Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2022 • https//mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/kh_kunst-und-kunstbegriffe.pdf

KLAUS HONNEF

Kunst und Kunstbegriffe – Theorie und Empirie

Nie war Kunst so populär wie nach der Wende zum zweiten Jahrtausend. Die Massenmedien berichten regelmäßig über Fragen der Kunst, und die Museen für zeitgenössische Kunst, meist im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts gebaut, konnten vor Ausbruch der Pandemie durch COVID 19 mit stetig steigenden Besucherzahlen aufwarten. Bei Auktionen werden für Werke zeitgenössischer Kunst in London, New York und Paris schwindelerregende Summen erwartet und liquidiert, weshalb die magische Grenze von einer halben Milliarde Dollar für ein einzelnes Kunstwerk in erreichbare Distanz gerückt ist. Die Pandemie hat den Höhenflug nicht gestoppt. Bei den Lots [Gegenstände, die bei einer Auktion versteigert werden sollen, Anm. d. Red.] rangieren zeitgenössische Kunstwerke deutlich vor denen früherer Kunst, auch wenn, als dies geschrieben wurde, noch ein zweifelhaftes Gemälde von Leonardo da Vinci die Pole-Position besetzt.

In der Summe der Umsätze bei Versteigerungen führt der verstorbene Afro-Amerikaner Jean-Michel Basquiat unangefochten die Liste der Erfolgreichsten an. Ein prominenter Auktionator sagte mir, es sei geschäftlich noch nie so gut gegangen wie momentan. Nicht wenige Künstlerinnen und Künstler haben den Status von Filmstars erreicht. Ausstellungen mit Zeugnissen zeitgenössischer Kunst zahlen sich als Blockbuster aus. Die neuen Museen für zeitgenössische Kunst gelten als Motoren ökonomischer Revitalisierung maroder ehemaliger Industrieregionen oder einstiger sozialer Brennpunkte der Metropolen. Voraussetzung sind allerdings massive öffentliche Investitionen in die jeweilige Infrastruktur, um sie entsprechend zu flankieren.

Der so genannte „Bilbao-Effekt" ist sprichwörtlich, obwohl sich das Centre Pompidou schon früher als ökonomischer und kultureller Brandbeschleuniger empfohlen hat.[1] Schließlich und endlich gab es nie zuvor derart viele praktizierende Künstler wie anfangs des 21. Jahrhunderts. Und die vielen Kunstschulen bringen immer neue hervor. Tendenz steigend. Nie zuvor gab es auch derart viele Galerien, Kunstmessen, Kunstmagazine und Museen. Wiewohl neben der Pandemie unerklärte Kriege und wirtschaftliche Rezessionen die Zukunft dunkler erscheinen lassen als die Vergangenheit, ist mit einer grundsätzlichen Änderung des Kunstbooms nicht zu rechnen, obwohl nicht nur Politiker eine Zeitenwende ausgerufen[2] haben.

Wie immer diese „Zeitenwende" das skizzierte Bild einer Kunstlandschaft in voller Blüte noch beschädigen könnte – ein Blick jenseits des eben entworfenen Rahmens aber, der das Selbstverständnis der zeitgenössischen Kunst und das Selbstgefühl der Künstler schärfer fokussiert, nicht zuletzt unter dem Aspekt ihrer sozialen Lage, kennzeichnet ein weit düstereres Szenario. Ja, manchen mag das prachtvolle Bild nur die kommerzielle Seite der Kunst zu vergegenwärtigen: die glitzernde Welt der „Global Players" unter den Verkaufsgalerien mit Niederlassungen in den Metropolen Europas, US-Amerikas und Asiens sowie des eng mit ihnen verquickten Auktionshandels. Eingeschlos-

1 Siehe Luc Boltanski/Arnaud Esquerre: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin 2019.

2 Bundeskanzler Scholz operierte mehrfach mit dem Begriff in seinen Reden vor dem Bundestag und in seinen Blogs.

sen die Welt der strahlenden Leuchttürme unter den Museen in New York, Los Angeles, London, Paris, Bilbao, Tokio, Peking und Shanghai, der Kunst-Messen mit Verkaufsrekorden, der Biennalen und künstlerischen Events, kurzum die Welt der Show, die das Zeigen und Erwerben zum glanzvoll zelebrierten Ritual gesteigert hat. Zu den Konsequenzen eines solchen Bildes gehört, dass die kunstspezifischen Fragen, nicht zuletzt ihre Theorie, kaum eine Rolle spielen. Realität ist nämlich, dass die meisten Künstlerinnen und Künstler von ihrer Arbeit nicht leben können. Unbeschadet dessen, dass gerade in Europa „der Staat", die „öffentlichen Hände" viele Künstler durch Preise, Wettbewerbe, Ausstellungshonorare oder Stipendien und Lehrstellen relativ gut alimentieren.

Auch die meisten Galerien verfehlen die wirtschaftliche Gewinnzone und gelangen selten oder nie in deren Nähe. Den Künstlerinnen und Künstlern bieten die meisten lediglich eine mäzenatische Plattform zur Präsentation ihrer Werke. Nicht wenige lassen sich diese Dienstleistung jedoch bezahlen. Das Gros der mittleren und kleinen Museen und Ausstellungshäuser klagt über explodierende Kosten und ausbleibende Nachfrage. Die einst mächtige Kunstkritik büßte ihre machtvolle Position von einst ein und übt ein Dasein im Nirgendwo allgemeinen Desinteresses. Infolgedessen ist sie nur selten noch in der Lage, den Künstlern die notwendige Publizität zu sichern wie Émile Zola einst Édouard Manet. Ihre renommiertesten Vertreter schreiben lesenswerte Texte für die Kataloge der Großgalerien über Kunstwerke, welche die Klippen der Nichtbeachtung längst überwunden haben. Und die Kunstwissenschaft, die sich in den Siebziger- und Achtzigerjahren intensiv mit den ästhetischen und/oder philosophischen Bezügen der Kunst beschäftigte, hat sich von der Kunst ab- und allgemeineren kulturellen Phänomenen zugewandt.

In den zahlreichen Blogs von kunstkritischem Interesse und in den Kunstmagazinen geißeln die Autorinnen und Autoren in erster Linie die fortschreitende Kommerzialisierung der Kunst und des Kunstbetriebs als Ursache für die Misere. Offen ist freilich, ob das Phänomen der Kommerzialisierung die Kunst nicht schon immer begleitet hat und erst durch ihre massive Ausdehnung seit den Achtzigerjahren zentraler ins Licht der Aufmerksamkeit gerückt ist. Vielleicht ist der Terminus Kommerzialisierung in diesem Kontext missverständlich, da der Kommerz einher geht mit der ungehemmten Entfaltung des Kapitalismus. Doch die Kunst befand sich auch vordem in einem über das Künstlerische hinaus reichenden sozialen Feld, das nicht nur durch Religion, kirchliche und weltliche Macht sowie soziales Prestige abgesteckt war, sondern auch durch den spezifischen Rang der jeweiligen Künstler im Auge und der Einschätzung ihrer mächtigen und wohlhabenden Auftraggeber oder später ihrer Klientel.

Michelangelo Buonarroti, Bildhauer, Maler, Architekt und Festungsplaner in Diensten der Republik Florenz und des Papstes, Tizian, freier Hofmaler der Habsburger Großherrscher Karl V. und Philipp II., oder Rembrandt, freier Künstler einer opulenten Händlerkultur, erzielten mit ihren Werken zu Lebenszeiten Spitzenerlöse. Michelangelo starb als Millionär, sein Geld hütete er in der Bettwäsche. Tizian war reich. Die Nachfrage nach Bildern Rembrandts brach erst ein, als seine Darstellungskunst aus der Mode geriet. Ein Künstler wie El Greco fiel zwar jahrhundertelang der vollständigen Vergessenheit anheim und galt nach der Wiederentdeckung zunächst als künstlerischer Außenseiter. Dabei war er zu seinen Lebzeiten hochberühmt und der „Propaganda"-Maler der allmächtigen Inquisition und alles andere als ein Außenseiter. In Toledo, ihrem Sitz, betrieb er zahlreiche Studios mit einer Heerschar von Angestellten. Erneute Beachtung erhielten seine Werke, als sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts expressive Züge zu zeigen begannen, obwohl der Maler mit dieser Ausdrucksweise absolut nichts gemein hatte.

Verantwortlich für die offenkundigen Ungereimtheiten in der Kunst erscheint weniger der kommerzielle Aspekt als vielmehr ein dramatischer Verlust an verbindlichen ästhetischen Kriterien, die das Künstlerische vom Unkünstlerischen scheiden, sowie das Schwinden eines zündenden Narrativs, das den Glauben an die Kunst befeuert. Die Gründe des Verlustes verdanken sich den heftigen Auseinandersetzungen um den legitimen Kunstbegriff im Kielwasser des Auftretens der künstlerischen Avantgarde Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Im Gefecht der kontroversen Argumen-

te verflachten sie im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Beliebigkeit. Die „Erzählung“ der Kunst verlor durch die Nivellierung allmählich Animationskraft und Plausibilität.

Das Spektrum der zeitgenössischen Kunst im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts spannt sich – summarisch gesehen – in widersprüchlicher Vielfalt von einer politisch-sozial engagierten Kunst multimedialen Charakters über eine figurative Malerei und Plastik teils expressiver, teils realistisch-naturalistischer Manier, eine bisweilen noch als exotisch empfundene Kunst aus jenen Kulturen, die von der westlichen Kunst vor kurzem noch komplett ignoriert wurden, bis zu einer Kunst, die weiterhin an den ästhetischen Prinzipien der Moderne festhält, abstrakt ist und auf ihre Autonomie pocht. Angesichts Klimakatastrophe, sozialen Abstiegsängsten und Armut in vielen Ländern außerhalb der Zone euro-amerikanischer und östlicher Wohlstandszonen erfreut sich die politisch und sozial „engagierte“ Kunst bei der verbliebenen Kunstkritik und dem jüngeren Kunstpublikum eines positiven Echos. Es ist der wiederholte Aufguss von künstlerischer Sozialkritik seit Honoré Daumiers beißenden gesellschaftskritischen Blättern gleichzeitig mit dem Aufdämmern der Moderne.

Die Flut von mehr oder weniger erhellenden Einlassungen über die Zeugnisse der zeitgenössischen Kunst in Magazinen, Tageszeitungen und Wochenblättern, nicht zu vergessen die überbordende Fülle von oft belanglosen Kommentaren im Netz, ist so unüberschaubar geworden wie die verschwenderische Fülle des Angebots. Und die verbreitete Ansicht, dass alle, die künstlerisch produzieren oder sich darüber äußern, eine eigene Ansicht (Begriff) von und zur Kunst pflegen, ist nicht von der Hand zu weisen. Zusätzliche Verwirrung stiftet der Umstand, dass sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler, verführt und inspiriert von den Darstellungsmöglichkeiten der digitalen Wiedergabe-Techniken, auf die Pfade der Erkundung (natur)-wissenschaftlicher Disziplinen begeben haben und „Forschungsarbeit“ leisten, die mit überlieferten künstlerischen Vorstellungen der Kunst nicht kompatibel ist und spezialisiertes Vorwissen seitens der Betrachter (User) erfordert.

Darüber hinaus zwingt die Erweiterung des Territoriums der westlichen Kunst, die eine wachsende Aufmerksamkeit des Kunstbetriebs für außer-westliche Kulturen und ihre künstlerischen Repräsentanten hervorgerufen hat, zu Kenntnissen, die dem westlichen Standard des Künstlerischen fremd geworden sind. In den Hoch-Zeiten der Moderne wurden sie als historisch „überholt“ apostrophiert. Die massive Erweiterung des künstlerischen Horizonts auf kulturelle Terrains, die im blinden Fleck des westlichen Blicks lagen, hat zugleich den Eindruck zur Folge, dass die schöpferischen Impulse der avancierten Kunst westlichen Zuschnitts erlahmt sind, und sich in einfallslosen Repetitionen oder Spitzfindigkeiten verlieren, so dass sie dringend einer inspirativen Spritze bedürfen.

Es fällt nicht schwer, in den Chor der Lamenti einzustimmen, treffen doch die kritischen Einwände substantielle Erscheinungsformen des zeitgenössischen Kunstgeschehens, die Knackpunkte im öffentlichen Diskurs markieren. So wird zeitgenössische Kunst auch nur dann in besonderem Umfang Medienthema in den News-Shows, wenn spektakuläre Auktionsergebnisse und glanzvolle Ausstellungsevents auf der Agenda stehen oder berühmte Künstler gestorben sind. Das Reden über Preise von Kunstwerken rückt bei Vernissagen das Reden über künstlerische Werte an die Peripherie – falls überhaupt noch über Kunst geredet wird statt über die Qualität der gereichten Getränke. Hinzu kommt der sich beschleunigende Mangel an sachlichem Wissen über Kunst. Verantwortlich ist der rapide Verfall überlieferter Bildungsinhalte, wodurch die Schlüssel für den Zugang zum Kunstwerk verloren gehen.

Indessen eröffnen die kommerziellen Akzente im öffentlichen Umgang mit den künstlerischen Werken die Tür zu der Einsicht, dass auch die Kunst der Moderne mitsamt der Avantgarde dem eigenen Selbstverständnis zum Trotz nie wirklich autonom gewesen ist. Vielmehr ist auch sie wie jede Kunst in ein feinnerviges System unterschiedlicher anthropologischer, sozialer, politischer und kultureller Bezüge eingesponnen. „Habitus“, der Begriffs des französischen Soziologen Pierre Bour-

dieu, liefert ein Passepartout zum komplizierten Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter.[3] Auf Seiten der Betrachter ist der Habitus ein Ensemble unbewusster und bewusster Erfahrungen von frühester Kindheit an samt durch Familie, Schule und Studium erworbener Kenntnisse und Fähigkeiten. Die soziale Demarkationslinie ist evident! Auf Seiten der Kunstwerke kristallisiert sich der zu entziffernde Code in den formalen und thematischen Bezügen von Gestalt und Ausdruck sowie in den Wahrnehmungs-, Denk- und Gefühlsmustern der jeweiligen Epoche ihrer Realisierung, die sich mit Hilfe eines Schlüssels im Habitus der Betrachter kognitiv und emotional aufschließen lassen. Die sozusagen unschuldige Empfänglichkeit von Kunst spiegelt lediglich die gewohnten Aufmerksamkeits-Parameter, die sich angesichts der Alltagswelt eingeübt haben. Infolgedessen erklärt sich auch, wie sich innerhalb gleichaltriger Gruppen von Menschen, die verwandten sozialen Schichten entstammen, vergleichbare Reaktionen auf kulturelle Herausforderungen einstellen. Der „unschuldige Blick" jedenfalls ist ein Mythos.

Das Kernelement des Phänomens, das wir Kunst nennen, ist gleichwohl ihr Anspruch auf Autonomie. Das Streben nach Autonomie manifestierte sich unter dem Einfluss des historischen Wandels seit der beginnenden Neuzeit und legte die Basis für das allgemeine Verständnis einer rein handwerklichen Verrichtung als Kunst. Es äußert sich zunächst als ein pragmatisches Bemühen der Künstler um künstlerische Unabhängigkeit. Mit der wachsenden Entfaltung der Kunst als einer besonderen Form von produktiver Tätigkeit wuchs ihr Bedürfnis, sich aus den Zwängen einer zunehmend als fremd empfundenen sozialen Bestimmung des Handwerker-Status zu befreien. Ihre Kunst diente damals allein außer-künstlerischen Zwecken. Polemisch formuliert: der religiösen Propaganda und dem wechselseitigen Sozialprestige der Auftraggeber. Die Künstler hingegen wollten sich ausschließlich dem widmen können, was man alsbald als Kunst zu bezeichnen pflegte, als Maler, als Grafiker oder als Bildhauer, und über ihr Repertoire, die Formen- und Farbwahl sowie deren spezifische Gestaltung frei entscheiden.

Die gesellschaftlichen Möglichkeits-Bedingungen für ein eigenständiges Kunstschaffen waren günstig: Angeregt durch einen ständig expandierenden Handel, auch über ferne Länder und Meere hinweg, schärfte sich der Blick der herrschenden Eliten für die Gegebenheiten der konkreten Realität mit ihren Risiken und Gefährdungen. Die Zusammenhänge der akuten Realität rückten auf einmal in den Fokus des Interesses und etablierten sich neben den überlieferten religiösen Vorstellungen. Um den Handel über politische, geografische und sprachliche Grenzen mit höchster Effektivität, geringstem Risiko und größter Praktikabilität abzuwickeln, war ein abstraktes Regelwerk vonnöten, das die Handelsgüter in überschaubaren Volumina und Zahleneinheiten erfasste. Ein funktionierendes Rechnungs- und Maßsystem, kraft dessen die Anzahl der Tuchballen und das Gewicht der Gewürze zum Beispiel – wesentliche Bestandteile des Handels – für sämtliche Beteiligten verbindlich (objektiv) festgelegt wurde, sorgte für Übersicht. Entsprechende Maßnahmen waren im Finanzsektor zu schaffen wie das Kredit-, und Versicherungswesen sowie die doppelte Buchführung. Sie fixierte nicht nur die Bewegung auf dem Finanzkonto, sondern auch die Verwendungszwecke. In der Malerei war die Erfindung der Perspektive, die wohl folgenreichste Erfindung in der Kunst, das visuelle Äquivalent der neuen „mathematisierten Weltsicht" (Erwin Panofsky).

Anschwellender Wohlstand belohnte das Händler- und Bankervolk, Oberitalien mit Venedig an der Spitze und Flandern erblühten als machtvolle Handelszentren. Aus dem ansteigenden Wohlstand resultierte ein intensives Bedürfnis nach Gemälden und Skulpturen für den privaten Gebrauch. Die mentalen Voraussetzungen bildete das „System von Wahrnehmungs- und Bewertungs-, Beurteilungs- und Genussschemata, die in alltäglichen Verhaltensweisen – (…) – erworben wurden und in der gewöhnlichen Existenz ebenso wie bei der Produktion und Rezeption von Kunstwerken zur Geltung kommen."[4]

---

3 Pierre Bourdieu entfaltet den Begriff des Habitus in seinen kultursoziologischen Essays.

4 Pierre Bourdieu: *Für eine Soziologie der Wahrnehmung*, in: (ders.) *Kunst und Kultur, Schriften zur Kultursoziologie 4*, Berlin 2015, S. 175.

Auch die privilegiertesten Künstler waren zuvor als Hofkünstler verpflichtet, kunstferne Aufgaben wie die Inszenierung der höfischen Feste und Zeremonien[5] zu schultern oder notwendige Hofdienste zu leisten. Diego Velásquez verzichtete deswegen am Schluss auf die Ausübung seines erlernten Metiers. Andererseits waren die meisten Künstler als gewöhnliche Handwerker den Regularien und den strengen Vorschriften der Handwerker-Zünfte unterworfen. In kleinen Bodegas boten sie überwiegend Krimskrams an, und lediglich im hinteren Raum der Werkstatt die freien Zeugnisse ihrer Kunst. Die üblichen künstlerischen Aufgaben hingegen wurden vor Auftragsvergabe bis ins kleinste Detail der Gestaltung und der genauesten Festlegung des Gewichts bestimmter kostbarer Farben, Gold und Ultramarin, ausgehandelt und verbindlich von den Auftraggebern vorgeschrieben.[6]

Kunst zählte seinerzeit nicht zu den „sieben freien Künsten", und das Ansinnen, Malerei und Poesie – „ut pittura poesis" – gleichrangig zu behandeln, war für die Künstler noch Zukunftsmusik, die aber rasch an Kontur und Dynamik gewann. Simultan mit dem Autonomiestreben der Künstler entfaltete sich die Kunstkritik. Für sie war die Autonomie der Künstler ein willkommenes Vehikel der philosophischen Spekulation, einer Sinnfeststellung des Kunstwerks, das langfristig der Vorstellung des eigenständigen Ranges der Kunstkritik den Boden bereitete. Bis zum Auftauchen einer vorrangig an Fragen der Bedeutung und des äußeren ästhetischen Wertes von Kunstwerken orientierten Kunstkritik war das Schreiben und Reflektieren über Kunst Sache der Künstler und drehte sich vornehmlich um die praktische Lösung technischer Probleme der Malerei oder um Biografien bekannter Kollegen.[7]

Im spezifisch kunst-politischen Sinne wirkten sich die Konsequenzen des Anspruchs auf Autonomie 400 Jahre nach deren Geburtswehen mit dem Aufbruch der Avantgarde konkret aus. Statt in der Werkstatt eines Meisters fand die Ausbildung der Künstler mittlerweile an einer (Kunst)-Akademie statt. In Oberitalien gründeten sich die ersten, in Frankreich, in Paris, unter dem absolutistischem Regime Ludwig XIV. die weitaus mächtigste. Sie besorgte die Ausbildung der Künstler über die Kunsthochschule, die École des Beaux-Arts, und besorgte die Organisation der jährlich abgehaltenen Salons, die einzige prestigereiche Ausstellungsgelegenheit und somit den Zugang zu einem noch rudimentären Kunstmarkt. In anderen Worten: Sie legitimierte den Status des Künstlers. Frankreich hatte sich im Zeichen des Absolutismus und Merkantilismus als eine führende politische und militärische Macht auf dem Kontinent etabliert und das habsburgische Spanien in dieser Rolle abgelöst.

Die königliche Akademie in Paris setzte die entscheidenden (auch ästhetischen) Kriterien von Kunst und Kultur im kontinentalen Europa, und Paris stieg im 18. und 19. Jahrhundert zur unumstrittenen Kapitale der westlichen Kunst und Kultur auf. Als königliche Institution überwachte die Akademie in diesen Tagen nicht nur die künstlerischen Ziele und ihre Formgebung akribisch, sondern unterwarf sie einem strengen Reglement von Vorschriften. Nicht unähnlich im Gebaren den Zünften des ausgehenden Mittelalters. Sie stellte darüber hinaus auch deren Geltung sicher, indem sie die nach ihrer Devise „richtigen" Repräsentanten in die einflussreichen Positionen, die Schalthebel der Macht des Kunstlebens, als Juroren für die wichtigen Auszeichnungen und Leiter der entstehenden öffentlichen Kunstsammlungen lotste.[8] Die akademische Doktrin galt umfassend und gestattete eine „legitime" künstlerische Praxis und Laufbahn ausschließlich in ihrem Einflussbereich. Die Akademie war das Nadelöhr, das passieren musste, wer als Künstler anerkannt werden wollte.

Gegen die Allmacht der Akademie erhob sich unter den Künstlern, die sich einem akademischen Joch nicht beugen wollten, ein ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein ständig verschärfender Protest. Po-

---

5 Siehe Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

6 Siehe Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1977.

7 Siehe Frank Fehrenbach: *Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.

8 Pierre Bourdieu: *Manet. Eine symbolische Revolution*, Berlin 2015.

litisch im engeren Sinne, politisch und sozial, war dieser „Aufstand“ einer künstlerischen Avantgarde lediglich partiell und vorübergehend, hauptsächlich durch Dada in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg oder im französischen Surrealismus der Dreißigerjahre. Kunstkritik und Kunstphilosophie haben den politischen Impetus einer in nuce vorhandenen sozialrevolutionären Version der Avantgarde-Kunst erheblich überschätzt. Die symbolischen Revolutionen der modernen Kunst waren nahezu vollständig immanenter Natur, also binnen-künstlerische Umstürze. Ihre umwälzenden Taten bekundeten sich im Impressionismus, Fauvismus, Futurismus, der abstrakten Kunst, im Kubismus, Surrealismus, Abstrakten Expressionismus (Farbfeldmalerei), Pop Art und Happening, sowie im Trio aus Minimal-, Land- und Conceptual Art. Mittel- und langfristig veränderten sie aber den kollektiven Blick auf die Kunst.

Die in der Akademie statt in einer Werkstatt ausgebildeten Künstler hatten nach ihrer professionellen „Befreiung“ aus den vermeintlichen Fesseln der Auftragskunst und vor dem Hintergrund des politischen Wandels von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft auch eine bestimmte spirituelle Idee von ihrer Tätigkeit kultiviert. Diese schränkte die Kunst zwar zunächst noch auf „handwerkliche“ Verrichtungen und Problemlösungen ein, auf die geschickte, eigenwillige, virtuose und innovative Anwendung der künstlerischen Mittel, gleichsam auf die „Handschrift“, die auch im Kunstpublikum zunehmende Beachtung fand. Doch ihnen schwebte zugleich ein geistiges Mehr für ihre Kunst vor, ein Moment, das jenseits des Sichtbaren existierte. Eine Offenbarung des Absoluten, samt der Versöhnung aller Widersprüche des realen Daseins in der ästhetischen Erfahrung. So arbeiteten sie der Kunstkritik und Kunstphilosophie vor oder ließen sich umgekehrt von ihr anregen. Was ein Kunstwerk nach dieser Maßgabe in den Betrachtern hervorrufen sollte, hat niemand schlüssiger und radikaler formuliert als der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich sich schon getrennt hat“.[9] In diesem Satz verdichtet sich der Kern einer „idealistischen Ästhetik“, Schwungrad der romantischen Bewegung und Gipfel einer Ausrichtung auf einen spirituellen Mehrwert künstlerisch-materiellen Schaffens. Zum Postulat der Autonomie trat der Anspruch auf Absolutheit.

Die romantische Bewegung mit ihrer Feier der Innerlichkeit im psycho-sozialen Haushalt der Betrachter unterfängt die moderne, genauer indes, die modernistische Ästhetik-Theorie. Das Empfinden einer Entfremdung zwischen Ich und Welt schwingt angesichts tiefgreifender wirtschaftlicher, technischer und politischer Umbrüche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Ausweitung der industriellen Revolution zweifellos mit. Die ergriff aber vor allen Dingen die intellektuellen und literarischen Kreise, deren Entstehen mit der „Emanzipation“ der Kunst und der Künstler einherging und mit ihr eine fortwährend ambivalente Beziehung unterhielt. Die idealistische Prägung bestimmt jedoch den Mainstream des theoretischen und philosophischen Denkens über Kunst von Kant über Hegel bis zu Adorno und griff am Ende auf die Kunstwissenschaft und die Kunstkritik über. Mittlerweile auf das Niveau populärer Fernsehdramen herunter gebrochen, schimmert sie schemenhaft im allgemein geläufigen „Begriff“ von Kunst auf. Auch wenn der Kult des „Geistigen in der Kunst“, der im Übrigen viele Anleihen bei obskurantistischen Denkern wie Madame Blavatsky tätigte, der Huldigung des Geldes inzwischen Platz gemacht hat – immerhin hat er sich in der bürgerlichen Gesellschaft vor der Folie der Säkularisierung während des 19. und 20. Jahrhunderts die Kunst zu einer Art Religionsersatz, zumindest zu einem Antidot zur Realität forcierter kapitalistischer Verhältnisse erhoben.

Auf der praktischen Ebene realisierten sich die Umschwünge der Kunst im Vollzug einer radikalen Verselbständigung der formalen Apparatur. Präzise: einer Klärung und Reduzierung (Purifizierung) künstlerischer Muster und Techniken auf Kosten der Darstellung außerkünstlerischer (weltlicher) Motive. Unter der Hand spielte sich dabei das künstlerische Ich prononciert in den Vorder-

---

9 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, zitiert nach Peter Bürger: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/M, 1983, S. 19.

grund, von der Figur des künstlerischen Genies bis zum vermeintlichen Gebieter über den gültigen Kunstbegriff. Nach Überzeugung des in den Vierziger- und Fünfzigerjahren profiliertesten Promoters der Avantgarde, des amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, fand die Kunst der Moderne auf diesem Wege zu sich selbst.

Die anfangs oft als unfertig und roh empfundene Darstellungsweise der künstlerischen Avantgarde, bei Manet, Degas und Cézanne zum Beispiel, welche als Vorzeichen einer „reinen Malerei" die Verselbständigung einleitete und sich bei Goya, Turner und Courbet bereits abgezeichnet hatte, wurde vom Kunstpublikum als Anschlag auf die glatte akademische Präzisionskunst und damit auf die Kunst schlechthin empfunden. Sie drohte, die eingeschliffene Wahrnehmung von Kunstwerken in den Grundfesten zu erschüttern und das Monopol auf den einzigen legitimen Kunstbegriff (der Akademie) zu brechen. Insofern provozierte die ungewohnte Sicht der umstürzenden Malerei auf die Dinge massive Gegenreaktionen in der Kunstkritik und unter den bürgerlichen „Kunstliebhabern", ohne dass sie aber dank einer sich erneuernden gesellschaftlich motivierten Erwartungshaltung eine Chance hatten, den Siegeszug der Avantgarde zu verhindern, bis sie im 20. Jahrhundert den Mainstream zeitgenössischer Kunst verkörperte. Dass sich viele der attackierten Künstler der künstlerischen Tradition verpflichtet fühlten, signalisiert ihr bewusster Rückgriff auf Kunststile vergangener abendländischer Epochen wie bei Manet auf Frans Hals und die spanische Malerei des „Siglo de Oro" und bei Cézanne auf die strukturellen Elemente des Neo-Klassizismus. Der gleiche Zug lässt sich ebenfalls bei den radikaleren Künstlern der übrigen künstlerischen Formationen, des Neo-Impressionismus, Fauvismus und Kubismus nachweisen.

Dessen ungeachtet könnte sich im Rückblick auf die historische Avantgarde der Kunst die Auffassung einschleichen, sie habe mitsamt ihren Varianten und Verzweigungen in den letzten hundert Jahren unumschränkt und unangefochten das Feld der zeitgenössischen Kunst in der westlichen Hemisphäre beherrscht. Dem ist aber nicht so. Vielmehr war es ein bunter Strauß von künstlerisch-visuellen Erprobungen der Darstellungsmittel, von formalen Konstruktionen und dem Ehrgeiz, künstlerisches Neuland zu erobern, das der konkreten Verfassung des Dargestellten angemessener war als eine fotografische Kopie. Zwar scheint es, als habe sich die avancierte Kunst auf einer pfeilartigen Linie des ästhetischen Fortschreitens bewegt, vielleicht mit dem unbewussten Ziel, das Absolute Schellings tatsächlich zu erreichen. In Wahrheit existieren die meisten der jeweiligen künstlerischen Strömungen nebeneinander und mit gleichgewichtiger Resonanz. Ihre führenden Künstler wandelten die entdeckten Möglichkeiten in der Folgezeit ihrer Flugbahn unaufhörlich ab, erneuerten, verfeinerten oder vergröberten sie. Allerdings entfernten sie sich mit der Zeit aus dem Brennpunkt der kollektiven Aufmerksamkeit. Ihre Modelle einer anschaulichen Brücke zur sichtbaren Welt wichen in der öffentlichen Aufmerksamkeit lediglich neueren und aktuelleren Angeboten. Und fortwährend okkupieren sie, die lebenden und der toten, die ersten Plätze der einschlägigen Rankings der Erfolgreichen.

„Wir sind niemals modern gewesen", proklamiert Bruno Latour in seinem gleichnamigen Buch und plädiert mit Argumenten für eine zeitgemäße und angesichts ihres prekären Zustandes genauere Sicht auf die Welt, die telelogische Konstruktion des Zeitlichen durch eine spiralförmige zu ersetzen. „Nehmen wir zum Bespiel an", heißt es in einer Schlüsselpassage, „daß wir die gleichzeitigen Elemente entlang einer Spirale anordnen und nicht mehr entlang einer geraden Linie. Wir haben dann sehr wohl eine Zukunft und eine Vergangenheit, aber die Zukunft hat die Form eines sich in alle Richtungen ausweitenden Kreises, und die Vergangenheit ist nicht überholt, sondern wird wiederholt, aufgegriffen, umschlossen, geschützt, neu kombiniert, neu interpretiert und neu geschaffen."[10] Im Licht dieser Passage ist die moderne Kunst auch nicht auf eine lineare Reihe von vermeintlich progressiven Ausdrucksformen zu trimmen, die sich in puncto künstlerischem Fortschritt überbieten. Vielmehr gehorcht ihre Chronologie dem, was Jürgen Habermas als die „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit" apostrophiert hat.

---

[10] Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt/M. 2008, S. 101.

Verblüffend ist unter diesem Gesichtspunkt denn auch nicht mehr das simultane Auftreten von derart vollkommen gegensätzlichen Kunsttrends wie Arts & Crafts in Großbritannien und Impressionismus in Frankreich, deren künstlerische Vorstellungen nicht entfernter voneinander sein könnten. Feiert der Impressionismus die moderne Technik in seinen Bildern, proklamiert Arts & Crafts, das Handwerk und seine Zweckgebundenheit zu rehabilitieren. Ebenso wenig, wie die Gleichzeitigkeit von Wiener Secession/Wiener Werkstätten im Habsburger Reich und der Montage-Technik in der Malerei des Futurismus und des Kubismus irgendwie kompatibel erscheint. Im Hinblick auf ihren künstlerischen Geist kontrastieren der phantasmatische Surrealismus von Max Ernst und René Magritte gleichermaßen mit Marcel Duchamps nüchternem und „überbewertetem Schweigen" (Joseph Beuys), nachdem er die „Institution Kunst" (Peter Bürger) mit seinen Readymades um ihr transzendierendes Beiwerk gebracht hatte. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges koexistierten das abstrakte Informel und die figurative Malerei Francis Bacons und Lucien Freuds oder danach die Pop Art mit dem formalistischen Minimalismus und der Analytischen Malerei. Im Weimarer und Dessauer Bauhaus erfuhren die ästhetischen Prinzipien von Arts & Crafts schließlich eine ins Funktionalistische gekehrte Ausweitung. Indem das Bauhaus seine Impulse in alle Welt aussandte, nachdem Nazi-Deutschland die Künstler vertrieben hatte, spannte sich so etwas wie ein Schirm künstlerischer Identität der Moderne über die divergierenden und konfligierenden künstlerischen Strömungen vor und nach dem Weltkrieg auf.

Die knappen Hinweise illustrieren, dass von einer monolithischen künstlerischen Moderne seit ihrem Aufbruch in Paris nicht die Rede sein kann. Die Moderne gehorchte keinem klar umrissenen und geistig einhelligen Drehbuch, sondern die modernen Künstler befassten sich in ihrer avancierten Variante an den konkreten Möglichkeiten des künstlerischen Materials und den Problemen seiner formalen Bewältigung. Den Rhythmus der Kunst bestimmten faktisch ständig neue Impulse ebenso wie Rückbezüge auf historische Kunstmodi. Zwar will ich nicht bestreiten, dass die Theorie, die Kunst folge einem linearen Denkmodell, eine zwingende Narration offerierte, deren Anfänge in der Romantik begründet worden sind, aber sie berührte bloß künstlerische Prinzipien und verfehlte die vitale Essenz der Kunst. Diese Theorie gewann ihre Schlüssigkeit und polemische Kraft vor allem dadurch, dass sie die übrigen Kunstäußerungen ausblendete oder als „Kitsch" (Greenberg) diffamierte. Diesem abwertenden Begriff ordnete der amerikanische Großkritiker neben den technischen Medien auch den populären wie den Comics zu.

Seine strikte Weigerung, Fotografie, Film und Comics in den Kreis moderner Kunst einzugemeinden, lenkt erneut ein Licht auf die potentiellen Adressaten künstlerischer Werke und bringt eine wichtige sozio-kulturelle Komponente ins Spiel. Dass nämlich die Kunst der Moderne anders als die Kunst vorhergehender Zeiten ihre Abnehmer, Vermittler, Käufer und Rezipienten nahezu ausschließlich selbst rekrutieren muss. Die „klassischen" Auftraggeber Kirche, Hof, die fürstliche und großbürgerliche Museumssammlung, deren Ursprung sich den fürstlichen und großbürgerlichen Sammlungen verdanken, repräsentieren eine historisch gewordene Vergangenheit. Nicht einmal der Staat hat in Anbetracht explodierender Preise auf dem global operierenden Kunstmarkt für seine Museen die finanzielle Kraft, durch Ankäufe nennenswert zugunsten der Künstler zu intervenieren. Dem steht freilich eine unglaubliche Ausweitung des künstlerischen Feldes durch die „neuen" Medien, die Mode, das Design und die Comics entgegen, die aufgrund ihrer nicht-legitimen Herkunft eigene Kunstbegriffe ausbilden, bisher weitgehend unbeachtete Tätigkeitsterrains eröffnen und in steigendem Maße in die „heiligen", nämlich Kunst legitimierenden Museen eingelassen werden. Verrät sich in Greenbergs Urteil nicht schon die Schwäche eines doktrinären Kunstbegriffs, der die Kunst letztlich austrocknet? Ob sich freilich durch die Veränderung ihres Status vom Auftrags- zum freien Künstler deren Abhängigkeit von außer-künstlerischen Bedingungen verringert hat oder nicht, steht dahin, und vermag allein subjektiv und von Einzelfall zu Einzelfall beurteilt werden. Die Mehrzahl der Künstler ist gezwungen, ihr wirtschaftliches Dasein mit ähnlichen Praxen wie der Bodega-Künstler in der frühen Neuzeit zu bestreiten.

Damit rückt die Rolle des Kunstbetriebs umso nachhaltiger ins Blickfeld. Es hing und hängt wesentlich von der Einschätzung dieses gut vernetzten Kunstbetriebs ab, einem sozio-kulturellen Ensemble aus Kunsthändlern, Agenten, Beratern, reichen privaten Sammlern, Museumsleuten, Kritikern, Medien und Kunstpublikum, ob ein Kunstwerk reüssiert, also öffentliche Anerkennung erfährt, oder ob ein Künstler, eine Künstlerin vom „no-name" zum „name" oder „big name" wird. Der Kunstbetrieb hat sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts aus den überkommenen Bildungs- und Intellektuellenzirkel, teils mit gewissem Bohème-Charakter, teils aus vehementen Überzeugungstätern, gebildet, wozu alsbald „progressive" Sammler und Kunsthändler und die Vertreter der wohlhabenden gesellschaftlichen Elite stießen, und sich peu à peu in den Fünfzigerjahren als „arbiter artists", als Richter über künstlerisches Sein oder Nichtsein, zumindest kurz- und mittelfristig, aufgeschwungen.

Mit dem wachsenden Echo der zeitgenössischen modernen Kunst in der großen Öffentlichkeit und dem Florieren des Marktes für zeitgenössische Kunst erlangte der Kunstbetrieb die dominierende Machtposition im Kunstgeschehen. Er weitete sich schließlich zu einem autonomen sozialen System aus. Man mag weder sein Personal als unbedingt vertrauensvoll und liebenswürdig einschätzen, seine Aktivitäten als „fair" charakterisieren, noch auch sein Urteil kommentarlos teilen, doch seine Befugnisse in der Kunstwelt sind vermöge seiner unbestrittenen fachlichen Kompetenz inzwischen einschneidend. Gerade dieser gesellschaftliche Sektor eigenen Rechts hat vom Wandel der Auftragskunst zur so genannten freien „autonomen" Kunst am meisten profitiert. Ja, er hat sich zu der einzig ausschlaggebenden Institution entwickelt, die faktisch über den künstlerischen und kommerziellen Wert der Kunstwerke befindet, freilich erheblich weniger doktrinär als die Akademie und offener für den kollektiven Geschmackswandel innerhalb seiner Interessentensphäre. In einem mit harten Bandagen ausgefochtenen Auswahlprozess, der freilich auf einer gewissen Standes-Solidarität basiert, filtert gleichwohl die (noch) verlässlichsten, wenigstens diskussionswürdigen Standards in Sachen künstlerischer Qualität aus.

War die Kategorie des Neuen bis in die Siebzigerjahre das markante Zeichen jeder künstlerischen Avantgarde und verschaffte dem Kunstbetrieb enormen Auftrieb, ist sie mittlerweile obsolet geworden. Das Prinzip des Fortschritts stattete die heterogene Kunstszene mit einer visionären Perspektive aus und vermittelte ihm den Schwung, in deren Fluchtlinien sich die kontroversen Debatten über die verschiedenen künstlerischen „Stile" austoben (und vereinen) konnten. Der Fortschrittsgedanke fundierte auch jenen Glauben, der den Kunstwerken Sinn und Bedeutung zusprach, sofern ihre Ausdrucksform neu und unkonventionell anmuteten. Dieser Fortschrittsglaube hat sich angesichts einer Realität, die seine horrenden Defizite offenbart hat, erledigt.

Die fünfte (1972) und die sechste Ausgabe (1977) der Documenta in Kassel, seinerzeit der wirkungsmächtigsten Demonstration zeitgenössischer Kunstäußerungen, verabschiedeten den modernen (oder modernistische) Kunstbegriff und seinen Fortschrittsmythos endgültig. Die eine versammelte das kommerzielle Design und die Titelbilder des politischen Magazins „Der Spiegel" mit der spröden Zerebralität der Conceptual Art und dem Oberflächenglanz der fotorealistischen Malerei auf einer Ebene; die andere eröffnete mit dem ausgedehnten Aufschlag der technischen Medien Fotografie und Kinofilm eine künstlerisch-ästhetische Sicht auf die Kunst und ihre Zukunft, die dem gängigen künstlerischen Kanon zuwiderlief und in puncto Fotografie gleichzeitig eine Retro-Note aufrief. Damit ist auch der „erweiterte Kunstbegriff", eine Verbindung zwischen Modernismus und Post-Modernismus herzustellen, beliebig geworden.

In einer pluralistisch postbürgerlichen Gesellschaft, wie sie sich im industrialisierten Westen entfaltet hat, wäre es denn auch verwunderlich gewesen, wenn die Kunst wie in den Epochen der italienischen und flämischen Renaissance, des Barocks oder des Neoklassizismus einen vergleichsweise einheitlichen Kunstbegriff ausgeprägt hätte. Eine sozial differenzierte und auf Wettbewerb abgestellte Gesellschaft mit einer breiten Palette politischer, sozialer und kultureller Divergenzen und einer quantitativ höheren Teilhabe von Menschen am öffentlichen Geschehen, besitzt ein völlig anderes

Potential an sozialen und kulturellen Vorstellungen als eine aristokratische Gesellschaft. Ihr Kennzeichen ist im Gegensatz zu der Kunst einer aristokratischen zahlenmäßig überschaubaren Elite mit gemeinsamen Werten, Gewohnheiten und Gebräuchen, eine unübersichtliche Simultaneität der unterschiedlichsten künstlerischer Entwürfe und Realisierungen, mithin der unterschiedlichsten Wahrnehmungs-, Denk- und Gefühlsformen. Zusammenhalt gewährt ihnen das System des Kunstbetriebs mit dem Museum als institutionelle Einrichtung und der wohl prekären Siegelwahrung: KUNST.

Die technischen und elektronischen Medien, die sich seit den Achtzigerjahren zu den traditionellen handwerklichen Kunstpraktiken gesellten, haben durch ihre ästhetischen Eigengesetzlichkeiten im Laufe des 20. Jahrhunderts den Pluralismus der Kunstproduktion noch einmal verzweigt und ausgefranst. Die ununterbrochene Verzweigung und Verfransung des künstlerischen Feldes mündet mittel- und langfristig fraglos in eine Nivellierung der kollektiven Erwartungen an sinnliche und geistige Herausforderungen; gefördert durch eine metastasierende Konsummentalität und ergänzt von einem um sich greifenden Verzicht auf Eigeninitiative sowie deren Überantwortung an Apparate, sei es Staat oder Kunst- und Kulturindustrie.

Bürgerliche Bildung ist museal in der negativen Bedeutung des Wortes geworden. Die Verflachung der kollektiven Erwartungshaltung hat den fundamentalen Einstellungswechsel gegenüber der Kunst erleichtert und wird von der Kunst durch Minderung ihrer ästhetischen Ansprüche begleitet. Auch das hat zur außergewöhnlichen Popularität der zeitgenössischen Kunst beigetragen. Ob die Nivellierung indes das Manko auszugleichen in der Lage ist, dass die zeitgenössische Kunst einer plausiblen Erzählung entbehrt, die einen künstlerischen Horizont aufscheinen lässt und den Glauben an ihre Kraft nährt, und alternativlos dem Charme des Geldes verfallen ist, ist die große Frage. Was Kunst ist, bleibt offen. An einzelnen Kunstbegriffen ist kein Mangel, an verbindlichen – aus erläuterten Gründen – Fehlanzeige. Doch in der Kunstszene tun sich sichtbare Veränderungen auf. So verschwimmen in der politisch und sozial engagierten Kunst die Rollen von Künstlern und Aktivisten; im Konzertwesen werden ausgebildete Musiker zu Performern und im Theater Schauspieler zu Animatoren; Kunst, Theater, Literatur und Musik, Film und Video vermischen sich, Poeten fotografieren, Musiker verwirklichen gängige Kinofilme und ein avancierter Objekt- und Video-Künstler gewinnt für seinen zweiten Spielfilm den „Oscar“, die höchste Auszeichnung Hollywoods. Notabene: Wir sind nie modern gewesen. Josef Haydn soll sich schwarzgeärgert haben, dass sich seine Auftraggeber bei Aufführungen seiner Kompositionen ungeniert unterhalten, gerülpst und sich lachend amüsiert haben. Rockmusiker übertönen widrige Umstände durch Lautstärke.

Literatur

Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1977.

Luc Boltanski/Arnaud Esquerre: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin 2019.

Pierre Bourdieu: *Für eine Soziologie der Wahrnehmung*, in: (ders.) *Kunst und Kultur, Schriften zur Kultursoziologie 4*, Berlin 2015.

Pierre Bourdieu: *Manet. Eine symbolische Revolution*, Berlin 2015.

Peter Bürger: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/M, 1983.

Frank Fehrenbach: *Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.

Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt/M. 2008.

Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.