unregelmäßigen ‚Beat‘ erzeugt, der das Interesse aufrechterhält“ – dabei hörte er reine Sinuswellen, hielt sie jedoch für die neuesten Werke der Künstler.

Eno widersteht der Versuchung, sich dem Gelächter auf Kosten von Williams anzuschließen, jenem Kritiker, der einen Testton – „den absichtlich ungeschliffensten aller Klänge“ – für ein echtes Kunstwerk hielt [...] Warum sollte [er] mit einem Testton kein musikalisches Erlebnis gehabt haben? Und sagt uns die Tatsache, dass er dies offensichtlich tat, nicht etwas über das

¹⁶ Arthur Danto, „Artifact and Art“, Art/Artifact, exhibition catalogue, Center for African Art, New York, p.31

¹⁷ Ebd., 24

¹⁸ Gell 2006, 225

Wesen künstlerischer Erlebnisse im Allgemeinen?¹⁹ An anderer Stelle in dem Aufsatz fragt er: „Inwieweit werden wir ‚Placebo-Effekte‘ aktiv annehmen?“

Eno schrieb dies etwa zu der Zeit, als er eingeladen wurde, in der Tate in London den Gewinner des Turner-Preises 1995 bekanntzugeben und eine Rede zu halten. Er war entschlossen, Fragen zu „der Kunst und ihrem Platz in unserem Leben“ aufzuwerfen:

[...] Das intellektuelle Klima rund um die bildenden Künste ist so vage und selbstgefällig, dass nur wenige dieser Fragen jemals wirklich thematisiert, geschweige denn beantwortet werden [...] Warum haben die Naturwissenschaften großartige Erklärer wie Richard Dawkins und Stephen Gould hervorgebracht, während die Künste regelmäßig einige der laschesten Denkweisen und schlechtesten Texte hervorbringen, die die Geschichte kennt? Warum war die Kunstwelt bisher nicht in der Lage, irgendein nützliches Paradigma für das zu formulieren, was sie derzeit tut?

[...] Es könnte und sollte eine umfassende öffentliche Diskussion darüber geben, was Kunst für uns leistet, was wir aus ihr lernen, wozu sie uns befähigen könnte – zu tun, zu denken oder zu fühlen –, was uns zuvor nicht möglich war.²⁰

Eno gab bekannt, dass Damien Hirst 1995 den Turner-Preis gewonnen hatte, und ein Jahr später fragte Alfred Gell, ganz in seinem Element: Was genau sei denn der Unterschied zwischen einem in einem Glasbehälter mit Formaldehyd schwebenden Hai und einem Gemälde der australischen Aborigines, das einen gefangenen Hai darstelle?²¹

Die 1990er Jahre waren eine aufregende Zeit in London, und ich hatte das Glück, dort zu sein und mich als Kurator zu etablieren. Zur gleichen Zeit hatte Michael Craig-Martins Gruppe der „Young British Artists“, zu der auch Hirst gehörte, gerade ihr Studium am Goldsmiths College abgeschlossen. Duchamp war in aller Munde, und Readymades oder Fundstücke – sogar Haie! – waren in der Kunstwelt allgegenwärtig. „Anything Goes“ war ein postmodernes Credo, und insgesamt herrschte ein Gefühl ästhetischer Freiheit. Es ist interessant, dass Eno Richard Dawkins, einen bekennenden Atheisten, als Inspiration nannte. Wäre seine Art des kritischen Denkens damals auf die Kunst und ihre Institutionen angewendet und berücksichtigt worden, hätte ich heute wahrscheinlich nicht das Bedürfnis, diesen Aufsatz zu schreiben.

Dawkins möchte die Dinge auf das reduzieren, was aus wissenschaftlicher Sicht Sinn ergibt. Was nicht beobachtet oder bewiesen werden kann, verbleibt im weiten Bereich zukünftiger Entdeckungen und soll nicht durch Glaubenssprünge erklärt werden. Er sieht im Glauben nichts Tugendhaftes und ermutigt uns, nicht nur zu akzeptieren, dass wir inmitten bekannter und unbekannter Unbekannter leben, sondern auch das zu schätzen, was uns hier und jetzt begegnet, anstatt unser Glück auf ein imaginäres Leben nach dem Tod zu verschieben. Dawkins ist Positivist und positiv eingestellt; er behauptet, dass das, was wir wissen, schon wunderbar genug ist und dass wir keinen Grund haben sollten, einen Gott oder Götter zu erfinden, um die Qualität der menschlichen Existenz zu verbessern.

Eno scherzte in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Turner-Preises, dass er bei dieser Gelegenheit nicht genug Zeit gehabt habe, um eine Kunsttheorie zu formulieren – „wenn ich noch zwei Minuten Ihrer Zeit hätte, würde ich es versuchen“ –, und bis vor kurzem hielt er sich zurück. Im vergangenen Jahr erschien sein Buch *what art does: an unfinished theory*, das er gemeinsam mit der niederländischen Künstlerin Bette A verfasste, und dessen Inhalt könnte enttäuschender Weise nicht vertrauter sein. Im Stil eines Selbsthilfebuchs für Kinder versucht es, folgende Fragen zu beantworten:

Was tut Kunst?

Und wieso brauchen wir sie?

¹⁹ Brian Eno, „Miraculous Cures and the Canonization of Basquiat“, Brian Eno’s Diary 1995. A Year with Swollen Appendices, Faber & Faber, London 2023, 375–376

²⁰ Ebd., 258

²¹ Gell 2006, 229

Eine Aussage zu Beginn klingt vielversprechend: „Kunst ist der Name, den wir einer bestimmten Art von Erfahrung geben [...] einer Art von Erfahrung, die wir mit etwas machen“, doch dann greifen die Autoren auf die ästhetizistische Definition von Kunst aus dem 19. Jahrhundert zurück, wonach Kunst in umgekehrtem Verhältnis zum Nutzen existiert: „Je weniger funktional ein Gegenstand ist – je weniger er eine bestimmte Aufgabe erfüllen muss –, desto mehr Raum für Kunst gibt es in ihm; desto mehr Freiheit steckt in ihm.“ Es ist der Unterschied zwischen der Klinge und dem Griff eines Schraubendrehers: Die Klinge muss effizient funktionieren, aber hey, der Griff könnte „gestreift oder gesprenkelt oder mehrfarbig oder undurchsichtig“ sein.²² Wo Eno und Bette A Kunst mit Freiheit gleichsetzen, hätte Danto sich auf Universalität und höhere Realitäten berufen. Anstelle einer Schraubendreherklinge, jenseits der Sphären der Kunst, hatte Danto Vogels Netz.

Eno und Bette A unterscheiden zwischen Kunst und Wissenschaft; Letztere strebt nach Überprüfbarkeit, während die Kunst mehr Wert auf die Bedeutung von Gefühlen legt. „Gefühle, die durch Kunst hervorgerufen werden, sind nicht immer angenehme Gefühle, aber sie tun einem nicht weh“²³ und dann, auf einer anderen Ebene: „Kunst verändert, wie wir unsere Gefühle wahrnehmen.“²⁴ Gegen Ende nähern sie sich dem Stil von „Eat, Pray, Love“, an, wenn die Autoren darüber nachdenken, wie Kunst uns verändern kann: „Kunst schafft Gemeinschaften [...] [Sie] ist eines der Dinge, die Menschen miteinander verbinden [...] Sie ist eine Art zu sagen: Ich gehöre zu diesem Geflecht aus Ideen und Gefühlen [...]“²⁵ Zumindest in dieser Hinsicht stimmen die Autoren mit Alfred Gell überein: Kunst *ist* eine Stammesangelegenheit.

Enos „unvollendete Theorie“ ist weit entfernt von den radikalen Schlussfolgerungen seines Essays über Wunderheilungen. Im klaren Licht des Tages erkennen wir die Kunst als das Placebo, das sie ist – etwas, das für uns eine Rolle spielt, weil wir daran glauben, dass es so ist. Wir wissen, dass vieles, was als Kunst gilt, nicht gut ist, klammern uns aber an die Vorstellung, dass es gut ist, weil es Kunst ist. Andererseits gibt es viele gute Dinge; Dinge, die uns positiv beeinflussen – Dinge, die ästhetisch ansprechend, inspirierend, zutiefst philosophisch und so weiter sind –, die nichts mit Kunst zu tun haben. Das ist eine befreiende (offensichtliche, unbestreitbare) Erkenntnis, und bezeichnenderweise entspringt sie der Kunstwelt selbst, von William Morris über van Doesburg bis hin zu späteren Künstlern.

Seit den 1990er Jahren gibt es zahlreiche Künstler, deren Werke die Vorstellungen von Kunst so nachdrücklich in Frage stellen, dass ich 2014 in einem Artikel für das Magazin „Frieze“ argumentierte, sie würden „das Ende der Kunstwelt, wie wir sie kennen, vorwegnehmen“. Ich zitierte dabei den deutschen Künstler Tino Sehgal:

Unsere Kultur ist fixiert auf materielle Gegenstände und misst ihnen eine übermäßige Bedeutung bei [...] Das ist etwas ganz Neues, das erst in den letzten 200 oder 300 Jahren entstanden ist – dass es im Leben darum geht, materiellen Reichtum anzuhäufen. Im 21. Jahrhundert geht es nicht mehr darum, materiellen Reichtum anzuhäufen, wie es im 20. Jahrhundert der Fall war. Diese Einstellung verliert bereits an Bedeutung. Ich habe nichts gegen materielle Dinge – ich arbeite nur nicht mit ihnen.²⁶

Grayson Perry hingegen tut dies sehr wohl. Er kuratierte kürzlich im British Museum eine bemerkenswerte Ausstellung mit dem Titel *The Tomb of the Unknown Craftsman* (2011), in der er das Werk eines berühmten Künstlers – nämlich sein eigenes – mit dem unzähliger anonymer Menschen verband, die seit jeher Objekte geschaffen haben, die nicht zur Kunst gehören, uns aber dennoch der Aufmerksamkeit würdig erscheinen, die anerkannten Meisterwerken zuteilwird. Und ebenso führt uns Jeremy Deller, der durch die Zusammenarbeit mit Laien konsequent Vorstellungen von künstlerischer Urheberschaft hinterfragt und dabei bewusst mit der Aura des

²² Brian Eno and Bette A., *what art does: an unfinished theory*, Faber & Faber, London 2025, 14

²³ ebd. 30

²⁴ ebd. 80

²⁵ ebd. 94

²⁶ Zitiert nach Jonathan Watkins, „Art and its Objects“, *Frieze*, January 2013

Museums – und anderer spezieller Kunsträume – spielt, zu der unausweichlichen Schlussfolgerung, dass Künstler nichts Besonderes sind, sondern einfach Menschen mit einem Markenzeichen und einer Berufsbezeichnung, die zu unserer Art von Gesellschaft passen.

Bezeichnenderweise verfolgen Perry und Deller eine handwerklich orientierte künstlerische Praxis. Sie schaffen das, was der Philosoph Larry Shiner als „Craft-as-Art“ bezeichnet, wobei Perry vor allem für seine Keramiken und Wandteppiche bekannt ist. Doch wie Shiner feststellt, hat „[Craft-as-Art]“ nicht zu einer Annäherung zwischen bildender Kunst und Kunsthandwerk geführt, sondern „tatsächlich dazu geführt, dass das Kunsthandwerk selbst in künstlerische und handwerkliche Ansätze gespalten wurde“.²⁷ Perry war Gewinner des Turner-Preises, während unzählige andere, weitaus begabtere Keramikünstler niemals in Betracht gezogen worden wären.

Shiner beschäftigt sich insbesondere mit der Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk, und sein beeindruckendes, unschätzbare Buch *The Invention of Art* (2001) enthält ein Kapitel mit dem Titel „Beyond Art and Craft“. In einer sorgfältigen Auseinandersetzung mit der „primitiven Kunst“ erwähnt er Susan Vogel und Arthur Danto – nicht jedoch Alfred Gell – und vermittelt auf amüsante Weise die Verwirrung, die oft daraus resultiert, dass nicht-westlichen Gemeinschaften westliche kulturelle Werte aufgezwungen werden: „Ein Vertreter des staatlichen Kunstrats in Alaska musste beispielsweise den Inuit in Alaska in den 1980er Jahren immer wieder erklären, dass Elfenbeinschnitzerei und Perlenstickerei ‚als Kunst‘ gefördert werden könnten, nicht jedoch der Bau von Kajaks oder Harpunen.“²⁸ Shiner zitiert Michael LaCapra, einen Illustrator und Geschichtenerzähler mit gemischter Abstammung aus den Stämmen der Apache, Hopi und Tewa, der verständlicherweise unzufrieden mit der Aussicht auf eine von Außenstehenden vorgenommene Kategorisierung der Kreativität seines Volkes war:

Wie nennen wir ein Werk, das von den Händen meiner Familie geschaffen wurde? Bei uns zu Hause nennen wir es Töpferware, die mit Mustern bemalt ist, die uns eine Geschichte erzählen. Im Haus meiner Mutter nennen wir es einen Hochzeitskorb, in dem blaues Maismehl aufbewahrt wird [...] Bei meiner Großmutter nennen wir es eine Kachina-Puppe, eine geschnitzte Darstellung einer Lebenskraft, die die Welt der Hopi zusammenhält. Wir schaffen Stücke des Lebens, die man sehen, berühren und spüren kann. Sollen wir es „Kunst“ nennen? Ich hoffe nicht.²⁹

Wir stellen uns vor, dass die Kachina-Puppe, die das Universelle anspricht, Zugang zu Dantos Kunstwelt gefunden hätte, während der Hochzeitskorb – der nicht vom „Korb-Volk“ hergestellt wurde und wahrscheinlich zu zweckmäßig ist – es möglicherweise schwer gehabt hätte. Shiner führt fort, indem er verschiedene Paradoxien und Widersprüche aus der anhaltenden Polarisierung von Kunst und Handwerk herausarbeitet – die Irrationalität des Ganzen! –, räumt jedoch ein, dass die vermeintliche Überlegenheit des einen immer über das andere triumphiert. Im Fall von „Handwerk als Kunst“ ist es stets die Kunst, die die Bedingungen diktiert. „Kunst als Handwerk“ hat sich als kulturelle Kraft noch nicht durchgesetzt...

Shiner möchte die „Kluft“ zwischen Kunst und Handwerk überbrücken: „Die Antwort auf die Spaltung der Kunst besteht offensichtlich nicht darin, Ideale wie Freiheit, Vorstellungskraft und Kreativität abzulehnen, sondern sie mit Leichtigkeit, Dienstbarkeit und Funktion zu vereinen.“³⁰ Das ist eine seltsame These, die die bestehende Polarisierung bekräftigt und eindeutig im Widerspruch zum gesunden Menschenverstand steht, denn die Kunst hat keineswegs ein Monopol auf „Freiheit, Fantasie und Kreativität“. Wir wissen, dass die meisten Kunstwerke banal sind, es sei denn, man ist mit der Vorstellungskraft und Großzügigkeit eines Richard Williams gesegnet. Kunst wird aus dem Nichts gezaubert. Auf der anderen Seite hat das Handwerk weit mehr zu bieten als „Geschicklichkeit, Dienstleistung und Funktion“. Der beste Weg, diese Kluft zu über-

²⁷ Shiner 2001, 274

²⁸ ebd. 270

²⁹ ebd. 273

³⁰ ebd. 307

brücken, besteht sicherlich darin, dem Rat von Michael LaCapa zu folgen und den Begriff „Kunst“ ganz fallen zu lassen.

Das bislang spektakulärste Werk im Bereich „Kunsthandwerk als Kunst“ ist Damien Hirsts *For the Love of God*. Es wurde von einer Juwelierwerkstatt im Londoner West End nach den Vorgaben des Künstlers angefertigt und ist ein lebensgroßer Abguss eines menschlichen Schädels aus Platin mit menschlichen Zähnen, der mit 8.601 Industriediamanten besetzt ist. Es handelt sich um ein glitzerndes Memento mori, inspiriert von verzierten aztekischen Schädeln. Tausende Menschen standen Schlange, um es zu sehen – in Gruppen zu je zehn Personen mit Eintrittskarten –, als es im Juni 2007 im Rahmen von Hirsts Einzelausstellung „Beyond Belief“ erstmals in der White Cube Gallery London in einem abgedunkelten Raum im Scheinwerferlicht ausgestellt wurde. Zehn Wochen später wurde *For the Love of God* für 50 Millionen Pfund verkauft.

Für meine gegenwärtigen Zwecke bietet *For the Love of God* alles, was ich brauche. Es ist nicht nur Handwerk als Kunst, sondern bezieht sich auch explizit auf eine indigene Traditionslinie, die glücklicherweise nichts von Kunst wusste. Der Schädel, verbunden mit der Anrufung Gottes, erinnert an religiöse Reliquien. Als künstlerische Geste verkörpert es Hirsts Gewandtheit, nicht nur in Bezug auf prägende Einflüsse – Duchamp und Warhol sind seine Leitfiguren –, sondern auch in Bezug auf sein Gespür für den Kunstmarkt. Schließlich war er es, der am Tag der Insolvenz von Lehman Brothers durch einen Direktverkauf seiner Werke bei Sotheby's London 111 Millionen Pfund verdiente und damit die globale Finanzkrise von 2008 deutlich vor Augen führte.

Was wäre, wenn *For the Love of God* eine Fälschung wäre, ein aus Kunstschmuck zusammengesetztes Konstrukt? Was wäre, wenn es authentisch wäre, aber denjenigen, die sich die Mühe gemacht hätten, es im White Cube zu besichtigen – vielleicht nachdem sie um die ganze Welt gereist waren –, beim Betreten des abgedunkelten Raums mitgeteilt würde, dass es sich um eine Fälschung handele? Es ist sehr unwahrscheinlich, dass ihr Gehirn dann jene Art von purer Freude signalisieren würde, die mit Belohnung und finanziellem Gewinn verbunden ist. Und übrigens wäre es Hirst durchaus zuzutrauen, einen solchen Stunt durchzuführen: 2017 zeigte er in der Pinault-Stiftung in Venedig eine Ausstellung mit Fälschungen: *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Zwischen den Zeilen fragt Hirst: Wie kann man an Kunst „glauben“? Warum „glauben“ Menschen an Kunst?

In seinem Buch *The God Delusion* legt Dawkins seine Mem-Theorie dar, wonach Kunst und andere Arten kultureller Informationen, die für die Spezies von Nutzen sind, im Rahmen einer nicht-genetischen Form der natürlichen Selektion als „sich selbst replizierende Träger religiöser Ideen“ von einer Generation zur nächsten weitergegeben werden.³¹ Darüber hinaus gibt es noch die Psychologie, eine eingehendere Untersuchung der „grauen Zellen“, die Duchamp als entscheidenden Faktor in jeder künstlerischen Gleichung hervorhob. Ein solcher Forschungsansatz, dem Martin Kemp und andere in gewissem Maße folgen, könnte eines Tages ein Äquivalent zum „Gottesteilchen“ offenbaren, doch vorerst existiert er im Bereich der bekannten Unbekannten, und wir beschäftigen uns weiterhin mit diesem Phänomen namens Kunst, so wie Dawkins sich mit Religion beschäftigt.

Kunst und Religion haben vieles gemeinsam, doch ein wesentlicher Unterschied liegt darin, inwieweit sich die Kunst selbst hinterfragt und wie diese Hinterfragung aussieht. Die Kunst als Institution ist in außergewöhnlichem Maße selbstreflexiv, und die oben genannten Künstler, von Duchamp bis Deller, gehören zu den unzähligen anderen, deren Werk sich diese Offenheit für Fragen zunutze macht. Die Moderne war bekanntlich selbstbewusst, doch was einen Großteil der besten Kunst von heute auszeichnet, ist ein tiefgreifender Skeptizismus gegenüber jeder Vorstellung, dass Kunst etwas anderes sein könnte als ein aus dem Glauben heraufbeschworenes Phan-

³¹ Richard Dawkins, *The God Delusion*, Penguin, London 2006, 232–233

tom. Sie hat eine sachliche Haltung, die angesichts einer überholten Romantik erfrischend wirkt, die nicht abgelehnt, sondern durch die Moderne vielmehr wiederbelebt wurde. Ihre unterschiedlichen Arbeitsweisen untergraben tendenziell die Fundamente, auf denen das Gebilde der Kunst im westlichen Sinne ruht – und Kunst existiert ja eigentlich nur im westlichen Sinne –, sodass wir uns nun bemerkenswert frei fühlen, frei, mit ihr überall hinzugehen. Vielleicht hören wir einer Blaskapelle zu, die Acid House spielt (Deller), oder beobachten zwei Menschen, die sich auf dem Boden wälzen und sich langsam küssen (Sehgal), betrachten einen Topf (Perry) – oder einen Korb – oder Fliegen, die rund um einen Tierkadaver schlüpfen und sterben (Hirst), und unsere Kunstwelt nimmt all diese Dinge auf und macht sie sich als Kunst zu eigen. Wir könnten die Tatsache feiern, dass Kunst so aufnahmefähig ist wie der Kapitalismus – was uns dieses warme Glühen im orbitofrontalen Kortex beschert –, und sich so wandelt, dass sie alles einbezieht, was als Herausforderung angesehen werden könnte. Oder wir könnten zu *An Oak Tree* zurückkehren und die Vereinnahmung ansonsten unauffälliger Dinge als Ergebnis eines religiösen Impulses betrachten, der unnötig, wenn nicht sogar mittlerweile ein wenig verzweifelt ist.

Geld und Kunst sind untrennbar miteinander verbunden, und der Glaube hat, trotz seiner spirituellen Untertöne, viel damit zu tun. In dem Witz, dass der Unterschied zwischen Handwerk und Kunst darin bestehe, dass dem Preis der Kunst mindestens zwei Nullen hinzugefügt werden, steckt mehr als nur ein Körnchen Wahrheit. Nach all den Qualen, denen die Kunst ausgesetzt war – nicht zuletzt durch sich selbst –, bleibt letztlich nichts anderes übrig als der Glaube, und die Menschen zahlen dafür viel gutes (und schlechtes) Geld. Wenn William Morris' Träume wahr würden und der Kapitalismus zusammenbräche – und mit ihm der Kunstmarkt –, würden wir uns dann so sehr um gefälschte Rembrandts kümmern? Würde uns Kunst überhaupt noch interessieren? Larry Shiner hat sich gewissermaßen mit der Hartnäckigkeit des Kunstmythos abgefunden. Im Gegensatz zu Morris kommt er zu dem Schluss, dass „die meisten Menschen an verschiedenen Arten von Kunstwelten teilhaben werden, dabei die alten Trennlinien und Hierarchien überwinden und mehr oder weniger erfolgreich die Beziehungen zwischen Kunst, Religion, Politik und Alltag unter einen Hut bringen“. Mit anderen Worten: „Man kann nicht wieder nach Hause zurückkehren“³² und die Kunst bleibt, wo sie ist. Aber muss es sich unbedingt so entwickeln?

Religionen kommen und gehen. Oft stehen Kirchen leer, wenn sie nicht zu Aufnahmestudios oder Coworking-Spaces umfunktioniert werden. Ohne Kunst gäbe es immer noch Malerei, Bildhauerei, Videoinstallationen, Performance, Klang und Musik sowie alle Formen der Kreativität, einschließlich des Kunsthandwerks, die ohne den vorherrschenden kulturellen Elitismus und die Mystifizierung geschätzt würden. Stellen Sie sich vor, in zweihundert Jahren würden Menschen durch die Ruinen des Louvre schlendern und sich fragen, was es mit dem ganzen Trubel eigentlich auf sich hatte.

(Übersetzung: Alexander Averhage)

Bibliografie

Coughlan, S. (2011). *Fake Paintings trick viewers in brain scan test*. [online] Bbc.co.uk. Available at: <https://www.bbc.co.uk/news/education-16032234>. [Accessed 14 January 2026]

Danto, A. (1993). Art and Artifact, In: Vogel, S. M. (Ed.): *Art/Artifact*. Center for African Art. New York: Prestel. [exhibition catalogue]

Dawkins, R. (2006). *The God Delusion*. London: Penguin.

Doesberg, T. van (1926). *The End of Art*. In: De Stijl, 7, 73/74. Leiden.

Eno, B. (2023). *Brian Eno's Diary 1995. A Year with Swollen Appendices*. London: Faber & Faber.

³² Shiner 2001, 307

- Eno, B. & Adriaanse, B. (2025). *what art does: an unfinished theory*, London: Faber & Faber.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. (2006). Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps, In: Morphy, H & Perkins, M. (Eds.): *The Anthropology of Art. A Reader*, eds H Morphy & M Perkins. Oxford: Blackwell Publishing.
- Huang, M.; Bridge, H.; Kemp, M. J.; Parker, A. J. (2011). Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art. In: *Frontiers in Human Neuroscience*, 5:134. doi: 10.3389/fnhum.2011.00134
- Mitsuyama-Wdowiak, K. (2026). *Bijutsu: The Key Issue of Contemporary Japanese Art*. [online] Available at: <https://www.universiteitleiden.nl/en/events/2026/04/bijutsu-the-key-issue-of-contemporary-japanese-art> [Accessed 8 May 2026].
- Morris, W. (1993). *News from Nowhere and Other Writings*. London: Penguin.
- Priest, G. & Young, D. (2016). *It is and it isn't*. [online] Aeon.co. Available at: <https://aeon.co/essays/how-can-duchamp-s-fountain-be-both-art-and-not-art> [Accessed 8 May 2026].
- Sartre, J. P. (2000). *Words*. London: Penguin.
- Shiner, L. (2001). *The Invention of Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Watkins, J. (2013). *Art and its Objects*. [online] Frieze.com. Available at: <https://www.frieze.com/article/art-and-its-objects?language=en> [Accessed 8 May 2026]