



JOHANNES WASSMER

Kann das weg? Der Kunstbegriff zwischen Krise und Ordnung

I.

„Ist das Kunst oder kann das weg?“ lautet im Alltagssprech eine zunächst rhetorische Frage, die augenscheinlich zwecklose und zugleich ästhetisch unverständliche Artefakte kommentiert. Derart hinterfragte Artefakte seien, so das implizierte Qualitätsurteil, entweder keine ernstzunehmende und allgemein nachvollziehbare Kunst oder könnten gleich dem Orkus überantwortet werden. Analog wird in der Alltagskommunikation die Kunsthaftigkeit spezifischer Kunstformen infrage gestellt: Ist das noch Musik oder schon Lärm? Ist das ein Gedicht oder kann ich das auch?¹ Solche Fragen müssen, wie manche Institution der Kunstwelt, die Düsseldorfer Kunstakademie oder das Museum Ostwall in Dortmund zum Beispiel, erfahren haben, nicht bloße Rhetorik alltagssprachlicher Kunstkritik bleiben. 1986 putzte in der Düsseldorfer Kunstakademie bekanntlich eine Reinigungskraft Joseph Beuys' Fettecke buchstäblich weg, und im Museum Ostwall wurde 2011 Martin Kippenbergers Installation *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen* zerstört, indem ein Gummitrog von seinem Belag befreit wurde. Beides wurde von den Putzenden eben nicht als Kunst erkannt und ‚konnte‘ deshalb weg.

In der Frage „Ist das Kunst oder kann das weg?“ klingt ein Kunstverständnis an, das Kunsthaftigkeit an Intentionalität und, wohl auch das, an Kunstfertigkeit koppelt. Kunst ist demnach etwas, zu dessen Herstellung es einer Absicht und einer Fertigkeit bedarf. Dieses alltagssprachliche Kunstverständnis fußt auf wirkmächtigen Definitionen von Kunst. Man denke an Hegels Diktum, dass Kunst „auf ein Geistiges“² hindeute, wie daran, dass der Kunstbegriff im griechischen Begriff der *techné* und im lateinischen der *ars* wurzelt, die jeweils handwerkliche Praktiken adressieren. Nicht jedoch die historischen Quellen des Kunstverständnisses, das sich in der Frage artikuliert, bilden den Ausgangspunkt der folgenden Erwägungen, sondern zwei Beobachtungen aus dem Kontext dieser Frage. Erstens: Wer etwas als Kunst bezeichnet, hat eine Vorstellung davon, was Kunst ist und welche Eigenschaften sie besitzt. Zweitens: Eine sichere Antwort, ob ein Artefakt Kunst ist oder nicht, gelingt nicht immer. Sie erweist sich sogar als derart komplex, dass der Grund für diese Schwierigkeit im Begriff der Kunst selbst verortet wird. So erhebt Juliane Rebentisch die Unmöglichkeit der sicheren Bestimmung von Kunst

¹ Zwei Beispiele veranschaulichen das exemplarisch: 1) Karl-Heinz Rummenigge hat am 27. November 2009 auf der Jahreshauptversammlung des FC Bayern München ein Gedicht zu Ehren Franz Beckenbauers vorgetragen, dessen Qualität in der Folge in der medialen Öffentlichkeit mindestens hämisch beurteilt wurde (vgl. zum Fall: Thomas Hummel: *Danke, Kalle, Danke!*, online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/sport/fc-bayern-ode-an-beckenbauer-danke-kalle-danke-1.61093>, zuletzt abgerufen am 21.12.2022). 2) Nachdem Günter Grass sein Gedicht *Was gesagt werden muss* u.a. in der *Süddeutschen Zeitung* am 4. April 2012 veröffentlicht hat, entbrannte ein Streit nicht nur um den mutmaßlich nicht bloß israelkritischen, sondern auch antisemitischen Grundton des Textes. Es wurde auch debattiert, ob der Text eigentlich ein Gedicht sei. So hat Frank Schirrmacher damals geurteilt, der Text sei sowohl Leitartikel als auch Gedicht (vgl. Frank Schirrmacher: *Was Grass uns sagen will*, online verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/das-israel-gedicht-von-grass/eine-erlaeuterung-was-grass-uns-sagen-will-11708120.html>, zuletzt abgerufen am 21.12.2022).

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* I (= Werke 13): Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 20.

selbst wiederum zum Definiens von (Gegenwarts-)Kunst, bestehe doch „Kunst [...] ihrem paradoxen Wesen gemäß per definitionem in einer Differenz zu ihrer eigenen Definition“³. Die Frage, ob etwas Kunst sei oder weg könne, lässt sich also in gewisser Weise auch auf den Kunstbegriff selbst übertragen: Bezeichnet der Begriff überhaupt etwas oder kann er weg?

Die Rede vom Ende der Kunst ist nicht neu. Schon Hegel führt aus, dass – qua Fortgang der Geschichte – „[d]ie schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters [...] vorüber“⁴ seien und die Kunst ihre Relevanz eingebüßt habe. Hegel allerdings macht das Ende der Bedeutsamkeit der Kunst daran fest, dass sie nicht mehr die „Befriedigung der geistigen Bedürfnisse“⁵ vergangener Zeiten gewähre. Während sich diese Kritik auf Eigenschaften und Leistungsdimensionen von Kunst und deren historisch-gesellschaftlichen Bedarf richtet, hat sich die Debatte über den Kunstbegriff seit einiger Zeit auf den *Begriff* der Kunst verlagert. Er wurde – man denke an Joseph Beuys’ ‚erweiterten Kunstbegriff‘ – weiter gefasst und schließlich hinterfragt.⁶ Generell hat es kaum je einen über Epochengrenzen stabilen Begriff der Kunst gegeben, wie etwa Hans Belting am Beispiel der Krise des Werkbegriffs in der künstlerischen Moderne zeigt.⁷

Dessen ungeachtet bemühen sich zahlreiche Definitionsversuche darum, die Eigenschaften von Kunst negativ oder positiv zu bestimmen. Kunst sei, so eine bekannte Unterscheidung, nicht Natur, insofern sie „durch menschliche Thätigkeit hervorgebracht“ und folglich ein Kulturprodukt sei.⁸ Oder Kunst sei u.a. über die Vollständigkeit und Abgeschlossenheit von Kunstwerken ebenso zu bestimmen wie über Werkförmigkeit, Urheberschaft und Originalität. In diesem Sinne hält Wolfgang Thierse am „Gebot der Ganzheit“⁹ fest, um ein Kunstwerk zu bestimmen, und Carlos Spoerhase fächert gängige Kriterien auf, die neben diesem „Geschlossenheitsgrad“ bzw. „Vollendungsgrad“ Werke und damit Artefakte der Kunst konstituieren: „Titel“, „Veröffentlichungsakt“ und „Autorabsicht“.¹⁰ Jüngst hat Dieter Burdorf Fälle diskutiert, in denen kunsthaften Artefakten diese Ganzheit abhanden gekommen ist oder in denen Artefakte – insbesondere literarische Texte – nie den Status einer Ganzheit erreicht haben.¹¹ Fragmentarizität erweist sich dabei gerade nicht als Bedingung von Kunsthaftigkeit. Man denke an intendierte Fragmente wie die u.a. von Friedrich Schlegel im *Athenäum* oder an Beethovens ‚unvollendete‘ zehnte Symphonie (die kürzlich mit Hilfe von KI zu einem künstlichen – nicht unbedingt kunsthaften¹² – Ende geführt worden ist). Fragmentarizität wird sogar zur Wesensbeschreibung von Kunst herangezogen, wenn Jean-Luc Nancy infrage stellt, ob das Fragment nur das

³ Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013, S. 111.

⁴ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* I, S. 22.

⁵ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* I, S. 22.

⁶ Vgl. Noemi Smolik: *War der moderne Kunstbegriff nur eine kurze Episode?*, in: <https://www.kunstforum.de/artikel/war-der-moderne-kunstbegriff-nur-eine-kurze-episode/> (zuletzt abgerufen am 30.12.2022).

⁷ Vgl. Hans Belting: *Der Werkbegriff in der künstlerischen Moderne*, in: Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München: Fink 2004, S. 65-79.

⁸ Friedrich Schleiermacher: *Ästhetik*, hg.von Rudolf Odebrecht, Berlin/Leipzig: De Gruyter 1931, S. 4. Ähnlich betont noch heute Martin Seel in *Eine Ästhetik der Natur* zwar die ästhetische Ähnlichkeit von Natur und Kunst, hebt aber sieben Unterschiede zwischen Kunst und Natur auf. Beispielsweise ist für das im Folgenden zugrunde gelegte Verständnis von Kunst seine sechste Unterscheidung relevant „Kunst will verstanden sein, Natur ist nicht zu verstehen“ (Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, insbes. S. 269-274, hier S. 272; Hervorhebung im Original).

⁹ Wolfgang Thierse: ‚Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.‘ *Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs*, in: Karlheinz Barck/Martin Frontius/Wolfgang Thierse (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin: Akademie 1990, S. 378-414, hier S. 410. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Roland Reuß: *Text, Entwurf, Werk*, in: *Text* 10 (2005), S. 1-12.

¹⁰ Carlos Spoerhase: *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276-344, hier 288.

¹¹ Dieter Burdorf: *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*, Göttingen: Wallstein 2020.

¹² Kritisch mit den Möglichkeiten von KI, Kunst zu produzieren, auseinandergesetzt hat sich etwa Dieter Mersch (Kreativität und Künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 [2019], H. 21: Künstliche Intelligenzen, Nr. 2, S. 65-74.)

„Ende“ von Kunst markiere oder nicht vielmehr deren „Vollendung“ sei,¹³ sofern Kunst nicht als „Kunst des Fragments – die weiterhin dem Werk als Vollendung einer Totalität gehorcht –, sondern als selber fragmental oder fraktal“¹⁴ begriffen werde. Wie mit dem Kriterium der Fragmentarizität verhält es sich auch mit den Versuchen der Definition des Kunstbegriffs: Sie lassen sich (beinahe) sämtlich zu negativen wie positiven Definitionsversuchen heranziehen. Wenn aber Kunst und Kunstbegriff immer zueinander in Differenz stehen und Definitionsversuche sich als vergeblich erweisen – wozu dann noch der Kunstbegriff?

II.

Mit der Kritik am Kunstbegriff seit Beginn der Moderne und bis in die Gegenwart hinein wurde und wird jener institutionalisierte europäische Kunstbegriff infrage gestellt, der die Debatte seit Ende des 18. Jahrhunderts beherrscht und ein schöpferisches Genie und dessen Ideen ins Zentrum gerückt hatte, die im Kunstwerk gerinnen. Das hat zur Folge, dass der eurozentrische Blick auf Kunst und die historische Tiefe des Kunstbegriffs hinterfragt werden: So entspricht der traditionelle Kunstbegriff Ostasiens weder dem Kunstbegriff der Genieästhetik, noch folgt er den Prinzipien postmoderner Konzeptkunst. Vergleichbares gilt für die Begriffe der *septem artes liberales* und der schönen Künste, die seit der Antike und bis weit in die Frühe Neuzeit hinein Gültigkeit hatten. Und noch heute wird Kunst im kunsthandwerklichen Sinne der lateinischen *ars* in der Alltagssprache verwendet, etwa wenn von der hohen Kunst des Kochens die Rede ist.

Offenbar fand und findet der Ausdruck Kunst also auch völlig jenseits der seit Ende des 18. Jahrhunderts institutionalisierten Bedeutung Gebrauch. Versuche das zu definieren, was Kunst eingedenk all dieser Einschränkungen denn sei, scheinen insofern ungeachtet aller Kritik am Kunstbegriff der ästhetischen Moderne dennoch sinnvoll.¹⁵

In *Was ist Kunst?* versteht Reinold Schmücker „Kunstwerke als Medien diskontinuierlicher Kommunikation“¹⁶, wobei er Kommunikation im Sinne einer philosophischen Hermeneutik als „Verweisungszusammenhang eines *Zu-verstehen-Gebens* und eines *Zu-verstehen-Suchens*“¹⁷ begreift und Kunst folglich als kommunikatives Zeichen bestimmt:

Kunstwerke sind demnach kommunikative Zeichen in einem ganz bestimmten Sinn: Sie repräsentieren nicht, sondern teilen etwas Bestimmtes in der eigentümlichen Weise mit, daß der, dem die Mitteilung gilt, weil er das Werk ästhetisch erfährt, lediglich mitgeteilt bekommt, daß ihm eine bestimmte Mitteilung gilt, ohne daß er deren Inhalt definitiv zu bestimmen vermöchte. Ebendarin liegt, wie mir scheint, das Wesen der Kunst.¹⁸

An diesen Vorschlag von Schmücker möchte ich anschließen. Schmücker verweist darauf, „daß jegliche Art der Kunstproduktion ein rezeptives Verhalten impliziert“¹⁹, und führt als Beispiel einen Stein an, der als *objet trouvé* ausgestellt werde, zuvor aber als künftiges Kunstobjekt wahrgenommen, ‚aufgefunden‘ werden müsse. Man mag gegen Schmückers Verständnis von Kunst als Medium diskontinuierlicher Kommunikation kritisch einwenden, dass für die Wahrnehmung eines Werks als

¹³ Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt*. Aus dem Französischen von Esther von der Osten. Zürich/Berlin: diaphanes 2014, S. 174.

¹⁴ Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 176.

¹⁵ Diese Position wird mit unterschiedlichen Argumenten von zahlreichen Kunsttheoretikern vertreten. Hier sei exemplarisch auf Robert Stecker verwiesen, der mit vier Argumenten die Bedeutung der „schwierige[n] Aufgabe“ begründet, „eine Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst“ zu ziehen: Verwirrung durch avantgardistische Kunst, das Interesse der modernen Avantgarden für das Wesen von Kunst, die Vielzahl an Kunstbegriffen sowie die Irritation über die kaum mehr mögliche Abgrenzung zwischen Kunst und kunstähnlichen Dingen (Robert Stecker: *Warum wir nach einer Definition von Kunst suchen sollten*, in: Roland Bluhm/Reinold Schmücker (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Münster: mentis 2013, S. 118-139, hier S. 123f.)

¹⁶ Reinold Schmücker: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. Neuausgabe, Frankfurt a.M.: Klostermann 2014, S. 285.

¹⁷ Schmücker: *Was ist Kunst?*, S. 282.

¹⁸ Schmücker: *Was ist Kunst?*, S. 283.

¹⁹ Schmücker: *Was ist Kunst?*, S. 281.

Kunst keine ästhetische Erfahrung notwendig sei und dass Kunst nicht notwendig aus ‚Werken‘ bestehen müsse. Dem zweiten Einwand lässt sich entgehen, indem man nicht auf den Werk-, sondern auf den Artefaktbegriff zurückgreift.²⁰ Gleichwohl: Obwohl Schmücker seine eigene Position ausdrücklich als essentialistisch versteht, umgeht sein Vorschlag jedes essentialistische Verständnis von Kunst, indem er mit dem Begriff der Mitteilung die spezifische Medialität und prozessuale Kommunikativität von Kunst adressiert. Eine solche Definition von Kunst scheint mir eine geeignete Grundlage dafür zu bilden, nicht etwa auf den Kunstbegriff angesichts seiner Verwerfungen in der jüngeren Zeit zu verzichten und ihm auch keine Beliebigkeit zu attestieren, sondern seinen heuristischen Nutzen herauszustellen.

Dazu löse ich den Fokus sowohl vom nur ungenau bestimmbareren Inhalt künstlerischer Mitteilung als auch von den Eigenschaften kunsthafter Artefakte, akzentuiere deren Rezeption und schlage vor, ein Artefakt immer dann als Kunst zu bezeichnen, wenn es sinnlich und als diskontinuierliches kommunikatives Zeichen wahrgenommen wird. Zwar hat nicht zuletzt Arthur Danto geltend gemacht, die Sinnlichkeit sei für die Kunst des 20. Jahrhunderts irrelevant geworden.²¹ Doch scheint mir Danto tatsächlich nur eine *besondere* sinnliche Erfahrung, die in einer ästhetischen Erfahrung gipfelt,²² als notwendige Bedingung von Kunst in Abrede zu stellen und nicht die Verzichtbarkeit sinnlicher Erfahrung schlechthin. Das ist tatsächlich sehr plausibel: Um eine Aufführung von John Cages *4'33''* als Kunst begreifen zu können, bedarf es nicht einer ästhetischen Erfahrung der Stille, sondern bloß der sinnlichen Wahrnehmung dieser Stille.

Mich interessiert im Folgenden somit weniger die Frage, *was* eigentlich Kunst ist, auch wenn mit Schmücker berechtigt davon auszugehen wäre, dass die Wahrnehmung und Beurteilung eines Artefakts als Kunst keineswegs beliebig sind, insofern Kunst üblicherweise zeichenvermittelte diskontinuierliche Kommunikationsprozesse in Gang setzt. Vielmehr fokussiere ich mich auf das *Wann* von Kunst. Die Rolle des Ereignisses ‚Kunst‘ wurde bereits vielfach adressiert. So bezeichnet Theodor W. Adorno Kunst als „eigentümliche[s] Moment des Vergänglichen, Ephemeren“²³ und Jean-François Lyotard verweist auf die wichtige Unterscheidung zwischen künstlerischem Ereignis und anderen Ereignissen – schierem Rauschen, ökonomischen Ereignissen usw.²⁴ Das Ereignis Kunst, ihr *Wann*, betrachte ich aus zwei Blickrichtungen. Zunächst möchte ich den Ereignischarakter von Kunst aus einer präsensphilosophischen Warte konturieren, um anschließend den Kunstbegriff und seine Krisen aus einer praxeologischen Perspektive zu betrachten.

III.

Jean-Luc Nancy begreift das Ereignis als „das Inkommensurable der Kunst“, als „die *Präsentation selbst*“.²⁵ Das Wesen von Kunst bestehe in diesem Sichereignen selbst und sei losgelöst von Form und Inhalt, von „Sujet und Subjekt“. Dementsprechend verortet Nancy Kunst im Jenseits aller philosophischen Bestimmung, die sich auf die formalen oder inhaltlichen Strukturen von Kunst richtet. „Mimesis, Pracht, Repräsentation, Enthüllung, Ins-Werk-Setzung [*mise-en-œuvre*], Poietisierung, und alles zugleich“ reichen in seinen Augen nicht aus, Kunst zu bestimmen. Vielmehr sei Kunst „Präsentation

²⁰ Zwar bezeichnet der Begriff des ‚Artefakts‘ weitaus mehr als bloß Kunst, und zwar, wie Hoffmann und Schmücker mit Rekurs auf Maria E. Reicher definieren, „verursachte Gegenstände“ mit einer ‚Doppelnatur‘. Zugleich trifft auf alle Gegenstände der Kunst zu, dass es sich um spezifische Formen von Artefakten handle, nämlich um solche, die Verstehensbemühungen auslösen (vgl. Martin Hoffmann/Reinold Schmücker: Artefakt, in: Judith Siegmund (Hg.): *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld: transcript 2022, S. 167-178).

²¹ Vgl. Arthur Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge/Mass u. London: Harvard University Press 1981.

²² Ästhetische Erfahrung wird hier im Sinne Rüdiger Bubners und Martin Seels verstanden (vgl. Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003).

²³ Rebutisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 205.

²⁴ Vgl. Rebutisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 113.

²⁵ Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 174.

der Präsentation“, mithin also ein Sichereignen (und nicht: ein Sein oder Präsentation eines Seins).²⁶ Nancy zählt mit dieser Definition auch *ars* und *techné* zur Kunst, insofern in ihnen die „essentialisierende [...] Operation nicht statthat, die die ‚Meta-physik‘ als notwendig einer *physis* zugehörig projiziert hat“.²⁷ Denn *ars* und *techné* machen – ganz materialiter – präsent, stellen vor die Sinne: *prae sensus*.²⁸ Diese sinnliche Anwesenheit ist nicht aufgeladen mit metaphysischen Vorstellungen, sondern bezieht als reine Präsenz den Rezipienten aktiv mit ein.²⁹ Das hat zur Folge, dass sich Präsenz und die ihr zukommende Sinnlichkeit – unabhängig vom Kunstbegriff – im „Diesseits der Hermeneutik“ verorten lassen. Wo Präsenz erfahren wird, werde nicht verstanden, so Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenzkulturen mit ihrem Akzent auf der Physis und den Phänomenen unterschieden sich kategorial von Sinnkulturen und deren Rekurs auf letztlich metaphysische Prinzipien. *Entweder* man mache Präsenzerfahrungen – Gumbrecht fächert vier Formen präsenzhafter Welterfahrungen auf – Verschlingen, Eindringen, Mystik und *pais do santo* – oder man suche die Welt zu verstehen.³⁰

Diese strikte Trennung von Präsenz- und Sinnerfahrung ist mit Blick auf die europäische Geistesgeschichte durchaus plausibel. Konzeptuell allerdings möchte ich sie infrage stellen. Verbindungen zwischen dem *hic et nunc* des Präsenten und kommunikativen Verstehensprozessen lassen sich vielfach aufzeigen. An dieser Stelle sollen nur drei exemplarisch benannt werden. Hans-Georg Gadamer hat wiederholt die Kommunikativität und Ereignishaftigkeit allen Verstehens hervorgehoben, die den Rezipienten als Gesprächspartner aktiv am Verstehen auch von kunsthaften Artefakten beteiligen:

Denn auch das ist Gespräch: die Weise, wie vergangene Texte, die Weise, wie vergangene Kunde, die Weise, wie Formungen des bildnerischen Könnens der Menschheit uns erreichen. Darin ist nichts von unbeteiligtem Gegenüber, das für den Forscher die Fülle seiner Objekte ist. Solche Erfahrung steht vielmehr in einem Kommunikationsgeschehen, das die Grundstruktur des Gesprächs hat.³¹

Ähnlich stellt Martin Seel heraus, Kunst entfalte „ihre überschreitenden Energien aus ihrer Präsenz als sinnenfällige Gebilde. Sie stellen eine besondere Gegenwart her, in der es zu einer Darbietung naher oder ferner Gegenwarten kommt.“³² Und Dieter Mersch verweist in seiner Untersuchung zur „Ästhetik des Performativen“ auf die Sprachphilosophien Heideggers und Wittgensteins und konstatiert:

Das Zeigen [der Kunst, J.W.] gibt sich weder in ihrem Gehalt noch in ihrer Form oder in ihrem gestalteten Material preis: Es verbirgt sich im Symbolischen, mittels dessen es sich enthüllt. Es ist darum das durch die Zeichen indirekt Sich-Zeigende, das so weder das Resultat eines poetischen Prozesses noch das Produkt einer *techné* darstellt. Vielmehr bleibt es ungezeichnet, das heißt auch immer unmarkierbar und unaussprechlich: Es ist Ereignis.³³

Neben diese rezeptionsästhetische Perspektive lässt sich eine – länger bestehende – produktionsästhetische Perspektive stellen. Bereits im frühen 19. Jahrhundert wird Kunst bei Schleiermacher –

²⁶ Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 191.

²⁷ Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 191.

²⁸ Nancy stellt an anderer Stelle mit ähnlichem Argumentationsziel heraus, dass in Präsenz auch die Entitäten („entia“) zu finden seien, vor die das wahrnehmende Individuum gestellt sei: „*prae-entia*“ (vgl. Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 174).

²⁹ Michael Fried (*Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London, S. 116-147) kritisiert diese Form einer reinen, theatralen Präsenz, die er der Minimal Art zuschreibt und bevorzugt die vermeintlich ‚kontinuierliche‘ Präsenz skulpturaler und piktoraler Kunst.

³⁰ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*; Übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 107–109.

³¹ Hans Georg Gadamer: *Die Kontinuität der Geschichte und der Augenblick der Existenz* (1965), in: Ders.: *Hermeneutik II* (= Gesammelte Werke 2), Tübingen: Mohr Siebeck 1986, S. 133-145, hier S. 144.

³² Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 9. Mit der Sinnenfälligkeit der Gebilde geht, das legt Seel an anderer Stelle mit Bezug auf ästhetische Erscheinungen dar, durchaus auch deren potentielle Sinnfälligkeit einher in etwa der Art, wie es Schmücker beschreibt (vgl. u.a. Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2007, S. 30f.).

³³ Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 147.

der sich übrigens bemerkenswert früh einem *Begriff* von Kunst kritisch zuwendet³⁴ – als Ereignis, genauer: als ‚Kunstthätigkeit‘³⁵ begriffen. Schleiermacher beschreibt in dieser produktionsästhetischen Perspektive auf Kunst drei ereignishafte Momente des Hervorbringens von Kunst: Erregung, Vorbildung und Ausführung. Die Erregung ist für Schleiermacher ein Moment der Inspiration, also ein innerer Vorgang, auf den hin sich im folgenden Moment der Konzeption die Vorbildung vollziehe. Indem sich die Inspiration nun ordne und eine gedankliche Gestalt gewinne, erfülle sich das künstlerische Moment; diese gedankliche Vorbildung komme im dritten Moment zur Ausführung. Zwar nähert sich Schleiermacher der Frage, wo sich Kunst letztlich konstituiere, erst an. Jedoch weist er schon auf die Möglichkeit hin, Kunst produktionsästhetisch als ereignishafte Tätigkeit aufzufassen. Noch heute findet sich dieser grundlegende Gedanke in Bestimmungen wie der von Dieter Mersch: „Kunst ist deshalb in erster Linie eine *Tätigkeit*: ein *Kunstmachen*. Sie vollzieht die Praktiken eines ‚Con‘ oder ‚Com‘, auch wenn nicht klar ist, *wo beginnen und wo enden*.“³⁶ In dieser Bestimmung von Mersch klingt jedoch die Problematik der produktionsästhetischen Bestimmung von Kunst als Tätigkeit an, insofern das Resultat des Schaffens zugunsten des Schaffensprozesses aus dem Blick rückt. Schon Wolfgang Thierse hat – noch mit Blick auf den klassischen Werkbegriff – darauf verwiesen, es sei notwendig, „Werk“ und „Handeln“ zu unterscheiden, das fixierte Kommunikat vom unendlichen Prozeß der Kommunikation³⁷. Das bei Thierse durchscheinende Verständnis von Kunstschaffen als Handeln freilich gilt auch aus rezeptionsästhetischer Sicht für die hier vorgeschlagene Zusammenführung von Präsenz und Sinn: Kunst ist als unabschließbarer Prozess zu begreifen und weder in ihrer Sinnlichkeit noch als besondere Form von Kommunikation zu einem Ende zu führen.

IV.

Von diesen theoretischen Erwägungen zum Kunstbegriff ausgehend, möchte ich abschließend die ganz praktische Frage stellen: Was machen wir eigentlich, wenn wir ein Artefakt als Kunst bezeichnen? In dieser Frage ist das Apostrophieren von etwas als Kunst als eine praktische Handlung verstanden. Die Praxeologie wendet sich dieser „praktische[n] Handhabung und Produktion von Kultur im Handeln der Akteure“ zu.³⁸ Markus Hilgert geht mit Bezug auf Geschriebenes davon aus, dass dieses zwar eine „prinzipielle Bedeutungsleere“ besitze, ihm

jedoch als materialisiert[m]Artefakt und „Repräsentation“ in historischen Subjekt-Objekt-Arrangements variierender Dichte, Ausdehnung und Stabilität grundsätzlich kontingente Bedeutungen durch Akteure „ereignishaft“ zugeschrieben werden, die sich ihrerseits jedoch ausschließlich und jeweils einmalig in historischen sozialpraktischen Rezeptionssituationen ausdrücken³⁹.

Was Hilgert für Geschriebenes formuliert, lässt sich auf Artefakte der Kunst ausdehnen und ermöglicht einen praxeologischen Blick auf den Kunstbegriff. Ein solcher Blick bezieht Formen der Gegenwartskunst ein, die auf dem Ereignis beruhen und deren Materialität kaum exakt abgegrenzt werden kann wie die Performance oder die Intervention. Er ist unabhängig von einem *bestimmten*

³⁴ Vgl. zu Schleiermachers Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kunst Reinold Schmücker: *Schleiermachers Grundlegung der Kunstphilosophie*, in: Dieter Burdorf/Reinold Schmücker (Hg.): *Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers*, Paderborn u.a.: Schöningh 1998, S. 241-265.

³⁵ Vgl. die Nachschrift zur Ästhetik-Vorlesung von 1825 durch Trendelenburg (https://schleiermacher-digital.de/suche/ergebnis.xml?q_head=&q_text=Kunstth%C3%A4tigkeit&q_note=&vorlesung=&doctype=vorlesung, zuletzt abgerufen am 07.01.2023) und passim.

³⁶ Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin: diaphanes 2015, S. 171, Hervorhebung im Original.

³⁷ Thierse: ‚Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat‘, S. 410f.

³⁸ Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann, Ulrich Wilhelm Weiser: *Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge*, in: Dies. (Hg.): *Praxeologie: Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 3-12, hier S. 3.

³⁹ Markus Hilgert: *Praxeologisch perspektivierte Artefaktanalysen des Geschriebenen. Zum heuristischen Potential der materialen Textkulturforchung*, in: Friederike Elias/Albrecht Franz/Henning Murmann/Ulrich Wilhelm Weiser (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 149-164, hier S. 154f.

Artefaktstatus von kunsthaften Artefakten, von Originalität, Werkhaftigkeit, Urheberschaft. Hilgert begreift im Anschluss an Bruno Latour⁴⁰ auch Artefakte der Kunst als „Knotenpunkte“ von ‚Objekt-Akteur-Netzwerken‘, als ein ‚Gemeinge‘ mit „sinnhaft regulierten Handlungen“, die Artefakte und deren „stoffliche[] Eigenschaften kulturell modifizieren“ – und letztlich als Kunst kodifizieren.⁴¹ In einer solchen praxeologischen Perspektive rückt der Inhalt des Kunstbegriffs zwar aus dem Blick. Indem nicht das inhaltliche *Was* von Kunst, sondern praxeologisch ihr *Wann* interessiert, steht nun das Ereignis der Rezeption von etwas als Kunst im Zentrum: jener Moment, in dem ein Artefakt als Kunst begriffen wird. Der Kunstbegriff ordnet qua Zuschreibung unsere Welt – unser kommunikatives Verhältnis zur Welt –, indem er Artefakte, die mit dem Rezipienten in einen spezifischen diskontinuierlichen kommunikativen Prozess eintreten, für den Rezipienten von Kunst von anderen Artefakten separiert.

Durch diesen Vorgang erweist sich der Kunstbegriff als heuristisches Werkzeug in einer ähnlichen Weise als wertvoll wie der Werkbegriff.⁴² Er befindet sich ebenso wenig in der Krise wie verwandte Ordnungsbegriffe – die der Literatur oder der Musik – und ist ebenso wenig wie diese nicht obsolet geworden, sondern organisiert den Umgang mit Artefakten, die als besondere kommunikative Zeichen aufgefasst werden.

Die praxeologische Perspektive auf das Rezeptionseignis Kunst ist nicht mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung gleichzusetzen, wie er spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem in einer rezeptionsorientierten ästhetischen Hermeneutik diskutiert wird. Während hier eine bestimmte Qualität der Erfahrung mit dem Begriff des Ästhetischen begrifflich erfasst wird, produziert die Zuschreibung von Kunsthaftigkeit Ordnung. Erst die Bezeichnung eines Artefakts als Kunst erzeugt bestimmte gesellschaftlich kodifizierte Arten und Weisen des Umgangs mit ihm.⁴³

In der Frage ‚Ist das Kunst oder kann das weg?‘ artikuliert sich demzufolge weniger die Geringschätzung eines von Nichtkunst kaum mehr unterscheidbaren Artefakts. Vielmehr führt sie Grenzfälle vor Augen, in denen die Produktion von Ordnung für das wahrnehmende Individuum nicht mehr gelingt: Die Zerstörung einer Fettecke oder einer Gummiwanne war zwar intendiert – allerdings kam die Intention unter falschen Voraussetzungen zustande. Die Artefakte bzw. ihre Bestandteile wurden von den Reinigungskräften nicht als Kunst erkannt und deshalb nicht als erhaltenswert klassifiziert. Der Kunstbegriff erweist sich also als unverzichtbar – nicht für die Bestimmung von Eigenschaften von Kunstwerken, sondern für die Klassifikation von Artefakten, die den Rezipienten zur Teilnahme an einer bestimmten Form diskontinuierlicher Kommunikation auffordern, und zur Regulierung des Umgangs mit ihnen.

Die Frage ‚Ist das Kunst oder weg?‘ macht uns so auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam, dass wir ein ansonsten funktionsloses Artefakt als aufbewahrens- oder aufzeichnenswert begreifen, weil es in einer besonderen Form (dis)kontinuierlicher Kommunikation als Zeichen fungiert. Die Anerkennung von Kippenbergers Gummiwanne als Kunst garantiert deren Behandlung als Kunst. Bleibt die Anerkennung aus oder erstreckt sie sich nicht auf das ganze Artefakt, wird die Beschichtung der Wanne als alltäglicher Schmutz aufgefasst – und kann und muss demzufolge weg.

⁴⁰ Vgl. etwa Bruno Latour: *On actor-network theory. A few clarifications*, in: *Soziale Welt* 47 (1996), H. 4, S. 369-381.

⁴¹ Hilgert: *Praxeologisch perspektivierte Artefaktanalysen des Geschriebenen*, S. 158.

⁴² Vgl. Johannes Waßmer: Im Werkraum der Geisteswissenschaften. Friedrich Nietzsches *Der Wille zur Macht* zwischen epistemischem Ding und boundary object, in: *Werk-Zeuge. Der Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen* (= 65/1, 2020 der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hg. von Philipp Theisohn und Josef Früchtel), S. 169-187.

⁴³ Es fehlt hier der Raum, auf diese soziologischen Dimensionen weiter einzugehen, die sich etwa über die Untersuchungen von Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft erschließen (Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997).

Literatur

Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001

Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Dieter Burdorf: *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*, Göttingen: Wallstein 2020.

Arthur Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge/Mass u. London: Harvard University Press 1981.

Friederike Elias, Franz Albrecht, Henning Murmann, Ulrich Wilhelm Weiser: *Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge*, in: Dies. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 3-12.

Michael Fried: *Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London, S. 116-147.

Hans Georg Gadamer: *Die Kontinuität der Geschichte und der Augenblick der Existenz* (1965), in: Ders.: *Hermeneutik II* (= Gesammelte Werke 2), Tübingen: Mohr Siebeck 1986, S. 133-145.

Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 107-109.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I* (= Werke 13): Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Markus Hilgert: *Praxeologisch perspektivierte Artefaktanalysen des Geschriebenen. Zum heuristischen Potential der materialen Textkulturforchung*, in: Friederike Elias/Franz Albrecht/Henning Murmann/Ulrich Wilhelm Weiser (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 149-164.

Martin Hoffmann/Reinold Schmücker: *Artefakt*, in: Judith Siegmund (Hg.): *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld: transcript 2022, S. 167-178.

Bruno Latour: *On actor-network theory. A few clarifications*, in: *Soziale Welt* 47 (1996), H. 4, S. 369-381.

Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin: diaphanes 2015.

Dieter Mersch: *Kreativität und Künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 (2019), H. 21: *Künstliche Intelligenzen*, Nr. 2, S. 65-74.

Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt*. Aus dem Französischen von Esther von der Osten. Zürich/Berlin: diaphanes 2014.

Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013.

Roland Reuß: *Text, Entwurf, Werk*, in: *Text* 10 (2005), S. 1-12.

Friedrich Schleiermacher: *Ästhetik*, hg.von Rudolf Odebrecht, Berlin/Leipzig: De Gruyter 1931.

Friedrich Schleiermacher: *Ästhetik-Vorlesung von 1825* (Nachschrift Trendelenburg), online verfügbar unter https://schleiermacher-digital.de/suche/ergebnis.xql?q_head=&q_text=Kunstth%C3%A4tigkeit&q_note=&vorlesung=&doctype=vorlesung (zuletzt abgerufen am 07.01.2023).

Reinold Schmücker: *Schleiermachers Grundlegung der Kunstphilosophie*, in: Dieter Burdorf/ Reinold Schmücker (Hg.): *Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers*, Paderborn u.a.: Schöningh 1998, S. 241-265.

Reinold Schmücker: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung. Neuausgabe*, Frankfurt a.M.: Klostermann 2014.

Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Noemi Smolik: *War der moderne Kunstbegriff nur eine kurze Episode?*, in: <https://www.kunstforum.de/artikel/war-der-moderne-kunstbegriff-nur-eine-kurze-episode/> (zuletzt abgerufen am 30.12.2022).

Carlos Spoerhase: *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276-344.

Robert Stecker: *Warum wir nach einer Definition von Kunst suchen sollten*, in: Roland Bluhm/Reinold Schmücker: *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Münster: mentis 2013, S. 118-139, hier S. 123f.)

Wolfgang Thierse: *„Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs*, in: Karlheinz Barck, Martin Frontius und Wolfgang Thierse (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin: Akademie 1990, S. 378-414.

Johannes Waßmer: *Im Werkraum der Geisteswissenschaften. Friedrich Nietzsches Der Wille zur Macht zwischen epistemischem Ding und boundary object*, in: *Werk-Zeuge. Der Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen* (= 65/1, 2020 der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hg. von Philipp Theisohn und Josef Früchtl), S. 169-187.

Thomas Hummel: *Danke, Kalle, danke!*, online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/sport/fc-bayern-ode-an-beckenbauer-danke-kalle-danke-1.61093> (zuletzt abgerufen am 21.12.2022).

Frank Schirrmacher: *Was Grass uns sagen will*, online verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/das-israel-gedicht-von-grass/eine-erlaeuterung-was-grass-uns-sagen-will-11708120.html> (zuletzt abgerufen am 21.12.2022).