PETER TEPE

Über Kunstbegriffe

Mein Beitrag zur von Stefan Oehm konzipierten Reihe *Aufbruch der Kunst – Ende des Kunstbegriffs?* bezieht sich auf zwei Texte, die im November 2022 erschienen sind, steigt also direkt in die Diskussion ein. In Teil 1 reagiere ich auf die von Oehm im *Vorwort*¹ angesprochenen Punkte – allerdings beschränkt auf meine Expertise als Begründer und Herausgeber des seit 2016 bestehenden Online-Journals *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (www.wissenschaft-kunst.de). Teil 2 setzt sich mit Klaus Honnefs Aufsatz *Kunst und Kunstbegriffe – Theorie und Empirie*² auseinander.

1. Reaktionen auf Stefan Oehms Punkte – mit eingeschränkter Reichweite

Verbindungen zwischen bildender Kunst und Wissenschaft haben in den letzten Jahrzehnten Konjunktur. Zum w/k-Programm gehört auch das Ziel, die Konzepte und Hintergrundüberzeugungen der an diesen Schnittstellen arbeitenden Künstlerinnen und Künstler in Einzelstudien möglichst genau zu erfassen. Viele meinen, dass hier Dinge geschehen, die „neu, aufregend und wirkmächtig sind“ – andere verhalten sich distanziert bis ablehnend. Wer den Verbindungen zwischen bildender Kunst und Wissenschaft reserviert gegenübersteht, könnte vielleicht eine Neigung verspüren, „an Debatten aus der Vergangenheit“ anzuknüpfen, „in denen ein ums andere Mal das Ende der Kunst heraufbeschworen wurde“ – bezogen auf das Thema *Kunst und Wissenschaft* ist mir eine solche Fortsetzung der Ende-der-Kunst-Debatten jedoch nicht bekannt.

Tradierter Kunstbegriff

„Viele Künstler*innen scheren sich nicht mehr sonderlich um den tradierten Begriff von Kunst, wenn sie sich ans Werk machen.“ Die Verbindungen zwischen bildender Kunst und Wissenschaft hervorbringenden Künstlerinnen und Künstler scheren sich gewiss nicht um einen *solchen* „tradierten Begriff von Kunst“, der diese Verbindungen vorab für unzulässig, zumindest für künstlerisch unergiebig erklärt, und ihre Schnittstellen-Werke entstehen *unabhängig* von einem solchen Begriff (sonst würden sie gar nicht zustande kommen).

Entstehung neuer Kunstformen

Hier liegt kein „Ende des Phänomens [...], das wir als ‚Kunst‘ kennen“, vor, sondern es bilden sich *neuartige, mehr oder weniger umstrittene Formen der bildenden Kunst* heraus, zu denen es manchmal historische Vorläufer gibt: Leonardo da Vinci etwa wird häufig genannt. In *5 Jahre w/k: Was bisher geschah*³

¹ Online unter: https://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/so_aufbruch-der-kunst.pdf. Alle Zitate in Teil 1 stammen aus diesem einseitigen Text.

² Online unter: https://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/kh_kunst-und-kunstbegriffe.pdf.

³ Online unter: <https://www.wissenschaft-kunst.de/fuenf-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-i/> und: <https://www.wissenschaft-kunst.de/5-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-ii/>. Eine siebte Verbindung habe ich kürzlich in *Strukturverwandt & phi*

werden folgende sechs Verbindungsformen zwischen bildender Kunst und Wissenschaft unterschieden: wissenschaftsbezogene Kunst (mit vielfältigen Varianten), technologiebezogene Kunst, Kooperationen zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst, Grenzgänger zwischen Wissenschaft und Kunst, kunstbezogene Wissenschaft, künstlerische Forschung (gemäß diesem oder jenem Verständnis des Begriffs).

Die Befürworter der beschriebenen Entwicklung sehen in ihr einen „Aufbruch der Kunst“; durch den sich der Bereich der Kunst im positiven Sinn *erweitert* – damit verlieren einige „lieb gewonnene Begriffe, Vorstellungen und Relevanzen ihre Gültigkeit“.

„Grenzüberschreitend arbeitende Künstler*innen nehmen heute ganz selbstverständlich auch Spielarten in ihr Repertoire auf, die gängigen Mustern zuwiderlaufen.“ Sie wollen „frei [...] zwischen den Bereichen [hier: Kunst und Wissenschaft, P.T.] flottieren“. Sie sind nicht an „überkommenen, althergebrachten Begriffsschubladen interessiert“, welche die von ihnen angestrebten Entwicklungen direkt oder indirekt *abwerten*.

Ende des modernen Kunstbegriffs?

Wird durch diese Entwicklungen „das Ende des modernen Kunstbegriffs ein[ge]läutet?“ Um diese Frage auf tragfähige Weise beantworten zu können, muss zunächst geklärt werden, um welchen Kunstbegriff es konkret geht und welche Alternativen zu erwägen sind. In der Diskussion werden diverse Differenzierungen vorgenommen werden müssen. Oehm spricht etwas später von der „vielfach beschworene[n] ‚Autonomie der Kunst‘“, was die Deutung nahelegt, dass er den *modernen* Kunstbegriff mit dem der *autonomen* Kunst gleichsetzt.

Keine Kunst mehr?

Dass es den an den Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft Arbeitenden „zumeist recht egal“ sei, „[o]b ihre Kunst nun als ‚Kunst‘ kategorisiert wird“, kann ich nicht bestätigen. In den w/k-Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern, die seit 2016 geführt worden sind, hat die interviewte Person in keinem Fall erklärt, dass sie das, was sie macht, nicht mehr als Kunst, sondern als etwas anderes begreift.

Revision des auf Kunst bezogenen Begriffsinstrumentariums

Will man den beschriebenen Veränderungen Rechnung tragen, so ist kunsttheoretisch „ein Verharren im Status quo ebenso wenig eine angemessene Lösung wie ein larmoyantes, kulturpessimistisches Betrauern der Lage. Dazu besteht keinerlei Anlass.“ Oehm vertritt nun offenbar die These, dass ein „Wandel[] des Phänomens ‚Kunst‘“ wie der beschriebene auch „eine grundlegende Revision des Verständnisses und, damit einhergehend, des Begriffsinventariums des Kosmos ‚Kunst‘ erfordert“. Auch hinsichtlich dieses Punkts beschränke ich mich auf das Thema *Kunst und Wissenschaft*. Das für w/k zum Zweck der Analyse und Interpretation von Schnittstellenarbeiten entwickelte Begriffsinstrumentarium erweist sich in der Praxis als geeignet, um die Besonderheiten dieser künstlerischen Aufbrüche zu erfassen. Sollten in Zukunft neue Probleme auftreten, so würde die Begrifflichkeit gezielt so verändert, dass eine Lösung dieser Probleme möglich wird.

Kulturell übergreifend

Am Ende des Vorworts spricht Oehm von „der permanenten, kulturell übergreifenden Projektion unseres modernen, abendländisch geprägten Begriffs ‚Kunst‘ auf Artefakte anderer Kulturkreise und Epochen [...], wie es die gegenwärtigen Debatten rund um die documenta 15 und um die ‚Raub-

losophiebezogen hinzugefügt; online unter: <https://wissenschaft-kunst.de/strukturverwandt-und-philosophiebezogen-neue-arbeiten/>.

kunst‘ geradezu paradigmatisch zeigen.“ Das könnte zu einer spannenden Diskussion führen. In ihr sollte erstens geklärt werden, welcher abendländisch geprägte Kunstbegriff genau gemeint ist, zweitens wäre nachzuweisen, dass dieser *nur* auf abendländische Kunst vom Zeitpunkt t an anwendbar ist, nicht aber auf „Artefakte anderer Kulturkreise und Epochen“, drittens wäre dann darzulegen, mithilfe welchen anderen Kunstbegriffs sich die kulturelle Übergriffigkeit vermeiden lässt. Was die w/k-Arbeit am Thema *Kunst und Wissenschaft* anbelangt, so wird sie nach meiner Einschätzung nicht durch eine „kulturell übergriffige[] Projektion“ gestört. So werden etwa bei der Untersuchung wissenschaftsbezogener Kunst, die aus einem anderen Kulturkreis stammt, diese kulturellen Hintergründe gezielt *berücksichtigt*.

Politische Intervention

In Teil 1 habe ich mich auf *Verbindungen zwischen bildender Kunst und Wissenschaft* konzentriert; auf Verbindungen mit anderen Bereichen wie z.B. „Mode, Design, politische Intervention“ bin ich nicht eingegangen. Zum letzten Stichwort füge ich aber noch eine Anmerkung hinzu: Zu den Formen wissenschaftsbezogener Kunst gehört auch die *ökologische Kunst*, und diese stellt immer *auch* eine „politische Intervention“ dar.⁴ Wissenschaftsbezogene Kunst ist aber nur in relativ wenigen Fällen *politisch engagierte Kunst*.

2. Anknüpfung an Klaus Honnef – Ausbau der kognitiven Kunsttheorie

Honnef liefert eine kompetente und pointierte Kurzdarstellung der Gesamtlage, der ich in vielen Aspekten zustimme. Ich diskutiere einige Elemente aus seinem Aufsatz und nutze die Gelegenheit, um die kognitive Kunsttheorie⁵ weiter auszuformen.

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. (2)⁶

Honnef betont, dass „die meisten der jeweiligen künstlerischen Strömungen nebeneinander und mit gleichgewichtiger Resonanz“ (7) existieren. Wir haben es mit „divergierenden und konfligierenden künstlerischen Strömungen“ (8) zu tun.

Kunstbegriff als Kunstprogramm

Im Rahmen der kognitiven Kunsttheorie kann unter einem Kunstbegriff zunächst einmal ein *Kunstprogramm* verstanden werden, das sich dann in einigen Fällen zu einer *Kunstströmung* auskristallisiert. In der Gegenwart haben wir es in den offenen Gesellschaften westlichen Typs mit einer Vielfalt an Kunstprogrammen (= Kunstbegriffen) zu tun, die sich explizit oder implizit in einem Konkurrenzverhältnis befinden. Solange es diese Gesellschaften gibt, wird es bei diesem *Pluralismus* der Kunstströmungen bleiben. Damit müssen wir leben – aber wir können es auch: Der Kunst-Pluralismus ist in der Hauptsache zu *bejahen*, er ist nicht durch einen neuen Kunst-Monismus zu ersetzen, dessen Beschaffenheit von den jeweils herrschenden Instanzen festgelegt wird.

⁴ Vgl. *Swaantje Güntzel*: „Können Sie nicht mal was Schönes machen?“ Ein Gespräch mit Peter Tepe. Online unter: <https://wissenschaft-kunst.de/swaantje-guentzel-koennen-sie-nicht-mal-was-schoenes-machen/>.

⁵ In *5 Jahre w/k: Was bisher geschah*, Teil II, Kapitel 8 (siehe Anm. 3) sind meine bislang erschienenen Beiträge, vor allem die zur Kunst-und-Wissenschaft-Theorie, aufgelistet.

⁶ Die Zitate aus Honnefs Aufsatz werden auf diese Weise im Fließtext nachgewiesen.

In Gesellschaften autoritären bis totalitären Typs, die auch als (in diesem oder jenem Ausmaß) *geschlossene* Gesellschaften bezeichnet werden können, ist die Lage der Kunst eine andere; darauf gehe ich jetzt nicht ausführlicher ein. Die Situation der Kunst in Russland, in China, in Nordkorea, im Iran, in Saudi-Arabien usw. soll hier nur als allgemeine Kontrastfolie dienen. In den offenen, demokratisch organisierten Gesellschaften hat sich die frühere direkte Abhängigkeit der Kunst von *religiös-weltanschaulichen und politischen Instanzen* aufgelöst, zumindest sehr weitgehend. Die Abhängigkeit vom Kunstmarkt hat allerdings, wie Honnef richtig herausstellt, deutlich zugenommen.

Ende der Fortschrittstheorien

Einige von Honnef gerafft dargestellte Entwicklungen sind auch Resultate von Prozessen kritischer Diskussion:

Beispiel 1: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling sieht in der Kunst „[e]ine Offenbarung des Absoluten samt der Versöhnung aller Widersprüche des realen Daseins in der ästhetischen Erfahrung“ (6). Die „idealistische[] Ästhetik“, Schwungrad der romantischen Bewegung und Gipfel einer Ausrichtung auf einen spirituellen Mehrwert künstlerisch-materiellen Schaffens“ (6), hat ihre Überzeugungskraft – auch innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses – verloren. In diesem Sinne kann man von einem *Ende dieser Kunsttheorie* sprechen.

Die idealistische Ästhetik ist zumeist mit einer *Fortschrittstheorie* verbunden, der zufolge „sich die avancierte Kunst auf einer pfeilartigen Linie des ästhetischen Fortschreitens bewegt, vielleicht mit dem unbewussten Ziel, das Absolute Schellings tatsächlich zu erreichen.“ (7) Auch diese Fortschrittstheorie ist unglaubwürdig geworden, an ein Ende gelangt.

Beispiel 2: Die Annahme einer auf ein bestimmtes Ziel ausgerichteten fortschrittlichen Entwicklung der Kunst wird auch unabhängig von der idealistischen Ästhetik vertreten. „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.“ (9) Honnef spricht vom „modernen (oder modernistische[n]) Kunstbegriff und seine[m] Fortschrittsmythos“ (9). Die moderne Kunst ist nicht „auf eine lineare Reihe von vermeintlich progressiven Ausdrucksformen zu trimmen, die sich in puncto künstlerischem Fortschritt überbieten.“ (7)⁷ *Alle* sich auf die gesamte Kunstentwicklung beziehenden Fortschrittstheorien haben ihre Glaubwürdigkeit verloren – sie sind an ein Ende gelangt.

Kunst-Monismus und Kunst-Pluralismus

Ich komme nun zu meiner *ersten These*: Fortschrittstheorien der Kunst – seien sie nun wie die Schellings von einer Hintergrundtheorie aus dem religiösen Weltanschauungsspektrum getragen oder nicht – verfolgen explizit oder implizit das Ziel, einen neuen *Kunst-Monismus* zu erzeugen; sie büßen ihre Überzeugungskraft nicht zuletzt dann ein, wenn die Bejahung des Kunst-Pluralismus zur Grundhaltung geworden ist.

Ich verdeutliche meine Position anhand eines weiteren Elements aus Honnefs Aufsatz. Er konstatiert in der Gegenwart „das Schwinden eines zündenden Narrativs, das den Glauben an die Kunst befeuert.“ (2) Es gibt in den offenen Gesellschaften keine *übergreifend angelegte und weithin akzeptierte Theorie* mehr, welche der Kunst bestimmte wichtige Aufgaben zuweist und so „den Glauben an die Kunst befeuert“. Dieser Glaubensverlust erleichtert es wiederum dem Kunstmarkt, frei gewordene Positionen zu besetzen. Honnef behauptet, „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“ (10).

⁷ „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.“ (8)

Aus meiner ersten These ergibt sich nun die Vermutung, dass eine *große Erzählung*, die „den Glauben an die Kunst befeuert“, eine insgeheim auf das Ziel eines neuen Kunst-Monismus zugeschnittene Konstruktion ist. Mit der Bejahung des Kunst-Pluralismus ist eine solche Konstruktion unvereinbar. Damit komme ich zur *zweiten These*: Im Rahmen des Kunst-Pluralismus kann die *eine große* durch *mehrere kleinere* Erzählungen ersetzt werden.

Von der einen großen zu mehreren kleineren Erzählungen

Ein bestimmtes Kunstprogramm (= Kunstbegriff) beruht nach der kognitiven Kunsttheorie stets auf Hintergrundüberzeugungen, deren Grundlagen durch ein Weltbild und ein Wertesystem gebildet werden. *Bezogen auf diese oder jene Kunstauffassung* ist es durchaus möglich, ein zündendes Narrativ – darunter verstehe ich eine zur Bewältigung bestimmter künstlerischer Aufgaben motivierende Sichtweise – zu finden, das den Glauben an die Wichtigkeit von Kunst *dieses Typs* befeuert. Ich verdeutliche das zunächst an der ökologischen Kunst, die sich – vereinfacht formuliert – auf eine erfahrungswissenschaftlich hinlänglich gestützte Diagnose eines höchst bedrohlichen Klimawandels stützt. Ein Überzeugungssystem dieser Art *braucht* nun die ökologische Kunst – eine Kunst, welche von der Einsicht in die Notwendigkeit einer radikalen gesellschaftlichen Umorientierung getragen wird und dazu beiträgt, Kräfte für diese Umwälzung freizusetzen.

Den Ukraine-Krieg führe ich als ein weiteres Beispiel an. Betrachtet und bewertet man diesen Krieg als russische Aggression, die nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer in kognitiver Hinsicht defizitären Geschichtstheorie erfolgt ist, so ist es möglich, den Glauben an eine Kunst zu befeuern, welche die Ukrainerinnen und Ukrainer bei ihrem Kampf gegen den Aggressor unterstützt.

Strukturell verwandt damit ist das Streben nach Befreiung von Resten der kolonialistischen Vergangenheit in anderen Gesellschaften – auch hier kann die Kunst eine wichtige unterstützende Rolle spielen. Allgemein gilt: Im Rahmen einer bestimmten Kultur wachsen der bildenden Kunst manchmal *spezifische* Aufgaben zu.

Die Bejahung des Kunst-Pluralismus schließt aber auch ein, dass Formen der bildenden Kunst, die sich *nicht* in dieser oder jener Hinsicht politisch engagieren, legitim sind. So kann es auch eine Künstlerinnen und Künstler motivierende Erzählung geben, die den Glauben daran befeuert, dass es ein sinnvolles künstlerisches Ziel ist, *das Spektrum der ästhetischen Erfahrung zu erweitern und zu vertiefen*.

Auch bezogen auf das in Teil 1 behandelte Thema *Kunst und Wissenschaft* kann sich eine solche motivierende Sichtweise herausbilden, die dazu beiträgt, dass viele Künstlerinnen und Künstler neue Verbindungen zwischen beiden Bereichen suchen und finden.

Das soll an Beispielen vorerst genügen. Aus bestimmten Grundüberzeugungen gehen jeweils spezifische künstlerische Gestaltungsaufgaben hervor, die dann als *lebensbedeutsam* erfahren werden. *Große* Erzählungen – seien sie nun auf die Kunst bezogen oder nicht – sind in der Regel an eine *bestimmte* Weltanschauung gebunden und somit in Zeiten eines Weltanschauungs-Pluralismus nicht direkt wiederbelebbar – an ihre Stelle können aber mehrere kleiner gestrickte Erzählungen treten, die bezogen auf ein bestimmtes Kunstprogramm den Glauben an *Kunst dieses Typs* befeuern.

Auf der anderen Seite kommt es in der Kunstentwicklung auch immer wieder vor, „dass die schöpferischen Impulse“ einer bestimmten Kunstform „erlahmt sind und sich in einfallslosen Repetitionen oder Spitzfindigkeiten verlieren, so dass sie dringend einer inspirativen Spritze bedürfen.“

(3)

Die ökonomische und die kunsttheoretische Perspektive

Aus *ökonomischer* Sicht wird „die kommerzielle Seite der Kunst“ (1) genauer untersucht und z.B. gefragt, welche Arten von Kunst sich auf dem globalen Kunstmarkt mittels welcher Mechanismen durchsetzen und die höchsten Preise erzielen; Honneth nimmt in einigen Partien seines Aufsatzes ei-

ne solche wirtschaftliche Betrachtung vor.⁸ Aus *kunsttheoretischer* Sicht lassen sich die vorliegenden Formen der Kunst demgegenüber daraufhin befragen, ob und in welchem Ausmaß sie sich mit tiefsitzenden menschlichen Bedürfnissen wie den eben angesprochenen in Verbindung bringen lassen. Der große „Kunstboom“ (1) erschwert die Revitalisierung einer kritischen Kunsttheorie, schließt sie aber nicht grundsätzlich aus. Die Kriterien des *wirtschaftlichen Erfolgs* von Kunst unterscheiden sich deutlich von den Kriterien der *Lebensbedeutsamkeit* der Kunst. Man kann bezogen auf die formale Struktur sagen, dass Kunstströmungen mitsamt der Kunstprogramme, auf denen sie beruhen, um Durchsetzung und Vorherrschaft kämpfen, aber nicht alle Kunstprogramme sind in einer bestimmten soziokulturellen Konstellation gleichermaßen *bedeutsam*.

Entsprechend kann bei der Einschätzung eines Phänomens wie der „wachsende[n] Aufmerksamkeit des Kunstbetriebs für außer-westliche Kulturen und ihre künstlerischen Repräsentanten“ (3) differenziert werden: Eines ist es, die *wirtschaftlichen Auswirkungen* einer solchen Aufmerksamkeit zu untersuchen; etwas anderes ist es, zu erforschen, ob die künstlerische Rezeption solcher Phänomene zur *Bildung neuer Kunstprogramme* führt, welche dann vielleicht ein neues Licht auf die eigene Kultur werfen.

Weitere Aspekte des Kunst-Pluralismus

Die Opposition zwischen dem Kunst-Pluralismus, wie er sich in offenen Gesellschaften herausgebildet hat, und dem Kunst-Monismus, wie er in geschlossenen – autoritären bis totalitären – Gesellschaften mehr oder weniger konsequent umgesetzt worden ist und wird, lässt sich noch weiter ausbuchstabieren. So ist eine theoretische Position, welche in *dogmatischer* Einstellung eine bestimmte Kunstauffassung zur einzig wahren erklärt, mit der Bejahung des Kunst-Pluralismus unvereinbar – sie verliert in dessen Einzugsbereich ihre Überzeugungskraft, ist an ein Ende gelangt. Die *theoretischen Unterstützer* eines Kunstprogramms tragen Argumente vor, mit denen das jeweilige Kunstprogramm so weit wie möglich durchgesetzt werden soll; sie tendieren in einigen Fällen zu einer dogmatischen Einstellung.⁹

Im Rahmen des Kunst-Monismus glaubt man an *allgemeingültige* Wertungskriterien, die es erlauben, zwischen guter, mittelmäßiger und schlechter Kunst zu unterscheiden. Unter Bedingungen einer Bejahung des Kunst-Pluralismus gibt es zwar keine „verbindlichen ästhetischen Kriterien, die [auf allgemeingültige Weise, P.T.] das Künstlerische vom Unkünstlerischen scheiden“ (2), aber es ist möglich, die Wertungskriterien, die in den verschiedenen Kunstprogrammen *enthalten* sind, auf reflektierte Weise zur Geltung zu bringen und so der „Minderung [der] ästhetischen Ansprüche“ (10) entgegenzuwirken. So ist es z.B. möglich, bezogen auf die ökologische Kunst zwischen der plakativen Vermittlung einer Botschaft und einer stimmigen ästhetischen Form zu unterscheiden. Was jeweils als stimmige ästhetische Gestaltung zu betrachten ist, hängt vom akzeptierten Kunstprogramm ab. Jedes Kunstprogramm legt auf seine Weise die Ziele des jeweiligen Typs der bildenden Kunst, die Aufgaben, welche sie zu erfüllen hat, fest – und damit sind Wertungen verbunden, welche ausgeformt werden können.

⁸ Einige Beispiele: „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.“ (1) „Aus dem ansteigenden Wohlstand resultierte ein intensives Bedürfnis nach Gemälden und Skulpturen für den privaten Gebrauch.“ (4) „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.“ (9)

⁹ Honneth erwähnt etwa „das Monopol auf den einzigen legitimen Kunstbegriff (der Akademie).“ (8)

Autonomie der Kunst

Nach Honneth ist „auch die Kunst der Moderne mitsamt der Avantgarde dem eigenen Selbstverständnis zum Trotz nie wirklich autonom gewesen [...]. Vielmehr ist auch sie wie jede Kunst in ein feinnerviges System unterschiedlicher anthropologischer, sozialer, politischer und kultureller Bezüge eingesponnen.“ (3) Honneth bezieht sich hier auf Pierre Bourdieu und seinen Begriff „Habitus“. Auch ich berücksichtige die genannten Bezüge, nähere mich dem Begriff der Kunstautonomie aber zunächst über den Begriff der *Kunstfreiheit* – der wiederum mit den Begriffen der Presse- und Meinungsfreiheit, der Wissenschafts- und Weltanschauungsfreiheit usw. verbunden ist. Hier unterscheidet sich zwischen dem jeweiligen *Wert* und seiner *Realisierung*. Den Künstlerinnen und Künstlern, den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern usw. soll nicht vorgeschrieben werden, was sie zu tun und zu lassen haben, sie sollen das selbst bestimmen können.¹⁰ De facto wird eine bestimmte Art der Freiheit jedoch häufig durch diesen oder jenen Machtfaktor eingeschränkt. Mit Honneth meine ich, dass sich die Kunst *immer* „in einem über das Künstlerische hinaus reichenden sozialen Feld“ (3) befindet, wodurch es zu Einschränkungen der in offenen Gesellschaften etablierten Kunstfreiheit kommen kann; diese Einschränkungen sind klar zu benennen, um ihnen entgegenwirken zu können. Eine eingeschränkte Kunstfreiheit (= Kunstautonomie) ist aber immer noch besser als gar keine Kunstfreiheit.

Wissenschaftlich unhaltbare Vorstellungen von Kunstautonomie sind preiszugeben, so etwa die Annahme, die Kunst sei ein *völlig eigenständiger* Bereich, der *nicht* „in ein feinnerviges System unterschiedlicher anthropologischer, sozialer, politischer und kultureller Bezüge eingesponnen“ ist.¹¹ Die Kunstfreiheit zeigt sich vielmehr darin, dass vor dem Hintergrund der jeweiligen soziokulturellen Prägungen ein zum eigenen Überzeugungssystem passender künstlerischer Weg gefunden wird.

Versteht man unter der Kunstautonomie die den Kunst-Pluralismus ermöglichende Kunstfreiheit, so ist sie den verschiedenen Kunstprogrammen *übergeordnet* – sie darf nicht mit einem bestimmten Kunstprogramm verwechselt werden. Daher sind die Vertreterinnen und Vertreter eines bestimmten Programms moderner Kunst nicht berechtigt, sich als die *alleinigen Repräsentanten der Kunstautonomie* auszugeben – das ist vielmehr eine weitere Variante des auf kunsttheoretischer Ebene häufiger anzutreffenden Dogmatismus, der den Kunst-Pluralismus gefährdet.

Am Schluss stelle ich noch kurz die Verbindung zu einem dritten Aufsatz her, der ebenfalls im November 2022 im Rahmen der Reihe *Aufbruch der Kunst – Ende des Kunstbegriffs?* erschienen ist: zu *Propriozeptive Kunst und Ready-mades* von Isabelle Keßels und Markus Schrenk.¹² Sie befassen sich mit einem „Trend in der gegenwärtigen Kunstszene“, der als in mehreren individuellen Varianten auftretendes *neues Kunstprogramm* begriffen werden kann. Keßels/Schrenk thematisieren „Kunstwerke[], die eine aktive, körperliche Interaktion mit der Arbeit vorsehen und somit gezielt den Propriozeptions- und Interozeptionssinn der Rezipierenden anregen.“ (1) Geklärt wird das Verhältnis der „propriozeptive[n] Kunst“ (kurz ‚PropArt‘) (1) zu den Ready-mades von Marcel Duchamp und seinen Nachfolgern.

¹⁰ „Das Streben nach Autonomie [...] äußert sich zunächst als ein pragmatisches Bemühen der Künstler um künstlerische Unabhängigkeit.“ (4)

¹¹ Die Kunst befand sich auch in früheren Zeiten „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 und später ihrer Klientel.“ (2)

¹² Online unter: https://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/ik-ms_propriozeptive-kunst-und-ready-mades.htm.