

Melanie Haberhauer
Matrikelnummer: 0847452

**Die Kunst und ihre Kritik –
ein offener Begriff unter Bezugnahme
auf den Stellenwert des Künstlers**

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr.phil. Mag.art. Marion Elias

Angestrebter akademischer Titel: Mag.art.

Studienrichtung
Lehramt in Design Architecture and Environment –
Technisches Werken
und English (Hauptuniversität Wien)

Universität für Angewandte Kunst

Sommersemester 2014

Inhaltsangabe

1. Was ist Kunst? 5

- 1.1. Platon 6
- 1.2. Aristoteles 11
- 1.3. Mittelalter 13
- 1.4. Renaissance 17
- 1.5. Immanuel Kant 20
- 1.6. Friedrich Schiller 26
- 1.7. Arthur Schopenhauer 30
- 1.8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel 33
- 1.9. Karl Rosenkranz 40
- 1.10. Benedetto Croce 41
- 1.11. Walter Benjamin 43
- 1.12. Martin Heidegger 46
- 1.13. Theodor W. Adorno 47
- 1.14. Nelson Goodman 50
- 1.15. Jean-Francois Lyotard 53
- 1.16. Arthur C. Danto 56

2. Das Image des Künstlers 60

- 2.1. Was ist ein Künstler? 64
- 2.2. Handwerk versus geistiger Tätigkeit 69
- 2.3. Der Geniebegriff 78
- 2.4. Die Stereotypen 83
 - 2.4.1. Innerlichkeit 84
 - 2.4.2. Außenseitertum 85
 - 2.4.3. Leiden 88

3. Kunstkritik 93

- 3.1. Kunstkritik und Norm 96
- 3.2. Was ist gute Kunst? 105
- 3.3. Der Künstler als sein eigener Kritiker 108

4. Zusammenfassung 110

5. Bibliographie 113

6. Abstract Deutsch 116

7. Abstract Englisch 116

Selbstständigkeitserklärung

Ich bestätige hiermit, dass ich die vorstehende Diplomarbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und sowohl wörtliche, als auch sinngemäß verwendete Textteile, Grafiken oder Bilder kenntlich gemacht habe.

Diese Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Ort, Datum

Unterschrift/en

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denen bedanken, die mich bei der Anfertigung meiner Diplomarbeit so kräftig unterstützt haben.

Vor allem bei meinen Freunden Lucia Toriser, Kerstin Rosner, Theresa Weidinger, Alexandra Ryda, Sandra Perger und Julia Neckel möchte ich mich bedanken, für ihre hilfreichen Anregungen und das Ihr einfach da seit, wenn ich euch brauche.

Zudem möchte ich meinem Onkel, Roman Haberhauer, danken, der mich nicht nur finanziell, sondern auch moralisch immer unterstützt und mir den Rücken gestärkt hat.

Besonders möchte ich mich bei Christian Straka bedanken, denn ohne Deine moralische Unterstützung und Geduld wäre ich niemals fertig geworden.

Des Weiteren möchte ich mich bei meiner Betreuerin ao. Univ.-Prof. Dr.phil. Mag.art. Marion Elias, für ihre Unterstützung und Motivation, bedanken. Bei Dir kann man einfach Mensch sein.

Ganz gleich wie, ohne Euch hätte ich das niemals geschafft.

Danke!

Um der gleichgestellten, geschlechterspezifischen Anrede und Begriffsverwendung gerecht zu werden und den Sinn des Textes nicht zu verkomplizieren, ist zu erwähnen, dass bei manchen Begriffen die männliche Form gewählt wurde, womit jedoch sehr wohl auch die weibliche Perspektive beinhaltet ist oder mit hinein gedacht wurde.

1. Was ist Kunst?

Das Schöne will nicht befragt
werden, sondern geschaut;
Schön ist, was im Schauen
gefällt.

Thomas von Aquin

Diese Frage, was nun Kunst sei, ist schwer bis unmöglich zu beantworten. Was heutzutage als Kunst¹ tituliert wird befindet sich meist gut verstaut und aufbereitet in diversen Museen und Ausstellungsgebäuden. Ansprechend, werden die Kunstobjekte dann im Raum verteilt, mit kleinen Schildern daneben, die Kurzinformationen und manchmal den Preis zu den einzelnen Stücken liefern. In unserer heutigen, schnelllebigen Gesellschaft bleibt nicht viel Zeit sich mit längeren Texten oder Informationen fokussiert auseinanderzusetzen. Alles muss knapp und prägnant abgehandelt werden. Diese kleinen Schilder sollen uns helfen zu erkennen und zu entscheiden, nur bleibt der Blick vom Eigentlichen abgelenkt. Ein Bild oder Objekt spricht mehr als tausend Worte. Anstatt Kunst auf uns wirken zu lassen, sind wir mit kurzen Texten, Stichworten und Preise ablesen beschäftigt.

Dass der Text überhand nimmt und das Kunstwerk selbst überholt lässt sich in der Konzeptkunst beobachten. *Konzeptkunst* oder *Englisch Concept Art* oder *Conceptual Art* war eine Kunst-Bewegung der 1960er, die Bezeichnung dieser Kunstrichtung wurde vom Henry Flint², selbst ein (amerikanischer) Künstler, geprägt. In dieser Richtung hat der Gedanke *über* das Kunstwerk mehr Gehalt und Bedeutung als das Kunstwerk selbst. Aus der abstrakten Kunst heraus entwickelt sich eine Hingabe zu Texten, Ideen, Konzepten. Künstler führten teilweise ihre Werke gar nicht mehr selbst aus, sie skizzierten und konzipierten, der Gegenstand an sich war nicht

¹ meist sogenannte kontemporäre Kunst

² Henry Flint, geboren 1940 in Greensboro, North Carolina

wichtig. Eine „Entmaterialisierung“ von Kunst, eine fast vollständige Auflösung des Gegenständlichen, fand statt, Konzepte wurden hinterfragt und Kontexte diskutiert.

Bei „Kunst mit Preisschild“ lassen wir uns von berühmten Namen und Prestige beeindrucken, doch die Kunst oder das Kunstwerk an sich steht im Hintergrund. Wenn der Name des Künstlers oder der Künstlerin "stimmt" ist meist alles, was entworfen oder designt wurde, gleich Kunst und rechtfertigt den Preis. Fraglich ist hier dann, ob Kunst nicht verkommt zu einem (Hass)Objekt mit Preisschild.

Kunst wird außerdem zu einer reproduzierten Massenware. Für jeden ist jetzt Kunst „zu Hause“ möglich. Damit ist gemeint, dass es dank Reproduktionstechniken, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurden, für jeden möglich ist, Kopien von Werken zu kaufen, die um einiges billiger sind, aber einen Hauch von der „Aura des Originalen“ doch aufweisen und bleibt ein „Bildungszitat“ im Wohnzimmer. Der Begriff Aura in Verbindung mit Kunst wurde von Walter Benjamin³ 1936 geprägt. Auf das Thema der Aura werde ich im Kapitel 1.11. genauer eingehen. So ist es für fast jeden möglich sich ein Poster, eine Skulptur oder eine Kopie auf Leinwand von Monet, Picasso, Da Vinci oder Michelangelo zu leisten.

Natürlich hat jeder Mensch ein Recht auf Kunst und seine Kunst auszuleben, nur finde ich, dass der Grund, warum Kunst für uns Menschen wichtig ist, dabei verloren geht. Es gibt unzählige Arten und „Geschmack von Kunst“, wie es Menschen auf dieser Erde gibt und genauso viele „Wahrheitsansichten“ darüber, was sie können muss. In den nächsten Kapiteln möchte ich eine Art Geschichte und Entwicklung des Kunstbegriffes, und was dieser beinhaltet, nachzeichnen und die wichtigsten Vertreter, die versucht haben den Begriff Kunst in ihrer Zeit zu fassen, mit ihrer Philosophie erläutern.

1.1. Platon (ca. 427-347 v. Chr.): „Wenn es etwas gibt, wofür zu leben lohnt, dann ist es die Betrachtung des Schönen.“⁴

³ Walter Benjamin, geboren am 15. Juli 1892 in Berlin, verstorben am 26. September 1940 in Portbou, Spanien

⁴ Symposium 211 d

English: „In that state of life above all others, my dear Socrates,’ said the Mantinean woman, ‘a man finds it truly worth while to live, as he contemplates essential beauty.“⁵

In der Kunst kann man keine Wahrheit finden. Nicht die Abbildung einer Sache macht Schönheit aus, sondern der „Seinsgehalt“ von dieser. Je mehr etwas ist, umso mehr ist es wahr oder kommt der Idee der Wahrheit näher. Das Wahre ist unvergänglich in unserer vergänglichen Welt. Damit ist das Wahrhaftige gemeint, dass was zum Schluss übrig bleibt und diese Welt ausmacht. Hier stellt sich dann die Frage nach Authentizität. Vergänglichen Dingen wird eine gewisse zeitweilige Existenz beigemessen durch ihre Gestalt, den Charakter oder den Wert, den wir ihnen zusprechen. Wir gestalten die Welt um uns und geben ihr Sinn. Wenn aber einzelne Dinge „sterben“ bleibt, meiner Meinung nach, doch ein Teil von ihnen zurück, der zeitlos ist.

Platon nennt dies die „Idee einer Sache“ aber *Idee* meint nicht das von Menschen gedachte, sondern eine Art „Urbilder alles Seienden“⁶. Aus ihnen ergibt sich jede Gestalt und alles Seiende und bilden eine gewisse Basis oder Konstante. Und nur diese Urbilder sind wahr. Wo bleibt dann die Kunst (und die Wahrheit) bei Platon? Er unterscheidet schöpferische Künstler (Tischler, Architekten, Töpferer,...) und nachahmende (*mimesis*), die für ihn bloße Abbildungsarbeit leisten. Also sind schöpferische Künstler der Wahrheit näher als abbildende, da sie immer noch konkrete Gegenstände schaffen, die dem Wahren näher sind. Maler sind für Platon bloße „Nachahmer“⁷ der sichtbaren Dinge in der Welt, denn sie schaffen ein „Bild zweiter Ordnung“⁸ da sie ein „Bild eines Bildes“⁹ schaffen. Der Maler entfernt sich von der Wahrheit „weil er nicht mehr das Seiende nachbildet, sondern nur noch das Erscheinende“¹⁰. Die Idee lässt sich nicht sinnlich darstellen und somit schafft der Künstler eine Abbildung einer Idee von einer Idee. Er bildet eine Art Schein ab, der

⁵ Plato. Plato in Twelve Volumes, Vol. 9 translated by Harold N. Fowler. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925.

⁶ Hauskeller 1998, S. 10

⁷ Hauskeller 1998, S.11

⁸ ibd.

⁹ ibd.

¹⁰ ibd.

für Platon weniger wert war. Selbst wenn ein Werk schön ist oder war, wertete das die Kunst nicht auf. Aber hier stellt sich mir ein Problem. Was ist Wahrheit und was ist Illusion und Schein? Wahrheit ist für jeden Menschen etwas anderes, etwas individuelles. Für mich ist Wahrheit, das was ich mit meinen Sinnen und meinem Verstand erfassen kann und wie ich dann damit umgehe, auf Grund von meinen Erfahrungen und Erziehungshintergrund. Jeder Mensch hat einen anderen „Hintergrund“ und dieser beeinflusst, wie wir Wahrheit beurteilen. Nur, ist das was wir erleben und wahrnehmen können wirklich Wahrheit oder doch ein Schein?

Platon erachtete Maß, Proportion und Harmonie als schön und die Schönheit selbst hatte einen hohen Stellenwert, da sie den Menschen beflügelt und antreibt, die Wahrheit hinter den schönen Dingen, die Idee, zu suchen. Ideen müssen eine Art Schönheit in sich tragen, denn das Schöne lässt Menschen begehren und danach streben und weckt letztendlich unsere Liebe zu den Dingen und Ideen. Nur, die dingliche Schönheit ist weniger herrlich als die wahre Schönheit der Idee und des Seienden. „Denn schöner als die Schönheit der Körper ist die Schönheit der Seelen, noch schöner sind Gerechtigkeit, Besonnenheit und die übrigen Tugenden, durch welche die Seelen erst schön werden, und noch schöner ist die klare Erkenntnis all dessen, die Schau der Urbilder jener Tugenden“¹¹. Das Unabbildbare ist das wahre und schöne, danach sollten die Menschen streben und so sind das Schöne, Wahre und Gute zuletzt identisch. Das Wahre, Schöne und Gute ist dann nicht das Stoffliche, sondern das Geistliche. Denn nur die Idee zählt für Platon und die Kunst kann noch so schön sein, wird sie das Wahre oder die Idee nie erreichen können.

So sehr Platon die Schönheit schätzt so sehr geringschätzt er die (nachahmende) Kunst. Auch wenn ein Werk schön ist und Begehren auslöst, so kann dieses Begehren und diese Schönheit nur oberflächlich sein.

Aus meiner Sicht kommt es darauf an, wer ein Werk betrachtet. Denn jeder Mensch hat einen anderen „Blick“ auf die Dinge. Dieser Blick oder Perspektive wird beeinflusst durch die Vergangenheit des Menschen, seinen Prägungen, Erfahrungen, Wünsche und Begierden. Entweder lädt es uns ein, darüber zu staunen und uns reflexiv damit tiefer zu beschäftigen, um uns seiner Idee und höheren Schönheit sinnlich zu nähern oder es weckt rein körperliche Begierden und Sehnsüchte.

¹¹ Hauskeller 1998, S. 13

Gerade diese oberflächlichen Begierden prangert Platon im Kontext der Kunst an. Für ihn ahmt sie das wahre Schöne nach und erhebt sich so zu sagen über die Idee. Durch die Gemütsregungen, die Kunst auslöst, wirft sie die für Platon wichtige Vernunft über den Haufen und verhindert das „rechte“ Wachsen der Seele zum Guten, Wahren und Schönen. Also ist die Schönheit der Kunst auch ihre Hässlichkeit, denn sie bringt die Menschen vom tugendhaften Pfad ab. Und wenn Kunst die wahre Schönheit nicht darstellen kann, dann soll sie nach Platon den Menschen wenigstens erzieherisch zur Seite stehen, denn die wahre Kunst, die Menschen brauchen, ist die Kunst rechtschaffen und tugendhaft zu leben.

Kunst soll also Menschen helfen ihre Begierden zu kontrollieren. So wird geistige Arbeit über die der darstellenden Kunst gestellt, denn die Seele kann dem Wahren, Schönen und Guten entgegenwachsen, die Kunst nur ihren Schein schaffen. Doch Kunst soll Gefühle wecken und nicht helfen diese heimlich, still und leise unter gehen zu lassen. Unterdrückte Gefühle können Menschen krank machen und zerstören. Gerade die Kunst hilft uns aus Zwängen und ständiger Kontrolle auszubrechen und unsere Seele zu erleichtern. Sie kann wie eine Art Therapie wirken, man kann seine Wut auslassen an der Leinwand und Stress abbauen. Kunst hilft uns mit Farben und Formen Traumata zu überwinden und unsere Ängste aus uns heraus auf eine Leinwand zu bringen. Farben und Formen kommunizieren mehr als bloße Worte. So ist Kunst auch eine Art Therapie und Seelenheil-Mittel. Kunst macht die Welt, wie sie ist erst erträglich und spricht kritisch über menschenfeindliche Zustände und Systeme.

Bevor Sprache entwickelt wurde gab es Formensprache, die universell einsetzbar und verständlich ist. Ein Bild von einem weinenden Menschen ist allgemein verständlich, das Wort weinen stößt an gewisse kommunikative Grenzen. Kunst ist eine Art von Ausdruck. Sprache behindert in manchen Fällen und ist bei weitem nicht so akkurat wie ein Bild, eine Darstellung einer Sache. Sprache führt zu Missverständnissen, Kunst zu Kommunikation. Letztendlich liegt der Ursprung der Diskrepanz zwischen Kunst und Wissenschaft im antiken Griechenland zu Platons Zeiten. Der Geist wird über „mechanische Künste“ (*artes mechanicae*) gestellt, denn Arbeit mit den Händen war weniger wert. Ein freier Mann, nach antikem griechischen Recht, war jemand, der nicht arbeiten musste, sondern sich politisch und philosophisch betätigte. Nur Arbeiter und Sklaven mussten mit den Händen arbeiten.

Der Ursprung des Wortes *Kunst* ist nicht eindeutig, doch wird es im Deutschen meist abgeleitet von künden oder können. Im Mittelhochdeutschen bedeutet „nach meiner Kunst“ soviel wie „so gut wie ich kann“.

Ein freier Mann ging den 7 freien Künsten nach. Hier bedarf es einer Erklärung des Wortes Kunst, denn im antiken Griechenland bedeutete dieses Wort nicht das, was wir heute darunter verstehen. Zur Zeit Platons stand das Wort Kunst für Wissenschaft und somit dem gebildeten Geist. Die 7 freien Künste (lateinisch: septem artes liberales) umfassten das Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und das Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie). Im antiken Griechenland war aber nicht nur das Wissen und die sieben Künste allein das Ziel der Bildung (paideia), sondern auch der Weg selbst dort hin. Wissen allein genügt nicht, sondern die Art und Weise, wie man zur Erkenntnis gelangt ist, war wertvoll. Denn es ging nicht nur darum am Schluss alles zu haben oder zu wissen, um ein gebildeter Mensch zu sein, sondern auf ein gutes Leben, ein rechtschaffenes und aufrechtes Leben zurückblicken zu können. Das Wort Ästhetik hatte im antiken Griechenland nicht nur mit Kunst zu tun, denn die griechischen Wörter *ästhes*, *ästhet* standen nur für die pure Wahrnehmung an sich.

Der altgriechische Begriff *techne* wiederum ist ein Überbegriff für die Gebiete Kunst, Wissenschaft und Technik. So stand das Wort *techne* bei Platons Zeit für Handwerker und ihr Können und wurden deshalb *tehton* genannt. Bald darauf war *techne* nicht mehr nur mit Handwerk verbunden, sondern mit jeder Art und Methode von Tätigkeit. „Als dieses praktische Wissen ermöglicht sie vorausplanende Berechnung und zielbewußtes Handeln: wo technē das Tun bestimmt, gibt es ein τέλος [telos], ein Ziel, auf das hin gewirkt, etwas, das bewegt, ein Werk oder eine Tat, die verwirklicht werden sollen. Damit wird technē ein Mittel zur planvollen Erreichung eines Zieles“¹². Hier wurde dann auch unterschieden zwischen niederen und höheren Künsten, Wissenschaft und Kunst wurden von einander gespalten und mit verschiedenen Wertigkeiten besetzt. So war Kunst immer ein untergeordnetes Tun, im Gegensatz zur Tätigkeit des Denkens und der Wissenschaft die sehr hoch angesehen waren. Jetzt werden die Begriffe *Kunst* und *Artista* mit Darstellungen jeglicher Art, Malerei, Installationen, usw. in Verbindung gebracht.

¹² Rudolf Löbl: *Texnh: Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles. Von Homer bis zu den Sophisten*. 1, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997, S. 211,2

1.2. Aristoteles (ca. 384-322 v. Chr.): Beschäftigte sich vor allem mit Dichtung, doch seine Theorien und Auffassungen sind auch auf die bildende Kunst übertragbar. Die nachahmende Darstellung wird bei Aristoteles durchaus positiv aufgefasst und übt Kritik an Platons negativem Kunstverständnis. Platons Ideen- und Seins-Konstrukt wird von Aristoteles aufgegriffen und weiterentwickelt. Für ihn ist eine Idee kein losgelöstes, undarstellbares, transzendentes Urbild aller Dinge, sondern die Idee zeigt sich *in* unserer Wirklichkeit, die wir mit unseren Sinnen wahrnehmen können. Die Darstellungen und Formen haben genauso viel Seins-Berechtigung wie ihre geistigen Ideen und „Erscheinungswelten“¹³ und sind einander gleichwertig. Ein weiterer Unterschied zu Platon ist, dass der Künstler nicht versuchen soll oder versucht, das Einzigartige oder Besondere darzustellen sondern das Allgemeine, die Basis die allem Besonderen zu Grunde liegt. Der Künstler beobachtet und filtert Muster heraus, um typisches zu erkennen und zu präsentieren.

Anders als Geschichtsschreiber, die einem gewissen subjektiven aber doch allgemein anerkannten Kanon folgen, kann der Künstler frei wählen was er beobachtet und bearbeitet und wie er es in Szene setzt. Der Künstler muss keine geschichtlichen Ereignisse eins zu eins wiedergeben, er kann Dinge darstellen, die es in der Realität nicht gibt um einen gewissen Punkt, eine gewisse Wirkung damit zu erzielen. „Wenn es aber der Zweck verlangt, darf er selbst vor der Darstellung des Unmöglichen nicht zurückschrecken, denn das Unmögliche kann ästhetisch durchaus richtig, ja notwendig sein“¹⁴. Aristoteles geht es also nicht nur um die „(objektive) Möglichkeit“ des Werkes sondern um dessen „(subjektive) Glaubwürdigkeit“¹⁵. Es geht also nicht nur um den Wahrheitsgehalt eines Werkes – wie bei Platon – sondern auch um den Betrachter selbst.

Der Mensch, der das Bild oder die Skulptur betrachtet, richtet über das Werk ob es für sie oder ihn subjektiv gesehen gut oder schlecht ist. Es ist die Frage, ob das Bild funktioniert und die gewünschte Wirkung erzielt. Diese Sichtweise kommt der heutigen Vorstellung von Kunst schon sehr nahe. Kunst erweckt für Aristoteles Gefühle, gute wie schlechte, und dies stellt einen weiteren Unterschied zu Platon dar. Bei Platon solle Kunst helfen Gefühle zu kontrollieren und zu unterdrücken, was

¹³ Hauskeller 1998, S. 15

¹⁴ Hauskeller 1998, S. 17

¹⁵ ibd.

psychisch und physisch gesehen nicht als gesundheitsfördernd angesehen werden kann, und ein vernünftiges Leben zu führen. Jede Art von oberflächlicher Gefühlsregung in der Kunst und nicht erzieherischer oder Tugenden fördernden Werken, verlor für Platon die Kunst ihre Berechtigung zu existieren, im Gegensatz zu Aristoteles. Er meinte, dass eine durch jegliche Art erzeugte Gefühlsregung zur rechten Zeit am rechten Ort durchaus zulässig und richtig ist.¹⁶ Wenn jemand auf offener Straße überfallen oder geschlagen wird, ist es vernünftig und richtig, Zorn zu empfinden, wenn wir nichts fühlen würden und unsere Gefühle ständig kontrollieren und betäuben, wären wir keine Menschen mehr, sondern, meiner Meinung nach, nur funktionierende Maschinen die beliebig ersetzbar sind.

Trotzdem bleibt ein gewisser erzieherischer Charakter in Aristoteles Konzept nicht verborgen, denn das Werk hat die Aufgabe, gewisse gewünschte Regungen hervorzurufen, also das Werk muss zu einem gewissen Thema die richtige Regung erzielen. Weil Aristoteles die Dichtung und vor allem die Tragödie bevorzugte und es die Aufgabe der Tragödie sei Furcht und Mitleid im Betrachter/Zuschauer zu erregen. Um diese Gefühle hervorzurufen darf der Protagonist des Stückes nicht zu gut oder zu böse sein, er muss dem Zuschauer ähnlich sein aber zu gleich auch besser sein¹⁷, damit eine Identifikation und letztendlich eine Gefühlsregung im Zuschauer zustande kommt. Der Held muss Fehler begehen oder Leid erfahren, damit er daran wachsen kann. Ähnlich verhält es sich mit der Kunst, sie sollte nicht zu perfekt sein oder gerade durch ihre Perfektheit Gefühlszustände auslösen.

Wie schon erwähnt hilft Kunst, meiner Ansicht nach, uns von Zwängen und Kontrolliertheit zu befreien. Dieser Ansicht war auch Aristoteles. Er sprach von der „Reinigung“ (kátharsis), also der Entladung von angestauten Gefühlen und Affekten bevor sie „gewaltsam hervorbrechen“¹⁸. Diese Reinigung erleichtert das Leben und führt es wieder in leichter erträgliche Bahnen. Kunst zeigt somit ihre Nähe zur Wirklichkeit und durch ihre nachahmende Nähe hat sie eine gewisse Nähe zu uns. Es muss uns bewusst bleiben, dass Kunst etwas darstellt, einer Sache nachgeht und diese uns auf verschiedene Art und Weise präsentiert und immer ernst genommen werden muss. Nachahmung liegt in der Natur des Menschen, sie lässt uns nach

¹⁶ ibd., S.18

¹⁷ Hauskeller 1998, S. 19

¹⁸ ibd.

mehr streben. Kunst als Nachahmung kann also als eine Art Forschung über die Dinge gesehen werden und als Suche nach Erkenntnis. Was bei Aristoteles auch einen Platz fand war das Hässliche und Schlechte, denn diese Aspekte haben ebenfalls ihren Reiz und Berechtigung in der Kunst. Hier kommt wieder die Debatte über Schönheit und Ästhetik ins Spiel. Und die Frage, die ich stellen möchte ist, kann nicht auch hässliches in einem gewissen Winkel oder in einer gewissen Situation schön sein oder zumindest Gefühle wecken? Ich meine ja. Denn Hässliches oder Verstörendes gehörten immer zur Kunst. Die Kunst muss ihre Existenz nicht rechtfertigen, denn „zu ihrer Rechtfertigung würde es schon genügen, daß sie Freude bereitet und auf diese Weise zum menschlichen Glück beiträgt“¹⁹.

1.3. Mittelalter (ca. 6. Bis 15.Jhdt): Die mittelalterliche „Ästhetik“ und letztendlich auch die Kunst war von der Idee des Lichtes und des Göttlichem geprägt. Das göttliche Licht erhellt unsere Welt und lässt uns die guten Dinge und ihre Formen erst erkennen. Das Licht vertreibt die Finsternis und lässt uns erkennen und verstehen, was um uns herum ist. So schön und gut wie das Licht ist, kommt es im mittelalterlichen Glauben von Gott selbst und somit ist auch Gott gut und schön. „Die göttliche Schönheit ist das Licht, das die Welt erhellt, und damit die Quelle und das Urbild alles Schönen“²⁰. Nun ist es Aufgabe der Kunst (*ars*) diese göttlichen Urbilder den Menschen näher zu bringen, damit diese lernen wie das Göttliche aussieht und hier beginnt auch die Manipulation der Kirche mit religiösen Repräsentationen.

Das gemeine Volk konnte im Mittelalter weder lesen noch schreiben, so war es an der Kirche, für Bildmaterial zu sorgen, und so fromme Bürger zu erziehen. Somit hatte das Kunstwerk etwas heiliges, es wurde zur Verlängerung Gottes auf Erden. Wie schon vorher erwähnt schätzte man das Licht in all seinen Formen, in dieser Zeit, sehr, es wurden auch alle hellen Farben, Materialien die Licht reflektierten, glitzerten oder Licht durchscheinen ließen sehr beliebt. Nur schaute man ein Objekt von zwei Seiten an, erstens nach seiner Schönheit und zweitens nach seinem Zweck. Etwas, das schön aussah aber seinem Zweck widersprach oder zweckentfremdend eingesetzt wurde, war es doch hässlich und unnützlich. So musste auch ein jedes Werk einem Zweck dienen. Da das Licht vollkommen ist, war es nun Aufgabe der Kunst die Schönheit dieser Welt, erst durch Licht wahrnehmbar

¹⁹ ibd., S. 20

²⁰ Hauskeller 1998, S. 21

gemacht, darzustellen. Im Mittelalter verstand man unter dem Begriff *Kunst* die Herstellung von Gebrauchsgegenständen, also war Kunst Handwerk; Arbeit mit den Händen, so wie damals in Griechenland zur Zeit Platons und Aristoteles. Nur hatte dieses Handwerk einen anderen Stellenwert seit dem Aufkommen des Christentums.

Kunst und Künstler, der immer anonym war, waren Mittel zum Zweck für die Kirche, um das Göttliche für das Volk „greifbar“, „verstehbar“ zu machen und letztendlich die Bürger im Sinne der Kirche zu erziehen und an die Kirche zu binden, durch fragwürdige Konzepte von Sünde, Furcht, Scham und dem Freikaufen von Sünde.

Das Wort Bildung kommt im Deutschen von „Bild“, also schufen die Künstler „Bildung“ für die Massen. Und Bildung war limitiert auf Kenntnisse der „heiligen Schrift(en)“, ergo dem Bild Gottes sich zu nähern. Die Kunst war also limitiert auf die Darstellung von göttlichen Ikonen, Heiligenbilder, die als ein Teil von Gott selbst angesehen und ihn repräsentieren sollten. Und so hilft das göttliche Licht uns sehend zu machen, die Dinge zu beleuchten und zu verstehen und in der Schönheit der Dinge strahlt Gottes Licht zurück. „Dem ganzen Mittelalter gilt die sichtbare Schönheit als ein Bild der unsichtbaren“²¹. In diesem Punkt ähneln sich das Konzept des unfassbar Schönen des Mittelalters mit der unabbildbaren Schönheit der Idee Platons. Nun hat aber die Kunst, die einen darstellenden Charakter besitzt wieder ein Problem. Wie stellt man das Undarstellbare dem Zweck entsprechend dar? Wie macht man das Unsichtbare sichtbar?

Das Konzept von Gott ist nicht fassbar, erklärbar oder darstellbar und alles was Kunst produziert kann dann letztendlich nur ein vager Versuch sein, unmögliches einzufangen. Um diesem Dilemma zu entkommen, wandte sich die Kunst den Symbolen und Allegorien zu. Diese neue Aufgabe der Kunst war anfänglich nur schwer zu bewältigen und man versuchte, durch prunkvolle Werke verziert mit Gold und Edelsteinen, Gottes göttlichem Licht und Schönheit entgegenzustreben. Nur dieser Prunk wurde von Anhängern der Kirche auch auf das Schärfste kritisiert. Denn wenn die Kunst zu schön ist, lenkt sie die Menschen vom Lichte Gottes ab und verdirbt ihre Seelen. So konnte sich dieses Streben nach dem Göttlichen und der Versuch sie annähernd darzustellen auch ins negative verkehren und die Menschen vom Pfad der Tugend und Vernunft abbringen. Die Gier nach mehr und Reichtum in

²¹ ibd., S. 23

diesem Leben ließ das Reich und das Leben nach dem Tod in den Hintergrund treten. Hier sind wieder Parallelen zu Platons Konzept von Kunst zu finden. Die Schönheit der Kunst darf sich nie oder kann sich nie über die Schönheit der Idee stellen, denn diese falsche Schönheit lenkt den Menschen vom Pfad der Vernunft ab und weckt problematische und unchristliche Gefühlsregungen.

Es wurde der Kunst des Öfteren unterstellt, vor dem Beginn des Mittelalters, Götzen zu schaffen, die das Licht Gottes verzerrten, so rief die Kirche zu schlichteren Darstellungen auf und Symbole und Allegorien machten es möglich, manche Aspekte des Göttlichen abstrakter darzustellen, ohne wirklich Gott eine fixe Form geben zu müssen. Um eine Götzenanbetung zu unterbinden wurde wie im alten Testament berichtet jegliche Art von Darstellungen (Bild, Skulptur, Installationen mit diversen Materialien,...) über einen gewissen Zeitraum verboten. „Und Gott redete alle diese Worte: Ich bin der HERR, dein Gott, der ich dich aus Ägyptenland, aus der Knechtschaft, geführt habe. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht!“²²

Dieses Bilderverbot half aber der Kirche nicht weiter, um die Menschen in ihrem Sinne zu erziehen – die Menschen waren mit der Vorstellung eines transzendenten, unbegreifbaren, unsichtbaren, göttlichen Allmachtswesen schlichtweg überfordert, so wurde das Verbot wieder aufgehoben und die Kunst hatte sich an strenge Regeln der Darstellungsmethoden zu halten, wie zum Beispiel Geometrie, Symmetrie, Proportion, gewisse Farben (rot, blau) und Symbole. Dem damaligen Bilderverbot und dessen Aufhebung im 8. und 9. Jahrhundert fielen unzählige Werke zum Opfer. Aber nicht alle Anhänger der Kirche waren für ein Bilderverbot: „Dieser Standpunkt wurde aber nicht einheitlich vertreten. Gregor von Nazianz und Asterios von Amasea wandten sich Ende des 4. Jahrhunderts gegen Darstellungen Jesu, weil dieser nicht angemessen abgebildet werden könne. Ein generelles Bilderverbot wurde von ihnen aber nicht vertreten. Andere Theologen begrüßten bildliche Darstellungen, um die Inhalte der Bibel auch den ungebildeten Bevölkerungsschichten vermitteln zu können, welche des Lesens häufig nicht fähig waren. Dazu gehörten um 400 etwa Basileios der Große, Gregor von Nyssa und Neilos von Ankyra. Ein ernsthafter Streit

²² Altes Testament: Ex 20, 1-5

entstand daraus zu dieser Zeit noch nicht; Basilius der Große und sein jüngster Bruder Gregor von Nyssa waren mit Gregor von Nazianz eng befreundet.

Ab dem 6. Jahrhundert kam es im Byzantinischen Reich wieder verstärkt zur Ablehnung der Bilder, während die unter arabischer Herrschaft stehenden Patriarchate (Antiochia, Jerusalem und Alexandria) und der Papst weiterhin Künstler förderten. Die Flucht zahlreicher Künstler nach Rom führte dort zu einer kulturellen Belebung²³. Doch die Kirche gewann diese blutige Auseinandersetzung, um ihre Gefolgschaft langfristig zu binden und vom göttlichen Licht zu überzeugen.

So war ein Werk, das den göttlichen Schein darstellte nicht nur ein Bild, sondern ein Teil von Gott selbst, um der Kunst eine Seins-Berechtigung zu geben. „Es ist ein vom Urbild gezeugtes Abbild, etwas, das gleichsam aus ihm herausfließt, so daß ein Teil Gottes in der Ikone ist oder die Ikone ein Teil Gottes“²⁴. Eine Ikone (vom griechischen εἰκών, *eikón* „Bild, Abbild“; im Gegensatz zu εἶδωλον, *eídonon* „Trugbild, Traumbild“ und εἶδος, *eídōs* „Urbild, Gestalt, Art“) ist also eine Art Abbildung von Gott. Nur kommt hier wieder, meiner Meinung nach, die Götzenanbetung ins Spiel. Wie kann eine Darstellung von Gott, in welcher Art und Weise auch immer, Gott selbst beinhalten? Eine Ikone jeder Art hilft uns nicht zu vergessen oder Erinnerungen zu wecken. Ikonen geben uns das Gefühl von Ewigkeit oder losgelöst von der Zeit zu sein. Devotion und Beschwörung sind hier die maßgeblichen Begriffe. Ein Foto von einem geliebten Menschen gibt uns den beruhigenden Schein vor, dass diese Person uns nahe ist. So soll ein Bild Gottes uns helfen, uns an seine Taten zu erinnern, diese nie zu vergessen und den Glauben zu stärken. Die erweiterte Bedeutung der Werke hatte eben einen Nutzen für die Kirche.

Die Kunst versuchte mit Symbolen und Abstraktionen, im Sinne von Vereinfachungen, nicht zu vergleichen mit dem Abstraktionsbegriff unserer Zeit, immer weiter vom Stofflichem wegzugehen und dem geistigen, losgelösten, göttlichen Licht – man kann von einer Lichtästhetik des Mittelalter sprechen – entgegenzustreben. Thomas von Aquin fast die Mittelalterliche „Ästhetik“ so zusammen: „Denn zur Schönheit gehört dreierlei. Einmal Reinheit oder Vollkommenheit [integritas sive perfectio]: denn was unvollendet ist, ist eben dadurch

²³ Wikipedia 2014

²⁴ Hauskeller 1998, S. 25

hässlich. Sodann gehörige Entsprechung oder Übereinstimmung [proportio sive consonantia]. Und schließlich Klarheit: weshalb das, was eine reine Farbe hat, schön genannt wird."²⁵

1.4. Renaissance (ca.14.-17.Jhdt): Im Mittelalter war die Kunst Mittel zum Zweck für Religion und Kirche (Christentum), Künstler waren anonym und instrumentalisiert. Aus dem religiösen Zweck der Kunst entwickelte sich eine gewisse Formensprache heraus, die erlernt werden konnte. So konnte auch jeder Künstler werden, da es als Handwerk angesehen wurde. Zwar kein minderwertiger Beruf aber nicht so hoch angesehen wie geistige Arbeit. Diese Perspektive auf den Künstler als Werkzeug ändert sich allmählich ab dem 14./15.Jahrhundert, vor allem im italienischen Raum. Das Selbstbewusstsein des Künstlers wuchs je mehr sich die Kunst von der Religion lösen konnte. Das neue Selbstvertrauen der Künstler konnte man an den Werken erkennen, die nun meist stolz eine Unterschrift/Signatur des Malers trugen.

Im Mittelalter wurde kein Werk signiert und es ist heutzutage schwer nachzuvollziehen, von wem es nun stammt. Wie schon gesagt, Kunst wurde freier, es musste nicht nur das transzendente oder die göttlichen Spuren in der Welt als Zweck der Kunst interpretiert werden. Kunst durfte für sich selbst sein. Kunst um der Kunst Willen. Ein frühes, zaghaftes Kunst um der Kunst Willen. Ende des 16. Jahrhunderts waren noch immer 90% der Bilder - religiös. Aber das Heil an sich, kann auch die Kunst nicht bieten. Kunst genügt sich selbst und braucht keinen Zweck, um zu sein und zu wirken. So bemühte man sich die Welt oder die Wirklichkeit – Wirklichkeit ist hier gemeint als das, was wir mit unseren Sinnen wahr nehmen können, jeder Mensch wird eine andere Art von Wirklichkeit erfahren, da auch Sinnesorgane unterschiedlich gut operieren – möglichst naturgetreu abzubilden.

Jetzt sprach nicht irgendetwas oder jemand durch einen Gegenstand, sondern der Gegenstand sprach und war für sich selbst in der Kunst und Abbildung. „Die Malerei nahm sich vor, die Welt so zur Darstellung zu bringen, wie sie sich dem Blick zeigte [Also die Welt so dazustellen, wie wir sie mit unseren Sinnen, vor allem Augen, wahrnehmen.]: in immer neuen, niemals sich wiederholenden Gestalten, unterworfen dem Wechselspiel von Licht und Schatten und dem unendlichen Nuancenreichtum

²⁵ Thomas von Aquin (1225-1274)

der Farben und Perspektiven“²⁶. Nun glaube man, dass die Welt nicht mehr bloßer Schein war. Das was unser Auge sieht ist wahr und wirklich und wenn man genau genug hinschaut, erschließt sich jeder Gegenstand, so dass wir beginnen zu verstehen und die Teile fügen sich zusammen, zu einem großen Ganzen, das nicht immer perfekt ist, und gerade durch diese Imperfektion zeigt sich die Schönheit der Welt. Dies traf aber nicht für die breite Masse zu, denn im harten Alltag der Bauern und Schwerarbeiter, war die Welt sehr wohl real und kein Schein.

Schönheit heißt in dieser Zeit, dass etwas perfekt zusammenspielt, das es nicht zu wenig oder zu viel ist. Aber diese Schönheit liegt jetzt nicht im subjektiven Geschmack des Betrachters, sondern im Gegenstand selbst. Schönheit als solche wahrzunehmen hing jetzt von der „Erkenntnisfähigkeit“²⁷ des Betrachters ab. Beim abbildenden Künstler wiederum war es nun die Erfahrung, die sein Können ausmachte; die Erfahrung mit den Dingen und diese Dinge von allen Seiten zu betrachten und ihr Wesen darzustellen. Der Anspruch, an den Künstler, als Forscher, war nicht geringer als Immersion in die Sache und die Natur. Eine völlige Vertiefung, in Naturgesetze und Wesenszüge der Dinge, war unabdingbar.

Das Wissen über die Dinge und warum sie sich so verschieden zeigen machte einen „wahren“ Künstler aus. Im Zuge dessen, gewann die Anatomie immer mehr an Bedeutung, um menschliche Körper entsprechend darstellen zu können. Aktstudien wurden angefertigt, etliche Skizzen produziert, um die Natur des Körpers akkurat darzustellen. So wird Kunst immer mehr zur „angewandten Wissenschaft“²⁸ der Gegenstände und deren Erforschung. Einer der ersten Künstler, der anatomisch korrekt darstellte und den menschlichen Körper genau erforschte, war Leonardo da Vinci (ca.1452-1519). Er ging ein hohes Risiko ein mit seinen Forschungen am toten, menschlichen Körper, denn zu dieser Zeit war es verboten den Leichnam zu öffnen. Jede Art von „Leichenschändung“ wurde schlimmsten Falles mit dem Tode bestraft. Hier befand er sich und manch andere in einer misslichen Lage. Einerseits, war es das Höchste der Kunst, ja fast schon Gesetz, den Gegenstand zu erforschen in all seinen Facetten, um ihn, seinem Wesen getreu, darzustellen, andererseits wurde, von den religiösen Gesetzen her, damals verboten Körper zu öffnen, selbst nach

²⁶ Hauskeller 1998, S. 27, Original/zitiert nach Wladyslaw Tatarkiewicz, Geschichte der Ästhetik, Bd. 3: Die Ästhetik der Neuzeit, Basel/Stuttgart 1987

²⁷ Hauskeller 1998, S. 28

²⁸ Hauskeller 1998, S. 29

dem Tode. Wie wird man einem Gegenstand nun gerecht, wenn man ihn nicht ausreichend studieren kann? Im Falle Da Vincis ging er dieses Risiko, der eventuellen Todesstrafe, ein und führte seine Studien fort. Doch die Kirche hat sein Tun toleriert. Es gab die ersten „Anatomischen Theater“ schon um 1300, wie an der Universität in Padua. „Leichensektionen wurden den Schülern der Accademia im Hospital S. Maria Novella vorgeführt. Einziges und bleibendes Problem war – geeignete Leichen aufzutreiben. Der venezianische Chirurg Alessandro Benedetti²⁹ notierte im Zusammenhang mit Obduktionen in einem „Anatomietheater“³⁰, daß es nur erlaubt wäre, Leichen zu sezieren, so zuvor das päpstliche Placet eingeholt worden wäre³¹. Außerdem müßten unbekannte Leichen seziiert werden, Leichen, die von niederem Stande wären und aus entlegeneren Gebieten stammten, um möglichen Verwandten Schaden zu ersparen. Unter jenen, die gehängt worden waren, seien jene von mittlerem Alter, weder zu dick noch zu dünn und von hohem Wuchs auszuwählen, um das Material besser zeigen zu können. Sektionen ließen sich am besten während der kalten Jahreszeit durchführen, da die Sommerhitze Leichen rasch in den Zustand der Verwesung überführe³².“ Durch seine Bemühungen und Opfer die er brachte, kam unser Wissen, um unsere eigenen Körper und ihre Funktionen, auf einen neuen Höchststand an.

Nun war es nicht einfach für einen Maler, dreidimensionale Gegenstände akkurat in 2D darzustellen, im Gegensatz zum Bildhauer, wo der Betrachter um die Skulptur herumgehen kann. Hier gewann die Perspektive oder der Standort des Gegenstandes zum Betrachter an Bedeutung. Der Betrachter nimmt einen gewissen Standort zum Bild ein sowie der Gegenstand im Bild eine gewissen Standort hat. Dieser Standort beeinflusst letztendlich, wie der Betrachter das Bild und den Gegenstand darauf wahrnimmt. Diese Perspektiven oder Standorten variieren natürlich ständig, je nach Bild und Künstler. Im Mittelalter schenkte man der Perspektive noch wenig Beachtung, da diese nicht den Inhalt dieser Zeit ausmachte. Der Kern war nicht das Abbilden der Welt, sondern das unsichtbare Göttliche. Dies änderte sich in der Renaissance wo Kunst sich der Wissenschaft wieder annäherte

²⁹ etwa 1450-1512

³⁰ An Universitäten eingerichtete, öffentliche oder für einen bestimmten Publikumskreis vorgeführte Sektionen, die nicht notwendiger Weise immer von Medizinern durchgeführt wurde.

³¹ Das „kirchliche“ Problem mit dem Sezieren lag in der These begründet, daß die Verstorbenen, um zum Tag des „Jüngsten Gerichts“ auch wieder auferstehen zu können, so unversehrt wie möglich zu bestatten wären.

³² Die Passage über das Anatomietheater ist zitiert nach: Volker Lehmann, Anatomie und Kunst“, in: Hamburger Ärzteblatt, Heft 5/2003.

oder einem Wissen das religiöse Grenzen überschreitet, und somit Genauigkeit verlangte. So wurde der Gegenstand nicht nur , wie bei Malen nach Zahlen, nachgezeichnet, sondern auf dem Bild mit all seinen Bausteinen neu erschaffen und verstehbar gemacht. „Wenn etwa der Baumeister seine Gebäude nach der Natur bildet, dann nicht, indem er sie wie Naturgegenstände aussehen läßt, sondern in dem er die (natürlichen) Gesetze der Statik beachtet und mindestens dieselbe Ausgewogenheit der Proportionen anstrebt, wie sie in der Natur zu beobachten ist“³³. Und dies gilt genauso für die Kunst mit Proportionen, wie Körper zu einander stehen, wie Farbe und Form zusammenspielen, Licht u Schatten, usw.

Die vollkommene Gestalt des Gegenstandes darzustellen und harmonisch alle Teile zusammen zu fügen war nun Programm der Kunst und so war der Künstler nicht „nur“ Nachahmer sondern auch Schöpfer und Wissenschaftler, im Sinne von Kenntnissen. „Im Erkennen des Vorhandenen schafft er Neues, im Schaffen des Neuen erkennt er das Wesentliche“³⁴. Die Kunst ist noch schöner als die Natur selbst, denn die Kunst macht es erst möglich, die Natur zu verstehen und ihre wahre Schönheit zu erkennen. So wird in der Renaissance der selbstbewusste Künstler zum Erschaffer der Schönheit, und das Göttliche der Bilder in der Zeit des Mittelalters geht jetzt auf den Künstler selbst über. Aber für den Auftraggeber, denn freien Handel gab es nicht, blieben die Künstler nur technische Handwerker. Mit seinem Schaffen stellt sich der Künstler aber keineswegs über andere Menschen, er hilft nur, dass alle verstehen und beginnen können zu erkennen worin Schönheit liegt. „Die Kunst zeigt, wozu der Mensch fähig ist, und begründet damit seine einzigartige Würde“³⁵.

1.5. Immanuel Kant (1724-1804): In der Zeit des 17.Jahrhunderts änderte sich die Auffassung von Kunst radikal. Um Schönheit durch Kunst zu „erzeugen“ reichte es einem gewissen Regelwerk zu folgen. „Als schön galt das Vernünftige und als vernünftig alles, was sich begrifflich konstruieren und rekonstruieren ließ“³⁶. Wer die Regeln kannte, konnte das Künstlerhandwerk ausüben. Diese Ansicht über Kunst prägte vor allem die französische und deutsche Kunst bis ca. Mitte des 18.Jahrhunderts. Diese strenge und, aus meiner Sicht, oberflächliche Auffassung

³³ Hauskeller 1998, S. 30

³⁴ ibd., S. 31

³⁵ ibd., S. 32

³⁶ ibd., S. 33

von Kunst änderte sich mit dem englischen Einfluss einer Ästhetik der Gefühle. Vertreter dieser Kunstströmung waren du Bos, Shaftesbury, Hutcheson und Burke. Vor allem du Bos' schriftliches Werk „Kritische Reflexion über die Poesie und die Malerei“ von 1719 beeinflusste den Weg der Kunst maßgeblich, und so entwickelte sie sich weg von dieser Rationalisierung und hin zu Emotionen. Schönheit hatte jetzt nicht mehr mit strengen und gefühlskalten Regeln zu tun, sondern wie der Betrachter das Werk empfindet steht im Vordergrund.

Nun kommt es nicht mehr auf die Schönheit des Gegenstandes selbst an oder ob er perspektivisch korrekt dargestellt wird, sondern, dass er Gefühle weckt und als schön empfunden wird, egal wie er „objektiv beschaffen“³⁷ ist. So wurde dann durch die gefühlsweckende Eigenschaft von Kunst die Schönheit mit dem Angenehmen verknüpft. David Hume beschrieb dies als die eigene Lust die durch betrachten des Bildes erweckt wird und uns das Werk als schön empfinden lässt. Hier kann man wieder Platons Kunstauffassung einfließen lassen. Denn gerade solch oberflächliche Empfindungen sollte Kunst nicht wecken laut seinem Konzept, denn sie sollte uns helfen unsere Gefühle zu kontrollieren und vernünftig zu leben. Ähnlich sahen es Kleriker der Kirche im Mittelalter, die Kunst darf nicht herrlicher als Gott selbst sein und von ihm ablenken; sie darf keine Gier wecken, denn dann verliert sie ihre Schönheit und verfällt der gierigen Hässlichkeit und letztendlich der Sünde.

Nun steht man aber wieder vor einem Dilemma. Kunst sollte doch, meiner Ansicht nach, uns helfen Gefühle auszudrücken und wiederum Gefühle wecken. Sind diese Regungen dann pure Gier oder nur oberflächlich? Immanuel Kant brachte den Weg der Kunst und Ästhetik heraus aus dieser Zwickmühle. Für ihn kommt es genauso auf Gefühle an, aber diese Lust am Schönen „ist von ganz eigener Art und darf nicht mit dem Wohlgefallen am *Guten* einerseits oder dem Wohlgefallen am *Angenehmen* andererseits verwechselt werden“³⁸ (Hauskeller 1998: 34). Für Kant ist nur schön, was ohne Zweck gefällt. Hier sind wieder Parallelen zum Kunstbegriffs des Mittelalters zu finden, wo Kunst nur dann schön ist, wenn der geschaffene oder abgebildete Gegenstand seinem vorherbestimmten Zweck eingesetzt wird und gerecht wird.

³⁷ Hauskeller 1998, S. 33

³⁸ ibd., S. 34

So muss man laut Kant gut von angenehm begrifflich und bedeutungstechnisch von einander trennen. Ein Werk oder ein Gegenstand ist gut, wenn er seinen Zweck erfüllt. Etwas das angenehm ist wird nicht einem Zweck gerecht, sondern wird nur mit unseren Empfindungen wahrgenommen und lässt uns Dinge gefallen. So spricht Kant von zweierlei Beurteilungen, nämlich das Vernunftsurteil und das Geschmacksurteil³⁹. Ein ästhetisches Urteil über Schönheit kann nur subjektiv getroffen werden und legt eine individuelle Sichtweise auf ein Werk dar und wird deshalb, laut Kant und meiner Ansicht nach, zurecht dem Geschmacksurteil zugerechnet. Denn hier geht es um individuelle Vorlieben. Geschmack ist nicht logisch, er geht immer Richtung *Schönheit* und *schön*. Doch die Schönheit oder schön zu sein, ist nicht mehr Aufgabe oder Trend in der Kunst. Begriffe wie Schönheit und schön sind zum Teil nur mehr leere Hüllen, Begriffe die nichts mehr aussagen und zu sehr verallgemeinert worden sind. Verallgemeinerung oder Verwässerung von Begriffen ist ein chronisches Problem unserer Zeit. Keiner hat mehr die Zeit, sich hinzusetzen und über komplizierte Konzepte nachzudenken.

Dagegen werden Fakten über gesunde Ernährung dem Vernunfturteil zugeschrieben, denn, wenn ich gesund leben will, muss ich mich gesund ernähren, dies ist allgemein anerkannt und durch gewisse Studien bewiesen. (Natürlich gibt es auch bei Ernährung und Verträglichkeit von Nahrungsmitteln Ausnahmen, aber dies ist hier nicht relevant für den Kunstbegriff von Kant.)

Man kann also sagen, dass der englische Kunstbegriff dem Geschmacksurteil Kants nahe kommt, denn Schönheit wird subjektiv vom Betrachter beurteilt und das Werk ruft diese Empfindungen des Wohlgefallens oder Angenehmen hervor. Nur zum Unterschied zwischen dem Angenehmen und Guten ist das Wohlgefallen am Schönen in einer Sonderstellung. Denn mit dem Angenehmen und Guten verfolgt der Mensch immer gewisse Interessen. Und aufgrund dieser Interessen kann es passieren, dass fragwürdige, als empirische Regeln verkleidete, Meinungen, zu halbseidenen (Er)kenntnissen mutieren. Ein Bad sollte angenehm sein und das Essen gut. Mit dem Wohlgefallen am Schönen verfolgt der Betrachter jedoch keinerlei Interessen oder Ziele, denn die Freude am Schönen ist nicht rational oder zweckgebunden, sie ist frei. Und da diese Freude am Schönen frei ist und nicht nur

³⁹ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. Wilhelm Weischedel (Werksausgabe Bd. 10), Frankfurt am Main 1974

an den Betrachter gebunden ist, können auch andere dieses Gefühl mit dem Betrachter teilen. Denn dieses Wohlgefallen, obwohl es nichts mit Vernunft zu tun hat, unterliegt einer gewissen „Zweckmäßigkeit“⁴⁰ und gewissen Gesetzen, nur lassen sich diese rational nicht erklären. So glaubt man, laut einer Idee von Kant, dass es durchaus auch von anderen verlangt werden kann, dass selbe schön zu finden oder zumindest erwarten, dass sie es schön finden. Nur, sobald diese Forderung nach Gleichgesinnung oder Verallgemeinerung des Schönen statt findet, ist es kein reines Geschmackurteil mehr. Dadurch nähern sich Geschmack und Vernunft wieder ein Stück weit an, denn auch im Geschmacksurteil wirken Kräfte und Gesetze die für den Verstand oder die Vernunft greifbar sind, auch wenn diese Kräfte sich nicht logisch erklären lassen. Aber dann ist es eben kein reines Geschmacksurteil mehr, da es gewisse Ziele verfolgt. Kant formuliert dies so: „Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei: dazu läßt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwätzen. Man will das Objekt seinen eigenen Augen unterwerfen, gleich als ob sein Wohlgefallen von der Empfindung abhinge; und dennoch, wenn man den Gegenstand alsdann schön nennt, glaubt man eine allgemeine Stimme für sich zu haben, und macht Anspruch auf den Beitritt von jedermann, da hingegen jede Privatempfindung nur für den Betrachtenden allein und sein Wohlgefallen entscheiden würde“⁴¹. Marion Elias (geboren 1960 in Wien) nennt dieses Phänomen, in ihrem Seminar *Niemandland – Zwischen Kunst und Wissenschaft, allgemeine Stimme und Gemeinsinn*⁴². Was für sie eine Idee ist, die vielleicht kritischer Überprüfung nicht standhalten würde aber doch dieses Phänomen für mich verständlich erklärt. Es wäre dann vermessen zu sagen, dass jeder Mensch das selbe schön findet oder, dass alle den selben Geschmack haben. Gerade in der Kunst gehen die Meinungen, was gefällt und was nicht, stark auseinander. Und das ist gut so, denn man muss sich von niemanden sagen lassen, was einem gefallen soll und was nicht. Das ist eine Art der Kompromisse, die man nicht eingehen muss oder soll.

⁴⁰ Hauskeller 1998, S. 36

⁴¹ Kant, Kraft des Urteils, Erster Teil, I. Abschnitt, 1. Buch, § 8; S 87 f

⁴² Elias, *Niemandland*, VDG 2005

Wer bringt nun dieses Gefühl von Schönheit oder Gefühlsregungen an sich, in unser Leben? Es ist der/die KünstlerIn selbst. Denn da es nie eine Wissenschaft über das Schöne, mit einem fixen Regelwerk, geben wird, ist Kunst niemals, oder nur zu einem gewissen Grad, erlernbar. Nicht jeder kann Künstler sein, um damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen, das soll nicht heißen, dass nicht jede Frau und jeder Mann Kunst ausüben kann. Kunst – zu definieren ist unmöglich. Aber man kann sagen – Bilder malen, Skulpturen machen, Videos drehen, etc. Ob das Kunst ist, bleibt fraglich, aber das ist auch so bei den „Profis“! Hier kommt es darauf an, ob man seine Werke veröffentlicht und sich dann der breiten Masse stellt. Diesen schwierigen und meist oft verletzenden Gang ins öffentliche kann und muss nicht jeder auf sich nehmen.

Wo wir bei einem weiteren spannenden Thema angekommen sind. Warum muss ein Künstler oder eine Künstlerin davor Angst haben, ihre/seine Werke öffentlich zu machen? Warum gibt es diese Hemmungen? Ist denn Kunst weniger wert als wissenschaftliche Theorien, die teilweise so abstrakt sind, dass sie fern aller Realität unverdaulich sind für Nicht-Spezialisten und normal Sterbliche? Warum glaubt man einem Wissenschaftler seine Theorien sofort und Künstler werden belächelt und als realitätsfern bezeichnet. Eine Theorie ist keinesfalls die einzige Wahrheit, denn eine Theorie wird nur solange als wahr tituliert bis sie widerlegt wird. Nur, weil man noch nie einen schwarzen Schwan gesehen hat, muss es nicht zwangsläufig heißen, dass es keine schwarzen Exemplare in einem entlegenen Winkel gibt. Und laut neuesten Forschungen gibt es diese schwarzen Schwäne tatsächlich. Schon ist die Theorie widerlegt. Wissen und Wissenschaft sind immer relativ zu verstehen. Manche Theorien lassen uns die Welt besser verstehen und geben uns ein Gefühl von Stabilität und Kontrolle, doch diese Theorien müssen nicht bis ans Ende aller Tage dogmatisch gehütet werden.

Das Leben an sich oder das Sein ist ein ständiger Prozess von Erneuerung und Verfall. Er hat vielleicht nicht immer den selben Rhythmus, was aber auch, von Mensch zu Mensch, verschieden sein kann, aber er steht niemals völlig still. So können auch Wissen und ganz besonders Kunst niemals still stehen. Ein weiterer Aspekt, den ich hier einbringen möchte ist die verbreitete Haltung, dass Wissenschaft mehr wert sei, da sie mit dem Geist und geistiger Arbeit verbunden ist.

Da tut sich mir die Frage auf, denkt man bei Kunst etwa nicht nach oder reflektiert über den Prozess oder setzt sich kritisch mit sich selbst oder der Welt auseinander?

Man braucht viel Mut, um sich dem eigenen Ich zu stellen, reflexiv und tiefgründig mit sich selbst zu beschäftigen und diese Auseinandersetzung künstlerisch, auf welche Art und Weise auch immer, darzustellen und letztendlich diese geistige Auseinandersetzung der Öffentlichkeit zu präsentieren. Von wegen Kunst ist nur Handwerk! Muss man einen Hegel gelesen haben um Kunst auszuüben? Nein, muss man nicht. Kann es schaden? Natürlich nicht, denn manche haben das Gefühl sich rechtfertigen zu müssen oder zu können, und ihr Tun aufzuwerten oder zu verteidigen. Manchmal braucht es diesen Selbstschutz in der öffentlichen Kunst, denn nur KünstlerIn zu sein reicht manchen nicht, um die Arbeit anderer als wertvoll zu erachten. Wie es meistens der Fall ist, müssen Geist und Hand zusammenarbeiten, eine Kooperation bilden, denn geistige Arbeit, die nicht niedergeschrieben wird, ist genauso hinfällig wie eine Hand, die geistlos auf einem Blatt Papier ruht. Zu diesem Gedankengang möchte ich ein Zitat von Denis Diderot⁴³ einbringen: „Man findet die Dichter in den Malern und die Maler in den Dichtern wieder. Für den Schriftsteller ist die Betrachtung der Gemälde von der Hand großer Meister ebenso nützlich wie für den Künstler die Lektüre großer Werke“⁴⁴. Kunst, sei es in der Dichtung, Literatur, Theorie oder Malerei, ist immer eine Kombination von Geist und Hand.

Um wieder auf den Kunstbegriff Kants zu kommen, der Künstler bringt mit seinen Werken Schönheit in unser Leben. So wird er oder sie als ein Genie bezeichnet, da Künstler gleichzeitig neue Maßstäbe setzten mit ihrer Originalität und gleichzeitig einer gewissen „Mustergültigkeit“⁴⁵ folgen. Der Geniebegriff wird dann in den folgenden Kapiteln ausführlich behandelt. Eines dieser Genies war in der Zeit der Renaissance (um ca. 1450) Leonardo da Vinci. Damals traf der Begriff des Universalgenies noch zu, da der damalige Wissenskanon noch bei weitem nicht so überwältigend war wie der der Jetztzeit. Nur den Begriff des Genies gab es damals noch nicht, der wurde erst post factum von den Kunsthistorikern beigelegt. Und von der Pathosformel her, sagte die Quantität nichts über die Qualität des Wissens aus.

⁴³ geboren 1713 in Langres, Frankreich, gestorben 1784 in Paris

⁴⁴ Diderot, *Schriften zur Kunst*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2005, S. 243

⁴⁵ Hauskeller 1998, S. 37

Der Künstler folgt, sozusagen, einer gewissen „ästhetischen Idee“⁴⁶, die durchaus Regeln unterliegt nur sind diese nicht zu fixieren oder zuordenbar. Nicht einmal der Künstler selbst kann erklären, welche Ideen es waren oder wie sie in Verbindung gestanden haben, um ein Werk zu schaffen. So wandert Kunst auf einem schmalen Grad zwischen Nachahmen, nicht völlig rational nachvollziehbaren Regeln und freier Originalität. Die Fähigkeit, solch ästhetischer Ideen fähig zu sein, macht eine künstlerisch schaffende Person aus. Ich habe hier bewusst nicht den Begriff Genie verwendet, da er problematisch ist.

1.6. Friedrich Schiller (1759-1805): Während der Französischen Revolution von 1794 verfasste Friedrich Schiller einige seiner Texte über Ästhetik und die Erziehung des Menschen. In dieser von Leid und Hass geprägten Zeit herrschten Rohe Gewalt und der Kampf um Freiheit, Gleichheit und Demokratie. Vor allem aber regierte der Hunger und machte die Menschen halb wahnsinnig und sie waren zu allem fähig. Schiller sah allerdings in der Umwälzung von politischen Verhältnissen nicht nur Negatives oder noch größeres Leid, denn das Volk hatte sich zurecht erhoben. Nur ist diese Revolution des Staates nicht so einfach von statten gegangen. Sie muss den Menschen vermittelt werden. Dafür bedarf es einiger Zwischenschritte und Zeit. Hier kommt wieder Kants Vernunft- und Geschmacksurteil ins Spiel. Denis Diderot beschreibt den Geschmack so: „Das Gefühl für das Schöne ist das Ergebnis einer langen Reihe von Beobachtungen. Und wann hat man diese Beobachtungen gemacht? Zu jeder Zeit, in jedem Augenblick. Diese Beobachtungen befreien uns von der Analyse. Der Geschmack hat schon lange geurteilt, ehe er den Beweggrund zu seinem Urteil erkennt. Er sucht ihn zuweilen, ohne ihn zu finden, und bleibt doch bei seinem Urteil“⁴⁷. Geschmack kann man also nicht rational erklären. Holbach⁴⁸ gehört zu Diderot als einer der Schriftsteller die Vor- und Aufklärung in Frankreich. („Die Philosophen“). Er übte heftige Kritik am absolutistischen Regime und an der Kirche, deshalb musste dieser Aufklärer anonym oder unter pseudonym veröffentlichen. Das macht es aber nur schwerer ihm Werke eindeutig zuzuschreiben. Sein Haus war der Treffpunkt für Gleichgesinnte und Zentrum zum Gedankenaustauschs unter den „Philosophen“. „In seinen weniger bekannten

⁴⁶ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. V. Wilhelm Weischedel (Werksausgabe Bd. 10), Frankfurt am Main 1974

⁴⁷ Diderot, *Schriften zur Kunst*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2005, S. 244

⁴⁸ Paul Henri Thiry d'Holbach, geboreb 1723 in Edelsheim, gestorben 1789 in Paris

Spätwerken beschäftigte er sich überwiegend mit moralischen und politischen Fragen. Die Schriften *Système social* (1773), *Politique naturelle* (1773), *Ethocratie* (1776) und *La Morale universelle* (1776), deren Autorschaft nicht eindeutig geklärt ist, treten für ein moralisches System ein, das auf einer Analyse der menschlichen Bedürfnisse und Verhaltensweisen basiert. Holbach kritisierte den Machtmissbrauch scharf und forderte eine Reform des politischen Systems. Er warnte jedoch vor revolutionären Umbrüchen und einer radikalen Demokratie, die den Staat ins Chaos stürzen würden⁴⁹.“ Nun, dieser Appell blieb ungehört.

Wie appelliert man aber an die Vernunft der Menschen, wenn auf der Straße der Kampf ums nackte Überleben tobt und die Existenz des Menschen selbst in Gefahr ist? Wenn der Magen, vor lauter Hunger, krampft kann man nur schwer an die Vernunft appellieren. Aber laut Schiller muss man die neuen Grundsätze des Zusammenlebens und Wirkens für die Menschen annehmbar machen, sodass sie das, was sie tun sollen, letztendlich auch tun wollen.⁵⁰ Der Mensch ist kein reines Vernunftwesen, so muss nicht nur der Verstand angesprochen werden, sondern auch die Gefühle. Hauskeller beschreibt dies so: "Ebenso wenig wie das Gefühl die Vernunft darf die Vernunft das Gefühl beherrschen, vielmehr müssen beide, indem Pflicht und Neigung zusammenstimmen, gleichermaßen zu ihrem Recht kommen"⁵¹. So wäre für Schiller ein Mensch, der nur nach seinen Gefühlen handelt ein "Wilder" und einer der nur von seinem Verstand gelenkt wird ein "Barbar"⁵². Barbar (griech. *bárbaros*) bedeutete im antiken Griechenland, dass jemand schlecht bis gar nicht Griechisch sprechen konnte und wurde als wortwörtlicher Stammer oder br-br-Sager bezeichnet. Zur gleichen Zeit entwickelte sich das Sanskrit-Wort *barbarh* in Indien, was soviel hieß, wie Stammer, nicht aber im Kontext von Sprache, aber für die Bezeichnung von Fremden. Im modernen, heutigen Sprachgebrauch bedeutet Barbar unzivilisierter oder ungebildeter Mensch. Bei Schiller handelt es sich beim Barbaren eher um einen Menschen, dem Gefühle fremd sind, Gefühle sind für einen Barbar fremdartig.

⁴⁹ Wikipedia 2014

⁵⁰ Hauskeller 1998

⁵¹ *ibid.*, S. 40

⁵² Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd.5, 7. Aufl. München 1984, S. 570-669

Es ging Schiller um die Harmonie von Verstand und Gefühl, damit diese zusammenarbeiten und sich gegenseitig verstärken. Der Staat darf, laut Schiller, keines der beiden bevorzugen oder behindern, damit sich das Individuum frei entwickeln und Menschsein kann. „Wie aber sollte es gelingen, die Wahrheiten der Vernunft in den Gefühlen der Menschen zu verankern?“⁵³ Für Schiller ist die schöne Kunst Antwort darauf. Die Kunst kann den Menschen zwar nicht zwingend verbessern oder die Vernunft beeinflussen, aber sie bietet die Möglichkeit dazu. Wenn die Kunst es vermag, den Menschen so zu motivieren und anzuspornen, dass positive Triebe geweckt werden und dann Gefühl und Vernunft harmonisieren, dann hat die Kunst als Vermittlerin, zwischen den Menschen selbst und dem Staat, ihren Auftrag erfüllt. Aber warum muss die Kunst erhalten als „matchmaker“? Der Staat an sich, hat dem Volk und dem Einzelnen zu helfen. Dafür ist der Staat da. Hier machen es sich die politischen Institutionen leicht und schieben die Kunst vor, um die Menschen zu beruhigen, und wieder verstummen zu lassen, damit sie weiter ihren teils fragwürdigen Geschäften nachgehen zu können. Die Bedürfnisse des Einzelnen bleiben da auf der Strecke, und Kunst kann nur bis zu einem gewissen Grad menschliche Bedürfnisse decken. Denis Diderot beschreibt sehr treffend was Krieg und Kampf mit Künsten anstellen: „Ich habe irgendwo gesagt, dass die Sitten des Altertums poetischer und malerischer waren als unsere Sitten. Dasselbe behaupte ich von den Schlachten des Altertums.[...] Die Verfeinerung der Sitten und die Vervollkommnung der Kriegskunst haben die schönen Künste fast zunichte gemacht“⁵⁴.

Weiter spricht Schiller von zwei entgegengesetzten Trieben, dem Stoff- und Formtrieb. Ersterer beschreibt das sinnliche Verlangen nach immer mehr Erfahrungen und Eindrücken und letzterer beschäftigt sich mit Harmonie in Gestalt und Identität. Der Stofftrieb lässt uns die Welt erkennen und der Formtrieb hilft uns, sie zu unserer Welt zu machen, unsere persönliche Note einzubringen. Auf der einen Seite ist die Welt mit all ihren Dingen und Erscheinungen und die menschliche Kraft, die diese Welt nach ihren individuellen Vorstellungen zu formen versucht. So darf keines der beiden überwiegen und so sprechen wir wieder über Harmonie und Zusammenarbeit von Kräften für ein größeres, positiveres Ganzes zur positiven Weiterentwicklung der Menschheit.

⁵³ Hauskeller 1998, S. 41

⁵⁴ Diderot, *Schriften zur Kunst*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2005, S. 252

Diese beiden Seiten, die hier zusammenspielen werden dann in der Kunst wieder aufgegriffen. Denn die Kunst versucht dem Menschen zu zeigen, was er werden könnte und was erstrebenswert ist. Schiller spricht auch von der Bestimmung des Menschen, worunter ich verstehe, das Bestreben nach Vollkommenheit und eines stätigen Fortschrittgedankens. Die Kunst vermag es also, uns so anzuspornen, dass wir immer besser und fortschrittlicher werden in Verstand und Herz. Dadurch kommt es zur Vereinigung beider Grundtriebe zu Schillers drittem Trieb, nämlich den Spieltrieb. Der Spieltrieb sorgt dafür, dass Vernunft und Herz im Einklang stehen, damit der Mensch weder auf Grund von Vernunft oder Gefühl allein gezwungen wird, zu handeln. Der Spieltrieb ist hier aber keinesfalls gemeint als einfaches Tun, angelehnt an Kants Spiel Begriff, sondern als ernste intrinsische Angelegenheit zwischen Herz und Verstand im menschlichen Wesen. Kants Spielbegriff wird von Ingeborg Heidemann so beschrieben: „Das Spiel als Nicht-Ernst und „Erdichtung“, das freier Entwurf der schöpferischen Spontanität sein kann [...] Spiel als Handlung und Tätigkeit im Gegensatz zu Arbeit und die Spiele im engeren Sinne, der zwecklos gesetzte Handlungsbereich, in dem die geistige Aktivität und die innere Bewegtheit um die ihrer selbst willen lustvoll erlebt werden“⁵⁵. „Sowohl dem Stofftrieb als auch dem Formtrieb ist es stets ernst mit ihren Forderungen: der eine verlangt nach Wirklichkeit und Leben, der andere nach Vernunftnotwendigkeit und Würde“⁵⁶.

Kunst macht den Menschen frei, da sinnliche und geistige Triebe sich in Harmonie begegnen und so die Spannung der Wirklichkeit und des Verstandes lösen. In der Kunst allein kann der Mensch wirklich frei sein, wenn sich Herz und Verstand im Einklang begegnen. Nach Schiller gibt es auch keine hundertprozentig „leidenschaftliche“ Kunst oder eine hundertprozentig „lehrende“ Kunst⁵⁷. Darum ist für Schiller die größte Freiheit des Menschen die Freude an der schönen Kunst und dem Schein, den sie schafft. Denn die Kunst hilft uns die Welt, wie sie ist, zu ertragen, und vielleicht auch sie zum positiveren Miteinander zu verändern. Diese Freude am Schönen kann, laut Schiller, eine Art Basis bieten auf der eine Gesellschaft aufbaut. Die Freiheiten der einzelnen werden nicht mehr durch Freiheitsvorstellungen von wenigen „Pächtern der Wahrheit“ eingeengt, sondern die

⁵⁵ Heidemann 1968, S. 125

⁵⁶ Hauskeller 1998, S. 43

⁵⁷ ibd., S. 43

Kunst hilft uns zu sehen, was wir aus uns machen könnten, und dass es etwas positives gibt worum es sich lohnt zu kämpfen.

Durch die Kunst kann der Mensch erkennen, dass er selbst schön ist oder es werden kann und dass er genügt, so wie er ist und sich nicht (politischen) Zwängen unterwerfen muss. Schiller schrieb dies nieder mit den Worten: „Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet“⁵⁸. Das wäre eine schöne Fantasie, nur ist meiner Meinung nach, das auch nicht der richtige Weg, in einer kompletten Scheinwelt, fern aller Realität abzugleiten. Noch dazu, kann es gefährlich sein, sich diesem unsicheren illusionistischen Reich komplett zu übergeben, da es leicht wieder in eine Art Diktatur rutschen kann, nach dem Motto „Du musst frei sein, auch, wenn du es nicht willst“. Dann bewegt sich, dass ganze wieder in eine negative Richtung und Zwang. Und wenn Kunst Zwang wird, findet man nichts schönes mehr daran und dieses Reich des Spieles, was so unschuldig und positiv begann, wird zu einem Albtraum.

1.7. Arthur Schopenhauer (1788-1860): Schopenhauer war selbst Künstler und verfasste auch einige Gedichte. Für ihn spielte Sprache immer eine große Rolle und er versuchte in seinem Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ dem Wesen der Kunst auf den Grund zu gehen. Er spricht vom „Satze des Grundes“⁵⁹ und soweit ich diesen Satz verstehe, geht es um den Zweck der Dinge, dass alles einen gewissen Grund hat, warum es existiert. Dass eben alle Dinge miteinander verbunden sind und ineinander greifen. So ist jedes einzelne „Ding“ für sich in der Welt und gleichzeitig ist es verbunden mit anderen Dingen, in Zeit und Raum und die Dinge schaffen letztendlich miteinander den Grund und Zweck ihres Seins.

Jeder einzelne Gegenstand ist einzigartig, auch in seiner Beziehung zu anderen Dingen, und im Kontext des Zeit-Raum-Gefüges. Doch es gibt immer einen Grund, warum ein Ding ist wie es ist und seinen Zweck erfüllt. Was mir bei Schopenhauer besonders zusagt ist seine Auffassung, dass wir die Dinge nicht erkennen oder

⁵⁸ Schiller 1984, S. 667

⁵⁹ Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus, Bd.1, Zürich 1988, S.252 (§36)

wahrnehmen wie sie „wirklich“ sind, wenn man von Wirklichkeit sprechen kann, sondern wir sehen sie so, wie es unsere Sinne und Organe es zulassen. Und diese Art des Seins der Dinge und deren Wahrnehmung nennt er „Erscheinung“. Er deutet auch immer wieder auf zeitliche Begrenzungen und Endlichkeit hin, was uns auch zeigt, dass Dinge vergänglich und nicht für die Ewigkeit bestimmt sind. So befinden sich die Dinge in einem unendlichen Raum-Zeit-Gefüge, in Beziehung zu anderen Dingen, in ihrer endlichen Existenz und haben einen Grund warum sie auf der Welt sind. Diese Endlichkeit der Dinge zeigt Gegensätze und auch Parallelen zu Platons unendliche und undarstellbare Idee des Seins.

Eine weitere Parallele zu Platons Konzept zeigt sich dadurch, dass Schopenhauer von Erscheinungen oder dem Schein der Dinge spricht. Wir sehen nicht, wie das Ding wahrhaftig ist sondern nur, wie es unsere Sinne zulassen. Wir können also nur sehen, worauf wir vorbereitet sind oder was wir kennen. Schopenhauer unterscheidet hier zwischen dem Ding an sich, was wir nicht wahrnehmen können oder erkennen können und beschreibt es als (innerer) Wille des Dings und der Erscheinung. Ersteres kann man so verstehen, dass wir nicht nur Körper oder Ding sind, sondern auch einen vom Körper losgelösten Willen/Sein besitzen. Dieser Wille wird allen Dingen zuteil und wohnt in allen Dingen. Hier geht Schopenhauer wieder Richtung Platon, denn er spricht von verschiedenen Betrachtungsweisen. Erstens, die tägliche Betrachtungsweise der Gegenstände, wie sie sich uns zeigen oder wie wir sie wahrnehmen können und zweitens, der Versuch, hinter den Schein zu blicken, die Form des Dings beiseite zu lassen und die Idee dahinter zu erahnen. Und hier sind wir bei Platons Idee des Seins angekommen. Hinter jeder Form und jedem Körper steckt eine gewisse Idee und diese Idee kann nicht räumlich oder zeitlich gefasst werden. Ein Tier bewegt sich an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten, es verändert sich, handelt den Situationen entsprechend, altert und stirbt.

Eine Idee kann nach Platon und Schopenhauer nicht sterben, sie ist unendlich. Die Dinge selbst sind Abstraktionen der Idee und so ist der Satz des Grundes nur bei den Dingen, den Erscheinungen wirksam aber nicht bei der Idee selbst. So haben wir für Dinge, die für uns wichtig sind im täglichen Leben ein stärkeres Interesse, hier wäre Kants Interessensbegriff nochmal zu erwähnen, dass die Freude am Schönen keinem Interesse folgt als der Freude am Schönen selbst, und haben einen spezifischen Standpunkt zu ihnen. Das Interesse ist also keinem Zweck unterworfen,

es geht nur um die Lust des Ansehens und Bestaunens. Unser Wille leitet uns dabei, um für uns den bestmöglichen Nutzen zu ziehen und so wirken wir gemeinsam mit anderen Dingen, wie Mensch und Tier. So können wir nur mit Dingen, also Erscheinungen interagieren, aber nie mit der Idee hinter den Dingen selbst. Ich kann mich mit einem Menschen austauschen aber nicht mit der Idee über den Menschen und der Menschheit an sich.

Der Mensch ist endlich, die Idee über ihn nicht. Um die Idee wahrnehmen zu können, muss man sich von aller Individualität und Formen der Dinge losreißen und die Dinge rein objektiv hinterfragen. Dann ist nicht mehr das *Wo* und *Wann* gefragt sondern das *Was*. Hier bringt Schopenhauer auch den Begriff *Genie* ein, der auch bei Kant vorkommt und sich in Verbindung bringen lässt mit dem Begriff des Allgemeinen von Aristoteles. Das Allgemeine, bei Aristoteles, beschreibt die reine Form, die in der Vernunft enthalten ist und hat mit unserem heutigen Begriff des Naturgesetzes zu tun. Für Aristoteles war etwas allgemein, wenn es mehreren „Dingen“ zugleich zukomme. Das Genie vermag aus dem Besonderen, der Gestalt, das Allgemeine herauszufiltern, um Theorien aufzustellen und Ideen „niederzuschreiben“ und die Wirklichkeit oder die Wahrheit der Welt erfassen zu können. Schopenhauer spricht hier vom „Wesentlichen“⁶⁰, das der Künstler wiedergibt und den Menschen mitteilen will. Eines dieser Genies konnte man zur Zeit der Renaissance finden unter dem Namen Leonardo da Vinci. Ohne ihn wäre unser Wissen über den menschlichen Körper und technische Vorgänge nicht auf dem Stand, an dem wir uns heute befinden. Nun ist es Aufgabe der Kunst, das Allgemeingültige herauszufiltern und möge der Gegenstand auch noch so klein sein, es kann eine gewaltige Idee hinter ihm stecken. Die innere Bedeutsamkeit eines Dings kann sich komplett unterscheiden von der Form oder äußeren Bedeutung. „In einem Streit unter Kindern kann sich die Idee des Menschen, sein innerstes Wesen, genauso gut offenbaren wie im Krieg der Mächtigen“⁶¹. Schopenhauer nennt den Künstler, entsprechend seiner Forschung über das Allgemeingültige, „Spiegel der Menschheit“⁶², da er versucht, die Idee der Menschheit, das Mensch-Sein an sich, uns zu zeigen in seinen Darstellungen aber als eine individuelle Sicht und nicht Übersicht. Er gibt wieder, wie

⁶⁰ Schopenhauer 1988, S. 251

⁶¹ Hauskeller 1998, S. 49

⁶² Schopenhauer 1988, S. 351

wir und die Dinge um uns herum sind, welche Ideen hinter unserem Sein und Tun stecken.

Auch Da Vinci sprach von einer Spiegelmetapher, wo der Maler der Spiegel selbst ist: „Der Verstand des Malers soll wie ein Spiegel sein, der immer die Farbe des Objekts annimmt, das er vor sich hat, so abwechselnd in der Ähnlichkeit wie es unterschiedliche Dinge gibt, die vor ihm sind; daher muß Du wissen, Maler, Du kannst nicht gut sein wenn Du kein universeller Meister bist, der mit seiner Kunst alle Arten und Formen, die die Natur hervorbringt, nachzumachen imstande ist, und Du wirst nicht wissen, wie das zu tun wäre, wenn Du sie [die Dinge, die die Natur hervorbringt; M. E.] nicht siehst, und in Gedanken behältst;“⁶³.

So ist die Kunst für Schopenhauer eine Zuflucht des Menschen um der Welt der Dinge zu entkommen, um zur Ruhe zu kommen im Identitäts- und Individualitätskampf in der Welt. Denn hier muss er sich nicht positionieren zu anderen Dingen in der Welt und einen Grund für seine Existenz verbissen suchen. „In der Kunst findet der vom Leben gequälte Mensch für eine Weile Frieden, indem er seinem Individualwillen und die ganze Welt der Motive, die ihn ständig umtreiben und ihm keine Ruhe gönnen, hinter sich läßt“⁶⁴. Die selbe Ansicht kann man bei Hegel finden. Nur ist diese Ruhe nicht von Dauer, Kunst kann uns eine Pause von der Welt ermöglichen. Diese Möglichkeit des Aufatmens zu geben erscheint mir als eine Art Charakteristik von Kunst. Sie erleichtert uns von Sorgen, sie lässt uns kritisieren und Missstände aufdecken, sie ermöglicht uns Gefühle zuzulassen und hilft erhitzte Gemüter zu beruhigen. Und wie schon Ernst Fischer so treffend schrieb: „ Die Kunst darf alles. Aber sie muss nichts müssen.“⁶⁵

1.8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): Der Begriff Ästhetik wird heutzutage immer mit Kunst in Verbindung gebracht. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) fasste den Sinn von *Ästhetik* in seiner Zeit anders auf. Nämlich als

⁶³ Leonardo da Vinci, Ash. I 9a], Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Dover, New York 1970, Vol. I, Faszikel 506, S 253. „Lo ingegno del pittore vol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch’eli à per obietto, e di tate similitudini s’empie quate sono le cose che li sono contraposte; Adunque conosciuto tu pittore no potere esser bono se no sei vniversale maestro do cotrafare colla tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare, se no le vedi, e ritenerle nella mete; [...]“, Zitiert aus: Elias, *Indisciplinabile*, VDG Weimar 2009

⁶⁴ Hauskeller 1998, S. 50

⁶⁵ Ernst Fischer (1899-1972)

Wissenschaft, die uns zur (sinnlichen) Erkenntnis bringt⁶⁶ und Gegenstand dieser Wissenschaft war die Natur, da sie vollkommen schön war und von Gott direkt erschaffen. Zur Zeit Leonardo da Vincis war die Natur auch Vorbild und die Kunst näherte sich der Wissenschaft an, um die Schönheit der Natur zu verstehen und darzustellen. Dass man Ästhetik heute mehr mit Kunst verbindet als mit anderen Gebieten, kommt von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Er hatte einen durchaus moderneren Begriff von „Gott“ – auch wenn das aus seinen Schriften oft falsch und gegensätzlich abgeleitet sich zeigt. Sein de facto Versuch, Kunst von „Wahrheit“ zu trennen, kann durchaus als Befreiung interpretiert werden. Kunst war für ihn da, um den Menschen die Dinge begreifbar zu machen, und sollte sich mit den großen Fragen der Dinge beschäftigen. Um 1750, was man als Sattelzeit bezeichnen kann, war ein Umbruch, im Denken und in der Gesellschaft, im laufen. Sattelzeit, stammend vom Begriff Bergsattel, bedeutet, dass man sich in einer Übergangszeit befindet, und dass neue modernere Gedankengänge und Vorgänge in der Gesellschaft bedeutsamer werden.

Im Gegensatz zu Schopenhauer, wo die Welt vor allem mit dem Willen verbunden ist, ist es bei Hegel der Geist, der zählt. Und hier haben wir wieder das ewige Dilemma zwischen Hand und Geist. Was ist mehr wert? Kann man eigentlich eines über das andere stellen? Ich meine nein. Ohne eine Zusammenarbeit der beiden würde nichts zustande kommen. Bei Hegel entsagt sich der Geist der Materie, erlangt so Freiheit und hebt sich über alles. Die Kunst steht dann über der Natur. So braucht der Geist, um sich zu entfalten, die Welt und Geschichte, also Zeit. Nur ist die Welt endlich und so auch der Geist. In diesem endlichen Rahmen bewegt sich nun auch die Ästhetik⁶⁷, sowie die Kunst.

Hegel übt mit seiner Ästhetik somit Kritik an die Kunstumstände seiner Zeit. So ist bei Hegel Schönheit immer mit Geistigkeit verbunden. Hegel unterscheidet dabei drei verschiedene Kunstformen. Die erste war die symbolische, wo die Form den Inhalt überragt. Als Beispiel dafür nennt er die Architektur. Die zweite Form wäre die klassische, wo Form und Inhalt im Gleichgewicht sind, in diesem Zusammenhang

⁶⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten, Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der ‚Aesthetica‘. Hg. U. übersetzt v. Hans Rudolf Schweizer, 2. Aufl. Hamburg 1988

⁶⁷ Ästhetik – vom altgriechischen aistesis – bedeutete Wahrnehmung und Empfindung und war bis zum 19. Jahrhundert die Lehre von der wahrnehmbaren Schönheit, von Gesetzmäßigkeiten und Harmonie in der Natur und Kunst. Wortwörtlich bedeutete sie die Lehre von der Wahrnehmung und vom sinnlichen Anschauen.

nennt er die Skulptur. Die dritte Form, bei Hegel, ist die Romantik, wie viel „Stoff“ es braucht, um etwas darzustellen. Hier unterscheidet er zwischen verschiedenen Stufen, wie viel „Stoff“/Material man jeweils braucht. Die Stufe „0“ ist die Philosophie, also die reine, pure Idee. Stufe „1“ die Literatur, welche Wörter, Papier, Tinte usw. braucht. Stufe „2“ ist die Musik, denn die braucht Töne, um ein Werk zu schaffen. Stufe „3“ ist dann die Malerei, wo Pinsel, Leinwand und Pigment gebraucht wird.

Bei Hegel kann man also von freier Kunst sprechen, wo das Kunstwerk nicht dem bloßen Gelderwerb dient, im Gegensatz zur dienenden Kunst, wo Geld den Kunstbegriff bestimmt. Oder, etwas näher am Wörtlichen, freie Kunst hat nur mit ihren eigenen Zwecken zu tun als eine Form, die tiefsten Interessen des Menschen zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen. Dienende Kunst ist gefällig, unterhaltsam, vielleicht sogar flüchtig. Freie Kunst braucht keine Aufgabe.

Hegel spricht auch von „Idee“. Bereits Platon sprach von der Idee des Seins, nur war diese Idee nach seiner Theorie unsterblich, transzendent und über alles erhaben, sogar über die Zeit. Bei Aristoteles zeigt sich die Idee in unserer Wirklichkeit, in den Dingen selbst. Kant spricht von einer „ästhetischen Idee“ und dem Künstler als Genie, der einer gewissen Idee folgt, diese aber nicht rational erklären kann. Wie sieht Hegel nun die Natur in Bezug auf Wahrheit und Wirklichkeit? „Nun ist aber gerade diese Wahrheit in der unbewußt schaffenden Natur niemals gegeben. Dort ist der Geist noch außer sich und tritt nur andeutungsweise in Erscheinung“⁶⁸. Endlich ist dann die Kunst befreit und ihre Quelle nicht mehr die Wahrheit, sondern die Phantasie und der Mensch selbst.

Die Natur ist also für Hegel unvollkommen, da der Geist sich noch nicht entwickeln konnte. Natur ist Chaos und nur die Kunst kann den Geist hinter der Natur erblicken und die Idee darstellen. Die Kunst kann also zeigen, welche Wirklichkeit und Wahrheit hinter den Dingen steckt. „Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst“⁶⁹. Weiter spricht Hegel vom „tierischen Organismus“⁷⁰ also von Tieren, wo sich diese Balance von Innen und Außen bereits zeigt, wo Wirklichkeit und Geist sehr nahe aneinander sind. Aber die Seele des Tieres kann sich nur eingeschränkt

⁶⁸ Hauskeller 1998, S. 52

⁶⁹ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13, Frankfurt am Main 1970, S.23

⁷⁰ Hegel 1970

zeigen, da Tiere für Hegel sich ihrer selbst nie gewiss werden können wie Menschen. Das Tier ist sich nicht seiner Seele, seines Geistes bewusst. Es *ist* einfach nur und kann nicht über sein Inneres und äußeres reflektieren. Dass Tiere aber nur eingeschränkt wahrnehmen können bezweifle ich. Sie sind sich ihrer bewusst und trauern um verstorbene Familienmitglieder oder Partner auf ihre eigene Art und Weise. Aktuelle Forschungen unterstützen das. Hunde zum Beispiel kehren immer wieder an den Platz zurück wo sie ein „geliebtes“ Wesen, sei es Tier oder Mensch, verloren haben und halten Tage lang Wache, obwohl das Wesen nicht mehr körperlich anwesend ist. Ich weiß nicht, ob sie zwischen sein oder nicht sein unterscheiden können, aber sie wissen was Tod und Leben ist und können empfinden. Ich weiss wovon ich rede, denn ich bin mit einigen Tieren aufgewachsen, habe noch einige in meinem jetzigen Haushalt und habe Leben und Tod auf dem Land und in der Natur miterlebt.

Für Hegel kann nur der Mensch über sich reflektieren, über sich selbst und seinen Geist nachdenken und diesen Gedanken Ausdruck verleihen. Meiner Meinung nach benutzt der Mensch seinen Verstand, da er den Instinkt verloren hat, das Tier hingegen befindet sich in einer harmonischen Schleife von Leben und Tod. Dieser Kreislauf mag uns als Menschen fremd und unfair erscheinen, aber letztendlich sind es wir, die aus dem Kreislauf ausgetreten sind und diese Harmonie stören.

Nun aber wieder zurück zu Hegel. Laut Hegel kann nur der Mensch sein Ich erkennen und dies ausdrücken, aber er ist noch zu sehr an die Natur gebunden und eingebunden in die Welt, so kann er nur teilweise Freiheit erfahren. So braucht der Mensch die Kunst, denn sie kann das zeigen, was hinter der Natur steckt. Es gibt unzählige Arten und Geschmack von Kunst wie es Menschen auf dieser Erde gibt, und genauso viele Wahrheitsansichten darüber, was sie können muss. Hierzu möchte ich ein Zitat von Ernst Fischer wiederholen: „Die Kunst darf alles, sie muss nichts müssen.“ Auf der einen Seite stimme ich diesem Zitat vollends zu, denn es gibt erfreulicherweise verschiedenen Geschmack und Vorlieben in Sachen Kunst und Design. Diesen verschiedenen Arten von Geschmack haben wir eine Bandbreite an verschiedenen Kunstwerken und Kunstrichtungen - sofern man von so einem Kanon ausgehen kann, denn jeder Versuch der Gliederung ist subjektiv - zu verdanken. Nun gibt es aber auch die Theorie, dass Kunst die Wahrheit zeigen müsse. Was ist Wahrheit? Welche Wahrheit ist gemeint? Etwa Wahrhaftigkeit? Ist ein Bild von Gott –

Gott? Hegel versucht diese Theorie abzuschaffen und kritisiert diese. Laut dem obigen Zitat schränkt diese Theorie die Kunst in ihrer Kreativität extrem ein und erweitert sie auch gleichzeitig. Denn, auf einer Seite sollte nur naturgetreu abgezeichnet werden, was da so um uns ist. Auf der anderen Seite gibt es ungefähr 7,5 Milliarden Ansichten und Blickwinkel über und auf Wahrheit, dass diese subjektiven Wahrheiten 7,5 Milliarden verschiedene Zeichnungen eines Baumes hervorbringen würden, wenn man die Aufgabe stellen würde, den perfekten Baum darzustellen. Wir können einander zwar verstehen und nachvollziehen, was der andere meint - in den meisten Fällen - wenn sich unsere Erfahrungen und Wissenshorizonte überlappen, doch werden wir nie dasselbe sprichwörtliche "Bild im Kopf" haben, wenn wir uns über die gleiche Sache unterhalten. Auf der anderen Seite muss ich auch einbringen, dass Kunst gewisse Grenzen haben muss, denn es sollte niemand verletzt oder in Gefahr gebracht werden. Soviel zur anderen Seite von Fischers Zitat.

Die eine Million Dollar Frage lautet nun, wer von den 7,5 Milliarden Menschen hat jetzt den "richtigen" Baum gezeichnet? Dies zu bewerten oder nur im entferntesten zu beantworten ist genauso unmöglich wie der Frage nach dem Sinn des Lebens mit einer klaren Antwort zu begegnen, die für alle allgemein gültig ist und Anklang findet. Natürlich kann jeder für sich und mit sich selbst ausmachen, was für ihn oder sie Kunst oder der Sinn des Lebens nun sei, aber dann muss dies auch von anderen akzeptiert und toleriert werden - sofern niemand zu Schaden kommt - denn niemand kann das Anrecht auf die „einzig wahre Wahrheit“ pachten - auch wenn das immer noch mit Vehemenz passiert und durch gekämpft wird, denn die gibt es nicht. Toleranz für andere Wahrheiten und Künste - denn es gibt nicht nur eine davon - sollte Pflicht sein, solange nichts und niemand zu Schaden kommt.

Man kann über Meinungen und Perspektiven friedlich diskutieren und einander austauschen, um den anderen ein klein wenig besser zu verstehen, und das Miteinander zu fördern, um diese "Pächter der Wahrheit" letztendlich zu überstimmen. So ist Hegels Kritik, an dem Wahrheitsanspruch und die Pflicht der Kunst, nur die Wahrheit darstellen zu müssen, für mich zu bejahen. Einen Weiteren Punkt den ich hier anfügen und erläutern möchte stammt aus dem österreichischen Staatsgrundgesetz (StGG) wo es in Artikel 17a heißt: „Das künstlerische Schaffen,

die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“⁷¹ Diese gesetzliche Auffassung von Kunst macht jeden Anspruch, dass die Kunst etwas müsse, zu Nichte, denn sie ist frei und ungebunden. Natürlich kann die Kunst helfen, Erkenntnisse zu gewinnen. Laut Hegel muss das Innere dem Äußeren entsprechen und selbst das Äußere sollte auf sein Inneres hindeuten. Nun wird das Auge als Spiegel zur Seele betrachtet und so muss der Künstler durch seine Augen das Werk selbst zum Spiegel, zum Auge, werden lassen. Allein die Nachahmung der Natur wäre also nicht genug, um Wahrheit und Wirklichkeit darzustellen. Der Künstler schafft mit seinem Werk die Natur neu und filtert ihre Wahrheit heraus, um dem Menschen einen Spiegel vorzuhalten, damit er sich selbst, in der Natur, wieder erkennt. So ist bei Hegel die Kunst selbst als Wahrheit anzusehen.

Hauskeller beschreibt Hegels Kunstansatz sehr treffend: „Hegel weist dem Menschen die historische und weit über den Bereich der schönen Kunst hinausgehende Aufgabe zu, die Fremdheit der Welt zu tilgen, bis er in allem, was ihm begegnet, nur noch sich selber sieht“⁷². So kann man diese Theorie auch interpretieren und anwenden auf unsere heutige Zeit. Der Mensch zerstört seine Welt und ihre fremdartige Schönheit, bis nur noch er übrig bleibt und seiner Zerstörungswut nur noch sich sieht und zu Grunde geht. Streben nach Wahrheit und Erkenntnis ist gut, aber nicht auf Kosten anderer oder der Welt selbst. Das sieht auch Hegel so.

Für Schopenhauer zeigte sich Wahrheit in Kunst, wenn sie das Leben zeigt wie es ist in all seinen schönen, hässlichen und widersprüchlichen Facetten. Für Hegel zeigt sich Wahrheit, wenn alle Widersprüche aufgelöst werden und die Kunst „ideal“⁷³ sein muss. Nur ist es fraglich, ob irgendetwas ideal sein kann oder ob es gut ist, wenn alles ideal ist. Von meiner Sicht und Interpretation, spricht Hegel vom „Wunder der Idealität“⁷⁴ und kritisiert damit, dass die Kunst nicht das Allgemeine zeigen soll, sondern das Ideale. So wird Kunst entfremdet von allem was natürlich erscheint, von allen Gefühlen, Schmerzen und Nöten, von Leiden und Freundlichkeiten. Wenn dies nun wirklich der Spiegel sei, den die Kunst uns vorhalten soll, dann sind wir nichts

⁷¹ www.jusline.at

⁷² Hauskeller 1998, S. 54

⁷³ Hegel 1970

⁷⁴ Hegel 1970, S. 215

fühlende nur funktionierende Wesen, die realitätsferner nicht sein könnten. Genau das kritisiert Hegel.

Nun ist letztendlich die Kunst selbst, um die Wahrheit darzustellen, für Hegel nicht mehr zeitgemäß, denn sie löste sich im Laufe der Zeit von der Religion und der Wahrheit. Sie ist keine moralische Instanz mehr. Mit dieser Loslösung spricht Hegel dann vom Ende der Kunst. „In all diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnahm. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen“⁷⁵.

Hauskeller zeichnet die „Geschichte der Kunst mit wenigen Worten so zusammen: „Die Kunst hat sich entwickelt von der symbolischen Kunstform der archaischen Zeit, in der das Ideal nur erstrebt wurde, aber noch vom Sinnlichen überdeckt war, über die klassische des Altertums, in der es erreicht, bis hin zur romantischen des Mittelalters, in der es überschritten wurde, indem das Geistige sich schon vom Sinnlichen wie von einem zu eng gewordenen Kleid zu befreien begann“⁷⁶. Das heißt, dass sie sich von der Religion befreien musste. Wenn man glaubt, Kunst ersetzen zu können, denkt man falsch, denn sie ist ein natürliches Bedürfnis des Menschen. Und Hegel stellt sie höher als die Natur und man kann sagen, dass er sie zu einer Art Wahrheit erhebt. Die Kunst muss keiner bestimmten Aufgabe folgen aber sie kann alles bearbeiten was sie will.

⁷⁵ Hegel, *Ästhetik*, Einleitung, S 25 f

⁷⁶ Hauskeller 1998, S. 56

1.9. Karl Rosenkranz (1805-1879): Es gehört auch das hässliche zum Leben, genauso wie Leid und Schmerz. Kunst verkommt und gerät in ständigen Konflikt mit Wahrheit. Denn eine einzige Wahrheit gibt es nicht. Karl Rosenkranz (1805-1879) erkannte dieses Dilemma.

Rosenkranz räumt mit der Ansicht des Idealen auf und rückt das Hässliche wieder mehr ins Zentrum, denn ohne Hässlichkeit kann man das Schöne nicht schätzen. Er hält diese Idealisierung des Lebens und der Kunst schlicht weg für heuchlerisch, als ob es nicht schlechtes oder hässliches in der Welt gebe. Doch es gibt Leid, Schmerz, Tod, Eifersucht, Lüge, Hass und all dies gehört genauso zum Leben und somit auch zur Kunst. Seine Ansicht über den Platz des Hässlichen schrieb er nieder in seinem Werk „Ästhetik des Hässlichen“ (1853). Die Kunst darf vom Hässlichem im Leben nicht zurückschrecken. Es völlig auszuklammern wäre naiv. Das neue hier war, dass die Ästhetik das Hässliche aufnimmt. So kann aber das Hässliche das Schöne auch verderben, denn Schönes ist nicht immer wahr und hässliches ist nicht immer falsch. Es ist natürlich nicht schlecht, wenn das Schöne gleichzeitig auch wahr ist aber für Rosenkranz muss es nicht immer so sein. So kann ein Wesen, das vollkommen erscheint, durchaus hässlich sein und eines, das unvollkommen aussieht, schön sein. Auch in unserer Zeit ist es meist so, dass schöne Dinge hässliche Absichten verbergen, hinter einer perfekten Maske aus Schönheit. Meistens ist es nicht das Hässliche, was uns in den Rücken fällt, sondern unser Irrglaube, dass schönes auch wahr ist und letztendlich uns dieser Glaube an die Schönheit das Messer in den Rücken stößt.

Durch die Ausklammerung des Hässlichen wird auch die Idee verfälscht dargestellt. So wird durch die Ausklammerung auch die Wahrheit und Wirklichkeit verfälscht (dargestellt). Denn etwas hässliches kann genauso schön empfunden werden wie sein und umgekehrt. Weiter ist die Definition von schön und hässlich immer subjektiv und temporär. Hauskeller beschreibt dieses Zusammenspiel von Schön und Hässlich mit folgenden Worten: „Nichts kann so schön sein wie der Mensch, aber auch nichts so häßlich“⁷⁷. So ist aber auch die Schönheit in Gefahr, vom Hässlichen übertrumpft zu werden und, dass die Balance zwischen den beiden, und der Idee selbst, leicht kippen kann. Deshalb soll die Kunst auch die Zerbrechlichkeit des Schönen verdeutlichen. „Das (scheinbar) Schöne ist nur dann (wirklich) schön, wenn

⁷⁷ Hauskeller 1998, S. 59

es wahr ist, und wahr ist es, wenn man ihm die Gefahr der Vernichtung ansieht“⁷⁸. Trotzdem hält Rosenkranz am Idealen fest, nur mit der Erweiterung des Hässlichen.

Weiter sind bei ihm Schönheit und Hässlichkeit keine ebenbürtigen Kräfte, denn das Schöne ist die primäre und das Hässliche die negierende sekundäre Kraft. So kann das Schöne für uns hässlich werden, wenn es keinen Gegenspieler hat. Das Schöne wird für uns unspektakulär, langweilig und hässlich, wenn wir vierundzwanzig Stunden, sieben Tage die Woche damit in Kontakt stehen. Das Hässliche ist also das Nötige Übel bei Rosenkranz und somit wird auch ein schönes Bild hässlich, wenn es (nur) über korrekt, regelmäßig und einheitlich ist. Das Schöne braucht also einen Gegenspieler, in Form des Hässlichen. Anders herum darf aber auch nicht nur das Hässliche überwiegen, sonst kommt es zum selben Phänomen wie mit der Schönheit. Wir empfinden das Hässliche nicht mehr als hässlich, da wir es jeden Tag sehen und uns daran gewöhnen. Es wird, sozusagen, normal.

Einen weiteren Begriff, den Rosenkranz einführt ist *das Komische*. Das Komische ist eine Art Verbindung von Schön und Hässlich und befreit beide vom Idealschönen und Ideal Hässlichen. Das Komische hebt die Extreme, auf beiden Seiten, auf und bringt sie in eine Balance ohne große Spannungen. „In dieser Versöhnung entsteht eine unendliche Heiterkeit, die uns zum Lächeln, zum Lachen erregt“⁷⁹. Das Ideale auf beiden Seiten wird gleichzeitig anerkannt und negiert. Beim Komischen muss nichts ideal sein, aber das Komische hilft uns auch, das Ideale zu erkennen, und eventuell zu schätzen. So kommt in der Kunst auch die Ironie und Selbstironie zum Einsatz.

1.10. Benedetto Croce (1866-1952): Am Beginn des 20.Jahrhunderts änderte sich die Ansicht über das Schöne und die Kunst dramatisch. Das Schöne war nicht mehr lange Programm und man sprach vom Verfall, sogar definitiv vom Ende der Kunst⁸⁰. Um 1902 verfasste Benedetto Croce (1866-1952) seine Schrift „Theorie der Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Linguistik“ und versuchte hier einen neuen, modernen Kunstbegriff zu fassen. Bei ihm wird wieder der Begriff der Erkenntnis durch den Verstand, ähnlich wie bei Kants Vernunfturteil und Schillers Harmonisierung von Vernunft oder Verstand und Gefühl, hervorgehoben.

⁷⁸ ibd., S. 60

⁷⁹ Karl Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, hg. Und mit einem Nachwort von Dieter Kliche, Leipzig 1990, S.14

⁸⁰ Und zwar wörtlich, im Unterschied etwa zu Hegel, dem diese „Ende-Sequenz“ lediglich unterstellt wurde.

Neu in seiner Theorie ist die Phantasie, denn sie lässt die Menschen Vorstellungen, Gedanken erfahren. So unterscheidet er zwischen der Erkenntnis des Verstandes und der Intuition. Jetzt bestimmt, in Croces Zeit, die intuitive Erkenntnis die Kunst, wo Intuition sehr wohl ohne Logik auskommt aber Logik nicht ohne Intuition. Bei Intuition spielt für Croce Realität, Zeit und Raum nicht die Hauptrolle. Intuition darf auch nicht mit Empfindung verwechselt werden, denn Intuition ist ein aktiver geistiger Vorgang, Gefühle passieren mehr oder weniger. Dieser aktive, geistige Vorgang kann dann aus einem Zusammenspiel von Gefühlen bestehen. Woher weiß man dann, welches von den beiden es ist? Laut Croce kann man erst von Intuition sprechen, wenn man seine Erkenntnis in Worte fassen kann, also wenn man sich darüber ausdrücken kann. Empfindungen allein lassen sich nur schwer bis gar nicht in Worte fassen.

Weiter schreibt Croce, dass ein schlechter Text oder ungenauer Ausdruck immer auf eine unvollständige oder mangelhafte Erkenntnis hindeutet. Bei Croce geht Kunst immer zusammen mit Ausdruck und intuitiver Erkenntnis und so kann auch nicht jeder Künstler sein, wenn er oder sie sich schwer tut, ihre Erkenntnisse in die richtige Form zu bringen. Croce beschreibt das sehr klar: „Der Maler ist deswegen ein Maler, weil er das schaut, was andere nur fühlen oder ansehen, aber nicht erschauen“⁸¹. Der Künstler oder die Künstlerin kann also zum Ausdruck bringen, was manche „nur“ empfinden können. So ist es auch der Fall, dass jede Intuition und jeder Ausdruck individuell und einzigartig ist, da beides aus unserem Geist und unserer Hand entspringt. Es können sich Werke oder Texte im Ausdruck ähneln, aber sie folgen stets einer anderen *Intuition*.

Wenn jetzt aller Ausdruck, oder alles was der Mensch schafft, mehr oder weniger Kunst ist, ist es auch zu verstehen, warum für Croce Linguistik so wichtig ist, denn sie ist die Lehre der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks. So sind Sprache und Kunst für ihn miteinander verbunden. Kunst ist eine Art des Ausdrucks, eine Sprache, die auch nur manche zu sprechen vermögen und manchmal auch zu verstehen. Jeder Mensch ist also mehr oder weniger in der Lage, sich auszudrücken oder Kunst zu schaffen. Die Meister des Ausdrucks sind trotzdem die KünstlerInnen.

⁸¹ Benedetto Croce, Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, hg. v. Hans Feist, Erste Reihe, Erster Band: Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen 1930, S.12

Der Kunstbegriff von Croce entwickelt sich derart weiter, dass nicht nur Malerei als Kunst angesehen wird, sondern auch ein Wort, eine Collage oder ein beliebiger Gegenstand, solange man seine Intuition und Erkenntnis darüber auch in Worte fassen kann, dies nennt Croce eine „gelungene Expression“⁸². Wenn es diese „gute“ oder gelungene Kunst nach Croces Ansicht gibt, muss es zwangsläufig auch eine schlechte geben. Diese „schlechte“ Kunst ist dann in ihrem Ausdruck unvollständig oder die einzelnen Teile sind nicht aufeinander abgestimmt, denn Schönheit ist für Croce Ausdruck. Nach diesem Konzept kommt es nicht auf den Gegenstand oder das Werk an sich an, sondern auf die geistige Tätigkeit, eben den Ausdruck. Damit war der Weg bereitet für Ready-Mades, Futurismus, Dadaismus und Josef Beuys und seine Ansicht, dass jeder KünstlerIn sei. Beuys' Interpretation von Gombrichs' Sentenz „eigentlich gibt es keine Kunst sondern nur Künstler [...]“ – weil Kunst zu verschiedenen Zeiten etwas ganz unterschiedliches bezeichnet hat, ergo, ein Missverständnis. Zu dieser Zeit war dann jede Intuition und ihr Ausdruck schön. Das interessante hier ist, dass der Begriff Schönheit nicht mehr wichtig war als Bewertungskriterium. Denn das Aussehen eines Werkes wurde nicht bewertet, sondern der Ausdruck, die Worte und Gedanken die dahinter steckten und auch die Konzeptkunst wurde geboren. Das Werk selbst geriet dann immer weiter in den Hintergrund und Kunst ist dann keine Kunst mehr, weil sie von der Sprache so stark dominiert wird, dass die Literatur die Kunst verdrängt.

1.11. Walter Benjamin (1892-1940): Durch neue technischer Errungenschaften, wie Kamera und Film, wurde auch die Sicht auf die Kunst eine andere. Fotos und Filme schienen räumliche und zeitliche Grenzen zu sprengen, und erlaubten es den Menschen Dinge zu sehen, die sie sonst nie bestaunen hätten können. Das Gruppenerlebnis des Sehens dieser fernen Dinge wurde immer beliebter und wurde *Kino* genannt. Diesen neuen Kunstbegriff aufgrund technischer Einflüsse versuchte Benjamin in seinem Werk „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1963) niederzuschreiben. Für ihn waren Photographie und Film moderne Kunstformen in seiner Zeit. Nur hatte dieser technische Fortschritt einen Haken für die Kunst und ihre bis jetzige Stellung. Für Benjamin hatte ein Kunstwerk immer eine gewisse „Aura“, also eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie

⁸² ibd., S. 84

sein mag⁸³. Hauskeller beschreibt diese Aura mit seinen Worten klar und eindeutig: „Die Aura entsteht aus der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Erlebten, einer Wirklichkeit, die nur an diesem Ort, zu dieser Zeit erfahren werden kann, die nicht festgehalten und mitgenommen werden kann und in diesem Sinn auch in der Nähe ewig fern, weil ungreifbar, bleibt“⁸⁴.

Wenn man Kunst und Reproduzierbarkeit von Werken aktuell prüft, ist dieser Begriff der Aura von Benjamin nicht mehr ganz richtig. Natürlich ist eine Reproduktion, oder ein Bild, über das man Informationen im Internet sucht, mit dem Original nicht vergleichbar. Jüngere Generationen sind in diesem Zeitalter der Kopien und digitalen Welt und kennen nur diesen Zustand, andere haben sich daran gewöhnt, dass nicht nur Kunst, sondern vor allem Musik oder Theater und Film reproduziert werden, auf Datenträgern aufgenommen und vervielfältigt in den unterschiedlichsten Einkaufszentren angeboten werden. Teilweise ist es überhaupt nicht mehr möglich Originale, sei es Malerei, Musik oder der gleichen, zu genießen, denn Musiker nehmen ihre einmaligen Stimmen mit ins Grab und außergewöhnliche Kunstwerke gehen verloren, werden gestohlen oder zerstört oder hängen im Museum und nicht zu Hause.

Die Kopie kann also auf positive Art helfen, ein Denkmal zu setzen für verlorene Originale. So kann ein Teil von Benjamins Aura, auf eine Art, in den Kopien konserviert werden. Eine Kopie kann einem Original nur schwer oder gar nicht gerecht werden, aber sie kann uns helfen, uns an das Original zu erinnern, und all die Gefühle, die wir für dieses Werk haben, können wieder hervorgeholt werden. Der Unterschied in unserer Zeit zwischen Kopie und Original wird immer geringer. Die Poster in meinem Zimmer, in meinem Haus, die ich tagtäglich betrachte, können auch andere Menschen erwerben und in einem anderen Land zu einer anderen Zeit anschauen. Die Ferne des Originals wird kleiner, denn wir holen uns Kopien in unser Haus. Wie schon oben erwähnt, ist es das gleiche mit Musik und Film. Hauskeller spricht hier dann nicht mehr vom „Kultwert des Kunstwerks“ sondern vom „Ausstellungswert“⁸⁵. Für Walter Benjamin haben frühe Photographien noch den letzten Rest von Aura bewahrt, den das menschliche Antlitz, den Ausdruck den es

⁸³ Benjamin 1963, S. 18

⁸⁴ Hauskeller 1998, S. 70

⁸⁵ Hauskeller 1998, S. 71

hat und erzählt noch Geschichte oder lässt Geschichten erahnen hinter dem Ausdruck. So ist Walter Benjamin in seiner Meinung über den Verlust von Aura zwiegespalten. Auf der einen Seite scheint es, als ob er dem Verlust von Aura und dem Original nachtrauert und auf der anderen Seite kommt mir der Eindruck, dass er die neuen technischen Mittel, vor allem Fotografie, begrüßt und es uns die Technik ermöglicht Kunst, jeglicher Art, in unseren Privatbereich, zu Hause, hineinzutragen. Kunst gehört dann... der ganzen Welt.

Weil Benjamin zur Zeit des Faschismus lebte, erlebte und darin umkam musste er mitansehen wie dieses Regime den Begriff Aura für sich instrumentalisierte und Kunst für ihre Propagandazwecke nutzte. Da wurde selbst der Krieg zum Kunstwerk ernannt, sowie die Aufopferungsbereitschaft, für das Vaterland zu sterben, ästhetisiert. Das Motto war damals „[f]iat ars – pereat mundus“, was soviel hieß wie Es soll die Kunst leben, wenn auch die Welt zu Grunde geht⁸⁶. Durch diesen Aura-Kult half die Kunst dem Regime das Volk zu blenden. Man sprach von Einheit und Brüderlichkeit aber die Missstände und Nöte der Bevölkerung wurden nicht verbessert oder aus der Welt geschafft. Die Kunst und ihre Aura lenkten den Blick des Menschen weg von der Welt. Der Mensch sollte sich in der Aura der Kunst versenken und die Welt vergessen. In dieser Zeit war Kunst in höchstem Masse menschenfeindlich und wurde missbraucht, um ein Regime zu verherrlichen und Menschen mit ihrer „Kunstaura“ zu blenden.

Kunst wurde politisiert und sobald etwas politisiert wird, wie zum Beispiel Religion, dann wird es schwierig. Für Walter Benjamin musste die Aura letztendlich zerstört werden, damit die Kunst wieder frei ist und ihren Betrachter nicht mehr illusioniert. Durch die Reproduktionstechniken wurde diese Aura langsam weniger und bekam in unserer heutigen Zeit eine neue Bedeutung. Für Benjamin war es wichtig, dass das Werk nicht den Betrachter in sich hineinzieht, sondern, dass der Betrachter das Werk in sich aufnimmt, darüber nachdenkt, ihn zerstreut, und es ihm ermöglicht kritisch auf die Dinge zu sehen. Die Begriffe Genuß und Kritik fallen bei ihm zusammen. Die Kunst bringt dem Menschen dann die Welt wie sie ist näher und der Schein verschwindet. Wie der Maler bringt heute der Kameramann mit seiner Technik Dinge zum Vorschein die dem Auge teilweise verwehrt bleiben oder übersehen werden. Das neue ist, dass die Kamera noch genauer Szenen schneiden, vergrößern, die

⁸⁶ Benjamin 1963, S. 51

Perspektive wechseln, Abläufe wiederholen, Details zoomen, Landschaften einfangen, usw. kann. Es sind viele verschiedene Blickwinkel und Ansichten möglich die uns das Passierte näher bringen und uns erkennen lassen was geschehen ist. Ob uns die Kamera nun ein wahreres Bild der Welt zeigt ist fraglich, aber sie liefert uns einen genaueren und vielfältigeren Blick.

Eine ähnliche „Zerstörung“ von Aura kann man im Dadaismus finden, denn hier werden die banalsten weltlichen Gegenstände zur Kunst erhoben und zeigen uns die Welt wie sie ist, mit all ihren Gegenständen. Man wollte damals den (veralteten) Kunstbegriff samt überkommener Präsentationsmodelle abschaffen: Neue Kunst für eine bessere Welt... eine Illusion. Der Dadaismus, und die neue Kunst zu Zeiten Benjamins, setzten auf Verwirrung, Schockierung und Aufrüttelung der Betrachterin und des Betrachters. Nur funktioniert diese Aufrüttelung nicht immer und Musik, sowie Film und Kunst können und sollen Menschen, meiner Meinung nach, nicht nur aufstacheln, sondern auch beruhigen können, damit der Mensch von der hektischen Welt auch einmal Abstand nehmen kann. Natürlich sollte man immer ein kritisches Auge darauf haben, was man sich da ansieht oder in sich aufnimmt. Nur bloßer Genuss mag eine Zeit lang herrlich sein, doch ohne Gegenspieler oder Gleichgewicht hinterlässt selbst bloßer Genuss irgendwann einen schalen Geschmack im Mund und verkehrt seine Wirkung ins Gegenteil.

1.12. Martin Heidegger (1889-1976): Zur selben Zeit wie Benjamin beschäftigte sich Martin Heidegger mit dem Kunstbegriff. Nur war für ihn der Wandel von Kunst zur Zeit technischer Revolutionen nicht von Bedeutung, sondern das Kunstwerk an sich. Er fragte sich, was ein Kunstwerk eigentlich zu einem macht. So ist ein Kunstwerk für ihn ein *Ding*, etwas Materielles. Einerseits spielt das Material des *Dings*, des Werks, eine wichtige Rolle und andererseits auch das, worauf das *Ding* hinweist.

Dinge umgeben uns in unserer wahrgenommenen Welt, so kann man hier gewisse Parallelen zu Aristoteles Kunstbegriff sehen, wo auf die Dinge in unserer Realität das Hauptaugenmerk lag. Nun ist bei Heidegger so, dass prinzipiell alles Dinge sind, nur würden wir nie alles als Ding bezeichnen. Ein Beispiel hierfür wäre der Mensch, ein Mensch ist kein Ding. Jedenfalls würde ich einen Menschen oder ein Tier nie als Ding titulieren. Wir müssen also unterscheiden zwischen leblosen Gegenständen,

„dinghaft“, und lebenden Individuen, „nicht dinghaft“⁸⁷. Weiter unterscheidet Heidegger zwischen bloßer Form und gewollter Form. Die gewählte Form des Künstlers und der Künstlerin, gibt dem Ding einen Zweck. So bilden Stoff (wie zum Beispiel Granit, Leinwand, Holz, Metall) und Form (wie zum Beispiel eine Skulptur, ein Gemälde, ein Stuhl, ein Messer) eine Einheit. Durch die Vereinigung von Form und Stoff wird das *Ding* zu einem *Zeug* und hat eine gewisse „Dienlichkeit“⁸⁸. So unterscheiden sich *Ding* und *Zeug* in ihrem Zweck. Ein Ding ist einfach nur für sich, wobei ein *Zeug* erst dann eines, wenn es als solches auch gebraucht und benutzt wird. Weiter kann man an einem *Zeug* auch erkennen, wozu es dient, allein an seiner besonderen Form. Hier kann die Kunst helfen, die *Dinge* und das *Zeug* genauer zu erkennen, den ein Bild oder Gemälde über ein Ding oder Zeug kann weitere Details, Einzelheiten und Hintergründe über sie verdeutlichen und hervorheben. So kann das Werk mehr Aussagekraft und Ausdruck haben als das Ding oder Zeug selbst. So gesellt sich zu Heideggers Begriffen Ding und Zeug das Werk, das Verborgenes unverborgen macht. Die Unverborgenheit der Kunst steht bei Heidegger im Zentrum. Kunst zeigt das Unverborgene (griechisch *aletheia*), und das ist für Heidegger die Wahrheit. Mit Wahrheit ist aber nicht eine absolute gemeint oder die Dinge abzubilden, wie sie wirklich sind, sondern dem Menschen zu helfen, sich selbst zu erkennen. Dies erinnert mich stark an Schopenhauer und Kunst als den Spiegel der Menschheit. Nach Hauskeller könnte man sagen, dass bei Heidegger das Kunstwerk aufhört eins zu sein, wenn man es als solches erkennt.

1.13. Theodor W. Adorno (1903-1969): „Nichts gibt es nach Adorno, das dem Schatten der Massenvernichtungslager entgehen könnte, am allerwenigsten die Kunst.“⁸⁹ Adorno verfasste sein Werk die *Ästhetische Theorie* unter dem Eindruck einer wahrlich finsternen und unmenschlichen Zeit der Vernichtungslager und Massenermordungen. Daher fiel seine Auffassung auf Kunst und Ästhetik dementsprechend düster aus. Die postum erschienene Schrift bleibt geprägt vom Wahnsinn der Vernichtungslager. Nach seinen Erfahrungen mit der Welt bezweifelt er, ob Kunst überhaupt weiter existieren kann oder soll, da alles herum verstummt und nur weitere Katastrophen folgen können. Hier möchte ich jetzt ein Zitat von

⁸⁷ Hauskeller 1998, S. 76

⁸⁸ idb., S. 77

⁸⁹ Hauskeller 1998, S. 81

Hauskeller bringen, der auf den Punkt genau erklärt, warum gerade in solchen Zeiten Kunst nicht aufhören darf zu existieren:

„Hörte aber die Kunst auf zu sein, so würde mit ihr auch jeder Widerstand gegen das Bestehende untergehen und damit jede Hoffnung auf eine andere, bessere Realität für immer zunichte werden. Solange das Leben anders ist, als es sein sollte, muß es auch die Kunst geben, um das Bewußtsein der Negativität solchen Lebens wachzuhalten, die Erinnerung an das was noch nicht ist, aber sein könnte, das noch ausstehende Glück.“⁹⁰

Kunst zeigt nicht, wie die Welt ist, sondern hat immer etwas an sich, was noch nicht ist, aber irgendwann sein könnte. So zeigt Kunst Utopien, und spendet den Menschen Trost in einer trostlosen Zeit. Hier zeigt sie sehr wohl eine sehr nüchterne Art von Schein und bietet eine Art unsicheres Versprechen auf Besserung. Aber die Kunst darf, laut Adorno, nie, in Zeiten der Vernichtungslager, positive neue Welten zeigen. Laut Adorno soll sie ungefiltert zeigen, was in dieser Welt falsch läuft und die Falschheit, in all ihren Facetten, aufdecken. Deshalb ist Adornos Kunstbegriff auch ein sehr trauriger. Auf der einen Seite soll Kunst zeigen, was nicht ist aber sein könnte, und auf der anderen Seite soll sie kompromisslos Missstände aufdecken und die menschenverachtende Realität aufzeigen. Da aber Regimes dazu tendieren, sich alle Mittel, die Vorteile verschaffen könnten, einzuverleiben, muss die Kunst sich ständig abgrenzen und neu definieren, damit sie nicht wieder zu einem Instrument herabgesetzt und missbraucht wird. Zum Thema Krieg und Kunst habe ich mir, im Austausch mit Marion Elias, einige Fragen gestellt. Wieso gibt es aus Kriegszeiten kaum nennenswerte Kunst? 2. Weltkrieg, 30 jähriger Krieg...? Die einzige Ausnahme war die Renaissance. Zu dieser Zeit wurde auch gekämpft, doch große KünstlerInnen und Kunstwerke, die veröffentlicht wurden, gab es. Aber bei den großen, internationalen, globalen Kriegen kommt es mir so vor, als ob es Kunst gar nicht gegeben hätte, außer für Propaganda.

Die Kunst der Moderne ist dadurch geprägt, sich mit allem zu verwerfen, sich nicht einordnen zu lassen, nicht konform zu sein, ja fast schon auf Biegen und Brechen anders zu sein und mit der Welt keinen Kompromiss einzugehen. Die Moderne als Zeitspanne kann sehr verschieden angesetzt werden. Die klassische Moderne ging

⁹⁰ Hauskeller 1998:81

maximal bis 1945, und wollte, wie gesagt, neue Kunst für eine „bessere Welt“. Dies ist aber gescheitert, bereits im 1. Weltkrieg. Allgemein heißt *modern* mit der Tradition zu brechen, mit der Vergangenheit abzuschließen. In der Kunst passierte das zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert. Versöhnung mit der Vergangenheit ist nicht möglich und darf nicht passieren. Dabei darf die Kunst der Moderne nicht farbenfroh und schön sein, in einer so finsternen und „pervertierten Welt“⁹¹ muss sie ebenso finster und dunkel sein. Hässlichkeit ist nun Programm, nur ist der Begriff Hässlichkeit bei Adorno keineswegs derselbe wie bei Rosenkranz, wo Hässlichkeit mit Humor verbunden ist. Denn Humor würde wieder eine Art Versöhnung mit den Missständen bedeuten. Adornos Kunstbegriff ist unbarmherzig, zerrt Gräueltaten ans Licht, zeigt das Chaos der Welt und ist ungemein aggressiv. „Geradezu ein Gradmesser für den Wert eines Kunstwerks ist die Wut, die ihm entgegenschlägt.“⁹² (Hauskeller 1998:83)

Die Kunst muss sich von allem, das sie beeinflussen will, abschirmen. Sie zieht sich von allem zurück und zeigt auf, wie verkommen die Welt doch ist. Sie ist nicht allgemein, ist speziell, sie ist aggressiv anders, doch dieser Kampf gegen die Welt ist ein harter. Irgendwie schafft es die Welt dann doch, das noch so widerständigste Werk zu vereinnahmen, es zu kommerzialisieren und einen Nutzen daraus zu ziehen. Es werden Kopien angefertigt, sowie hübsche Tapeten oder Polster. Das Problem ist nicht die Reproduktion, sondern die Verharmlosung der Nachricht und so wird dann aus einem ernstzunehmenden und Aggressionen weckenden Werk ein schönes Bild, das der oder die BetrachterIn genießt. Anstatt aufzuwühlen und kritisch zu hinterfragen werden wir wieder von der „schönen“ Kunst besänftigt und die Missstände gehen weiter. Ein ähnlicher Kunstbegriff des Aufrüttelns kam bei Walter Benjamin vor.

Adornos Kunstbegriff bleibt in einem ewigen Kampf gegen die Gesellschaft, damit sie nicht vereinnahmt und durch die Kunstindustrie verfälscht wird. Kunst muss allein Erwartungen trotzen und für Adorno auch etwas unverständlich bleiben. Jedes Werk ist wie ein Rätsel, man schlängelt sich mit Hinweisen an den Kern des Ganzen, nur um dann festzustellen, dass es keinen einfachen Kern oder eine Lösung gibt. Kunst der Vergangenheit war größtenteils verständlich und direkt, bis zur Zeit des

⁹¹ Hauskeller 1998, S. 83

⁹² ibd., S. 83

Impressionismus, mit dieser Tradition bricht die Moderne und kapselt sich von allem ab. Und da sie rätselhaft und abwehrend ist braucht es die Interpretation. Die Interpretation braucht man schon, laut Gehlen⁹³, seit des Impressionismus, da es um subjektive Erfahrungen und Eindrücke ging, um die Wendung ins Subjektive. Erklärungen wurden nötig. Gehlen⁹⁴ nannte es auch *Kommentarbedürftigkeit*, je abstrakter die Werke wurden, desto mehr Text brauchte man. Selbstverständlichkeit und Wiedererkennung nahm ab. Ab dem Impressionismus schlug die Malerei einen anderen Weg ein, weg vom gewohnten Bildverhältnis und hin zum Subjektiven. Diese Kommentare kritisierte Gehlen streng und forderte vieles von diesen Kunsttexten. Für ihn waren sie mehr ein Mittel zum Zweck, eine Übergangslösung, bis sich die Gesellschaft an die neue, abstrakte Formensprache gewöhnt hatte, und keine Texte mehr brauchte, um subjektiv und ohne erkennbaren Gegenstand oder Figuratives im Bild, zu assoziieren.

Schauen alleine reicht nicht mehr, denn „ohne Wissen und kritische Reflexion ist eine genuine ästhetische Erfahrung nicht möglich.“⁹⁵ Nur, diese Perspektive oder Zukunftsvision hat sich nicht erfüllt. Abstrakte Kunst wird jetzt zwar mehr akzeptiert und genossen aber Texte sind immer noch in Verwendung. Ich frage mich, ob Kunst Text braucht, außer es handelt sich um Konzeptkunst, wo der Text das Kunstwerk ist? Warum glaubt man, dass abstrakte Kunst eine Erklärung braucht? Muss sich die Kunst so ihre Daseinsberechtigung legitimieren? Muss Kunst so etwas wie sich selbst, durch Textfluten, erklären? Ich finde, dass zu viel Text den „Zauber“ eines Werkes zerstört. Es ist doch gut, wenn manche Dinge nicht klar sind und zu interessanten Fragen und Spekulationen anregen. Die Kunst muss gar nicht, sie bleibt sich selbst und dem schaffenden KünstlerInnen treu.

1.14. Nelson Goodman (1906-1998): Wo bei Adorno die Kunst eine andere Welt herbeisehnt, sie aber nicht selbst weiterentwickeln kann, ist es bei Nelson Goodman genau das, wozu Kunst in der Lage sein soll. Für Goodman ist Kunst direkt an der Veränderung von Welt beteiligt. Es gibt nicht die eine Welt in der Kunst, sondern viele verschiedene, je nach dem wie unser Blick auf die Dinge eben ist. So gibt es genauso viele Beschreibungen von Welt, wie es Menschen gibt, den jeder hat eine

⁹³ geboren 1904 in Leipzig, gestorben 1976 in Hamburg

⁹⁴ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt a/M, Dritte Auflage, Klostermann 1986, S 162.

⁹⁵ Hauskeller 1998, S. 86

andere Sicht auf Welt. Nun ist aber keine Version richtiger oder falscher als die andere, sie existieren nebeneinander.

Genauso verhält es sich für Goodman mit der Kunst, jedes Kunstwerk ist für ihn ein Symbol. Er nennt hier zwei wichtige Begriffe. Einerseits Repräsentation, also die Darstellung der Dinge und andererseits die Denotation, die Bezeichnung der Dinge. Bei der Repräsentation muss der Gegenstand nicht zwingend dem Objekt naturgetreu ähnlich sehen und vice versa, ein Werk kann ein Objekt haargenau abbilden aber muss es nicht repräsentieren. Es gibt immer unterschiedliche Ansichten über und von einem Gegenstand und wie wir diesen sehen hängt vom Betrachter und Künstler selbst ab. Denn unsere Erfahrungen prägen uns und beeinflussen, wie wir die Welt und die Dinge in ihr sehen. Wir beobachten, filtern, kategorisieren und interpretieren und schaffen nach unseren Ansichten unsere Welt. Damit gibt es bei Goodman auch keine realistische Kunst, denn alles hängt von Erfahrung und Interpretation ab. Ergo gibt es auch keine wahre Kunst oder Kunst, die Wahrheit zeigen kann oder soll. Die verschiedenen Arten von Kunst sind jeweils nicht besser oder schlechter, sie sind einfach nur nebeneinander; anders, und zeigen einen anderen Eindruck eines Menschen.

Um wieder auf das Symbol zurück zu kommen, ein Bild muss nie (nur) das bedeuten was es zeigt, denn der Sinn hinter einem Symbol ist, dass es für etwas anderes steht. Eine Schlange zum Beispiel muss nicht nur als Tier wahrgenommen werden, sie kann symbolisch für Verführung, Falschheit und den Sündenfall stehen. Wichtig ist zu unterscheiden, *was* abgebildet wird *als was*. Kunst bildet nicht nur ab, sondern charakterisiert die Dinge und Lebewesen. Verbindungen und Beziehungen zwischen dem, was abgebildet wird und dem, was es repräsentiert, werden sichtbar oder neu geknüpft. So kann selbst das „Schwarze Quadrat“ (1915) von Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch⁹⁶ die wildesten Interpretationen hervorbringen. Es ist nicht nur schwarz, es exemplifiziert die Farbe Schwarz und hängt sehr vom Kontext⁹⁷ ab. Ein Werk ist immer in einen gewissen Kontext eingebunden, dieser Kontext kann

⁹⁶ Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch, geboren 1879 in Kiew, Ukraine, gestorben 1935 in Sankt Petersburg, Russland

⁹⁷ Kontext, von lat. *contexere*, dt. ‚zusammenweben‘, bedeutet alle Elemente einer Kommunikationssituation, die das Verständnis einer Äußerung bestimmen und die Beziehung zwischen miteinander verbundenen Teilen beschreibt und umfasst. (Wikipedia 2014)

sich aber über die Jahre hinweg ändern und das Werk wird neu interpretiert. Das Schwarze Quadrat wäre ohne Kunstgeschichte davor – banal.

Ein weiterer wichtiger Begriff bei Goodman ist der *Ausdruck*. „Repräsentiert werden Objekte und Ereignisse, ausgedrückt hingegen Gefühle und andere Eigenschaften, die sich nicht unmittelbar exemplifizieren lassen.“⁹⁸ Hier kommt es wieder auf den Betrachter und die Betrachterin eines Werkes an. Es kommt darauf an, wie der Mensch ein Bild interpretiert und in welcher Tagesverfassung er sich befindet. Für Goodman muss ein Werk nicht direkt verständlich sein, damit ein Blick genügt und man weiß, worum es geht. Für ihn ist ein Werk eine Zusammensetzung von Symbolen, die es möglich machen einen gewissen Text oder Kontext interpretieren zu können. Ein Werk muss entziffert oder ein möglicher Code dechiffriert werden. Natürlich spielt dann der Charakter die Persönlichkeit und das Wissen eines Menschen eine wichtige Rolle. All dies beeinflusst die Wahrnehmung eines Menschen auf ein gewisses Bild. So kann ein und das selbe Bild bei verschiedenen Menschen eine Anzahl an unterschiedlichen Aspekten, Sichtwinkeln und Interpretationen bewirken. Was nun bei der Repräsentation oder Denotation mitschwingt, ist der Ausdruck. Ein Bild zeigt oder weist auf etwas hin, die Art und Weise, wie es das tut oder wie der oder die KünstlerIn das tut, weckt auch gewisse Gefühle im Betrachter. Diese sind, wie vorhin erwähnt, immer verschieden, je nach Betrachter und dessen Persönlichkeit. Der Ausdruck hilft uns, das Bild zu verstehen, oder eine Art Erkenntnis über das Bild zu erlangen.

Für Goodman ist die Kunst eines von vielen Symbolsystemen, und der Zweck der Kunst ist es, zu zeigen, dass sie niemals abgeschlossen sein wird, sie arbeitet keinem festgelegten Ziel entgegen, sie ist einfach und hilft beim „Erfassen, Erkunden und Durchdringen der Welt“⁹⁹. Dabei spielt der Wahrheitsgehalt keine große Rolle für Goodman. Hauskeller beschreibt diese Ansicht über Kunst so: „Viel wichtiger für die Beurteilung sind Kriterien wie Einheit, Einfachheit, Kraft und Bedeutsamkeit“¹⁰⁰.

Was mir hier sehr zusagt ist Hauskellers und Goodmans Haltung zur Wahrheit, denn für sie spielen Wahrheiten eine Nebenrolle, da es unterschiedlichste gibt und diese nur in einem speziellen Kontext Gültigkeit besitzen. Es wird auch der Bogen zur

⁹⁸ Hauskeller 1998, S. 90

⁹⁹ Goodman 1968/1973, Sprachen der Kunst, S. 259

¹⁰⁰ Hauskeller 1998, S. 91

Wissenschaft gespannt, denn was in einer Theorie oder in einem Paradigma gültig oder wahr ist, kann in einem anderen durchaus als falsch angesehen werden. Die verschiedenen Systeme existieren nebeneinander, sie können sich bei gewissen Punkten überlappen aber sie werden nie identisch sein, selbst wenn sie identisch aussehen. So können zwei Bilder, die ein und das selbe zeigen, völlig verschiedene Interpretationen auslösen. Kunst und Wissenschaft sind zwei Systeme, die Welt auf ihre eigene Art erschaffen, verstehen und erklären. Sie sind miteinander verbunden, es gibt keine klare Trennlinie, wie so oft behauptet wird.

Ein letzter Punkt bei Goodman ist, dass ein Werk gewisse Merkmale aufweisen kann, aber wenn ein Werk mehr oder weniger von diesen Eigenschaften besitzt, kann man nicht beurteilen, ob dieses Werk nun besser oder schlechter sei als ein anderes, das mehr oder weniger hat. Man kann, für Goodman, sagen, dass etwas Kunst ist aber ob es nun „gute Kunst“ ist bleibt hier offen. Die Frage die sich mir stellt ist dann, ob es so etwas wie gute Kunst überhaupt gibt. Auf diesen Punkt werde ich später noch einmal zu sprechen kommen. Doch diese Frage stellt sich für Goodman nicht, denn was heute oder früher als Kunst angesehen wird oder wurde, war oder ist in einer anderen Zeit womöglich nicht als Kunst anerkannt, ohne, dass sich das Kunstwerk irgendwie verändert hätte. Für ihn ist also nicht wichtig ob Kunst *gut* ist, sondern *wann* Kunst ist. Für Goodman ist Kunst dann relevant, wenn sie uns hilft, neue Einsichten in unsere Welt zu erlangen, wenn sie unseren Horizont erweitert und uns neue Perspektiven öffnet. Es passiert, dass ein Kunstwerk seinen Status als ein solches verliert, dass Einsichten und Zuordnungen verloren gehen, es neu entdeckt wird und neue Verknüpfungen und Anschauungen entstehen. Hauskeller beschreibt diese Ansicht auf Kunst sehr treffend mit diesen Worten: „So kann selbst der verborgene Automobilkotflügel in einer Galerie zu einem Kunstobjekt werden, wenn und solange es ihm gelingt, dem Bekannten neue Einsichten abzugewinnen und so eine neue Welt zu erzeugen“¹⁰¹. Hier kann man Parallelen zum Dadaismus und Readymades um 1915 erkennen.

1.15. Jean-François Lyotard (1924-1998): Für Lyotard ist der Zeitbegriff ein wichtiger in der Kunst. Denn die Vergangenheit ist schon vorbei und die Zukunft ist noch nicht. Er fragt sich, ob es etwas wie eine Gegenwart eigentlich geben kann, eine Nische wo Dinge passieren, von Zukunft zu Vergangenheit werden, und an uns vorüber gehen.

¹⁰¹ Hauskeller 1998, S. 92

Wir können den Augenblick der Gegenwart nicht festhalten, er entgleitet uns und wird Vergangenheit. So ist auch einmal das wundervollste Konzert vorbei, oder die, für manche lebensnotwendige Soap, im Fernsehen, in einer dreiviertel Stunde beendet. Laut Lyotard kann unser Verstand nur fassen was *ist*, also Dinge, etwas das ist. Hier spielt wieder das Sein eine wichtige Rolle. Und Aufgrund der Art und Weise des Seins der Dinge kann unser Verstand sie kategorisieren, ordnen und einteilen. Nur damit der Verstand es fassen kann muss es passieren, muss es eine Situation geben, in der es ist. Das Ereignis passiert aber unser Verstand kann es nicht festhalten, man kann einen Augenblick nicht festhalten. Man kann aber sehr wohl begreifen, was in diesem Moment passiert ist und welche Dinge dabei eine Rolle gespielt haben.

Dieses Unbegreifliche der Situation, dieses Flüchtige „fühlbar zu machen“¹⁰² ist laut Lyotard Aufgabe der Kunst. Hier lassen sich wieder Parallelen zum Mittelalter erkennen, wo die Kunst das Unbegreifbare des Göttlichen, begreifbar für die Massen machen musste. Nur geht es bei Lyotard nicht um eine höhere Macht, die verständlich gemacht werden muss, sondern um das nackte Sein der Dinge selbst. Ganz im Gegensatz zu manch andere Perspektiven über Kunst darf man hier aber nicht kritisch oder reflexiv darüber nachdenken, denn dann läuft man Gefahr die Dinge wieder in eine gewisse Schublade oder Tradition zu stecken.

„In Erinnerungen an das uns schon Bekannte haben wir bei allem, was geschieht, bestimmte Vorstellungen davon, wie es weitergeht. Jeder Pinselstrich zieht einen anderen nach sich, und je mehr Pinselstriche getan sind, desto geringer wird die Zahl der erwartbaren Fortsetzungen“¹⁰³

Das *Überraschtwerden* ist für Lyotard ein neuer Weg, der von Vertrautem wegführt und neue Erwartungen weckt. Weiter muss man auch in Betracht ziehen, dass es das Ende gibt eines Moments, dass nichts mehr nachfolgt, dass das Werk oder der Satz zu Ende ist. Erst dieses Endliche lässt den Augenblick, so wertvoll er ist, noch weiter hervortreten, denn er kann enden und wird irgendwann enden. Hier ist der Zeitbegriff ein verzerrter, denn es geht nicht um Minuten und Sekunden, da die Zeitwahrnehmung für verschiedene Menschen ganz anders ist. So kann eine

¹⁰² ibd., S. 93

¹⁰³ Hauskeller 1998:94

Schularbeit einem wie eine Ewigkeit vorkommen und ein Besuch einer Ausstellung, von Werken Albrecht Dürers oder Claude Monets, die meist stunden dauert, viel zu schnell wieder vorbei sein. Der Mensch befindet sich dann zwischen einer Spannung und Erwartung, von Angst (Was wird geschehen in diesem Moment?) und Lust (Was wird geschehen in diesem Moment.) Für Lyotard ist dann der Moment selbst wie ein Fragezeichen.

„Das Ereignis ist der Augenblick, der unvorhersehbar ‚fällt‘ oder ‚sich ereignet‘, der aber, ist er erst einmal da, Platz nimmt in dem Raster dessen, was geschehen ist“¹⁰⁴. Diesen kostbaren Moment in der Gegenwart, nennt Lyotard die *Präsenz* oder das *Erhabene* (le sublime). „Daß hier und jetzt dies Bild ist, und nicht vielmehr nichts, das ist das Erhabene“¹⁰⁵. Im Französischen bedeutet erhaben jemanden in staunen zu versetzen. Bei Immanuel Kant und Edmund Burke (1729-1797) wird das Erhabene beschrieben, als etwas, das zu groß ist, um von unserem Verstand erfasst werden zu können, etwas, das uns „gelassen verschont“, etwa eine Naturkatastrophe. Lyotard stützt seinen Begriff des Sublimen auf den amerikanischen Maler Barnett Newman (1905-1970) der in seiner Kunst und seinem Essay, vom *The Sublime is Now* berichtet, und Lyotard schreibt der Kunst zu, das „Unausdrückbare“¹⁰⁶ oder Unbegreifbare darzustellen., Aus der Nähe betrachteten, allein durch die schiere, unüberschaubare Größe Newmans Bilder (ca. 4x2 Meter bei *Voice of Fire*, Blau-Rot-Blau senkrechte Streifen) kann der oder die BetrachterIn keinen richtigen Überblick von dem Werk bekommen.

Am Anfang des Kapitels habe ich geschrieben, dass Reflexion oder kritisches Denken ausgeklammert werden soll, damit man dieses Erhabene nicht in einem Schublade steckt. Die Senkrechten Linien und Streifen von Newmans Bildern und ihre Größe lassen den Menschen staunen, denn der Zweck der Werke ist kein anderer, als einfach nur da zu sein und die Menschen mit ihrer Größe und Unüberschaubarkeit zu einem verblüfften „Ah!“¹⁰⁷ zu bringen. Kunst soll nach Lyotard den Horizont des Betrachters und der Betrachterin erweitern oder erschüttern. Die Kunst muss aber für diesen Zweck nicht vollkommen sein, denn das wiederum, das Schöne oder Vollkommene, ist der Mensch gewohnt. Wie bei Benjamin kommt es bei

¹⁰⁴ Lyotard 1986, Der Augenblick, Newman, S. 12

¹⁰⁵ Lyotard 1987, Das Erhabene und die Avantgarde, S. 255

¹⁰⁶ Hauskeller 1998, S. 95

¹⁰⁷ Hauskeller 1998, S. 96

Lyotard auch auf den Schock an, Kunst soll also aufrütteln. Als Beispiel dafür nennt Lyotard den Minimalismus der Kunst in seiner Zeit, denn dieser zeigt auf, dass ein Bild keine klaren Formen, feste Grenzen oder Farben haben muss, um Wirkung zu erzielen.

Weiter spricht Lyotard davon, dass die Kunst uns hilft, vergangene Momente wieder ins Jetzt zu rufen und so „dem Stimmlosen eine Stimme zu geben und der unvermeidlichen Schuld des Vergessens entgegenzuwirken“¹⁰⁸. Zu diesem Punkt möchte ich noch hinzufügen, dass die Kunst, meiner Meinung nach, nicht nur hilft, Vergessenes wieder ins Gedächtnis zu rufen, sondern dass sie auch hilft, Traumatisches zu verarbeiten und vergessen zu können. Aus meiner Sicht funktioniert Kunst in beide Richtungen, Vergessen und Erinnern.

Was jetzt den Künstler oder die Künstlerin selbst angeht hat Lyotard klare Ansichten, denn der oder die dürfen nicht „einfach“ Dinge oder Gegenstände nachahmen, sie müssen sich „an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen versuchen“¹⁰⁹. Der Schock, den die Bilder auslösen, zeigt dann, dass Kunst in diesem Moment geschieht und ist, aber, dass sie auch wieder Vergangenheit wird. Ein anderer Bestandteil dieses Schocks ist, laut Lyotard, die gleichzeitige Lösung der Spannung und, dass alles weiter existiert, dass ein Nichts oder ein Ende abgewandt wurde. Was Lyotard hier auch wichtig ist, dass diese Art von schockierender Kunst nichts mit Neuem oder Innovation zu tun haben muss. Das Ereignis im hier und jetzt zählt und gerade weil es passiert ist es in gewisser Weise neuartig und einmalig, denn es reißt einen aus dem Trott des Alltags. So durchbricht die Kunst diese von Wirtschaft und Gesellschaft aufgezwungen Innovationwut oder Kontinuitätskette und lässt uns wieder fühlen, schockiert sein. Zuletzt bleibt nur der oder die BetrachterIn und das Werk, in einem erhabenen Augenblick des Staunens und Seins.

1.16. Arthur C. Danto (1924-2013): In Dantos Zeit war die Frage, was denn nun Kunst sei, eine Gemüther erheizende. Andy Warhol 1964 mit seinen *Brillo Boxes*, bunte Haushaltsschwämme in Schachteln die er zum Kunstwerk erhob, die aber im Supermarkt keines ist. Er hat die Schwämme, wie auch die Schachteln originalgetreu

¹⁰⁸ ibd., S. 96

¹⁰⁹ ibd., S. 97

nachgebaut. Ab dem 20. Jahrhundert begann eine Revolution in der Kunst, wie schon ein paar mal im Text erwähnt, kamen jetzt Dadaismus¹¹⁰, Pop-Art¹¹¹ und Readymades¹¹². Der Name Ready-made geht auf Marcel Duchamp zurück, der seit 1913/14 Objekte des täglichen Gebrauchs aus ihrer üblichen Umgebung holte und als Kunstwerke deklarierte¹¹³) auf den Plan der Kunstszene.

Praktisch jeder Gegenstand konnte Kunst sein, egal wie er aussah oder welche Qualitäten er mit sich brachte. Einer der Wegbereiter für diese Art von Kunst war Marcel Duchamp (1887-1968), der schon lange vor Warhol alltägliche Gegenstände aus ihrem Kontext herausnahm und sie zum Kunstwerk ernannte. Hier war wichtig, dass man nicht den Zweck des Gegenstandes sah, sondern das Ding an sich und seine spezielle Ästhetik, die meist übersehen wird bei der Benutzung. Man sieht sich zum ersten Mal Gebrauchsgegenstände genau an. Für mich hat es auch den Effekt, dass man sich der Dinge, die einen umgeben, bewusster wird. Man verwendet sie nicht nur, sondern *sieht* sie. In dieser Zeit der *Readymades* war es zum ersten Mal möglich, dass „alles Kunst sein konnte“. Danto nannte diese Entwicklung „posthistorische Periode der Malerei“¹¹⁴. Posthistoire heißt übersetzt so viel wie Nachgeschichte oder eben nach der Geschichte. Damit ist gemeint, dass quasi ein *Endzustand* erreicht wird. Als einer der ersten der diese Phase „état final“ in seinem Werk aufgreift, war C. Bouglé¹¹⁵. Bei ihm taucht diese Phase als „phase post-historique“ auf und er spricht sowohl von einer Prä-historischen als auch von einer post-historischen Phase. In beiden herrschen Kräfte, die auf die Geschichte Einfluss nehmen. Diese Kräfte zeigen sich in unserer Gesellschaft, in künstlichen Systemen, Ordnungen und Vereinheitlichungen, die langsam aber sicher kollabieren und die ungebremst alles gegen die Wand fahren, ergo *Endzustand*.¹¹⁶ Gehlen beschreibt 1961 sehr treffend genau diesen Zustand, dass „die Ideengeschichte abgeschlossen

¹¹⁰ „Von französisch dada, "Spielzeugpferd", abgeleitete Bezeichnung für eine literarisch-künstlerische Bewegung, die sich mit hintergründigem Humor gegen den "Wahnsinn der Zeit", gegen die herrschende Politik, gegen den Militarismus und die etablierte Kunst richtete“, aus P.W. Hartmanns Kunstlexikon.

¹¹¹ „Der Name Pop Art wird dem englischen Kritiker Lawrence Alloway zugeschrieben, ausgehend von den Buchstaben "POP", mit denen der englische Maler Richard Hamilton eine 1956 erschienene Collage versehen hatte. Eine andere Deutung ist die Abkürzung von "Popular Art", aus P.W. Hartmanns Kunstlexikon.

¹¹² „Ready-made, Readymade, englisch, "fertig gemacht", "gebrauchsfertig“.

¹¹³ ibd.

¹¹⁴ Danto 1996, S. 22

¹¹⁵ C. Bouglé, *Les rapports de l'hist. Et de la sci. Sociale d'après Cournot*. Rev. Métaph. Morale 13, 1905, S.368.

¹¹⁶ Marion Elias, 2005

ist, und dass wir im Posthistoire angekommen sind“.¹¹⁷ Es sind zwar „Neuigkeiten, sind echte Produktivitäten möglich, aber doch nur in dem schon abgesteckten Feld und auf der Basis der schon eingelebten Grundsätze“, und diese Wege werden selten wieder verlassen.¹¹⁸ Danto versteht diesen Endzustand noch radikaler, als „Ende der Kunst“. Die Werke haben keine historische Bedeutung mehr, sie bauen nur *posthistorisch* auf eine vergangene, glorreiche Zeit auf. Danto greift hier auf Hegel zurück, der die Kunst oder die geschichtliche Kraft als vergangen bezeichnet.¹¹⁹

Jetzt stellt sich natürlich die Frage, was ein Kunstwerk von einem gewöhnlichen Ding unterscheidet, wenn alles Kunst sein kann. Danto erklärt dies sehr klar, denn nur weil man ein angesehenerer Künstler oder angesehene Künstlerin ist, kann man nicht alles zum Kunstwerk erklären. So einfach ist es auch wieder nicht. Ein Kunstwerk ist *über etwas*, es berichtet *über etwas*, es steckt eine Geschichte dahinter und hat Bezug *zu etwas*. Bei einem gewöhnlichen Ding steckt nichts dahinter. Danto nennt dieses Phänomen des Kunstwerks das *Über-etwas-sein* oder auf Englisch *aboutness*. Hauskeller erklärt diese *aboutness* sehr geradlinig: „Die Topfreiniger-Kartons im Supermarkt sind über nichts, Warhols Brillo Boxes hingegen sind über die Welt, in der wir leben, über uns selbst und unsere Wahrnehmung dieser Welt“¹²⁰. Es geht also, um eine Exemplifizierung oder Gewährwerdung über die Dinge in unserer Welt, wie unsere Welt funktioniert und erlaubt es dann auch Rückschlüsse auf uns selbst zu erlangen. Aber wieso? Weil das Zeug in einer Galerie steht?

Es ist schwierig ein Kunstwerk von einem normalen Gegenstand zu unterscheiden. Eine Frage die sich mir hier stellt, ist, ob ein Kunstwerk, an Hand von gewissen Charakteristika erkannt werden kann, oder ob es mehr Information braucht, um zu verstehen, was man denn nun sieht. Bei Danto findet man zu dieser Frage auch eine Antwort, nämlich, dass diese Eigenschaften des Kunstwerks unsichtbar sind. Das macht für den Betrachter oder die Betrachterin das Erkennen des Kunstwerks nicht gerade leichter. Hier kommt wieder die Interpretation ins Spiel, denn, wenn ein Karton mit Schwämmen in einer Kunst-Galerie steht, muss es doch etwas bedeuten oder auf etwas hinweisen, sonst wäre diese Box mit ihrem Inhalt nicht in der

¹¹⁷ Arnold Gehlen, „Über kulturelle Kristallisation“, in: Studien zur Anthropologie und Soziologie, 1961, S. 323.

¹¹⁸ Ibid., 321

¹¹⁹ Arthur C. Danto, Die philosophische Entmündigung der Kunst, München, Fink, 1993, S. 111f.

¹²⁰ Hauskeller 1998, S. 100

Ausstellung. Hier ist das kritische und ernste Nachdenken der BetrachterIn gefragt, im Gegensatz zu Lyotard, wo der Mensch nicht kritisch denken soll, sondern von dem Kunstwerk aufgerüttelt und verblüfft werden soll. Bei Danto sind kritische Gedankengänge das, was ein Kunstwerk zu einem macht, nur muss der Gegenstand auch solche Gedanken zulassen können, man muss ihn in Bezug zu etwas setzen können, sei es aufgrund seines Materials oder anderer möglicher Eigenschaften. Der Titel eines Werkes war schon immer ein Hinweis auf die Bedeutung oder Bezüge zur Welt und dem Menschen. Aber ab diesem Zeitpunkt rückte er mehr in den Vordergrund. Der Titel hilft uns zu orientieren und bringt unsere Gedanken in eine gewisse Richtung. „Das Ganze bewegt sich auf einmal“¹²¹ durch diese kurze Zusatzinformation. Am Anfang dieser Arbeit schrieb ich darüber, dass wir uns nur noch auf Texte verlassen, um schnell an Informationen zu kommen, über das Werk. Damit habe ich die allgemeine Schnelllebigkeit in unserer jetzigen Zeit gemeint, man nicht sich nicht mehr die Zeit Kunst wirklich anzusehen. Auch beim Dadaismus braucht es genau diesen kurzen Text und hier finde ich, dass der Text eben zur Kunst dazugehört und Teil des Kunstwerkes ist. Hier ist es mir wichtig, dass man mich richtig versteht, da wo Text gebraucht wird und zum Konzept gehört, ist er Teil der Kunst und lenkt nicht von ihr ab. In diesem Kontext ist auch wieder die Konzeptkunst zu nennen, die ich am Anfang der Arbeit erwähnt habe.

Wenn der Künstler nun sein Werk erklärt und ihm einen Titel gibt, oder auch eben nicht, als eine Art *statement*, die auch Interpretationen zu lässt, dann grenzt er oder sie sein Werk ab, verleiht ihm einen gewissen Platz, eine Nische, wo es die Beziehung zwischen Kunst, Welt und Mensch zu hinterfragen gilt. „Etwas überhaupt als Kunst zu sehen, verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte. Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorie abhängig ist“¹²². So ist es für Danto auch wichtig, wie und wo ein Werk entstand, zur welcher Zeit und in welchem Kontext. Die Zeit, in der ein Werk eingebettet ist, ist manchmal maßgeblich für die Verständnis oder mögliche Interpretationen darüber. Das Wissen über die Geschichte oder Entwicklungen, die im Feld Kunst, werden zu einem zentralen Punkt im Dadaismus und in der modernen Kunst unserer Zeit. So kann man dann, laut Danto, wenn man das nötige Wissen besitzt, ein Werk, wie einen Text lesen.

¹²¹ Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, 1984, S. 184

¹²² ibd., 207

Ich habe schon einmal erwähnt, dass Kunst eine Art Sprache ist, die manchmal mehr und einfacher Dinge ausdrücken kann, als Worte oder Texte selber. Nur ist es hier der Fall, dass Kunst - etwa im Dadaismus, um ihre Gültigkeit nicht zu verlieren, auf Texten und Geschichte aufbauen muss, um dann wiederum mögliche Bezüge und Beziehungen aufzuzeigen. Um jetzt ein Bild und seine *aboutness* zu erkennen, muss oder sollte der oder die BetrachterIn die Theorien und Geschichten dahinter kennen, sonst steht man davor, wie vor einem Text in fremder Sprache, den man einfach nicht entziffern kann. Hauskeller sieht den Unterschied zwischen Kunstwerk und bloßem Gegenstand, im Bezug auf Kontext und Theorie, auf die „Aussagefähigkeit“¹²³ des Werkes. Mit dieser Ansicht nähern sich Kunst und Philosophie wieder an, wie es auch bei Hegel der Fall war. Es braucht also eine gewisse Interpretation oder die Möglichkeit interpretieren oder philosophieren zu können, damit man ein Kunstwerk als solches erkennt, aber diese Philosophie steht nicht über dem Werk und schon gar nicht kann es das Werk ersetzen. „Wie sprachliche Metaphern sind Kunstwerke intensional, was bedeutet, daß sie sich nicht durch Termini gleichen Bedeutungsumfangs ersetzen lassen“¹²⁴. Um also ein Werk verstehen zu können, muss man den Text dahinter, die Metapher, erkennen aber man muss auch die Gründe verstehen, warum es eben genau diese Metapher ist und warum sie mit diesem Kunstwerk verbunden ist. Aber warum muss man das? Wenn mir ein Werk oder die Sache nichts sagt, sagt sie mir nichts.

2. Das Image des Künstlers

Das Image oder Selbstbild des Künstlers hat sich über die Jahrhunderte, sogar Jahrtausende, stark verändert. Die Sicht auf den Künstler und wie er in der Gesellschaft wahrgenommen wird, kann bis zum antiken Griechenland zurückverfolgt werden und nahm hier, soweit wir wissen, ihren Anfang. Ein großer Schritt und Wandel des Images erlebte der/die KünstlerIn dann in der Renaissance, weiter entwickelte sich die Perspektive auf Kunst und Künstler in der Frühromantik und dann radikal in der Klassischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. So entstanden zahlreiche Auffassungen, Definitionen und Theorien über Kunst und KünstlerIn. Doch diese Ansichten und Begrifflichkeiten machen es dem Künstler nicht

¹²³ Hauskeller 1998, S. 103

¹²⁴ Hauskeller 1998, S. 104

leicht, als solcher anerkannt zu werden. Wenn man sich das erste Kapitel in Erinnerung ruft, wo der Kunstbegriff an sich, historisch aufgearbeitet wurde, sieht man klar, dass es keine exakte Antwort auf die Frage ‚Was ein Künstler sei‘ geben kann. Aber es ist möglich nachzuforschen, wie KünstlerInnen über die Zeiten hinweg behandelt wurden und wie sie sich selbst wahrgenommen haben, am Rande der Gesellschaft.

Das Gedicht „Künstlers Erdenwallen“ von 1773, von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) beschreibt das tragische Leben eines Künstlers seiner Zeit. So zeigt der junge Bub, im Gedicht, schon früh, dass er eine Begabung für das Künstlerische hat. Nur der arbeitstüchtige und verhärmte Vater will von diesen Kinkerlitzchen nichts wissen, zerstört seine Zeichnungen und bestraft ihn für seine kreative Ader. Doch der Vater vermag es nicht den *Keim* der Kunst im Knaben zu ersticken und so bleibt der Junge künstlerisch tätig. Der Vater verbrennt alle seine Werke, und zwingt ihn schließlich, Schuster zu werden. Der *Trieb* der Kunst ist aber zu stark und so sucht der junge Mann seine *Freiheit* in der Kunst. Auf Umwegen schafft er es auf eine Kunstschule und erlernt gegen den Willen des Vaters das Kunsthandwerk und all seine Facetten. Der Vater droht dem Jungen, ihn zu verstoßen und so wählt er die Kunst und wendet sich von seiner Familie ab. In Goethes Drama, wird hier diese Abwendung, vom Vater und hin zur Kunst als „innerer Selbstkampf“¹²⁵ beschrieben, was auch wieder zeigt, dass das Künstlerhandwerk schon immer mit Vorurteilen kämpfen musste, und Künstler mit sich selbst hadern mussten, ob das was sie tun überhaupt Wert hatte oder hat. So kommt es dann in der Geschichte, dass sich der junge Mann verliebt, doch ohne Geld oder Ansehen, kann er dem Mädchen nicht bieten und nicht für sie Sorgen. Hier kommt wieder das Vorurteil ein, dass Kunst eine brotlose Kunst sei, was damals und auch heute noch zutrifft. So kann der junge Künstler von Erfolg und Reichtum nur träumen und lebt am Rande der Gesellschaft ein tristes Leben. Er lebt von der Hand im Munde, doch kaum nach seinem Tod, werden seine Bilder auf einmal geschätzt und als wertvoll erachtet.

Diese Geschichte ist aber nicht reine Fiktion, leider ist sie für manche Künstler bittere Wahrheit: „die frühe Begabung, die widrige Umwelt, das Leben außerhalb bürgerlicher Konvention, Armut, Unverstandeneheit, die Diskrepanz zwischen

¹²⁵ Goethe 1773

Berufung und Brotberuf, der frühe tragische Tod und nicht zuletzt auch der erst nach dem Tod einsetzende Ruhm¹²⁶. Dieser unglückliche Lebenszyklus eines Künstlers hat sich in der Geschichte doch wiederholt, aber seltener als man glaubt. Vincent van Gogh (1853-1890) war so ein Künstler der seinen wahren Ruhm und Anerkennung seiner Kunst, erst nach dem Tod bekommen hat. In der Hauptsache ist der arme Künstler ein Klischee, das aus dem 18. Jahrhundert stammt. Davor war dieses Konzept nicht bekannt. Rubens zum Beispiel war Millionär. Was hier noch wichtig zu erwähnen ist, dass Ansehen immer mit Geld in Verbindung gebracht wurde. Es mag stimmen, dass KünstlerInnen nicht in Geld schwammen, es gab Ausnahmen, aber sie mussten auch nicht von der Hand in den Mund leben.

Dieses Klischee des tragischen Künstlers hielt sich lange Zeit. Als Goethe dieses Drama schrieb arbeitete er auch an dem Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“. Diese unruhige Zeit, in der Goethe hineingeboren wurde, nannte man „Sturm und Drang“ und der Kult um das tragische Genie baute sich auf. Dieses Thema des „tragischen Genies“ wurde dann immer wieder neu aufgegriffen, vor allem im Biedermeier, wo bereits unzählige Werke und Dramen verfasst wurden. Diese Klischees und Vorurteile begleitete die Kunst und die KünstlerInnen lange Zeit. Es beeinflusste die Selbstwahrnehmung der Künstler und Künstlerinnen.

Rund 150 Jahre später versuchten etliche Kunstschaffende, mit diesem „tragischen Klischee“ zu brechen. Die Selbstwahrnehmung des Künstlers und der Künstlerin änderte sich. Das Klischee wurde überspitzt dargestellt und ironisch aufgebauscht, um noch deutlicher zu zeigen, dass es so nicht sein muss, oder sein darf. Zwar grenzten sich manche KünstlerInnen von der Masse ab, lebten wieder am Rande der Gesellschaft, nur sie sahen sich nicht mehr als tragische Genies oder Opfer ihrer eigenen künstlerischen Triebe, sondern als etwas Besonderes, als Schöpfer, als Querdenker und Revolutionäre, die offen Kritik übten, an Missständen und, teils gnadenlos, falsche Wahrheiten aufdeckten. So eckten manche Künstler gerne an und schockierten die breite Masse, andere wiederum, wollten von der Gesellschaft anerkannt werden und sehnten sich nach Zugehörigkeit. Ein weiteres Klischee, das im 19. Jahrhundert aufgearbeitet wurde, war das Kunst immer mit Männern in Verbindung gebracht wurde und als ein männliches Privileg dargestellt wurde.

¹²⁶ Krieger, Was ist ein Künstler?, 2007, S. 9

Künstler beider Geschlechter räumten mit diesem Vorurteil auf. Wenn ich hier von Geschlecht schreibe, meine ich das sozial entwickelte Konzept, von männlich und weiblich, und nicht das biologische, dass durch die Anatomie bestimmt wird. Ein Künstler, der radikal mit all diesen Vorstellungen über Kunst und KunstschafterIn, arbeitete war Martin Kippenberger (1953-1997). Er stellte diese Klischees auf den Kopf, überspitzte sie, zog sie ins lächerliche, zeigte sie als nicht mehr ernstzunehmende, überholte Fossilien. Ironie und Selbstreflexion spielten eine wichtige Rolle, in seinen Werken. Mit seinen Bildern und Collagen zeigte er auch auf, wie schwierig es ist, gegen alte, festgefahrene Traditionen und Vorstellungen anzugehen und diese verengte Sichtweise, auf die Dinge, wieder zu erweitern und aufzureißen.

Die Kunst an sich, um Anerkennung zu bekommen, wurde immer mehr verwissenschaftlicht, der schöpferische Prozess wurde untersucht und beleuchtet, wurde selbst zur Kunst. Der Künstler oder die Künstlerin wurden zu Forschern, beleuchteten ihr eigenes Tun und untersuchten ihren eigenen Standpunkt zu Kunst und letztendlich zum Schöpferischem. Der Künstler entwickelte sich weiter, in seinem Streben, nach Anerkennung und, um seinem Tun einen Mehrwert zu geben.

Hier frage ich mich, warum muss ein Künstler sein Tun oder Werke mit vielen Worten oder komplizierten Theorien „aufwerten“? Natürlich schadet Hintergrund- und theoretisches Wissen nicht. Nur, kann die Kunst nicht einfach an sich sein und Menschen erstaunen, erfreuen oder schockieren, ohne gleich wissenschaftlich aufbereitet sein zu müssen? Nun ja, in unserer verwissenschaftlichen Welt, wird teilweise nur anerkannt oder als wertvoll erachtet, was auf Theorien, Forschung oder kurzum, auf Wissenschaft basiert. Mit diesem Vorurteil hat die Kunst, wie ich schon mehrere Male erwähnte, seit dem antiken Griechenland zu kämpfen. Handwerk und geistige Arbeit sind meiner Meinung nach gleichwertig, das eine kann ohne das andere nicht existieren. Das wäre genauso, wie wenn ein Architekt, der keine Hände hat, die besten Ideen für Räume entwickelt, diese aber nie verwirklichen kann. Diese beiden Begriffe kann man nicht von einander trennen oder gegen einander ausspielen, sie sind interdependent, greifen ineinander und spielen im künstlerischen Prozess eine wichtige Rolle.

2.1. Was ist ein Künstler?

„Der ›Künstler‹ im emphatischen Sinne dieses Wortes ist eine Erfindung der Neuzeit. In den vorangegangenen Epochen war der Maler ein Maler, der Bildhauer ein Bildhauer, der Architekt ein Architekt“¹²⁷. Aber der Architekt wurde nicht als solche bezeichnet, er war nur bestenfalls ein Oberbaumeister. Gemeinsam mit Weberei, Ackerbau und Tischlerei bildeten diese Berufe die Sparte der *artes mechanicae*, also mechanische Künste. Im Mittelalter zählte zu den mechanischen Künsten die Baukunst mit Werken aus Stien, Holz, Metall aber auch Waffenkunst und Schmiede, Bildhauerei, Malerei, Architektur, Landwirtschaft und Bekleidungshandwerk. Im 9. Jahrhundert kamen dann Handel, kaufmännische Tätigkeiten und die Kochkunst hinzu. Im 12. Jahrhundert waren die Webekunst, Waffenschmiede, das Bauhandwerk, Schifffahrt, Jagd, Heilkunst und Schauspielkunst mechanische Tätigkeiten. Nur die Architektur war im antiken Griechenland etwas angesehenener, da sie in Verbindung war mit Arithmetik und Geometrie, welche zu den *artes liberales*, den freien Künsten, zählten. Die sieben freien Künste umfassten Arithmetik, Geometrie, Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Astronomie und Musiktheorie. In Kapitel 1, unter Platon, stellte ich sie bereits vor. Im antiken Griechenland stand die Malerei und Bildhauerei unter den 7 freien Künsten. Poesie und Musik hingegen genossen einen höheren Status. Lange Zeit fungierte auch die Poesie das Vorbild für Malerei und Bildhauerei, bis diese „mechanischen Künste“ selbst Anspruch erhoben haben, eine freie Künste zu sein.

Von der Geschichte her kann man dann behaupten, dass das Konzept des Künstlers ein relativ neues ist und es hat mit dem antiken Begriff der Kunst (*ars*), nichts gemein. Die 7 freien Künste, als geistige Tätigkeiten, könnte man heute mit unseren Wissenschaften vergleichen. In der Antike ging man davon aus, dass geistige Tätigkeiten einen höheren Status inne haben als handwerkliche. So waren Malerei und Bildhauerei in erster Linie nicht geistige sondern handwerkliche Gebiete. Die Emanzipation der KünstlerInnen war ein schwieriger und langwieriger Prozess und hat auch damit zu tun, dass dieses Metier, dieser Beruf oder doch eine Berufung(?), zunehmend mit Wissenschaft in Verbindung trat. Aber diese Entwicklung als Verbindung mit Wissenschaft an zu sehen liegt an der Gesellschaft. Ein Künstler scherte sich recht wenig um wissenschaftliche Theorien. Erst im Nachhinein werden

¹²⁷ Krieger 2007, S. 13

dann Konzepte und Errungenschaften in der Kunst an wissenschaftliche Theorien angelegt.

Durch die „Intellektualisierung“ der Kunst und des Berufstandes des Künstlers war es nicht mehr „nur“ eine mechanische Professur, sondern wurde durch Theorien, Research, Studien und der gleichen in den Rang einer antiken Kunstauffassung erhoben. Dieser Theorie gegenüber, dass Kunst rein mechanisch sei und weniger wert sei als Wissenschaft, sah ich immer sehr kritisch. Ich habe schon gelegentlich, in diesem Text, zu dem ewigen Kräftemessen, zwischen Kunst und Wissenschaft, meine Meinung geäußert, dass eben beide interdependent zu einander stehen, und, dass keine schlechter oder besser ist als die andere.

Um genauer zu verstehen, warum es zu dieser Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft kam, muss man verstehen, wie Kunst und Wissenschaft in der Geschichte sich parallel entwickelten. Im antiken Griechenland wurden bildende Künste als *techne*, also Handarbeit beschrieben. Der bildende Künstler wurde als *banauon*, ungebildeter Handwerker, titulierte. Im Mittelalter waren dann handwerkliche Tätigkeiten und Berufe in Zünften und Gilden organisiert. Diese Gilden wurden in Italien *arti* genannt, und regelten die Ausbildung, Gesetze innerhalb der Zunft und es galten strikte Normen. Die Preise eines Kunstwerks wurden festgelegt anhand dessen Formats, der Anzahl an dargestellten Figuren und der verwendeten Materialien, wie Farben und Leinenbezugsstoff. Aber so schlecht waren diese Verhältnisse nicht.¹²⁸

Damals konnten die KünstlerInnen nicht nur arbeiten und malen, wie ihnen der Sinn danach stand, es gab Auftraggeber und wer es am besten vermochte, typische

¹²⁸ Im Florenz des 15. Jahrhunderts entstanden Gilden oder Zünfte, die als „Künste“ bezeichnet wurden und die in die „höheren Künste“, die **Arti maggiori** (die „edlen“ Berufe) und in die „niederen Künste“, die **Arti minori** (die einfacheren Handwerke wie Schmied, Schuhmacher, Steinmetz) unterteilt wurden.

Es gab sieben **Arti maggiori**, davon waren die sechs Handelsgilden die bedeutendsten, wie die Gilden der Stoffveredeler, und -händler - **Arte dei Mercatanti o di Calimala** - , der Geldwechsler und Bankiers - **Arte del Cambio** - und der Tuch- und Pelzhändler - **Arte della Lana**. Die „niederen Künste“ erlaubten keinen gesellschaftlichen Aufstieg, und standen weit unter diesen Gilden.

Die Gilden hatten eigene Versammlungsgebäude dazu. Auch Banken wie z. B. die der Medici in Florenz gehörten den Gilden an. Die Unternehmungen der Medici gehörten verschiedenen Wirtschaftszweigen an. Deswegen gehörten sie über die Geldwechslerszunft hinaus auch anderen höheren Künsten an. Ihnen gelang ein bemerkenswerter politischer Aufstieg. (Wikipedia 2014)

Schönheitsideale oder Trends darzustellen, der machte dann das meiste Geld damit, heute ist es auch nicht viel anders. Aber manche KünstlerInnen schafften es, mit geschickten, versteckten Symbolen, ihre Sicht der Dinge doch einzubringen. Die Kunst war noch nicht völlig frei, sondern direkt an die Gesellschaftswünsche gebunden, ob es dem Maler gefiel was er da zu Papier oder Leinen brachte war unerheblich. Nur, ist die Kunst heute frei? Es gab genaue Verträge, was auf einem Bild zu sehen war und wie es in Szene gesetzt wurde. Meist wurden die Künstler nicht mit Geld, sondern in Naturalien bezahlt, die aber genauso viel und noch mehr wert waren, wie Blattgold oder kostbaren Pigmenten. Diese meist als „irrationale Preispolitik“¹²⁹ bezeichnete Bezahlung musste erst überwunden werden, damit der Künstler oder die Künstlerin frei wurden, von Normen und Regeln der Auftraggeber und der Zunft selbst. Dieses traditionelle Bezahlungssystem musste überwunden werden, damit der und die KünstlerIn ernst genommen wurden. Hier stimme ich mit Wittkower nicht überein. Wie wir jetzt wissen, war die Bezahlung nicht so schlecht und die Zunft war der Vorläufer der Gewerkschaften. In erster Linie schützten die Gilden und die Zunft die KünstlerInnen die Mitglieder waren.

Was Verena Krieger sehr treffend anführt, ist das hartnäckige Phänomen, das immer noch oder wieder, nicht nur das Material oder das Werk an sich den Preis bestimmen, sondern die Berühmtheit und der Namen des Künstlers und der Künstlerin. Dieses Problem habe ich auch schon am Anfang des Textes angesprochen, man empfindet erst ein Werk als Kunst, wenn der Name des Künstlers und der Künstlerin stimmen oder bekannt sind. Natürlich gehören Kunst und Künstler zusammen, wie Tag und Nacht, nur, man darf nicht übersehen, dass es nie der Künstler allein ist oder die Kunst, die ein Werk ausmachen. Erst die Verbindung der beiden vervollständigt das Bild. Man sollte, meiner Meinung nach, vorurteilsfrei auf ein Werk zugehen, auf den Künstler der dahinter steckt und auf die Kunst, und dann unabhängig von Namen, seine Meinung bilden.

Man könnte den Eindruck gewinnen, dass in der Antike und im Mittelalter die KünstlerInnen schlecht bis gar nicht bezahlt wurden, aber dem war nicht so, doch sie blieben weitgehend anonym. Sie waren sozusagen namenlose und bedeutungslose Handwerker. Bei Architekten sah das ganze etwas anders aus, da sie mit den 7

¹²⁹ Wittkower 1965

freien Künsten in Verbindung standen, genossen sie von Anfang an, einen höheren Status. Nicht nur seit dem Mittelalter, „signierten“ sie ihre Werke und Gebäude mit ihrer Handschrift. Entweder brachten sie ihre Initialen an eine Stelle des Gebäudes oder bildeten sich selbst ab bei Statuen, Wasserspeiern, usw. Bei den bildenden Künstlern und Künstlerinnen dauerte es bis in die Renaissance¹³⁰, dass sie ihre Werke signierten.

Einige erste Signaturen und Abbildungen von Künstlern kann man in der Buchmalerei entdecken. Es ist leicht zu erklären, warum zuerst in Büchern diese Anonymität überwunden wurde, denn Bücher konnten damals nur wenige sich leisten oder gar lesen. So sahen wenige den Inhalt der Bücher, was den noch etwas scheuen und unsicheren Künstlern Sicherheit gab. Aber der erste Schritt Richtung Freiheit und Anerkennung dieser Professur waren getan. Ein anderes Beispiel für Signaturen von bildenden Künstlern kann bei verzierten Bleiglasfenstern von Kirchen beobachtet werden. Manchmal brachten sich die Meister der Werkstätten in die religiösen Darstellungen ein, sogar mit namentlicher Erwähnung. So fügten Maler und andere bildende KünstlerInnen ihre Namen und Gesichter, als Nebenfiguren, unauffällig in ihre Auftragsarbeiten ein – Stephansdom, Meister Pilgram.

Die Sehnsucht und Forderung nach Anerkennung und Ruhm wuchs so weiter und im 15. Jahrhundert fertigten die Künstler und Künstlerinnen erste Selbstbildnisse an. Portraits oder Selbstbildnisse eines Malers, die rein im Vordergrund standen, hatte es vorher zwar gegeben, bereits in der Antike, des Bildhauers Phidias, nur im Mittelalter war davon nichts mehr erhalten. Das Christentum löschte das. Dies zeigt auch deutlich, dass das Selbstbewusstsein der KünstlerInnen ständig zunahm. Weiter entwickelte sich der *Selbstbildnisblick*, wo die abgebildete Person, aus dem Werk, direkt den Betrachter ansieht. Man kann sagen, dass die abgebildete Person Kontakt aufnimmt zu dem Betrachter, ihn ins Werk hineinzieht und eine persönliche Bindung

¹³⁰ ca. 14.-17. Jahrhundert, ausgehend von Italien, französisch für Wiedergeburt/wieder geboren. Der Begriff „Renaissance“ oder *rinascità* wird zu Giorgio Vasari (1511 in Arezzo -1574 in Florenz) zurückgeführt, Hofmaler der Medici und gilt als einer der ersten Kunsthistoriker, da er Biographien italienischer Künstler (da Vinci, Raffael, Michelangelo, uva.) verfasste. Renaissance ist eine französische Version vom italienischen „rinascimento“. Vasari schreibt wörtlich. „Denn nachdem sie [die Künstler; M. E.] erkannt haben, wie diese [Kunst] es von einem bescheidenen Anfang zum höchsten Gipfel gebracht hatte und von einem solch edlen Rang wieder in den völligen Ruin hinabstürzte, und ihnen folglich die Natur dieser Kunst bewußt wird, die gleich den anderen [Künsten] wie menschliche Körper geboren wird, wächst, altert und stirbt, werden sie nun leichter das Fortschreiten ihrer [der Künste; M. E.] Wiedergeburt und eben jene Vollkommenheit verstehen, die sie in unseren Zeiten erlangt hat.“ Giorgio Vasari, *Le vite die più eccelenti pittori, scultori e architetti*, Edizione Integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Sesta Edizione 2003, S.109.

zu ihm aufbaut. Man kommt sich als Betrachter gesehen oder beobachtet vor und eine größere oder stärkere Nähe zum Bild ist möglich. Es kommt einem so vor, als ob das Bild oder die Person im Bild dir etwas sagen möchte, dass sie will, dass du sie ansiehst und verstehst.

Dieses Verlangen nach Anerkennung und Ruhm bezieht sich im Mittelalter bis hin zur Renaissance nicht nur auf bildende Künstler, es herrschte eine allgemeine Aufbruchsstimmung unter den Menschen. Der Mensch an sich wurde ins Zentrum der Dinge gerückt. Menschen begannen sich selber wieder wichtiger zu nehmen, und Biographien wurden im 14. Jahrhundert verfasst, zunächst nur von hohen Würdenträgern oder Adligen aber dies änderte sich schnell. Es wurden zunehmend auch Biographien angefertigt von Dichtern und Musikern, einer der ersten Dichter und italienischen Literaturschreiber, der eine Biographie erhielt, war Francesco Petrarca (1304-1374). Er gilt gemeinsam mit Dante Alighieri und Boccaccio als Begründer des Humanismus. „Der Humanismus der Renaissance war eine breite Bildungsbewegung, die auf antike oder als antik angesehene Vorstellungen zurückgriff. Die Renaissance-Humanisten erhofften sich eine optimale Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten durch die Verbindung von Wissen und Tugend. Humanistische Bildung sollte den Menschen befähigen, seine wahre Bestimmung zu erkennen und durch Nachahmung klassischer Vorbilder ein ideales Menschentum zu verwirklichen und eine entsprechende Gesellschaftsform zu gestalten“¹³¹. Biographien gab es bereits seit der Antike, etwa „Res gestae divi augusti – zu Kaiser Augustus“. Ebenfalls im antiken Griechenland, im 4. Jahrhundert vor Christus, in der hellenistischen Zeit, verfasste Platon seine Biographie.

Mit dem Beginn des Humanismus und dem Aufschwung des Menschen erlebte auch der Künstler und die Künstlerin ihren Aufstieg. Die erste Künstler-Autobiographie wurde 1450 von Lorenzo Ghiberti geschrieben. Hundert Jahre darauf wurden ganze Bände mit Künstlerbiographien von Giorgio Vasari herausgebracht und sie wurden als Individuen für ihr Werk gewürdigt und anerkannt. Vasaris Künstlerbiographien sind für heutige Forschungszwecke im Bereich Kunst und Geschichte unabdingbar. Seine Werke kann man auch sehen als Beginn der Kunstgeschichte und als ein

¹³¹ Wikipedia 2014

Festhalten von Personen, die mit ihren Werken, ihre Zeit –und auch die Zukunft– definiert, geprägt und verändert haben.

2.2. Handwerk versus geistiger Tätigkeit

Damit ein Aufstieg des Künstlers und die Anerkennung seiner Werke möglich wurde, musste eine Theorie der Kunst oder eine Intellektualisierung dieser Tätigkeit etabliert und aufgebaut werden. So kam der Künstler und seine Kunst langsam aber sicher auf eine Schwelle mit Architektur und der Dichtkunst. Kunsttheorien entwickelten sich in verschiedenste Richtungen, Kunst wurde verwissenschaftlicht und der Künstler und die Künstlerin wurden selbst zu Forschern und Wissenschaftlern, um in ihrer Kunst den geistigen Aspekt aufzubauen. Einer der wenigen, die so arbeiteten, war Leonardo da Vinci. Wie schon erwähnt, beschäftigten sich KünstlerInnen wenig mit wissenschaftlichen Theorien, so etwas wie eine Allgemeinbildung gab es nicht. Es war mehr ein „learning by doing“. Meiner Meinung nach, musste die geistige Komponente nicht erst hinzugefügt werden, da sie ja schon immer dabei war, denn jeder Künstler verfolgt eine Idee oder Intention, selbst, wenn er diese nicht genau benennen kann. Klaus Honnef (1939 geboren) spricht in seinem Buch „Wege der Kunstkritik“ (1999) genau diese Verbindung von Geist und Handwerk an. Das Kunst nicht nur handwerklich ist, sondern auch einem „geistigen Akt entspringe“¹³² und „auch auf handwerklicher Basis“¹³³ aufbaut.

Ein wichtiger Schritt Richtung Geistigkeit und „Verwissenschaftlichung“ oder richtiger die Aufnahme von Kenntnissen war die Entdeckung der Zentralperspektive. Ihr Ursprung ist arabisch, manche Quellen erschließen die Möglichkeit, dass sie in der Türkei erschaffen wurde, in Kriegers Buch wiederum wird fälschlicherweise der italienische Goldschmied, Architekt und Bildhauer Filippo Brunelleschi (1377-1466) genannt. Im arabischen Raum wurde sie aber nicht in Verbindung mit Kunst benutzt, sondern für mathematische Zwecke. Es war Brunelleschi dann, mit der Zentralperspektive, möglich dreidimensionale Körper auf eine zweidimensionale Fläche aufzubringen. Sein Wissen gab er an Kollegen und Freunde weiter, so verbreitete sich diese Darstellungsart schnell und wurde zum neuen Trend in den

¹³² Honnef 1999, S. 35

¹³³ ibd., S. 35

bildenden Künsten¹³⁴. Was aber die KünstlerInnen damals wirklich gefördert haben, als einen „wissenschaftlichen“ Beitrag, war die Anatomie.

Seit diesem Zeitpunkt in der Geschichte war es nun auch dem Künstler und der Künstlerin möglich, räumliche Gegebenheiten akkurat in Szene zu setzen. Brunelleschi schaffte es, mit seiner Entdeckung des arabischen Konzepts der Zentralperspektive, Wissen über Räumlichkeit und wie man diese in Skulpturen und Malereien, von der Ebene der Konvention und Erfahrung wegzubringen und mit wissenschaftlichen Theorien gleichzusetzen. Nun konnte man davon sprechen, dass Malerei es erstmals vermag „korrekt“ Räumlichkeit darzustellen. Die Zentralperspektive konnte man auf mathematische Formeln und auf ein gewisses System zurückführen, und Kunst bekam dadurch noch mehr Bezug zur Realität. Nur war ihre Modernität von kurzer Dauer.

Brunelleschis Entdeckung des arabischen Konzepts der Zentralperspektive wurde von Leon Battista Alberti (1404-1472) aufgenommen, der selbst kein Künstler war aber als erster eine Kunsttheorie niederschrieb, nämlich das Traktat (von lat. tractatus für „Abhandlung oder Erörterung“) „Della Pittura“ von 1435. Was hier interessant ist, dass meist nicht die KünstlerInnen selbst ihre Techniken niederschrieben, sondern Personen die eher weniger mit Kunst zu tun hatten. Mit Ausnahme von Cennino Cennini¹³⁵. Alberti, obwohl er kein Künstler war, galt als *uomo universale*, in English *universal person*, also ein Mensch der in alle möglichen Künste und Wissen des damaligen Wissenskanons, gebildet und geübt war. Damals war es noch einfacher, Wissen umfangreicher zu studieren, da es noch nicht so viel gab, wie heute.

Albertis Kunsttheorie bestand aus drei Büchern, in denen er Normen, wie ein Künstler zu sein hat, welche Fähigkeiten er besitzen müsse, festlegte und somit erhob er auch den Anspruch der Kunst, was sie alles können sollte, auf einen neuen Level. „Im 3. Buch heißt es, dass der Künstler ein sittlich tüchtiger und umfassend gebildeter Mensch sein müsse, der Kenntnisse der Geometrie und der Dichtung zu

¹³⁴ Edgerton 2002

¹³⁵ Er wurde um 1370 in Florenz geboren und starb um 1440 in Florenz. Er war ein italienischer Maler und wurde berühmt und bedeutend durch sein Handbuch über die Malerei, des *Libro dell'arte o trattato della pittura*. Dieses Handbuch war später das einflussreichste Lehrbuch über die Malerei des Spätmittelalters. (Wikipedia 2014)

erwerben und unermüdlich Naturbeobachtungen zu betreiben habe“¹³⁶. Über dieses Thema, der Naturbeobachtung, habe ich im ersten Teil des Textes, bei Kapitel 1.4. Renaissance, beschrieben, was von einem Künstler oder Künstlerin verlangt wurde, nämlich die Natur zu beobachten, Gesetzmäßigkeiten und Verbindungen zu erkennen, und diese dann verständlich in ihren Werken darzustellen. Ein nicht akkurates oder unverständliches Bild wurde dann zurückgeführt auf mangelndes Verständnis des Künstlers über das Dargestellte. So verlangte Alberti vom Künstler nicht nur wissenschaftliche Arbeit und Forschung zu betreiben, sondern auch ein uomo universale zu werden. Damals hatten fast nur einflussreiche und adelige Hofleute das Privileg sich zu bilden, da sie auch die Zeit, die Fähigkeit des Lesens und das Geld dafür hatten. Künstler hingegen oder Arbeiter der mechanischen Künste kamen mit meist 7 Jahren in die Lehre zu einem Meister. Mit 7 Jahren hat man da noch kein Spezialwissen. Die Lehrzeit selbst dauerte 13 Jahre lang, für einen Maler und erst ab dem Meister-Status, war es erlaubt eine Akademie zu besuchen. Mit Allgemeinbildung hatte das nicht viel zu tun. Weiter gab es die Abacus-Schule, wo man rechnen erlernte und die Lateinschule, wo vorwiegend Latein gelernt und auf einen geistlichen Beruf oder auf ein Studium vorbereitet wurde.

Der Künstler wurde durch Alberti erneut anerkannt und für seine Werke hochgeschätzt, denn er verlangte von ihm zu einem universal gebildeten Menschen der wissenschaftliche und geistige Tätigkeit verrichtete. In *Della Pittura* schrieb Alberti weiter, dass der Künstler „viel mehr Gunst, Wohlwollen und Ruhm als Reichtümer“ anstreben sollte¹³⁷. Was soviel hieß, dass Anerkennung, Ehre und Berühmtheit mehr zu schätzen sind, als Geld für die Kunst, die der Künstler schafft. Aber Ansehen brachte man immer in Verbindung mit Geld. Ansehen bedeutete in der Gemeinde etwas zu gelten. Materielles sollte man aber weniger schätzen, als geistige und ethische Qualitäten. Hier muss ich aber Kritik einbringen zu diesem Zitat, da es sicher hoch anzurechnen ist, das Materielle nicht so in den Vordergrund zu schieben, nur von Respekt und Ehre allein, wird man nicht satt und kann man auch nicht ein Dach über dem Kopf sichern, aber zum stereotypischen Bild des *leidenden Künstlers* werde ich später noch schreiben. Weiter erklärt Alberti, in seiner

¹³⁶ Krieger 2007, S. 17

¹³⁷ Alberti 1435, *Della Pittura*, S. 142

Schrift, wie Brunelleschis Zentralperspektive funktioniert und schafft somit ein Nachschlagewerk für nächste (Künstler)Generationen.

Einer der begabtesten Künstler dieser Zeit sah unter anderem Albertis Werke als Basis für künstlerisches Arbeiten und erweiterte seine Forderungen. Dieser Künstler, Maler, Bildhauer, Architekt, Naturwissenschaftler, Techniker und Theoretiker war Leonardo da Vinci (ca.1452-1519). Er verschärfte Albertis Anforderungen an einen Künstler und war der Auffassung, dass Naturbeobachtungen und Experimente zur Kunst gehörten und mehr noch, dass die Kunst selbst eine Art Erkenntnis sei. So war naturwissenschaftliches Wissen und Beobachtung nicht genug, es brauchte auch anderes Wissen und Erkenntnisfähigkeiten, um als Künstler arbeiten zu können. Da Vinci war so in seiner Zeit, der umfassendste und von der Definition her, DER uomo universale schlecht hin. Aber er selbst bezeichnete sich nie als Genie, dieser Begriff wurde ihm durch die Kunstgeschichte zugeschrieben. Er selbst sagte von sich, dass er ein „uomo senza lettera“ sei, also ein ungebildeter Mensch, ein Analphabet.

Ein nächster Schritt zur Befreiung und Etablierung der verwissenschaftlichen Kunst waren erste Institutionen, wo junge KünstlerInnen, das Wissen über die Kunst erlernten, mit Techniken vertraut wurden, Literatur und Beispiele präsentiert bekamen und auch wissenschaftliche Kenntnisse erwarben, wie über Mathematik, Arithmetik usw. Die Lehre unter einem Meister, in einer Werkstatt, war nicht mehr genug, um den neuen Ansprüchen, an Kunst und KünstlerIn, zu genügen. Man hatte den Eindruck, dass die Zünfte und Gilden die KünstlerInnen zunehmend einschränkten. Aber dem war nicht so, trotzdem wurde gegen dieses System rebelliert. Brunelleschi war der erste, der sich gegen das System auflehnte und weigerte sich, einen Pflichtbeitrag an seine Gilde zu zahlen, woraufhin er unverzüglich ins Gefängnis wanderte. 11 Tage nach seiner Inhaftierung wurde er von der Dombauhütte befreit, weil nur er den Kuppelbau beherrschte und ohne ihn das Projekt nicht weitergeführt werden konnte¹³⁸. Weitere Konflikte folgten.

Die erste Kunstakademie wurde in Italien, in Florenz gegründet um 1563, die „Accademia del disegno“ oder in English "Academy of the Arts of Drawing". Ihr Gründer war der Großherzog von Toskana und mit dieser Entwicklung schuf er einen

¹³⁸ Wittkower 1965, S. 26

Platz für KünstlerInnen. Fortan mussten KünstlerInnen keine Abgaben, Steuern und Mitgliedsbeiträge mehr zahlen, doch die Normen und Regeln der Auftraggeber am Hofe blieben noch erhalten. Aber die ersten Akademien kann man sich nicht so vorstellen, wie Akademien von heute. Es gab keine wirkliche Ausbildung, Akademien waren am Anfang eher Treffpunkte, um große Meister zu befragen, sich auszutauschen. Wie es meistens ist, gut Ding, braucht Weile, so war es auch bei der Erlangung der „Freiheit“ des Künstlers. Wie schon einmal erwähnt, war der Künstler und die Künstlerin nie wirklich frei und so ist es heute noch.

Folglich wurden in Europa immer mehr Akademien der bildenden Künste etabliert. Die veralteten Zünfte und Gilden wurden aber erst im 18. Jahrhundert unbedeutender. Doch die Akademien, als neue Autoritäten der KünstlerInnen, wurden auch bald darauf kritisiert, am Ende des 18. Jahrhunderts, da diese, wie die Zünfte und Gilden zuvor, es den KünstlerInnen, in ihrem freien Schaffen, nicht leicht machten. Aber es war nicht möglich einfach an einer Akademie zu studieren. Als Maler musste man in die Lehre zu einem Meister, 13 Jahre lang. Wenn man dann den Status eines Meisters erreicht hatte, durfte man an eine Akademie. Unterricht oder Studium im heutigen Sinn gab es nicht. Nur, was den KünstlerInnen eben missfiel war, dass die „Ausbildung“ bei den Akademien eher den Geschmack der Herrscher widerspiegelte.

Vor dieser Zeit der Kunstakademien legte Alberti mit seiner Schrift, die KünstlerIn und Kunst in ihrem Status erhoben und verwissenschaftlichen, wieder einen steinigen Pfad für die Besonderheit der bildenden Kunst. Nämlich, dass mit diesen neuen wissenschaftlichen Hintergründen, jeder Kunst ausüben kann und jeder das Künstlerhandwerk erlernen könne. Ich glaube, dass Kunst und das Kunsthandwerk bis zu einem gewissen Grad erlernt werden kann aber in irgendeiner Stelle ist dann Schluss mit bloßem Wissen und antrainieren von Grundlagen und Techniken. So kann auch jeder Mathematik oder Chemie lernen aber nicht jeder hat Talent, das weiterzuentwickeln. Verena Krieger beschreibt das in ihrem Werk „Was ist ein Künstler?“, dass im 16. Jahrhundert sich eine Gegentrend zu dieser Auffassung entwickelte, die besagte, dass gewisse Eigenschaften eines Künstlers oder eine Künstlerin nicht erlernbar sind, sondern von der Geburt an in diesem Menschen

vorhanden waren. Dass man gewisse Dinge eben erlernen kann, dass man den Sockel errichten kann, aber nur bis zu einem gewissen Grad.

Man kann es eine Gabe oder Talent nennen, denn jeder Mensch hat andere Stärken und Schwächen. Als Individuen grenzen wir uns von anderen ab, mit unseren Eigenschaften und Charakteristika und suchen wiederum gleichzeitig nach Anerkennung und Zugehörigkeit, in unserer Besonderheit. Ich glaube, dass es sich auch teilweise so für KünstlerInnen verhält, sie sind besonders, grenzen sich dadurch von andere ab oder heben sich von der Masse ab und manche wollen anerkannt werden, für ihr Tun, und einfach nur dazugehören. Ich würde diese Zwiespältigkeit, von Abgrenzung und Angehörigkeit, „Gemeinsam einsam“ nennen, denn auf der einen Seite will man als KünstlerIn anerkannt werden und auf der anderen Seite, will man als Mensch geschätzt werden, und sein Leben, mit anderen teilen. Das Besondere, was dem Künstler inne ist, nennt Krieger „ingenium“, lateinisch für angeborene Fähigkeit, natürlicher Verstand oder Begabung. Dieses „ingenium“ kann aber auch schöpferischer Geist, Genie Talent oder angeborener Mut bedeuten. Dieses Wort umfasst für mich genau das, was einen Künstler und eine Künstlerin ausmacht, den Mut anders zu sein, seine Ideen künstlerisch umzusetzen und von einem schöpferischen, unendlichen Geist zehren zu können. Michelangelo schrieb dazu: „Es nützt das ganze Messen nichts dem, der kein Auge hat.“

Schon Leonardo da Vinci äußerte sich dazu, dass man jemanden die Malerei nicht beibringen kann, wenn dieser die Natur dafür, KünstlerIn zu sein, nicht in sich trüge¹³⁹. Auch der Kunstkritiker Pietro Aretino schrieb, dass ein wahrer Künstler, über einen individuellen „genius“ verfügen müsse. Hier ist der Ursprung des Wortes *genius* interessant, denn auf lateinisch bedeutete dieses „der Erzeuger“, als Symbol des männlichen Samens und der Verkörperung der männlichen Kraft. Damals wurde die Kunst eher den Männern zugesprochen und von ihnen ausgeübt, obwohl Frauen genauso in der Antike, Mittelalter usw. auch künstlerisch tätig waren, doch anerkannt wurden sie nie wie ihre männlichen Vertreter. Diese Thematik verarbeitet Krieger auch in ihrem Werk über den Künstler. Es entwickelte sich die Vorstellung, dass die schöpferische Energie und Potenzial für die Kunst in Zusammenhang stehe, mit dem Sexualtrieb und sexueller Potenz. Da damals Triebe und Lust ein Vorrecht von

¹³⁹ Wittkower 1965, S. 77

Männern war und die Frau fromm und rein bleiben sollte –also ein asexuelles Wesen–, wurde die Kunst, zum Privileg der Männer. Dem kann ich nicht ganz zustimmen, denn es gab genug weibliche KünstlerInnen und Frauen die nicht fromm am Herd standen, und ihren Leidenschaften nachgingen, zwei von ihnen waren Artemisia Gentileschi und Sofonisba Anguissola.

KünstlerIn sein ist also eine natürliche Eigenschaft, die man mit guter Ausbildung und Aneignung von theoretischem Wissen eventuell noch weiter vertiefen kann. In unserer heutigen Zeit ist es so, dass man mit einer guten Ausbildung und Abschluss mehr Respekt erwarten kann als ein Künstler, der sich alles selbst beigebracht hat. Erst, wenn das Tun des Künstlers auf Theorien und Hintergrundwissen aufbaut, wird man als professionell wahrgenommen und ernstgenommen. Zur Zeit Da Vincis zeichnete sich der nächste Paradigmenwechsel ab. Wissenschaft, wo Kunst erlernbar war und Begabung, wo Kunst ein angeborenes, unerlernbares Talent war, diese Weltansichten kollidierten miteinander. Weiter kam es zu Konflikten zwischen den Annahmen über KünstlerInnen, ob sie bloße Nachahmer seien oder eine Art gottähnlicher Schöpfer. Wie ich schon im Kapitel 1.2. bei Aristoteles schrieb, war es bis zum 15.Jahrhundert die höchste Kunst des Künstlers die Natur nachzuahmen. Nachahmung oder auf lateinisch „imitatio“ war damals nicht etwas zweitrangiges, sondern „das probate Mittel zur Erlangung qualitätsvoller Ergebnisse“¹⁴⁰. Aber bei Aristoteles „mimesis“ war schon seit der Antike nicht nur die reine reproduktive Handlung gemeint, sondern besaß schon einen schöpferischen Aspekt. Dann zur Zeit der ersten Akademien war es auch gängige Methode, zur Erlernung von Techniken und mit dem Umgang von Materialien große Meisterwerke zu kopieren. Man kann aber sagen, dass Kunst nie nur „imitatio“ ist. In den Werkstätten gab es auch immer Interpretation und eine gewisse Essenz der Werke.

Mit den Akademien kam dann auch eine Art Wetteifer oder Nacheifern, auf lateinisch „aemulatio“, unter den KünstlerInnen auf, was es vorher so nicht gab. Jeder wollte besser sein, besser kopieren, bessere Technik besitzen. Der Ansturm auf die Akademien war groß. Selbst große Meister kopierten einander, wie Tizian und Raffael oder Velazquez und Rubens. Aber alle diese Künstler wurden nicht in Akademien ausgebildet. Sie bildeten eher eine Art von Club. Es galt sozusagen, als

¹⁴⁰ Krieger 2007, S. 19

großes Lob kopiert zu werden. Es war eine Art von Hochachtung und Wertschätzung des Künstlers gegenüber. Die nachahmende und schöpferischen Komponenten dieser Technik, sowie deren Entwicklung beschreibt Krieger so:

„Diese Kopien sind einerseits ›hommages‹ an das berühmte Vorbild, enthalten aber stets auch ein eigenes Moment, eine eigene Handschrift. Ungezählt sind auch die Kunstwerke, die nicht als Kopie, aber in bewusster Auseinandersetzung mit einem bedeutenden Vorbild entstanden sind und eine eigene, neue Lösung der gesetzten Aufgabe präsentieren. ›Imitatio‹ war also lange Zeit in Theorie wie künstlerische Praxis ein äußerst erfolgreiches kreatives Verfahren, bis es in der Moderne durch die Diskreditierung der Nachahmung und den forcierten Anspruch auf Originalität abgelöst worden ist“¹⁴¹.

Über die Jahre bekam das eigenständige Schöpferische dann immer mehr Bedeutung und die Nachahmung wurde immer unpopulärer. Aber alle Werke und KünstlerInnen bauten immer auf Vorgänger auf. Das darf man nicht außer Acht lassen. Der Künstler als Schöpfer wurde angesehener und die Kunsttheorien wurden immer ausgefeilter, umfangreicher und differenzierter. Nur, wie schon einmal erwähnt, diese Theorien wurden meist nicht von den Künstlern aufgestellt, sondern meist nachwirkend. Man wollte nicht immer die Inhalte und Ansichten der antiken Zeit wiederholen oder besser gesagt, die Ansichten über die Natur, denn auch neue Generationen haben und hatten schöpferisches, sowie kreatives Potenzial. Sie beschreiten neue Wege und definieren ihre Zeit selbst, zwar mit dem Hintergrund und der Geschichte, sowie Theorien über Kunst, aber erfinden sich immer wieder neu. Das ist eines der großen Potentiale von Kunst, dass sie immer wieder neu definiert und interpretiert werden kann. Sie hat keine festgelegten Regeln, nur die Grenzen, die der oder die KünstlerIn sich selbst setzen. Auch wenn es manche Ideen schon einmal gegeben hat, so sind sie doch innovativ, weil sie in einer anderen Zeit und in einem anderen Kontext eingebettet sind. Heutzutage ist es schwierig, noch nie da gewesenes zu erfinden, die meisten Theorien und Konstrukte basieren auf alte Ideen und Errungenschaften. Was an sich nicht schlecht ist, da man nicht von Null anfangen muss. Meiner Meinung nach muss man das Rad nicht jedes Mal neu

¹⁴¹ Krieger 2007:20

erfinden, um besser zu sein oder anerkannt zu werden. Es reicht genauso und hat schöpferisch genauso viel Potenzial, wenn man eine Theorie oder einen Gedanken weiter entwickelt oder in eine andere Richtung lenkt. Jeder Mensch ist individuell und gibt dem Bestehenden neue Aspekte mit.

Die Natur war nicht mehr das alleinige Vorbild, die KünstlerInnen wurden „erwachsen“ und ihr Selbstbewusstsein baute sich auf, vor allem in der Renaissance. Ein Paradigmenwechsel zeichnete sich ab und die Menschen wurden moderner und eigenständiger. Francisco de Hollanda schrieb in seinem Malereitraktat von 1538, dass ein echter Maler geboren werden muss. Man kann zwar zum Grafen oder Kaiser ernannt werden, aber man kann nicht zu einem wahren Künstler oder Künstlerin ernannt werden¹⁴². Für Hollanda war der Künstler oder die Künstlerin jemand der Kunst mit Leichtigkeit ausübte, dass man den Werken nicht ansieht wieviel Mühe darin steckt. Eines der Ideale der Kunst und der Künstler, in dieser Zeit, war die „sprezzatura“, was soviel heißt, wie Leichtigkeit, Gewandtheit und Virtuosität.

Die Begriffe *Ingenium* und *Genius* bildet sozusagen den Grundstein für den *modernen Geniebegriff*. Das interessante ist, dass beide Begriffe aus der Antike stammen, also aus antiken Quellen kommen. Von der Idee her und vom Wortstamm her. Schon bei Platon und Sokrates glaubte man, dass Dichter und Musiker eine „besondere psychische Konstitution“ besaßen¹⁴³. Also, dass sie etwas besonderes waren.

Was diesen frühen Begriff des Genies vom modernen unterschied war, dass der Dichter und Musiker nur eine Art Werkzeug waren, durch die Gott selbst wirkte, aber nur bei den Römern, nicht bei den Griechen. Römische Dichter bezeichneten sich selbst als „vates“, lateinisch für priesterliche Seher. So wurde ein religiöser Aspekt zum Geniekonzept hinzugefügt. Nun stand das Konzept des Ingeniums, was von einem angeborenen Talent spricht, gegen den frühen Geniebegriff, wo der Mensch nur ein Werkzeug sei. Der springende Punkt war, wer nun eigentlich der Schöpfer ist, oder was hinter dem Werk steht, der Künstler oder Gott. Letztendlich geht es im Konzept des Ingeniums darum, dass „[...] die künstlerische Tätigkeit eine

¹⁴² Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, 1538

¹⁴³ Krieger 2007, S. 21

herausragende Leistung herausragender Individuen darstellt, die folglich entsprechende Würdigung verdient“¹⁴⁴.

2.3. Der Geniebegriff

Wie vorher schon erwähnt, Kopien und Nachahmung von großen Werken ist nicht immer als minderwertig gesehen worden, im Gegenteil. Zur Zeit von Rubens, Raffael, Velasquez und Tizian, kopierten sogar die großen Künstler selbst einander, was, zur Zeit der Akademien, als Lob und Anerkennung gegolten hat. Doch die Anfertigung von Kopien war der neuen Generation von KünstlerInnen nicht mehr genug. Der Künstler hatte ein neues Selbstbewusstsein entwickelt und stieg zum Schöpfer auf. So wurden dann die antiken Begriffe Ingenium, Genius und Inspiration, zur Zeit der Renaissance, mit neuen Definitionen und Charakteristika versehen. In der Antike hatten diese Begriffe verschiedene Bedeutungen und wurden in verschiedenen Kontexten eingebettet. In der Renaissance, ausgehend von Italien, verschwammen die Bedeutungsgrenzen dieser Begriffe, und begannen sich zu überlappen. Sie bewegten sich weg, vom gelehrten Mann und den 7 freien Künsten, hin zum Künstler und seinem Individuum als schöpferischem Geist. Früher, bei den Römern, wurde der Dichter, Musiker und Künstler eher als Werkzeug gesehen, durch das Gott wirkt. Diese Ansicht war nun im Mittelalter veraltet, der Künstler und die Künstlerin schauten zwar auf die Antike, als richtiges Vorbild, aber schöpften immer mehr aus sich und bewegten sich weg, von göttlicher Eingabe oder dem Klischee vom bloßem Werkzeug. Im Nachhinein gesehen, den Begriff Genius gab es in diesem Kontext in Rom noch nicht, er wurde erst mit der Kunstgeschichte belegt, wird der Begriff Genius immer stärker und Ingenium und Inspiration treten immer weiter in den Hintergrund. Die Bedeutung von Genius, als Erzeuger und Schutzgeist, wandelte sich in Richtung der individuellen Fähigkeiten von KünstlerInnen und Menschen an sich. Dies war dann die historische Basis für den heutigen Geniebegriff, des außergewöhnlichen Menschen. Heute ist dieser Begriff eine leere Formel. Im römischen Sinn, war der Genius ein persönlicher Schutzgeist und Ausdruck der Persönlichkeit des Künstler. Man kann hier von Ahnengeistern sprechen.

¹⁴⁴ ibd., S. 21

Ein weiterer Aspekt, der wichtig war, für die Entwicklung des Geniebegriffs, war der Gelehrte, Arzt und Dichter Julius Cäsar Scaliger, der um 1561 seine, eher humanistische Schrift, „Poetices libri septem“. In dieser Schrift baut Scaliger auf Platons Enthusiasmuslehre auf, die besagt, dass Dichter oder Musiker nicht nur durch Weisheit allein ihre Eingebungen haben, sondern, dass auch göttliche Macht im Spiel ist. Man kann also von „göttlichem Wahnsinn“¹⁴⁵ sprechen, so dass Erlerntes oder Erfahrung nicht allein die Begabung ausmachen und, dass der Dichter und Musiker über eine „besondere psychische Konstitution“¹⁴⁶ verfüge. Im Endeffekt wurde dann, das Besondere im Künstler, mit Wahnsinn verbunden, mit einer speziellen psychischen Verfassung. Scaliger erweitert Platons Enthusiasmuslehre und spricht von zwei Genies, in jedem Menschen, von einem guten und einem bösen. Die gute Seite ist dann, der Mensch, der über ein göttliches Ingenium verfügt, also einen gottähnlichen, schöpferischen Geist. Die Idee, dass der Mensch ein Werkzeug Gottes war, vergeht hier und der Künstler ist eigenständiges Genie. Der Künstler und die Künstlerin sind nicht mehr Boten von Gottes Werk, sondern Individuen die eigenmächtig Werke erschaffen. Neu bei Scaliger ist das Konzept vom bösen Genius, der dunklen Seite des Genies, das eher Richtung Wahnsinn abrutscht. Scaliger beschreibt in seiner humanistischen Schrift den Dichter als *factor*, den *Macher und Schöpfer*, und als *velut alter Deus*, was soviel bedeutet, *wie gleichsam ein zweiter Gott*. Hier kann man schon klarer, die ersten Züge des modernen Geniebegriffs, erkennen. In der italienischen Renaissance wurde noch argumentiert, dass Gott den Menschen nach seinem Ebenbild geschaffen hat und so war die Interpretation nicht mehr fern, dass der Mensch selbst auch ein Schöpfer ist. Der Begriff Genius oder Genie wurde mehr und mehr personifiziert und mit den außergewöhnlichen Fähigkeiten und Eigenschaften menschlicher Individuen verknüpft. In der Zeit des aufstrebenden Humanismus, rückte der Mensch immer mehr ins Zentrum, so ist es verständlich, dass alte Konzepte Richtung Mensch hin verändert wurden. Ab dem 16. Jahrhundert war dann der Genius oder das Genie der schöpferische Mensch mit seinen individuellen Fähigkeiten. Auch in England und Frankreich wurde die göttliche Inspiration vom menschlichen Genie ersetzt, zur Zeit des Rationalismus. Der Rationalismus, „lat. *ratio*: Vernunft, bezeichnet philosophische Strömungen und Projekte, die rationales Denken beim Erwerb und

¹⁴⁵ Krieger 2007, S. 21

¹⁴⁶ ibd., S. 21

bei der Begründung von Wissen für vorrangig oder sogar für allein hinreichend halten. Damit verbunden ist eine Abwertung anderer Erkenntnisquellen, etwa Sinneserfahrung (Empirie) oder religiöser Offenbarung und Überlieferung“¹⁴⁷. Auch sprachtechnisch veränderte dieser Paradigmenwechsel einiges. Damit sagte man auch nicht mehr, dass jemand einen Genius *hat* sondern, dass man ein Genius *ist*¹⁴⁸. Es kommt dann im 17. Jahrhundert zu einem Trend, dass sich KünstlerInnen, als Genius, in ihren Bildern, selbst darstellen. Der Genius im Bild muss dann nicht zwangsläufig aussehen, wie der Maler oder die Malerin, sondern steht für die Freiheit und das Schöpferische des Künstlers.

Im 17. und 18. Jahrhundert, als der neue Genius-Begriff schon weitere Kreise gezogen hatte, beschäftigten sich die Menschen dann mit der Frage wo das Besondere des Künstlers und des Menschen im Schaffen und in geistiger, schöpferischer Kraft, nun eigentlich herkommt, wenn es keinen göttlichen Einfluss gibt. In der Zeit der Aufklärung steigt dann das Genius-Konzept zu einem richtigen Kult auf. Es wird zum neuen Persönlichkeitsideal und wird genauso gefeiert, wie damals, als man noch von göttlichen Eingabe sprach. In der *Sturm und Drang* Zeit um 1765, die auch *Geniezeit* oder *Genieperiode* genannt wird, waren zwei Autoren besonders wichtig bei der Etablierung des modernen Geniebegriffs. Der erste war der englische Philosoph Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury, der eine Lehre, in der sich der Künstler als Genie, im Zentrum befindet, verfasste. Er meint, dass das Genie etwas von der Natur gegebenes ist, dass sich die Natur im Genie zeigt. So sagt Ashley-Cooper, dass die wichtigsten Eigenschaften eines Künstlers und Genies Originalität und Enthusiasmus. Im Gegensatz zu Platons Enthusiasmus Begriffs, versteht Ashley-Cooper darunter nicht göttliche Eingabe oder Wahn, sondern etwas, dass auf dieser Welt in unserer Realität passiert und von uns begreifbar ist.

Der zweite wichtige Autor war Étienne Diderot, der in seinem Artikel über das *Genie* in seiner *Encyclopédie* von 1757, schreibt, dass der Begriff des Genies nicht nur auf Wissenschaften und Staatsgeschäfte sondern auch auf die Kunst und den Künstler bezogen werden kann. Diderot beschreibt das Genie und den Künstler als „geistige

¹⁴⁷ Wikipedia 2014

¹⁴⁸ Krieger 2007, S. 36

Weite, Imaginationskraft und seelische Regsamkeit“ und „dessen Seele die größte Weite hat, die von allen Dingen Empfindungen erfährt, interessiert ist an allem, was in der Natur existiert, keine Idee bekommt, ohne dass in der Seele ein Gefühl erregt wird, die durch alles belebt wird und alles in sich enthält“¹⁴⁹. Verena Krieger schreibt, in Diderots Sinne, dass die Eigenschaften, die ein Genie und Künstler haben sollte „Begeisterungsfähigkeit und Leidenschaft“ und „Empfindsamkeit und Vorstellungskraft“ umfassen sollte¹⁵⁰. Das Genie ist nun nicht mehr an eine göttliche metaphysische Ebene gebunden, sondern ein „reines Geschenk der Natur“¹⁵¹. Im Gegensatz dazu hat sich Da Vinci nie als Genie beschrieben oder vom Geniebegriff geschrieben, eher als ungebildeten Menschen. Dass er als Genie tituliert wird, brachte die Kunstgeschichte mit sich.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts, in Deutschland, als sich die Ästhetik als philosophische Disziplin entwickelte, hat der Geniebegriff einen großen Einfluss auf die Werke von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) und Immanuel Kant. In dieser Zeit kamen die *5 schönen Künste* auf, welche da waren, Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerei und Architektur. Nun hatten es die Kunst und der Künstler geschafft, sich auf eine Ebene zu stellen, mit Poesie und Musik. Die 7 freien Künste wurden langsam durch die 5 schönen Künste ersetzt. Die Ästhetik verhalf den Künsten und KünstlerInnen zu weiterem Ansehen und wertete sie weiter auf. Nicht nur die rationale Erkenntnis war von Bedeutung, sondern auch die sinnliche Empfindung und eigenständige Erkenntnis. Die Kunst konnte sich davon befreien rational und wissenschaftlich sein zu müssen. Sie konnte ihren eigenen Weg gehen, mit eigenen Theorien und Vorstellungen. Das *Genie* hebt nun die Vorurteile auf, dass Kunst mechanisch und erlernbar sei und nach festgelegten Regeln spielt. Als der Genie Begriff noch recht jung war, hat man nicht nur Kunst oder KünstlerInnen damit in Verbindung gebracht, sondern auch Wissenschaftler, Politiker oder Helden. Erst später, Ende des 18. Jahrhunderts, wurde dieser Begriff immer enger mit Kunst verbunden. So wurde schließlich das Genie zum Künstlergenie. Ob das eine positive Entwicklung war sei dahingestellt.

¹⁴⁹ Diderot 1757, S. 582ff

¹⁵⁰ Krieger 2007, S. 37

¹⁵¹ Diderot 1757, S. 582ff

In der Sturm- und Drang-Zeit, um 1770, war der Höhepunkt des Geniekults. Auf der einen Seite war der Künstler befreit von Konvention und normierenden Gesetzen, aber, auf der anderen Seite, war das Künstlergenie vor gewaltige Erwartungen gestellt. Krieger schreibt über diese neue Herausforderung so:

„Das Genie verdankt alles sich selbst, es braucht kein Studium, keine Regel, keine Nachahmung und kein Vorbild mehr. Quelle seines Schöpfungstums ist seine Subjektivität, und diese ist individuell und einzigartig, mit einem Wort: originell. Tradition und Konvention verlieren jeden Geltungsgrad, das Genie schafft aus sich heraus einen radikalen Neuanfang. Deshalb vermag es auch, so die romantische Hoffnung, die Entzweiung der Welt zu überwinden und die universelle Versöhnung von Mensch und Welt zu verwirklichen. Das Genie soll also die Sinnlücke füllen, die die Säkularisierung hinterlassen hat“.¹⁵²

Die Kunst sollte also helfen, die Sinnkrise zu überwinden, die aufkam, nachdem die Menschen der Religion und Gott, mehr oder weniger, den Rücken zuehrten. Aber ein Mensch, ein Künstler allein, kann so etwas nie erfüllen. Das wäre ein Albtraum und so etwas hat es nie gegeben. Der Humanismus und die Aufklärung haben den Menschen und sein rationales Denken in den Mittelpunkt gerückt. Gott alleine, als Erklärung für alles auf dieser Welt und sogar die Welt selbst, reichte den Menschen nicht mehr. Sie brauchten ein neues Konzept, an das sie glauben und die Welt verstehen konnten. Die Kunst und ihre Künstlergenies konnten so ein Konzept und eine Zuflucht bieten aber nicht ein neuer Erretter sein.

Zwei Autoren die diesem neuen Geniekult eher kritisch gegenüberstanden in ihren späteren Werken waren Johann Gottfried Herder (1744-1803) und Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Anfangs sprachen beide davon, dass Normatives abzulehnen sei und das reine Subjektivität zähle, doch dies änderte sich am Ende der Sturm- und Drang-Zeit. Auch Immanuel Kant kritisierte den in die Höhe getriebenen Geniekult und schrieb mit klaren und harten Worten: „So glauben seichte Köpfe, dass sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwang aller Regeln lossagen und glauben, man

¹⁵² Krieger 2007:38

paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde“¹⁵³. Er versucht in seinem Werk Kritik der Urteilskraft eben diesem Geniebegriff auf die Spur zu kommen und bewegt sich zwischen Geniekult und Akademielehre. Aber auch Kant spricht davon, dass Kunst oder das Schöpferische, dem Menschen, von der Natur gegeben wurde, als Talent, dass er damit geboren wurde und das es gilt, dieses zu nutzen.

„Verschiedene ideengeschichtliche Quellen gehen in diese Bestimmung ein: der Begriff des Ingeniums, das hier im Sinne von Rationalismus und Aufklärung als natürliche Begabung aufgefasst wird; die Bezugnahme auf die Natur (und nicht auf Gott) als Ursprung und Grund der schöpferischen Fähigkeiten des Menschen (was schon Diderot betonte hatte) – und schließlich auch die (gewissermaßen »gezähmte«) Genievorstellung des ›Sturm und Drang‹, die das Genie außerhalb gesetzter Regeln verortet!“¹⁵⁴

Weiter erklärt Kant, dass das Genie die Regeln für die Kunst vorgibt und nicht anders herum. Das Genie und die Kunst sind somit nicht von gesellschaftlichen Konventionen eingeschränkt und haben den Freiraum für sich, neue Gesetze und eigene Konventionen zu entwickeln. Die wichtigste Eigenschaft eines Künstlers oder einer Künstlerin ist für Kant folglich Originalität. Er schreibt aber auch weiter, dass die Mehrzahl von Künstlern eben keine Genies sind und, dass die wahren Künstlergenies etwas Besonderes sind, eher die Ausnahme als Regel in der Kunst. Kant beschreibt also, dass es wenige große KünstlerInnen gibt, dass diese die Maßstäbe setzen für die minder begabten und, dass diese den großen KünstlerInnen nacheifern. Diese Sicht auf Kunst, Genie und Künstler wird dann im Klassizismus (ca. 1770–1840) weiterentwickelt.

2.4. Die Stereotypen

Leider entfaltete sich der Genie- und Künstlerbegriff später in eine eher negative und stereotypenhafte Richtung, die den Künstler als Außenseiter, an der Grenze der Gesellschaft lebender, märtyrerhafter und leidender Mensch definiert. Drei dieser

¹⁵³ Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790

¹⁵⁴ Krieger 2007:39

„modernen“ Stereotypen, die sich teilweise, bis heute, gehalten haben, sind: Innerlichkeit, Außenseitertum und Leiden.¹⁵⁵

2.4.1. Innerlichkeit

Wie schon vorher erwähnt, veränderte sich die Auffassung von Kunst und Künstler in die Richtung, dass keine göttliche Eingabe mehr nötig war, um Kunst zu schaffen. Der Künstler war kein Werkzeug oder Mittel zum Zweck mehr. Nun schöpfte der Künstler oder die Künstlerin aus sich selbst. Es brauchte keine Macht mehr, außerhalb des Kunstschaffenden. „Ab 1800 setzt sich das moderne Geniekonzept auf breiter Front durch. Regeln scheinen obsolet zu werden. Denn das moderne Genie ist sich selbst Gesetz, es schöpft aus sich selbst und handelt allein aus innerer Notwendigkeit“¹⁵⁶.

Der Begriff der Inspiration ist ein weiterer wichtiger Aspekt von Innerlichkeit. Der Künstler ist zwar durch keine Gesetze mehr gebunden außer durch seine eigenen, doch die Inspiration bleibt und wird wichtiger als je zuvor. Wie es nun oft der Fall ist, gibt es auch bei der Inspiration verschiedene Wege diese zu interpretieren und zu verstehen. Man kann von externer und interner Inspiration sprechen. Bei der externen wird der Künstler oder die Künstlerin von einem Gegenstand, einem Lebewesen oder einer Situation angeregt und bringt seine Geisteskraft in Bewegung. Bei der internen Inspiration ist es ähnlich zu einer „In-sich-Kehring“. Der Künstler wird dann inspiriert von seinem eignen Geiste, von seinen Erfahrungen, Überlegungen und Gedanken. Diese Art von Inspiration wird natürlich mehr geschätzt, da sie vom Künstler selbst kommt, aus seiner Person. Diese Innerlichkeit wird eine der zentralen Charaktereigenschaften, mit der sich die KünstlerInnen auch durchaus identifizieren, bis ins 20. Jahrhundert hinein.

Jemand, der diese Innerlichkeit zu erklären und zu beschreiben versuchte, war Caspar David Friedrich (1774-1840). „Der Maler soll nicht nur malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht [...] Vom Künstler verlangt man doch, dass er

¹⁵⁵ Krieger 2007, S. 44

¹⁵⁶ ibd., S. 45

mehr sehen soll“¹⁵⁷. Das war schon immer so. Wie es auch schon zu Zeiten Da Vincis gefordert wurde, musste der Künstler „mehr sehen“, oder im Fall Da Vincis, dass man hinter die Natur blickt und den Menschen hilft, diese besser zu verstehen. Ein wahrer Künstler ist man also nur dann, wenn man die Dinge anders, oder auf gewisse Art und Weise, sieht und versteht, dieses zu transportieren. Das war ebenfalls nichts neues. Ein weiterer Künstler, der ähnliche Ansichten über Innerlichkeit hatte, war Paul Klee (1879-1940) Er schrieb: „Genie ist zum Dogma oftmals Ketzer. Hat kein Prinzip außer sich selbst“¹⁵⁸. Der Künstler brauchte also keine äußeren Eindrücke mehr, sondern nur sich selbst, alles andere lenkte ihn oder sie nur ab. In der Zeit der Romantik, im Kontext der Kunst (ca. Ende des 18.Jahrhunderts bis Ende 19.Jahrhunderts), war dieser innere Blick und dieses in sich kehren modern und trendig. Bei Selbstdarstellungen von Künstlern oder Portraits stand der Künstler selbst im Vordergrund, meist war der Hintergrund dieser Bilder dunkel, karg oder absolut leer. Der Künstler und seine Nachdenklichkeit, sein Blick standen im Zentrum. Diese Bilder spiegelten genau das wieder, was vom Künstler gefordert wurde. Konzentriere dich auf dich selbst und lass dich von nicht ablenken.

2.4.2.Außenseitertum

Außenseitertum, als zweites Stereotypenbild, bildete sich seit der Renaissance in Italien heraus, als die Zünfte und Gilden kritisiert wurden und der Künstler um seine Anerkennung und Freiheit kämpfte. Wie schon einmal erwähnt, dieser Kampf war eigentlich sinnlos, denn komplett frei wird der Künstler nie sein. Dieses Abgrenzen von der Gesellschaft oder der breiten Masse schob den Künstler und die Künstlerin immer weiter an den Rand der Gesellschaft und ließen ihn zum Außenseiter werden. Rudolf und Margot Wittkower schreiben in ihrem Werk auch ausführlich darüber, dass dieses Außenseiterwesen schon in der Renaissance aufkam aber sich erst im 19.Jahrhundert verschärfte, zur „Antibürgerlichkeit“¹⁵⁹ und sich zum Markenzeichen eines Künstlers entwickelte¹⁶⁰. Der Künstler gehörte nicht mehr zur breiten Masse oder Gesellschaft, und er war auch nicht mehr deren Regeln unterworfen. Nach dieser kleinen Zusammenfassung von Rudolf und Margot Wittkowers Text muss ich

¹⁵⁷ Hinz, zitiert nach Caspar David Friedrich, 1968, S. 128

¹⁵⁸ Klee 1928, S. 125

¹⁵⁹ Krieger 2007, S. 47

¹⁶⁰ Wittkower 1965

hier einhacken und richtig stellen, dass dieses Außenseitertum und Leiden meist nur Klischees waren, die aufgebraucht worden sind. Zweitens, die meisten Künstler führten ein recht gutes Leben, wie gesagt, Rubens war Millionär. Drittens die KünstlerInnen werden nie vollkommen frei sein von den Regeln der Gesellschaft. Wie könnten sie das auch, sie sind Teil von ihr.

Weiter schreiben die Wittkowers, dass man auch nicht mehr von dem Beruf des Künstlers sprach, sondern von einer Berufung, man kann nicht anders, als Künstler sein, von Natur aus. Für seine oder ihre Werke gab es keine Vorgaben, Normierungen, Richtlinien oder Pflichten. Das wäre sehr schön, ist aber nicht wahr. In der Zeit der Industrialisierung (seit ca. zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) waren gerade diese Aspekte leitend und Programm. Um also nicht mit der Gesellschaft und deren technische Entwicklungen konform zu gehen, musste der Künstler gerade zu sein wahres Genie zeigen, in „Sprunghaftigkeit und Unberechenbarkeit“¹⁶¹. Die Natur des Künstlers und seine Geniehaftigkeit waren keinen Regeln unterworfen, sondern, wie das Wort Natur schon ahnen lässt, wild und chaotisch. Aber gerade in dieser Wildheit und Unerschrockenheit liegt diese schöpferische Kraft und Kreativität. Laut Krieger, sollte der Künstler und die Künstlerin an der Spitze der Gesellschaft stehen, und mit neuen Ideen und mutigen Schritten die Gesellschaft leiten oder mögliche Pfade aufzeigen. Nun ja, es gibt da die Theorie der Philosophenherrschaft, die besagt, dass Philosophen den Staat lenken sollten, dann wäre alles besser. Aber wenn das wirklich so wäre würde der Staat still stehen, da alles beredet und philosophiert würde aber nichts wirklich geschehen oder umgesetzt würde!

Man sollte das Tun des Künstlers anerkennen und ihn nicht als Sonderling abtun. So war der Künstler dieser Zeit auch auf eine Art und Weise verdammt, denn nur die nächsten Generationen konnten ihn schätzen, da die Zeit in der er lebte zu engstirnig war oder einfach Angst hatte vor Innovation. Aber nicht nur, es gab durchaus auch Menschen die diese Künstler in ihrer Zeit schätzten. Bis der Mensch von etwas neuem (gänzlich) überzeugt ist, können die vier Jahreszeiten in Jahrzehnten ins Land ziehen. Was auch wiederum erklärt, warum einige Künstler und ihre Werke erst nach ihrem Tod geschätzt wurden. Die Zeit in der sie lebten war vielleicht noch nicht offen für solche Kunst. Denn jede Zeit interpretiert, wie sie will.

¹⁶¹ Krieger 2007, S. 47

Um dem tristen Außenseiterdasein zu entkommen und um den Konventionen der Gesellschaft entgegenzuwirken, wurden von den Kunstschaffenden, ab ca. 1800, *Gegenwelten* erschaffen. Künstler schlossen sich zusammen, formten Gruppierungen und lebten so, wie sie es für richtig hielten. Sie hatten in ihren Gruppen auch meist einheitliche Kleidung, die ihre Zugehörigkeit auf den ersten Blick klar machten, wie zum Beispiel die „Nazarener“ die sich in Rom zusammengeschlossen haben. Diese ehemaligen Akademiekünstler erhielten ihren Namen durch ihre christusgleichen halblangen Haare und uniformen Kutten. Oft wurden sie deshalb belächelt und für realitätsfern gehalten. Es etablierten sich Künstlertreffpunkte, Salons und Cafés, wo sich die einzelnen Gruppen trafen und sich austauschten. In diesen Künstlergruppen waren bereits bekannte und auch Jungkünstler vertreten. Natürlich kann es dabei zu Konflikten und Diskussionen über Ansichten und Theorien, zwischen den verschiedenen Generationen. Meist spalteten sich, von der Ausgangsgruppe, neue Gruppen ab und verfolgten andere Ziele, wenn die Differenzen zu groß wurden.

In Paris setzte sich, im 19. Jahrhundert, ca. 1830, dann ein neuer Begriff durch, der das Wesen des romantischen Künstlers und der romantischen Künstlerin beschreiben sollte. Nämlich *Bohème*, was vom „Böhmer“, „böhmischen“ oder auch „Zigeuner“, abgeleitet wurde. Dies war die französische Art und Weise einen Antibürgerlichen zu titulieren. Seinen negativen Beigeschmack verlor dieser Begriff nie völlig. So schwang immer eher ein negativer Aspekt dem Künstlertum nach. Was mich schon immer sehr erstaunt hat, war, hier in diesem Kontext des Außenseitertums, dass es die Gesellschaft immer wieder schaffte positive, neue Konzepte, im Bereich der Kunst, wenn sie nicht mit der Tradition konform gingen, sich einzuverleiben oder als „Ketzerei“ zu stigmatisieren. Der Begriff *Bohème* hatte aber nicht nur negative Aspekte im Kunstkontext, sondern stand auch für das Besondere und Auserwählte, was den Künstler und die Künstlerin wieder in ein positives Licht rückte. *Bohème* ist das Gegenteil von *Bourgeoisie* und meint auch, ohne Vorurteil meinerseits, lange schlafen, arbeiten, einen trinken gehen und nicht zu heiraten. Der Künstler ließ sich aber nicht die Fassung nehmen, und war stolz auf seine Andersheit. Wenn seine oder ihre Werke, von der Gesellschaft abgelehnt wurden, bestätigte es sie nur darin auf dem richtigen Weg zu sein. Das, über die

Jahrhunderte, hart erarbeitete Selbstwertgefühl geriet nicht ins Wanken und man identifizierte sich stolz und selbstbewusst, mit der Außenseiterrolle.

2.4.3. Leiden

Diese Außenseiterrolle und der Stolz des Künstlers und der Künstlerin führten dann zum letzten Stereotypen, den ich genauer erörtern möchte, das *Leiden*. Durch seine Besonderheit und sein Ablehnen von Konventionen, sowie Normen, lebte der Künstler als Außenseiter. Wittkower und Krieger schreiben, dass der Künstler litt unter „seiner Außenseiterrolle, mangelnder Anerkennung, Armut, Einsamkeit, tragischen Umständen und an sich selbst“¹⁶². Aber wie ich schon geschrieben habe, in dieser Arbeit, waren das Klischees, die man einfach schluckte. Einer der ersten tragischen Künstler, in der Sturm- und Drang-Zeit, den sie nennen, war der Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz (1752-1792). Wie die meisten angeblich „leidenden Künstler“ starb er sehr jung und in einem Brief der für Johann Gottfried Herder (1744-1803) gedacht war, schrieb er wehmütig: „Ein Poet ist das unglücklichste Wesen unter der Sonne“¹⁶³. Nun ja, jetzt könnte man Vermutungen anstellen über den geistigen Zustand des jungen Mannes, ob es eine Neurose war oder doch nur ein Pathos.

Diese Einstellung oder das Klischee der melancholische Haltung blieb den nächsten Künstlergenerationen leider erhalten. So veränderte sich dieses Bild in die Richtung, dass das Leiden nicht nur durch die Gesellschaft und die Umstände hervorgebracht wird, sondern, dass das Leiden ein unverzichtbarer Bestandteil des Künstler-Seins ist. Was völliger Schwachsinn ist. Um als Künstler und Genie zu wirken oder zu sein, musste man also zwangsläufig leiden. Das waren düstere Aussichten. Einer der fälschlicherweise als großer Melancholiker unter den Malern dargestellt wird war Michelangelo. In seinen Sonetten, wie auch in seiner Malerei, spielte das Thema Leid zwar eine Rolle, war aber nicht sein Lebensinhalt. Ein angebliches Beispiel für dieses Leiden in seinen Werken, kann man in der Sixtinischen Kapelle in Rom bestaunen. Sein Wandgemälde „Das jüngste Gericht“ zeigt an einer Stelle die abgezogene Haut von Bartholomäus. Wenn man spekulieren will und genauer hinsieht, kann man aber das Gesicht Michelangelos (vollständiger Name

¹⁶² Krieger 2007, S. 49

¹⁶³ Damm 1987

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564) erkennen. So zeigt es ein Selbstbildnis des leidenden Künstlers. Aber das ist falsch, diese abgezogene Haut hat nichts mit Melancholie oder Leiden zu tun, sondern war rein politisch gemeint. Michelangelo wurde durch die Medici aufgebaut, erlangte Ruhm und Ansehen, aber sie haben ihn auch wieder fallen gelassen und auf metaphorische Art und Weise, ergo „die Haut angezogen“ oder „die Luft raus gelassen“. Ein sehr treffendes Zitat möchte ich hier von Marion Elias zum Besten geben:

„Depressive Reaktionen (oder Erkrankungen), also die Kombination von genetischer Prädestination und Auslösefaktoren (etwa Grund, Ursache, Auslöser) einer einzigen Berufsgruppe zuzuordnen im Sinne eines immanenten Risikos, das ist doch leidlich waghalsig. Es ist möglich, daß die kontemporär steigende Anzahl „depressiver Fälle“ auf unsere Lebensverhältnisse, auf unsere soziale Struktur, auf geänderte Anforderungen und Belastungen zurückzuführen wäre. Ebenso ist es möglich, daß wir eine bessere „Aufklärungsquote“ und ein entwickelteres Wahrnehmungssystem haben. In jedem Fall haben wir einen anderen Zugang zu psychischen „Ausnahmesituationen“ (vorsätzlich steht hier weder „Krankheit“ noch „Störung“), andere Namen dafür, Medikamente, Ärzte, und hoffentlich einen tabulösen Umgang damit. Und wir können – post factum – kaum eine Ahnung davon haben, welcher Art mögliche *melancholische Befindlichkeiten* von Künstlern der Renaissance gewesen sind, außer wir verlassen uns auf den Kaffeesatz.“

So kann man davon ausgehen, dass der Mythos oder Stereotyp des leidenden Künstlers, auf einem realen Hintergrund basiert aber nur selten der Realität entsprach. Die sozialen Umstände des Künstlers änderten sich seit dem 18. Jahrhundert. Die höfischen Auftraggeber sowie die Mäzene¹⁶⁴ wurden immer weniger. Ein neuer Kunstmarkt etablierte sich und ein neues Publikum, dieses Mal nicht der Hof, bestimmte über Trends und Richtlinien. Die Bürger waren nun die Auftraggeber. Der Künstler war, nun ohne Zünfte und Gilden, auf sich allein gestellt, in einem eher noch unsicheren und neuen Markt. Die KünstlerInnen mussten die

¹⁶⁴ Ein Mäzen (auch *Mäzenat*, weiblich *Mäzenatin*) ist eine Person, die eine Institution, kommunale Einrichtung oder Person mit Geld oder geldwerten Mitteln bei der Umsetzung eines Vorhabens unterstützt, ohne eine direkte Gegenleistung zu verlangen. Die Bezeichnung Mäzen leitet sich von dem Etrusker und Römer *Gaius Cilnius Maecenas* her, der in augusteischer Zeit Dichter wie Vergil, Propertius und Horaz förderte. (Wikipedia 2014)

breite Masse von sich und ihren Werken überzeugen. Sie mussten den Geschmack der Gesellschaft treffen, um Aufträge zu bekommen und Geld zu verdienen, damit sie nicht hungrig zu Bett gingen. „Damit lebte die Mehrzahl von ihnen in einer ungesicherten Existenz und sozialen Randsituation, die Armut, Krankheit und Ausgrenzung mit sich brachte“¹⁶⁵. Aber dieses Bild des Eigenbrötlers und Sonderlings gab es schon vorher in der Geschichte. Nur in dieser Zeit, des 18. Jahrhunderts, nahm die besondere Auffassung von Genie, Kunst und Leid eine drastische und zentrale Rolle ein.

Zum Leidensbegriff des scheiternden Künstlers und der Melancholie gesellt sich dann auch das *Vanitas*-Motiv hinzu. *Vanitas* bedeutet auf lateinisch „leerer Schein, Nichtigkeit, Eitelkeit“ aber auch „Lüge, Prahlerei, Misserfolg oder Vergeblichkeit“¹⁶⁶. Dieses *Vanitas*-Motiv ist dann die letzte Stufe, nach unten, wo sich der verarmte und gescheiterte Künstler dann wiederfindet. Im 19. Jahrhundert wird dann dieses Leiden weiter idealisiert und zum festen Bestandteil des Künstlertums. Wie ich schon vorher erwähnte, machte das Scheitern des Künstlers, am Kunstmarkt, ihn erst zum richtigen Genie. Sein Scheitern oder seine Nicht-Anerkennung vom Volk, zeigten ihm, dass er auf dem richtigen Weg war.

An den Akademien hingegen ging es den Künstlern nicht so schlecht. Manche passten sich der Gesellschaft an und produzierten, was die Masse sehen wollte. Diese Kollegen wurden aber von anderen Künstlern nicht als Genies anerkannt. Der wahre Künstler oder das wahre Genie war frei, selbst wenn das bedeutete bettelarm, am Rand der Gesellschaft, in Elend und Leiden, zu existieren. Künstler sein war, für den wahren Künstler, kein Beruf, sondern eine Berufung. Auch in den meisten Romanen und Literaturgeschichten wurde der Künstler meist als ein Wesen beschrieben, das in der Gesellschaft nicht überleben kann. Der Dichter Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) schrieb über den Künstler, dass er verloren ist für die Welt, wenn er sich auf die Kunst eingelassen hat. Dieser Hang zur Melancholie und dem Verherrlichen des Leidens, diese Künstlerhaltung wurde auch oft überspitzt dargestellt und zur Satire. Ein Künstler, der diesem Bild angeblich besonders entsprach war Vincent van Gogh (1853-1890). Der komplette Umfang seiner

¹⁶⁵ Krieger 2007, S. 51

¹⁶⁶ Wikipedia, Encyklo.de, 2014

seelischen Erkrankung scheint nach wie vor nicht bekannt. Man sagt, dass er sich wegen diesen Schüben oft in psychiatrischen Kliniken aufhielt. Aber gerade in solchen psychischen Tiefständen sagte man ihm nach, dass er am produktivsten war und schuf die meisten seiner Skizzen und Werke. Aber man kann nicht einfach so vom Wahnsinn des Künstlers sprechen. Das wäre zu weit hergeholt und reine Spekulation. Ein weiterer Punkt, warum van Gogh den 3 Stereotypen entspricht, war seine Erfolglosigkeit am Kunstmarkt seiner Zeit. Nicht nur die Gesellschaft erkannte seine Werke nicht an, er selbst isolierte sich weiter von der breiten Masse in seinem Schaffen. Meistens brachten die Leute van Goghs Kunst mit seiner, bis jetzt ungeklärten, psychischen Unstabilität in Verbindung. Deshalb war den meisten seine Kunst etwas suspekt, dabei wollte er nur eine Gruppe von Künstlern um sich scharen um zu arbeiten und sich auszutauschen. Diese Reserviertheit ihm und seiner Kunst gegenüber führte im Winter von 1889 zu einer Katastrophe. Während eines Streits mit Paul Gauguin (1848-1903), der als erster in van Goghs Künstlergruppe einstieg, wurde ein Teil eines Ohres abgeschnitten. Man weiß eben nicht ob es van Goghs Ohr war oder das von Gauguin. Jedenfalls ist van Goghs Traum einer Künstlergruppe um ihn geplatzt. Seine psychische Verfassung und sein Leiden meint man in seinen Selbstbildnissen ablesen und interpretieren zu können. Aber in ein Bild kann man viel hineininterpretieren.

In der Kunstgeschichte waren dann die Fragen, wie sehr beeinflusste ihn seine Krankheit, bei der Erschaffung von Kunstwerken und wie viel von seinem Leiden kann man in seinen Werken ablesen, aktuell und interessant. Weiter war es im 18. Jahrhundert auch üblich den leidenden Künstler satirisch darzustellen, aber nicht mitleidig.

Die meisten Künstler suchten sich ihr Leben so aus, und waren stolz auf ihre Besonderheit. Trotzdem finde ich, dass diese Stereotypen oder Charakteristika eines „wahren Genies“ nicht wirklich einen Künstler ausmachen. Warum sollte man sich ausgrenzen und in Armut leben wollen und stolz darauf sein? Natürlich gibt es noch manche Menschen, die so ein Leben führen und ich respektiere das auch. Nur finde ich es falsch, das alles nur auf Künstler zu beziehen und das Genie. Noch dazu glaube ich, dass es so etwas wie ein Genie, mit der heutigen Bedeutung und den Stereotypen, nicht wirklich gibt. Genie stammt von Genius, der aus sich selbst

schöpfenden Kraft des Künstlers und dem persönlichen Schutzgeist, die Ahnengeister. Mit der antiken Bedeutung des Begriffs kann ich mich eher anfreunden und identifizieren. All diese neuen Bedeutungen und Definitionen, die sich über die Epochen, entwickelt haben, trugen nur dazu bei, den Künstler und die Künstlerin als Sonderlinge zu sehen. Das Image des Künstlers und der Künstlerin erlebte ein ständiges Auf und Ab. Aber so schlecht und falsch, wie im 19. Jahrhundert, wurde der Künstler noch nie dargestellt, als leidendes, halb wahnsinniges und gescheitertes Wesen, am Rande der Gesellschaft, verarmt und unverstanden. Der einzige der auf dieses Klischee zutrifft war van Gogh, es gab keine Reihe „depressiver“ Künstler, nur weil sie Künstler waren. Van Gogh hingegen war einfach unglücklich und durch seinen übermäßigen Absinth Konsum zerstörte er langsam aber sicher seine Gehirnzellen.

Es ist verständlich, dass man zum bürgerlichen Aussteiger wird, aber sich komplett der Realität zu verweigern, ist, meiner Meinung nach, auch nicht das richtige. Natürlich kann man rebellieren und gegen Systeme protestieren, und man braucht auch diese Proteste, aber man muss auch leben können und etwas Geld verdienen. So sehr ich dieser Ansicht abgeneigt bin, aber es ist Fakt, dass Geld, zum großen Teil, die Welt regiert und man muss sehen wo man bleibt. Die Zunft gibt es aber immer noch, in Form der Gewerkschaften und die schützen den Künstler und seine Werke. Sich auszuschließen und die Augen vor der Wahrheit zu verschließen oder komplett die Gesellschaft zu verweigern funktioniert nicht. Wie immer braucht es eine Balance zwischen Widerstand und Konformität. Ich weiß nicht, wie so ein Kompromiss aussieht, da wir in Europa in einer Zeit leben, wo wir teilweise, durch Konsum und durch Medien ruhig gestellt sind, und nur wenige, das Bedürfnis verspüren zu rebellieren. Richtige politische Aussagen, mit Gehalt, und sich für eine Seite zu entscheiden, passieren nur in Krisen- oder Kriegszeiten oder werden dann eher gehört. Proteste und Kritiken fallen teilweise auf taube Ohren, wenn es uns gut geht.

Der Künstler Carl Spitzweg (1808-1885) war einer der wenigen, die Menschen und vor allem Künstler realistisch, im Sinne von realitätsnahe, in ihrer Umgebung dargestellt hat, im Sinne von Satire und Karikatur. Er sah den Künstler und sich selbst zwar auch als Sonderling aber eher aus einem positiven Blickwinkel. Er sah

sich und den Beruf oder Berufung des Künstlers als freie Existenz, als Lebenskünstler. Diese ironische aber doch liebevollere Darstellung des Künstlers und der Künstlerin können aber nicht über die ärmlichen Verhältnisse hinwegtrösten. Letztendlich verlor diese Melancholie an Bedeutung und der Künstler wurde in einem positiveren Licht gesehen. In den letzten hundert Jahren gewann der Beruf des Künstlers und der Künstlerin immer mehr an Bedeutung. „Vernissagen“ (heutzutage sind es Ausstellungseröffnungen), Museen, Künstlergruppierungen wurden modern und trendig. Wer als gebildeter und kultivierter Mensch gelten will, in unserer heutigen Gesellschaft, besucht Ausstellungen und interessiert sich für Kunstentwicklungen. Aber wenn man dann genauer hinsieht interessiert sich nur ein Bruchteil der Gesellschaft ernsthaft für Kunst und ihre Entwicklungen. Es heißt immer, Kunst war noch nie so wichtig wie heute, aber das bezweifle ich. Man gibt eher mehr den Interessierten, um den Schein, kultiviert zu sein, zu wahren. Es gibt zwar immer noch gewisse Probleme mit Anerkennung, bei jungen Künstlern vor allem, und auch unter den Künstlern selbst gibt es einen gewissen Konkurrenzkampf. Nur der Künstler selbst muss noch an sich glauben und sein Selbstbewusstsein, gegen die breite Masse, stärken. Man kann auch sagen, dass die Kunst noch nie so unwichtig war wie heute und ist mehr Spaß und Hobby, für die meisten.

3.Kunstkritik

Kunstkritik, die es schon immer gab, in verschiedener Art und Weise, hat in den letzten Jahren immer weniger an Bedeutung. Es wurden Symposien abgehalten, Preise und Auszeichnungen wurden entwickelt, Zeitschriften über Kunst und Kritik wurden publiziert. So wurde der Kritiker zu einem Berufsstand, der hoch angesehen wurde und ist. Aber so ist es nun mal nicht mehr. Der Kritiker befindet sich dann im Zwischenraum von Praxis und Theorie. Der Kritiker wurde seit dem letzten Jahrhundert immer wichtiger, da sich die Präsentationsart von Kunst an sich geändert hat. „Vernissagen“, Ausstellungen in Museen gewannen an Bedeutung, Kunst wurde öffentlich präsentiert und der Künstler stellte sich dem Urteil der Massen. Was ein Beweis für ein starkes Selbstbewusstsein des Künstlers und der Künstlerin zeigt, sowie, dass der Kunstschaffende an sein Tun und seine Werke glaubt. Das Publikum braucht mehr oder weniger Beipacktexte und Wertungen.

Durch diese neuere Methode der Präsentation und der öffentlichen zur Schau Stellung der Werke braucht es anscheinend externe Experten, die ihre Meinung zu den Werken abgeben. Vom Kritiker Beruf alleine konnte man damals, um 1700, und teilweise bis heute, aber nicht leben, deshalb war der Kritiker oft gleichzeitig Kurator, einen Verwalter der die Ausstellung gestaltet. Der Beruf des Kritikers befindet sich seit dem 20. Jahrhundert in einer Krise. Wird Kritik wirklich gebraucht? Braucht man Kritik um Kunst zu betrachten?

Nun hatte der Kritiker zweierlei in der Hand, erstens was er akzeptiert, in seinen Hallen, auszustellen damit bestimmt er was die Öffentlichkeit als „gute Kunst“ sieht. Und zweitens gab er gleichzeitig seine Reflexionen und Kritik zu den Werken ab. Das was nicht in der Ausstellung landete war dann „keine gute Kunst“. Das Problem hier war und ist, dass jetzt, ohne dem Wissen der breiten Masse, eine kleinere Gruppe von Künstlern, Galeristen und Kritikern bestimmten, was gute Kunst ist, oder was ausstellungswürdig ist, und was nicht. Man kann sagen, dass die Ausstellungsbesucher nur manipuliert worden sind, was unter guter Kunst zu verstehen ist, weil sie anderes nicht präsentiert bekommen haben. Ich glaube aber nicht, dass es eine „gute“ oder „wahre“ Kunst gibt. Bei Kunst geht es meistens nicht um kollektive Vernunft, sondern größtenteils, um subjektiven Geschmack.

Das Kunst etwas ganz Individuelles ist beschreibt Eugen Roth (1895-1976), Schriftsteller und Kunstkritiker, in seinem Gedicht so:

Ein Mensch hält an dem Grundsatz fest, dass über Kunst sich streiten lässt.
Er widersteht den Avantgarden und ihren wortgewandten Barden.
(Modern sein kann heut jeder gut- Altmodisch sein: dazu brauchts Mut!)
Selbst jung, hat er sich zu den jungen Expressionisten durchgerungen
Und meint, er habe es geschafft. Jedoch mit neuer Schöpferkraft Beginnen
nunmehr die Tachisten Picasso selbst mit auszumisten.

Der Mensch beflügelt seinen Schritt Und wirklich kommt er grad noch mit.
Wild schreit die Avantgarde: "Patzer!" Und ritzt in leere Flächen Kratzer.
Der Mensch, nur dass er sei modern, Beschwört, er sehe so was gern.
Die Jüngsten halten das für Dreck Und lassen selbst die Kratzer weg.
Der Mensch muss arg sich überwinden, Um das als Kunst noch zu empfinden.
Er stellt, um ja nicht zu erlahmen, Sich brav vor leere Bilderrahmen:
Ein bisschen scheints ihm übertrieben - Schon gilt er als zurückgeblieben.

(Eugen Roth, Ein Mensch, 1935)

Kunst ist subjektiv, dies ist, meiner Meinung nach, die Hauptaussage des Gedichtes. Genauso verhält es sich mit der Kritik, man kann ihr zustimmen oder auch nicht. Wie schon erwähnt, stellt sich dann die Frage ob man Kritik heute überhaupt noch braucht oder ob sie notwendig ist, da Kritiken nur mehr wenig Gehalt haben und eher oberflächlich ausfallen. Was heißt eigentlich Kritik? Kritik heißt, sich mit etwas auseinander zu setzen, eine Wertung abzugeben. Und hier ist meine Kritik an der Kritik, sie ist eine subjektive Wertung.

Weiter gilt es beim Kritiker zu unterscheiden, was für eine Art Kritiker er oder sie nun sei. Entweder handelt es sich um einen „Tageskritiker“¹⁶⁷, der seine Texte in Zeitungen und Kolumnen präsentiert oder ein „spezialisierte und engagierter Kritiker“¹⁶⁸, der sich mit den Künstlern und ihren Werken intensiv beschäftigt und auseinander setzt. Der gewissenhafte und professionelle Kritiker unterscheidet sich vom oberflächlichen Kritiker, indem er oder sie nicht nur wertend äußert, sondern auch argumentiert und die Werke versucht mit geschichtlichem und theoretischen Wissen einzuordnen, oder versucht den Absichten des Künstlers oder der Künstlerin näher zu kommen. Leider ist der deutsche Begriff „Kritik“ meist nur mit negativen Charakteristika behaftet. Natürlich sind sich Kritiker und Kunsthistoriker nur selten einig und Diskussionen entstehen. Aber gerade diese können sehr fruchtbar sein, um neue Perspektiven und Einsichten zu erhalten. Nur passiert das leider sehr selten. Martina Sitt und Philip Ursprung nennen hier zwei interessante Begriffe, „Bona Fide“, auf Latein „Guter Glaube“, und „Obvigilo Conviso“¹⁶⁹, „wachsam betrachten“. Der erste beschreibt einen sehr positiv gestimmten Kunstfreund, der allen künstlerischen Entwicklungen positiv entgegen sieht, wobei der zweite Begriff einen zurückhaltenden und eher auf seine subjektive Kunst Norm vorerst nicht verzichtet oder abbringen lässt. Eines ist auf alle Fälle klar, wenn man den Beruf des Kritikers ernst nimmt, dann befindet man sich in einer endlosen Diskussion, wo es keine Sieger oder Verlierer gibt, sondern nur verschiedene Auffassungen über Kunst. Als Kritiker ist es natürlich hilfreich, wenn man mit dem Künstler, den man kritisiert, in Kontakt tritt, um über seine Kunst schreiben zu können. Ich finde, dass man sich jede

¹⁶⁷ Sitt, Ursprung 1993, S. 7

¹⁶⁸ ibd., S. 7

¹⁶⁹ ibd., S. 8

Kritik anhören kann, aber man sollte sich dem Kunstwerk selbst nähern und eine eigene Meinung bilden. Kunst ist subjektiv und genauso verhält es sich mit der Kritik, man kann sie annehmen, muss sie aber nicht auch vertreten. Weiter ist Kritik, so wie Kunst, ständig im Wandel.

Kunstkritik an sich muss man als Künstler oder Künstlerin nicht defensiv oder negativ gegenüberstehen. Ein richtig arbeitender Kritiker, nach Sitt und Ursprung (1993), ist jemand, der uns eine weitere Sicht auf Werk ermöglicht, basierend auf seinem Hintergrundwissen von Theorien, sowie Philosophien über Kunst, und eventuell auch Praxis. Das Problem hier ist, dass sich für soetwas keiner mehr Zeit nimmt, und dass es solche Kritiker kaum gibt.

3.1. Kunstkritik und Norm

Wie schon mehrere Male erwähnt, in dieser Arbeit ist Kunst subjektiv und es hängt vom Geschmack der KünstlerInnen und BetrachterInnen ab, wie Werke wahrgenommen werden. Nun stellt sich die Frage, ob man behaupten darf, dass etwas nicht Kunst oder nicht gute Kunst sei. Natürlich hat jeder Mensch eine eigene Meinung, nur, wenn man sagt, dass etwas nicht Kunst sei, dann kann man jemanden leicht auf die Füße treten. Aber verschiedenen Meinungen muss man und sollte man akzeptieren. Wenn man in der Geschichte zurück blickt und sich die letzten 100 Jahre der Kunstentwicklung ansieht, wird man schnell feststellen, dass alles Kunst sein kann. Performance, Aktionskunst, Text, Installationen, Konzeptkunst, usw. zeigen uns, dass es mehr zwischen Himmel und Erde gibt, als Malerei oder Skulpturen. Aber das muss man nicht mögen, wir haben die freie Wahl und unseren subjektiven Geschmack.

Es kann alles Kunst sein und für jede Kunst gibt es auch ein Publikum, sonst würde es diese verschiedenen Richtungen und Entwicklungen nicht geben. Schließlich gibt es für jeden Topf einen Deckel. Coca Cola gefällt auch, aber es ist keine Kunst in meinen Augen. Man muss nicht alles mögen aber man sollte die Ansichten der anderen akzeptieren und nicht gleich verurteilen. Eine Grenze die ich ziehe ist, wenn Menschen verletzt werden oder, wenn jemand, zu irgend etwas genötigt wird. Das ist dann für mich keine Kunst mehr, wenn jemand verletzt wird. Kunst kann viele Dinge aber Menschen körperlich zu verletzen gehört für mich nicht dazu. Es gibt auch KünstlerInnen, die sehr experimentell vorgehen und es kann vorkommen, dass sie

sich verletzen, aber dann war es ein Eigenexperiment, dass der Künstler freiwillig durchgeführt hat. Selbst hier ist es schwierig zu argumentieren, was Kunst ist. Für mich wäre es keine mehr. Denn wie nennt man dann das Produkt eines Künstlers, wo er sich selbst verletzt hat, bei einer Art Aktionskunst? Wenn jemand verletzt wird, überschreitet das für mich eine Grenze. Ich ziehe dann eine Linie und Meiner Meinung nach ist das dann keine Kunst mehr. Wenn jemanden soetwas gefällt, dann bitte, aber ohne mich.

Das Kunstverständnis oder die Frage nach einer Norm in der Kunst, ist unmöglich für die Masse zu beantworten und das muss sie auch nicht. Die Künstler haben ihr Selbstbewusstsein so weit aufgebaut über die Jahrhunderte, dass sie ihre Werke in Ausstellungen in die Öffentlichkeit tragen und somit der Kritik aussetzen. Früher, in der Renaissance, auch schon in der Antike, stellten sich die Künstler den Massen. Man kann auch sagen, dass der Künstler seine Freiheit zu wählen, was für ihn Kunst ist, auch dem Publikum ermöglicht zu wählen. Jeder kann individuell und frei wählen, was ihm oder ihr zusagt und was nicht. Deshalb darf man auch nicht verschiedene Realisierungen von Kunst nicht als keine Kunst abtun, sonst beschneidet man die Freiheit des Künstlers oder der Künstlerin. Wenn das Publikum die Freiheit der Wahl hat, so soll es auch bei den KünstlerInnen so sein.

Ich hasse fast nichts mehr, als doppelte Moral oder „double standards“. Manche würden dann vielleicht sagen, was Kunst ist, sagt uns der *gesunde Menschenverstand*. Natürlich ist es manchmal besser auf seine inneren Instinkte zu hören, aber hier hat man wieder nicht aufgepasst und zu Unrecht verallgemeinert. Wir Menschen haben ein Bewusstsein, was richtig und falsch sein kann, und wir haben auch den Instinkt in einer Gruppe zusammen zu leben. Wir haben einen Gemeinschaftssinn und stellen unsere Regeln und Normen auf. Aber, ich kann es gar nicht oft genug schreiben, jeder Mensch ist individuell und so ist auch jeder Menschenverstand individuell. Man kann nicht erwarten, dass jeder den selben Geschmack hat oder, dass jeder Mensch gleich denkt. Unsere Erfahrungen und inneren Strukturen überlappen sich vielleicht mit manchen Menschen aber es gibt keine 100-prozentige Übereinstimmung. Wir verstehen einander zwar, haben aber von ein und der selben Sache ein anderes Bild und eine andere Wahrnehmung.

Sich einfach hinzu stellen, als Kritiker, wie Betrachter, ohne Hintergrundwissen oder Verständnis für die Sache, und behauptet, etwas sei keine Kunst, ist schlichtweg arrogant und ignorant. Auf Englisch gibt es den Begriff „narrow minded“, engstirnig, und genauso sehe ich das. Wenn man etwas nicht versteht, kann man ja einfach sagen, ich verstehe das nicht oder mir gefällt es nicht. Darauf könnte der Skeptiker antworten, dass Kunst einen, auf welcher Ebene auch immer, erreichen muss oder neugierig machen muss, damit man irgendwie etwas hinein interpretieren kann. Aber das verlangt auch vom Betrachter, dass er dem Werk eine Chance gibt und sich Zeit nimmt und auch eine mögliche Interpretation zulässt. Ich habe aber das Gefühl, dass in unserer schnelllebigen Gesellschaft gerade diese Zeit fehlt. Man verlangt von uns schnell einen Blick hinzuwerfen und uns gleich für Ja oder Nein zu entscheiden. Ein vielleicht oder eine Balance zwischen den beiden ist nur mehr selten möglich. Aber ich glaube, dass es keine Balance braucht. Wir können frei entscheiden, ob uns etwas gefällt oder nicht.

Der Mensch liebt es zu kategorisieren, was sich nicht endgültig oder gleich einordnen lässt, wird als schwierig erachtet und mit Skepsis behandelt. Das Problem ist, dass der Begriff Kunst über die Jahrhunderte so viele Definitionen und Traditionen oder Widersprüche in sich vereint, dass es schwierig ist, diesen bedeutungsschwangeren Begriff auf einem Punkt festzumachen, nämlich Kunst oder nicht Kunst. Man kann das Wort Kunst als eine Hülle sehen, die je nach Kontext mit beliebigen Normen gefüllt werden kann. Sitt und Ursprung haben das in ihrem Buch über Kunstkritik sehr beispielhaft dargestellt: „Das Etikett Kunst steht für kurzfristige Einigungen in ganz wenigen Bereichen, etwa der Zollabfertigung. Kunst muß an den (europäischen) Landesgrenzen definiert werden, insofern man sie als solche deklarieren möchte. Denn Kunst oder nicht Kunst entspricht der Entscheidung über 7 oder 14 % Einfuhrumsatzsteuer, über Zollpflichtigkeit oder Zollfreiheit, ist eine Formel für mehr oder weniger Geld“¹⁷⁰. Man muss verhandeln was Kunst ist und gewisse Normen festlegen. Aber diese gelten dann nur in diesem Bereich und Kontext. Ob etwas als Kunst angesehen wird oder nicht, kann auch darüber entscheiden, ob es schützenswert ist oder nicht. Hier kam auch in den letzten 100 Jahren der Denkmalschutz auf. Man musste Normen finden und definieren, ab wann ein Gebäude oder Skulptur Kulturgut ist und schützenswert ist. Ein wahrer Normen- und

¹⁷⁰ Sitt, Ursprung 1993, S. 15

Verordnungsdschungel von Völkerrechten, Urheberrechten und Privatrechten entwickelte sich. Die Normierungswut von Kunst kennt kein Ende. Rechtsprobleme und Streitigkeit, wem was gehört und ob es überhaupt Kunst sei, um wie viel es verzollt wird, drängt sich in den Vordergrund. Das Kunstwerk selbst bleibt da auf der Strecke. Im Laufe der Zeit erhielten und verloren Werke ihren Kunstwerk Status, was Kunst sei und was nicht veränderte sich über die Jahrhunderte. Nun kann auch ein Kritiker mit seiner Bewertung oder seiner Reflexion, über ein Werk, dazu beitragen, das es als National- oder Kulturgut aufsteigt oder, dass es im Sog der Zeit verschwindet. Das Wissen eines Kritikers, um den (Entstehungs-)Kontext eines Werkes, spielt dabei eine wichtige Rolle. Manchmal ist es eben auch so, dass wir manche Werke eher negativ betrachten würden, wenn wir über die gesamten Hintergründe bescheid wissen würden. Hier stellt sich dann auch die Frage, ob man alles wissen will, wenn man ein Bild betrachtet.

Wenn etwas, dann laut irgendwelcher Normierungen und Kritiken, als Kunst tituliert wird, manipuliert das sofort, wie wir das Ding sehen. Man stellt sich naiv oder weil man es nicht besser weiß, was ich überhaupt nicht verurteile, vor ein Bild, was als Kulturgut bezeichnet wird, und nickt meist zustimmend. Wenn es jemand so klassifiziert hat, wird es schon stimmen. Was mit dem Stempel Kunst versehen ist, ist dann für die meisten eine Echtheitsgarantie, also echte Kunst. Wie sehr wir an diesem Etikett Kunst hängen, zeigt auch die Empörung der Masse, wenn sich ein Bild oder eine Skulptur als Fälschung herausstellt. Der Aufschrei ist groß, dass es keine echte Kunst sei. Was hier aber übersehen wird, ist, dass der Fälscher großes Talent hat und „wahre Kunst“ nachahmt. Ich sehe in einer Fälschung genauso Kunst. Hut ab, wenn jemand wie Vermeer oder Tizian oder Degas malen kann.

Des Weiteren beeinflusst uns auch wo sich ein Werk befindet. Ein Stück Stoff auf einem Gehsteig wird von den meisten nicht als Kunst angesehen, in einem Museum oder in einer Ausstellung kann aber ein Stück Stoff auf dem Boden sehr wohl Kunst sein. Warum ist dann der Stoff am Gehsteig keine Kunst? Es kann sich ja um eine Live-Performance oder Aktionskunst handeln. Man entscheidet also auch zwischen echter oder falscher Kunst auf Grund des Ortes, wo das Werk sich befindet. Wenn ein Kunstwerk im Museum hängt hat es gleichzeitig diesen Echtheitsstempel. Man geht schon mit dem Gefühl in ein Museum nun „echte Kunst“ zu sehen. Das Problem hier ist, das man manchmal gar nicht das echte Werk zu Gesicht bekommt, sondern

eine sehr gute Kopie. Damit dem Original nichts passieren kann, bleibt es sicher verwahrt und der Betrachter bekommt eine „Fälschung“ zu sehen und schaut sich kopfnickend die echte, wahre Kunst in Museen an.

Einer, der maßgeblich Kunstkritik beeinflusste, war Denis Diderot (1713-1784). Er befasste sich ausgiebig mit dem Thema Kunst und Kritik, zwischen 1759-1781. Diderot unterschied zwischen einem literarischen Aspekt, der den Inhalt, Gehalt eines Werkes ausmachte und einen künstlerisch-technischen, wo es mehr um die Form des Werkes geht. Weiter beschreibt er den Schaffer und den Betrachter eines Werkes, dass allein dadurch schon ein Kunstwerk auf 2 verschiedene Arten aufgefasst werden kann. Um ein Bild oder ein Werk kritisieren zu können, wandte er sich der Technik der Beschreibung zu.

Bildbeschreibungen werden heute noch verwendet, um Kritik daran fest zu machen. Die um 1720 erst jungen Akademien, wie schon im vorherigen Kapitel beschrieben, gaben wiederum Normen vor und schufen auch eine Art von Geschmack, was Kunst zu können hat. Künstlervereinigungen schlossen sich zusammen und Kunstausstellungen wurden, im Namen von Kultur und Politik, missbraucht, um gewisse Vorstellungen und Werte zu vermitteln. Damals war es dann schon Brauch Bilder und Kunst in rauen Mengen herzustellen, um der Gesellschaft zu gefallen und Profit zu machen. Dieser Trend wurde aufs schwerste kritisiert, vor allem von Hans Victor Rosenhagen (1858-1943), ein deutscher Kunsthistoriker und Kunstkritiker. Er schrieb sehr treffend: „Man will nicht mehr zweitausend Bilder und zweihundert Skulpturen durchmustern, um – wenn's hochkommt – fünfzig des Ansehens werte Werke zu finden“¹⁷¹. Glücklicherweise änderte sich dieser Trend mit der Sezessionsbewegung, um die Jahrhundertwende. Hier ging es dann um die Ausstellung selbst, um der Kunst Willen und nicht um Profit. Diese kleinen Ausstellungen, die versuchen Kunst zu zeigen und auf fundierte Art und Weise zu kritisieren gibt es immer wieder.

Wenn man in ein Museum geht, muss man diesen Hintergrund, wie sich diese Ausstellungsart entwickelt hat, mit denken. Jemand hat sich viel Zeit genommen, um die Werke auszusuchen, diese planmäßig zu platzieren und eine gewisse Wirkung oder Beeinflussung zu erzielen. Man kann sagen, dass es nicht mehr um das Werk

¹⁷¹ Rosenhagen 1905

selbst geht, sondern um den Kontext, den das Werk umgibt. Natürlich ist Kontext hier anders gemeint. Kontext würde sonst den Hintergrund beinhalten, wer, wann, wie, wieso usw. ein Werk geschaffen hat. Hier ist es aber so, dass der Kontext mit Dingen gefüllt ist, wie „Wer besitzt die Ausstellungsräume?“, „Warum oder mit welchem Zweck hat er die Werke ausgesucht?“, „Warum sind die Werke so platziert worden?“, usw. Das Werk gerät dabei aus dem Blick, wenn man sich mit all diesen Fragen „quält“. Weiter, finde ich, dass diese Auswahl an Werken, in Museen, manchmal nicht wirklich etwas über die Qualität des einzelnen Werkes aussagen. Die größten Kritiker dieser musealen Kunst waren die Avantgardenkünstler. Sie arbeiteten gegen die Gesellschaft, ihre Normen und Konventionen. Sie waren fast zwanghaft anders und schufen teilweise menschenfeindliche Kunst, wie Sitzgelegenheiten mit Stacheln. Was die Kritiker über diese Kunst schrieben ist, das sie nicht „lösen“ konnten, ob diese avantgardistische Kunst nun kulturgeschichtlich relevant ist oder ob sie ausstellungswürdig ist, also ob das überhaupt Kunst ist.

Wenn man nun in eine Ausstellung oder in ein Museum geht, hat man dann als Betrachter oder Betrachterin die Auffassung, dass das was man zu Gesicht kommt, Kunst sei. Was soll es denn sonst sein, wenn es in einem Museum zu finden ist? Aber es kommt nicht auf die Anhäufung von Werken an, sondern um jedes Kunstwerk an sich. Der Ausstellungsort selbst sagt nichts aus, über die Qualität von einem Werk. Es kann auch grottenschlechte Kunst ausgestellt und hochgepriesen werden. Es bleibt trotzdem Kunst. Wie ich schon einleitend, mit Eugen Roths Gedicht veranschaulicht habe, wird der Besucher in einem Museum, dann überrumpelt, wenn er vorgesetzt bekommt, was Kunst nun sein, aber mit dem dargebotenen nichts anfangen kann. Und kaum wird man dabei ertappt diese Werke nicht zu mögen, weil sie sind ja Kunst. Man will nicht oder traut sich nicht zu sagen, dass man die Werke nicht mag, aber es ist einfacher sie zu verurteilen. Was hier der Betrachter außer Acht lässt ist, dass das dargestellte zwar Kunst ist, da alles als Kunst tituliert werden kann, aber eben nur ein kleiner Teil des großen Kunstmysteriums ausmacht.

Sitt und Ursprung schrieben in ihrem Buch „Kunstkritik“ von einem offenen Kunstfreund und dem skeptischen Kunstbetrachter. Ich glaube, dass man nicht das eine oder das andere sein muss. Man muss sich nicht für eine Seite entscheiden in dieser Debatte. Man kann doch einfach der Kunst gegenüber offen sein und trotzdem einen kritischen Blick auf die einzelnen Werke haben. Ob es nun Kunst ist oder nicht,

ist meiner Meinung nach, nicht relevant, man muss sich das einzelne Werk ansehen und für sich selbst herausfinden, ob es einem gefällt oder nicht.

Einen anderen Aspekt, den Sitt und Ursprung darlegen, ist, dass der Künstler eine Aufgabe hat, nämlich, dem Betrachter zu helfen, das Werk zu verstehen. Also soll der Künstler oder die Künstlerin gefälligst verständlicher malen! Tja, hier stellt sich mir die Frage, ob jeder Künstler und Künstlerin verständlich sein will. Nicht jedes Kunstwerk muss oder soll erzieherisch sein. Diesen Aspekt der Bildungsverpflichtung kann ich also nicht teilen. Letztendlich bleibt der Kunstskeptiker, der gewisse Normen und Vorstellungen hat, alleine auf der Strecke. Er hat seine Normen aufgrund von Geschichte und Entwicklung von Kunst aufgebaut aber neuen Entwicklungen ist er gegenüber skeptisch. Man kann also sagen, dass jede Zeit ihre Kunst und Entwicklungen hat. Es ist dann einfacher in die Vergangenheit zu sehen und analytisch die Kunstentwicklungen anzusehen und den gesellschaftlichen Kontext. Aber, wir in der Gegenwart können das nicht. Wir haben unsere Erfahrungen und aufgrund von denen handeln und urteilen wir. Diese neue Art von Kunst wird dann meist verurteilt, von Kritikern und der breiten Masse, da sie unverständlich wirkt. Es kann sein, dass in 50 Jahren ganz anders über unsere Zeit gemutmaßt wird und die Kunst unserer Zeit, in der Zukunft, bereits Tradition oder anerkannte Konvention ist. Das Traurige an dem Ganzen hin und her ist, dass die von der Gesellschaft etablierte Norm bestimmt, wer in die Kunstgeschichte aufgenommen wird und wer auf der Strecke bleibt.

Diese Normierungen ziehen auch eine gewisse Sprache oder Versprachlichung, mit sich. Mit Sprache kommunizieren wir und mit Sprache unterstützen wir unser Verständnis. Sprache kann uns aber auch im Weg stehen. Manche sagen, dass Kunst keinen Text braucht, dass das Werk für sich sprechen kann. Das ist auch meine Sicht aber man darf hier nicht vergessen, dass es die Konzeptkunst gibt, wo Text und Wort wichtiger ist, als das Produkt, das Werk, selber. „Doch Kunstkritik ist vor allem Kritik, und Kritik, wie auch immer man sie versteht, vollzieht sich in der Sprache. Sprechen wir also über Kunstkritik, so sprechen wir immer auch in Sprache über Sprache. Sie befaßt sich zwar mit der Kunst, hier also mit Bildern oder Plastiken. Doch als Verlautbarung, geschrieben oder gesprochen, ist sie Sprache“¹⁷². So ist es jetzt auch wichtig, dass ein Kritiker sich gewandt ausdrücken kann und ein

¹⁷² Hahne 1997, S. 3ff

gewisses Vokabular verwendet. Hier ist wieder, das Problem, dass dieser Kunstjargon oder dann auch die Kritik, die helfen soll, Werke besser zu verstehen, für die breite Masse nicht verständlich ist. Natürlich braucht es einen gewissen Ausdruck für Genres und Kontext aber man muss nicht mit Fremdworten um sich werfen, um eine Aussage oder Kritik treffend zu formulieren. Man muss als Kritiker darauf achten für wen die Kritik gedacht ist. Wenn es sich um eine Zeitschrift handelt, die nur in Künstlerkreisen kursiert, kann man schon davon ausgehen, dass Genre gebräuchliche Formulierungen verstanden werden. Wenn man hingegen für eine Zeitungskolumne eine Ausstellung oder einen Künstler kritisieren will, dann muss man eher informierend oder beschreibend arbeiten, da die meisten die Kunst oder KünstlerIn überhaupt nicht kennen.

Die Sprache ist und bleibt ein essentieller Bestandteil von Kritik und deshalb finde ich es wichtig, dass ein Kritiker weiß, wie er sich ausdrücken muss und kann, um einer speziellen Zielgruppe „gerecht“ zu werden. Natürlich kann Sprache auch beeinflussen und manipulieren, weiter hat sie auch Limitierungen und Grenzen. So kann Sprache auch zur allgemeinen Verwirrung beitragen. Es ist der Job des Kritikers seine Sprache auf gewissenhafte Art und Weise einzusetzen. Man muss den Kritik-Leser aber nicht an die Hand nehmen wie ein Kleinkind, er kann durchaus gefördert werden, aber die Forderung muss vom Zielpublikum erfüllt werden können. Nur gibt es solche Kritiker und Kritiken kaum.

Sitt und Ursprung beschreiben eine gelungene Kritik oder eine angemessene Herangehensweise an Kunst und Kritik als eine Mischung von „Beschreibung, Analyse und Interpretation“, sowie „Kommunikation“¹⁷³. Der Vergleich von Kunstwerken alleine reicht also nicht, um gute Kritik abgeben zu können. Das wäre eher oberflächlich. Man muss sich jedes Werk individuell ansehen und sich damit beschäftigen. Ein Kritiker muss also im Stande sein, zu kommunizieren. Wenn er mit unverständlichen Codes um sich wirft, wird in keiner verstanden. Genauso ging es dem Mann in Peter Bichsels (1935 geboren) Kurzgeschichte, der aus Langeweile alle Gegenstände und Vorgänge umbenennt, bis ihn keiner mehr versteht und er die Menschen, um sich herum, nicht mehr versteht, weil er in seiner kleinen (sprachlichen) Welt lebt.

¹⁷³ Sitt, Ursprung 1993, S. 101

Klaus Honnef (geboren 1939) beschreibt in seinem Werk den Kritiker, oder den Beruf des Kritikers sehr kritisch. „Unbeschadet, wie kompetent sich Kritiker auch äußern mögen, wie genau sie die Materie kennen, die Gegenstand der Kritik ist, sie zählen nicht zum Kreis der Fachleute. Fachleute sind jeweils die Urheber kultureller Ereignisse, die Schauspieler und Regisseure, die Maler und Bildhauer, die Schriftsteller, Dramatiker und Poeten, die Komponisten und die Musiker. Im Urteil der Kritik hingegen manifestiert sich ein Laienspruch“¹⁷⁴. Diese Beschreibung des Kritikers hat mich einerseits verwundert und andererseits auch bestätigt. Verwundert weil, der gute Kritiker, wenn man ihn so nennen will, schon fundiertes Wissen braucht und aufbauen muss. Also er weiß bescheid über Theorien und Geschichte der Kunst, im Idealfall. Und bestätigt weil, der Kritiker hat ja im Sinne von Schaffen, ja selbst nicht tätig war. Er versucht den Dingen auf den Grund zu gehen und zu beschreiben. Er bewertet was andere geschaffen haben, er ist also kein Urheber, sondern ein Bewerter und Informationsgeber. Weiter schreibt Honnef: „Darüber hinaus äußert sich das kritische Wort in einer literarischen Form, in der Sicht der Betroffenen also unangemessen, da Kunst und Literatur unterschiedlichen Gesetzen gehorchen“¹⁷⁵. Diesem Zitat kann ich nur zustimmen, denn Bild und Wort, oder Ikon und Symbol, sind vielleicht mit einander verwandt, basieren aber auf komplett verschiedenen Regeln. Ein Symbol ist ein abstrakt, abgeleitetes, arbiträres Zeichen, dass auf Grund von Konventionen in der Gesellschaft, in einem speziellen Kulturkreis, sich etabliert hat. Ein Ikon, oder Bild, hingegen kann universal verständlich sein und nicht nur in einem speziellen Kreis.

Ein letzter Punkt den ich hier noch ansprechen möchte ist die Macht der Kritik gegenüber neuen Kunstrichtungen oder innovativen künstlerischen Ideen. Wie ich schon in diesem Kapitel erwähnte, hat der Kritiker, wenn er auch Kurator ist, es in der Hand, was ausgestellt wird und was als Kunst gilt. Klaus Honnef hat auch hierzu eine Meinung, die ich auch vertreten kann. „Im Lichte ihrer Geschichte offenbart die Kunstkritik ein merkwürdiges Doppelgesicht, unterzieht man nur die effektive Tragfähigkeit ihres Urteils einer Prüfung. Den künstlerischen Neuerungen begegnete der überwiegende Teil mit geringerer Offenheit, als gemeinhin attestiert wird. Vor allem die Kunstkritiker im Dienste der Presse reagierten auf sie mit unverhohlener

¹⁷⁴ Honnef 1999, S. 7

¹⁷⁵ Honnef 1999, S. 7

Verständnislosigkeit, Spott und Hohn und verteidigten fast geschlossen die Bastionen der ästhetischen Norm des Status quo¹⁷⁶.

3.2. Was ist gute Kunst?

Was mir aufgefallen ist, in den letzten Jahren, dass der Kunstmarkt wichtiger geworden ist, als das Kunstwerk selbst. Die Kunst selbst sollte im Mittelpunkt stehen und nicht Profit und Märkte. Der Umstand, dass ein Werk am Markt gut funktioniert, sagt nichts über die Qualität des Werkes selbst aus oder ob es gut ist. Es gibt aber auch Meinungen, dass eben nur Werke und Künstler in die Kunstgeschichte eingehen die von guter Qualität sind oder außergewöhnliches leisten. Die Frage ist aber dann, wer hat diese Werke als qualitativ hochwertig empfunden. Und weiter, welche Künstler und Werke sind durch die Gitter der Normierungen gefallen? Nur wenn ein Werk in der Geschichte erwähnt wird muss es zwangsläufig nicht besser sein, als die Werke, die nicht erwähnt wurden. Über Kunst im musealen Kontext habe ich schon gesprochen, im Kontext von guter Kunst haben Museen nicht nur den Auftrag richtige oder authentische Kunst zu zeigen, sondern dem Menschen gute Kunst zu zeigen und in guter Kunst zu erziehen. Museen haben also auf gewisse Art und Weise einen Bildungsauftrag, nämlich uns zu zeigen, was gute Kunst denn nun sei. Kunstgalerien und Kunstmessen sollten dann das Interesse an Kunst wecken und bewahren. Nur braucht es hier Fachleute und Menschen mit fundiertem Wissen, damit eine wirklich gute Sammlung entsteht und nicht, dass nur Interessen von einzelnen durchgesetzt werden und die Kunstnormen bestimmen.

Gérard A. Goodrow schreibt im Vorwort des Buches „Was ist gute Kunst“ (2007), dass es trotz allen Kunstrichtungen und bei allen Freiheiten der Kunst, dass es gewisse Qualitätsmaßstäbe gibt. Mit diesen Maßstäben kann dann bestimmt werden ob es gute Kunst ist oder nicht. Das heißt für mich vor allem, dass man Wissen braucht über Kunst und die Entwicklungsgeschichte dahinter. Man sollte also mit einem kritischen aber offenen Blick Kunstwerke begutachten aber nicht von vornherein verurteilen oder hochpreisen. Trotz all dieser vorbildlichen Fragestellungen und Analysen ist es gar nicht einfach Kriterien für Kunstqualität aufzustellen, denn Kategorisierungen funktionieren nicht immer und sprechen nicht alle an. Wie schon erwähnt, braucht es ein gewisses theoretisches und

¹⁷⁶ Honnef 1999, S. 29ff

geschichtliches Wissen, um ein haltbares Urteil fällen zu können. Nur wird das heute selten gemacht. Weiter helfen können auch Aussagen über Kunst von Philosophen, wie Walter Benjamin oder Theodor W. Adorno. Wichtige Einsichten, in das Labyrinth Kunst, kann man bekommen von Insidern, die eben hautnah am Geschehen in der Kunst teilhaben. Wolfram Völcker schreibt, dass [f]ür einige Experten [...] Kunst »reine Geschmackssache« [ist], und deshalb ist gute Kunst das, was gefällt. Für andere ist gute Kunst nur die, die in Museen ausgestellt wird, und nicht wenige sind der Ansicht, Qualität in der Kunst lasse sich überhaupt nicht definieren und auch nicht messen. Kunst kenne keine Regeln“¹⁷⁷. Und doch gibt es gewisse Künstlernamen und Werke die von Fachjurs und Laien als gut erachtet werden, über Generationen hinweg. Also, was macht Kunst zu einer guten Kunst? Christoph Heinrich, ein Kunstkurator, meint, dass Qualität ein Konsens ist zwischen KünstlerIn und Publikum. Dann wäre alles gute Kunst, was ein breites Publikum hat. Aber ist dann die Frage nach guter Kunst, so schnell beantwortet? Kunst ist gut, wenn sie ein breites Publikum anspricht? Natürlich steckt da ein Funke Wahrheit dahinter aber so einfach ist es nun auch wieder nicht.

Einigen „Experten“, wie Alexander Dücker, ist diese Definition von guter Kunst zu weitmaschig. Er spricht sich für eine strengere Bewertung aus und bringt die Qualitätsmerkmale Eigenständigkeit und Neuartigkeit. Diesen zwei Merkmalen können auch einige Kunstexperten zustimmen. Der Erfindungsreichtum und der neuartige Charakter von Werken war schon in den letzten 100 Jahren der Kunstgeschichte ein wichtiges Merkmal für neue und eventuell auch gute Kunst.

Heinrich erweitert diese Merkmale, durch die Aussage, dass gute Kunst auch nach jahrelanger Betrachtung, noch immer etwas Neues aufweist und neue Erkenntnis bringt. Er nennt auch Entschiedenheit und Wahrhaftigkeit als Merkmale guter Kunst.

Kunstkenner und Kurator Andreas Schalhorn fügt die künstlerische Strategie bei der Herstellung eines Werkes hinzu. Wulf Herzogenrath, ein Videokunstspezialist, meint auch, dass Kunst etwas sehr subjektives ist und das KünstlerIn und Betrachter etwas anderes in einem Werk sehen. Aber er nennt auch Merkmale, die ihm wichtig sind. Diese sind Innovation, Konstanz und die ständige Weiterentwicklung der Kunst.

¹⁷⁷ Völcker 2007, S. 8

Michael Semff (geboren 1950) ist Leiter der staatlichen Graphischen Sammlung in München und räumt mit dem Wort Qualität an sich auf. Das Wort Qualität stammt vom lateinischen „qualitas“ ab und sagt nur etwas über das Wie, die Beschaffenheit aus. Doch das Wort Qualität hat sich in seiner Bedeutung verändert und wurde verallgemeinert. Das ist für Semff das Problem. Für ihn hängt gute Kunst vom Künstler ab und wie weit sich dieser über den Tellerrand lehnt, wie tief er in die Kunst eintaucht. Semff nennt dies die Suche des Künstlers und Immersion in die Materie.

Vergleich ist das Merkmal, das Klaus Bußmann (geboren 1941), deutscher Kunstkurator und Kunsthistoriker, nennt. Für ihn ist es dann so, dass Qualität erst in der Geschichte der Werke bestimmt werden kann. Man kann Qualität nur im Nachhinein bestimmen, wenn die Entwicklung der Werke beendet ist und vergleichsfähiges Material entstanden ist. Vergleich ist auch Jeremy Lewison, Kunstkurator und bis 2002 Direktor der *Collections of Tate*, wichtig. Er bringt noch den Aspekt ein, dass das einzelne Werk oder Werke einer Sammlung viel über Qualität aussagen können.

Friedrich Meschede (geboren 1955), Leitung der Kunsthalle Bielefeld, Katrin Becker und Katja Albers, beides Kunstkennerinnen und Kuratorinnen, bringen noch die Merkmale Raum und Ort ein. Wie schon in dieser Arbeit erwähnt, beeinflusst es uns schon, wo Kunst ausgestellt ist, damit wir es überhaupt als Kunst erkennen. Wiederrum erkennen wir Kunst nicht, wenn sie sich in einem „kunstuntypischen“ Ort aufhält.

Kurator Urs Stahel (geboren 1953), 20 Jahre lang Direktor des Fotomuseums Winterthur, bringt noch die Absicht des Künstlers ein. Wie der Künstler versucht auf Dinge aufmerksam zu machen, wie er die Dinge sieht und wie kritisch der Blick auf die Welt ist.¹⁷⁸

All diese Leute haben die Eigenschaften genannt die sie sich bei Kunstwerken wünschen, welche sie ausstellen würden. Aber gerade diese Menschen bestimmen mit ihren Vorstellungen was gezeigt wird und was für sie letztendlich Kunst ist. Mit

¹⁷⁸ Völcker 2007

diesem Kanon kann man natürlich arbeiten und versuchen herauszufinden, welche Kunst für einen gut ist und welche nun nicht. Als Museumsbesucher und Betrachter kann man sich an diese Merkmale festhalten und die Werke betrachten. Aber man muss die eigenen Augen offen halten und für sich selbst darüber klar werden, was einem gefällt und was nicht. Man darf aber nicht vergessen einfach ein Werk zu genießen, denn zum Schluss kommt es auf den eigenen Geschmack an und vor lauter Fachwissen kann man schnell den Blick für das wesentliche verlieren, nämlich das Werk.

3.3. Der Künstler als sein eigener Kritiker

In unserer Zeit des Überflusses, auch in der Kunst, hat der Künstler und die Künstlerin zu kämpfen, zwischen Verallgemeinerung, denn jeder kann heute KünstlerIn sein, und Immersionswahn, das Problem wenn man nur als Künstler gilt, wenn man es nicht als Beruf, sondern als Berufung versteht. Gerade in diesen unsicheren Zeiten, wo alles Kunst sein kann, muss der Künstler und die Künstlerin standhaft sein und an ihre Werke glauben. Manchmal stellt man sich die Frage, ob der Künstler oder die Künstlerin überhaupt noch gebraucht werden, da der Kunstmarkt zum größten Teil bestimmt, was Kunst ist. Meiner Meinung nach, sollte man dem schöpferischen Aspekt wieder mehr Beachtung schenken, denn ohne künstlerischen Schöpfer gibt es keine Kunst. Es gibt vielleicht etwas, was glaubt Kunst zu sein, um die breite Masse zu befriedigen, aber, wenn man genauer hinsieht, ist es nur eine reproduzierte Massenware.

Um sich auch gegen Kunstkritiken und Kuratoren zu wahren, wurden in den 60er Jahren immer mehr Künstler zu Kritikern und Kuratoren, zum Beispiel Carolee Schneemann, Allan Kaprow und Barnett Newmann. Viele KünstlerInnen haben meist Kunstgeschichte studiert oder gelehrt, so verfügen sie über das nötige Wissen, in dieser Sparte tätig zu sein. So vermeiden sie, dass Kunstkritiker ihre Werke und Schriften auf Fehler und Unzulänglichkeiten, in der Theorie oder Formulierung, auf Herz und Nieren geprüft werden und bis zur Unkenntlichkeit verrissen werden. Sie schreiben über ihr eigenes Schaffen und müssen aber auch die richtigen oder verständliche Worte finden. Damit räumen die KünstlerInnen mit dem Klischee auf, dass sie nur mit Material jonglieren und selbst nicht wissen, was sie da eigentlich tun. Es ist verständlich, dass manche Historiker und Kritiker dann irritiert waren, dass auf

einmal die KünstlerInnen selbst die Beurteilung der Gegenwartskunst in die Hand nahmen.

Die Grenzen zwischen Kompetenzbereichen und Zuständigkeiten haben sich teilweise aufgelöst und KünstlerInnen gestalten ihre eignen Ausstellungen und Kataloge, sowie Kritiken. Ein Kurator oder eine Kuratorin bestimmen was ausgestellt wird und wie. Sie haben eine eigene Handschrift und machen die Ausstellung selbst zum Kunstwerk. So ist das Werk alleine, Kunst innerhalb von Kunst. KünstlerInnen und KuratorInnen stehen sich so in einem Konkurrenzkampf gegenüber. Im Kunstsystem ist die Rollenverteilung nicht mehr eindeutig, sowie in Kunst und Wirtschaft. Der autonome Künstler wird eben durch diese Wirtschaft und den Kunstmarkt eingeschränkt aber die Kunst ist eine der wenigen Bereiche im menschlichen Leben, wo der Mensch sich von Zwänge und Regeln befreien kann. Kunst muss nicht immer nützlich sein, um zu gefallen und Menschen zu inspirieren. Schon Kant und Schiller schrieben, dass der Künstler und die Künstlerin frei sein soll und, dass Profitgier und Zweckmäßigkeit die Kunst hemmen könnten. Bereits die Avantgarden des 20. Jahrhunderts waren den Kunstmärkten kritisch gegenüber und gegen Kunstkapitalismus. Doch mit der Unabhängigkeit von den Zünften und Gilden musste sich der Künstler eine Strategie zurechtlegen, wie er mit seiner Kunst überleben kann. Der Künstler und die Künstlerin müssen ihr eigenes Unternehmen leiten, müssen gleichzeitig Makler und Manager sein, um mit ihrer Kunst Geld zu machen. Selbstständig und ohne Absicherung ist der Künstler tätig und er muss die Rolle des aktiven Unternehmers meistern. Professionalisierung und Weiterbildung in Sachen Management und Marketing sind nützliche und nötige Bestandteile des Künstlerberufs geworden. Durch diese Professionalisierung erhofft man sich auch am Weltmarkt anerkannt und ernstgenommen zu werden.

Das Selbstbewusstsein des Künstlers und der Künstlerin ist auf eine neue Stufe nach oben gewandert. Als Unternehmer und Kurator nimmt er oder sie die Kunst selbst in die Hand, und die traditionelle oder klischeehafte Ansicht, vom Künstler als armen Schlucker am Rande der Gesellschaft hat sich in den 90er Jahren aufgelöst. Der Künstler ist nicht mehr nur in der Kunst tätig, sondern auch in der Politik, Wirtschaft und Kultur. Kunst wurde zum sozialen Raum und noch nie war Kontext wichtiger als heute, denn viele Begriffe und Konzepte sind mit Bedeutungen und Definitionen

überladen. Eine eindeutige und klare Erklärung, wo man sich bewegt und wofür man steht, ist unumgänglich. Der Künstler und die Künstlerinnen sind sozusagen Grenzgänger, zwischen viele überlappenden Disziplinen. Er hat Einblick in verschiedene Facetten des menschlichen Lebens und der Gesellschaft. Aber, Kunst kann nur „funktionieren“ in einem wirtschaftlichen Kontext, wenn der Künstler als solcher (an)erkannt wird und sie auch als Kunst wahrnehmbar ist. Das heißt, dass sie sich aus dem Überfluss und der Politik und der Wirtschaft herausstellen muss. Sonst ist sie ein Gebrauchsgegenstand, der für fragwürdige Zwecke missbraucht wird. Was anscheinend ein Merkmal von guter Kunst und Künstlern ist, dass sie mit Konventionen brechen oder diese ironisch, überspitzt darbringen. Man muss also über gewisse Eigenständigkeit, Neuartigkeit und über gewisse Strategien als Künstler verfügen, um in der Masse nicht unterzugehen. Wie es sich auch immer mit der Kunst und dem Künstler in verschiedenen Epochen und Kontext verhält, der Künstler bleibt etwas besonderes, sowie die Kunst, weil sie nicht auf einen speziellen Punkt festgemacht werden können und auf ihre Art und Weise ständig veränderbar, dynamisch und einzigartig sind. Oder, um es mit den Worten von Daniela Krieger zu sagen, der Künstler ist einfach nicht totzukriegen.¹⁷⁹

4. Zusammenfassung

Die Hauptfrage in dieser Arbeit, Was ist Kunst?, kann natürlich nicht gerade heraus oder überhaupt beantwortet werden. Ich habe versucht die geschichtliche Entwicklung dieses Begriffs aufzuarbeiten, in dem ich mich den großen Philosophen und der Ästhetik zugewandt habe. Auf diese Weise war es möglich ein bisschen verständlicher zu machen, was Kunst in einer gewissen Zeit bedeutete und wie sie verwendet wurde, um gewisse Ziele oder den Zeitgeist jener Epoche zu treffen. Interessant war hier, in welcher Art Kunst eingesetzt wurde und wie die Auffassung war, was Kunst ausmacht und wozu sie fähig sein müsse.

Weiter wollte ich klarer darlegen, wo der Streit zwischen Kunst und Wissenschaft begraben liegt. Mit der Herleitung der beiden Begriffe, sowie Auseinandersetzung mit Platon und Aristoteles, also der Antike, konnte man auch verstehen, aufgrund der 7 freien Künste und über die Auffassung des schöpferischen Prozesses, warum es zu einem Zerwürfnis dieser beiden Konzepte kam. Geistige Arbeit wurde mehr

¹⁷⁹ Krieger 2007, S. 178

geschätzt als handwerkliche. Um diese Begriffe wieder einander anzunähern, habe ich versucht, mit Hilfe von Aussagen und Werken von Kunstkennern, zu erläutern, warum beide Konzepte nötig und tätig sind beim Schaffen eines künstlerischen Werkes. Denn ein jeder Künstler denkt sich etwas, wenn er ein Werk schafft, auch wenn er diese Gedanken nicht rational darlegen kann. Letztendlich wird der Begriff Kunst mit Inhalten gefüllt, die gewisse Autoritäten, Institutionen, die breite Masse und zum Schluss der Künstler und die Künstlerin selbst, festlegen. Aber die Kunst kennt keine Grenzen, außer die der Künstler selbst setzt und dann wieder bricht.

Der Werdegang der KünstlerInnen und die Grenzen, die ihnen auferlegt wurden, war und ist ein ständiges Auf und Ab. Aus der schwierigen Lage zwischen Kunst und Wissenschaft, in der Antike, schlitterte sie oder er in die Anonymität des Mittelalters, dann in den Kampf, um Anerkennung, mit den Gilden und Zünften, gefolgt von einem klischeehaften, leidenden Leben, als ärmlicher Außenseiter der Gesellschaft, bis hin zum Alleinunternehmer, seines kleinen Kunstbetriebes, der mit gestärktem Selbstbewusstsein, sich der Masse und ihren Kritiken stellt. Trotz der bewegten Entwicklungsgeschichte des Künstlers und der Künstlerin, waren die Ansprüche an ihn oder ihr selbst, sowie deren Werke immer sehr hoch und fast unmöglich zu erfüllen. Da die Kunst und ihre Schöpfer aber sehr vielseitig sind und Normen dazu da sind, um sie zu brechen, fand die Kunst stets neue, teilweise unbeschränkte Wege, wodurch sie auch nicht immer anerkannt oder als Kunst überhaupt erkannt wurde.

Die KunstkritikerInnen waren dann jene „Spezialisten“, die dann beurteilten, ob etwas überhaupt Kunst sei und ob es gute Kunst ist. KunstkritikerInnen nehmen sich das Recht als Nicht-Künstler über Kunst zu schreiben, aufgrund ihrer Ausbildung oder Erfahrung mit Kunst. Ein versierter Kritiker braucht Hintergrundwissen und theoretisches Wissen, um nicht nur negatives von sich zu geben, sondern auf einer akzeptablen Basis zu argumentieren. Nach Denis Diderot hat Kritik auch viel mit Beschreibung des Werkes zu tun. Man muss sich die Details ansehen und den Kontext, um die Entstehungsgeschichte des Werkes, damit man anfangen kann Kritik sollte dazu da sein, um Kunstleuten Information zu geben und neue Perspektiven auf ein Werk zu sehen, damit Erkenntnis und Verständnis erleichtert oder ermöglicht werden. Was leider selten bis gar nicht passiert. Natürlich haben Kritiker dann auch

gewissen Einfluss darauf, was als Kunst tituliert wird und Ausgestellt wird, da die meisten Kritiker auch als Kuratoren arbeiten. Um dem ein wenig entgegenzuwirken, haben die KünstlerInnen den Beruf des Kritikers und Kurators zusätzlich übernommen, um zu verhindern, dass ihre Werke verrissen werden und ihre eigenen Ausstellungen zu ermöglichen. Nun ist der Künstler Kleinunternehmer in seinem, meist, Einmannbetrieb und ist fester Bestandteil der Gesellschaft und ist in Kontext von Politik, Kultur und Wirtschaft als Grenzgänger der Disziplinen, involviert.

5. Bibliographie

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973.

Alberti, Leon Battista, *Della Pittura*, 1435.

Ashley-Cooper, Anthony, Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 vols. 1737.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der ‚Aesthetica‘*. Hg. U. übersetzt v. Hans Rudolf Schweizer, 2. Aufl. Hamburg 1988.

Bichsel, Peter, *Kindergeschichten*, Darmstadt: Luchterhand, 1986, S. 18-27.

http://www.univie.ac.at/ims/koeppel_iv/Mth_04/Bichsel_Tisch.htm (Stand vom 8.6.2014, 18:42 Uhr)

Bouglé, C., *Les rapports de l'hist. Et de la sci. Sociale d'après Cournot*. Rev. Métaph. Morale 13, 1905, S.368.

Büttner, Stefan, *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen, Basel: Francke 2000.

Friedrich, Caspar David, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. Von Sigrid Hinz, München 1968, S.128.

Croce, Benedetto, *Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung*, hg. v. Hans Feist, Erste Reihe, Erster Band: *Asthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1930.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1963.

Danto, Arthur C., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München, Fink, 1993, S. 111f.

Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, 1984.

Danto, Arthur C., *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S.22.

Elias, Marion, *Indisciplinabile*, VDG, Weimar, 2009.

Elias, Marion, *Niemandsland*, VDG, 2005.

Da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura* (1478-1518), dt. *Das Buch von der Malerei*, hg. Von Heinrich Ludwig, 3 Bände, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd.XV-XVIII).

Edgerton, Samuel Y., *Die Entdeckung der Perspektive*, München, 2002.

Encyclopédie où dictionnaire raisonné de sciences, des arts et des métiers mis en ordre et publié par Diderot et quant à la partie mathématique par d'Alembert, Bd.7, Paris 1757, S.582-584.

Gehlen, Arnold, *Zeit-Bilder*, Frankfurt a/M, Dritte Auflage, Klostermann 1986, S 162.

Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie* (1968), Frankfurt am Main 1973.

Goodman, Nelson, *Weisen der Welterzeugung* (1978), Frankfurt am Main 1984.

Hahne, Heinrich, *Sprache und Kunstkritik*, Band 5 der Reihe „Schriften zur Kunstkritik“, hg. von Walter Vitt, internationaler Kunstkritikerverband: Köln, 1997.

Hauskeller, Michael, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, Beck, München 1998.

Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*, 3.Aufl Frankfurt am Main 1957.

Heidemann, Ingeborg, *Der Begriff des Spieles*, Walter de Gruyter & Co., 1968.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, Frankfurt am Main 1970.

Hollanda, Francisco de, *Vier Gespräche über die Malerei*, 1538, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.

Honnef, Klaus, *Wege der Kunstkritik*, Band 8 der Reihe „Schriften zur Kunstkritik“, hg. von Walter Vitt, internationaler Kunstkritikerverband: Köln, 1999.

<http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/ingenium> (Stand vom 22.5.2014, 15:08 Uhr)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bilderverbot> (Stand vom 13.6.2014, 15:21 Uhr)

http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Spitzweg (Stand vom 5.6.2014, 18:57 Uhr)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Humanismus> (Stand vom 21.5.2014, 10:47 Uhr)

http://de.wikipedia.org/wiki/Rationalismus#16..E2.80.9317._Jahrhundert (Stand vom 29.5.2014, 14:25 Uhr)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Vanitas> (Stand vom 3.6.2014, 11:03 Uhr)

<http://oll.libertyfund.org/titles/shaftesbury-characteristics-of-men-manners-opinions-times-3-vols> (Stand vom 29.5.2014, 15:14 Uhr)

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5212.html (Stand vom 15.5.2014, 15:41 Uhr)

<http://www.enzyklo.de/Begriff/Vanitas> (Stand vom 3.6.2014, 11:06 Uhr)

http://www.jusline.at/Staatsgrundgesetz_%28StGG%29.html (Stand vom 2.5.2014, 11:14 Uhr)

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/html/depictur.htm (Stand vom 2.5.2014, 21:11 Uhr)

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0174%3Atext%3DSym.%3Asection%3D211d> (Stand vom 15.4.2014, 13:52 Uhr)

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, hg. v. Wilhelm Weischedel (Werksausgabe Bd. 10), Frankfurt am Main 1974.

Klee, Paul, *Exakte Versuche im Bereich der Kunst*, 1928, in: *Schriften*, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S.125.

Krieger, Verena, *Was ist ein Künstler? Genie - Heilsbringer - Antikünstler: Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, 1.Aufl., Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2007.

Lehmann, Volker, *Anatomie und Kunst*“, in: *Hamburger Ärzteblatt*, Heft 5/2003.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Werke und Briefe*. Drei Bände, hg. von Sigrid Damm. Insel Verlag [Lizenzausgabe im Hanser Verlag], Leipzig [München/Wien] 1987.

Löbl, Rudolf, *Texnh: Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles. Von Homer bis zu den Sophisten*. 1, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997.

Liotard, Jean-François, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: Jacques LE Rider/Gérard Raulet (Hg.), *Verabschiedung der (Post-) Moderne?*, Tübingen 1987, S.251-269.

Liotard, Jean-François, *Das Undarstellbare – wieder das Vergessen*. Ein Gespräch zwischen Jean- François Liotard und Christine Pries, S.321, in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene*, Weinheim 1989, S.319-347.

Lyotard, Jean-François, Der Augenblick, Newman, in: Lyotard, Jean-François, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S.7-23.

Plato, Ion, 533-534.

Plato, *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 9 translated by Harold N. Fowler, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd, 1925.

Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, hg. Und mit einem Nachwort von Dieter Kliche, Leipzig 1990.

Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, Lyon 1561, Faks.-Ausgabe Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.

Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd.5, 7. Aufl. München 1984, S. 570-669.

Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 3., verbesserte Auflage, 2 Bände, Heideberg 2004.

Schopenhauer, Arthur, *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus, Bd.1, Zürich 1988, S.252 (§36).

Sitt, Martina; Ursprung, Philip; Ronte, Dieter, *Kunstkritik. Die Sehnsucht nach der Norm*, Deutscher Kunstverlag, 1993.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der Ästhetik, Bd. 3: Die Ästhetik der Neuzeit*, Basel/Stuttgart, 1987.

Vasari, Giorgio, *Le vite die più eccelenti pittori, scultori e architetti*, Edizione Integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Sesta Edizione 2003, S.109.

Völcker, Wolfram, *Was ist gute Kunst?*, hg. von Wolfram Völcker, Hatje Cantz Verlag, Deutschland, 2007.

Von Goethe, Johann Wolfgang, *Künstlers Erdenwallen*, Hamburger Kunsthalle, 1982.

Wittkower, Rudolf und Margot, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart, 1965.

Zilsel, Edgar, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen, 1926.

6. Abstract Deutsch

Was ist Kunst? Diese Frage ist schwierig bis unmöglich zu beantworten. In dieser Arbeit wurde versucht den Begriff Kunst, über die Epochen hinweg, geschichtlich, in seiner Entwicklung, aufzuarbeiten, in dem man sich den großen Philosophen, wie Platon, Hegel und Kant, und der Ästhetik zuwandte. Weiter versuchte man auf die Spur zu kommen, wo der Streit zwischen Kunst und Wissenschaft begraben liegt. Parallel dazu wurde in den weiteren Kapiteln die Entwicklungsgeschichte des Künstlers analysiert. Aus der schwierigen Lage zwischen Kunst und Wissenschaft, in der Antike, schlitterte er in die Anonymität des Mittelalters, dann in den Kampf, um Anerkennung, mit den Gilden und Zünften, gefolgt von einem leidenden Leben, als ärmlicher Außenseiter der Gesellschaft, bis hin zum Alleinunternehmer, seines kleinen Kunstbetriebes, der mit gestärktem Selbstbewusstsein, sich der Masse und ihren Kritiken stellt. Mit einem kritischen Auge wurde dann der Sinn von Kunstkritik und der Beruf des Kritikers unter die Lupe genommen. KunstkritikerInnen können mit ihren Bewertungen den Lauf der Kunst beeinflussen, da die meisten Kritiker auch als Kuratoren arbeiten, die dann bestimmen, was gute Kunst ist und was ausgestellt wird.

7. Abstract Englisch

What is art? This question is difficult and impossible to answer. This work tries to review the term art, through the epochs, historically, in its development, with the help of the great philosophers, like Platon, Hegel and Kant, as well as the concept of aesthetics. Furthermore, this work tries to get on to the track where the quarrel between art and science stems from. Parallel to that, in the next chapters the historical development of the artist was analyzed. From the difficult situation between art and science, in the ancient world, the artist slithered into the anonymity of the middle age, then the fight for recognition with the art guilds, followed by a life full of suffering as a poor outcast of society, till becoming a businessman of his own small art company, who faces the critiques of the masses with a strengthened self-confidence. With a critical eye the significance of art critique and the profession of the critic was examined carefully. Art critics are able to influence the path of art with their evaluations because most critics work also as curators and consequently they can determine what good art is and what will be shown in exhibitions.