

2. Revisionen des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert

2.1. Modernität und Avantgarde

Kunsttheorie im 20. Jahrhundert ist im Wesentlichen Theorie der Avantgarde einerseits und der Postmoderne andererseits. Die „Moderne“ nimmt zwischen beiden Begriffen eine mittlere Position ein. Zuweilen, so vor allem in der amerikanischen Theorie, wird „Moderne“ auch synonym mit „Avantgarde“ verwendet.⁸¹ Der Begriff konnotiert jedoch nicht die radikalen Ansprüche und sozialen Utopien, die im Avantgardebegriff mitschwingen, andererseits aber auch nicht die Zweifel an den

81 Zitate nach Schopenhauer o.J., Buch 2, Kap. 34 („Über das innere Wesen der Kunst“), S. 982 f. (siehe auch Schopenhauer 1980, S. 523).

82 Vgl. z.B. Clark 1999. – Jameson 2004.

Modernisierungen und Traditionsbrüchen des 20. Jahrhunderts, die im Begriff der Postmoderne angesprochen sind.⁸³

Ästhetische Theorie im 20. Jahrhundert ist als heteronom bezeichnet worden,⁸⁴ da sie – gerade, wenn sie sich als produktiv erwies – nicht versucht hat, kohärente philosophische Entwürfe im Sinne der alten, systematisch entwickelten Ästhetik vorzulegen. Sie lehnt sich vielmehr eng an die künstlerische Praxis, an Künstlertheorien oder die Kunstkritik an, die deskriptiv oder auch postulativ verfahren, jedenfalls von einzelnen Fällen und Situationen ausgehen und lediglich eine mittlere Geltungsreichweite beanspruchen. Die wohl einflussreichsten und originellsten ästhetischen Theoretiker des 20. Jahrhunderts – Benjamin, Lukács, Brecht und Adorno – neigen einem dicht an den künstlerischen Sachverhalten entlang argumentierenden Stil zu, der nicht Vollständigkeit und Systematik anstrebt (eine gewisse Ausnahme stellt hier Lukács dar), sondern sich zum Essay und Fragment bekennt. Nicht von ungefähr sind daher auch entscheidende Beiträge zur Ästhetik aus den Einzelwissenschaften hervorgegangen – denken wir an Arnold Gehlen, Peter Bürger, Terry Eagleton oder Fredric Jameson, an die tschechischen und französischen Strukturalisten und Poststrukturalisten, die – obwohl an spezifischem Material entwickelt – auf „Kunst“ insgesamt übertragbar sind. Charakteristisch für ästhetische Theoriebildung im 20. Jahrhundert ist schließlich, dass vor allem die letztgenannten Wissenschaftler fast ausschließlich von den Literaturwissenschaften herkommen, nicht jedoch aus der Kunstgeschichte. Trotzdem äußern sie sich häufig oder sogar vorzugsweise zum Gegenstandsbereich der bildenden Künste und der Architektur, ganz entsprechend der Dominanz, die diese künstlerischen Bereiche in der

83 Einige Hinweise zur „Realgeschichte“ von Avantgarde und Postmoderne: Die „klassische“ oder „erste“ Avantgarde spielte von etwa 1910–1939 eine führende Rolle im System der Künste. Nach 1945 wurden ihre Positionen zu Gunsten eines moderaten Modernismus, der die bürgerlichen Institutionen der Kunst nicht in Frage stellte, zurückgenommen. Die ästhetische Theorie Adornos war nicht unbeteiligt daran, die Avantgarde in diesen gemäßigten Modernismus zu überführen und wieder einem strengen, exklusiven Kunstbegriff theoretisch Geltung zu verschaffen, den die Avantgarde zu destruieren versucht hatte. Die sog. autonomen Künste, von der Avantgarde negiert, wurden, wie zu zeigen sein wird, erneut das Leitmodell einer restaurierten Nachkriegskultur. Erst in einem zweiten Ansturm auf die bürgerliche Institution der Kunst um 1968 und seit den 1980er Jahren durch die Einführung digitaler Massenmedien wurden die Grenzen zwischen den niederen und den elitären Künsten, zwischen U- und E-Kunst erneut und diesmal nachhaltig in Frage gestellt, allerdings unter anderen Vorzeichen, als die Avantgarde es intendiert hatte. Diesen Vorgang reflektiert die Theorie der Postmoderne. Folgerichtig haben bei dieser Auseinandersetzung die amerikanischen Wissenschaftler die kunsttheoretische Führung übernommen. Vgl. die Beiträge von Ihab Hassan und Leslie A. Fiedler (sein berühmter Aufsatz: „Cross the Border – Close that Gap“, 1969) in dem Sammelband Welsch 1988.

84 Bürger 1987 b, hier S. 202 f.

allgemeinen Kultur des 20. Jahrhunderts gewonnen haben. An diesem Sachverhalt zeichnet sich ab, dass ästhetische Theorie im 20. Jahrhundert zur Bildtheorie tendiert, diese aber nicht mehr allein in den Kompetenzbereich der Kunstgeschichte fällt (vgl. S. 486 ff.).

Wir wollen im Folgenden nicht einzelne Theoretiker und ihre Ideen vorstellen, sondern den wichtigsten künstlerischen Sachverhalten nachgehen, die in den ästhetischen Theorien thematisiert und reflektiert werden. Ein gemeinsames Merkmal dieser ästhetischen Fragestellungen ist sicher – wir deuteten es an –, dass es nicht mehr um essentialistische Bestimmungen, um Wesensdefinitionen von Kunst geht, sondern dass nach den Funktionen und der Leistungsfähigkeit von Kunst in der modernen Gesellschaft gefragt wird.

2.2. Der Begriff der Avantgarde

Avantgarde ist bekanntlich ein Begriff aus dem militärischen Bereich, der nicht zufällig für die „Vorhut“ der modernen Kunst gewählt worden ist.⁸⁵ Er assoziiert eine Reihe semantischer Felder, die auch den künstlerischen Avantgardismus charakterisieren: Zum einen verbindet er sich mit Kampf und Zerstörungswillen oder Revolution, die mit der avantgardistischen Kunst assoziiert werden. Die Avantgarde strebt nicht die friedliche Koexistenz mit herkömmlichen künstlerischen Konzeptionen an, sondern wendet sich kämpferisch und konfrontativ gegen bestehende künstlerische Traditionen, in Sonderheit gegen den Akademismus, wobei sie darüber hinaus die bürgerlichen Werte insgesamt herausfordert. Der Schock ist ein wesentliches Moment der Wirkungsweise avantgardistischer Kunst. Zum zweiten ist mit dem Begriff der Avantgarde Bewegung und Progress verbunden. Fortschrittsgewissheit, Ziel- und Zukunftsorientierung charakterisieren sie. Ihre Protagonisten treten in Gruppen auf, analog einer militärischen Formation, und so konnotiert der Begriff schließlich auch ein bestimmtes Verhältnis zwischen Avantgarde und Tross, Elite und Masse. Die Künstler sehen sich an der Spitze einer Bewegung, die jedoch die Massen ergreift und mitreisst. Auf die Parallelität von künstlerischem und politischem Avantgardebegriff ist wiederholt hingewiesen worden.⁸⁶ Mit dieser Begriffswahl sind bereits die Perspektiven angedeutet, in denen die Kunst des 20. Jahrhunderts (und tendenziell auch historische Kunst) gesehen wird.

85 Zum Begriff und zur Geschichte der Avantgarde aus primär literaturwissenschaftlicher Sicht Barck 2000.

86 Barck 2000, S. 544 f., 548 f.

2.3. Abgrenzung vom idealistischen Kunstbegriff

Es ist, wie gesagt, nicht mehr das vorrangige Problem der ästhetischen Theorie, normative Regeln und Gesetze aufzustellen, durch welche sich Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden lässt und klare Direktiven der Wertung gegeben werden. Wenn über die Struktur des Kunstwerks überhaupt im verallgemeinernden Sinne befunden wird, dann in der Nachfolge Walter Benjamins, der das moderne Kunstwerk im Zeichen der Allegorie sah, die mit heterogenen Elementen operiert und nicht wie das Symbol eine naturmimetische Einheitlichkeit der Gestalt anstrebt. Kunst und Kunstwerk werden nicht wie in der deutschen Klassik in Analogie zur Natur gesehen – ein Bezugspunkt, der die dauerhafte Gültigkeit ihrer Gesetze versprach –, sondern in Analogie zur sozialen, durch Technik bestimmten und sich wandelnden Welt der Gegenwart. Das Konstruierte, auch Inkohärente charakterisieren das moderne Kunstwerk eher als eine (organisch gefügte) Ganzheitlichkeit.⁸⁷

Im Vordergrund ästhetischer Diskurse steht jedoch nicht die immanente Struktur des Kunstwerks, sondern seine Funktionsweise. Es wird weniger von Kunst als von künstlerischen Prozessen und künstlerischen Verhältnissen oder dem sozialen System der Künste gesprochen, so dass neben der Produktion zunehmend auch die Distribution und Rezeption von Kunst im Kunstbegriff Berücksichtigung finden. Kunst wird also nicht ontologisch, sondern institutionell definiert, durch das soziale Feld, das durch das gesamte System der Künste mit seinen vielfältigen Schaltstellen konstituiert wird. Vor allem amerikanische Theoretiker haben versucht, diese institutionellen Faktizitäten in ihrer Gesetzmäßigkeit zu beschreiben.⁸⁸

87 Vgl. hierzu die Diskussion des problematisch werdenden Werkbegriffs bei Bürger 1980, S. 76 ff. Vgl. auch Adorno: „Funktionalismus heute“, in: Adorno 1967, S. 104–127.

88 Das Problem der Ununterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst stellte sich radikal erstmals bei Marcel Duchamps „Urinoir“, dessen Kunststatus aufgrund der Tatsache, dass es ein – überdies industriell massenhaft produzierter – Sanitärgegenstand war, anfangs heftig umstritten war. Erneut wurde diese Diskussion angefacht durch bewusst auf Triviales rekurrierende oder sie gar kongruent imitierende Artefakte der *Pop Art*, etwa Andy Warhols „Brillo Boxes“, die von realer Verpackung kaum noch abgrenzbar waren. Namentlich im Umkreis der Analytischen Philosophie in den USA suchte man auf dieses irritierende Problem eine klärende Antwort. So glaubte George Dickie es mit seiner *institutional theory of art* lösen zu können (vgl. Dickie 1969 und 1974; siehe auch Eldridge 2003, S. 156 ff.). Nicht über objektive ästhetische Merkmale bzw. spezifische wahrnehmbare Eigenschaften lasse sich bei derlei ununterscheidbaren Objekten der Kunststatus begründen, sondern ausschließlich über externe – im Grunde genommen soziale – Gegebenheiten, konkret: die sog. *art world*, zu der neben den Künstlern selbst vor allem die Kunstkritiker und Kunstwissenschaftler gehören, ein Kreis von Experten demnach (*art circle*), der durch deklarative Akte solche Gegenstände der „Kunstwelt“ inkorporiere (vgl. Dickie 1984). Gegenüber Dickies Position hat Arthur C. Danto, der noch vor Dickie den Begriff der *art world* eingeführt hatte (Danto 1964), geltend gemacht, dass die Vorstellung

Während es der idealistischen Ästhetik, wie wir sahen, um eine theoretische Grenzsicherung des künstlerischen Bereichs ging, die noch von der Frankfurter Schule (Adorno) verteidigt wird, um Kunst als einem distinkten Reich der Freiheit ihre sublimierenden, sich ausdifferenzierenden und emanzipatorischen Potenziale zu ermöglichen,⁸⁹ ging es der Avantgarde umgekehrt um die Diffusion der Kunst, um ihre Reintegration in „das Leben“, um die Aufhebung der bürgerlichen Spezialisierungen und Besonderungen, die den Künsten lediglich die irrealen Räume der Phantasie und des Spiels zugewiesen hatten, ohne ihnen die Chance der umfassenden Wirkung und der Realisierung ihrer Ansprüche zuzugestehen. Die Avantgarde verstand Kunst nicht als einen gesonderten Raum der privaten Sinnerfüllung, der Befreiung von Alltagszwängen und der Kompensation der zusehends mechanisierten und rationalisierten Alltagswelt, sondern als Sprengkraft, die die Zwänge der falschen Lebensverhältnisse aufzubrechen vermag.⁹⁰ Vor allem der Surrealismus, dessen Theorie seiner ästhetischen Praxis mindestens ebenbürtig war, galt bis weit in die Zeit nach 1945 hinein als das Modell dieser avantgardistischen Anstrengungen und Strategien, die Kunst zu entgrenzen und zu einer Lebenspraxis werden zu lassen.

Die Frontstellung der Avantgarde gegen den bürgerlichen Kunstbegriff, der in der idealistischen Ästhetik entwickelt worden war – gegen ihren naturmimetischen, zunehmend „asozialen“, privatistischen, kontemplativen Ansatz, der mit dem Anspruch auf Autonomie der Künste korrespondiert –, fand ihre Perspektive

gen und Intentionen von Mitgliedern der Kunstwelt nicht als letzte unhinterschreitbare Instanz hingenommen werden können, da sie selbst erklärungsbedürftig seien. Seiner Auffassung zufolge kann die *transfiguration of the commonplace* (vgl. den Titel eines Buches von Danto 1981), also die „Verklärung des Gewöhnlichen“ zu einem Kunstwerk, letztlich wiederum doch nur über spezifische Eigenschaften des Objekts begründet werden. Diese würden interpretativ in eine bestimmte Beziehung zur Geschichte der Kunst gesetzt und erlangten somit ihre Semantik und ästhetische Valenz nur über diesen historischen Bezugsrahmen der Kunst. Bis Duchamp sei Kunst, so Danto, noch weitgehend auf äußere Erscheinungen bezogen gewesen, etwa qua Mimesis, danach aber habe sie, da sie ihre Vorgeschichte abwertete, ja sogar bewusst ignorierte, einen vorwiegend selbstreflexiven, philosophischen Status erhalten (vgl. die *Concept Art* und ihr nahe stehende Kunstrichtungen). Indem Kunst selbst Philosophie wurde, habe sie im traditionellen Sinne ihr „Ende“ erreicht (zu Dantos berühmter These vom „Ende der Kunst“ vgl. Danto 1986 und 1997). – Siehe in diesem Zusammenhang auch Bourdieu 1992.

89 Adorno und in seiner Nachfolge Habermas und Peter Bürger verteidigen die Autonomie der Kunst als eine *conditio sine qua non* von Kunst im modernen Sinne. Vgl. Adorno 1970.

90 Vor allem die Surrealisten mit André Breton an ihrer Spitze vertraten diese kämpferische, antibürgerliche Position. Vgl. die Manifeste des Surrealismus (Asholt/Fähnders 1995, S. 329 ff.) und die zahlreichen Stellungnahmen von Breton, z.B. „Qu'est-ce que le surréalisme?“ (1934). In: Breton 1992, S. 223–262.

in der sozialutopischen „Aufhebung“ der Künste in einer nicht länger entfremdeten Lebenswirklichkeit.

Diese Perspektive der Avantgarde, Kunst und „wahres Leben“ zur Kongruenz zu bringen, enthielt facettenreiche Denk- und Realisierungsmöglichkeiten; sie zeitigte (teils ungewollte) Konsequenzen, die in den verschiedenen ästhetischen Diskursen reflektiert werden. Wir skizzieren im Folgenden die wichtigsten Aspekte dieser Geschichte der Entgrenzung der Kunst bzw. der theoretischen Reflexion dieses Vorgangs. Er hatte zur Folge, dass der Begriff der Kunst weniger aus ihrem Kernbestand entwickelt wurde und wird, sondern vorwiegend aus seinem Verhältnis zu anderen Begriffsfeldern. Kunst und ästhetisierte Umwelt; Kunst, Kultur, Ideologie und Politik sind Handlungsbereiche, deren Relationen zueinander analysiert werden. Die relativ kurze historische Spanne, in der – im Sinne des Idealismus und Postidealismus – Kunst als autonomer Bereich postuliert wurde, scheint in Auflösung begriffen zu sein.

2.4. Die Entgrenzung des Kunstwerks und die Aktivierung der Rezipienten

Schon die Theorie des Kubismus implizierte eine erste Entgrenzung der Kunst, die zunächst ausschließlich vom Kunstwerk her gedacht wurde. Der kubistische Bruch mit der Zentralperspektive wurde als eine Aufhebung der Distanz zwischen Bild und Rezipient gedeutet: Die neuartige Projektion der Objekte auf die Malfläche setzt den Betrachter nicht vor dem Bild voraus, sondern inmitten des Bildes.⁹¹ – Die dadaistischen Aktionen, die späteren Happenings bis hin zu den Aktionen von Beuys und der *social art* setzten diese Aufhebung eines ehemals autonomen künstlerischen Raumes fort.⁹² Sie verstanden sich als Entgrenzung des künstlerischen Produktionsvorgangs, der, prinzipiell abgeschlossen, nun dem Rezipienten eine eigene Systemstelle zuweist. Das Publikum, im Dadaismus noch als bürgerlicher „Feind“ des Künstlers beschimpft und provoziert, wird in aktuellen künstlerischen Aktionen umworben und zum Mitmachen freundlich aufgefordert. In jedem Fall erfolgte die Sinnggebung einer semantisch offenen künstlerischen Basisstruktur durch die aktive Teilnahme der Rezipienten. Damit wurde die Rezeptionsästhetik ermächtigt (siehe unten S. 239 ff.), das originelle und selbständige Mitagieren in einem künstlerischen Prozess (das „Weiterlesen“ von „Texten“) und nicht die her-

91 Gino Severini: „La peinture d'Avant-Garde“. In: *Mercure de France*, Vol. 121, 1917, S. 463. Zitiert in: Barck 2000, S. 558.

92 Vgl. Schneede 1997, S. 23–31. Eine Gegenposition nimmt die ästhetische Theorie Martin Heideggers ein, der nicht zufällig in der Zeit der beginnenden Happenings und Objekt-Kunst unter Hinweis auf die Skulpturen von Chillida auf dem durch das Kunstwerk gestifteten, gesonderten künstlerischen Raum besteht. Heidegger 1969.



7 Joseph Beuys: „In memoriam George Maciunas“. 1978

meneutische „Ergründung“ eines Kunstwerks zum Modell der Rezeptionshaltung zu erklären.⁹³ Die Kreativität eines jeden Akteurs im künstlerischen Raum wurde vorausgesetzt und sollte entbunden werden.⁹⁴ Die Kunstpraxis und Theorie seit den 1960er Jahren strebte danach, die Distanz und das Bedeutungsgefälle zwischen Produzent und Rezipient tendenziell aufzuheben (wobei de facto das Verhältnis zwischen Produktion und Rezeption auf neue Art ideologisch verdeckt wurde). Die Dialektik zwischen Elite und Masse, in der Anfangsphase der Avantgarde kontrovers diskutiert⁹⁵ und noch für Adorno ein Problem, wird vor allem von den amerikanischen Theoretikern der Postmoderne im populistischen Sinne aufgelöst.⁹⁶ Die

93 Iser 1971, S. 279–299.

94 Am wirkungsvollsten hat Beuys diese These von der kollektiven Kreativität vertreten und in seinen Aktivitäten als Hochschullehrer zu praktizieren versucht. Vgl. Szeemann 1997 a.

95 Held 2005 a.

96 Zu den Schwerpunkten der amerikanischen ästhetischen Theorie vgl. Christa Bürger 1987 a, S. 34–55. Vgl. vor allem Jameson 1984, S. 53–92. In deutscher Übersetzung in: Huyssen/Scherpe 1986, S. 45–102.

kulturpädagogische Funktionsbestimmung der aktuellen Kunst als eines Mediums zur Stärkung der kulturellen Kompetenz der Individuen (siehe S. 465 ff.) hat hier einen Ursprung.⁹⁷

2.5. Vom Kunstwerk zur ästhetischen Gestaltung

Die Transgression der Kunst vom geschlossenen Kunstwerk zum ästhetischen Prozess problematisierte nicht nur das Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient, Elite und Masse, sondern gab auch Anlass, die zunehmende Durchdringung von künstlerischen und außerkünstlerischen Räumen zu reflektieren.⁹⁸ Die künstlerischen Aktionen, in avantgardistischen Galerien oder Museen vorgeführt, nahmen die generelle Ästhetisierung der Alltagswelt modellhaft, zuweilen auch kritisch, vorweg. Die reale Angleichung künstlerischer und alltäglicher Räume, vom Werkbund oder Bauhaus noch in sozialutopischer Perspektive eingeleitet und reflektiert, wird heute, im Rückblick auf die Avantgarde, zwiespältig beurteilt.⁹⁹ Jedenfalls trat die ästhetische Umweltgestaltung (unter Berücksichtigung, meist aber Missachtung ökologischer Prinzipien), die vor allem in der Design- und Architekturtheorie sowie in der Stadtentwicklungsplanung diskutiert wird,¹⁰⁰ das Erbe der Avantgarde an. Infolge dieser Entwicklung kann Kunst heute nicht mehr angemessen bestimmt werden, wenn nicht ihre Differenz bzw. Konvergenz mit dem Design und der vielgestaltigen Raumplanung mit bedacht wird. Dieses Aufgehen von Kunst in der Ästhetisierung des Alltags, das eine Entsemantisierung der Kunst voraussetzt und befördert, eine Aufzehrung ihrer gegenweltlichen Substanz, wird von den älteren Theoretikern eher kritisch gesehen. Von dieser Bewertung wich jedoch die sozialistische Theorie seit der russischen Revolution ab, die in einer an den Bedürfnissen

97 Vgl. zu den hier angeschnittenen Fragen auch das Kapitel über die künstlerische Produktion.

98 Wie erwähnt hat in Reaktion auf diesen Prozess Heidegger versucht, den Alltagsraum vom sakralen und künstlerischen Raum kategorial zu trennen. Vgl. Heidegger o.J. (1969). – Zum ästhetischen Prozeß und zum „offenen Kunstwerk“ vgl. Eco 1962.

99 Das Aufgehen von Kunst in die Ästhetisierung der Alltagswelt wird, wie bereits mehrmals erwähnt, von den Theoretikern der Frankfurter Schule kritisch beurteilt. Vgl. Adorno 1967 a.

100 Die Architekten und Architekturtheoretiker beurteilen die weitgehende Konvergenz von Kunst und Umweltgestaltung seit dem Bauhaus in der Regel positiv. Vgl. bereits Henry van de Velde: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ (1899). In: Lampugnani u. a. 2004, S. 29 f. – Vgl. in demselben Band u. a. die Beiträge von Aldo Rossi (S. 245 ff.), Tadao Ando (S. 119 ff.) Eine Kompromissform stellt das ästhetische Programm „Kunst am Bau“ oder „Kunst im öffentlichen Raum“ dar. Dazu Manske 1980.

der Massen orientierten und diese Bedürfnisse modellierenden Gebrauchskunst durchaus ein revolutionäres Ziel sah.¹⁰¹

2.6. Die Einebnung von *high* und *low*

Eine entsprechende Herausforderung an die ästhetische Theorie stellt der wachsende Einfluss der „Kulturindustrie“ oder der unterschiedlichen Massenmedien und ihrer medial sich differenzierenden Bildproduktion dar, der ebenfalls von der Avantgarde forciert und reflektiert wurde. Kunsttheorie hat nicht zuletzt unter diesem Einfluss ihren Zuständigkeitsbereich erweitern müssen. Die traditionellen Künste sind heute nur dann angemessen bestimmbar, wenn sie im Ensemble sämtlicher ästhetischen, speziell visuellen Medien und Praxen verortet werden. Ästhetische Kultur kann nicht mehr auf künstlerische Kultur im alten – idealistischen – Sinne eingegrenzt werden, wie auch Adorno konstatiert, selbst wenn er zwischen Kunst und Kulturindustrie ein dialektisches Verhältnis, nicht eine tendenzielle Konvergenz annimmt.¹⁰² Die Kultur- oder Bewusstseinsindustrie¹⁰³ wurde, wie ausgeführt, wegen ihrer Trivialisierung künstlerischer Formen und „Wahrheiten“ der Aufhebung des der bürgerlichen Institution Kunst inhärenten Antikonformismus, von den älteren Vertretern der Frankfurter Schule und ihren Schülern kritisiert. Inzwischen setzt sich – vor allem bei den amerikanischen Theoretikern – seit den 1980er Jahren jedoch die Auffassung durch, dass der Distanzverlust zwischen *high* und *low* unabwendbar geworden ist.¹⁰⁴

Schon Walter Benjamin hatte die Technisierung der Bildmedien grundsätzlich positiv bewertet. Da er von der Befreiung und kulturellen Teilhabe der Massen her dachte, sah er in der Aufhebung des „auratischen“ Kunstbegriffs (für den das Kunstwerk singulär und an einen einzigartigen Ort gebunden ist) durch die neuen Reproduktionstechnologien wie Photographie und Film eine *mögliche* demokrati-

101 Vgl. dazu Pracht 1978, insbesondere S. 341 ff.

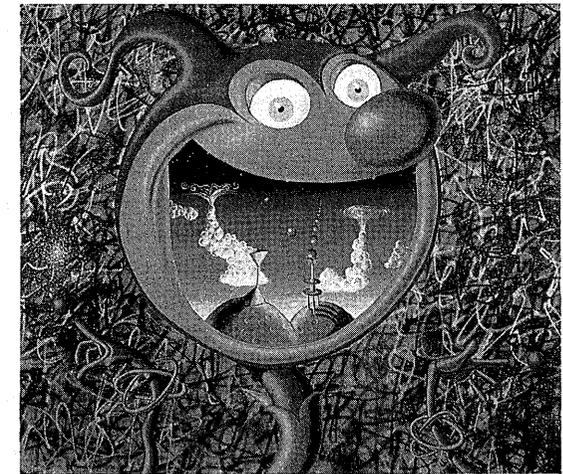
102 Vgl. dazu Christa Bürger 1987 a, S. 43 ff. Adorno sieht, dass Innovation („Das Neue“) als ästhetische Kategorie „das ästhetische Signum der erweiterten Reproduktion“ ist. Adorno 1970, S. 39. Die Künste bleiben also gerade auch für Adorno von der (kultur)industriellen Entwicklung keineswegs unberührt.

103 Der klassische Text: Horkheimer/Adorno, 1947, darin der Abschnitt „Kulturindustrie“. – Ferner Adorno 1967 a. Von „Bewusstseinsindustrie“ spricht u. a. Hans Magnus Enzensberger, um den modellierenden Einfluss auf die Subjekte hervorzuheben. Vgl. Enzensberger 1962 a.

104 Vgl. Leslie Fiedler: „Cross the Border – Close that Gap“ (1969). In: Welsch 1988, S. 57–74. – Kirk Varnedoe und Adam Gopnik in Ausstellungskatalog New York 1990.

8 Kenny Scharf: *The Fun's Inside*. 1983

Das Bild enthält Anspielungen auf den abstrakten Expressionismus (der Hintergrund), die comics- und science fiction-Welt (das artifizielle Lebewesen) und den Surrealismus (die Innenwelt im aufgerissenen Maul der Kunstfigur). Die verschiedenen Bildwelten werden ironisiert, kontrastiert, aufeinander projiziert und zugleich einander angenähert.



sche Chance (nicht, wie oft fälschlich behauptet wird, die naturwüchsige Konsequenz aus der technischen Reproduzierbarkeit der Künste).¹⁰⁵

Für die klassische oder erste Avantgarde waren Photographie und Film *die* Massenmedien, vor deren Folie sie ihren Kunstbegriff schärfte. Eine mögliche Konsequenz aus der zunehmenden Medienkonkurrenz war die Distanzierung der „Kunst“ von der technisierten Bildproduktion als dem Anderen der Künste (wozu, wie gesagt, die Theoretiker der Frankfurter Schule neigten). Diese Position, die die Autonomie der Künste verteidigt, tendiert zu einer Theorie der nicht mehr mimetischen Künste, um den Abstand zu den technisch produzierten bloßen „Abbildern“ der Massenmedien zu wahren. Alternativ dazu wurde der entgrenzte, von der Avantgarde postulierte Kunstbegriff zu einer Annäherung an die Massenmedien genutzt. Die Übernahme massenmedialer Verfahren, die Integration von Elementen der Massenkunst in die traditionellen Künste werden nicht theoretisch sanktioniert. Auch das Prinzip der Mimesis unterliegt hier – und das hat seine Logik – keinem Verdikt.¹⁰⁶

105 Benjamin 1963 (zuerst 1936).

106 Vgl. wieder unser Kapitel über künstlerische Produktion. Zu dem Thema auch Held 1976. – Da die ästhetische Theorie des Realismus primär auf das Prinzip der Mimesis setzt, nicht auf die Institution Kunst, ist ihr Verhältnis zu den technisierten Bildmedien weniger monomanisch vom Problem der Abgrenzung bestimmt als die ästhetische Theorie der am Prinzip der Kunstautonomie orientierten WissenschaftlerInnen. Vgl. dazu Pracht 1978, insbesondere S. 204 ff.

2.7. Kunst, Kultur, Ideologie

Der erweiterte und rezipientenorientierte Kunstbegriff, der die offenen Grenzen, die diffundierenden Tendenzen der Künste betont, legte es nahe, Kunst im Rahmen von Kultur zu bestimmen, die Kunst als Teil einer Kultur zu verstehen und damit ihren Status gegenüber anderen kulturellen Praktiken und Objekten einerseits zu relativieren, andererseits aber auch ihre Spezifik schärfer konturieren zu können. Der moderne Kulturbegriff (vgl. hierzu auch S. 465) ist nun seinerseits modifiziert worden und definiert sich heute weniger über einen Objektbereich (von Kunstwerken bis zu Arbeitsgeräten) als vielmehr über die kulturellen Handlungen, die Lebensweisen und Mentalitäten der Akteure.¹⁰⁷ So sind Kunst und Kunstwerke auch aus kulturwissenschaftlicher Sicht nicht mehr die privilegierten Gegenstände der Forschungen. Die frühere Fixierung auf Objekte – die sog. Sachkultur – lockerte sich mit dem wachsenden Interesse an der Arbeiterkultur, später auch an anderen partikularen oder marginalen Kulturen (Kultur von Frauen, von ethnischen Gruppen), deren kultureller Beitrag sich weniger in Objekten vergegenständlichte als in Formen der Solidarität, des Kampfes, in Riten und dem Aufbau von Institutionen etc.¹⁰⁸ In diesem Rahmen gewannen auch die banalen Bilder der Kulturindustrie, die von den Verteidigern der elitären Kunst als Zeichen der Affirmation des „schlechten Lebens“, der Entsublimierung und des Abbaus sozialutopischer Wirkungspotentiale klassifiziert wurden (s.o.), eine komplexere Bedeutung. Vor allem die WissenschaftlerInnen eines *Cultural Materialism* entdeckten in den *Aneignungsformen* dieser durch die Kulturindustrie vorgestanzten Bilder und Embleme durchaus Momente des Widerstands und der kulturellen Kreativität.¹⁰⁹

Diese kulturwissenschaftlichen Forschungen, die Kunst und andere kulturelle Objekte und Praktiken unter kommunikativen Aspekten untersuchen, sind zu einem Kulturbegriff gelangt, der Kultur als die Selbstvergesellschaftung von Individuen und Gruppen versteht,¹¹⁰ als (kreative, geschmeidige) Überführung vorgegebener Strukturen, Institutionen und Normen in lebbare Formen eines mehr oder weniger reibungsarmen Alltagsablaufs. Die Leistung der unterschiedlichen Formen von Kultur(en) für die soziale Kohärenz einer Gesellschaft trat in den Vordergrund

107 Dieser Kulturbegriff, der im Wesentlichen an einer immateriellen Kultur der Kommunikation und Interaktion interessiert war, wurde in den 1970er und 1980er Jahren entwickelt. Vgl. dazu Held 2001 a (mit Literatur).

108 Zur Arbeiterkultur vgl. die einflussreiche Untersuchung Thompson 1963. Zu neueren Entwicklungen Willis 1978. – Zur kulturellen Diaspora, Ethnizität und *black culture* Hall 1996. – Hall 1994. – Thébaud 1995. – Held 1985.

109 Clarke u. a. 1979.

110 Dieser Kulturbegriff, der auf Gramsci zurückgeht, wurde dezidiert im *Argument*-Kreis vertreten. Vgl. Haug/Maase 1980.

der Forschung, je mehr diese Kohärenz in den pluralistischen Gesellschaften der Gegenwart gefährdet war.¹¹¹ Kultur und Kunst werden daher vor allem von der Kulturpolitik als notwendige Faktoren der Infrastruktur gewertet, die den sozialen Zusammenhalt einer Gesellschaft sichert und zugleich ein Reservoir an Kreativität und Problemlösungsverfahren bereitstellt.¹¹²

Diese harmonisierenden Effekte innerhalb eines gesellschaftlichen Systems schließen nicht aus, dass Kunst und Kultur nach außen hin aggressive und kämpferische Potentiale entwickeln. Dass Kultur nicht nur Frieden stiftet, sondern auch aus Kriegen und Konfrontationen hervorgeht und aus der Abgrenzung ihr Stimulans gewinnt, wird neuerdings betont.¹¹³ Mit der kulturellen Stärkung ihrer Identität betreiben Individuen und Gruppen zugleich immer auch ihre Abgrenzung von anderen Schichten, Gruppen oder Individuen, vorwiegend von denen unter ihrem eigenen sozialen Niveau. Bourdieu hat, bezogen auf die Gegenwart, diese elitären Aspekte der Distinktion untersucht, die die Aneignungsformen von Kunst (auch) charakterisieren.¹¹⁴

Neben dem Kulturbegriff ist es der Begriff der Ideologie, zu dem der moderne, weit gefasste Kunstbegriff in ein Verhältnis gesetzt wird. Ideologie und Kultur werden dabei immer weniger als angrenzende semantische Felder gedacht, sondern als die künstlerischen Verhältnisse durchdringende Faktoren bzw. Aspekte. Unter Ideologie sind zum einen Bewusstseinsformen verstanden worden (vgl. hierzu ausführlich S. 444 ff.). Im Unterschied zu den theoretisch eher vagen, jedoch deutlich wertbesetzten mentalen Einstellungen und den alltäglichen, zur Routine neigenden Handlungsweisen der Individuen, die unter dem modernen Kulturbegriff rubriziert werden, sind unter Ideologien rational schärfer ausgeprägte und intentional gesteuerte Sichtweisen zu verstehen. Marxistische Theoretiker der sozialistischen Länder setzten daher Ideologie mit Klassenbewusstsein gleich.¹¹⁵ Westliche Marxisten, die Ideologie weniger unter dem Aspekt des „Ausdruckes“ (von Klasseninteressen) untersuchen, sondern nach Funktionen fragen, betonen an erster Stelle den Herrschaftscharakter von Ideologien. Sie sprechen daher weniger von (abstrakten) Bewusstseinsformen als von (konkreten) ideologischen Verhältnissen und Appara-

111 Vorbild für diese Interpretation von Kultur war (vor allem für die amerikanischen HistorikerInnen) Clifford Geertz (Geertz 1973).

112 Dieser Kulturbegriff, der seine Perspektive in der „Soziokultur“ (nicht in der künstlerischen Kultur) hat, wird vor allem von den kulturellen Institutionen der SPD vertreten. Vgl. die Beiträge in der Zeitschrift der Kulturpolitischen Gesellschaft: *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*.

113 Neuerdings wird diese Konflikttheorie in eine anthropologische Theorie der Bellizität verwandelt. Vgl. dazu Burckhardt 1997.

114 Bourdieu 1979.

115 Vgl. vor allem den einflussreichen Band Lukács 1923.

ten, die dazu dienen, den gesellschaftlichen Konsens im Sinne der herrschenden Klasse oder Gruppen zu erzwingen.¹¹⁶ Wird mit Kultur die (eher ungesteuerte) Selbstvergesellschaftung einer Population bezeichnet, die also horizontal erfolgt, so ist mit der Ideologie die Vergesellschaftung von oben angesprochen, in vertikaler Richtung, die in den westlichen Gesellschaften von den dominanten ideologischen Apparaten der Kirche und des Staates, heute der Medien, geleistet wird.

Wir können nun Kunst als Teil sowohl der kulturellen als auch der ideologischen Verhältnisse einer Gesellschaft bestimmen. Diese begriffliche Anordnung markiert die Ambivalenz des Kunstbegriffs, der nach beiden Seiten hin ausgearbeitet worden ist: Kunst wurde einmal als Medium und Instrument von Herrschaft begriffen oder aber als ein die ideologischen Verhältnisse unterlaufender, prinzipiell antiideologischer Diskurs oder Energiestrom.¹¹⁷

2.8. Kunst und Politik

Ist Kunst in der ästhetischen Theorie des 20. Jahrhunderts als Teil der Kultur und Ideologie einer Gesellschaft erkannt worden, so hoben vor allem künstlernahe Theorien als dritten Aspekt den Bezug zur Politik hervor, durch den der aktivistische Charakter des modernen Kunstbegriffs hervorgehoben wird. Kulturelle und ideologische Positionen werden hier nicht mehr abstrakt, rein ideell markiert, sondern werden in ein Verhältnis zu politischen Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten gesetzt. Die Künste im 20. Jahrhundert lassen sich durch ihre unterschiedlichen Grade der Politiknähe und ihr unterschiedliches Verständnis von Politik bestimmen, womit ganze Zweige der Kunstgeschichte und ästhetischen Theorie beschäftigt waren und sind. Die politische Definition oder Funktionsbestimmung von Kunst stellte bei weitem die brisanteste Aufkündigung des autonomen Kunstbegriffs durch die Avantgardetheorie dar. Das Jahrhundert der politischen Extreme, das durch Revolutionen, Kriege, die Konfrontationen von Sozialismus und Faschismus charakterisiert war, tauchte auch den Kunstbegriff in den Sog einer generellen Politisierung mit ein.¹¹⁸

Ein politischer Begriff von Kunst wurde im 20. Jahrhundert nur von der kulturellen Linken ausgearbeitet, die dabei an das tendenziell oppositionelle, antibür-

¹¹⁶ Grundlegend sind die Arbeiten von Althusser zu den ideologischen Apparaten. Vgl. Althusser 1975. – Ferner Behrens u. a. 1979.

¹¹⁷ Vorwiegend als Ausdruck feudalistischer oder bürgerlicher Herrschaftsverhältnisse wurde Kunst in den kunsttheoretischen Äußerungen um 1968 verstanden. In der sog. unorthodoxen Linken überwog ein Begriff von Kunst als einer spontanen, prinzipiell antiideologischen Artikulationsform. Vgl. S. 440 f.

¹¹⁸ Vgl. Hobsbawm 1995.

gerliche Verständnis von avantgardistischer Kunst anknüpfen konnte. Dabei wurde Politik zunächst nach klassischem Verständnis als Aktionsfeld der Regierungen und der großen politischen Akteure wie Parteien, Gewerkschaften etc. und ihrer Untergliederungen verstanden. Es wurden drei theoretisch und praktisch mögliche künstlerische Positionen zur Politik (idealtypisch) unterschieden und reflektiert: (1) Ein mimetisches künstlerisches Verhältnis zu politischen Problemen der Gegenwart, das die bürgerlichen Institutionen der Kunst nicht in Frage stellt. Diesem Begriff von politischer Kunst lässt sich die sozial- und kapitalismuskritische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts zuordnen, wie sie Hans Baluschek, Käthe Kollwitz oder Otto Dix vertreten. (2) Die eng mit linken Parteien oder Gruppierungen verbundene Kunst, deren VertreterInnen sich eigene, oppositionelle Organe und Institutionen – im Lenin'schen Sinne eine „zweite Kultur“ – aufzubauen suchten wie die KünstlerInnen der Asso oder des Proletkults.¹¹⁹ Aus dem Verständnis politischer Kunst, das diese beiden künstlerischen Ausrichtungen artikulierten, wurden seit den 1930er Jahren die durchaus kontroversen und facettenreichen Theorien des sozialistischen Realismus entwickelt, deren vielleicht produktivste Fortführung in der DDR erfolgte.¹²⁰ (3) Das Politikverständnis der tendenziell antimimetischen Avantgarde (speziell der Surrealisten und in ihrer Nachfolge z. B. der Situationisten), deren ästhetische Theorie mit einer Revolutionstheorie verbunden war. Obwohl es auch hier Annäherungen an linke politische Gruppierungen gab, war die Kunstpolitik dieser Avantgarde vorrangig auf die Zerstörung der bürgerlichen Institution der Kunst (weniger auf außerkünstlerische Ziele) ausgerichtet.¹²¹ Der antiinstitutionelle Kunstbegriff des Dekonstruktivismus, der Kunst und Kunstpolitik in der Perspektive der (allerdings nur gedanklichen) Zerstörung der herrschenden Repräsentationssysteme von Kunst sieht, hat hier seinen Ursprung.

Der im Zeichen der Postmoderne entwickelte multifokale und dezentrale Politikbegriff, der die Repräsentanten einer Vielzahl an zivilgesellschaftlichen Gruppierungen als politische Akteure sieht, hat sich entsprechend auch auf das Politikverständnis von Kunst ausgewirkt. Man spricht heute vornehmlich von künstlerischen Politiken (im Plural), unter denen im Extremfall die „Politik“ eines einzelnen Künstlers verstanden werden kann.

¹¹⁹ Vgl. hierzu Pracht 1978, S. 208 ff. – Siehe auch Gorsen/Knödler-Bunte 1974/75.

¹²⁰ Vgl. auch Ästhetische Grundbegriffe 2003, Bd. 5, S. 177 ff.

¹²¹ Vgl. Held 2005.

2.9. Avantgarde und Postmoderne

Wir haben versucht, die Facetten des entgrenzten Kunstbegriffs der Avantgarde zu skizzieren, der eine Öffnung der Künste zu den trivial-, massen- und alltagsästhetischen Bereichen, sowie zu den Institutionen bzw. Repräsentationssystemen der Kultur, der Ideologie und der Politik impliziert.

Wir möchten nun behaupten, dass dieser avantgardistische Kunstbegriff mit seiner Tendenz der Diffusion in der Theorie der Postmoderne im Prinzip fortgeschrieben wird, genauso wie die Avantgarde ihre „Erfüllung“ in der Kultur der Postmoderne gefunden hat. War die Avantgarde und ihre Theorie eine Antwort auf den großen Industrialisierungsschub seit dem späten 19. Jahrhundert (wie ihn Benjamin zu rekonstruieren suchte),¹²² so reagiert die postmoderne Theorie auf die Ausweitung dieses Prozesses in der postfordistischen Phase der Industrie, d.h. dem Übergang von der zentralisierten Fließbandarbeit zur individualisierten, dezentralen Produktion, die zur Pluralisierung unserer Gesellschaften führt.

Wir haben in den vorausgehenden Abschnitten stellenweise bereits angedeutet, wie die impliziten Ansprüche und Ideen, die den avantgardistischen Kunstbegriff konstituieren, in den postmodernen künstlerischen Verhältnissen und Diskursen eine späte Realisierung finden. Die Hybridisierungen, d.h. Vermischungen heterogener Elemente, die an den verschiedenen Grenzen der traditionellen Künste stattfinden – zwischen den Künsten des „Westens“ und der kolonisierten Länder, zwischen *high* und *low*, zwischen handwerklicher und technisierter Kunst – realisieren meist spektakulär die ästhetischen Entwürfe, die für die klassische Avantgarde noch futuristisches Postulat waren. So ist die Rede vom „Scheitern“ der Avantgarde, die sich in den im Rückblick gewonnenen Theorien wiederholt findet, zumindest ambivalent.¹²³ Der Anspruch der Avantgarde, mobil zu sein und innovativ, im ständigen Bruch mit der Tradition zu arbeiten, ist längst Gemeingut geworden, dabei inzwischen aber vom Innovationsdiktat des Marktes ununterscheidbar. Die zukunftsorientierte Bewegung der Avantgarde gerät unter postmodernen Voraussetzungen zu einem ziellosen Gestikulieren auf der Stelle. Der avantgardistische Ansturm auf die bürgerlichen Einrichtungen und ideologischen Apparate, der in den Anfängen zumindest Empörung und Irritationen hervorrief, ist in einem dekonstruktivistischen Widerstreit *innerhalb* der bürgerlichen Institutionen *gegen* dieselben (Institutionen) ausgelaufen, ein ironisches, seiner Ohnmacht bewusstes Spiel, das den Kulturbetrieb nicht stört, sondern belebt. Der sozialutopische Elan der Avantgarde und ihrer Theorie hat sich gänzlich verbraucht, insofern scheiterte sie in der Tat. Die Aufhebung der Institution Kunst und ihre Reintegration in das

¹²² Benjamin 1982.

¹²³ Vgl. u.a. Asholt/Fähnders 2000, S. 13, 17, 44 u.a.

„Leben“ hat sich zwar erfüllt, aber – gegen die Intentionen der Avantgardetheorie – nicht jenseits der bürgerlichen Verhältnisse, sondern in deren Grenzen, angetrieben vom Kapital, nicht von seinem Widerspruch. Dieser historische Verlauf der Avantgarde wird in den ästhetischen Theorien der Postmoderne mit unterschiedlichen Akzentuierungen diskutiert.¹²⁴

2.10. Die Aktualität der Bilder

Die postmodernen künstlerischen Verhältnisse sind in den sie begleitenden ästhetischen Theorien meist in düsteren Farben geschildert worden, von denen ein Schatten auch auf die historische Avantgarde fiel.¹²⁵ Die Negativität der modernen Kunst, für Adorno ihr letzter residualer Wert, der an ihre Autonomie gebunden sei, scheint der Übermacht der außerkünstlerischen Ansprüche und Medien zu erliegen. Die Homogenisierung der visuellen Kultur, von der „Bewusstseinsindustrie“ betrieben, vernichte das Widerstandspotential oder Distanzgebaren, das der modernen Kunst inhärent gewesen sei und einen letzten Ausweg aus den „schlechten Verhältnissen“ verspreche.

Inzwischen hat sich die Diskussion um die Postmoderne entdramatisiert. Die immer spitzfindigeren Differenzierungen zwischen optisch ununterscheidbaren Gebrauchsgegenständen und künstlerischen Objekten, zwischen massenmedialen und museumswürdigen Bildern, die immer wieder versuchen, eine kategoriale Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, allem Augenschein zum Trotz, aufrecht zu erhalten,¹²⁶ muten nur noch wie ein Nachhutgefecht an. Nicht wenige Künstler haben dieses Terrain, wo es allein um das Austesten der Grenzen von Kunst geht, verlassen und sich Problemen zugewandt, die nicht das System der Künste, sondern die außerästhetische Wirklichkeit vorgibt. Sie vertreten einen nüchternen, professionellen Begriff ihrer Arbeit als Bildermacher,¹²⁷ ohne zu fragen, in welche Kategorie ihre Bilder einzuordnen sind.¹²⁸ Auch uns scheint es produktiver zu sein, die Frage „Was ist Kunst“ beiseite zu schieben oder nur historisch zu beantworten

¹²⁴ Vgl. hierzu Huyssen/Scherpe 1986.

¹²⁵ Vgl. Christa Bürger 1987 a, S. 46.

¹²⁶ Zu den Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst siehe Danto 1987 und Dickie 1988.

¹²⁷ Vgl. hierzu wieder das Kapitel über die künstlerische Produktion und über die Materialität der Kunst. Es ist nicht uninteressant, dass dieser Standpunkt eines „Bildermachers“ auch von einem Maler wie Mattheuer vertreten wurde, der sich konventioneller Medien und einer konventionellen Bildsprache bedient. Vgl. Mattheuer 1990, S. 114, 138 ff. u.a.

¹²⁸ Das wurde auf der von Okwui Enwezor ausgerichteten Documenta 11, Kassel 2002, deutlich. Zwischen dokumentarischem und künstlerischem Wert vieler Bilder wurde nicht unterschieden.

und das reiche Feld der Bilder – Kunst oder Nicht-Kunst – zu erforschen, nach den jeweiligen Bedingungen ihrer Produktion, ihrer semantischen und pragmatischen Potentiale und tatsächlichen Funktionen zu fragen, ehe es ausgemacht wird, dass ausschließlich die Institution Kunst der Hort all der noch unrealisierten anthropologischen Möglichkeiten ist,¹²⁹ der zu sein sie nicht von allem Anfang an behauptete.

129 Diesen Anspruch der idealistischen Ästhetik und in deren Fortsetzung der Frankfurter Schule hat Habermas noch einmal formuliert. Vgl. Habermas 1972, S. 175–221, hier S. 192.