

MARKUS
GABRIEL

DIE
RADIKALE
FREIHEIT
EINE VERTEIDIGUNG DER
KUNST

SPIEGEL
Bestseller-
Autor

ulstein

Markus Gabriel
Die radikale Freiheit der Kunst

Markus Gabriel

Die radikale Freiheit der Kunst

Eine Verteidigung

Ullstein

ISBN 978-3-550-20262-9

1. Auflage November 2026

© 2026 by Ullstein Buchverlage GmbH,

Friedrichstraße 126, 10117 Berlin

Lektorat: Uta Rüenauver

Abbildung im Innenteil: Markus Gabriel

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns die Nutzung
unserer Inhalte für Text und Data Mining im Sinne
von § 44b UrhG ausdrücklich vor.

Bei Fragen zur Produktsicherheit wenden Sie sich bitte an
produktsicherheit@ullstein.de.

Gesetzt aus der Minion Pro

Satz: Pinkuin Satz und Datentechnik GbR, Berlin

Druck und Bindearbeiten: GGP Media GmbH, Pößneck

Art is the definition of art.

Joseph Kosuth

Inhalt

Einleitung 9

1. Teil: Die radikale Freiheit der Kunst Eine Ontologie 13

Woraus Kunst (an sich) gemacht ist –

Die Kunst und ihre Bestandteile 21

Das unsichtbare Vierte 34

Radikalität und Heautonomie 39

Ästhetische Singularität –

»Das sinnliche Scheinen der Idee« (Hegel) 46

Kunstwerke, Feuerwerk, der Rhein 57

Mit Magritte vom Naiven zum Neuen Realismus 67

The Artist Is Present – Die Synästhesie

des Gesamtkunstwerks 72

Freiheit als Selbstbestimmung 77

»Der gute Ton« – Komm, tanz mit mir! 92

Kunst als Problemlösung ihrer selbst 100

Kunst und Natur – Die Verschwörung der Kunst 104

Summa summarum 112

2. Teil: Interpretation und Geschmack Ästhetischer Realismus 115

Der gute schottische Geschmack 125

Ich sehe was, was du nicht siehst!

Das Problem des ästhetischen Gemeinsinns 134

Geteilte Wirklichkeit 143

Der Mensch als Astronaut	151
Interpretationen, Deutungen, Lesarten	154
Die Gefilde der Kunst – Gemeinsinn und Kultur	159
<i>Das Urteil. Eine Geschichte</i>	165
Das Paradox der Einbildungskraft	170
Wie man haarscharf an Nietzsche vorbeikommt	176
Wahrnehmung als Verschränkung	
von Fiktion und Wirklichkeit	178
Der hermeneutische Zirkel –	
quantentheoretisch umschrieben	182
Ein Kreis von Kreisen	186
Die Objektivität des Geschmacks – Guter Wein	190
Die Subjekt-Objektivität des Geschmacks – Gute Kunst	199

3. Teil: Grenzen der Kunstfreiheit

Kunst, Moral, Politik	205
Kunstfreiheit und Freiheit der Kunst	215
Der Universalismus in der Krise	223
Die Fehlbarkeit des moralischen Fortschritts	230
Moralischer Fortschritt durch Kunst?	243
Der Glanz der Freiheit – Taylor Swifts <i>Eras</i> -Tour	254
Zweimal Wenders	261
Warum Politik politisch ist	271

Epilog

Glossar	281
Anmerkungen	291
Register	309

Einleitung

Was ist Kunst? Und was ist gute Kunst? Gibt es überhaupt objektive Maßstäbe, um diese Fragen zu beantworten? Oder ist es letztlich eine Sache von Macht, Einfluss, der Kunstwelt und des individuellen Geschmacks, was wir für Kunst halten und wie wir einzelne Kunstwerke beurteilen?

Dieses Buch verteidigt eine einfache, heute aber ungewöhnlich gewordene These: Kunst ist radikal frei. Diese Freiheit ist kein Privileg der Künstler und auch keine gesellschaftliche Errungenschaft der Moderne. Sie gehört vielmehr zum Wesen der Kunst selbst.

Von dieser These ausgehend werde ich die Kunst sowohl gegen ihre gegenwärtig besonders spürbare Moralisierung als auch gegen ihre politische Vereinnahmung verteidigen. Wenn Freiheit zu ihrem Wesen gehört, kann Kunst weder durch moralische noch durch politische Maßstäbe erschöpfend bestimmt werden. Denn ja, es gibt ein Wesen der Kunst – eine Auffassung, die heute vielen Kunsttheoretikern als überholt gilt. Weit verbreitet ist vielmehr die Ansicht, etwas sei erst dadurch Kunst, dass es von ihren Rezipienten als Kunst aufgefasst wird. Andere sehen den Ursprung der Kunst in den Kunstschaffenden selbst, die Dinge oder Worte gleichsam durch ihre schöpferische Tätigkeit in Kunst verwandeln. Man kann diese Faktoren auch zusammennehmen. Dann entsteht das, was Arthur Coleman Danto die »Kunstwelt« genannt hat.¹ Dieser Auffassung zufolge ist etwas Kunst, weil es von der Kunstwelt als Kunst anerkannt und behandelt wird.

Diese Sichtweise gewinnt zusätzlich an Plausibilität, sobald man nicht mehr fragt, was Kunst ist, sondern was *gute* Kunst ist. Denn selbst wenn wir uns darüber einig wären, dass etwas ein Kunstwerk ist, scheint seine Qualität von den unterschiedlichen Geschmäckern der Betrachter abzuhängen. Wenn ich ein Werk für große Kunst halte, müssen Sie mir keineswegs zustimmen, und es scheint aussichtslos – vielleicht sogar anmaßend –, Sie von meinem Geschmacksurteil überzeugen zu wollen.

So könnte man meinen, gute Kunst sei immer nur relativ zu den Geschmäckern der Einzelnen, die sich bisweilen zu Gruppen zusammenschließen. Kulturbeflissene Opernliebhaber versammeln sich zu von den Feuilletons gefeierten Inszenierungen und genießen nicht nur die Aufführungen selbst, sondern auch das gemeinsame Urteil, außergewöhnlichen Kunstereignissen beizuwohnen. Das geteilte Geschmackserlebnis erschiene dann mindestens ebenso bedeutsam wie die Qualitäten des Kunstwerks selbst.

Entstünde gute Kunst – oder gar Kunst überhaupt – nur durch solche sozialen Praktiken und kollektiven Geschmacksurteile, könnte sie ihren Glanz leicht wieder verlieren. Eine Gesellschaft oder auch nur eine Teilöffentlichkeit, etwa die Opernszene mit samt den etablierten Musikkritikern, müsste dafür lediglich ihre Wertmaßstäbe ändern. Was gestern noch als Meisterwerk galt, erschiene heute als überschätzt oder belanglos und büßte dadurch seinen Wert ein.

Wir können es auch und gerade in diesen Zeiten beobachten: Kunstwerke wie auch Kunstschaffende geraten nicht selten unter moralischen und politischen Rechtfertigungsdruck. Verhaltensweisen oder Äußerungen, die heute als inakzeptabel gelten, können dazu führen, dass Werke oder ihre Urheber auch rückwirkend öffentlich disqualifiziert werden. Im Extremfall werden sie »gecancelt«, wobei es umstritten bleibt, ob es eine »Cancel Culture« tatsächlich gibt und wann man sinnvollerweise von ihr sprechen sollte.

Im Strudel solcher Beurteilungen und Verurteilungen, wie sie gesellschaftliche Debatten seit jeher begleiten, gerät die verfas-

sungsrechtlich garantierte Kunstfreiheit zunehmend unter Druck. Dieser wächst, je stärker wir davon überzeugt sind, dass die Kunst keine vom Zeitgeist unabhängige Wirklichkeit besitzt. Wenn Kunst und künstlerische Qualität allein im Urteil ihrer Betrachter bestehen und sich dieses Urteil mit dem gesellschaftlichen Wandel verändert, bleibt von der Kunstfreiheit wenig übrig, denn dann entscheiden letztlich die zeitgenössischen Umstände darüber, was Kunst ist. Die Kunst verliert damit gerade jene Unabhängigkeit vom gesellschaftlichen Geschehen, die der Grund dafür ist, dass es Kunstfreiheit überhaupt gibt.

Dieses Buch legt eine Verteidigung der radikalen Freiheit der Kunst vor. Diese Freiheit besteht zunächst darin, dass die Kunst autonom ist – ihre Autonomie gehört schlicht zu ihrem Wesen. Kunstwerke besitzen objektive Strukturen, an denen sich erkennen lässt, dass sie Kunstwerke sind. Dazu zählt, dass Kunstwerke der Interpretation bedürfen. Kunstwerke sind keine Naturgegenstände. Deshalb unterscheidet die Tradition der Kunsttheorie seit der griechischen Antike zu Recht zwischen Kunst und Natur. Ein Vulkanausbruch ist ein Naturereignis. Karl Bryullov's Gemälde *The Last Day of Pompeii* hingegen ist nicht bloß Öl, das auf eine Leinwand getropft ist, sondern sein Material wird im Medium der Interpretation zu einem Kunstwerk. Die radikale Freiheit der Kunst besteht hierbei darin, dass ihre Interpretation zum Kunstwerk selbst gehört. Wir können Kunst niemals rein von außen oder von der Seitenlinie betrachten und bewerten. Wer ein Kunstwerk verstehen will, muss sich auf seine eigene Wirklichkeit einlassen. Kunst ist keine reine Projektion, sondern eine echte Erfahrung, aus der sich Erkenntnisse gewinnen lassen.

Jeder Versuch, Kunstwerke ausschließlich nach moralischen, politischen, sozialen oder wirtschaftlichen Maßstäben zu beurteilen, verfehlt daher seinen Gegenstand. Denn bevor wir ein Werk bewerten können, müssen wir es überhaupt erst verstehen. Das Werk selbst bestimmt dabei die Maßstäbe seiner Bewertung, nicht der Kritiker, der es lobt oder verwirft. Gerade deshalb gibt es auch

gute und schlechte Kunst. Kunstwerke können an ihren eigenen Maßstäben gemessen mehr oder weniger gelingen. Das wissen Kunstschaffende aus ihrer täglichen Praxis. Ihr Arbeit besteht nicht zuletzt darin, so lange an einem Werk zu feilen, bis es den Eindruck erweckt, vollendet zu sein – und im Idealfall tatsächlich gelungen ist.

Es ist richtig, dass Kunst nur Kunst ist, wenn sie als solche erkannt wird. Diese Erkenntnis ist jedoch keine beliebige Zuschreibung. Sie richtet sich nach den Kunstwerken selbst und ihrer objektiven Wirklichkeit. Deshalb besitzt die Kunstwelt keineswegs die Macht, die sie sich bisweilen zuschreibt. Sie entscheidet weder darüber, was Kunst ist, noch darüber, was gute Kunst ist.

Die Verteidigung der radikalen Freiheit der Kunst hat weitreichende Konsequenzen für die gesellschaftlichen Debatten, die sich an der Kunst entzünden. Kunst ist ihrem Wesen nach frei. Deshalb ist sie weder moralisch noch unmoralisch, weder politisch noch unpolitisch. Sie ist vielmehr a-moralisch, a-politisch und a-sozial. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass die Praktiken der Kunstschaffenden, der Ausstellenden, der Förderinstitutionen, des Kunstmarktes oder die moralische und politische Bewertung ihres Handelns belanglos wären. Im Gegenteil: Gerade weil diese Fragen wichtig sind, müssen wir sie von der Frage unterscheiden, was Kunst ist und wodurch sich gute von schlechter Kunst unterscheidet. Wer diese Unterscheidung verwischt, verfehlt nicht nur den Begriff der Kunst. Er gefährdet auch ihre Freiheit, um die es in diesem Buch gehen soll.

1. Teil

Die radikale Freiheit der Kunst Eine Ontologie

Kann ich ein Gemälde von Caravaggio genießen, obwohl sein Schöpfer ein verurteilter Mörder war? Wie steht es um Filme mit Gérard Depardieu, der wegen sexueller Übergriffe verurteilt wurde? Oder um die Musik von Sean »Puff Daddy« Combs, gegen den zahlreiche Vorwürfe schweren sexuellen Fehlverhaltens erhoben wurden und der inzwischen wegen prostitutionsbezogener Delikte verurteilt wurde? Solche Fragen drängen sich auf, wenn Kunst und Moral aufeinandertreffen – auch dann, wenn sich die Künstler minderer Verfehlungen schuldig gemacht haben.

Normkonflikte dieser Art begegnen uns jedoch nicht nur beim Blick auf die moralische Integrität von Künstlern. Sie betreffen ebenso die Werke selbst und ihre gesellschaftlichen Bedingungen. Wenn Damien Hirsts Diamantschädel *For the Love of God* für eine Rekordsumme verkauft wird, obwohl er häufig als Kritik an der Kommerzialisierung der Kunst interpretiert wird – bleibt das Werk dann eine gelungene Kritik, oder wird es selbst zum Aus-

druck eines gut bezahlten Zynismus? Oder wie steht es mit Taylor Swift, die seit einigen Jahren politische Stellungnahmen zu Fragen von Geschlecht, Demokratie und gesellschaftlicher Teilhabe in ihr öffentliches Auftreten integriert? Sind solche Äußerungen Ausdruck künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung oder Teil einer erfolgreichen Vermarktungsstrategie? In solchen Fällen treffen Kunst und Kommerz oder künstlerischer Ausdruck und politische Öffentlichkeit unmittelbar aufeinander.

Die zeitgenössische Kunstszenen bietet zahlreiche Beispiele solcher Konflikte. Sie betreffen alle Kunstgattungen. Mal steht die moralische Verfasstheit des Künstlers im Mittelpunkt, mal der moralische Gehalt eines Werkes oder dessen gesellschaftliche Wirkung. War es richtig, Eugen Gomringers Gedicht *avenida* von der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule in Berlin zu entfernen? Der Vorwurf lautete, die Verbindung von Blumen und Frauen, die auf den Straßen (*avenidas*) von einem Zuschauer (*un admirador*) bewundert werden, reproduziere ein sexistisches Frauenbild. Oder man denke an Jan Böhmermanns Gedicht *Schmähkritik*, das eine Strafanzeige von Recep Tayyip Erdoğan nach sich zog, weil es eine Reihe bewusst beleidigender Verse enthielt. Darf Satire, die sich als politisch progressiv versteht, so weit gehen?

Besonders deutlich treten diese Fragen hervor, wenn Kunst auf hochgradig polarisierte politische Konflikte trifft. Das Thema Antisemitismus etwa wirft seit Langem die Frage auf, wann eine ästhetische Äußerung zugleich eine politische Stellungnahme ist und wie weit die Freiheit der Kunst in gesellschaftlich besonders sensiblen Bereichen reicht. Seit dem Angriff der Hamas auf Israel am 7. Oktober 2023 und den bis heute andauernden kriegsartigen Folgen hat diese Debatte zusätzlich an Schärfe gewonnen. Die Gewaltspirale des Nahostkonflikts bietet immer wieder Anlass für künstlerische Stellungnahmen, die heftige öffentliche Kontroversen auslösen.

Diese vielfältigen Beispiele machen deutlich, dass ästhetische Urteile heute kaum noch von moralischen, politischen und gesellschaftlichen Fragen zu trennen sind. Doch wie hängen Kunst

und Moral eigentlich zusammen? Beurteilen wir ein Werk anders, wenn wir wissen, dass sein Schöpfer moralisch verwerflich gehandelt hat? Darf Kunst provozieren, verletzen oder politisch Position beziehen? Und wo liegen bei alledem die Grenzen der Kunstfreiheit?

Diesen Fragen geht das folgende Buch nach. Eine Antwort setzt allerdings voraus, dass wir zunächst klären, was Kunst überhaupt ist und welche Rolle Künstler, Kunstwerke und ihr Publikum in den moralischen und politischen Normkonflikten spielen, die sich an der Kunst immer wieder entzünden.

Die Kunst- und Wissenschaftsfreiheit sind, gemeinsam mit der Meinungsfreiheit, Grundrechte. Sie werden in Deutschland durch das Grundgesetz garantiert. Aber sie sind nicht schrankenlos. Grenzen ergeben sich durch andere Grundrechte, insbesondere die Menschenwürde und die Persönlichkeitsrechte Dritter sowie durch die allgemeinen Gesetze des Strafrechts, etwa die Vorschriften gegen Volksverhetzung, Beleidigung oder die Billigung von Straftaten. Ab wann schlägt Freiheit in Verantwortungslosigkeit oder gar Strafbarkeit des Künstlers um? Und wie lässt sich überhaupt feststellen, ob eine sprachliche oder auf andere Weise ausgedrückte Botschaft Kunst und nicht vielmehr nur eine als Kunst verpackte politische Aktion ist?

Dass diese Fragen heute wieder einmal und mehr denn je präsent sind, liegt sicherlich auch daran, dass unsere grundlegende Gesellschaftsform, der liberale demokratische Rechtsstaat, von innen wie von außen heftig unter Druck geraten ist. Das Attribut »liberal« impliziert Freiheit. Versteht sich eine Gesellschaft als liberal, heißt dies zunächst einmal, dass es Ziel ihrer politischen Ordnung ist, Freiheiten zu gewähren und diese nur mit sehr guten Gründen einzuschränken. Wo Freiheit besteht, gibt es aber auch die Möglichkeit des Missbrauchs. Freiheit ohne Grenzen würde bedeuten, dass man auch dasjenige tun *kann*, was man nicht tun *soll*. Um festzustellen, welche Ausübung von Freiheit wünschenswert ist, brauchen wir daher allerhand Kriterien. Für unser Thema bedeutet dies konkret:

Kriterien dafür, wann etwas überhaupt Kunst ist und worin Kunstfreiheit besteht.

Kunst ist heute in fast allen Gattungen politisiert. Ich werde dafür argumentieren, dass diese Politisierung der Kunst nicht guttut. Ja, sie verstrickt sie in Dilemmata, die dazu führen, dass die Kunst unfreier wird. Gegen die teils schleichenden, teils offenen Angriffe auf die Kunstfreiheit setzen sich viele Künstler zur Wehr, indem sie jetzt erst recht versuchen, für sie einzustehen. Sie glauben, der richtige Weg zur Verteidigung der Kunstfreiheit sei der politische Aktivismus – sei dies nun für eine politisch als »links« oder als »rechts« geltende Sache.

In unserer polarisierten Gegenwart ist ein neuer Streit um die Kunstfreiheit entbrannt, was daher rührt, dass Kunst die Macht hat, die Anschauungen, Meinungen, den Geschmack und die Gedanken des Publikums zu beeinflussen. Allerdings besteht ihre Freiheit gerade darin, dass es keinen *direkten* Weg gibt, im Medium der Kunst politisch tätig zu sein. Die Freiheit der Kunst schließt es bei genauerer Betrachtung vielmehr aus, dass Kunst eine von den Kunstschaffenden beabsichtigte politische Wirkung entfaltet. Denn Kunst ist ihrem Wesen nach *mehrdeutig*, während eine politische Botschaft zumindest *eindeutig* genug sein sollte, um als Engagement für diese oder jene Sache auftreten zu können.

Ehe wir uns in die politischen, moralischen und teils auch juristischen Streitigkeiten zu diesem Thema stürzen, tut es not, sich einmal die eigentlich entscheidende Frage zu stellen: Was ist Kunst, und in welcher Beziehung steht sie zur Freiheit? Kunstfreiheit ist nämlich keineswegs die Freiheit von Künstlern, Dinge tun zu dürfen, die anderen verwehrt wären. Kunstfreiheit heißt nämlich: Die Kunst ist frei und nicht etwa die Künstler – und genau dieser Unterschied macht Kunst zu einer politisch brisanten Angelegenheit.

Es gibt Kunstwerke verschiedener Art: Theateraufführungen, Skulpturen, Gemälde, Symphonien, Romane usw. Doch gibt es auch etwas, was alle Kunstwerke gemeinsam haben und was er-

klärt, warum es sich bei ihnen um Kunst handelt? Denn gäbe es so etwas – nennen wir es *Kunst an sich* – nicht, wie sollten wir dann zwischen Dingen, die Kunst sind, und solchen, die eindeutig keine Kunst sind, unterscheiden können?

Nicht alles, was Menschen oder andere Lebewesen hervorbringen, ist Kunst. Neben Kunst gibt es komplizierte Technik, alltägliche Gebrauchsgegenstände und vieles andere, was Menschen hergestellt haben. Ist Kunst per se etwas vom Menschen Geschaffenes? Ist Kunst immer gekennzeichnet durch Schönheit? Und was ist mit anderen Dingen, die schön sind, wie Landschaften, Berge, Ozeane, Galaxien oder vielleicht sogar das gesamte Universum? Sind diese im selben Sinn schön wie Kunstwerke?

Es geht in diesem Teil also um Kunst an sich. Dabei entfalte ich die These, dass es zum Wesen der Kunst gehört, frei, ja sogar radikal frei zu sein.

Die Beantwortung der Frage, wodurch sich eine bestimmte Klasse von Gegenständen (in unserem Fall: Kunstwerke) von anderen Klassen von Gegenständen unterscheidet, fällt in den Bereich der Ontologie. Im Allgemeinen beschäftigt sich die **Ontologie** mit der Frage, worin Existenz besteht. Was heißt es eigentlich, dass etwas (Zahnschmerzen, Galaxien, Gott, Zahlen, Schreibtischstühle, der Kapitalismus usw.) existiert? Dasjenige, was existiert (die Gegenstände), lässt sich dabei in verschiedene übergeordnete Bereiche einteilen. Die Existenz hat sozusagen Regionen, weswegen man von Regionalontologien spricht. Die Frage, was Kunst ist, betrifft eine solche Region; die Kunstphilosophie ist daher eine **Regionalontologie**.

Alles, worüber wir nachdenken, was wir erfahren und erkennen können, können wir als einen **Gegenstand** bezeichnen. Damit stellt sich nun die Frage, welche Gegenstände überhaupt Kunstwerke sind und wodurch sie eigentlich Kunst sind. Darüber hinaus ist es Aufgabe der Kunstontologie, sich damit zu befassen, wie sich die Vielheit der real existierenden Künste (Malerei, Musik, Performance, Skulptur, Literatur, Tanz usw.) zur Kunst im Singular ver-

hält. Was macht die vielen Kunstwerke und vielen Künste eigentlich zu Kunst?

Ehe wir der Frage, was Kunst ist, nachgehen können, müssen wir uns einem weitverbreiteten Einwand stellen. Dieser folgt aus der Vermutung, in Wirklichkeit gebe es nichts, was alle Kunstwerke und Künste gemeinsam haben. Die Kunst als eine Art Quintessenz aller Werke und Künste, das Wesen der Kunst, würde demnach schlichtweg nicht existieren. Damit lautete die Antwort auf die Frage, was Kunst sei: »Gar nichts, es gibt sie nicht.« In der Folge würde es zwar vieles geben, was Menschen als Kunst einstufen, aber diese Qualifizierung wäre nicht im Wesen der Kunstwerke begründet, sondern letztlich mehr oder weniger zufällig und beliebig. Nennen wir diese These den **kunsttheoretischen Nihilismus**. Er behauptet, *die Kunst* gebe es nicht, sondern eben nur viele Kunstwerke und Künste, die letztlich nichts gemeinsam hätten. Verkörpert wird dieser Nihilismus beispielsweise durch den verrückten Kunstsammler Nihil Baxter aus Helge Schneiders *00 Schneider – Jagd auf Nihil Baxter*, einem Film, der sich auf allen Ebenen Mühe gibt, die grundlegenden Spielregeln des Filmgenres zu verletzen, und dennoch ein Film sein will.

Die heute in Philosophenkreisen verbreitete Vermutung, es gebe kein Wesen der Kunst (und vielleicht sogar überhaupt gar kein Wesen von irgendetwas), stützt sich auf eine Beobachtung des Philosophen Ludwig Wittgenstein, die er in seinen *Philosophischen Untersuchungen* im Rahmen einer neuartigen Sprachphilosophie ausgeführt hat. Wittgenstein meint, es gebe in Wirklichkeit gar keine essenziellen Begriffe, die uns in der Form von Definitionen erlaubten, zu verstehen, was Ausdrücke wie »Kunst«, »Sprache«, »Bedeutung«, »Gerechtigkeit«, »Liebe«, »Familie« bedeuten. Es gebe auch kein Wesen der Kunst, Sprache, Bedeutung, Gerechtigkeit, Liebe, Familie usw., sondern nur verschiedene sprachliche Gebrauchsweisen dieser Ausdrücke, die miteinander verwandt seien. Er bezeichnet sie als »Familienähnlichkeiten«¹.

Wittgensteins berühmtes Beispiel ist der Begriff des Spiels.² Wer

versuche, das Wesen eines Spiels durch die Definition von »Spiel« anzugeben und es anhand dessen zu erkennen, übersehe, dass wir letztlich ganz Verschiedenes als Spiel einstufen, ohne dass es einen Kern des Spiels gibt. Tennis, Schach, Verstecken, Kniffel und vieles andere sind Beispiele für Spiele. Wenn man sich auf die Suche nach dem Wesen des Spiels begibt, meint man schnell, Spiele seien etwa nicht ernsthafte, regelgeleitete Vorgänge, an denen mehrere Personen teilnehmen können. Eine solche Meinung kann leicht durch Gegenbeispiele entkräftet werden, da man sich etwa ein Spiel ausdenken kann, dessen einzige Regel darin besteht, die Regeln im Spiel zu bestimmen und zu verändern. Oder aber man findet ganz andere Bedeutungen von »Spiel« sowie Spiele, die ganz ohne Regeln auskommen (und damit auch ohne die Regel, ohne Regeln auszukommen ...). Doch selbst wenn man »Spiel« so definieren könnte, dass es sich bei allen Spielen um nicht ernsthaftes, regelgeleitetes Verhalten handelte, das von mehreren Personen gemeinsam vollzogen werden kann, ergeben sich Folgeprobleme. Erstens ist eine solche Definition reichlich allgemein und weit von der vielfältigen Wirklichkeit der Spiele und der Bedeutungen des Wortes »Spiel« entfernt. Woher weiß man, dass die Definition zutrifft und alle konkreten Spielarten wirklich umfasst? Zweitens führt man den Begriff des Spiels über die Komponente »nicht ernsthaft« ein, sofern dieser Zusatz so viel wie »spielerisch« bedeutet. Wenn jedes regelgeleitete Verhalten, an dem mehrere Personen teilnehmen können, ein Spiel wäre, dann wäre auch ein russisches Gefangenenerlager oder ein faires Strafverfahren ein Spiel. Das Spielerische am Spiel bestünde demnach darin, dass Spiele nicht ernsthaft im Sinne von spielerisch sind, was keine hilfreiche Erläuterung, sondern tautologisch ist.

Wittgenstein möchte mit seinen *Philosophischen Untersuchungen* zeigen, dass wir weder strenge Definitionen noch sonstige echte oder vermeintliche Wesenserkenntnisse brauchen, um unsere Sprache zu sprechen und zu verstehen. Alles, was wir brauchen, sind verwendbare Ausdrücke, zu denen dann eben auch »Kunst« gehört. Die Bedeutung von Ausdrücken erschöpft sich nach Wittgenstein

im Gebrauch; es bedürfe keiner Ontologie, sondern allenfalls einer genaueren Beschreibung des Sprachgebrauchs, um zu verstehen, was »Spiel« oder eben »Kunst« bedeute.

Wer sich in der Kunstontologie in diesem Sinne auf Wittgenstein beruft, macht es sich allerdings einerseits zu leicht und andererseits zu schwer. Zu leicht macht man es sich, indem man meint, unsere Alltagssprache sei doch hinreichend, um zu sagen, dass alle Kunstwerke und Künste eben zur Kunst gehören. Kunst wäre dann etwa das, was im Kunstunterricht gelehrt und von unserer Gemeinschaft als Kunst bezeichnet wird. Mehr wäre darüber nicht zu sagen. Das Problem ist jedoch, dass wir uns in teils heftigem Streit bezüglich der Frage befinden, ob ein gegebener Gegenstand oder eine Praxis Kunst ist und damit unter anderem vom Grundrecht der Kunstfreiheit abgedeckt ist. Wenn ich jemanden ohrfeige und mich dann mit dem Hinweis herausrede, dies sei Kunst gewesen, werde ich nicht so leicht davonkommen. Dass eine verabreichte Ohrfeige keine Kunst ist, liegt nicht daran, dass sie bisher von niemandem als Kunst bezeichnet wurde. Ohrfeigen sind einfach keine Kunst, sondern strafbare Tötlichkeiten. Diese Aussage ist keine linguistische oder soziologische Beobachtung, sondern eine Tatsache.

Andererseits trifft der kunsttheoretische Nihilismus nicht den Punkt. Denn die Behauptung, das Wort »Kunst« habe keine quintessenzielle Bedeutung, dank derer die vielen Kunstwerke und Künste Kunst sind, ist selbst Ausdruck des Versuchs, eine quintessenzielle Bedeutung von Kunst anzugeben. Die These, es gebe kein Wesen der Kunst, ist selbst eine – wenn auch wenig informative – Behauptung über ihr Wesen. Das Wesen der Kunst wäre demzufolge wesenlos, es erschöpfte sich in den vielen Kunstwerken und Künsten, die man, will man ontologische Verwirrungen vermeiden, besser nicht allesamt als »Kunst« bezeichnen sollte. Wer akzeptiert, dass es viele Kunstwerke, aber kein Wesen von Kunst gibt, muss immer noch beantworten, warum es eindeutige Fälle gibt, die Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden. Dieses Problem

wird man nicht los, indem man das Wesen der Kunst auflöst und durch die vielen Kunstwerke ersetzt. Denn die Frage, warum die Kunstwerke Kunstwerke sind, ist damit nicht vom Tisch.

Zugegeben, es ist nicht nur schwierig, nach dem Wesen der Kunst zu suchen und eine Kunstontologie zu entwickeln. Im Erfolgsfall ist auch unklar, was man eigentlich erfasst, wenn man dieses Wesen einmal gefunden hat. Darüber hinaus macht man sich heutzutage wenig Freunde, wenn man sich in die Kunstontologie stürzt. Denn viele Künstler und Kunsttheoretiker, die sich mit spezifischen Kunstwerken und Kunstformen beschäftigen, fühlen sich in ihrer Kunstfreiheit oder Expertise eingeschränkt, wenn wieder einmal jemand daherkommt und behauptet, das Wesen der Kunst gefunden zu haben.

Doch keine Sorge, wir werden sehen, dass beides zugleich möglich ist: eine Wesenserkenntnis der Kunst und eine Absicherung ihrer ziemlich radikalen Freiheit. Es gehört nämlich zum Wesen der Kunst, ziemlich radikal frei zu sein.

Woraus Kunst (an sich) gemacht ist – Die Kunst und ihre Bestandteile

Wir können das Wesen der Kunst als »Kunst an sich« bezeichnen, das ist vielleicht weniger hochtrabend. Kunst an sich hat Bestandteile. Sie erschöpft sich nicht darin, dass wir uns Kunstwerke anschauen, anhören, durchlesen, sie durchspielen usw. und dabei feststellen, dass dies Kunst sei. Es reicht nicht, der Kunst zu huldigen (auch wenn sich das unter Umständen gehört, weshalb wir im Theater und der Oper gerne applaudieren und im Popkonzert johlen und mittanzen), um sie als Kunst wahrzunehmen.

Unternehmen wir deswegen einen Definitionsversuch. Diesem Versuch zufolge ist etwas genau dann Kunst (ein Beispiel von Kunst, d. h. ein Kunstwerk oder eine Kunstform), wenn es ein *ra-*

dikal autonomes Individuum bzw. eine *ästhetische Singularität* ist.³ Schauen wir uns diese Auffassung näher an.

Zunächst einmal wäre da die Dimension der Individuation. **Individuation** besteht darin, dass ein Gegenstand (oder eine Person) aus irgendwelchen Gründen unverwechselbar er/sie selbst und damit niemand bzw. nichts anderes ist. Ich bin ich und Sie sind Sie, »Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose«⁴.

Individuen sind, was sie sind, und unterscheiden sich dadurch immer auch von anderen Individuen. Traditionell spricht man in der Philosophie hier von Bestimmung, von Determination. Individuen sind demnach hinreichend bestimmt, um von anderen Individuen im selben Bereich – im selben Sinnfeld, wie ich sage – unterschieden zu sein.⁵

Kunstwerke, so lautet die **erste Hauptthese** der hier vorgestellten Kunstontologie, werden durch ihre Partitur individuiert. Was ein Kunstwerk zu dem macht, was es ist, d. h. zu *diesem* Kunstwerk, nenne ich seine **Partitur**. Das leuchtet im Fall klassischer Musik mehr oder weniger unmittelbar ein. Beethovens *Neunte Symphonie* unterscheidet sich von anderen Symphonien zunächst durch ihre Partitur. Diese kann man verschieden interpretieren, worum es weiter unten gehen wird. Aber jede Interpretation, jede Aufführung von Beethovens *Neunter Symphonie* ist auf die Partitur angewiesen, dank derer es sich überhaupt um eine Interpretation ebendieser Symphonie handelt.

Die Partitur von Thomas Manns *Doktor Faustus* ist im Unterschied zum Notentext einer klassischen Symphonie ein sprachlicher Text, der ebenso wie ein Notentext vervielfältigt werden kann. Die Partitur eines Tanzes ergibt sich aus der Choreografie. Die Partitur eines klassischen Gemäldes ist dasjenige, was auf einer Leinwand aufgetragen ist, die Partitur einer Skulptur oder Plastik ein soundso geformtes Stück Bronze oder Marmor. Jedes Kunstwerk hat eine Partitur. In einigen Fällen (etwa der Performance-Kunst) fallen Partitur und Aufführung in eins. Die Aufführung einer Performance muss dabei ebenfalls von irgendjemandem (seien dies

die Künstler, Schauspieler oder das mitwirkende Publikum) interpretiert werden. Dieser Begriff einer Partitur wird abstrakter, wenn wir uns auf die Gegenwartskünste zubewegen. Er bleibt aber anwendbar.

So ist die Partitur einiger Performances von Tino Sehgal dasjenige, was Schauspieler gemeinsam mit Ausstellungsbesuchern tun, wobei natürlich ein Thema, eine räumliche Begrenzung und weitere Vorgaben bestehen, sodass die Partitur sowohl feststehende als auch spontan entstehende Elemente aufweist. 2016 war ich eingeladen, einen Vortrag über Sehgals *Carte Blanche*-Ausstellung im Pariser Palais de Tokyo zu halten (die man dort vom 12. Oktober bis 18. Dezember 2016 besuchen konnte). Bei der Performance begegnete einem Schauspieler, die man auf den ersten und zweiten Blick gar nicht als solche erkennen konnte. Sie begannen untereinander und mit den Besuchern ein ungezwungenes Gespräch im Small-Talk-Format, das schnell zu tiefsinnigen Fragen führte, ehe man merkte, dass der Gesprächsverlauf überraschende Wendungen nahm. In einem solchen Überraschungsmoment wurde das Gespräch selbst als ein nicht vorab zu planender, spontan entstehender Vorgang (als »Teilimprovisation in einem nicht improvisierten Werk-Setting«⁶) erkennbar, der Teil des Kunstwerks war, dem man beiwohnte. Erst anhand dieser individuellen Erkenntnis war es den Besuchern möglich, das Kunstwerk als Kunstwerk einzustufen und zu interpretieren. Auf diese Weise schrieb sich das Mitwirken und Mitspielen der einzelnen Besucher in die Partitur ein. Die Partitur wurde während der Performance stets verändert.

Der Begriff der Partitur eines Kunstwerks bedeutet also nicht zwingend, dass die Partitur von einer Künstlerin, einem Künstler angefertigt wird und dadurch Ausdruck ihrer oder seiner künstlerischen Absichten ist, dank derer ein Werk zum Kunstwerk wird. Partituren sind vielmehr im Allgemeinen diejenigen Teile von Kunstwerken, dank derer sie zu Individuen werden – zum Skript genau dieser und nicht etwa einer anderen Performance.

Dass Kunstwerke Individuen sind, sich also untereinander und

von allen benachbarten Individuen unterscheiden, reicht natürlich nicht hin, um unsere Frage zu beantworten, was Kunst ist. Denn bisher wissen wir bestenfalls, dass Kunstwerke diejenigen Individuen sind, die über ihre Partitur individualisiert werden. Doch Kunstwerke sind offensichtlich nicht (bzw. nur in einigen Sonderfällen) mit ihrer Partitur identisch. Zwar kann man sich ein Kunstwerk vorstellen, dessen Partitur darin besteht, dass sie von einer Gruppe von Menschen oder einem einzelnen Künstler produziert wird, doch erschöpft ein solches Kunstwerk nicht das Wesen der Kunst, weil es eben viele Kunstwerke gibt, die nicht mit ihrer Partitur identisch sind. Eine Partitur ist noch kein Kunstwerk, nur seine Grundlage.

Das Vorliegen einer Partitur ist mithin nur in wenigen Fällen hinreichend, wenn auch insgesamt notwendig dafür, dass etwas Kunst ist. Hinreichend ist das Vorliegen einer Partitur nur in Sonderfällen, in denen etwa ein Werk der Performancekunst genau einmal aufgeführt wird, sodass die Partitur und die einmalige Aufführung in eins fallen (wobei selbst in diesem Fall noch eine Interpretation mit hineinspielt, wie wir sehen werden).

Die zweite Dimension der Kunst an sich – dies die **zweite Hauptthese** – besteht in ihrer Autonomie. Diese führt uns bereits ins Herz unserer Untersuchung, zur Freiheit der Kunst. Bekanntlich bedeutet das Wort Autonomie so viel wie Selbstgesetzgebung (von altgriechisch *autos*, »selbst« und *nomos*, »Gesetz«). Die damit verbundenen Ideen sind die Grundlage für unsere heutige Vorstellung von Kunstfreiheit.

Der Ausgangspunkt der Autonomiethese besteht in der Beobachtung, dass wir Kunstwerke nur dann angemessen verstehen, wenn wir die Maßstäbe berücksichtigen, die sie selbst für ihre Interpretation vorgeben. Durch ihre Form, ihre Komposition oder – im Fall der Musik – ihre Partitur eröffnen sie einen Interpretationsspielraum, innerhalb dessen ihre ästhetischen Bedeutungen erschlossen werden können. Dieser Spielraum ist jedoch nicht grenzenlos, sondern entfaltet sich innerhalb von Regeln, die je nach Kunstwerk

enger oder weiter gefasst sind. Eine Bach'sche Fuge etwa unterliegt weitaus strengeren kompositorischen Vorgaben als Free Jazz, dessen Improvisationen zwar deutlich offener sind, aber keineswegs ohne eigene Regeln auskommen.

Exerzieren wir dies an ein paar einfachen Beispielen durch. Nehmen wir zunächst das Werk *Pretty Pity* der Künstlerin Alicja Kwade.⁷ Wenn wir uns diese Skulptur ansehen, begegnen uns zunächst vier Steine, die auf eine bestimmte Weise geformt sind. Diese Form erinnert an schmelzende Eiskugeln. Das Werk wurde in Miami unter intensiver Sonneneinstrahlung ausgestellt – mit anderen Worten: Es war großer Hitze ausgesetzt. Seine »Partitur« besteht in den eiskugelförmig gestalteten Steinen. Durch ihre Form und den Ausstellungskontext entsteht aufseiten der Rezeption, also in der Wahrnehmung des Werks als Kunst, der Eindruck, man sehe schmelzende Eiskugeln aus Stein. Die Gestaltung des Werks lädt uns dazu ein, es in dieser Weise wahrzunehmen.

Damit ist freilich erst der Ausgangspunkt einer gelingenden Interpretation erreicht. Denn das Werk gibt durch seine ästhetische Gestaltung, in diesem Fall insbesondere durch Material, Form und Ausstellungssituation, einen Rahmen vor, innerhalb dessen es verstanden werden soll. Dieser Rahmen lenkt unsere Interpretation, ohne sie auf eine einzige richtige, passende oder stimmige Deutung festzulegen.

Wenn wir das Werk nun weiter interpretieren, werden wir zunächst immer tiefer in seine Materialstruktur eindringen. Man nähert sich den Steinen, schaut sie sich genauer an. Auf diese Weise versteht man das Material mit all seinen feinen Formen, die teils absichtlich erzeugt, teils unabsichtlich vorhanden sind, immer besser, was etwa dazu führen kann, dass man den Handwerkscharakter des Werks, das Können der Künstlerin, bewundert.

Sodann kann man auch den Gedankengang weiterverfolgen, dass wir hier in der glühenden Hitze Floridas die Vergänglichkeit der Kunst selbst vorgeführt bekommen. Die Hitze lässt alles schmelzen, sogar Stein. Auf dieser Ebene erleben wir eine visuelle

Metapher: Stein ist in Anbetracht der Hitze wie Eis, er schmilzt (nur langsamer). Der ironisch wirkende Titel lädt uns sodann dazu ein, dies ein wenig zu beklagen (*pity!*), uns gleichzeitig aber an dieser »hübschen« (*pretty*) Vergänglichkeit zu erfreuen.

Selbstverständlich erschöpfen diese ersten Rezeptionshinweise das Werk nicht. Man kann in der Anordnung der Figuren soziale Konfigurationen sehen oder sich die Frage nach der Rolle von Wohlstand und Luxus in einer durch den Klimawandel dahinschmelzenden Welt stellen. All dies sind wiederum nur erste Schritte zu weiteren Interpretationen.

Jede Deutung dringt immer tiefer in das Werk ein. Wir stehen im Akt der Interpretation nicht neben oder außerhalb des Werks, als wären wir bloße Zuschauende einer Szene, die nichts mit uns zu tun hat. Unsere Interpretation zieht uns vielmehr immer tiefer ins Werk hinein. Kunstwerke haben im Erfolgsfall einen Sog. Wir wollen ihnen dann näher kommen, sie besser verstehen und ihre vielen Schichten zur Kenntnis nehmen.

Ein weiteres Beispiel aus einer anderen Kunstform, der Dichtung, ist ein Gedicht von Hilde Domin aus dem Jahr 1962:

Unaufhaltsam

Das eigene Wort,
wer holt es zurück,
das lebendige,
eben noch ungesprochene
Wort?

Wo das Wort vorbeifliegt,
verdorren die Gräser,
werden die Blätter gelb,
fällt Schnee.
Ein Vogel käme dir wieder.
Nicht dein Wort,

das eben noch ungesagte,
in deinen Mund.
Du schickst andere Worte
hinterdrein,
Worte mit bunten, weichen Federn.
Das Wort ist schneller,
das schwarze Wort.
Es kommt immer an,
es hört nicht auf, an-
zukommen.

Besser ein Messer als ein Wort.
Ein Messer kann stumpf sein.
Ein Messer trifft oft
am Herzen vorbei
Nicht das Wort.
Am Ende ist das Wort,
immer
am Ende
das Wort.⁸

Die Lektüre, im besten Fall natürlich das Vorlesen dieses Gedichts, zeigt uns zunächst, dass Worte eine besondere Macht haben. Beim ersten Lesen habe ich mich an Szenen meines Lebens erinnert, in denen mir aufgefallen ist, dass man einmal Gesagtes nicht zurücknehmen kann. Auf diese Weise entfaltet das Gedicht seine erste Sogwirkung; man glaubt zu verstehen, wovon es handelt, man stellt sich etwas vor, in diesem Fall etwa eine Herbst- oder Winterlandschaft sowie die Wanderbewegung von Vögeln.

Im nächsten Schritt kann man seine Aufmerksamkeit auf die Form lenken und sich beispielsweise auf die letzten vier Verse konzentrieren, die auch visuell mit einer Vieldeutigkeit spielen. Das Satzfragment »Am Ende ist das Wort« kontrastiert mit dem Beginn des Johannes-Evangeliums »Am Anfang war das Wort«.⁹

Auf diese Weise kommt erneut das Thema der Vergänglichkeit ins Spiel. Denn das Wort ist eben auch am Ende, es ist vorbei mit dem Wort bzw. mit dem Leben, was traurig stimmt und, wie so vieles im Werk Domins, nach Abschied klingt. Gleichzeitig handelt der über vier Verse verteilte letzte Satz des Gedichts auch von sich selbst. Das letzte Wort des Gedichts ist »Wort«, sodass es wahr ist, dass am Ende das Wort zu finden ist. »Am Ende ist das Wort« bedeutet somit im Kontext dieses Gedichts auch, dass das Ende des Gedichts (und des Satzes) das Wort »das Wort« ist. Dies wiederum steht in einer Spannung mit dem Titel »Unaufhaltsam«. Wenn das Wort immer am Ende ist, ist es eben dasjenige, was ein Ende setzt und unser Leben vielleicht sogar überdauert. Während die einmal losgelassene Bedeutung des Worts, seine Äußerung, die Wirklichkeit verändert und nicht zurückgenommen werden kann, kann das Wort sich selbst beenden. Es ist sowohl unaufhaltsam als auch sein eigener Schlusspunkt.

Im Fall von Kwades *Pretty Pity* und Domins *Unaufhaltsam* sehen wir, dass wir als Interpreten eingeladen werden, tiefer in das Werk einzudringen. Dabei folgen wir keiner externen Anleitung. Es gibt kein externes Regelwerk, das eindeutig vorschreibt, wie wir Skulpturen oder Gedichte im Allgemeinen zu interpretieren haben. Die Werke selbst geben uns vielmehr Hinweise, denen wir folgen können, wenn wir ihre Einladung annehmen, sie zu interpretieren und damit als Kunst wahrzunehmen. Die internen Regeln eines gegebenen Kunstwerks sind offen für eine Vielzahl von Interpretationen, sie eröffnen einen Spielraum.¹⁰

Natürlich gibt es eine Kunst der Interpretation und nicht nur eine Interpretation der Kunst. Darauf kommen wir noch. Doch bedarf es keiner Einweisung in eine solche Kunst, keiner germanistischen oder kunsthistorischen Ausbildung, um die beiden vorgestellten Werke als Kunstwerke wahrzunehmen und zu interpretieren.

Interpretationen können nachvollziehbar oder zuweilen auch abstrus sein. Es existieren objektive Standards der Bewertung (was Thema des zweiten Teils ist). Diese Standards lassen sich nicht ohne

Berücksichtigung der Eigenlogik der jeweiligen Werke angeben. Es gibt kein allgemeines Regelwerk zur Verfertigung gelungener Gedichte oder Skulpturen, woraus aber nicht folgt, dass alle Kunstwerke deswegen gleich gut sind oder ihren Wert nur durch die Interpretierenden oder, noch schlimmer, durch den Kunstmarkt erhalten.

Die Autonomiethese besagt deswegen, dass jedes Werk als Individuum eigene und nur für sich selbst geltende Regeln und Gesetzmäßigkeiten vorgibt, dank derer wir überhaupt imstande sind, Interpretationen zu praktizieren. Die Werke sprechen gleichsam eine Einladung aus, die bereits erste Anleitungsschritte enthält, wie wir uns dem Werk zu nähern haben. Dabei können diese Hinweise mitunter bewusst irreführend und ironisch sein und sich bei genauerer Betrachtung sogar als Ablenkungsmanöver erweisen, was wir dann im Zuge unserer Deutung bemerken.

Ein Beispiel aus einer anderen Kunstform für eine subtile Ablenkung ist Alfred Hitchcocks Film *Die Vögel*. Auf einer ersten Ebene geht es in dem Film, wie der Titel suggeriert, um Vögel, genauer um den Angriff von Vögeln auf Menschen in einer nordkalifornischen Kleinstadt namens Bodega Bay. Dieser Interpretation zufolge wäre der Film eine Art Horrorfilm. Allerdings wird diese Lesart gegen den Strich gebürstet, indem für uns viel zu offensichtlich ist, dass viele der Vögel, die wir sehen, Attrappen und sonstige Fakes sind, während manche Vögel in einigen Szenen wirklich angreifen.¹¹ Weil es bei genauerer Interpretation nicht hinhaut, den Film einfach als Horrorfilm zu interpretieren, stellt sich rasch die Frage, was die Vögel eigentlich bedeuten und worum es in dem Film wirklich geht. Handelt es sich um einen Liebesfilm? Um eine soziologische Beschreibung der US-amerikanischen Gesellschaft im Kalten Krieg? Um eine Kritik des ausbeuterischen Mensch-Tier-Verhältnisses, eine kritische Darstellung patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen (in deren Zentrum der starke Mann Mitch und die ihn bewundernden Frauen stehen)? Oder doch um einen psychoanalytischen Film, in dem die Vögel Symbole des unbe-

wussten erotischen Begehrens oder des eifersüchtigen Zorns von Mitchs Mutter auf das mögliche Liebesglück ihres Sohnes sind? Dies sind alles bloß Hinweise auf mögliche Interpretationen, die sich nicht von dem Anschein täuschen lassen, *Die Vögel* sei ein Horrorfilm.

Bei genauerer Betrachtung ist alle Kunst in irgendeinem Sinne vieldeutig (das gilt selbst für schlechte Kunst oder Kitsch wie für Rick Rosenthals furchtbare Fortsetzung *Die Vögel II – Die Rückkehr* von 1994, bei der es sich in der Tat lediglich um einen Horrorfilm handelt). Diese Vieldeutigkeit wird durch die jeweils spezifischen, individuellen Mittel ausgelöst, dank derer ein gegebenes Kunstwerk ist, was es ist.

Die Autonomiethese besagt dabei, dass ein Kunstwerk nicht allein dadurch zum Kunstwerk wird, dass jemand, der außerhalb des Werks steht, die Absicht hat, es als Kunstwerk zu deuten. Kunst an sich kann nicht von externen Faktoren wie Museen, Kinos, Interpretierenden, dem Feuilleton, dem Kunst- oder Buchmarkt usw. abhängen. Seit dem bereits erwähnten einflussreichen Aufsatz Arthur Coleman Dantos nennt man diese externen Faktoren »die Kunstwelt«.¹² Wer sich auf die Seite der Autonomie stellt, nimmt an, dass Kunst an sich nicht erst durch die Kunstwelt zur Kunst wird. Etwas ist nicht allein dadurch Kunst, dass es in einem Museum hängt, im Kino vorgeführt, auf einer Lesung vorgelesen oder auf einer Leinwand als Form und Farbe eingezeichnet wird. Im Museum hängt vieles, was nicht Kunst ist (etwa Wegweiser zum Notausgang), im Kino wird vieles gezeigt, was nicht Kunst ist (z. B. Werbung für die Bundeswehr, neuerdings sogar schon vor Kinderfilmen), vieles wird vorgelesen, was nicht Kunst ist (z. B. Gerichtsurteile), und auf Leinwänden steht vieles, was ebenfalls nicht Kunst ist (man kann auf einer Leinwand auch in schönen Schriftzügen mit bunten Farben zu einem Nachbarschaftsfest einladen). Selbst der Kunst- und Buchmarkt vermag es nicht, aus Dreck Gold, sprich aus absoluter Nichtkunst Kunst zu machen.

Allenfalls könnte man vermuten, dass Künstler das besondere

Vermögen haben, alles in Kunst zu verwandeln, was sie wollen. Doch selbst wenn das stimmte – wenn also alles dadurch Kunst wäre, dass es eine Künstlerin dafür ausgibt (wenn dies nicht nur hinreichend, sondern auch notwendig für Kunst wäre) –, wäre die Kunst autonom. Ihre Autonomie würde dann den Akt ihrer Produktion durch geeignete Personen miteinschließen.

Um die Autonomiethese noch besser zu verstehen, müssen wir uns die Gegenthese etwas genauer anschauen: die heute sehr verbreitete Auffassung, der zufolge Kunst allenfalls zu gewissen Zeiten autonom gewesen, heute aber »post-autonom« sei, wie dies der Kunstphilosoph Wolfgang Ullrich in einschlägigen Büchern entwickelt hat.¹³ Nennen wir diese Position die **Postautonomiethese**. Sie besagt, Kunst sei nur in bestimmten Zeit- und Kulturräumen autonom gewesen. Hierbei wird in der Regel darauf hingewiesen, dass der Begriff und die Praxis der Autonomie erst im 18. Jahrhundert entstanden und auf Europa beschränkt seien. Laut dieser These gab es etwa zwischen 1750 und 2000 autonome Kunst, die sich von Europa aus über alle Kontinente ausgebreitet habe. Das Merkmal dieser autonomen Kunst sei die Vorstellung gewesen, die Kunst sei von allen anderen Bereichen der Gesellschaft unabhängig und führe ein außerpolitisches, vormoralisches, vorökonomisches Eigenleben. Das Konzept der autonomen Kunst ist unlösbar mit der Entstehung des Bürgertums und seiner Emanzipation vom Adel sowie mit der Entwicklung des industriellen Kapitalismus verbunden. In der Zeit dieser großen soziohistorischen Umbrüche sind die ersten öffentlichen, für alle zugänglichen Museen und Ausstellungen entstanden. Vor diesem Hintergrund unterscheidet Ullrich zwischen »autonomer Museumskunst« und »postautonome[r] Kunst«¹⁴ und teilt die Kunstgeschichte in drei Zeitalter ein: das der »vorausautonome[n] – vormoderne[n] Kunst«¹⁵, das der autonomen Kunst, die er mit »der westlichen Moderne« gleichsetzt, und schließlich das postautonome Zeitalter.

Wenn es ein Zeitalter der Autonomie gab, bei dem es sich nach Ullrich lediglich um einen »historische[n] Sonderfall«¹⁶ gehandelt

habe, wäre sein vielleicht einflussreichster Vertreter im deutschen Sprachraum historisch nicht zufällig Immanuel Kant, dessen Ideen Schiller, Goethe und die Romantik beeinflusst haben. Die anderen europäischen Nationen begründeten im Zuge der Aufklärung jeweils ihre eigenen Autonomiekonzepte.¹⁷

Kant vertritt in seiner *Kritik der Urteilskraft* die Auffassung, die ästhetische Beurteilung eines Kunstwerks (oder eines anderen Gegenstandes) als gelungen (als schön) zeige sich an einem »uninteressierte[n] Wohlgefallen«¹⁸. Dieses interesselose Wohlgefallen bei der Kunstrezeption stelle sich im Rahmen eines »freien Spiels« unserer Erkenntniskräfte ein, also dadurch, dass ein Kunstwerk in uns einen Vorgang auslöst, der uns gefällt, ohne dass wir genau angeben können, woran dies eigentlich liegt.¹⁹ Kant spricht hier vom Exemplarischen, das darin besteht, dass wir etwas »als Beispiel« »einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann«²⁰, ansehen.

Das Schöne (in der Natur und in der Kunst) befreit uns von den Sach- und Urteilszwängen, denen wir beim theoretischen Erkenntnisurteil sowie beim praktischen Urteil der Ethik unterliegen. Wir erleben dies heute etwa während eines typischen Museumsbesuchs oder der Aufführung klassischer Musik. Wir begeben uns in die architektonisch häufig als »White Cube« angeordneten Ausstellungsräume, wie man dies nennt, die von Ruhe und einer gewissen Abgeschlossenheit geprägt sind. Es ist so, als entrinne man dem Alltag und trete in eine höhere Sphäre ein (ein Gefühl, mit dem moderne Kunst natürlich spielt). Der Eindruck des Klassischen entsteht daraus, dass die Art und Weise, wie Kunst ausgestellt bzw. aufgeführt wird, suggeriert, wir befänden uns in einem Raum, der von gesellschaftlichen und anderen Zwängen befreit ist. Wir erleben auf diese Weise »eine Freiheit ohne Zwang«, wie Hanno Rauterberg dies bezeichnet hat.²¹

Die Theoretiker der Postautonomie meinen nun, dieses Erleben der Autonomie sei architektonisch produziert (und nicht durch die ausgestellten Werke geprägt) und erfülle seit dem 18. Jahrhundert die soziale Funktion, die Kunst von Kirche und Adel zu befreien,