

Tasos Zembylas: Kunst oder Nichtkunst. Über die Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung

Wien: WUV-Universitätsverlag, 1997, S. 13-21.

EINFÜHRENDE GEDANKEN: DER SINN EINER ALTERNATIVEN BESCHREIBUNGSWEISE

Das Denken hat keine disziplinäre oder kategoriale Grenze. Deshalb habe ich den Versuch unternommen, nicht nur die philosophischen Beziehungen des Kunstbegriffs zu kommentieren, sondern auch die nicht-philosophischen Beziehungen philosophisch zu denken. Wenn meine Arbeit der Fachdisziplin Ästhetik zugerechnet werden kann, so ist sie dennoch keine Theorie der Kunst, des Kunstwerkes oder der ästhetischen Wahrnehmung, sondern eine Darstellung der Kunstpraxis und eine Einleitung zu einer Methodologie der Kunstwissenschaften. Sie reflektiert das Kulturphänomen Kunst als Bestandteil mehrerer Lebensformen an einem spezifischen Ort und zu einer spezifischen Zeit. Eine zentrale Frage der vorliegenden Untersuchung ist, wann und wie etwas als Kunst bezeichnet wird, und wie andere Randbegriffe, wie z.B. KünstlerIn, Wert, ästhetische Qualität, mit allen ihren Nuancen und Widersprüchen entstehen. Kunst als Kulturerscheinung kann nicht durch eindimensionales Denken bzw. durch eine einzige Betrachtungsperspektive verstanden werden. In diesem Sinne habe ich versucht, durch eine interdisziplinäre Vorgangsweise die soziologischen, philosophischen und epistemologischen Aspekte des Kunstbegriffs zu thematisieren. Jeder Schriftsteller oder Forscher hofft, gewisse Antworten und gute Erklärungen für seine Fragen zu finden. Doch ist der wichtigste Teil jeder Forschung, die Probleme so zu umkreisen und zu fokussieren, daß wir weiterkommen können. Ich habe jene Betrachtungsweisen gewählt, die mir einerseits übersichtlich und operativ genug erschienen und die andererseits meinen ethischen und politischen Ansichten - denn der Kunstbegriff ist ein *politischer* Begriff - entsprechen.

„Was ist Kunst?“ Ich glaube nicht, daß es jemanden gibt, der eine solide, essentielle Antwort auf diese Frage geben kann. Die Forderung der Moderne,¹ daß alles Kunst sein kann und die Erfahrung der Interkulturalität (d.h. der kulturbezogenen Sichtweise) sind Einsichten aber keine Antworten auf die Frage, was Kunst ist. Ich möchte die Frage modifizieren: Was ist ein Kunstwerk? Das Was werde ich aber eliminieren und mit einem Wo und einem Wann ersetzen. Wann und wo geben wir bestimmten Gegenständen, Handlungen und Konzepten die Eigenschaft „Kunstwerk“? Folglich ist es sinnvoll, über die Formation des Kunstbegriffs nachzudenken. „Formation“ bedeutet in diesem Zusammenhang Gestaltnahme, Morphogenese.

Ich stimme mit Richard Wollheim überein, daß der Ausdruck Kunst meist bewertend („evaluativ“) verwendet wird. Trotzdem ist Kunst nicht nur, wie Wollheim meinte, eine Metapher, sondern auch ein Faktum, sofern der Kunstbegriff bedeutsame Konsequenzen für den Alltag schafft. Wir sprechen von Kunst in Bereichen, wo Kunstwerke eine Rolle spielen: Im Recht, in der Wirtschaft (Kunstmarkt), in den Medien (Kulturindustrie), in den

¹ Die Dekonstruktion der Theorie des Erhabenen und des Geniebegriffs im Werk von Marcel Duchamp veränderte die Definition des(r) Künstlers(in) und des(r) Rezipienten(in). Die Rolle des(r) Künstlers(in) wurde geschwächt und säkularisiert; die Rolle des(r) Rezipienten(in) gewann an Bedeutung. Seit Duchamp betrachtet man die RezipientInnen als gleichwertige Personen neben den KünstlerInnen, die ebenfalls einen Erschaffungsakt vornehmen.

Bildungsinstitutionen (Kunsthochschulen, Universitäten, Kunstmuseen) usw. Die Definition des Kunstbegriffs kann eine berufliche Bedeutung haben, z.B. wenn man professionelle(r) Künstler bzw. Künstlerin ist. Kunst ist auch ein Medium für die Konstitution einer kulturellen, nationalen oder individuellen Identität. Die verschiedenen Erscheinungsorte und Erscheinungsweisen des Kunstbegriffs deuten darauf hin, daß Kunst ein *multifunktionales* Phänomen in menschlichen Gesellschaften ist. Denn *jedes* Kunstwerk kann mehrere Funktionen einnehmen und mehrere Zwecke erfüllen. Es erfüllt Funktionen, weil es sich in einem System von kollektiven (ökonomischen, sozialen, politischen, kulturellen) und individuellen Bedürfnissen befindet. Auch verschiedene soziale, politische und ökonomische Instanzen sind daran interessiert Einfluß auf die Produktion und Rezeption von ästhetischen Symbolen bzw. von Kunstwerken, zu nehmen - und sie tun es auch! Deshalb sind die Unterscheidungen zwischen „U-Kunst“ und „E-Kunst“, „hoher Kunst“ und „trivialer Kunst“, „reiner Kunst“ und „angewandter Kunst“ soziohistorisch interessant jedoch im Sinne einer Wesensverschiedenheit ziemlich bedeutungslos.

Es gibt viele Faktoren, die die Formation des Kunstbegriffes beeinflussen. Ich kann weder methodologische noch empirische Gründe finden, um eine Hierarchie zwischen den verschiedenen Faktoren aufzustellen. Das Maß des Einflusses jedes einzelnen Faktors - Recht, Kunstmarkt, Berufsbedingungen, Kunstkritik, Kunstmuseen, Publikum, Geistes- und Kulturgeschichte (d.i. Tradition) - auf den Kunstbegriff wechselt von Fall zu Fall.² Alle Kunstinstitutionen und Instanzen des Kunstbegriffs sind polymorphe Erscheinungen und keine starren Gebilde. Sie verändern stets ihre Eigenschaften und Wirkungen, so daß man sie nicht auf eine fixe Formel reduzieren kann. Die Formation des Kunstbegriffs ist also kein Ergebnis einer bewußten, absichtsvollen Planung von Individuen oder Gruppen. Dieser Formationsprozeß hat kein bestimmbares Zentrum, sondern ist ein Produkt der *synergetischen* Wirkung von Institutionen und anderen informellen Faktoren (z.B. historische Tradition, berufliche und kulturelle Praxis).

Ich glaube nicht, daß sich die Behandlung der Frage „Was ist Kunst?“, die ich anfangs gestellt habe, in einer Analyse der Machtverhältnisse erschöpfen kann. Natürlich ist der Kunstbegriff ein politischer Begriff, und solange Kunstansprüche im Rahmen der Professionalität, das heißt in Verbindung mit wirtschaftlichen und besonderen rechtlichen Ansprüchen, formuliert werden, tritt das Kunstwerk in eine Abhängigkeitsbeziehung zu den politischen Institutionen. Unabhängig davon sehe ich das Kunstwerk aber auch als einen Ausdruck des menschlichen Artikulationswillens. Der Begriff „Artikulationswille“ darf nicht metaphysisch verstanden werden. Von einer solchen Interpretation nehme ich Abstand. Ich gebe zu, daß „Artikulationswille“ ein fast metaphysischer Begriff ist; er stellt aber eine real gelebte Praxis innerhalb der menschlichen und auch vieler tierischer Gemeinschaften dar. Die Ausdrucks- und Artikulationsfähigkeit des Menschen impliziert jedoch nicht seine uneingeschränkte Kommunikationsfähigkeit. In diesem Sinne ist Kunst ein Kulturphänomen und mit den Begriffen von „Tätigkeit“ und „Lebensform“, wie Ernst Cassirer, Nelson Goodman und Ludwig Wittgenstein sie verwenden, engstens verbunden.

Erwin Panofsky meinte auch, daß es unmöglich sei zu bestimmen, wann ein hergestelltes Objekt zu einem Kunstobjekt wird. Die Überführung eines Objektes ins Reich der Kunst erfolgt nicht allein durch die Ausschaltung seiner Zweckfunktion und durch die Betonung der ästhetischen Form. Der Entstehungsprozeß einer ästhetischen Bedeutung kann einzelnen

² Um Mißverständnisse auszuschließen, beziehe ich die Begriffe „Kunst“ und „KünstlerIn“ grundsätzlich auf die Bildende Kunst, d.h. auf die Malerei, Plastik, Konzept-, Video-, Photo-, Audio-, Computer-Kunst, multimediale Happenings und Aktionen und Handlungen im sozialen Raum - ich hoffe nichts vergessen zu haben.

KünstlerInnen und RezipientInnen, die einer bestimmten Kultur angehören, manchmal bewußt werden, aber sie können ihn weder selbst bestimmen, noch beeinflussen. Ich werde versuchen zu zeigen, daß der Prozeß der Generierung von ästhetischen Bedeutungen kontingent ist. Er liegt außerhalb des Willens der RezipientInnen und der WerkschöpferInnen.³ „Kontingent“ heißt hier zufällig, manipulierbar und flüchtig im Gegensatz zu einer metaphysischen oder transzendentalen Auffassung von Kunst, die ich nicht teile. Ich bin aber kein deklariertes Feind der Metaphysik; ohne Metaphysik kann man gar nicht schreiben: Zum Beispiel ist der Zusammenhang zwischen Kunstbegriff und Kreativitätstheorie, zwischen Kunstbegriff und Subjektbegriff oder auch zwischen Kunstbegriff und Symboltheorie für das Verständnis der verschiedenen Auffassungen von Kunst eminent. Die Wurzel der Kontingenz des Kunstbegriffes suche ich in seiner Beziehung des Kunstbegriffs zu unserer Praxis. Manche Kunstphilosophen (z.B. Umberto Eco, Jacques Lacan u. a.) gestehen dem Kunstbegriff eine plurale Bedeutungsfülle zu, die die Idee der Kontingenz ebenfalls zuläßt. Dieser Ansatz, dessen Wurzel bis zur Sprachlinguistik reicht, ist meiner Meinung nach jedoch praxisfern und - polemisch gesagt - allzu theoretisch, sodaß er mittlerweile billiges Futter für graue Akademiker geworden ist.

Die Grenze meiner Arbeit liegt auch in den Grenzen meines Kunstverständnisses, das sich im wesentlichen auf die abendländische Kultur bezieht. Kunst vor dem Auftauchen der sogenannten Hochkulturen ist nicht so sehr von Werken, als von kultisch-rituellen Handlungen gekennzeichnet. Die archaischen Kunstwerke waren Gegenstände, deren Sinn und Funktion vom sakralen Ritual und magischen Denken determiniert waren. In der abendländischen Kultur wurden die Kunstobjekte immer weniger vom sakralen Bereich bestimmt, sondern zunehmend vom politischen und ökonomischen Bereich verwaltet, gefiltert und mit Bedeutungen versehen. Deshalb habe ich die Beziehung zwischen Kunst und dem Sakralen wenig berücksichtigt. Fremde Kulturen wurden ebenfalls kaum im Betracht gezogen, erstens wegen meines Mangels an persönlicher Erfahrung und zweitens, weil ich nicht den Anspruch habe, eine universelle Theorie der Kunst zu schaffen. Denn eine Darstellung des Kunstbegriffs, die Modellcharakter haben soll, kann immer nur eine beschränkte Anzahl von Kunstpraxen beschreiben. In diesem Sinne gibt es zwischen Darstellung (Modell) und Alltag immer einen ernüchternden Unterschied. Mein Ausgangspunkt ist also persönlich und bezieht sich auf jene Kunst, die die WesteuropäerInnen bezeugen. Ich bedauere auch, daß ich kritischen Ansätzen aus dem Blickfeld des Feminismus nicht so konsequent nachgegangen bin, wie ich es mir wünsche. Die spezifische Lage der Frauen (Künstlerinnen, Galeristinnen, Kritikerinnen u. ä.) im gegenwärtigen Kunstbetrieb benötigt eine gesonderte Untersuchung, die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht leisten konnte.

Noch ein letztes Wort an die LeserInnen: Da ich der Meinung bin, daß keine Instanz des Kunstbegriffs von den anderen Instanzen isoliert betrachtet werden soll, entsteht hier folgendes Problem: Das Lesen erfolgt naturgemäß sukzessiv, das heißt es wird ein Kapitel nach dem anderen gelesen. Es ist unmöglich simultan zu lesen. Aber dennoch sind Sie als LeserIn dieses Buches eingeladen, die Wirkung der verschiedenen Instanzen des Kunstbegriffs simultan zu reflektieren. Das heißt, Sie müssen jedes Kapitel in Beziehung zu allen anderen Kapiteln betrachten. Was angestrebt werden soll, ist eine Art vierdimensionales

³ In diesem Sinne enthält meine Arbeit eine Polemik gegen jede realistische oder formal-ästhetische Bedeutungstheorie innerhalb der Kunstwissenschaften. Gleichermäßen steht meine Sichtweise im Widerspruch zur Genieästhetik, wonach der (die) Rezipient(in) auf die Intentionen des(r) Künstlers(in) positiv oder negativ reagiert.

Denken, ein simultanes und aktives Denken, daß den Raum-Zeit-Faktor mitberücksichtigt. Das ist meine Aufforderung an Sie, aber vielleicht möchten manche LeserInnen auch andere Leseweisen bevorzugen.

Inhaltsüberblick:

Im 1. Kapitel gehe ich der Frage nach, welchen Einfluß das Rechtssystem auf die gegenwärtige Kunstpraxis (Produktion, Vermittlung, Rezeption) hat. Dabei geht es um die Rechte der KünstlerInnen, die Definition von „Kunstwerk“ und „künstlerischer Freiheit“ sowie um Einschränkungen, die der Gesetzgeber setzt. In diesem Zusammenhang ist das Thema der indirekten Zensur sehr wichtig, vor allem für jene Fälle, wo sie kaum nachweisbar ist. Es zeigt sich auch, daß die traditionelle, sprich politisch konservative, Kunstauffassung die Rechtsprechung maßgebend bestimmt. In diesem Kapitel stelle ich auch einige rechtsphilosophische Überlegungen über den Umfang der Ausdrucksfreiheit in einer demokratischen, pluralen Gesellschaftsordnung an. Schließlich bespreche ich den Einfluß des Rechts (Steuerrecht, Marktpolitik, staatliche Subventionspolitik) auf die ökonomische Lage der KünstlerInnen.

Im 2. Kapitel thematisiere ich den Kunstmarkt. Gerhard Kapner meint, daß der Kunstbegriff durch den Einfluß von vier Polen entsteht: Die AuftraggeberInnen, die KünstlerInnen, die VermittlerInnen und das Publikum. (*Studien zur Kunstsoziologie*. S. 15ff.) Der Einfluß der vier Pole war nicht immer gleich stark, sondern hat sich im Laufe der Geschichte verlagert. Wesentlich für die Neuzeit war die Entstehung des Kunstmarktes, der eine Instanz im Vermittlungsprozeß ist. Der Kunstmarkt zusammen mit der übrigen Vermittlungsmaschinerie übt heute, so auch G. Kapner, einen wachsenden Einfluß auf die Künstler und das Publikum aus.

Das Verhältnis der Kunstproduktion zur Ökonomie kann von einer makroökonomischen und von einer mikroökonomischen Perspektive untersucht werden. Ich beginne mit einem geschichtlichen Rückblick auf die Entstehung des Kunsthandels in Europa und behandle dann die Beziehung des Kunstmarktes zur politischen Ökonomie. Dann wechsele ich meine Betrachtungsperspektive und gehe auf die aktuellen Formen des Kunsthandels und auf seine Funktionsmechanismen ein. Schließlich geht es mir darum zu zeigen, daß es eine Wechselbeziehung zwischen der Preisbildung und dem allgemein gesellschaftlichen Kunsturteil gibt.

Im 3. Kapitel geht es um die historische und aktuelle Definition des „Künstlers“ bzw. der „Künstlerin“. Die Tradition,⁴ die gewisse Künstlermythen mit sich bringt, wirkt auf die Gegenwart und bestimmt zusammen mit der ökonomischen Lage und den sozialen Erwartungen an die KünstlerInnen das aktuelle Berufsbild. Ich gehe davon aus, daß die professionellen KünstlerInnen notwendigerweise Mitglieder einer kommunikativen Gemeinschaft sind. Dennoch ist die Beziehung der KünstlerInnen zu den Kunstinstitutionen ambivalent. Sie konfrontieren sich mit dem Kunstbetrieb, nehmen dazu Stellung und tragen mit ihren Entscheidungen auch ein gewisses Maß an Verantwortung.

Die Ausbildung der KünstlerInnen - ca. 80% der KünstlerInnen in Österreich haben ein Kunststudium absolviert - ist wichtig für die Entfaltung der Kunstproduktion und des

⁴ Es gibt kein zusätzliches Kapitel über die Bedeutung der Tradition für die Generierung des Kunstbegriffs, weil dieser hermeneutische Ansatz teilweise in jedes einzelne Kapitel integriert wurde. Denn die Geschichtlichkeit und die Tradition leben in einer polygamen Symbiose mit allen anderen institutionellen Rahmenbedingungen der Kunst zusammen.

Künstlerbildes. Deshalb bringe ich am Ende des 3. Kapitels eine empirische Fallstudie über das Verhalten der KunststudentInnen an der Hochschule für Angewandte Kunst, die ich im Frühjahr 1993 verfaßt habe.

Im 4. und 5. Kapitel behandle ich zwei Vermittlungsinstitutionen: die Kunstkritik und die Kunstmuseen. Die Vermittlungsarbeit von Galerien, Museen und KritikerInnen stellen die wichtigsten institutionellen Bedingungen der Kunstrezeption und der ästhetischen Präferenzbildung dar. Daß sich die RezipientInnen heute nicht mehr so leicht von der Gegenwartskunst schockieren lassen, führe ich auf eine besondere Sehgewohnheit zurück. Sehgewohnheit ist ein breiter Begriff, der mehr als den rein physiologischen Sehvorgang umfaßt. Er umschreibt die kognitive und normative Disposition der BetrachterInnen (*Denkstil*), die ihre psychologische Einstellung zur Kunst bestimmt. Die heutigen RezipientInnen stehen der Kunst nicht mehr mit einer feindlichen Einstellung gegenüber, sondern lassen sich von vielen verschiedenen Werken und Kunstaktionen anregen und amüsieren.⁵

Nicht nur die Sehgewohnheit der RezipientInnen, sondern auch die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft veränderte sich im Laufe der Zeit. Die Behauptung, daß sich eine konkrete Gesellschaft gewisse Kunstformen nicht vorstellen kann, ist freilich trivial. Die Umkehrung dieser Implikation aber, nämlich, daß eine Gesellschaft nur eine Kunstform zulassen kann - wie z.B. das byzantinische Imperium nur die Ikonenmalerei hervorbringen und zulassen konnte - ist völlig falsch. Die Form der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft kann - ganz im Sinne Ludwig Wittgensteins - nicht ausgesprochen werden. Konsequenterweise kann eine soziohistorische Analyse dieser Beziehung nicht die letzte Wahrheit über die Kunst aufdecken. Was ich sagen will, ist einfach: Die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft ist nicht funktionalistisch oder deterministisch. Das gilt auch für die Bestimmung und Erklärung der Einstellung der KunstbetrachterInnen.

Die RezipientInnen sind weder passive und konsumierende Individuen, noch „unschuldige“ BetrachterInnen. Dafür sprechen zwei einfache Gründe: Erstens steht das Wahrgenommene meist in einer bewußt herbeigeführten symbolischen Ordnung, und das schließt die Idee der „reinen“ Wahrnehmung von vornherein aus. Zweitens ist Wahrnehmung immer ein selektiver Prozeß, der eine Auswahl und eine Deutung einschließt. Neurophysiologisch kann man sagen, daß das Sehen *vor* dem Sprechen kommt, dennoch *bestimmt* die Sprache den Inhalt der bewußten Wahrnehmung. Dennoch bleibt stets eine Differenz: Wahrnehmungen sind nicht immer aussprechbar, genauso wie sprachliche Entitäten nicht immer wahrnehmbar oder versinnlichbar sind.

Im 4. Kapitel geht es um die Legitimität und die Grenzen der Kunstkritik. Die Kunstkritik in der Form, wie wir sie heute kennen, entstand im Laufe des 18. Jahrhunderts. Sie nimmt eine wichtige Stellung innerhalb der Kunstöffentlichkeit ein, auch wenn heute vom „Verblasen der publizistischen Macht“ die Rede ist. Für mich war es wichtig, das Verhältnis der Kunstkritik zur Rhetorik zu untersuchen. Damit meine ich den Sprachstil und die Argumentationsmodi, die KunstkritikerInnen öfters verwenden.

⁵ Die Entmoralisierung und Kommerzialisierung der Kunst im Laufe der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderte allmählich die Einstellung der RezipientInnen. Jürgen Habermas bemerkt: „Wenn die Gesetze des Marktes, die die Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit beherrschen, auch in die den Privatleuten als Publikum vorbehaltene Sphäre eindringen, wandelt sich Raisonement tendenziell in Konsum, und der Zusammenhang öffentlicher Kommunikation zerfällt in die wie immer gleichförmig geprägten Akte vereinzelter Rezeption.“ (Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. (1962) Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, S. 249.)

Ästhetische Werte sind mit Verhaltensnormen vergleichbar, die sowohl an die KünstlerInnen als auch an die BetrachterInnen gerichtet sind. Die Kunstkritik dreht sich meistens um ästhetische Normen, die die ästhetische Qualität des Kunstwerkes bestimmen. Das Konzept der ästhetischen Qualität ist sicherlich fragwürdig und hängt eng mit der Frage zusammen, was „Form“, „Gehalt“ und „Intention“ bedeuten. Viele Anregungen fand ich im Werk von Michael Baxandall „Ursachen der Bilder“, welches am Ende dieses Abschnittes diskutiert wird.

Im 5. Kapitel geht es um die Funktionen von Kunstmuseen, speziell von Museen für Gegenwartskunst. Um diese Funktionen zu verstehen, mache ich einen langen Rückblick zur Entstehungsgeschichte der Museumsinstitution. Viele Aspekte der Kunstmuseen - seine kulturpolitische Bedeutung, die Präsentationsform von Kunstwerken und ihre Vermittlungsweise - werden mehr oder weniger ausführlich diskutiert. Das Kapitel endet mit der Problematisierung museumspädagogischer Fragen und bietet einige Anregungen zur Modifizierung der gegenwärtigen Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit in Museen.