

WOLFGANG ULLRICH

Der Algorithmus des modernen Kunstbegriffs

Während der gesamten westlichen Moderne war die Frage danach, was denn Kunst sei, von zentraler Bedeutung. Hatte man in der Antike kaum Probleme bei der Definition von ‚téchne‘ oder ‚ars‘ und war es in der Neuzeit kein philosophisch ambitioniertes Thema, über die ‚artes liberales‘ nachzudenken oder verschiedene Künste zu klassifizieren, änderte sich das im Lauf des 18. Jahrhunderts. Aus der philosophischen Ästhetik als einer Disziplin, die sich der Wahrnehmung im Allgemeinen sowie der Erfahrung des Schönen im Speziellen widmete, erwuchs die Kunstphilosophie, die ihren Gegenstand immer weiter aufwertete und anspruchsvoller werden ließ. Nicht zuletzt diskutierte sie ihn in zahlreichen Begriffen, die aus der Theologie stammten, so dass sich mit ‚Kunst‘ zunehmend religiöse Ideen von Heil und Erlösung sowie Hoffnungen auf Transzendenz und Unendlichkeit verbanden. (Da viele der engagiertesten Kunsttheoretiker zu der Zeit selbst Künstler waren, hatten sie ein offenkundiges Interesse daran, Kunst so bedeutsam und so selbständig wie möglich erscheinen zu lassen und zugleich gegenüber einem reglementiert-engen Kunstverständnis auf Distanz zu gehen, wie es vor allem an den Höfen entwickelt worden war. Ohne entsprechendes Selbstmarketing wäre die Begriffsgeschichte der Kunst sicher viel unspektakulärer verlaufen.)

Die Sonderstellung, in die man die Kunst brachte, ihre Aufwertung zur Kunstreligion war für ihre weitere Entwicklung zuerst sehr stimulierend. Da sie als göttlich und läuternd, als ewig und unendlich und damit auch als undefinierbar empfunden wurde, war sie nicht länger profan irdischen, sachlichen Kriterien verpflichtet. Vielmehr konnte sie sich von handwerklichen oder formalen Standards emanzipieren, musste sich nicht länger über Materialbeherrschung, Raffinesse, Fleiß oder technischen Aufwand definieren. Im Gegenteil wurde sie sogar umso verheißungsvoller, je mehr konventionelle Erwartungen sie brach, sich also ausdrücklich von dem lossagte, was bis dahin als Kunst galt. Denn je mehr ein Werk die Frage auslöste, ob es überhaupt Kunst sei, desto besser wurde bestätigt, dass es sich bei dieser um etwas nicht wirklich Definierbares – um etwas erhabenes Un-Endliches – handeln müsse.

Wieder und wieder die Frage zu provozieren, was Kunst sei, aber zugleich alles dafür zu tun, dass sich keine Antwort darauf finden ließ – das unterschied die westliche Moderne von anderen Epochen und ließ sie zugleich zur einzigen Phase werden, in der eine Autonomie der Kunst weitgehend erreicht wurde, ja in der sie sich fast ganz aus sich und ihrer Geschichte speiste. Gerade indem jede neue Strömung, jeder Ismus, jede Avantgarde Merkmale, die bis dahin geholfen hatten, etwas als Kunst zu definieren, über Bord warf, blieb man der Geschichte der Kunst – ‚ex negativo‘ – verbunden. Man setzte sie fort, indem man Fortschritt als Distanzierung von Tradition und nicht etwa als Kumulation begriff, sich damit aber auch immer unabhängiger von Vorgaben machte. Künstler wollten selbst entscheiden, welche Kriterien für sie irrelevant waren und nach welchen ihre Werke beurteilt werden sollten. Was sie machten, unterschied sich damit nicht nur deutlich von anderen Artefakten, die sich ihrer jeweils eigenen Gattungsgeschichte und Entwicklungslogik verdankten, sondern war im Kontrast zu ihnen zudem – zumindest der Idee nach – gänzlich

selbstbestimmt. Zum Ethos des modernen, autonomen Künstlers gehörte beides: sich nicht reinreden zu lassen und sich zugleich aktiv von den Prinzipien der Vorgänger abzusetzen. Die Kunst der Moderne, so fasste es ein Theoretiker einmal zusammen, nahm „Zuflucht bei ihrer eigenen Negation“.

Dass der Begriff von Kunst damit beweglich blieb, erleichterte es auch, anderes, für das ein Kunststatus reklamiert wurde, auf Abstand zu halten. Bis ambitionierte Mächtigen-Künstler Kriterien der Kunst für ihre Arbeit identifiziert und übernommen hatten, hatte sich der Kunstbegriff bereits wieder verändert. So waren sie aus der Kunst ausgeschieden, noch bevor sie Eingang in sie gefunden hatten. Die Undefinierbarkeit der Kunst wurde so zum strategischen Mittel, die Grenze hin zu Nicht-Kunst immer neu zu ziehen, sie war die beste Voraussetzung dafür, dass eine strikte Grenze überhaupt postuliert werden konnte.

Es gibt keine zweite Begriffsgeschichte neben der der Kunst, die ihre Dynamik so sehr einer Mechanik des Selbstdementis verdankt. Nichts ist stabiler am modernen Begriff der Kunst als der Algorithmus, dass ihre Bedingungen am besten erfüllt, was sie nach den bisherigen Bedingungen nicht erfüllt. Diese simpel-paradoxe Struktur liegt allen Errungenschaften moderner Kunst zugrunde. Mit ihr lässt sich die Preisgabe des zentralperspektivischen Bildraums genauso wie die Verweigerung von Gegenständlichkeit, die Einbeziehung von Readymades oder die Ablehnung von Originalität erklären (um nur ein paar Beispiele zu nennen).

Doch um sich immer wieder auf diese Paradoxie einzulassen – um sich etwas von ihr zu erhoffen und nicht müde daran zu werden –, braucht es eine kunstreligiöse Grundierung – also die noch so vage Vorstellung, dass Kunst deshalb undefinierbar ist und bleiben muss, weil sie höheren Sphären angehört als Bereiche wie Mode, Design, Wissenschaft oder Unternehmertum. Sobald hingegen kunstreligiöse Sehnsüchte schwächer werden, die Frage, was denn Kunst sei, nicht mehr so brennend interessiert und der Autonomiestolz unter Künstlern nachlässt, verliert jener Algorithmus seine imperativische Autorität. Ist die Preisgabe von Kriterien und Konventionen aber nicht mehr selbstverständlich, kann auch bewusstwerden, was über zwei Jahrhunderte hinweg stattgefunden hat und was nun, unter gewandelten Vorzeichen, ganz andere Auswirkungen, ja eine ganz andere Bedeutung als bisher hat.

Da immer wieder Kriterien für Kunst negiert wurden und insgesamt viel mehr alte Kriterien verschwanden, als neue hinzugekommen sind, ließe sich Kunst nämlich selbst dann nicht mehr definieren, wenn man es plötzlich wollte. Ihre Undefinierbarkeit wird nun aber nicht mehr als Zeichen ihrer Un-Endlichkeit und damit ihrer Besonderheit gedeutet, sondern erlaubt es im Gegenteil, unendlich viel als Kunst zu bezeichnen und zugleich nichts Bestimmtes damit zu meinen. Höchst Verschiedenes kann nun Kunst sein, muss es aber nicht sein, gilt vielleicht in einem Zusammenhang als großartige Kunst, in einem anderen überhaupt nicht. Es gibt keine guten Gründe mehr dafür, warum etwas – in Unterschied zu anderem – Kunst oder Nicht-Kunst sein sollte und warum Kunst nicht genauso zugleich etwas anderes sein kann. Und deshalb wird auch kaum noch darüber diskutiert; die Frage, ob etwas Kunst sei, ist altmodisch geworden.

Mittlerweile erscheint vorstellbar, dass der Begriff ‚Kunst‘ nach und nach ganz historisch wird. Er erfährt keine neuen Wendungen mehr, mit ihm werden keine Interessen, keine bahnbrechenden Ideen mehr verbunden. Und so wie vor der Moderne die Diskurse über Schönheit viel lebhafter und anspruchsvoller waren als die über Kunst, könnte künftig ebenfalls ein anderer Begriff viel mehr kontroverse Energien auf sich ziehen. ‚Kunst‘ hätte dann ein ähnliches Schicksal wie ‚Prädestination‘ oder ‚Theodizee‘. Auch das sind Begriffe, die für ein paar Generationen in der Lage waren, eine große Dynamik zu entwickeln und leidenschaftliche Debatten zu entfachen, die aber schon kurze Zeit später als haarspalterisch, abstrakt, öde empfunden wurden. Man kennt ihre Bedeutung zwar auch nach Jahrhunderten noch, und ein paar Gelehrte widmen ihnen ihren Scharfsinn, vermögen es jedoch nicht, ihnen neues Leben einzuhauchen.

Wie wenig mit ‚Kunst‘ noch ein Bedürfnis nach Grundsatzdebatten verbunden ist, lässt sich schon daran erkennen, dass sich in den letzten Jahrzehnten weithin der – ursprünglich von US-

amerikanischen Philosophen entwickelte – „institutionalistische Kunstbegriff“ durchgesetzt hat. Er ist dadurch bestimmt, dass als Kunst gelten soll, was in den Institutionen der Kunst als solche präsentiert wird. Es ist somit ein gänzlich äußerlicher Begriff von Kunst. Man könnte ihn als direkte Folge und Ausdruck des Überdrusses an jenem Algorithmus der Kunst deuten, der darin besteht, jegliche Definition zu unterlaufen. Da es nicht mehr möglich war, Kunst über Eigenschaften von Werken, Intentionen von Urhebern oder bestimmte Rezeptionsweisen – also über objektive Kriterien – zu definieren, man aber auch keine Lust mehr darauf hatte, Kunst als etwas geheimnisvoll Undefinierbares zu feiern, entschied man sich für ein pragmatisches Vorgehen. Nun ist Kunst also das, was in Museen, Galerien, Biennalen und Kunstvereinen, auf Messen oder bei entsprechenden Auktionen gezeigt wird. Welche Gründe diejenigen, die das jeweils entschieden haben, dafür haben, wird nicht weiter gefragt. Sonst hätte man ja wieder Kriteriendiskussionen am Hals.

Betrachtet man exemplarisch ein größeres Kunstmuseum, das den Anspruch hat, westliche Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu sammeln, und das bereits zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegründet wurde, dann gelangt man, was die jeweiligen Aufnahmebedingungen für Artefakte anbelangt, zu nicht ganz unkomplizierten Fallunterscheidungen. So entstand alles aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert noch nicht unter den Vorzeichen eines religiös imprägnierten Kunstbegriffs, wurde aber unter diesen für das Museum ausgewählt. Kamen dafür also eigentlich sachfremde Kriterien zur Anwendung (weshalb viele der alten Werke im Museum auch deplatziert erschienen und bald in den Depots verschwanden), passen bei der jeweils zeitnah erworbenen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts die Kunstbegriffe der Künstler und die der Entscheidungsträger weitgehend zusammen. Diese Kunst wäre nirgendwo sonst so gut aufgehoben wie im Museum. Artefakte, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, folgen hingegen oft nicht mehr dem Algorithmus der Moderne. Bei ihnen mögen zwar immer noch kunstspezifische Kriterien eine Rolle spielen, doch da sie oft auch schon anderen Bereichen angepasst sind, sind deren jeweilige Kriterien ebenfalls maßgeblich. Für die Entscheidungsträger gilt Ähnliches. Sie verfügen über keinen strengen, reflektierten Begriff von Kunst, sondern wählen im Sinne des „institutionalistischen Kunstbegriffs“ aus, was bisher schon als Kunst galt oder was andere Entscheidungsträger auswählen, oder sie lassen sich genauso von Kriterien leiten, die ursprünglich nicht für Kunst, sondern für andere Bereiche – Luxuskonsum, Protestkultur etc. – entwickelt wurden.

In jenem exemplarischen Kunstmuseum gibt es mittlerweile also Werke und erst recht Wechsellausstellungen, bei denen entweder keine kunstspezifischen Kriterien oder sogar kunstfremde Kriterien ausschlaggebend für die Auswahl waren. Sicher vermischt sich oft beides, zumal die Entscheidungsprozesse kaum einmal begründet und daher als solche nicht reflektiert werden müssen. Man könnte daher auch – zumindest für die Fälle, in denen Kriterien nicht oder nur schwach im Spiel sind – von Willkür sprechen. Oder warum gäbe es sonst – anfangs noch umstritten, mittlerweile unhinterfragt – Kunstaussstellungen, die Sängern, Modemachern, Köchen oder Schauspielern gewidmet sind, so als sei das Museum genauso ihr Ort wie der für Maler oder Bildhauer?

Willkür ist aber sogar unvermeidbar, wenn sich erst einmal Kriterienunsicherheit oder Kriterienlosigkeit eingestellt haben. Den „institutionalistischen Kunstbegriff“ könnte man also auch so übersetzen, dass als Kunst jeweils das präsentiert wird, was Entscheidungsträger mit mehr Macht gegenüber allen anderen mit weniger Einflussmöglichkeiten durchgesetzt haben. Wo gemäß der Logik dieses Kunstbegriffs agiert wird, herrscht also – viel unverblümter als fast überall sonst – das Recht des Stärkeren.

Zwar mag bei Eröffnungsreden, in Interviews und in Rechenschaftsberichten gegenüber öffentlichen oder privaten Geldgebern nach wie vor viel über besondere Qualitäten der Kunst gesprochen werden, doch handelt es sich dabei seltener um Argumente, die sich einer präzisen Analyse der jeweiligen Werke oder Ausstellungen verdanken, als um allgemein gehaltene Formulierungen mit einer vornehmlich rhetorischen Funktion. Da der modern-paradoxe

Kunstbegriff nie offiziell verabschiedet wurde (und da man dann hinreichend vage bleiben kann), bedient man sich nach wie vor gerne beim Repertoire der Denkfiguren, mit denen eine Unendlichkeit der Kunst beschworen wird. Damit findet eine sich ihrer selbst meist nicht einmal bewusste Camouflage statt. Alle eventuellen Ahnungen, dass sich die Verhältnisse längst geändert haben könnten, lassen sich so beschwichtigen.

Viel mehr als Worte (welcher Art auch immer) bewirken jedoch objektive Machtfaktoren. So wird in der Kunstwelt Autorität vor allem durch Prominenz erlangt. Grundsätzlich schlägt der bekanntere Kurator den weniger bekannten oder die Direktorin des größeren Museums die des kleineren, wenn es darum geht, Künstler für Preise auszuwählen, Ausstellungen durchzusetzen oder Aufmerksamkeit der Medien – generell: Geltung – zu bekommen. Auf dem Kunstmarkt entscheidet der gezahlte Preis, wie ernst ein Werk genommen wird, womit diejenigen, die mehr Geld ausgeben, auch mehr Einfluss darauf haben, was überhaupt als Kunst gilt.

Nichts liegt für die Kunst daher ferner als ein ‚herrschaftsfreier Diskurs‘. Sie ist – letztlich lange vorbereitet durch das Paradigma der undefinierbarkeit – zu einer Spielwiese gerade auch für diejenigen geworden, die es genießen, Willkür und damit Macht zu demonstrieren. Mochte der Idealismus des Kunstbegriffs lange als Schutz vor solchen Machtdemonstrationen gewirkt oder diese zumindest verbrämt haben, so hat er diesen Begriff zugleich so stark ausgehöhlt, dass nun, da er selbst geschwunden ist, freie Bahn für Willkürgebern herrscht. Im Namen der Kunst können die maßlosesten, obszönsten und absurdesten Dinge geschehen, von ihr wird angezogen, wer es liebt, auf keine Grenzen Rücksicht zu nehmen.

Das erklärt auch den Boom, den der Kunstmarkt seit einigen Jahrzehnten erlebt. Die hohen Preise sind das Medium, in dem sich die Lust auf Willkür ausdrückt. Sie müssen immer höher werden, um die Willkür noch reiner zu demonstrieren. Mittlerweile hat sich auch dieses Spiel verselbständigt und nichts mehr mit der Kunst zu tun. Die Akteure geben ihr Geld also nicht mehr aus, weil sie an die transzendente Kraft oder einen anderen besonderen Wert der Kunst glauben, sondern weil es kein anderes Feld gibt, auf dem sie sichtbarer, statuärwürdiger und ritualisierter Willkür ausleben könnten.