

Vortrag bei der Tagung "Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation – Transformation – Kritik", Freie Universität Berlin, 28. Juni 2013

Wie kann Kunst der Wirklichkeit nicht gegenüberstehen, sondern in sie verwickelt sein?

Der Sonderforschungsbereich "Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste", der sich für Kunstwerke interessiert, "die innerhalb der natürlichen und sozialen Wirklichkeit bestehende Prozesse aufnehmen und mitgestalten, als seien sie ein Teil von ihnen", hat mich aufgefordert, zur genannten Perspektive einen Beitrag zu liefern. Anlass dafür sind meine neueren Veröffentlichungen, in denen ich mich für ein nicht-oppositives Verhältnis von Mensch und Welt ausspreche.¹ Sollte sich – so die Vermutung – diese Blickrichtung nicht auch speziell für Fragen der Kunst fruchtbar machen lassen?

1. Mensch und Welt: ein Verhältnis nicht der Opposition, sondern des Inneseins

Als Erstes möchte ich in aller Kürze meine Überlegungen zum Mensch-Welt-Verhältnis umreißen.

Teilweise schon in der Tradition und durchgängig in der Moderne hat man dieses Verhältnis als eines der Opposition angesehen: Mensch und Welt sollten einander gegenüberstehen, es sollte ein grundsätzlicher Dualismus gelten, der Mensch recht eigentlich ein Weltfremdling sein.

Die für die Moderne charakteristische Form dieses Dualismus basiert auf der neuzeitlich entstandenen Auffassung, dass Natur und Geist wesensfremd seien. Die Natur, die in etlichen antiken Konzeptionen oder im Christentum noch als geistbestimmt gegolten hatte, wird neuzeitlich als reine Materie angesehen, die allein durch Ausdehnung und Schwere, Räumlichkeit und Zeitlichkeit bestimmt ist und die in allem rein mechanischen Prinzipien folgt. Die Natur ist absolut geistlos. Der Geist stellt eine andere Ordnung dar. Er kann, weil die Natur völlig geistfern ist, nicht aus der Natur entstanden sein, kann nicht mundanen Ursprungs sein.

Für den Menschen, der weiterhin wesentlich als Geistwesen (als *animal rationale*) verstanden wird, bedeutet dies, dass er notwendigerweise ein Weltfremdling sein muss, dass er mit der Welt kein gemeinsames Maß haben kann. Folgerichtig kann er die Welt dann aber auch nicht erkennen, wie sie ist, sondern vermag nur mit den Mitteln der ihm eigenen Geistigkeit (bzw. Rationalität) eine Welt nach *seiner* Art zu konstruieren – eine *Menschenwelt*, für die er dann natürlich das Zentrum und Maß bildet.

Aus dieser Konstellation erwächst die Leitmaxime der Moderne, die man erstmals 1755 bei Diderot klar ausgesprochen findet: Der Mensch, erklärt Diderot, "ist der einzigartige Begriff, von dem man ausgehen und auf den man alles zurückführen muss".² Dieses anthropische Prinzip durchzieht und bestimmt die Moderne bis auf den heutigen Tag.

¹ Vgl. Verf., *Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie* (Berlin: Akademie 2011), *Homo mundanus – Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne* (Weilerswist: Velbrück 2012), *Mensch und Welt – Philosophie in evolutionärer Perspektive* (München: Beck 2012), *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam 2012).

² Denis Diderot, Artikel "Enzyklopädie" [1755], in: ders., *Philosophische Schriften* (Berlin: Aufbau-Verlag 1961), Bd. 1, 149–234, hier 187.

Die Moderne kennt gewiss eine stattliche Anzahl unterschiedlicher Positionen. An der Oberfläche sind sie einander z.T. radikal entgegengesetzt. Im Grunde aber folgen sie alle unisono dem anthropischen Prinzip.

So meinte Kant, dass wir "nicht anders verfahren" können als "zu anthropomorphosieren"³ – "wir machen alles selbst"⁴; oder Nietzsche schrieb: "Wir sehen alle Dinge durch den Menschenkopf an und können diesen Kopf nicht abschneiden",⁵ so dass unsere Wahrheit "durch und durch anthropomorphisch" ist und "keinen einzigen Punct" enthält, "der 'wahr an sich', wirklich und allgemeingültig, abgesehen von dem Menschen, wäre";⁶ und für die analytische Philosophie erklärte Neurath, dass die "wissenschaftliche Weltauffassung" "das stolze [...] Selbstbewusstsein" vermittele, "dass der *Mensch das Maß aller Dinge*" ist.⁷

Natürlich kennt man dieses anthropische Prinzip nicht nur aus der Philosophie, sondern auch aus den Deklarationen der modernen Technologen oder der Architekten – die Rhetorik der modernen Architektur ist (seit der *Charta von Athen*) voll von Beschwörungen des Menschen als des Maßes der Architektur.

Grundlegend für die moderne Position ist also die Weltfremdheit des Menschen: als Geistwesen befinden wir uns zur geistlosen Welt in einer unaufhebbaren Distanz. Deshalb können wir nirgendwo von der Welt, sondern müssen in allem von uns ausgehen, müssen Anthropozentriker sein. So vermögen wir aber auch nie zu *der* Welt, sondern immer nur zu *von uns konstruierten* Welten zu gelangen.

Aber wie grundlegend falsch diese Position ist, lehrt jeder auch nur einigermaßen informierte Blick auf die wirkliche Verfassung des Menschen. Die moderne Wissenschaft, insbesondere die Evolutionsbiologie hat gezeigt, dass wir Menschen von der Anatomie bis zur Kognition durch Errungenschaften der Evolution geprägt sind, die schon lange vor dem Menschen begonnen und sich in Abstimmung mit der Welt herausgebildet haben. Von daher sind wir grundsätzlich Weltwesen: auf die Welt bezogene und auf sie abgestimmte Wesen. Zudem sind wir – wie alle Organismen – nicht bloß in der Welt vorkommende, sondern inmitten der Prozesse der Welt stehende und an ihnen mitwirkende Wesen. Unser Verhältnis zur Welt ist, kurz gesagt, nicht das eines Gegenüberstehens, sondern das eines *Inneseins*.

Im Grunde ist das nicht einmal etwas so Besonderes. Es gilt, genau genommen, für jedes Seiende. Alles ist nicht bloß ein Vorkommnis in der Welt, sondern ein Teilnehmer und Mitgestalter der Welt. Man kann sich das an jedem beliebigen Gegenstand klarmachen – etwa an einer Plastikflasche. Dass eine solche Flasche überhaupt existiert, verdankt sich schon einer Veränderung der Welt: Rohstoffe mussten gewonnen werden und einen Produktions- und Transportprozess durchlaufen, damit diese Plastikflasche nun hier verfügbar ist. Und sie wird wei-

³ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798], BA 76, Anm. [§ 27, recte § 30].

⁴ Immanuel Kant, *Opus postumum*, in: *Kant's gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe), Bd. 22 (Berlin: de Gruyter 1938), 82 [VII,VII,2].

⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band* [1878], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 2 (München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980), Bd. 2, 9–366, hier 29 [9].

⁶ Friedrich Nietzsche, "Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne" [1873 diktiert], in: ders., *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, 873–890, hier 883. Vgl. auch: "Wenn man nur nicht ewig die Hyperbel aller Hyperbeln, das Wort: Welt, Welt, Welt, hören müsste, da doch Jeder, ehrlicher Weise, nur von Mensch, Mensch, Mensch reden sollte!" (Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* [1874], in: ders., *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, 243–334, hier 312 [9]).

⁷ Otto Neurath, "Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung" [1930/31], in: *Erkenntnis* 1 (1930/31), 106–125, hier 125.

terhin die Welt beeinflussen – in diesem Fall zum Beispiel durch die hochproblematische Unverwüstlichkeit dieses Plastikprodukts. Schon ein solch simpler Gegenstand hat mehr Bezüge und Auswirkungen, als man gemeinhin glaubt.

Und nun denken Sie an Ihre eigene Situation – an Ihr Verhältnis zu Familie, Freunden, Lebenspartnern. In alledem gestalten Sie Wirklichkeit. Das tun Sie auch durch Ihre wissenschaftliche Arbeit: einerseits zehren Sie da von den Leistungen anderer, andererseits setzen Sie auch selbst Wirkungen in der akademischen Welt; beispielsweise minimieren Sie durch exzellente Arbeiten die Chancen von Studienkollegen, und wenn Sie eine Professur erlangen, dann können Sie gute, aber auch weniger gute Studierende fördern. Was immer: Sie sind nicht bloß ein Rädchen, sondern auch ein Treiber im akademischen Betrieb. Man denke schließlich daran, wie jemand, der eine erfolgreiche Theorie in die Welt setzt, auf das wissenschaftliche wie private und reale Leben etlicher Leute Einfluss gewinnt, die er gar nicht persönlich kennt. Deren Lebensläufe – und die von Menschen, mit denen sie wiederum Kontakt haben – werden anders verlaufen, als es ohne diese prominente Theorie der Fall gewesen wäre. – In diesem Sinn meine ich (mit Whitehead), dass wir alle nicht bloß Vorkommnisse, sondern Mitspieler und Mittäter im Konzert der Wirklichkeit sind.⁸

Heute, denke ich, vollziehen wir gegenüber dem modernen Bild einer Opposition zur Welt einen grundsätzlichen Wandel unseres Selbstverständnisses: hin zur Einsicht und Realisierung unserer grundlegenden Verbundenheit mit der Welt, unseres Weltinnesseins.⁹

Künstlerische Naturen haben seit langem gespürt und artikuliert, dass wir Menschen keineswegs Weltfremdlinge, sondern Welteinheimische sind – dass wir mit allen Fasern der Welt zugehören und sie (ob banal oder hochkünstlerisch) mitgestalten. Ich weise nur auf Leonardo da Vinci, Cézanne und Rilke hin.¹⁰ Man könnte ebenso an die chinesische Legende vom Maler denken, der in sein Bild eingeht.¹¹ Auch da wird ja eine gewöhnlich für sicher gehaltene Trennung aufgehoben – in diesem Fall nicht die von Mensch und Welt, sondern die von Künstler und Werk, die aber eben zugleich die Vordergründigkeit der Gegenüberstellung von Mensch und Welt signalisieren soll.

Auch in der zeitgenössischen Ästhetik und Kunst, so will mir scheinen, bildet vielfach die neuere Einsicht in die grundlegende Gemeinsamkeit von Mensch und Natur den Ausgangspunkt. Man versucht, dieser Gemeinsamkeit Ausdruck zu geben oder in ihrem Sinn zu gestalten. So wie in

⁸ Vgl. Alfred North Whitehead, *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie* [1929] (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979).

⁹ Vgl. dazu ausführlich Verf., *Homo mundanus – Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne* (Weilerswist: Velbrück 2012) sowie *Mensch und Welt – Philosophie in evolutionärer Perspektive* (München: Beck 2012),

¹⁰ Vgl. dazu ausführlicher: Verf., *Homo mundanus*, a.a.O., 562–575.

¹¹ "Ein chinesisches Märchen aus der Ära, als Weise noch etwas galten, erzählt von einem Maler, der lange, lange an einem Bilde saß. Er war über der Arbeit an diesem Hauptwerk alt geworden und einsam. Als er's schließlich vollendet hatte, bat er die Freunde, die ihn noch verblieben waren, zu sich. Sie kamen, sahen, standen um das geheimnisvolle Gemälde und begutachteten es. Es zeigte einen Park, zwischen Wiesen führte ein schmaler Weg zu einem Haus auf einer Anhöhe. Als die Geladenen sich ein Urteil gebildet hatten und es dem Künstler eröffnen wollten, fanden sie ihn nicht mehr unter sich. Er war verschwunden. Sie entdeckten ihn schließlich auf seinem eigenen Bild, wie er den Weg die Anhöhe hinauf zum Haus ging, die Tür öffnete und sich noch einmal umwandte. Winkend nahm er Abschied von den Getreuen und schloss die kleine Pforte fest hinter sich zu" (Quelle: *Programmheft Berliner Festwochen 1999: Gustav Mahler – Das Gesamtwerk*, 187). Alle historisch relevanten Details dazu finden sich dargestellt bei: Shieh Jhy-Wey, "Grenze wegen Öffnung geschlossen. Zur Legende vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwindet", in: *Zeichen lesen – Lese-Zeichen. Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China*, hrsg. von Jürgen Wertheimer u. Susanne Göbe (Tübingen: Stauffenberg 1999), 201–225. Einen Interpretationsvorschlag habe ich unterbreitet in: "Wie die Kunst über die Enge der menschlichen Welt hinausführt – Auf dem Weg zu einer transhumanen Sichtweise", in: *Blickwechsel – Neue Wege der Ästhetik*, a.a.O., 135–170, hier 164–169.

der Anthropologie der Mensch nicht mehr im Gegensatz zur Natur bzw. Wirklichkeit gesehen wird, also nicht mehr eine anthropologische Differenz oder die Alterität und Exklusivität des Menschen die Leitlinie bildet, so geht es auch in der Kunst immer weniger um die autonome Kreation einer Gegenwelt oder von Gebilden einer in sich ruhenden Kunstwelt. Man sucht vielmehr nach Möglichkeiten, uns Menschen mit dem anderen Seienden um uns herum zu verknüpfen, uns Menschen zu unseren natürlichen, nicht-menschlichen Partnern zurückzuverbinden.

2. Wie lässt sich Innestehen statt Gegenüberstehen künstlerisch realisieren?

Im Folgenden will ich nun genauer überlegen, wie sich ein Verhältnis des Inneseins *kunstbezogen* realisieren ließe. Wie kann die Kunst der Wirklichkeit nicht gegenüberstehen, sondern in ihr stehen – ein Teil, ein Moment ihrer sein? Wie sähe ein solch integratives Weltverhältnis aus? Wie könnte man Innestehen statt Gegenüberstehen realisieren? Wohlgermerkt: nicht bloß *darstellen*,¹² sondern *realisieren*?

a. Distanz qua ästhetischer Differenz

Diesem Vorhaben scheint etwas hartnäckig entgegenzustehen, was für Kunst gerade konstitutiv ist: die ästhetische Differenz – die *Unterscheidung* der Kunst von der Wirklichkeit. Für Kunstwerke ist diese Unterscheidung essenziell. Eine solche ästhetische Differenz kennzeichnet Kunst generell, innerhalb der bildenden Kunst beispielsweise *beide* Hauptrichtungen derselben: den Repräsentationalismus ebenso wie den Fiktionalismus.

Der *Repräsentationalismus* gibt Wirkliches im Medium der Kunst wieder. Aber dabei muss die künstlerische Wiedergabe etwas anderes sein als eine einfache Reduplikation – die letztere ergäbe nicht ein Kunstwerk, sondern nur ein weiteres Exemplar desselben Wirklichkeitsbestandes. Mithin kommt es darauf an, dass die Wiedergabe als eine solche *der Kunst* zu erkennen und nicht einfach als eine Verdoppelung im Medium der *Wirklichkeit* zu nehmen ist. Insofern ist bei aller repräsentationalistischen *Orientierung* an der Wirklichkeit doch die ästhetische *Differenz* essenziell. Gute *Mimesis* ist, wie man seit Aristoteles weiß, gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie das Wirkliche nicht einfach so wiedergibt, wie es gerade ist, sondern so, wie es im Kern (im Wesen) ist oder wie es spezifisch ästhetisches Interesse zu erregen vermag.¹³ Der *Fiktionalismus* auf der anderen Seite macht die ästhetische Differenz von vornherein deutlich, indem er nicht eine Wiedergabe der Welt, wie wir sie kennen, anstrebt, sondern (etwas pauschal gesagt) Eigenwelten oder Gegenwelten zu schaffen sucht. – Beiden Richtungen also ist das Insistieren darauf gemeinsam, dass Kunst etwas anderes ist als das Wirkliche. Die ästhetische Differenz gehört, wie gesagt, zur *ratio essendi* der Kunst.

b. Differenz-Unsicherheiten

Andererseits ist diese Differenz nicht unbedroht – und nicht etwa nur von außen, sondern geradezu von innen.

Innerhalb des *Repräsentationalismus* taucht immer wieder das Ideal auf, dass das Kunstwerk genau so sein solle wie das Wirkliche – dass es diesem zum Verwechseln gleichen solle. Diese Vorstellung belegen schon die antiken Künstleraneddoten über Zeuxis und Parrhasios. Ihnen

¹² Das hat ja offenbar die Romantik getan.

¹³ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 9 u. 25. Speziell zur Malerei: "Wenn es unmöglich ist, dass es solche Menschen gibt, wie sie Zeuxis gemalt hat, dann hat er sie eben zum Besseren hin gemalt; das Exemplarische muss ja die Wirklichkeit übertreffen" (1461 b 12 f.).

zufolge läge gerade in der Aufhebung der ästhetischen Differenz der Erweis des Gelingen-seins der Kunstwerke. Und wenn es zunächst nur Vögel sind, die dem Kunstwerk ein Authentizitätszertifikat erteilen, so genügt das eben noch nicht: Es müssen Menschen sein und am besten der Kunstverständigste aller Menschen überhaupt, nämlich Zeuxis.¹⁴ Dieses Problem der ästhetischen Differenz begleitet die diversen Realismen bis in die Moderne, wo das Problem etwa von René Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*, 1929 – Titel: *La trahison des images*) oder von Mark Tansey (*The Innocent Eye Test*, 1981) auf jeweils unterschiedliche Weise behandelt wird.

Auf umgekehrte Weise kommt auch der *Fiktionalismus* von der Wirklichkeit nicht los. Während diese für den Repräsentationalismus insgeheim das Ideal bildet, stellt sie für den Fiktionalismus einen lästigen Bodensatz und Pferdefuß dar. Denn all die wunderbaren Fabelwelten und Gegenwelten sind doch verschwiegenerweise (manchmal freilich auch ziemlich offensichtlich) von der bekannten Wirklichkeit abgeleitet und durchzogen. Sie modifizieren Elemente oder Strukturen der Wirklichkeit, sie stecken voller Wirklichkeitsreminiszenzen und -lasten. Daher können viele heutige Maler mit der gängigen Frage, ob sie denn nun abstrakt oder figürlich malen, herzlich wenig anfangen, weil ihnen klar ist, dass all das abstrakt Erscheinende, dem sie zuneigen, von gegenständlichen Anlässen und Mustern durchzogen ist. Darauf haben ja schon Kandinsky, Klee oder Picasso hingewiesen.

Ich sagte also erstens, dass die ästhetische Unterscheidung, die Differenz zum Wirklichen, für Kunst essenziell ist. Und sage nun zweitens, dass diese Differenz gleichwohl schon kunstimmanent jeweils prekär ist – dass sie nicht einen robusten, sondern einen fragilen Befund darstellt.

Hinzukommt, dass jedes Kunstwerk immer *auch* ein realer Gegenstand in der realen Welt ist. Und in dieser Perspektive kann es von anderem Wirklichem durchaus ununterscheidbar sein. Jedenfalls dann, wenn die ästhetische Differenz, wie Arthur Danto argumentiert hat, nicht eine objektive Eigenschaft des Kunstgebildes, sondern nur ein Charakteristikum unserer Einstellung ist.¹⁵ Dann ist der ästhetische Status gar nicht am Gegenstand abzulesen, also nicht objektiv auszumachen, sondern nur subjektiv zu entscheiden. Daher kann es eben passieren, dass die Fettecke einer Beuys'schen Badewanne dem Reinlichkeitssinn von Hausfrauen zum Opfer fällt.¹⁶

¹⁴ "Zeuxis malt Weintrauben, Sperlinge fliegen herbei und picken an den Trauben. Parrhasios bittet den Zeuxis, ihn in sein Atelier zu begleiten, dort werde es sich erweisen, dass auch er dergleichen vermöge. In der Werkstatt des Parrhasios bittet Zeuxis diesen, den Vorhang, der das Bild verdeckt, beiseite zu schieben. Der Vorhang ist gemalt. Zeuxis anerkennt die Überlegenheit des Parrhasios: Ich habe die Sperlinge, du aber hast mich getäuscht" (Kris u. Kurz, *Die Legende vom Künstler* [1934], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, 90 [Quelle: Plinius, *Naturkunde* [entst. ca. 77 n. Chr.], XXXV, 65]). – Die gegen die ästhetische Unterscheidung überhaupt gerichtete Negativversion dieses Ideals findet man bei Platon, der die Kunst eben deswegen verurteilt, weil man die Illusion für bare Münze nimmt (*Politeia* X), sowie bei Pascal, der klagt: "Welche Eitelkeit liegt doch in der Malerei, die unsere Bewunderung durch die Abbildung von Dingen erregt, deren Originale wir in keiner Weise bewundern" ("Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses, dont on n'admire point les originaux!" Pascal, "Pensées" [postum 1669], in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. v. Louis Lafuma, Paris: Éditions du Seuil 1963, 504 [40]).

¹⁵ Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* [1981] (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991).

¹⁶ "Wir brauchen Stühle" - mit dieser Äußerung nahm das Unheil im Museum Schloss Morsbroich im Herbst 1973 seinen Lauf. Die Leverkusener SPD veranstaltete dort am 3. November eine kleine Feier. Vom Eifer des Festkomitees angesteckt ließ sich der Hausmeister überreden, den Magazinraum aufzuschließen, wo noch eine Reihe von Stühlen lagerte. Während er sie herauswuchtete, entdeckten zwei SPD-Damen in einer Ecke eine alte Badewanne, die mit Mullbinden, Pflastern und Fett übersät war. Darin lassen sich doch vorzüglich Gläser spülen, dachten sich die beiden und schleppten sie in den Festraum. "Die Wanne fanden viele von uns viel zu versifft", erinnert sich der Leverkusener SPD-Mann Leo Monz, der damals ebenfalls im Festkomitee saß. Doch

*

So viel vorab zur Schwierigkeit für die Kunst, *nicht* ein oppositives Verhältnis zur Wirklichkeit einzunehmen. Eine solche Opposition scheint vielmehr, der ästhetischen Differenz wegen, geradezu zur *ratio essendi* der Kunst zu gehören. Kunst muss sich vom Wirklichen unterscheiden – oder kann nicht Kunst sein. Ein nicht-oppositives Wirklichkeitsverhältnis scheint für die Kunst unmöglich.

Oder bieten die untergründigen Verbindungen zur Wirklichkeit, auf die ich zuvor hinwies – die Wirklichkeit als *Ideal* repräsentationalistischer oder als *Bodensatz* fiktionaler Werke – doch Einfallstore für den Versuch, künstlerisch von einem oppositiven zu einem integrativen Wirklichkeitsverhältnis überzugehen? Bereiten sie einer solchen Transformation der Kunst den Boden?

3. Versionen künstlerischen Nicht-Gegenüberstehens, kunsthaften Inneseins

Wie aber ließe sich ein solches Involviertsein *realisieren*? Wie wäre es möglich, dass Kunstwerke der Wirklichkeit nicht *gegenüberstehen* (gleichsam wie Inseln, die inmitten des Meeres der Wirklichkeit eine ganz andersartige Ontologie aufweisen), sondern dass sie *in die Wirklichkeit verwickelt* sind?

a. Die Wirklichkeit selbst geht in Kunst über, bringt Kunst hervor, macht Kunst

Darauf gibt es eine einfache erste Antwort. Zumindest dort, wo man der Auffassung ist (und sie plausibel machen kann), dass die Wirklichkeit selber Kunst oder Kunstartiges hervorbringt. Dann besteht – insoweit – natürlich kein Gegensatz, sondern eine Kontinuität zwischen Wirklichkeit und Kunst. Die Kunst ist dann ein Teil der Wirklichkeit selbst.

aa. Leon Battista Alberti: Naturursprung der Kunst

Ein bekanntes Beispiel für diese Vorstellung bietet Albertis These hinsichtlich des Ursprungs der Kunst: Die Natur, meinte er, bringe gelegentlich Darstellungen hervor (sie malt "an den Bruchstellen von Marmorstücken nicht selten Centauren und bärtige Gesichter von Königen"),¹⁷ und aus der Beobachtung solcher Phänomene seien dann Malerei und Plastik hervorgegangen.¹⁸

die beiden Damen waren nicht mehr zu bremsen. "Wir dachten, das alte Ding können wir sauber machen", erzählten Marianne Klein und Hilde Müller 2006 im Interview mit dem WDR. "Wir dachten uns nicht viel dabei." Mit Ata bewaffnet machten sie sich ans Werk und scheuerten nach guter Hausfrauenart drauf los, bis die Wanne weiß und glänzend dastand. Innerhalb weniger Minuten zerstörten die ahnungslosen Damen ein Kunstwerk, dessen Wert Experten damals schon auf 80.000 D-Mark schätzten. Kein Geringerer als der berühmte Filzhutträger Joseph Beuys hatte den versifften Zuber erschaffen, der als Teil der vom Wuppertaler Von-der-Heydt-Museum organisierten Wanderausstellung "Realität-Realismus-Realität" im Schloss Morsbroich gelandet war (Quelle: http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/24067/gescheuerte_kunst.html).

¹⁷ Leone Battista Alberti, *Drei Bücher über die Malerei [Della Pictura libri tre, 435]*, in: *Leone Battista Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften* (Wien: Braumüller 1877), 451–63, hier 96. König Pyrrhus habe sogar einen Edelstein besessen, "auf welchem man, von der Natur gemalt, alle neun Musen, unterschieden nach ihren Attributen, sehen konnte" (ebd.).

¹⁸ "Die Künste Jener, welche darauf ausgehen, die von der Natur geschaffenen Körper künstlich ab- und nachzubilden, haben meiner Meinung nach ihren Ursprung in Folgendem gehabt. Man sah nämlich vielleicht an einem Baumstumpf, einer Erdscholle oder einem anderen leblosen Körper dieser Art einige Lineamente, welche nach geringer Veränderung irgend etwas darstellten, was der äusseren Gestalt eines wirklichen Naturdinges sehr gleich. – Indem man Solches also bemerkte und mit großer Sorgfalt erwog, begann man zu versuchen, ob man nicht dort und da hinzufügen oder wegnehmen und nicht (so) erlangen könne, was noch zu fehlen schien, um ein völliges

– Hier ist das Kunsthafte ursprünglich ein Zug der Wirklichkeit selbst. Allenfalls die von solcher Naturkunst inspirierte Menschenkunst wird dann der Wirklichkeit gegenüber treten können.

bb. Ernst Haeckel: Kunstformen der Natur

Eine andere Version des Topos, dass die Natur Kunst hervorbringe, liegt dort vor, wo (diesmal nicht Kunstwissenschaftler, sondern Naturwissenschaftler) darauf hinweisen, dass die Natur selber wunderschöne Gebilde hervorbringt, die Kunststrang besitzen – man denke beispielsweise an Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur*,¹⁹ ein Werk, das Einfluss auf den Jugendstil gewann (Obrist, Olbrich, Endell, Tiffany) und das vor allem René Binet zu seiner berühmten Eingangspforte für die Pariser Weltausstellung von 1900 inspirierte.

Der interessante Gedanke bei Haeckel ist der, dass die Natur nicht erst die menschliche Kunstproduktion inspiriert (wie bei Alberti), sondern dass die Natur selbst sich mittels ihrer künstlerischen Produktion vorantreibt, dass Kunstgebilde und Kunstproduktion also buchstäblich einen Bestandteil, ein Verfahren der Wirklichkeit selber darstellen. Damit ist der Gegensatz von Wirklichkeit und Kunst, wie er später für die menschliche Welt charakteristisch werden mag, in der Natur unterlaufen bzw. von vornherein inexistent. Kunst ist eine Strategie der Natur und damit der Wirklichkeit selbst.²⁰ Die Kunst hat ursprünglich kein oppositives, sondern ein implikatives Verhältnis zur Wirklichkeit.

cc. Charles Darwin: der natürliche Ursprung der Ästhetik

Ähnliches gilt für Charles Darwins Theorie bezüglich des Ursprungs der Ästhetik. Auch für Darwin war es eine Selbstverständlichkeit, dass die Natur selber wunderschöne Gebilde hervorbringt. Aber die Natur tut ihm zufolge sogar mehr: Sie bringt auch *die ästhetische Einstellung*, den *ästhetischen Sinn* hervor. Was Haeckel thematisiert hatte, war die nicht-intentionale Schönheitserzeugung, etwa bei Radiolarien (für die es nicht zu ihrem biologischen Sinn gehört, Gefallen zu erregen). Was Darwin hingegen erklärt, ist der Ursprung des ästhetischen Sinnes und einer auf diesen zielenden Schönheitsproduktion. Dass dergleichen schon im Tierreich entstanden ist und nicht etwa erst beim Menschen anhebt, ist das große Thema des II. Teiles von Darwins zweitem Hauptwerk, dem 1871 publizierten *Descent of Man*. In diesem II. Teil entwickelt Darwin die Theorie der sexuellen Selektion. Diese geht über die natürliche Selektion hinaus. Es geht dabei, kurz gesagt, darum, dass ästhetisch attraktive Merkmale des einen Geschlechts beim anderen Geschlecht Erregung hervorrufen, so dass es zu einer ästhetisch bestimmten Partnerwahl und folglich zu Paarung und Reproduktionserfolg kommt. Die sexuelle Selektion beruht seit dem Auftreten von Ästhetik nicht mehr auf Kraft und Kampf, sondern auf ästhetischem Sinn und ästhetischen Präferenzen.

Ebenbild vor sich zu haben. So erreichte man denn, Linien und Flächen verbessernd und vervollkommend, soweit die Sache selbst es forderte, das Erstrebte; und dies wahrlich nicht ohne Vergnügen. Zweifellos wuchs von da an von Tag zu Tag die Fähigkeit der Menschen, Abbilder zu gestalten, bis dass sie jedes beliebige Abbild hervorzubringen vermochten, auch wenn die Hilfe mangelte, die ersten Umrisse dazu in irgend einem Stoffe schon vorgebildet zu schauen" (Leone Battista Alberti, *Über das Bildwerk [De Statua]*, entst. ca. 1435 bzw. nach 1450], in: *Leone Battista Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, a.a.O., 165–205, hier 168). – Natürlich steht dabei noch immer das aristotelische Theorem von der Strukturgleichheit zwischen *phýsis* und *téchnē* und von der *téchnē* als einer Fortsetzung des Werks der *phýsis*, die zwar mit künstlichen Mitteln, aber ganz im Sinn der Natur operiert ("ars imitatur naturam"), im Hintergrund.

¹⁹ Das Werk erschien von 1899–1904 in 10 Einzelbänden und dann 1904 in Komplettausgabe.

²⁰ Auf dieser Linie bewegt sich Haeckels Selbstverständnis seiner Darstellung der Schönheiten der Natur. Er verstand sein Erkennen selber als einen Akt der Natur. Für ihn waren "die Gestalt des Zeichnenden, seine Sinnesorgane, seine Motorik [...] Resultate einer Entwicklung, mit der sich letztlich die Natur nur selbst abbildet" (Olaf Breidbach, "Kurze Anleitung zum Bildgebrauch", in: Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* [1904], München: Prestel 1998, 9–18, hier 14).

Die Ästhetik ist also laut Darwin nicht erst eine kulturelle Errungenschaft – die als solche dem Natürlichen gegenüberstehen oder gegenüberstehen könnte –, sondern sie ist von Grund auf ein Naturprodukt. Und sie gehört nicht nur zur Natur, sondern ist eine Weise, wie die Natur sich selbst reproduziert, weitergestaltet und voranbringt. Der Prozess der Arten treibt sich mittels ästhetischer Raffinessen und Entscheidungen voran. Ästhetik ist ein Aktiv- und Produktionsfaktor der Wirklichkeit, ist ein Agens der Weiterentwicklung der biologischen Evolution.²¹ Erneut kann also gar nicht die Rede davon sein, dass die ästhetische Sphäre der Wirklichkeit gegenüberstünde. Sie ist vielmehr ursprünglich eine Dimension der Wirklichkeit selbst und in dieser aktiv, in die Wirklichkeit verwickelt.

Übrigens kommt es innerhalb der Tierästhetik dann auch schon zur Generierung erster selbstständiger Kunstwerke. Für gewöhnlich erfolgt die Schönheitsproduktion an den Körpern des einen Geschlechts, meist des männlichen Geschlechts. Die Männchen entwickeln Ornamente, Capricen und alle möglichen ästhetischen Exuberationen – man denke etwa an das Pfauenrad. Aber dann gibt es eine Art (die Laubenvögel), wo die Männchen gar nicht schön sind, sondern ihre Schönheitsarbeit vom eigenen Körper auf externe Objekte verlagert haben, auf die sogenannten "Begattungslauben": kunstvolle Gebilde, die einzig der Anlockung von Partnern und der Paarung dienen.²² Mit diesen Begattungslauben beginnt im Tierreich sozusagen die Produktion von selbstständigen Kunstwerken. Die männlichen Laubenvögel sind die ersten Objekt-künstler.²³

b. Ist Kunst noch immer Natur?

Es ist ein attraktiver und verschiedentlich wiederkehrender Gedanke, dass die Natur selber Kunst hervorbringt und die Kunst somit zur Wirklichkeit gehört. Aber für die menschliche Kunstproduktion scheint man diesen Gedanken schwerlich aufrechterhalten zu können. Die menschliche Kunstproduktion ist eben ein kulturelles und nicht ein naturhaftes Geschehen. Sie spielt in einem anderen Register als dem der Natur. Insofern ist sie von ihrem Geschehensbereich her von der Naturproduktion unterschieden und tritt dann eben auch durch die ästhetische Differenz der Wirklichkeit – der natürlichen wie der sonstigen kulturellen Wirklichkeit – gegenüber.

Allerdings: Wenn man nicht von vornherein einen kategorialen Unterschied zwischen Natur und Kultur machen wollte, wenn man die humane Kulturproduktion vielmehr als Fortsetzung der animalischen und letztlich als kulturelle Variante von Natur verstehen würde, dann müsste die menschliche Kunstproduktion nicht als etwas gegenüber der Wirklichkeit Anderes aufgefasst und verbucht werden, sondern dann könnte sie als einer der vielen Fälle von ästhetischer Wirklichkeitsproduktion angesehen werden – die von der Bildung von Kristallen über schöne Blumen, Haeckels Radiolarien und Darwins Vogelgesang bis hin zu Picasso & Co. reichen.

aa. Autonomisierung (Alberti)

²¹ Ganz ähnlich wie generell die Kognition seit Beginn des Lebens ein Faktor der Weitertreibung der Wirklichkeit ist: Wo Leben vorliegt, ist die Kognition gewissermaßen *der* neue große Motor der Weiterentwicklung des Seins. Vgl. Verf., *Homo mundanus*, a.a.O., 900, 908 f., 918–920.

²² Darwin stimmte John Gould darin zu, "dass 'diese in hohem Grade verzierten Versammlungshallen als die wunderbarsten Beispiele von Vogelarchitektur betrachtet werden müssen, die bis jetzt entdeckt wurden'" (Charles Darwin, *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*, 2 Bde., Stuttgart: Schweizerbart 1871, Bd. 2, 98).

²³ Vgl. ausführlich zu Darwins Theorie: Verf., "Der animalische Ursprung der Ästhetik", in: ders., *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*, a.a.O., 211–251.

Alberti, dieser frühe Naturursprungstheoretiker, hat Natur und Kultur freilich auseinanderhalten wollen. In diesem Sinn hat er für die menschliche Kunst ein Freiwerden gegenüber Naturvorgaben reklamiert. So betonte er, dass die Menschen bald "jedes beliebige Abbild hervorzubringen vermochten, auch wenn die Hilfe mangelte, die ersten Umrisszeichnungen schon vorgebildet zu schauen".²⁴ Gewiss sollte für Alberti die menschliche Kunst naturgetreu sein, aber für ihn galt ebenso als ausgemacht, dass die voll entwickelte Kunst ein autonomes Produkt der Menschen und keineswegs mehr der Natur ist.

bb. Das Kunstwerk: ein zutage gefördertes Naturkunstwerk (Michelangelo)

Wenig später wollte jedoch Michelangelo diese Verselbstständigung, diese Autonomisierung noch einmal zurücknehmen. Ihm zufolge sollte das kulturelle Kunstwerk nur das zutage geförderte natürliche Kunstwerk sein. Im Stein seien alle Figuren schon vorhanden, der Bildhauer entferne nur die Hüllmasse, um die im Stein schlummernden Figuren zu befreien. – Auf diese Weise wollte Michelangelo das Kunstwerk noch einmal an Natur zurückbinden, in der Natur verwurzelt sehen.

*

An solcher Naturbindung wird in der nachfolgenden Kunsttheorie auf zwei Weisen festzuhalten versucht, die verwandt sind, sich aber doch etwas unterscheiden.: einmal in Form der (im weitesten Sinn romantischen) These vom Künstler als Medium, und zum anderen in Form der Auffassung, dass die Kunst eine an der Natur sich orientierende Parallele zur Natur sei.

c. Die romantische Kunstidee: der Künstler als Medium der Natur (des Universums)

Die romantische Auffassung geht von der *natura naturans*, der schöpferischen Natur aus, die alle uns bekannten Erscheinungen der Natur (*natura naturata*) hervorbringt. Dazu bedient sie sich im Fall der Kunst des Künstlers; sie bringt mittels seiner (als Medium) das Kunstwerk hervor. Das Besondere an Kunstwerken ist dann, dass sie, anders als der Großteil der sonstigen Erscheinungen, die *natura naturans* eigens ausdrücklich machen. Wenn man ein Kunstwerk richtig betrachtet, sieht man es also nicht nur als Bild oder Produkt (als *natura naturata*), sondern erfährt durch es die Produktivität der *natura naturans*. Und wenn man sich als Künstler richtig versteht, dann begreift man sich als Medium, durch welches die *natura naturans* sich zur Anschauung bringt.

Diese romantische Auffassung war sehr einflussreich. Man findet sie beispielsweise noch bei Gustav Mahler: "Nun aber denke Dir so ein *großes* Werk, in welchem sich in der Tat die *ganze Welt* spiegelt – man ist, sozusagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt."²⁵ "Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man *wird* komponiert."²⁶

d. Parallelismus (Cézanne, Nolde)

Eine zweite Weise, wie an einer Naturbindung unter Bedingungen des Bewusstseins kultureller Autonomisierung festzuhalten versucht wird, liegt bei der These vor, dass die Kunst eine Parallele zur Natur darstelle, die sich an der Natur orientiere.

²⁴ Alberti, *Über das Bildwerk*, a.a.O., 168).

²⁵ Brief Gustav Mahlers an Anna von Mildenburg, Juni oder Juli 1896, in: *Gustav Mahler – Briefe*, Wien: Zsolnay 1982, 164 f.

²⁶ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. v. Gustav Killian (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984), 161.

Im Unterschied zum romantischen Modell wird hier nicht mehr mit einer Naturtäterschaft spekuliert oder kokettiert, sondern der kulturelle Status des eigenen Tuns und seine Distanz von der Natur wird anerkannt – daher ist die Naturbeziehung eben nicht mehr die einer direkten Ableitung, sondern nur noch die einer Parallele –, aber andererseits soll die Natur, wenn schon nicht mehr der subkutane Täter, so doch zumindest noch das richtunggebende Vorbild für die eigene Kunstproduktion sein.

Paradigmatisch hat Cézanne die Malerei in diesem Sinn als "Harmonie parallel zur Natur" bestimmt: "Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Das ganze Bestreben des Malers muss die Stille sein. Er muss in sich alle Stimmen der Vorurteile zum Schweigen bringen, vergessen, vergessen, Stille eintreten lassen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner empfindsamen Tafel die ganze Landschaft einschreiben."²⁷ – Am Ende macht Cézanne also doch noch einmal einen Schritt ins romantische Lager.

Ganz im Sinn eines Parallelismus sagt hingegen Emil Nolde: "Ich wollte im Malen immer gern, dass die Farben durch mich als Maler auf der Leinwand sich so folgerichtig auswirkten, wie die Natur selbst ihre Gebilde schafft, wie Erz und Kristallisierungen sich bilden, wie Moos und Algen wachsen, wie unter den Strahlen der Sonne die Blume sich entfalten und blühen muss."²⁸

e. Menschliche Kunst – aber unter Mitarbeit des Wirklichen zustande gekommen – gleichsam eine Selbstdarstellung des Wirklichen

Noch im 20. Jahrhundert konnte man demgegenüber anspruchsvoller sein, sich mit einem bloßen Parallelismus nicht begnügen, sondern die alte Hoffnung erneuern, dass doch die Wirklichkeit selber das Werk hervorbringe oder zumindest daran mitarbeite.

Ein Beispiel dafür sind Max Ernsts Frottagen (*Histoire Naturelle*, ab 1925). Beim Frottageverfahren manifestiert sich die Oberflächenstruktur von Gegenständen in der Darstellung – die Oberflächenstruktur drückt sich gewissermaßen durch. Insofern sind die Gegenstände selber an ihrer Vergegenwärtigung beteiligt – die Darstellungen erscheinen jedenfalls so, wie wenn das Wirkliche selbst sie hervorgebracht, zumindest an ihnen mitgewirkt hätte.²⁹

Das geht nicht nur über den Parallelismus, sondern auch über die romantische Idee hinaus, dass der Künstler als Medium eines tiefen *Naturgrundes* tätig sei; hier sind es vielmehr *Erscheinungen* der Natur (romantisch gesprochen also Instanzen der *natura naturata*), die zur Geltung kommen, und dies eben so, dass *sie sich selbst* und *direkt* in der Darstellung niederschlagen – zwar mit Hilfe von Verfahren, die von Künstlern ersonnen wurden, die aber doch gerade so sind, dass sie dem Wirklichen erlauben, sich selbst zur Geltung zu bringen, sich gleichsam selber niederzuschreiben.

²⁷ *Conversations avec Cézanne*, hrsg. von P. M. Doran (Paris: Macula 1978), 109.

²⁸ Aus: Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe* (Berlin 1934), zit. nach: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1956), 45. Ähnlich: "Ich will so gern, dass mein Werk aus dem Material hervorwachse" (aus: Emil Nolde, *Briefe aus den Jahren 18941 – 926*, hrsg. v. M. Sauerlandt, Berlin 1927, zit. nach: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1956, 45).

²⁹ Vgl. Wolfgang Welsch, "Frottage" – *Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus* (Bamberg 1974).

Sofern hier das Wirkliche selbst an der Produktion des Kunstwerks beteiligt ist, könnte man glauben, dass mit diesem Modell nun endlich ein integratives Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit erreicht sei.

f. Eine bleibende Grenze all dieser Verfahren: das fertige Werk steht für sich, ist nicht mehr in die sonstige Wirklichkeit involviert

Aber das Verfahren hat eine Grenze, und zwar eine harte Grenze – wie all die zuvor erörterten Verfahren auch: Am Ende kommt doch ein für sich stehendes Kunstwerk heraus, das vom sonstigen Wirklichen wieder unterschieden und nicht in dieses involviert ist – das ihm vielmehr gegenübersteht. Die Wirklichkeit mag am Zustandekommen des Werkes beteiligt gewesen sein, aber wenn das Werk fertig ist, ist Schluss damit, dann steht (oder hängt) das Werk für sich allein. Die Verbindung mit Wirklichkeit beschränkte sich auf den produktiven Aspekt, sie gilt nicht mehr für das Resultat. Das fertige Werk ist von den Wirklichkeitsprozessen abgekoppelt und steht nun der Wirklichkeit, die zu ihm geführt hat (wie allen anderen Wirklichkeitsformen auch) gegenüber. Wie naturinspiriert oder naturinitiiert die genannten Verfahren auch sein mochten, am Ende kommen jedesmal für sich stehende Werke heraus. Dies, denke ich, ist ein unumstößlicher Befund. Wenngleich ein enttäuschender.

Denn gesucht, angezielt war in den diversen Richtungen von Romantik, Parallelismus und Frottageverfahren ja offenbar etwas anderes: dass die Verbindung zur Natur durchgängig bestehe, das sie erhalten bleibe, nicht am Ende gekappt werde.

Morton Feldman hat diesen Unterschied einmal so formuliert: "Früher waren meine Stücke wie autonome Objekte; jetzt sind sie wie sich entwickelnde Dinge."³⁰ Man versteht das gut. Die Stücke sollen idealerweise nicht wie selbstgenügsame Objekte sein, sondern Entwicklungen zeigen, auch Zufall einschließen, und sie sollen vor allem von sich aus (und nicht aufgrund einer vom Komponisten festgesetzten Kompositionslogik) dorthin finden, wo sie hingehen. – Schön und gut. Aber die Frage lautet erneut: Sind diese Stücke bloß *wie* "sich entwickelnde Dinge" oder sind sie *tatsächlich* "sich entwickelnde Dinge"?

Das Letztere scheint mir auch bei den späten Stücken von Feldman nicht der Fall zu sein. Sie sind wunderbare Musikstücke – aber eben Stücke von Kunstmusik, auf CDs zu kaufen oder im Konzertsaal zu hören. Sie kommen über eine *Parallele* zur Entwicklung von Dingen nicht hinaus – sie entwickeln sich im Medium des Klangs *analog* zu natürlichen Phänomenen wie Flussläufen oder Blattbildungen oder dem Wetter, aber sie sind nicht Teil solcher Vorgänge, sondern tun nur etwas Entsprechendes im Medium der Musik.³¹ Als Musikwerke mögen sie Wirklichkeitsanklänge enthalten, aber als Kunstwerke sind sie nicht in die Wirklichkeit involviert, sondern stehen dieser gegenüber.³²

g. Die Lösung: vom Werk zum Prozess

³⁰ Zit. nach: *Morton Feldman: List of Works – Werkverzeichnis* (London: Universal Edition 1998), 3.

³¹ Dasselbe gilt für die Werke vom Typus "Artificial Life". Hier erzeugt man im wesentlichen virtuelle Bilder und Prozesse. Es bleibt also bei einer klaren Differenz zwischen dem Kunstwerk auf der einen und der Realität auf der anderen Seite. Spezifisch und neu ist nur, dass die Kunstwerke nach dem Muster der Evolution modelliert sind (Mutation, Selektion, Zufall, Population, Variation, Rekombination, Umwelteinflüsse, Genaktivierungsfolgen etc.). Die Wirklichkeit fungiert also als Taktgeber der Weiterentwicklung – aber nicht die Erscheinungswirklichkeit, sondern eine wissenschaftlich begriffene Wirklichkeit bzw. deren Entwicklungslogik. Eigentlich handelt es sich also um eine auf evolutionstheoretischem Wissen basierende Produktion von Kunst. Die Berührungsfäche mit der Wirklichkeit ist nur eine logische, keine reale.

³² Am ehesten wären ein Beispiel für Kunstwerke, die tatsächlich "wie sich entwickelnde Dinge" sind, manche Arbeiten von Sigmar Polke seit Anfang der 80er Jahre. Polke setzte dabei chemische und biologische Prozesse zur post-festum-Veränderung dessen ein, was er als Maler auf die Leinwand gebracht hatte. Als Malmittel verwendete er chemische Substanzen, und er schleuste Bakterien ein, die das Bild nach dessen Fertigstellung (während es also beispielsweise im Museum hängt) verändern. Die Natur macht also auf ihre Weise weiter – zwar vom Künstler initiiert, aber doch im einzelnen unvorwegnehmbar.

Mir scheint: Man kommt, solange die Kunsttätigkeit auf die Hervorbringung von selbstständigen *Werken* zielt, nicht über den Parallelismus hinaus. Man kann auf diese Weise nicht zum Involviertsein, nicht zu einem wirklichkeits-implikativen Status der Kunst, nicht zu einem Verwickeltsein der Kunst in die Wirklichkeit gelangen. Denn man kann nicht zugleich die Abgrenzung – die ästhetische Differenz, die für Werke konstitutiv ist –, aufrechterhalten *und* diese Schranke niederlegen.

Die einzige Alternative, die aus diesem Dilemma herausführt, scheint mir die zu sein, die künstlerische Tätigkeit nicht auf selbstständige *Werke* auszurichten, sondern auf *Prozesse*. Und natürlich nicht auf Prozesse, die ihrerseits wieder in einem künstlerischen Werk der üblichen Art terminieren (wie das bei künstlerischen Herstellungsprozessen für gewöhnlich der Fall ist), sondern auf Prozesse der Wirklichkeit selbst.

Dabei kann man künstlerisch solche Prozesse neu initiieren oder man kann in schon laufende Prozesse eingreifen. Ein Beispiel für das erstere wäre Beuys' Aktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* bei der Documenta VII (Kassel 1982). Ein Beispiel für das letztere wären mikro-invasive Verfahren, wie sie beispielsweise die Gruppe Superflex entwickelt hat.

In solchen Fällen übergibt die Kunst sich Prozessen, die, wie bei Wirklichkeitsprozessen üblich, von selbst weiterlaufen. Nach einiger Zeit wird man oft nicht mehr wissen oder nicht mehr erkennen können, dass dabei Kunst ihre Hand im Spiel hatte. Die schöne, von Lucius Burckhardt für das Design formulierte Devise "Gutes Design ist unsichtbar" gilt analog auch für derlei interventionistische Kunst.

Dies scheint mir, wie gesagt, der einzig mögliche Fall zu sein, wie Kunst tatsächlich in die Wirklichkeit verwickelt sein kann. Sie kann es nicht, indem sie in der Wirklichkeit Stücke kreiert (Werke), sie kann es nur, indem sie sich in Prozesse der Wirklichkeit hinein begibt und in diesen gleichsam auf- oder auch untergeht.

Dies bedeutet freilich auch, dass der Kunstcharakter hier zunehmend verschwindet. Oder besser: dass er sich transformiert, nämlich weg vom konventionellen Sinn von Kunst, der auf autonome Werke zielte, hin zu einer künstlerischen Anregung oder Impulsgebung in der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit wird durch den künstlerischen Input energetisiert und intensiviert, und sie schlägt Wege ein, die ohne diese Anregung nicht entstanden wären – wobei der ursprüngliche künstlerische Input sukzessiv weniger kenntlich werden und am Ende ganz verschwinden kann (oder wo allenfalls das Ensemble von Künstlichkeit und Wirklichkeit als wirklicher Prozess weitergeht).

Oder, mit einem Vergleich gesagt: Es verhält sich mit solchen künstlerischen Interventionen ähnlich wie in buddhistischer Perspektive mit der Erleuchtung oder schlicht einer guten Tat. Diese strahlen auf ihre Umgebung aus, erhellen oder erleuchten diese mit, machen sie etwas besser.³³ Und erfüllen sich darin. Ähnlich geht hier auch die Kunst in ihren Wirklichkeitswir-

³³ Dōgen: Für einen Moment strahlt unsere Erleuchtung auf die Welt aus, macht die Dinge durchsichtiger. "Wenn ein Mensch auch nur für einen Augenblick aufrecht im Samādhi sitzt und in Körper, Rede und Geist die Buddha-Haltung offenbart, nimmt die ganze Dharma-Welt diese Haltung ein, und der unendliche Raum kommt zum Erwachen" (Dōgen, "Bendōwa" – "Ein Gespräch über die Praxis des Zazen" [1231], in: ders., *Shōbōgenzō – Die Schatzkammer des wahren Dharma*, Bd. 1, übers. v. Ritsunen Gabriele Linnebach u. Gudō Wafu Nishijima, Heidelberg-Leimen: Kristkeitz 2001, 27–49, hier 29).

kungen auf. Wenn ich mich nicht täusche, bezeichnet dies eine Suchrichtung (und vielleicht auch Sehnsucht) etlicher Künstler seit mehreren Jahren.³⁴

Schließen möchte ich mit zwei allgemeinen Bemerkungen. Seit einiger Zeit erleben wir in der philosophischen Diskussion (und ähnlich und sogar intensiver noch in den Grundlagendiskussionen der Physik) einen Übergang von einer Betrachtung der Welt nach Maßgabe der Substanzenontologie zu einer Betrachtung im Sinn der Prozessontologie.³⁵ Für das Alltagsverständnis stehen noch immer Gegenstände, Dinge im Vordergrund. Für das wissenschaftliche Verständnis hingegen rücken Prozesse ins Zentrum. Demzufolge ist nichts, was es ist, einfach aus ihm selbst heraus, sondern es wird dazu als Produkt von Prozessen, die es konstituieren und auch wieder auflösen. Heute scheint ein Übergang von der traditionellen Substanz- zur neueren Prozessontologie geboten.

Vielleicht vollzieht sich ein ähnlicher Wandel in der Kunst. Die Produktion in sich geschlossener Werke mutet heute, gelinde gesagt, einigermaßen antiquiert an. Sie will gleichsam noch einmal die Substanzontologie beschwören. Demgegenüber herrscht heute eine Zuwendung zu Prozessen vor.

Gewiss, das ist, ich habe es schon gesagt, mit einem "Verschwinden der Kunst" verbunden. Aber andererseits ist es doch auch ein altes Ideal – selbst im europäischen Raum, vor allem aber außerhalb Europas –, dass die Kunst, statt nur für sich zu stehen, einen Beitrag zum besseren, zum gelingenden Leben leisten solle.³⁶ Das scheint mir in Kunstformen, die sich in Prozesse der Wirklichkeit hineinbegeben, angezielt. Insofern hat das "Verschwinden der Kunst" auch Züge der Einlösung eines alten Ideals.

Schließlich: Ich habe heute in vielem den Eindruck, dass sich ein Kreis schließt. Der ästhetische Sinn hat sich, wie ich zuvor unter Rückgriff auf Darwin darlegte, ursprünglich in der Natur entwickelt und zu Zwecken sexueller Werbung gedient. Dann hat er sich autonomisiert, zuerst schon bei manchen Vögeln und dann vollends beim Menschen – und das gesteigert in den letzten 500 Jahren in Europa. Jetzt scheint es, als würde er sich wieder seinem Ursprung zukehren, sich auf neue Weise mit diesem verbinden. Wir suchen eine Kunst, die nicht mehr abgespalten ist von der Wirklichkeit, die nicht mehr für sich ist und der Wirklichkeit gegenübersteht, sondern die von der Wirklichkeit, in der sie operiert, nicht mehr kategorisch unterschieden ist. Die eher ein Transformationselement oder ein Verbesserungsferment dieser Wirklichkeit ist. Die Kunst kehrt in die Wirklichkeit zurück. – Den Museen (ich weiß) könnte Besseres geschehen. Der Kunst wohl kaum.

³⁴ Vgl. Verf., "Am Nullpunkt der Kreation", in: *Gretchenfragen: Kunstpädagogik, Ästhetisches Interesse, Atmosphären*, hrsg. v. Stefan Graupner, Kathrin Herbold u. Andreas Rauh (München: kopaed 2010), 13–25.

³⁵ Vgl. dazu näher: Verf., *Homo mundanus*, a.a.O., 894–897.

³⁶ Vgl. Friedrich Schiller, "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen" [1795]. Sekundär können natürlich auch Werke einen diesbezüglichen Effekt auslösen. Sie ergreifen und inspirieren die Museumsbesucher, verändern sie. Vgl. Rilkes "Du musst dein Leben ändern" ("Archaischer Torso Apollos", 1908). Vollends klar ist die Verbindung von Ästhetik und Ethik in der ostasiatischen Tradition, beispielsweise im Daoismus.