

Kunstästhetik heute – Zu den Thesen von Juliane Rebentisch und Umberto Eco (Michael v. Wuntsch 8/2021)

Juliane Rebentisch (2013): "Theorien der Gegenwartskunst". Sie ist Professorin für Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main.

Umberto Eco (2016), 13. Auflage: Das offene Kunstwerk. Er war Literatur- sowie Medienwissenschaftler und Philosoph. Originalausgabe: Opera Aperta, 1962.

Ernst Tugendhat (2004): Egozentrizität und Mystik. Er ist em. Prof. für Philosophie an der FUB

Abkehr von früheren Ästhetiknormen:

Die Ausgangsthese von Rebentisch lautet, dass die Werke der Gegenwartskunst im Rahmen traditioneller Kunstkategorien und über die besonderen Objekteigenschaften nicht mehr erfassbar seien /R 112/. Kulturhistorisch habe sich im Barock erstmals Abwendung von der Norm des Kanonischen ergeben. Rebentisch hätte an dieser Stelle zusätzlich auf die Bewunderung des griechischen Schönheitsideals im 18. Jahrhundert hinweisen können (vgl. Winckelmann 1755: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*). Danach habe sich eine neue Sichtweise durchgesetzt, der zufolge die Welt ein schöpferisch-erfinderisches Verhalten verlange /R 30/.

Dieser Aspekt der Abwendung von alten Ästhetiknormen habe im Laufe der Neuzeit weitere Wendungen erfahren. „Moderne Kunst, das war ... eine dezidiert anti-traditionelle, eine dem Fortschritt verschriebene Kunst“ /R 9/. Diese Haltung sei bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirksam gewesen. Davon habe sich nun der Begriff „Gegenwartskunst“ gelöst. Insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg habe sich der Fortschrittsoptimismus verflüchtigt und damit auch endgültig idealistische Vorstellungen von der Ästhetik als Zeichen des Erhabenen.

In den 1960er Jahren sei eine weitere Abkehr vom System der Künste und eine Abwendung vom Gedanken der „Einheit des Werks“ vollzogen worden. Die Einordnung der Kunstwerke in traditionelle Kunstgattungen sei schwierig bis unmöglich geworden. Beobachtet werden könne eine Entgrenzung der Formen und Mittel. Die Spezifik des Ästhetischen sei „nicht mehr in bestimmten Objekteigenschaften, also nicht mehr im objektivierbaren Werk aufzusuchen“ /R 26/. Stattdessen werde begrifflich von Werk auf Erfahrung umgestellt.

Das offene Kunstwerk:

Rebentisch hebt in ihren Ausführungen Thesen von Umberto Eco und Rüdiger Bubner hervor:

Umberto Eco: An „die Stelle einer nach allgemeinen Gesetzen geordneten Welt (ist) eine auf Mehrdeutigkeit sich gründende getreten, sei es im negativen Sinne des Fehlens von Orientierungszentren oder im positiven einer dauernden Überprüfbarkeit der Werte und Gewissheiten“ /R 38/. Kunst ermögliche „die Freiheit zum Objekt“.

Rüdiger Bubner („Über einige Bedingungen“, 1973): „In Kunst scheint etwas zu sein, das verstanden werden will und kann, hingegen keinem Zugriff letztlich standhält“ /R 47/. Dies schließt an Kant an: „Die Reflexionslust ist der Grund, weshalb wir bei der Betrachtung des Schönen (weilen)“. Der „ästhetische Schein“ sei Konsequenz des Paradoxes der Unabhängigkeit der Werke in Abhängigkeit von seinen Interpreten, dessen Dynamik sowohl Objekt wie Subjekt verändert /R 52/.

Zusammenfassend verdichtet Rebentisch die Aussagen in ihrem Buch auf 2 Punkte:

- a) Das moderne Kunstwerk sei bedeutungsoffen und eröffne viele Perspektiven der Betrachtung /R 27-30/;
- b) Das Werk gewinne erst durch die Interpretation Gestalt. Kunst erfahren bedeute, die Potenzialität im Akt der konkreten Interpretation mitzuerfahren /R 37/.

Die Rolle der Intersubjektivität in der Kunst:

Bei der Beantwortung der Frage, wie die ästhetische Erfahrung mit der Dimension des Intersubjektiven zusammenhängt, gibt es laut Rebentisch unterschiedliche Antworten und heftigen Streit. Gegen die Vertreter der Wahrheitsästhetik (= im Werk an einer Wahrheit bzw. Utopie von universaler Bedeutung teilhaben) gerichtet, betont z.B. der Kurator Nicolas Bourriaud die kommunikative Praxis. Demnach soll die Kunstwelt Raum für „soziale Experimente“ bereitstellen. Kunst soll soziale Beziehungen und kollektive Teilhabe produzieren /R. 60-72/. Dem stehen wiederum Ansätze des Theaters der Gegenwart und Performances gegenüber. Der Besucher als Zuschauer und Mitspieler. Emotionale Wirkungen wie Grenz- bzw. Schwellenerfahrungen werden ausgelöst, wodurch reflexives Potential freigesetzt werden soll (z.B. S. Sierra, Y. Ono, M. Abramovic, Schlingensiefel) /R 72-91/. Davon zu unterscheiden sei wiederum das „Readymade“ (Andy Warhols Brillo Boxes oder Duchamps Urinoir), bei dem gemäß dem U.S.-Philosophen Arthur Danto der „Übergang vom Bereich bloßer Dinge in den Bereich der Bedeutung“ vollzogen werde. Die semantische Tiefe folge aus der Interpretation /R 125/.

Vorwurf der Beliebigkeit:

Rebentisch bemüht sich in ihrem Buch redlich, die „kritische Wende gegen die Moderne“ /12/ zu begründen. Sie will die Position, wonach es kein erfahrungsunabhängiges, in sich geschlossenes Kunstwerk gibt /R 214/, verteidigen gegen den Einwand von Beliebigkeit und Geschichtslosigkeit. Die Unbestimmtheit des Kunstwerks bedeute nicht Beliebigkeit /R 167/. Leider geht Rebentisch diesem Nachweis nicht weiter nach, so dass diese Aussage selbst unbestimmt und offen bleibt. Sie verweist zwar auf das Programm des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, der in den 1970er Jahren das Gerede von der Autonomie der Kunst mit einem weltabgewandten Ästhetizismus gleichgesetzt“ /R 168/ hatte, aber sie arbeitet den historischen Bezug nicht am Beispiel einzelner Kunstwerke heraus. Der Punkt

bleibt offen. In diesem Sinne bleibt ihre Aussage ziemlich allgemein, dass die Vorstellung einer autonomen, kontextunabhängigen Kunst eine Illusion sei /R 173/.

Was bedeutet historisches Verstehen?

Es bleibt die Frage, wie das Bourdieu'sche Programm der „Bewusstmachung historischer Determinierungen“ /R 168/ im Detail umzusetzen wäre. Auch wenn wir die philosophischen Meta-Debatten über historische „Notwendigkeiten“ oder eine „immanente Geschichte“ /E.T. 167/ links liegen lassen, lassen sich einige Aussagen über Entwicklungslinien in der Kunst durchaus eingrenzen. Hier finde ich Präzisierungen von Umberto Eco und ergänzend von Vertretern der hermeneutischen Denktradition hilfreich.

Kunstwahrnehmung ist für Eco ein Akt der Kommunikation zwischen dem Künstler und den Betrachtern. Die Intentionen der Kunstschaffenden treffen auf die Rezeptionsmöglichkeiten der Konsumenten, wobei die ausgesendeten ästhetischen Signale und Informationen im Ausstellungsraum auf positive oder negative Resonanz stoßen. Kunstbetrachtung spielt sich dabei auf verschiedenen Ebenen ab. Beim „Auf-sich-wirken-lassen“ des Werks steht die emotionale Aufnahme im Vordergrund. Wir lassen uns vom ästhetischen Schein beeindrucken oder reagieren gleichgültig bis ablehnend. Die Wirkungen sind individuell verschieden, aber sie unterliegen auch gesellschaftlichen Einflüssen. Umberto Eco greift in seinem Buch „Das offene Kunstwerk“ den Gedanken auf, dass im Prozess der Wahrnehmung erworbene Erfahrungen mit unseren Reizen verwoben seien /U.E., 136/. Dieser Hinweis auf erlernte Sichtweisen ist zu unterstreichen. Eco führt dies vor allem bezogen auf die moderne Musik näher aus. „Die Wahrnehmung eines Ganzen erfolgt nicht unvermittelt und passiv: sie ist eine Organisation des Materials, die man lernt, und zwar im Rahmen eines gesellschaftlich-kulturellen Kontextes; in einer solchen Umgebung bestehen die Gesetze der Wahrnehmung nicht aus purer Naturhaftigkeit, sondern bilden sich innerhalb bestimmter Kulturmodelle ..., die als Ergebnis einer Erziehung durch die natürliche, geschichtliche und soziale Umwelt in uns entstehen.“ /U.E., 141 f./. Kunstwahrnehmung weist damit über das rein emotionale „Auf-sich-wirken-lassen“ hinaus. Autonomie existiert hier nur als Schein.

Wir empfinden im weiteren auch Freude an der gedanklichen Deutung und Zuordnung der Werke. Je mehr wir über Kunstepochen und ihre Zeichen sowie über das Leben des Künstlers wissen, desto mehr sehen und verstehen wir. Daraus erwächst ein zusätzlicher, intellektueller Kunstgenuss. Der Leitgedanke des Verstehens spielt eine zentrale Rolle in der Tradition der Hermeneutik, wo es vorrangig um das Verstehen von Gedanken, Zeichen und Begriffen geht. Dazu der Philosoph Ernst Tugendhat: „Was führte von einem zum anderen? Erstens eine Vielzahl von **Kausalrelationen sozialer, ökonomischer, psychologischer Art ...**, zweitens aber die Gründe, die der spätere Philosoph selbst hatte, sich vom früheren **abzusetzen** ...“ /E.T., 167/. Gilt diese „Idee des historischen Verstehens“ nicht generell für alle Kulturleistungen?

Ich denke, dass sich sogar Zukunftsvisionen und utopische Phantasien in dieser Perspektive erklären lassen. Die Anknüpfungspunkte für die Projektionen liegen in unseren erlernten Erfahrungen. Und wenn Kunst immer mehr als befreiende Tätigkeit und Exploratorium für die Entstehung von radikal Neuem gesehen wird, sagt dies eben auch viel über unsere Zeit aus. Hier denke ich an die Versachlichung und Bürokratisierung der Lebenssphären in unserer modernen Welt (vgl. dazu Jürgen Habermas und Max Weber). Vor diesem Hintergrund erscheint die Kunst als gelebter Freiraum.

Kunst als „beherrschte Unordnung“ - Differenz zu KI-generierten Werken

Die Interaktion zwischen Konsumenten und Künstlern ist in den ausgedehnten Grenzen des Kunstraums schwieriger geworden. Umberto Eco erkennt eine Tendenz zur Unordnung in den Werken und zur Einbeziehung des Zufalls in den künstlerischen Entstehungsprozessen. Er erläutert dies wiederum am Beispiel der modernen sowie elektronischen Musik und stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Form und Offenheit der Werke. Die ausgesendeten Reize treffen auf die erlernten Wahrnehmungsschwellen der Kunstkonsumenten. Werden Töne, Worte oder Farben als undifferenziertes Gemisch wahrgenommen, ist die Übertragung von ästhetischen Reizen oder Informationen gestört. „Die Tendenz zur Unordnung ... muss eine Tendenz zur **beherrschten Unordnung** sein, zur innerhalb eines Feldes eingegrenzten Möglichkeit, zu einer Freiheit, die überwacht wird durch Keime der Formhaftigkeit, die in dem Gebilde enthalten sind, das sich offen den freien Wahlen des Rezipierenden anbietet“ /U.E., 130/. In diesem Sinne spricht Eco auch von der „**organisierten Unordnung**“. Demzufolge entspricht nur die „beherrschte Unordnung“ dem bewußten künstlerischen Akt. Er ermöglicht die Überwindung von Chaos. Ich möchte ergänzen, dass nur dieser bewußt gesteuerte kreative Vorgang als menschliche Handlung interpretiert und im historischen Kontext verstanden werden kann.

Sind Ecos Gedanken nicht auch ein Plädoyer für die Abgrenzung von ausschließlich digital erzeugten Bildern, Objekten oder Klängen? Gemeint ist hier nicht die „wundersame Kryptokunst“ /FAZ 08.08.21/, die unter dem Begriff „Non Fungible Tokens (NFTs)“ in den Kunstmarkt drängt und in der ersten Jahreshälfte 2021 bereits einen Umsatzwert von 2,5 Mrd. Dollar erzielt hat. Es kann nicht überraschen, dass die neuen digitalen Künstler die technischen Möglichkeiten ausreizen und neue Vermarktungsformen via Blockchain und smart contracts nutzen. Digitale Künstler erweitern ihr Potential über die traditionellen Grenzen der Kunstwelt hinweg, aber sie ersetzen sie nicht.

Hier ist es wichtig zu unterscheiden. Digitale Kunst ist nicht mit den Resultaten nicht-human gesteuerter Künstlicher Intelligenzen und neuronaler Vernetzungen gleichzusetzen. Leider werden sie missverständlich auch als Kunstwerke bezeichnet, die lediglich durch lernende Automaten verursacht seien. Die wie von einer Black-Box ausgespuckten Ergebnisse mögen zwar als spannend oder schön empfunden

werden. Sie mögen auf Auktionen auch fünfstellige Preise erzielen, wie das KI-generierte Portrait of Edmond de Belamy im Jahr 2018. Sie unterliegen aber niemals gesellschaftlichen oder psychologischen Kausalgründen, sondern sind Ergebnis von auf Wahrscheinlichkeiten und Korrelationen basierenden Rechengvorgängen. Es sind virtuelle Phänomene, die von Kunstwerken unterschieden werden sollten.