

und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja daß wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben

– denn nur als *ästhetisches* Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt* – während freilich unser Bewußtsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben.

- Denken Sie an die folgenden Kunstformen: Musik, Malerei, Tanz, Theater, Performance. Welche dieser Kunstformen könnte man eher dem dionysischen Prinzip zuordnen – und mit welcher Begründung?
- Bilden Sie eine Dreiergruppe, in der folgende Rollen zu verteilen sind: Künstlerin bzw. Künstler, Museumsleiterin bzw. Museumsleiter, Kunstkritikerin bzw. Kunstkritiker. Nach der Verteilung der Rollen denkt sich die Künstlerin bzw. der Künstler ein Kunstwerk aus, das er oder sie geschaffen hat und in der Folge an ein Museum verkaufen will (es kann sich auch um eine Skulptur, eine Fotografie etc. handeln). Die Künstlerin bzw. der Künstler wendet sich daher an die Kritikerin bzw. den Kritiker und bittet um eine Expertise, die die Museumsleitung von einem Kauf überzeugen soll. Stellen Sie nun eine Verhandlung nach, in der verschiedene ästhetische Kriterien berücksichtigt werden. Die Museumsleitung kann das Kunstwerk schließlich auch ablehnen, muss ihre Wahl aber gut begründen!

ÄSTHETIK ALS PHILOSOPHIE DER KUNST

Simmel: Distanz und Einheit des Kunstwerkes

Der deutsche Philosoph und Soziologe **Georg Simmel** (1858–1918) stellte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einige interessante Überlegungen zur Philosophie der Kunst an, die auf eine wichtige Frage hinführen: Was zeichnet ein Kunstwerk aus? In seinem Essay **Der Bilderrahmen** beschreibt Simmel das Kunstwerk wesentlich als ein Ganzes, als eine Einheit, die von allem Äußeren unabhängig ist. Es kann nur ästhetisch genossen werden, wenn es aus einer Distanz heraus betrachtet wird und diese Distanz wird gerade durch den Bilderrahmen garantiert.

Simmel versteht die Kunst als einen Bereich, in den wir zwar eintreten können, aber nur, wenn wir aus unserer gewohnten Welt heraustreten. So zeichnet sich das Kunstwerk durch zwei Aspekte aus: Einerseits ermöglicht es dem Menschen das Eintauchen in eine fremde Welt, doch gleichzeitig ist es selbst Teil des Lebens. Der Rahmen hält diese Zweideutigkeit aufrecht, unterscheidet das Kunststück vom Gebrauchsgegenstand und zieht so auch die Grenze zwischen dem, was Kunst ist, und dem, was diesen Freiraum nicht beanspruchen kann.

Der Charakter der Dinge hängt in letzter Instanz davon ab, ob sie Ganze oder Teile sind. Ob ein Dasein, sich selbst genügend, in sich geschlossen, nur durch das Gesetz seines eigenen Wesens bestimmt wird, oder ob es als Glied im Zusammenhange eines Ganzen steht, aus dem ihm erst Kraft und Sinn kommt – das unterscheidet die Seele von allem Materiellen, den Freien von dem bloßen Sozialwesen, die sittliche Persönlichkeit von dem, den sinnliche Begier in die Abhängigkeit von allem Gegebenen verflucht. Und es scheidet das Kunstwerk von jedem Stück Natur. Denn als natürliches Dasein ist jedes Ding ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffe, verständlich nur aus Vorangehendem, bedeutsam nur als Element des gesamten Naturprozesses. Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine Einheit aus Einzelheiten – schließt es sich, als eine Welt für sich, gegen alles ihm Äußere ab. So bedeuten seine Grenzen etwas ganz anderes, als was man an einem natürlichen Dinge Grenzen nennt: bei diesem sind sie nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit allem Jenseitigen, dort aber jener unbedingte Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.

Distanz eines Wesens gegen uns bedeutet in allem Seelischen: Einheit dieses Wesens in sich. Denn nur in dem Maße, in dem ein Wesen in sich geschlossen ist, besitzt es den Bezirk, in den niemand eindringen kann, das Für-sich-Sein, mit dem es sich gegen jeden anderen reserviert. [...] Das Erlösende in der Hingabe an ein Kunstwerk liegt darin, daß sie einem in sich ganz Geschlossenen, der Welt Unbedürftigen, auch dem Genießenden gegenüber Souveränen und Selbstgenügsamen gilt. Das Kunstwerk nimmt uns in einen Bezirk hinein, dessen Rahmen alle umgebende Weltwirklichkeit, und damit uns selbst, insoweit wir deren Teil sind, von sich ausschließt. In diese, um uns und alle Verflechtungen der Realität unbekümmerte Welt eintretend, sind wir gleichsam von uns selbst und unserem, in diesen Verflechtungen ablaufenden Leben befreit. Zugleich aber ist das Erlebnis des Kunstwerks doch in unser Leben eingestellt und von ihm umfaßt; das Außerhalb unseres Lebens, zu dem uns das Kunstwerk erlöst, ist doch eine Form dieses Lebens selbst, das Genossenwerden dieses vom Leben Befreiten und Befreienden ist doch ein Stück Leben selbst, das mit seinem Vorher und Nachher zu dessen Ganzheit kontinuierlich verschmilzt.

So paradox oder widerspruchsvoll auch in ihrem logischen Ausdruck die Doppelstellung des Kunstwerks sei: tatsächlich ist es das gänzlich in sich geschlossene, vom Leben eximierte⁶ Gebilde und zugleich gebettet in den vollen Strom des Lebens, ihn von Seiten des Schöpfers her in sich aufnehmend, nach der Seite des Genießenden ihn von sich entlassend. Dies gleichzeitige Gelöstsein und Umfaßtsein, Außerhalbstehen und Innerhalbstehen, ein einheitliches Ganzes und der Puls-

⁶ eximiert: ausgenommen, befreit

schlag eines viel weiter sich spannenden Ganzen – dies ist vielleicht ein in sich ganz einheitliches Verhalten, das wir nur gleichsam nachträglich, mit unseren Kategorien von Auffassung und Beziehung an die Kunst herantretend, in jene Zweiheit spalten. An der scheinbaren Unvereinbarkeit solcher Bestimmungen erwiese sich das Kunstwerk nur als eines jener Gebilde, die wir zwar, wenn sie einmal da sind, in eine Mehrheit von Elementen zerlegen können, aber sie aus diesen nicht wieder

zusammensetzen; denn außerhalb ihrer ursprünglichen Einheit und zu Selbständigkeiten geworden, sind diese Elemente etwas ganz anderes als innerhalb ihrer ursprünglichen Ungetrenntheit – gerade wie eben die chemischen Stoffe, die man aus einem lebendigen Körper herausanalysiert, in der Retorte etwas ganz anderes sind als in dem lebendigen Zusammenhange des Organismus, und sich deshalb dem Versuche, diesen wieder aus ihnen zusammenzubauen, gänzlich versagen.

- Wie lässt sich Simmels „Bilderrahmen-These“ auf aktuelle künstlerische Ausdrucksweisen anwenden? Überlegen Sie mit einer Partnerin oder einem Partner, ob es Kunstformen gibt, für die Simmels These möglicherweise die von ihm postulierte Bedeutung verliert – und warum.

Benjamin: Technische Reproduzierbarkeit und die Aura des Kunstwerkes

Im Zuge technologischer Innovationen entwickelten sich im 19. und 20. Jahrhundert neue Kunstformen wie Fotografie und Film. **Walter Benjamin** (1892–1940) war der erste Philosoph, der sich kritisch mit dem daraus entstehenden Phänomen der Reproduzierbarkeit⁷ auseinandersetzte, das sowohl für Film als auch Fotografie grundlegend ist.

Im Zentrum seiner Kritik steht die These, dass die technische Reproduzierbarkeit gerade das zerstört, was das Kunstwerk ausmacht: seine Einzigartigkeit, sein Gebundensein an ein „Hier und Jetzt“, seine *Aura*. Der Film hingegen lebt nur noch davon, massenweise vorgeführt zu werden, an keinen Ort und keine Zeit gebunden zu sein und letztlich nur noch als Kopie zu existieren, denn beim Film gibt es kein Original mehr, das von Bedeutung ist. Benjamin stellt fest, dass die Aura zwar verloren gehe, aber sogleich durch ein anderes Phänomen ersetzt wird: den Starkult.

Originaltext aus: **Walter Benjamin**, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935

Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche, nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schnell-

ler erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Der Filmoperateur fixiert im Atelier kurbelnd die Bilder mit der gleichen Schnelligkeit,

⁷ Reproduzierbarkeit (hier): Möglichkeit zur technischen Vervielfältigung, die den Unterschied von Original zur Kopie aufhebt

mit der der Darsteller spricht. Wenn in der Lithographie⁸ virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm. Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts⁹ in Angriff genommen. [...]

Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z. B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.

Man kann, was hier auffällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reprodukti-*

onstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. [...]

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue z. B. stand in einem anderen Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura. Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerkes hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*

- **Walter Benjamin sieht in der Reproduzierbarkeit einen Verlust der Aura des Kunstwerkes. Ist es aber nicht auch möglich, dass diese Entwicklung wiederum in anderer Hinsicht Vorteile mit sich bringt? Wenn ja, welche?**

⁸ Lithographie ist das älteste Flachdruckverfahren und gehörte im 19. Jahrhundert zu der am meisten angewendeten Drucktechnik. Das Verfahren basiert auf einer Erfindung von Alois Senefelder, einem österreichisch-deutschen Schauspieler und Theaterschriftsteller aus dem Jahr 1798. Als Druckträger diente ein Kalkschieferstein.

⁹ in diesem Fall das 19. Jahrhundert

- Inwiefern ist die Aura eines Kunstwerkes Ihrer Meinung nach an die Existenz eines einzigen Originals gebunden? Oder ist dies für das Empfinden einer „Aura“ gar nicht von Bedeutung? Konfrontieren Sie nach Möglichkeit Ihre Lehrerin oder Ihren Lehrer für Bildnerische Erziehung mit diesem Thema und diskutieren Sie die Meinung dieser Lehrperson bei nächster Gelegenheit im Philosophieunterricht.
- Möglicherweise haben Sie selbst schon eine berühmte Schauspielerin oder einen berühmten Schauspieler aus nächster Nähe gesehen. Wie haben Sie diese Situation empfunden? Denken Sie, dass der Starkult die Aura eines Kunstwerkes ersetzen kann?

Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen

Im 20. Jahrhundert entstanden nicht nur viele neue Kunstformen, sondern überhaupt eine rege Diskussion über das Verständnis von Kunst. Während sich Kunstwerke bisher eindeutig von Gebrauchsgegenständen unterschieden, wurde diese Trennung nun herausgefordert – die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst begannen zu verschwimmen.

Ein bekanntes Beispiel dafür ist das zum Kunstwerk erklärte Pissoir des „Ready-made“¹⁰-Künstlers **Marcel Duchamp** (1887–1968). Wodurch wird ein Pissoir, nur mit einer Signatur des Künstlers versehen, zu einem Kunstwerk? Mit dieser Frage beschäftigte sich der amerikanische Philosoph **Arthur C. Danto** (geb. 1924) und machte gleich auf einen wesentlich Aspekt aufmerksam: ein Kunstwerk benötigt einen institutionellen Rahmen. Etwas wird nur unter bestimmten Bedingungen zur Kunst: durch den Kunstmarkt, Museen, Kunstkritiker, aber auch Theorie und Geschichte spielen eine wesentliche Rolle. Auch die Betrachtenden sind gefordert, sich auf das Kunstwerk einzulassen und muss bereit sein, es als solches wahrzunehmen. Auseinandersetzung mit Kunst gelingt immer nur unter der Berücksichtigung der Idee, die dahinter steht.

Dass Theorie für die Kunst wesentlich ist, beschreibt Danto mit viel Humor und einem Seitenhieb auf den Kulturbetrieb im anschließenden Textausschnitt.

Originaltext aus:

Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, 1984

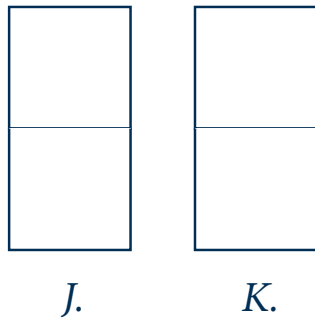
Betrachten wir zwei Gemälde, von denen wir uns vorstellen können, daß sie im Auftrage einer wissenschaftlichen Bibliothek auf zwei einander gegenüberliegenden Wänden ausgeführt werden sollten, und zwar in einem angemessen zeitgenössischen Stil gehalten, wie es sich schließlich für die Wissenschaft gehört, aber so, daß

sie über berühmte Gesetze der Naturwissenschaft sein sollten, vielleicht um dem Faktum zu huldigen, daß die Wissenschaft eine Geschichte der Entdeckungen besitzt. Die vom Auftraggeber gewählten Gesetze sind das erste und das dritte Bewegungsgesetz aus Newtons *Principia*¹¹.

¹⁰ „Ready-made“ bedeutet wortwörtlich „gebrauchsfertig“ und bezeichnet die von Marcel Duchamp eingeführte Kunstpraxis, unveränderte Gebrauchsgegenstände als Kunstwerke zu deklarieren.

¹¹ Gemeint ist die vom Physiker (und Universalgelehrten) Isaac Newton (1642–1726) verfasste Schrift „*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*“.

Es werden zwei Künstler beauftragt; der eine ist J. und der andere dessen Erzrivale K., und wegen ihrer gegenseitigen Verachtung unternehmen beide große Anstrengungen, dem anderen während der Ausführung keinen Einblick in das Werk zu gewähren; alles wird mit größter Geheimhaltung durchgeführt. Als am Tag der Enthüllung alle Schleier fallen, sehen die Werke von J. und K. so aus:



Es kommt unvermeidlich zu Klage und Gegenklage wegen Diebstahls und Plagiats¹²; zu Streitereien darüber, wer als erster die Idee gehabt hatte, und so weiter. In Wahrheit sind es aber zwei individuelle und höchst verschiedene Werke, so sehr sie visuell auch ununterscheidbar sind: Sobald sie einmal interpretiert worden sind, unterscheiden sie sich ebenso wie *Die Israeliten durchqueren das Rote Meer*¹³ von *Kierkegaards Stimmung*¹⁴. J.s Gemälde ist über Newtons drittes Gesetz, über das der Künstler einige Forschungen anstellte. Nach J.s Verständnis besagt das Gesetz, daß jede Aktion eine gleiche und entgegengesetzte Reaktion hat; eine physikalische Glosse über $K = mb$. Wie J. uns sagt, werden auf dem Bild zwei Massen gezeigt. Die obere Masse drückt mit einer Kraft, die proportional zu ihrer Beschleunigung ist, nach unten, und die untere

Masse drückt in genau derselben Weise nach oben, als Reaktion auf die Kraft ihres Gegenstücks. Sie müssen gleich sein – deshalb von derselben Größe – und entgegengesetzt – deshalb die eine oben und die andere unten (obwohl J. einräumt, daß die eine links und die andere rechts stehen könnte, was er vermieden hat, um die Sache nicht mit dem Prinzip der Erhaltung der Gleichheit zu verwechseln, von dem er gelesen hatte, daß es widerlegt worden war). Und schließlich braucht man Massen, um Kräfte zeigen zu können, denn wie könnte es eine solche Kraft ohne eine Masse geben? Newtons erstes Prinzip, und damit wenden wir uns K.s Werk zu, besagt, daß ein Körper im Zustand der Ruhe stets in dem Zustand verharren wird, da ein in Bewegung befindlicher Körper sich gleichförmig und geradlinig fortbewegen wird, bis Kräfte auf ihn einwirken. Das ist die Bahn eines „isolierten Partikels“, sagt K., indem er auf das zeigt, was auf J.s Gemälde die Stelle wäre, an der sich die beiden Massen berühren. Einmal in Bewegung, immer in Bewegung: deshalb geht die Linie von Rand zu Rand und könnte unendlich verlängert werden. Auch wenn sie in der Mitte des Bildes begonnen hätte, wäre sie immer noch über das erste Prinzip, da sie die Versetzung aus dem Ruhezustand impliziert; doch dann hätte er die einwirkende Kraft zeigen müssen, und die ganze Sache wäre kompliziert geworden, erklärt K., während er doch die radikale Einfachheit suchte; „wie Newton“, fügt er bescheiden hinzu. Natürlich ist die Linie gerade, doch für den gleichen Abstand vom oberen und vom unteren Ende gibt

¹² Plagiat: unrechtmäßige Nachahmung geistigen Eigentums

¹³ Dantos Beispiel bezieht sich auf ein Bild (A), das eine monochrome (einfarbige) rote Fläche zeigt – Bildtitel: „Die Israeliten durchqueren das Rote Meer“. Bei der Durchquerung des Roten Meeres handelt es sich um ein Motiv aus der Bibel; Moses teilt – mit Gottes Hilfe – die Fluten des Meeres, um seinem Volk die Durchquerung bei seinem Auszug aus Ägypten zu ermöglichen – die nachrückenden ägyptischen Verfolger ertrinken in den sich wieder schließenden Fluten. Das Bild (A) zeigt – nach Danto – die Situation nachdem der geschilderte Ablauf der Handlung bereits vorbei ist.

¹⁴ „Kierkegaards Stimmung“: Danto verweist auf ein Bild (B), das ebenso wie Bild A eine monochrome rote Fläche zeigt.

es eine einfallsreiche Erklärung: Wäre sie dem einen Ende näher als dem anderen, dann würde dies eine Erklärung verlangen; da aber keine Kraft sie in eine der beiden Richtungen zieht, teilt sie das Gemälde in zwei Hälften und ist keiner der beiden Seiten zugewandt. Somit zeigt das Gemälde die Abwesenheit von Kräften. Wie seltsam also, die Ununterscheidbarkeit der Werke zu entdecken, nachdem man diese Erklärungen gehört hat! Auf der Ebene der visuellen Unterscheidbarkeit lassen sie sich jedoch in keiner bedeutsamen Weise unterscheiden. Als verschiedene Werke werden sie durch Identifikationen konstituiert, die ihrerseits durch eine Interpre-

tation ihrer Sujets begründet werden. In J.s Werk gibt es Massen; in K.s Werk keine. Bei K. gibt es Bewegung, bei J. nicht. Wenn J.s Werk dynamisch ist, dann ist K.s Werk statisch. In ästhetischer Hinsicht herrscht weitgehende Übereinstimmung darüber, daß K.s Werk ein Erfolg ist, J.s Werk hingegen ein Fehlschlag. Bei weitem zu schwach für dieses Sujet, schreibt der Kritiker der Avantgarde-Zeitschrift *Art-works and Real Things*, der zum einen K. lobt, sich zum anderen aber fragt, ob J. die richtige Person für diese Aufgabe war; ja, ob J. „nicht allmählich seine Originalität verliert“.

- Spielen Kunsttheorie und die Beschreibung einzelner Kunstwerke Ihrer Ansicht nach eine wichtige Rolle für das kunstinteressierte Publikum, oder soll Kunst der einzelnen Betrachterin oder dem einzelnen Betrachter vielmehr intuitiv zugänglich sein?
- Sind Sie enttäuscht, wenn sich herausstellt, dass sich eine Künstlerin oder ein Künstler beim Malen eines Bildes gar nichts oder etwas anderes, als Sie glaubten, gedacht hat? Wenn ja, warum? Wie verändert sich auf diese Weise Ihre Betrachtungsweise des Bildes?

Ortega y Gasset¹⁵: Die Unpopularität der neuen Kunst

Die schwierige Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst führt uns zu einem generellen Problem moderner Kunst: Moderne Kunst wird von vielen Menschen verachtet und nur wenige „verstehen“ sie. Sie spaltet die Gesellschaft in diejenigen, die sie verstehen, und jene, denen das Verständnis verwehrt bleibt. Sie lässt die Massen abblitzen und vermittelt ihnen ein Gefühl der Unwissenheit und Minderwertigkeit.

Originaltext aus: José Ortega y Gasset, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, 1925

Der Feind, gegen den die Romantik zu kämpfen hatte, war gerade eine erwählte Minderheit, die in den überkommenen Formen des poetischen *ancien régime* erstarrt war. Die romantischen Werke sind – seit Erfindung der Buchdruckerkunst – die ersten, die es zu großen Auflagen gebracht haben. Die Ro-

mantik ist der volkstümliche Stil *par excellence*. Erstgeborener der Demokratie, wurde er von der Masse verhätschelt. Die neue Kunst aber hat die Masse gegen sich und wird sie immer gegen sich haben. Sie ist wesentlich volksfremd; mehr als das, sie ist volksfeindlich. Jedes beliebige Erzeugnis der neuen Kunst ruft bei der

¹⁵ José Ortega y Gasset (1883–1955): spanischer Philosoph, Soziologe und Essayist

Masse ganz automatisch einen merkwürdigen Effekt hervor. Er spaltet sie in zwei Parteien, eine kleine von wenigen Geneigten, eine große, zahllose von Feinden (wobei wir die fragwürdige Fauna der Snobs unberücksichtigt lassen). Das Kunstwerk wirkt also wie ein soziales Scheidewasser, das zwei gegensätzliche Gruppen schafft; aus dem ungegliederten Haufen der vielen sondert es zwei Kasten aus. Wie heißt das Prinzip, nach dem sich diese Auswahl vollzieht? Jedes Kunstwerk ruft Meinungsverschiedenheiten hervor, dem einen gefällt es, dem andern nicht; dem einen weniger, dem andern mehr. Solche Einteilung trifft keine wesentlichen Unterschiede, sie gehorcht keinem Prinzip. Der Zufall unserer persönlichen Artung stellt uns hierhin oder dorthin. Aber die moderne Kunst trennt die Geister in einer tieferen Schicht als der des individuellen Geschmacks. Es handelt sich nicht darum, daß die Werke der Neuen der Minderheit gefallen und der „kompakten Majorität“ nicht. Was vorgeht, ist dies, daß sie von der „kompakten Majorität“ nicht verstanden werden. Die grauen Zöpfe, die in der Premiere von *Hernani* wackelten, verstanden das Drama Victor Hugos¹⁶ ausgezeichnet; gerade weil sie es verstanden, missbilligten sie es. Einer bestimmten ästhetischen Fühlbarkeit verhaftet, waren sie von den neuen Kunstwerken, die ihnen die Romantik vorsetzte, angewidert. Das Charakteristikum der neuen Kunst vom „soziologischen Standpunkt“ ist nach meiner Meinung eben diese Einteilung, die sie an der Öffentlichkeit vollzieht, die

Zweiteilung in die Klassen derer, die verstehen, und derer, die nicht verstehen. Das schließt ein, daß die einen ein Aufnahmeorgan besitzen, das den andern offenbar versagt ist; daß es sich um zwei Varietäten der Spezies Mensch handelt. Die neue Kunst ist nicht für jedermann wie die romantische, sie spricht von Anfang an zu einer besonders begabten Minderheit. Daher die Entrüstung, die sie bei den vielen erregt. Mißfällt mir ein Kunstwerk, das ich verstanden habe, so bin ich der Überlegene und habe keinen Grund, etwas übelzunehmen. Entspringt aber der unangenehme Eindruck, den mir ein Werk macht, aus meinem Unvermögen, es zu verstehen, so bin ich gleichsam gedemütigt; es bleibt mir ein trübes Bewußtsein meiner Unterlegenheit, das durch eine empörte Behauptung meiner selbst dem Werk gegenüber wiedergutmacht werden muß. Durch ihr bloßes Auftreten zwingt die neue Kunst den braven Bürger, sich als das zu fühlen, was er ist, braver Bürger, ein Geschöpf, das nicht fähig ist, das Sakrament der Kunst zu empfangen, blind und taub für die formale Schönheit. Das kann nach hundert Jahren Volksverherrlichung und jeder Art Liebedienerei vor der Masse nicht ungestraft geschehen. Die Masse, die daran gewöhnt ist, überall das große Wort zu führen, fühlt sich durch die neue Kunst in ihren „Menschenrechten“ verletzt; denn die neue Kunst ist eine Kunst der Bevorrechtigten, des Nervenadels, der Instinktaristokratie. Wo immer die jüngsten Musen sich zeigen, setzt die Masse sich auf die Hinterbeine.

- **Diskutieren Sie folgende Fragen in der Gruppe:**
Wie können Sie sich die Schwierigkeit der „Mehrheit“ bzw. der „Masse“, moderne Kunst zu verstehen, erklären? Was macht die moderne Kunst zu einer Kunst der „Minderheit“ und halten Sie dieses Phänomen für problematisch? Muss Kunst jedem Menschen zugänglich sein?

¹⁶ Victor Hugo (1802–1885): französischer Schriftsteller; schrieb Gedichte, Romane (z. B.: *Der Glöckner von Notre-Dame*; *Die Elenden - Les Misérables*), Dramen und betätigte sich auch als politischer Publizist. Sein Drama „Herani“ war bei dessen Premiere (1830) in Paris ein Theaterskandal: Die Vertreter des „klassischen“ Theaters lieferten sich mit jenen der „neuen Form“ (später Romantiker genannt) eine regelrechte Schlacht.

- Wählen Sie – entweder in einem Bildband oder im Internet – ein Kunstwerk aus, das Ihnen nicht nur gefällt, sondern das Sie auch verstehen. Wählen Sie noch ein zweites Kunstwerk, allerdings eines, das zwar berühmt, Ihnen aber nicht zugänglich ist. Fragen Sie Ihre Mitschülerinnen und Mitschüler nach deren Meinung – vielleicht kann Ihnen eine andere Person den Zugang erleichtern? Ist Ihre Wahl für die anderen Schülerinnen und Schüler überhaupt nachvollziehbar?

Groys: Über das Neue

Was das „Neue“ an der modernen Kunst ist – damit beschäftigt sich auch der russische Philosoph **Boris Groys** (geb. 1947). Laut Groys ist das Neue nämlich nicht besser als das Alte, sondern zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass es einfach neu ist. Dies wirft die Frage auf, woher das Neue dann seinen Wert bezieht. Wesentlich ist, dass das Neue sich auf die Tradition bezieht, indem es gerade mit der Tradition bricht.

Groys stellt zwei große Bereiche vor: den profanen Raum, mit dem er die Wirklichkeit bezeichnet, und das kulturelle Archiv, das den Bereich der Kultur darstellt. Das Archiv wird in einer Kultur benötigt, die ihre Werte immer wieder entwertet, denn nur dann wird etwas Neues benötigt. Dadurch kann das Archiv als programmatisch für die moderne Kunst verstanden werden: Der Entwertung des traditionellen Kunstbegriffs folgt die Aufwertung des profanen Raumes, also von Gebrauchsgegenständen.

Originaltext aus: **Boris Groys, *Über das Neue*, 1992**

Vor allem in der Zeit der historischen Avantgarde¹⁷ wurde die Zerstörung der kulturellen Archive als Befreiung der Zukunft gefordert. Als Malewitsch¹⁸ sein Schwarzes Quadrat geschaffen hatte, glaubte er zweifellos, daß er damit alle traditionellen Werte negiert habe und daß hinter diesen jene ursprüngliche Schwärze zum Vorschein gekommen sei, welche die Wahrheit der Welt ist. Doch ebendieses Schwarze Quadrat läßt sich auch als Einfügen eines bestimmten profanen Dings – eines Quadrats – in den Kontext der wertvollen kulturellen Aufbewahrung beschreiben. Die Kunst der Avantgarde setzte die Zerstörung dem Schöpfertum

gleich und nahm an, daß sich nach dem Verzicht auf alle Konventionen, nach der Verletzung aller Normen und der Zerstörung der Tradition jene Wirklichkeit von allein zeigen werde, die von diesen Konventionen, Normen und Dingen verdeckt sei. Sie gleicht darin der europäischen Philosophie, die seit Descartes annahm, die authentische Wahrheit werde von selbst ins Bewußtsein eindringen, wenn man nur an den traditionellen und konventionellen Wahrheiten zweifle. Doch tatsächlich folgte in der Kunst der Avantgarde auf die Abwertung der Tradition stets die Aufwertung profaner Dinge oder Ideen, die nicht von allein entstanden, sondern

¹⁷ *Avantgarde (hier): experimentelle, innovative Kunst. In der Kunstgeschichte meist verwendet für bestimmte Kunstrichtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*

¹⁸ *Kasimir Malewitsch (1878–1935): in der Ukraine geborener Maler; einer der Hauptvertreter der Russischen Avantgarde*

von außen in den traditionellen kulturellen Kontext gebracht worden waren: der Zerstörungsakt hat nicht das Verborgene sichtbar gemacht, sondern das Profane valorisiert. [...]

Über den Künstler der Moderne läßt sich sagen, daß er seine Fähigkeit, traditionelle Werte zu schaffen, opfert und eine Askese übt, indem er zum Beispiel eine umgedrehte Kloschüssel¹⁹ zeigt, die durch dieses asketische Opfer einen Wert bekommt. Nicht nur die Produktion von Werten im Sinne der positiven Anpassung und im Einklang mit den valorisierten kulturellen Normen, sondern auch die Ökonomie des Opfers, d. h. der Verzicht auf Produktion und auf traditionelle Werte überhaupt, das bloße Verlassen des Kulturraumes

und die tatsächliche oder symbolische Vernichtung des Wertvollen vermögen einen neuen Wert zu schaffen. [...]

Der moderne Künstler, wie der Heilige alter Zeiten, hat kein Können, keine spezifischen Talente, keine bestimmte gesellschaftliche Stellung. Der Mechanismus der Innovation gibt ihm die Möglichkeit, einen kulturellen Wert zu bekommen, ohne jeglichen „Vorwert“, d. h. ohne vorher schon „jemand“ zu sein. Darin unterscheidet sich der Künstler von einem Gelehrten oder Manager, der seine Fähigkeiten im Rahmen eines vorbestimmten Systems ausweisen muß. In diesem Sinne ist der moderne Künstler ein „jedermann“, und gerade deswegen hat sein Schicksal einen paradigmatischen Charakter.

Zum Weiterarbeiten ...

Siehe den entsprechenden fächerübergreifenden Projektvorschlag im Anhang.

Zum Weiterlesen ...

Hauskeller, Michael, *Was ist Kunst?* Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München: C. H. Beck 2008.

Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst*, Stuttgart: UTB 2007.

Lukacs, Georg, *Probleme der Ästhetik*, Darmstadt: Luchterhand 1969.

Majetschak, Stefan, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

Reicher, Maria Elisabeth, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

Schmücker, Reinold, *Was ist Kunst?*, Stuttgart: UTB 2005.

¹⁹ Gemeint ist hier ein Ready-made von Marcel Duchamp – siehe dazu Seite 299.

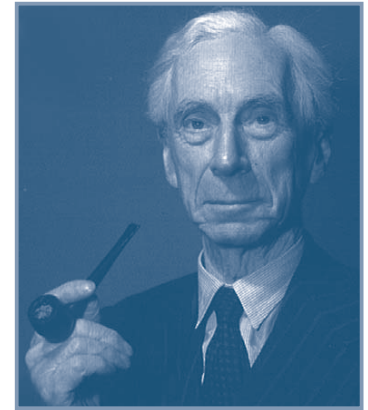


Die (meisten) Menschen halten die beiden oben gezeigten Bildinhalte für „schön“. Es handelt sich aber um zwei stark unterschiedliche Inhalte: unberührte („wilde“) Naturlandschaft – von Menschen geschaffene („konstruierte“) Baukunst.

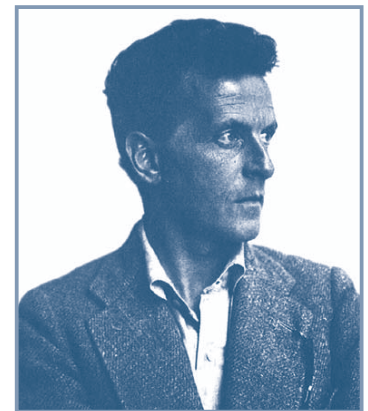
- Warum werden so unterschiedliche Formen, wie die oben gezeigten, beide als „ästhetisch schön“ bezeichnet?
- Wo sollten „ästhetische Eingriffe in die Natur“ Ihrer Meinung nach vermieden werden? (z. B. bestimmte Landschaften, menschliche/tierische Körper, ...) Nennen Sie Beispiele und begründen Sie Ihre Meinung!
- Womit sollte sich Kunst Ihrer Meinung nach beschäftigen? Soll sie immer nur „Schönes“ darstellen oder auch „Hässliches“?

20./21. Jahrhundert

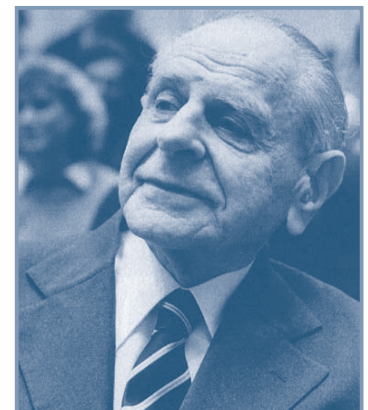
Bertrand Russell (1872–1970) war ein britischer Philosoph, Mathematiker und Logiker. Zusammen mit Alfred N. Whitehead veröffentlichte er die *Principia Mathematica*, eines der bedeutendsten Werke über die Grundlagen der Mathematik. Russell war ein Freund und Bewunderer von Ludwig Wittgenstein. Er gilt als einer der Väter der *Analytischen Philosophie*. Russell war bis zu seinem Ableben weltweit eine Leitfigur für Frieden und Abrüstung. 1950 erhielt er den Nobelpreis für Literatur.



Ludwig Wittgenstein (1889–1951) war ein österreichisch-britischer Philosoph und stammte aus einer der reichsten Familien des alten Österreich. Durch seinen *Tractatus logico-philosophicus* von 1921 glaubte er alle Probleme der Philosophie gelöst zu haben. Später revidierte er jedoch teilweise seine Ansichten und bemühte sich um neue philosophische Wege. Er lieferte bedeutende Beiträge zur Philosophie der Logik, der Sprache und des Bewusstseins. Seine Werke – zum großen Teil posthum erschienen – werden zu den bedeutendsten Markierungen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts gezählt.

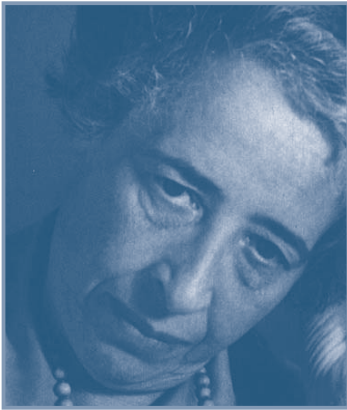


Karl Raimund Popper (1902–1994) war ein österreichisch-britischer Philosoph. Er begründete den sogenannten *Kritischen Rationalismus*. Er studierte Mathematik, Geschichte, Psychologie, Theoretische Physik und Philosophie, machte eine Lehrerausbildung und parallel dazu eine Tischlerlehre. 1934 erschien sein viel beachtetes Werk *Logik der Forschung*. 1937 emigrierte er nach Neuseeland. Dort schuf er sein berühmtestes politisches Werk *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* – als kritische Antwort auf totalitäre Staatsformen. Später lehrte er in London. 1965 wurde Popper von Königin Elisabeth II. für sein Lebenswerk zum Ritter geschlagen.





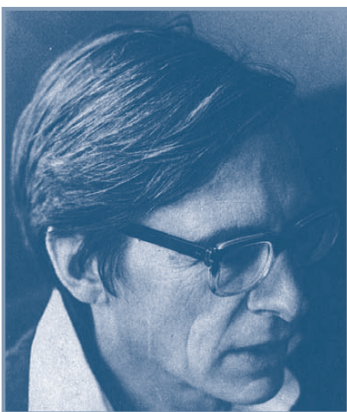
Jean-Paul Sartre (1905-1980) war ein französischer Philosoph und Autor und zählt zu den einflussreichsten Denken des 20. Jahrhunderts. Mit seinem 1943 erschienenen Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* gilt er als wichtigster Vertreter des Existentialismus. 1964 wurde ihm der Nobelpreis für Literatur verliehen, dessen Annahme er aber ablehnte – mit der Begründung, seine Unabhängigkeit als Schriftsteller gefährdet zu sehen. Sartre war bis zu seinem Tod 1980 mit Simone de Beauvoir liiert.



Hannah Arendt (1906-1975) war eine deutsch-jüdische Philosophin. Vor der Flucht vor den Nationalsozialisten studierte sie in Marburg und Heidelberg, unter anderem bei Martin Heidegger und Karl Jaspers. 1959 wurde sie als erste Frau überhaupt ordentliche Professorin an der Princeton University. Ihr Werk kreist um die Beschäftigung mit den Ursprüngen von Totalitarismus und Anti-Semitismus. Den Eichmann-Prozess 1961, an dem sie persönlich anwesend war, verarbeitet sie später in *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, einem ihrer zentralen Werke.

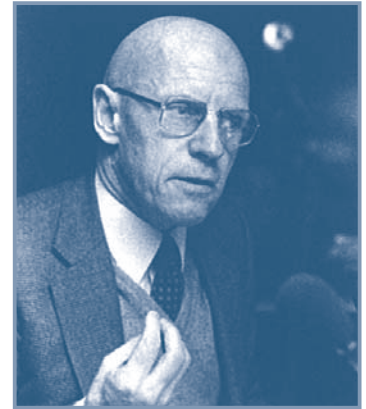


Simone de Beauvoir (1908-1986) war eine französische Philosophin und Schriftstellerin und gilt wie ihr Lebenspartner Jean-Paul Sartre als Vertreterin des Existentialismus. Ihr Hauptwerk *Das andere Geschlecht* (1949) ist ein zentrales Werk der feministischen Literatur, in dem sie die Unterdrückung der Frau als gesellschaftlich bedingt sieht: „Man wird nicht als Frau geboren, man wird es.“

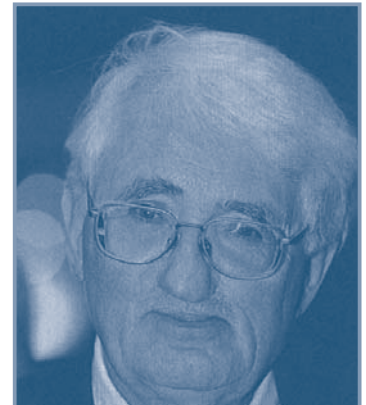


John Rawls (1921–2002) war Professor für Politische Philosophie an der Harvard University. Rawls gilt als wesentlicher Vertreter der liberalen politischen Philosophie. Gerechtigkeit ist für ihn die erste Tugend sozialer Institutionen. Gerechtigkeit, Fairness, politisch-rechtliche Gleichheit, Maximierung der individuellen Freiheit und Chancengleichheit sieht er als gesellschaftspolitische Grundsätze an. Die Entwicklung des Gerechtigkeitssinns über soziales, moralisches Lernen, Gefühle der Freundschaft, des Vertrauens und der Schuld ist für ihn elementarer Bestandteil der Menschlichkeit.

Michel Foucault (1926–1984) studierte Philosophie und Psychopathologie. Er wird dem *Poststrukturalismus* zugeordnet. Foucault beschäftigte sich damit, zu erforschen, wie Wissen entsteht und Geltung erlangt, wie Macht ausgeübt wird und wie Subjekte diszipliniert werden; so untersuchte er z. B. die Geschichte des Begriffs „Wahnsinn“ und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Praktiken, den Begriff der Krankheit sowie die Entstehung der Humanwissenschaften, ihrer Grundbegriffe und praktischen Methoden.



Jürgen Habermas (geb. 1929 in Düsseldorf) ist Philosoph und Soziologe. Er zählt zu den bekanntesten Vertretern der nachfolgenden Generation der *Kritischen Theorie*. Habermas' primäres Interesse gilt dem Verhältnis von Theorie und Praxis. Sein zweibändiges Werk *Theorie des kommunikativen Handelns* wird vielfach als sein bedeutendstes bezeichnet. Habermas, dessen Arbeiten international großes Echo finden, gilt als ein „Grenzgänger“ zwischen der Philosophie und den Sozialwissenschaften.



Martha C. Nussbaum (geb. 1947 in New York City) ist Philosophin und Professorin für Rechtswissenschaften und Ethik an der University of Chicago. Nussbaum ist Moralphilosophin und stellt die Frage nach dem guten Leben in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten. Ethik muss notwendig die Ebene der Emotionen, denen sie einen eigenständigen Erkenntniswert beimisst, einbeziehen. Nussbaum vertritt einen engagierten Standpunkt für einen liberalen Feminismus und tritt in der politischen Philosophie für einen Multikulturalismus, ein Weltbürgertum und internationale Gerechtigkeit ein.



Seyla Benhabib (geb. 1950 in Istanbul) studierte Philosophie an der Yale University und lehrt heute als Professorin für Politische Theorie an den Universitäten Harvard, Yale sowie am Wissenschaftskolleg Berlin. Ihre Themengebiete sind sozial-politische Ideengeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und feministische Theorie. *Kulturelle Vielfalt und demokratische Gleichheit. Politische Partizipation im Zeitalter der Globalisierung* ist ein Beispiel ihrer vielfältigen Publikationen. 2009 wurde Benhabib mit dem Ernst-Bloch-Preis ausgezeichnet.





Judith Butler (geb. 1956 in Cleveland) ist Professorin für Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft an der University of California, Berkeley. Wie kaum eine andere Philosophin provoziert Butler die Diskussion von Identitätskategorien, verbreitete Denkgewohnheiten, aber auch politische und lebensweltliche Auseinandersetzungen. Butlers spezifisch feministische Theorie analysiert die normierende Wirkung des zweigeschlechtlichen Denkens. Ihr Schwerpunkt liegt in der Erforschung des Zusammenhangs von Macht, Geschlecht, Sexualität und Identität.



Beate Rössler (geb. 1957) ist Philosophin und Professorin für Ethik an der Universität Amsterdam. Ihre Forschungsgebiete umfassen unter anderem Recht und Gleichheit, Menschenrechte, Theorien der Freiheit und Autonomie sowie Feministische Theorie. Zentrale Themen ihrer Arbeit sind der Wert persönlicher Freiheit und die Stellung des Privaten im digitalen Zeitalter mit den damit verbundenen theoretischen und praktischen Problemen für die Autonomie des Menschen.