

Georg W. Bertram

Kunst

Eine philosophische Einführung

Reclam

Dritte Auflage

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19413

2005, 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Printed in Germany 2018

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019413-3

www.reclam.de

Inhalt

Einleitung 11

1 Es gibt Kunstwerke ... gibt es sie wirklich? 18

Die naheliegende Frage: Was ist Kunst? 20

Ein essentialistischer Kunstbegriff 21

Ein erstes Problem: Wie wird etwas Kunst? 24

Eine mögliche Reaktion 25

Erste Weichenstellung: Wann ist Kunst? – Auf dem Weg
zu einem anti-essentialistischen Kunstbegriff 27

Ist Kunst eine Institution? 31

Ein weiteres Problem: Beteiligung an einer
ästhetischen Praxis 33

Zweite Weichenstellung: Welchen Wert hat die Kunst
für uns? 35

Zwischenstand 37

Interesselosigkeit 39

Noch ein Problem: Was ist der Wert der Kunst? 41

Ästhetische Selbstverständigung 41

Dass Kunst uns anspricht ... 43

Die Unausweichlichkeit des Nachdenkens
über Kunst 45

Die Geschichtlichkeit der ästhetischen
Erfahrung 49

Kunst und Philosophie der Kunst 52

Wie nach der Kunst fragen: eine Zusammenfassung 55

2 Die Kunst und die Künste 57

Unterteilungen der Künste 60

Raumkünste und Zeitkünste 61

Dionysische und apollinische Künste 67

Auratische und nichtauratische Künste 72

Eine Einheit der Künste 77

Hegels Konzept eines Systems der Künste 79

Das Gesamtkunstwerk 90

Intermedialität der Künste 95

Der Begriff der Kunst im Spannungsfeld
der Künste 98

Klangkörper und Farbenmusik 99

Das Spannungsfeld der Künste 102

Intermedialität der Künste, unprogrammatisch 107

Wie nach der Kunst fragen, noch einmal 109

3 Kunst als Selbstverständigung 111

Kant: Kunst als Erkenntnis überhaupt 115

Das Zusammenspiel unserer Erkenntniskräfte 116

Freies Spiel der Erkenntniskräfte 118

Selbstverständigung über die Möglichkeiten
allen Erkennens 120

Hegel: Kunst als Geistiges in der Form
der Anschauung 122

Das Zusammenspiel in unserem Verstehen 125

Verstehen innerhalb und außerhalb der Kunst 127

Selbstverständigung in der Form sinnlicher
Anschauung 131

Adorno: Kunst als Brechung der Identität im Verstehen	134
Das Zusammenspiel in unserem Verstehen, noch einmal	138
Negativität der Kunst	140
Selbstverständigung als Infragestellung	144
Heidegger: Kunst als Erweiterung von Verständ- nissen	146
Kunst als Wahrheitsgeschehen	150
Eine Vermittlungsposition	153
Die Bestimmung der Kunst: Eine Zuspitzung	156
Spannungsreiche Bestimmungen der Kunst	157
Spannungsfelder der Kunst und der Künste	163
Spannungen im Selbstverständigungsgeschehen der Kunst	166
 4 Zeichen oder Erfahrung	 169
Darstellung oder Ausdruck: der alte Streit	171
Kunst als Darstellung	172
Kunst als Ausdruck	174
Die Debatte zwischen Kunst als Darstellung und Kunst als Ausdruck	177
Zwischenspiel: Absolute Kunst	180
Zeichen oder Erfahrung: der neue Streit	183
Goodman: Kunstwerke als unbegrenzt deutbare Zeichen	185
Dewey: Kunst als Erfahrung mit Erfahrungen	192
Die Präzisierung des Antagonismus	196

Kunst zwischen Zeichen und Erfahrung	197
Die Erfahrungsdimension ästhetischer Zeichen	200
Die Zeichenhaftigkeit der ästhetischen Erfahrung	202
Die spannungsreiche Bestimmung der Kunst	206

5 Das Verstehen in der Kunst 210

Ästhetisches Verstehen	212
Das Kunstwerk als Mikrokosmos	214
Verstehen als Strukturieren – das Kunstwerk als Idiolekt	217
Ästhetisches Verstehen im Spannungsfeld der Künste	222
Materialies Verstehen	224
Valéry: Zaudern zwischen Laut und Bedeutung	225
Heidegger: Erde und Welt	227
Verstehen und Selbstbezug	231
Die Dimensionen des Verstehens in der ästhetischen Erfahrung	235
Grenzen des Verstehens von Kunstwerken	
als Zeichen	237
Unüberschaubarkeit ästhetischer Zeichen (Erhabenheit)	238
Ästhetische Zeichen als Zeichenvorspiel	244
Verstehen und Interpretation	248
Die Unerlässlichkeit von Interpretation in der Kunst	249
Probleme der Interpretation in der Kunst	253
Verstehen und Selbstverständigung in der Kunst	258

6 Material und Prozess 262

Materialität in der Kunst 265

Hegel und Adorno: Material als Überschuss 266

Benjamin: Material als Allegorie
des Geschaffenseins 270

Prozessualität in der Kunst 275

Prozessualität als Performativität: Werk versus
Aufführung 276

Kunst als endlose Produktion 280

Das Gegeneinander von Materialität und Prozessualität in der Kunst 284

Zeichenbestimmtheit und Interpretations-
prozess 285

Material und Interpretation in Produktion
und Improvisation 291

Unterbrechungen im ästhetischen Verstehen 293

7 Geschmacksurteil und Kunstkritik 296

Das Geschmacksurteil 299

Hume: Die Subjektivität des Geschmacksurteils 299

Kant: Die Objektivität des Geschmacksurteils 302

Der Grund der Beurteilung von Kunstwerken 306

Carroll: Beurteilung aufgrund künstlerischer
Standards 307

Menke: Erfahrung der Brüchigkeit aller Normen 311

Kunstkritik 314

Ein intersubjektives Erkunden wertvoller
Impulse 316

Wer sind wir und wer wollen wir sein? 320

Die Missachtung der Kunstkritik in der Kunst- philosophie	324
Kunst als Realitätskritik – Gadamer und Adorno	325
Gegen den Streit: Ein falsches Verständnis von Objektivität	327
Kunstkritik und der Streit um das Gelingen von Kunst	330
Der Wert der Kunst für uns: ein Resümee	333
Literaturhinweise	339
Personenregister	346
Zum Autor	349

Einleitung

»Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.« Das lakonische Wort Karl Valentins bringt eine Selbstverständlichkeit zum Ausdruck. Es ist im Großen und Ganzen unbestreitbar, dass Künstler mit ihren Werken viel Arbeit haben. Auch wenn manche Gedichte nur aus wenigen Wörtern und manche Zeichnungen nur aus wenigen Strichen bestehen, steckt doch in jedem noch so kleinen Werk ein großes Maß an künstlerischer Übung und damit Arbeit. Weniger augenfällig ist, dass auch die Rezipienten mit der Kunst einige Arbeit haben. Die Auseinandersetzung mit Kunst bedeutet immer eine gewisse Anstrengung. Diese Anstrengung kann man mit Begriffen wie Aufmerksamkeit, Verständnis, Offenheit der Sinne, Sich-Zeit-Lassen usw. umschreiben.

Die Arbeit, die Kunst für diejenigen darstellt, die mit ihr Erfahrungen machen, ist geistiger Natur. Kunst muss in irgendeiner Art und Weise verstanden werden. Mit Blick auf Literatur wird diese Aussage nicht überraschen. Bei einem schwarzen Quadrat von Kasimir Malewitsch kann es hingegen so scheinen, als gelte es allein, die Dichte der Farbe auf sich wirken zu lassen. Aber auch bei Erfahrungen, die man in dieser Weise (als sinnlich intensiv) beschreiben kann, handelt es sich um Prozesse des Verstehens, die mit einer gewissen geistigen Arbeit verbunden sind. Verstehen heißt unter anderem: Unterscheidungen treffen, Strukturen erfassen. Solches Verstehen findet auch dann statt, wenn wir nicht zu sagen wissen, dass und was wir verstanden haben. Auch wenn ich nur Schwärze auf mich wirken lasse, impliziere ich die Tiefe der Schwärze im Gegensatz beispielsweise zur Seichtheit eines hellen Grau. Ich muss nicht sagen

können, dass es die Tiefe der Schwärze ist, die die Intensität meines sinnlichen Erfahrens ausmacht. Ich muss aber meine Erfahrung als eine erleben, die genau diesen Inhalt (die Erfahrung einer sinnlichen Intensität schwarzer Farbe) hat. In der Erfahrung steckt unter anderem eine Beherrschung des Unterschieds von Schwarz und Grau.

Kunst ist, so hat es in der Geschichte der Kunstphilosophie unter anderem Hegel betont, eine geistige Angelegenheit. Kunstwerke sind nicht nur Gegenstände der Wahrnehmung und der sinnlichen Auseinandersetzung, sondern auch und in erster Linie des Verstehens. Es nimmt so nicht wunder, dass seit ihren Anfängen sich auch die Philosophie immer wieder mit Fragen der Kunst befasst hat. Mitte des 18. Jahrhunderts kam es dann dazu, dass die Philosophie der Kunst als eine gesonderte Disziplin der Philosophie begründet wurde.¹ Insbesondere seitdem ist die Kunst in der Philosophie immer wieder Gegenstand intensiver Debatten gewesen. In diesen Debatten kamen vielfältige Überlegungen zustande, die auch für die sonstige Beschäftigung mit Kunstwerken von Interesse sind. Die Philosophie hat Hilfsmittel und Einsichten für die geistige Auseinandersetzung mit der Kunst entwickelt.

Es ist das Ziel des vorliegenden Buches, in diese Einsichten einzuführen und einige Hilfsmittel so aufzubereiten, dass sie für den Umgang mit Kunstwerken brauchbar werden. Die Rezeption von Kunst ist eine Anstrengung des Verstehens, die es nicht nur mit den konkreten Formen und Inhalten eines bestimmten Kunstwerks zu tun hat, son-

1 Die *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten gelten gängigerweise als Begründungstext der Philosophie der Kunst.

dern immer auch mit der Kunst insgesamt. Diese These ist sicherlich keine Selbstverständlichkeit – sie stellt ihrerseits bereits eine erste gedankliche Herausforderung dar, die mit der Kunst verbunden ist. Diese Einführung will ein Begleiter für solcherlei gedankliche Herausforderungen sein. Sie will Hilfestellungen für die Verständigungsarbeit mit der Kunst insgesamt geben. Aus diesem Grund ist der folgende Text auch durchweg systematisch orientiert. Es geht ihm nicht um einzelne Positionen einer philosophischen Thematisierung von Kunst und um ihre Erläuterung als solche. Vielmehr will er wichtige Fragen und Probleme verständlich machen, die sich in der Auseinandersetzung mit Kunst stellen. Diese Fragen und Probleme sollen systematisch verfolgt und entfaltet werden.

Es handelt sich bei diesem Buch allerdings sehr wohl um eine *philosophische* Einführung in die Frage der Kunst. Die Ausführungen sollen durchweg an Überlegungen und Einsichten orientiert sein, die in der philosophischen Debatte vor allem der vergangenen 250 Jahre zustande gekommen sind. Auf den folgenden Seiten werde ich immer wieder auf das Denken wichtiger Figuren in der Philosophie der Kunst – wie zum Beispiel Kant, Hegel, Heidegger und Adorno – zurückkommen. Auch wenn es nicht mein Ziel ist, ihr kunstphilosophisches Denken umfassend vorzustellen, soll es durchaus möglich sein, sich anhand des Textes über einige Grundzüge des Denkens dieser und anderer Autoren mit Blick auf Kunst zu informieren. Im Zweifelsfall ist es aber das Ziel meiner Darstellungen, den systematischen Gedankengang, den ich verfolge, voranzubringen. Manche Erwähnung kunstphilosophischer Positionen geschieht aus diesem Grund nur am Rand. Ich hoffe, dass sich dadurch der

eine oder andere Hinweis ergibt, an welcher Stelle eine weitere Lektüre und Auseinandersetzung lohnend sein könnte.

Dieses Buch handelt von der Kunst. Man wird vielleicht in diesen ersten Zeilen bereits den Begriff »Ästhetik« vermissen. Ästhetik ist die philosophische Disziplin, in der Fragen der Kunst zu Hause sind. Der Begriff Ästhetik stammt von dem griechischen Ausdruck *aisthesis*, von dem der lateinische Ausdruck *aesthetica* abgeleitet wurde. *Aisthesis* heißt so viel wie Wahrnehmung. So ist Ästhetik immer wieder als eine Theorie der sinnlichen Wahrnehmung oder einer speziellen Form sinnlicher Wahrnehmung, des Schönen, betrieben worden. Weder Fragen der sinnlichen Wahrnehmung allgemein noch Fragen des Schönen als solchen bilden einen Gegenstand der folgenden Darlegungen. Aus diesem Grund bleibt der Begriff der Ästhetik am Rand. Wo dennoch von »Ästhetik« oder mit dem korrespondierenden Adjektiv von »ästhetisch« die Rede ist, ist der Begriff auf Kunst eingeschränkt. Ich halte es in diesem Punkt mit Hegel, der Ästhetik als »Philosophie der schönen Kunst« verstanden wissen wollte.² Zu Zeiten Hegels sprach man von »schöner« Kunst, um nicht sonstige Künste wie zum Beispiel die Tischlerei mit zu umfassen. Wir heute können die Angabe »schön« weglassen, da wir als Kunst allein das Gesamt der Dinge verstehen, in Auseinandersetzung mit denen wir ästhetische Erfahrungen machen. Handwerkliche Produkte gelten uns gängigerweise als Kunsthandwerk – nicht als Kunst.

Der folgende Text setzt sich aus sieben Kapiteln zusam-

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a. M. 1977, S. 13.

men. Sie sind so komponiert, dass jeweils relativ abgeschlossene gedankliche Zusammenhänge präsentiert werden. Obwohl sich durch den gesamten Text ein roter Faden zieht, lassen sich die Kapitel zum Teil auch unabhängig voneinander lesen. Das gilt vor allem für die ersten vier Kapitel. Gegen Ende des Textes bauen die Überlegungen zunehmend aufeinander auf. Ich habe versucht, wichtige Querverweise im Text kenntlich zu machen. Hilfreich ist vielleicht der Hinweis, dass sich am Ende des dritten Kapitels eine gewisse Zäsur ergibt. Bis dahin werde ich im Grundsatz entfaltet haben, wie Kunst sich philosophisch begreifen lässt. Im Anschluss daran werde ich wichtige Aspekte des philosophischen Begriffs der Kunst in Bezug auf die Auseinandersetzung mit sowie das Verständnis von Kunstwerken und von ästhetischen Erfahrungen verfolgen.

Mit der nun vorliegenden zweiten Auflage ist das Buch um ein Kapitel erweitert worden. Es handelt sich um das siebte Kapitel, das der Beurteilung von Kunstwerken in der Kunstkritik gewidmet ist. Mir ist in der weiteren Arbeit zur Kunstphilosophie seit dem ersten Erscheinen des Buches³ zunehmend klar geworden, dass es ein Versäumnis war, in seiner Konzeption nicht auch Fragen der Kunstkritik berücksichtigt zu haben. So begreife ich die nun vorgenommene Ergänzung als wichtig für eine angemessene philosophische Erläuterung von Kunst. Auch ansonsten habe ich vorsichtig kleine Änderungen im Text vorgenommen, oh-

3 Vgl. dazu besonders Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.

ne allerdings den ursprünglich angelegten Gedankengang als solchen zu verändern.

Der Text entstand im Kontext meiner Lehrtätigkeit in Gießen und Hildesheim. Seminare an der Justus-Liebig-Universität Gießen und vor allem ein Seminarzyklus zur Philosophie der Kunst an der Universität Hildesheim boten mir die Grundlage für die Niederschrift der folgenden Darlegungen. Dank schulde ich allen Studierenden, mit denen zusammen ich die Gedanken erproben konnte, vor allem einem Seminar im Sommer 2004 in Hildesheim, das den Text mit großem Engagement diskutiert hat. Dank schulde ich auch meinen Lehrern, vor allem Odo Marquard und Martin Seel, die mich in je unterschiedlicher Art und Weise in Fragen der Philosophie der Kunst eingeführt haben. Der Text dieses Buches hat sehr von dem intensiven Mitdenken profitiert, das Anna Krewani, Christian Strub und Matthias Vogel ihm gewidmet haben. Auch Juliane Baruck, Inigo Bocken, Tilman Borsche, Stefan Deines, Stefanie Hontscha, Christof Kalb, Jasper Liptow, Kathrin Meyer und Manuel Scheidegger haben mir mit Kommentaren und Kritik geholfen. In besonderer Weise danke ich Dr. Dietrich Klose vom Reclam Verlag für das Vertrauen in das Projekt und für viele hilfreiche Vor- und Ratschläge.

Bei der Niederschrift war es mein Ziel, einen Text zu schreiben, der mit den Lesern ein Gespräch über Kunst führt. Das Buch kann als ein solches Gespräch verstanden werden, das zu Papier gebracht worden ist. Die einzelnen Positionen und Argumente werden entlang von Fragen, Einwürfen und anderen Beiträgen entwickelt. Ich habe versucht, den Gedankengang stets flüssig zu halten und mich nicht in Details zu verlieren. Wenn man eine Diskussion

über Kunst führen will, ist es hilfreich, über Kunstwerke zu sprechen. So kommen in dem folgenden Text immer wieder Beispiele zu Wort. Es schien mir dabei oft sinnvoller, klassische und bekannte Werke heranzuziehen, als meine Darlegungen durch interessante neue Beispiele auszuzeichnen. Es soll dem Text im Zweifelsfall zugunsten der Verständlichkeit an Originalität mangeln. Dennoch stößt das Nachdenken über Kunst zuweilen in Bereiche vor, für die sich keine klassischen Beispiele finden lassen. Für ein Gespräch über Kunst ist die moderne und die neueste Kunst von großem Interesse, da diese oftmals selbst ein Gespräch über Kunst führt. Es sind also zuweilen Beispiele vonnöten, die modern und speziell scheinen mögen. Ich habe auch in diesem Fall keine exzentrischen Werke ausgewählt. Dennoch gebe ich in manchen Fällen, in denen ich davon ausgehe, dass ich die Werke nicht als bekannt voraussetzen kann, etwas Beschreibung, um den jeweiligen Rekurs auf ein Werk verständlich zu machen.

Ich wünsche meinem Buch Leser, die in das vom Text verfolgte Gespräch über Kunst eintreten, die antworten, die sich zum Widerspruch herausgefordert sehen oder zustimmend nicken. Es ist an ihnen, das Gespräch fortzuführen.

1 Es gibt Kunstwerke ... gibt es sie wirklich?

Im Jahr 1913 ereigneten sich in zwei Zentren der musikalischen Welt ähnliche Dinge. In Wien lud die Klasse von Arnold Schönberg zu einem Konzert. Unter anderem wurde ein Stück von Schönbergs Schüler Alban Berg uraufgeführt, die Orchesterlieder nach Texten von Peter Altenberg (*Altenberg-Lieder* op. 4). In Paris wurde im gleichen Jahr im Théâtre de l'opéra ein Ballett eines jungen russischen Komponisten erstmals dargeboten: *Le sacre du printemps* von Igor Strawinsky. Die Zuhörer, die diesen Ereignissen beiwohnten, stellten sich – unabhängig voneinander – dieselbe Frage. »Ist das noch Kunst?« fragten sie und kein Zweifel kann daran bestehen, dass sie die Frage mehrheitlich verneinten. In Wien kam es zu Tumulten, die Aufführung musste abgebrochen werden; in Paris wurde das Werk ausgebaut. Heute zählen die Autoren der beiden Werke zu den wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts; das besagte Ballett gehört zum Standardrepertoire der Neuen Musik.

In unseren Tagen ist der Kunstbetrieb ruhiger geworden. Schon länger dürfte es keine Konzerte mehr gegeben haben, die durch ein aufgebracht Publikum gesprengt worden sind. Dennoch liest man zuweilen noch von wütenden Angriffen auf Bildwerke. In einer Ausstellung, die junger britischer Kunst gewidmet war (*Sensation*, Royal Academy of Arts, London, 1997), wurde zum Beispiel das Werk *Portrait der Kindermörderin* des Künstlers Marcus Harvey durch einen Anschlag mit einem Farbbeutel beschädigt.

Grund für die Attacke war die Tatsache, dass das Werk eine Kindermörderin zeigt. Nicht die Neuheit der künstlerischen Ausdrucksweise, sondern der von dem Kunstwerk dargestellte Gegenstand war hier der Stein des Anstoßes.

Den Beispielen ließen sich viele hinzufügen. Alle zeigen sie eines: *Kunst ist umstritten*. Das liegt nicht allein am konservativen Geschmack derer, die sich für Kunst interessieren, und an ihrem aufrichtigen moralischen Empfinden. Es liegt vielmehr auch daran, dass Kunst von Grund auf mit der Frage danach verbunden ist, was als Kunst gilt und was nicht. Mit Kunst gehen wir nicht wie mit anderen Gegenständen des Alltags, wie zum Beispiel mit Tischen, um. Es ist eine Selbstverständlichkeit, dass Tische in unserer Lebenswelt vorkommen; sie haben unhinterfragte Funktionen, die wir ohne viel Nachdenken in Anspruch nehmen. Bei Kunstwerken ist dies anders. Der Umgang mit ihnen ist nicht von den Selbstverständlichkeiten geprägt, die das außerkünstlerische Sonst weithin kennzeichnet.

Man kann von einer *mangelnden Selbstverständlichkeit* der Kunst sprechen. Diese stellt allerdings keinen Mangel dar, sondern ist ein erstes positives Kennzeichen der Kunst. Sie unterscheidet Kunst von vielen anderen Dingen, die uns selbstverständlich sind. Die mangelnde Selbstverständlichkeit der Kunst ist ein guter Einstiegspunkt in das Nachdenken über Kunst. Sie manifestiert sich darin, dass Kunst grundsätzlich mit der Frage verbunden ist, was als Kunst gilt und was nicht. Kunst ist immer mit dem Nachdenken über Kunst verbunden. Aus diesem Grund ist der naheliegende Einstieg in eine theoretische Auseinandersetzung mit Kunst ihre Fragwürdigkeit. Einer der großen philosophischen Kenner der Kunst im 20. Jahrhun-

dert, Theodor W. Adorno (1903–1969) – selbst Kompositionsschüler des bereits erwähnten Alban Berg –, hat in einem großen Text zur Philosophie der Kunst notiert: »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.«⁴

Über Kunst nachzudenken heißt erst einmal zu verstehen, dass und inwiefern das Nachdenken über Kunst von Grund auf zur Kunst gehört. Das ist keine spektakuläre These. Dennoch beinhaltet sie, recht verstanden, eine wichtige Einsicht über Kunst. Das folgende erste Kapitel hat die Aufgabe, diese Einsicht explizit zu machen. Es soll darlegen, warum Kunst immer mit der Frage verbunden ist, ob etwas Kunst ist oder nicht.

Die naheliegende Frage: Was ist Kunst?

Wenn wir uns einem Gegenstand gedanklich nähern, fragen wir normalerweise erst einmal, was dieser Gegenstand ist. Es liegt nahe, mit Blick auf Kunst genauso zu verfahren. Man kann entsprechend fragen, was Kunst ist. Wenn diese Frage zu abstrakt ist, kann man sie noch einmal konkretisieren: Was macht ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk? Wenn wir so fragen, begreifen wir ein Kunstwerk als einen Gegenstand, der bestimmte Eigenschaften hat. Einige dieser Eigenschaften sind dafür verantwortlich, dass es sich um ein Kunstwerk handelt. Wir wollen wissen, um welche Eigenschaften es sich handelt. Aus diesem Grund fragen

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 9.

wir: Was ist Kunst? Auf diese Frage hin sollen sich die unterscheidenden Merkmale von Kunstwerken bestimmen lassen.

Ein essentialistischer Kunstbegriff

Den Sinn dieser Frage kann man sich an einer Unterscheidung klar machen, die immer wieder die Debatten über die Kunst bestimmt: an der Unterscheidung von ›echter‹ Kunst und ›bloßen‹ Unterhaltungsprodukten. Es gibt nach dieser Differenzierung zum Beispiel zwei Formen von Musik: die so genannte ›ernste‹ Musik und die Unterhaltungsmusik. Will man die etwas abwertende Tendenz dieser Begrifflichkeit mildern, kann man statt von Unterhaltungsmusik auch von populärer Musik sprechen. Die veränderte Sprechweise ändert aber nichts daran, dass man zwischen der Musik, die auf MTV oder im Musikantenstadl läuft, und der, wie sie die Berliner Philharmoniker normalerweise spielen, einen Unterschied macht. Wie man diesen Unterschied versteht, hängt damit zusammen, welche Antworten man auf die Frage »Was ist Kunst?« gibt. Er wird bestimmt durch die Eigenschaften, die man Kunstwerken zuschreibt.

Die gesuchten Eigenschaften sollen angeben, was die Kunst – so lässt sich in alltäglicher Sprechweise sagen – ausmacht. In philosophischer Sprechweise kann man sagen: Sie sollen das Wesen der Kunst erfassen. Mit dem lateinischen Wort für Wesen (*essentia*) kann man hier von einem *essentialistischen* Kunstbegriff sprechen. Wer nach den spezifischen Eigenschaften von Kunstwerken fragt, zielt auf einen solchen Kunstbegriff. Er will wissen, was zum Beispiel ein

Bild von Gerhard Richter gegenüber einem ganz normalen Urlaubsfoto auszeichnet. Er interessiert sich sicherlich auch für die Frage, ob Jazz oder kommerzielle Kinofilme Kunst sind oder nicht. Wir sind geneigt zu fordern, es solle feststellen, wo Kunst beginnt und wo sie endet.

Man kann sich das Verhalten einiger Zuhörer im Konzertsaal des Wiener Musikvereins im Jahre 1913 durchaus als geleitet von einem essentialistischen Kunstbegriff verständlich machen. Stellen wir uns die Provokation vor, die es damals bedeutete, dass im dritten von Bergs Orchesterliedern zu Anfang alle zwölf Halbtöne der Tonleiter auf einmal erklingen. Ist es nicht plausibel, dass man durch diese Provokation einige Eigenschaften, die man als zur Kunst gehörend betrachtet, verletzt sieht? Aus der Perspektive der besagten Zuhörer handelt es sich möglicherweise um die Eigenschaften, wohlklingend zu sein und einer mehr oder weniger harmonischen Ordnung zu folgen. Man kann Bergs Orchesterlied durchaus so hören, dass es diese Eigenschaften nicht hat. Ist es also nicht naheliegend, dass die Zuhörer sich in diesem Moment fragen, ob das noch Kunst ist?

Die Frage, ob das Kunst ist oder nicht, stellt sich aber nicht nur, wenn wir mit einem Kunstwerk konfrontiert sind, das uns nicht recht behagt – oder neutraler gesagt: wenn wir mit einem Phänomen konfrontiert sind, von dem wir nicht wissen, ob es ein Kunstwerk ist oder nicht. Sie spielt auch in vielen ganz und gar harmlosen Kontexten eine Rolle. In diesen Kontexten geht es unter anderem darum, Kunstwerke zu ordnen oder ihre Geschichte zu erzählen. Es gibt eine Geschichte des Entstehens und Vergehens von Kunstwerken und unterschiedliche Ordnungen, die

aus dieser Geschichte resultieren. Sowohl für die bildende Kunst als auch für die Literatur und die Musik lassen sich eine solche Geschichte und entsprechende Ordnungen rekonstruieren. Dies wird – unter anderem – in den Kunstwissenschaften (der Kunstwissenschaft, der Literaturwissenschaft und der Musikwissenschaft) vielfältig betrieben. So wird ein Verständnis von den geschichtlichen Entwicklungen der unterschiedlichen Künste gewonnen. Es lassen sich zum Beispiel epochale Einteilungen vornehmen und es lässt sich darüber streiten, wo die Moderne beginnt, wann und ob sie in die Postmoderne übergeht, usw.

Wer allerdings eine Geschichte von Kunstwerken erzählen, sich auf irgendeine Zeit oder Bewegung im Rahmen dieser Geschichte spezialisieren oder Kunstwerke in bestimmter Weise ordnen will, der muss wissen, welche Gegenstände Kunstwerke sind und welche nicht. Er muss über Kriterien verfügen, den einen Gegenstand als Kunstwerk zu behandeln und den anderen nicht. Normalerweise werden solche Kriterien nicht offen zutage liegen. Es wird vielmehr ein Wissen geben, dass ein Gegenstand wie Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, Jan van Eycks *Das Verlöbnis der Arnolfini*, Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium* oder Miguel de Cervantes' *Don Quijote* immer schon als Kunstwerke verstanden worden sind. Es gibt einen Kanon von Kunstwerken, der eine gewisse Stabilität aufweist. An diesen Kanon kann man sich erst einmal halten, wenn man Geschichten von Künsten oder Kunstwerken erzählt oder Ordnungen von Künsten oder Kunstwerken herstellt.

Das Gegebensein eines Kanons von Kunstwerken, von dem wir mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ausgehen, suggeriert, dass Kunstwerke bestimmte Eigenschaften

ten haben. Man ist also versucht zu denken, dass ein Gegenstand diese Eigenschaften haben muss, um zum Kanon der Kunst zu gehören. So scheint unser selbstverständlicher Umgang mit Kunstwerken für einen essentialistischen Kunstbegriff zu sprechen. Die Zuordnung von Gegenständen zum Kanon der Kunst scheint nur unter der Bedingung Sinn zu geben, dass Kunstwerke in irgendeiner Weise miteinander verwandt sind.

Ein erstes Problem: Wie wird etwas Kunst?

Wenn man vom Kanon der Kunst und der Künste ausgeht, um ein essentialistisches Kunstverständnis zu verteidigen, steht man allerdings unter anderem vor der folgenden Frage: Wie kommt es, dass der Kanon sich erweitert? Wie ist es möglich, neue Werke als Kunstwerke zu verstehen? Auf der Basis der bisherigen Überlegungen müssen wir auf diese Frage folgendermaßen antworten: Dass ein Gegenstand als Kunstwerk verstanden wird, liegt in den Eigenschaften begründet, die ein Kunstwerk ausmachen. Der Gegenstand muss in irgendeiner Weise das aufweisen, was ihn zum Kunstwerk macht.

Wie aber erkennen wir, dass ein Gegenstand die entscheidenden Eigenschaften besitzt? Vergleichen wir ein Kunstwerk diesbezüglich noch einmal mit einem Tisch. Wir sind zum Beispiel überzeugt, dass ein Tisch – im Normalfall – die Zusammenstellung von einer Platte und Beinen ist und dass er für die unterschiedlichsten Tätigkeiten und Beschäftigungen nützt. Gehen wir zum Beispiel durchs Möbelkaufhaus, dann können wir – im Normalfall – eine Vielzahl von Gegenständen unschwer als Tische er-

kennen. Bei einem Kunstwerk ist dies anders. Gehen wir davon aus, dass ein Kunstwerk charakteristische Eigenschaften hat, dann gilt auf jeden Fall, dass wir diese Eigenschaften nicht einfach so erkennen können. Es reicht nicht, einfach nur kurz hinzuschauen oder kurz hinzuhören, um zu erkennen, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist. Es bedarf vielmehr einer längeren Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, um zu dieser Erkenntnis zu kommen.

Mit einem Kunstwerk muss man *Erfahrungen* machen. Kunstwerke haben die Eigenart, dass ich nicht einfach sagen kann, ob etwas ein Kunstwerk ist, unabhängig davon, ob ich es selbst als Kunstwerk erfahren habe. Die Eigenschaften, die für ein Kunstwerk charakteristisch sind, können nicht mit einem Schlag erfasst, sie müssen erfahren werden.

Eine mögliche Reaktion

Trägt man diesen Überlegungen Rechnung, wird man das Wesen der Kunstwerke nicht mehr in den Gegenständen suchen, sondern in den Erfahrungen, die wir mit Kunstwerken machen. Die Tatsache, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, liegt entsprechend nicht in dem Gegenstand begründet, sondern in den Erfahrungen, die in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zustande kommen. Zwar kann man zugestehen, dass diese Erfahrungen mit dem Gegenstand zusammenhängen. Der Gegenstand als solcher reicht aber nicht hin, um die Erfahrungen zu erklären. Er hat die charakteristischen Eigenschaften erst dann, wenn tatsächlich Erfahrungen mit ihm gemacht werden. Das genau ist der Unterschied zwischen einem Kunst-