

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

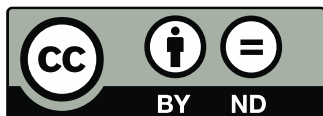
Das Ästhetisch-Spekulative

Herausgeber*innen: Kathrin Busch, Georg Dickmann, Maja Figge, Felix Laubscher

Paderborn: Wilhelm Fink, 2021

Gestaltung: Jenny Baese

Es handelt sich bei dieser Veröffentlichung um eine korrigierte Fassung der Druckfahne. Korrigiert wurde das Erscheinungsjahr im Abbildungsnachweis auf Seite 363 von 2007 auf 2017.



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhalt

1

- 9 **Der Späher**
Monika Rinck
- 15 **Einleitung**
Kathrin Busch, Georg Dickmann,
Maja Figge, Felix Laubscher
- 33 **James Hoffs „Virus Paintings“.**
„Play to the powers that be, their own melody ...“
Marian Kaiser

2

- 41 **Bericht des Entwohnten**
Roger Caillois
mit einem Kommentar von Elisabeth Heyne
- 63 **Digitales Fleisch. Spekulieren mit künstlichen Körpern**
Kathrin Busch
- 87 **SelfSisters**
Johannes Paul Raether
- 111 **Andere Körper. Von der Verkörperungslogik
des Korrelationismus zur spekulativen Ästhetik**
Martin Beck
- 133 **Literarische Hyperobjekte. H.P. Lovecrafts Spekulationen
mit seltsamen Substanzen**
Georg Dickmann

3

- 155 **To Jupiter and beyond ... Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssey„ – eine Fiktion außerhalb der Wissenschaft**
Felix Laubscher
- 179 **Das Werden der Kunst**
Ludger Schwarte
- 193 **Ohne Gewähr. Das (Nicht-)Wissen der Kunst und das Potenzial des Unvorwegnehmbaren**
Susanne Witzgall
- 213 **Literarisch-ökonomische Spekulationen**
Joseph Vogl und Georg Dickmann im Gespräch
- 225 **Die Möglichkeit einer spekulativen Produktionsweise**
Marina Vishmidt

4

- 243 **Archestrated Rhythmachine Komplexities**
KollektivARK
- 255 **Amblyopia**
Omer Fast und Felix Laubscher im Gespräch
- 269 **Preenacting speculations. Zur theatralen Inszenierung und Erprobung von möglichen Zukünften im Rahmen von Preenactments bei Interrobang**
Lisa Großmann
- 285 **Deep Unlearning (I)**
Sascha Pohflepp, Chris Wobken
- 291 **Komplementarität. Modelle in spekulativen Dialogen**
Reinhard Wendler

5

- 305 Operatoren der Spekulativen Poetik
Armen Avanesian, Anke Hennig
- 329 Ästhetik der Fossilisierung
Daniel Falb
- 349 Riddles. „Sphinx Otto Protecting Earth From Humankind“,
Chateau de Versailles, 2017
Marguerite Humeau
mit einem Essay von Hanna Magauer
- 367 Bildnachweise
- 368 Impressum

Das Werden der Kunstⁿ Ludger Schwarte

Ludger Schwarte ist Professor für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf mit den Schwerpunkten Ästhetik, politische Philosophie, Kulturphilosophie und Wissenschaftsgeschichte. Nach Promotion (1997) und Habilitation (2007) in Philosophie an der FU Berlin hatte er eine Assistenzprofessur an der Uni Basel und eine Professur für Theorie des Ästhetischen an der ZHdK inne. Publikationen u. a. *Philosophie der Architektur* (2009), *Vom Urteilen* (2012), *Notate für eine künftige Kunst* (2016).

Kunstwerke reagieren aufeinander, synchron und diachron. Jedes entstehende Werk ist mehr als eine Auseinandersetzung mit schon bestehenden: Um als Kunstwerk gelten zu können, muss eine künstlerische Praxis an wenigstens einer bestimmten Stelle, bewusst oder unbewusst, die konstitutiven Regeln bisheriger künstlerischer Praxis zu suspendieren, zu negieren oder zu überschreiten versuchen, sodass das, was als Kunst gilt, sich stets im Werden befindet. Geht man von dieser spezifischen zeitlichen Verfasstheit künstlerischer Praxis aus, so ist klar, dass es unzureichend wäre, eine Kunstphilosophie nur auf die Analyse paradigmatischer einzelner Kunstwerke oder auch eines vollständigen Atlases aller existierenden Kunstwerke zu stützen. Vielmehr muss sie – spekulierend – über jede (historisch kontingente) ästhetische Erfahrung hinaus zu einem tieferen Verständnis der Entstehungsbedingungen künstlerischer Tätigkeit, ihrer Negationen und Neuausrichtungen, ihres Wandels gelangen. Ein solches Verständnis des Werdens der Kunst erlaubt es, jüngere Theorien gegenwärtiger Kunstproduktion in den Blick zu nehmen und zu kritisieren. Was kennzeichnet die zeitgenössische Kunst im Unterschied zur modernen Kunst? Diese Frage impliziert schon, dass die zeitgenössische Kunst, mit ihren Eigenschaften, mit ihren politischen Projekten, mit ihren Theorien, auch (nur) eine Epoche künstlerischer Entwicklung darstellt, die wie jede Epoche irgendwann endet. Wie erklärt sich, dass das, was „Kunstwerk“ und „künstlerische Tätigkeit“ heißt, solchen radikalen historischen Umbrüchen unterworfen ist? Inwiefern ist es die spezifisch zeitliche Struktur zeitgenössischer Kunstwerke, aufgrund derer sie, gemes-

sen an Kriterien der modernen Kunst, unzureichend bzw. verwerflich erscheinen? Welche Anforderungen lassen sich für eine Kunst formulieren, die die zeitgenössische Kunst ablöst? Welche Bedeutung kommen philosophischen Reflexionen über eine erst noch im Werden begriffene Kunst zu?

I. Nicht Sein, sondern Werden

Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte der Erneuerungen und Brüche, der originären Ansätze, der Differenzierung. Zeit und Geschichtlichkeit spielen hier eine besondere Rolle. Kunstwerke tragen nicht nur einen historischen Index wie alle kulturellen Artefakte. Weil Kunstwerke quer zu ihrer Epoche liegen, aus der Zeit herausfallen, mit anderen Zeiten korrespondieren, ist die Kunstgeschichte nicht einfach ein Untergebiet der Kulturgeschichte, sondern erfordert eigene Methoden. Kunst impliziert eine spezifische Logik der Geschichtlichkeit wie auch der Zeitlichkeit. Kunst ist nicht, sondern wird. Es gibt nicht die Gegenwart der Kunst und auch keine Abfolge periodischer Präsenzen, sondern nur ein diskontinuierliches Werden der Kunst.

Denn es handelt sich bei der Kunst nicht um einen kontinuierlichen kulturhistorischen Wandel. Was einst ein Haus war, gilt heute noch als Haus. Was einmal Kunst war, ist es heute nicht notwendigerweise mehr. Erst die Zukunft wird erweisen, welche der vielen Praktiken, die heute erprobt werden, künstlerisch genannt zu werden verdienen. Indem sie das, was künstlerische Praxis heißt, in Frage stellen, um Abseitiges erweitern oder in minimalen Verschiebungen partiell neu erfinden, erklären sie zugleich das, was bislang als wesentlich für Kunst galt, zu einem historisch Zufälligen und bloß Vorläufigen. Insofern sind künstlerische Praktiken spekulativ: Sie implizieren gewissermaßen eine Wette auf die Zukunft der Kunst. Sie sind allerdings auch performativ, denn sie stellen das, was die Zukunft der Kunst sein soll, zugleich aus und verschaffen ihrer Aussicht auf die Zukunft damit Geltung.

Das Werden der Kunst ist deshalb keine kontinuierliche Evolution, sondern ein diskontinuierliches Werden. Es ist eine vielstrahlige Entwicklung, die durchaus auch von retroaktiven Brüchen gekennzeichnet ist und parallele konzeptuelle und daraus folgend ontologische Sprünge verzeichnet. Zu allen Zeiten stehen inkompatible Verständnisse und Praktiken nebeneinander und nichts verbindet die Praktiken und deren Resultate, die im 20. Jahrhundert als Künste auftreten, mit dem, was einst *ars*, *poiesis* oder *techné* hieß, und genau das ist, jedenfalls aus heutiger Sicht, wesentlich für die Logik des Begriffs. Das, was Kunst ist, das, was als Kunstwerk zählt, ändert sich nicht entlang von Perioden und Zeitachsen. Es ist ein Prozess des radikalen Wandels, der Entpuppung, zuweilen der Metamorphose. Künstlerisch bedeutsam sind Akte der Diskontinuation von Kunst.

II. Das reine Werden

Mit meiner These, dass Kunst nicht ist, sondern wird, ist nicht nur eine Verschiebung des theoretischen Fokus verbunden, sie impliziert vielmehr die Aufgabe einer Neukonzeption der Ontologie der Kunst. Die Frage ist also nicht mehr: *Was ist Kunst*, sondern *wie wird Kunst*, wie kommt Kunst in die Welt, wie findet sie statt, wie kann sie werden? Und inwiefern unterscheidet sich dieses Werden von anderen natürlichen Prozessen, von evolutionären Vorgängen, von politischen oder ökonomischen Ereignissequenzen? Was sind die *zukünftigen Möglichkeitsbedingungen* künstlerischer Ereignisse?

In der Philosophie der Neuzeit hat das Werden so manche Aufwertung erfahren, die ich hier nicht rekapitulieren will. Hintergrund einer solchen Neubestimmung ist weniger die Dichotomie von Werden und Vergehen, der Topos ewigen Werdens oder die Dialektik von Sein und Nichts, sondern vielmehr der Primat des Werdens, den vor allem Henri Bergson unterstrichen hat: Im Hintergrund seiner radikalisierten Auffassung des Werdens steht eine dynamische Ontologie, eine Aufmerksamkeit für die Dauer der werdenden, sich verändernden Dinge, eine Frage nach der Möglichkeit des Neuen, die später in der Ereignisphilosophie Martin Heideggers ebenso wie in der Beschwörung des *devenir* (Frau-Werden, Tierwerden) bei Gilles Deleuze ihren Niederschlag gefunden hat.

In der *Logik des Sinns* unterstreicht Deleuze, dass sich das reine Werden dem Gegenwärtigen entzieht. Nicht Dingzustände, sondern Ereignisse geraten nun in den Blick. Anstatt auf Substanzen und Attribute kommt es nun auf Verben an: nicht der grüne Baum, sondern das Grünen des Baums.¹

Damit rücken andere Ebenen in den Blick. Denn wenn wir das Werden der Kunst erfassen wollen, können wir nicht länger Kunstwerke zum Ausgangspunkt nehmen und sie als Gegenstände, Atmosphären oder Ereignisse ansehen, die uns Gelegenheiten zu kunstspezifischen Erfahrungen bieten.² Denn diese Anlässe und Gelegenheiten sind selbst nicht kunstspezifisch: Nicht jede ästhetisch materialisierte Sinnstiftung bzw. Selbstreflexion ist Kunst; nicht jede symbolisch aufgeladene Materialkultur, nicht jede Bildsprache, nicht jede ästhetisch anspruchsvolle Komposition ist Kunst. Weder die ästhetische Erfahrung noch ästhetische Eigenschaften von Objekten lassen uns die Praxis des Kunstwerdens verstehen. Dies bedeutet zugleich, dass traditionelle Einschränkungen künstlerischer Praxis nicht auf bestimmte professionalisierte Genres, Medien oder Disziplinen wie Malerei, Bildhauerei, Schauspiel, Orchestermusik etc. fixiert werden können. Ebenso wenig können aus Einzelanalysen kanonischer Werke zureichende Schlüsse über die Kunsthaftigkeit (entstehender) ästhetischer Objekte oder Ereignisse gezogen werden.

1 Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, Frankfurt a. M. 1993, S. 21.

2 Vgl. Bertram, Georg: *Kunst als menschliche Praxis*, Berlin 2014, S. 27.

III. Spekulation als Verfahren der Kunstphilosophie

Wenn ich also nicht nur in Einzelfällen wissen will, was früher einmal als Kunst galt, muss ich methodisch über das Vermessen, Beschreiben und Inventarisieren hinausgehen. Wenn ich wissen will, wie Kunst wird, darf ich meine Bestimmung nicht abhängig machen von der erkenntniskritischen Einschränkung raumzeitlicher Erfahrbarkeit durch ein humanes Subjekt. Ästhetische Eigenschaften kann ich an einem Objekt oder einer Situation wahrnehmen; künstlerische Eigenschaften wie beispielsweise Originalität sind jedoch relativ, es sind Kategorien des Vergleichs, sie beziehen sich auf gelungene Exemplare der Vergangenheit, auf das Neue, das schon gewesen ist, auf bestehende und zu überwindende Paradigmen der Neuartigkeit, auf einstige Fortschritte wie auch auf andere, konkurrierende Experimente. Die Realität eines Kunstwerkes erschöpft sich nicht in seiner Wirkung oder in der Erfahrung, die es auslöst. Sie sind keine Rauschmittel und keine Karusselle im Freizeitpark.

Noch viel weniger kann ich aus dem Besuch einer „Galerie alter Meister“, eines „Museums für moderne Kunst“ und eines „Institute for Contemporary Art“ ableiten, was die Einheit des Kunstbegriffs in den verschiedenen kulturhistorischen Epochen ausmacht. Die Bewegungsgesetze dessen, was Kunst heißen soll, zwischen den Epochen muss ich selbst erschließen; aber dies kann nicht allein auf der Basis der Exponate gelingen, sondern nur mittels Deduktion aus einem übergeordneten Geschichtsverständnis, wie bei Hegel, mittels Extrapolation, also der Konstruktion eines Begriffes bzw. seiner historischen Entfaltung aus der Analyse des empirisch Beschreibbaren, mittels Hypothesenbildung oder Induktion. Die Reihungen und Übergänge, die dabei zwischen den Kunstwerken, den Schulen, Strömungen und Epochen gebildet werden, müssen jedoch logisch an der Grenze des erst jetzt Entstehenden scheitern.

Unter welchen Voraussetzungen wird etwas ein Kunstwerk? Wie kommt es, dass das, was die Einheit eines Kunstwerkes ausmacht, die Ontologie von Kunstwerken, voller Dynamik ist und aus lauter Kontingenzen und abrupten Wechseln besteht?

Hier muss die Kunstphilosophie offenbar genauer und systematischer hinsehen als bisher. Sie muss auch ihr Selbstverständnis korrigieren: Kunstphilosophie verhält sich nicht zur Kunst wie Ornithologie zu Vögeln. Kunstphilosophie ist keine Theorie der Kunstgeschichte, keine Reflexion und Normierung der gegenwärtigen Kunstpraxis. Ihre Methode ist nicht die soziologische oder ökonomische Analyse des heutigen Zustandes der Kunst, sondern die Reflexion der Grundlagen und Voraussetzungen des Werdens von Kunst; ihrer *historischen und zukünftigen Bedingungen der Möglichkeit*. Dazu zählt, im Inneren des Kunstwerdens, die genauere Bestimmung dessen, was der Allgemeinbegriff „Kunst“ meint. Ausgangspunkt hierbei ist kein Album anerkannter Kunstwerke, sondern die vergleichende Analyse künstlerischer und nichtkünstlerischer Prozesse.

Weil es, um dem Werden der Kunst gerecht zu werden, nicht hinreicht, etablierte künstlerische Praktiken zu untersuchen und die Schnittmenge des Malens, Schauspielerns, Musizierens, Filmens etc. zu bilden, ist es notwendig, aus dem Vergleich der Übergänge, die zu neuen Praktiken geführt haben, also etwa zur Aktionskunst oder zur Installation, mit Prozessen der „Entkunstung“ einst anerkannter künstlerischer Tätigkeiten ins Kunstgewerbliche (beispielsweise der Goldschmiedekunst oder der Glasbläserei) eine Fluchtlinie für weitere Diskontinuationen zu bilden. Dazu muss ich mich von dem, was zufällig vorliegt, und von dem, was ich erkennen kann, unabhängig machen. Dieses Hinausgehen über das Gegebene hieß in der Tradition der Philosophie meist: Spekulieren. Das Verfahren der Spekulation in der Philosophie bedeutet vor allem, über das, was ist, was sich erfahren, nachweisen und nachzählen lässt, hinauszugehen, um das Wesen von etwas, den vollen Begriff von etwas, die Idee von etwas, den systematischen Zusammenhang jenseits seiner okkasionellen Instantiierungen zu erfassen. Spekulieren heißt folglich vor allem, etwas in seiner Realität, auch jenseits seiner Erfahrbarkeit, zu bestimmen.³ Eine spekulative Erkenntnis ist, Hegel folgend, dem Empirischen nicht entgegengesetzt, sondern die Vermittlung und Synthese des empirisch Vereinzelten.⁴ Sie ist das Wissen um die Konstruktion von Begriffen. Wenn es darum geht, die Integralität einer Bewegung, einer Veränderung zu erfassen, dann bleibt es nicht bei der Intuition, beim Sich-Einschmiegen, sondern die begriffliche und argumentative Konstruktion hat Einfluss auf das, was geschehen kann. Kunstphilosophische Spekulation in diesem Sinne ist selbst Teil der künstlerischen Praxis. Diese kunstphilosophische Spekulation kann durchaus praktisch werden, denn etwas (ein ästhetisches Objekt, ein Ereignis) kann nur dann ein Kunstwerk genannt werden, wenn es den vorherrschenden Kunstbegriff testet, riskiert und negiert.⁵ Insofern die Anerkennung eines Werkes als Kunstwerk vom Kunstbegriff, von der Kunsttheorie abhängt, und weil diese Anerkennung kein Vorgang bloßer externer Zuschreibung, sondern auch ein solcher des Erkennens ist, hängt die Möglichkeit von etwas, Kunst zu sein, von einer Form fortschrittlicher philosophischer Reflexion ab, die das Kunstwerk in seinem Material selbst zu entfalten in der Lage ist.⁶

3 Nach Immanuel Kant ist eine spekulative theoretische Erkenntnis diejenige „eines Gegenstandes, wozu man in keiner Erfahrung gelangen kann. Sie wird der Naturerkenntnis entgegengesetzt.“ In ihrem spekulativen Gebrauch könne die Vernunft folglich „gar nichts wissen“. Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, B 662f. Kant konzediert, dass spekulative Einsichten Verknüpfbarkeit, Einheit, Systematizität hervorbringen; für ihn sind diese aber nicht mehr als unbegründbare regulative Ideen oder bestenfalls Postulate der praktischen Vernunft. Nach Hegel muss Philosophie jedoch Spekulation sein und das Absolute erkennen, nämlich die Identität von Subjekt und Objekt.

4 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 2. Jubiläumsausgabe, hg. v. H. Glockner, Bd. 18, 1927, S. 341.

5 Vgl. ebd., S. 507f.

6 Vgl. ebd., S. 509f.

IV. Ästhetische Erfahrung unzureichend

Die meisten gegenwärtigen Kunstphilosophien sehen künstlerische Objekte als gegeben an – als interpretationsoffene, syntaktisch und semantisch dichte Symbolkonglomerate. Sie fokussieren auf die ästhetische Erfahrung zur Erklärung dessen, was ein Objekt zu einem Kunstwerk macht. Das gilt schon für John Deweys *Art As Experience*.⁷ Für Monroe Beardsley erfolgt die Schöpfung des Kunstobjektes in der Reaktion eines Publikums auf ein Werk. Richard Wollheim will die Ästhetik insgesamt begreifen als die Untersuchung des Zuschauers und seiner Rolle.⁸ Arthur C. Danto zufolge ist der Unterschied zwischen einem Urinal und der Duchamp'schen Fontäne nichts weiter als die Interpretation. Bei Theodor W. Adorno kristallisieren sich Kunstwerke in der ästhetischen Erfahrung immerhin in drei Schritten heraus, nämlich durch „Interpretation, Kommentar, Kritik“.⁹

Eine Neuausrichtung erhielt der Begriff ästhetischer Erfahrung bekanntlich mit Rüdiger Bubners Kritik an der philosophischen Überfrachtung der Kunstwerke mit Wahrheitsansprüchen. Die Kunst könne diesen allein schon deshalb nicht genügen, weil sie die Werkkategorie längst aufgegeben habe. Deshalb dürfe methodisch strikt nur „die Wirkung, die von ästhetischen Phänomenen ausgeht und in der allein ‚Kunst‘ zum Bewußtsein kommt“,¹⁰ eben die ästhetische Erfahrung in ihrer Autonomie, zum Gegenstand der Analyse gemacht werden. Auch Juliane Rebentisch sieht die Kunst konstituiert durch die ästhetische Erfahrung. Diese konzipiert sie zwar als dialektisches Wechselspiel zwischen Objekt und Subjekt. Für sie bleibt ein Kunstwerk jedoch im Wesentlichen die reflexive Transformation eines ästhetischen Objektes durch ein erfahrendes Subjekt.¹¹

Doch Kunst wird nicht erst durch eine ästhetische Erfahrung konstituiert, selbst wenn es eine kunstspezifische ästhetische Erfahrung wäre. Kunstwerke sind mehr und anderes als Auslöser ästhetischer Reflexion. Entscheidend ist die Schwierigkeit, dass das Rezeptionsparadigma dem Bestand verpflichtet ist. Es erklärt weder die Möglichkeit noch die Notwendigkeit neuer Kunstproduktion. Wenn die bloße Existenz selbstbezüglich und also interpretationsoffen konstituierter Werke ausreichend wäre, um unabgeschlossen viele ästhetische Erfahrungen und Interpretationsversuche anzustoßen, könnten wir es bei der bestehenden Anzahl von Meisterwerken belassen und jeden Sonntag in den Louvre oder ins MOMA pilgern, um wieder einmal unsere ästhetischen Übungen im Erfahren und Interpretieren zu absolvieren. Die

7 Dewey, John: *Art as Experience*, New York 1934.

8 Beardsley, Monroe: „On the Creation of Art“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 23, 1965, S. 291-304, hier: S. 302. Wollheim, Richard: *Art and Its Objects*, Cambridge 1968, S. 228.

9 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 289.

10 Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 34.

11 Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 49. Diesem Buch und vielen Diskussionen mit Juliane Rebentisch verdanke ich es, auf die zeitgenössische Kunst als philosophisches Problem aufmerksam geworden zu sein.

Realität der Kunst wird offensichtlich nicht ausschließlich vom rezipierenden Subjekt generiert. Es scheint vielmehr notwendig, dass mit der Kunsterfahrung immer auch die Auseinandersetzung mit völlig neuen, unbeschriebenen, unkritisierten (Aspekten von) Werken gefordert ist. *Wenn das richtig ist, müssen wir klären, wie es überhaupt zu Kunstwerken kommt. Wie etwas Kunst wird. Nicht das Sein, sondern das Werden der Kunst.*

V. Kritik des spekulativen Realismus

Mit dieser Argumentation scheine ich mich in die Nähe des spekulativen Realismus zu begeben. Der spekulative Realismus besteht bekanntlich vor allem in dem Versuch, den Korrelationalismus bisherigen Philosophierens zu vermeiden. Im Fall der Kunstphilosophie würde der Korrelationalismus-Vorwurf alle diejenigen Ansätze treffen, die Kunst als vom Subjekt oder von der Subjekt-Objekt-Relation (ihrer Struktur oder Medialität) konstituiert denken.

Ein möglicher Gegenentwurf bestünde nun darin, Kunstwerke – über Heidegger und Latour hinaus – im Rahmen der objektorientierten Ontologie Graham Harmans zu analysieren. Harmans Werk wird dem spekulativen Realismus zugerechnet.¹² Objekte in Harmans Sinne sind weder, wie in den Naturwissenschaften, reduzierbar auf die (natürlichen) Partikel, aus denen sie bestehen, noch, wie in den Kulturwissenschaften, auf die (kulturellen) Komplexe, innerhalb derer sie fungieren.¹³ Der Kern jedes Objekts ist der Konflikt zwischen seiner realen, aber zurückgezogenen und unzugänglichen Identität und seinen sinnlichen Erscheinungen. Harman bezieht sich auf diesen Konflikt mit dem Begriff der „Allüre“. Die ästhetische Reflexion der Allüre zeigt die Existenzweise der Objekte, unabhängig von ihren Erscheinungsweisen (für ein Subjekt) und unabhängig von den Relationen, in denen sie stehen.¹⁴ So könnte man mit Harman sagen: Das, was ein Kunstwerk – unabhängig von seiner Relation zur Künstler_in, zur Betrachter_in, zur Benutzer_in oder zum White Cube – wirklich ist, entzieht sich. Alle Relationen, in denen das Kunstwerk steht, sind lediglich Wahrnehmungen von Aspekten. Was ein Kunstobjekt wirklich ist, zeigt sich nur durch die „Allüre“, die Anspielung. Mit Harman hätten wir damit einen Schritt über Bruno Latours

12 Er selbst verwendet diesen Begriff, spricht aber zuweilen auch von „weird realism“, auch zur Abgrenzung vom Neuen Realismus (zu dem u. a. Maurizio Ferraris und Markus Gabriel gerechnet werden).

13 Siehe Harman, Graham: *The Third Table*, Serie DOCUMENTA (13): 100 Notes - 100 Thoughts/100 Notizen - 100 Gedanken, Ostfildern 2012, S.12. Harmans Definition von Objekten, angewandt auf Kunstwerke, würde lauten: „Objekte [werden] nur durch ihre autonome Realität definiert. [Künstlerische Objekte] müssen autonom in zwei verschiedene Richtungen sein: als etwas, das über seine Teile hinaus entsteht, während es sich allen Relationen zu anderen Entitäten teilweise entzieht.“ Vgl. Harman, Graham: *Vierfaches Objekt*, Berlin 2015, S. 27-28.

14 Allüre erklärt die Momente, in denen die Beziehung zwischen den verschiedenen Identitäten einer Sache deutlich wird: „Allure is a special and intermittent experience in which the intimate bond between a thing's unity and its plurality of notes somehow partially disintegrates.“ Harman, Graham: *Guerrilla Metaphysics*, Chicago 2005, S. 143.

Akteur-Netzwerk-Theorie hinaus getan, weil wir verstanden hätten, dass Kunstobjekte mehr und anderes sind, als in Netzwerken repräsentiert werden kann. Latour habe zwar, wie Harman lobend hervorhebt, die Trennung von wissenschaftlichem Realismus und sozialem Konstruktivismus mit seiner Kritik an der Spaltung von Natur und Kultur überwunden. Doch deute er damit zugleich alle Vorgänge als soziales Geschehen. Für Latour sei alles vollständig ausgebreitet in Aushandlungen mit anderen Dingen. Harmans objektorientierte Ontologie hingegen erkennt an, dass Dinge „auf einem tieferen Niveau existieren als alle möglichen Transformationen, Modifikationen, Perturbationen und Kreationen“.¹⁵ Sie sind keine bloßen Relationsknoten, sondern autonom.

Harmans objektorientierte Ontologie will nun, künstlerischen Verfahren folgend, der Tiefe der Objekte Aufmerksamkeit schenken, die nicht durch Aspekte und Eigenschaften gegenwärtig gemacht werden kann.¹⁶ Sicherlich würde Harman nicht nur Kunstwerke als fixe materielle Entitäten „Objekte“ nennen. Gleichwohl hilft seine Fokussierung auf die Autonomie und den Entzug von Objekten, wie beispielsweise Tischen, nicht weiter, wenn es darum geht zu verstehen, was unter welchen Bedingungen als widerständig und autonom auftreten kann. Sein Ansatz kann die Voraussetzungen, unter denen etwas einen Objektstatus erhält, nicht klären. Darüber hinaus kann er das *Werden* neuartiger objektiver Arrangements nicht erklären. Allgemeiner formuliert: Der spekulative Realismus in der Spielart Harmans macht sich zum Sprecher einer tiefen und starren Realität der Objekte. Trotz seiner Betonung der Kontingenz entgeht ihm – zumindest in den bislang formulierten Varianten –, wie die Objekte werden, wie die Dinge sich verändern, wie sie eingelassen sind in Emergenzen.

VI. Kunsten

Jede Philosophie der Kunst ist unzureichend, die ihren Blick lediglich auf Objekte und deren Rezeptionsweisen, auf Kunstwerke und Kunstinstitutionen richtet. Eine wichtige Ergänzung muss die Untersuchung künstlerischer Vollzugsweisen bilden. Alle Elemente und Vollzugsweisen künstlerischer Aktivität lassen sich als *Kunsten* bezeichnen: Kunsten meint das (selbst-)schöpferische Agieren. Kunstwerke sind keine Produkte eines Herstellens, keine Arbeitsergebnisse. Die künstlerische Tätigkeit besteht nicht im bloßen Hervorbringen von Musik, rhythmischen Bewegungen, Plastiken oder Bildern, denn das können im Zweifelsfall Assistent_innen oder Apparate übernehmen, sondern sie ist eine Vollzugsweise, bei der Erfindungsreichtum und Kreativität eine Rolle spielen, die sich abgrenzen lässt vom systematischen Finden der Forscher_innen, vom Erfinden der Ingenieur_innen, von natürlicher Kreativität wie auch von der professionellen Kreativität der Designer_innen, Friseur_innen und Köch_innen. Forscher_innen finden Objekte, Tatsachen oder Beweiswege, die ihren Hypothesen und Theorien genügen, Ingenieur_innen

15 Harman 2012 (wie Anm. 14), S. 13.

16 Harman 2012 (wie Anm. 14), S. 15.

entwickeln Lösungswege, Apparate und technische Zusammenhänge für zuvor festgelegte Funktionen und Zwecke. Designer_innen, Friseur_innen und Köch_innen bringen Innovationen in feststehenden praktischen Zusammenhängen hervor (Möbel, Kleidung, Frisuren, Speisen). Es handelt sich hier um Tätigkeiten, um Erkundungen, Erfindungen und Innovationen, die sich an gegebenen Objekten, Funktionen und praktischen Zusammenhängen ausrichten und an deren Zwecken messen lassen.

Das *Kunsten* folgt keinen äußeren Zwecksetzungen, nicht einmal der Produktion. Von anderen Formen professioneller Kreativität innerhalb ästhetischer Praktiken, bei denen das *relativ* Neue gesucht wird (die virtuose Interpretation, die Mode für die neue Saison, das jetzt Passende, Schmeckende, die neue Gestaltung des schon gegebenen Typus), unterscheidet sich das *Kunsten* durch die Abwesenheit von Adäquatheitsforderungen. Ästhetische Praktiken, die solchen Adäquatheitsforderungen für ihre Erfindungen zu genügen haben, müssen sich allein schon im Interesse der Wiedererkennbarkeit und Beurteilbarkeit notwendigerweise auf die nachvollziehbare Transformation konstitutiver Regeln ihrer jeweiligen Praxis beschränken. Dem ist die Kunst nicht in gleicher Weise unterworfen. *Kunsten* unterscheidet sich auch vom Musizieren, vom Malen, vom Proben und von der Improvisation, weil es sich, wie das Spiel, vollendet im Vollzug. Vom Spiel unterscheidet es sich dadurch, dass es keine konkreten Regeln voraussetzt oder implementiert, sondern stets erst konstituiert. Künstlerische Vollzüge implizieren auch eine Infragestellung der Subjektivität. Denn weil das Neuartige der Kunst aus den Begriffen, Wahrnehmungsschemata und Handlungsformen herausspringt, negiert der Versuch, es zu konzipieren, entstehen zu lassen und zu erfassen, subjektive Kompetenzen, die sich auf die konstitutiven Regeln einer Praxis stützen, es negiert also das *subjektkonstitutive Können* und erfordert folglich auch eine Suspension des Selbstverständnisses. *Die Negation der Subjekttechniken, die Gestaltwechsel des Wirklichen und die Metamorphose konstitutiver Regeln* lassen sich als genuin künstlerische Akte begreifen.

Wichtig ist hier die klare Unterscheidung zwischen Kunst und ästhetischer Praxis. Kunstphilosophie erklärt primär, wie Kunst zu Kunst wird; nur sekundär zählt dazu auch die Erfahrung von Kunst. Ästhetik betrifft Wahrnehmungsweisen, ästhetische Produktionen und ästhetische Erfahrungen. Kuchen backen, Wein kosten, Sehenswürdigkeiten anschauen, Garten gestalten, Haare schneiden, schminken und Kaffee kochen sind ästhetische Praktiken. Ebenso Mode entwerfen, die Wohnung dekorieren, Gräber schmücken, tätowieren. Kunst muss nicht gefallen, sie muss nichts mit Schönheit (oder Hässlichkeit) zu tun haben.¹⁷ Sie muss aus keiner ästhetischen Praxis resultieren und keine schönen unbegrifflichen Reflexionen auslösen. Sie muss kein Ausdruck eines Stils sein. Kunst muss Kunst sein. Kunst im Infinitiv, *Kunsten*, ist nicht die Summe oder der Oberbegriff vom Malen, Bildhauen,

17 Bertram teilt mit Kant die Vorstellung, Ästhetik sei eine Auseinandersetzung mit schönen Gegenständen, und diese zeige, dass Menschen frei seien. Bertram, Georg: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin 2014, S. 89.

Tanzen, Musizieren, Schreiben und Videos-Drehen. Es gibt nicht nur die einzelnen Künste und die einzelnen künstlerischen Objekte, sondern Kunst. Es ist nicht überzeugend, den Anforderungen an eine Bestimmung dieses Begriffs dadurch auszuweichen, dass man auf eine Vielfalt oder Pluralität der Künste verweist. Denn auch die Behauptung einer Familienähnlichkeit, aufgrund derer die verschiedenen Künste als solche gelten, wäre erklärungsbedürftig und spätestens dann, wenn andere als die etablierten künstlerischen Praktiken den Anspruch erheben, ebenso als Kunst zu gelten, wäre mehr als zweifelhaft, ob dieser durch die Zubilligung eines mehr oder minder großen Verwandtschaftsgrades geklärt werden könnte. Zugleich muss vermieden werden, das, was die Künste als solche auszeichnet, von den Eigenarten etablierter Praktiken aus zu bestimmen, da hier das Risiko bestünde, lediglich diese zu treffen, also Eigenarten des Klavierspiels, des Installierens, des Video-Drehens, aber nicht die Spezifik des Künstlerischen. Denn das Künstlerische muss kategorisch über diese jeweiligen Eigenarten hinausgehen, um wenigstens eine Schnittmenge zu bilden. Mehr noch: Es wäre unzureichend, von Praktiken oder Werken auszugehen: Kunst ist real. Nicht nur Kunstwerke. Die Kunst wird, Kunst wirkt und endet. Ihre Bestimmung, die Bestimmung des Begriffs „Kunst“, bleibt der Horizont für die Interpretation und Kritik eines Objektes als interessant, gelungen, gewitzt etc.¹⁸ Was ist die Realität der Kunst? Vor allem dies: *Kunst ist freie Realisierung.*

Die Pluralität der Kunstwerke und Künste kann folglich nicht als ein neutrales Nebeneinander kartografiert werden, sondern impliziert Kontroversen und Allianzen. Diese agonale Pluralität findet unter dem Begriff „Kunst“ statt. Die Ausübung diverser Künste, das Hervorbringen und Interpretieren von Objekten wie auch das philosophische Nachdenken über Kunst sind als Elemente der Praxis der Kunst selbst zu begreifen. Kunstwerke sind jedoch nicht erst reflexiv konstituierte Objekte der ästhetischen Erfahrung bzw. der offenen Interpretation, sondern es sind provozierende Gegenstände.¹⁹ Die Provokation der Kunstwerke liegt nicht zuletzt darin, dass sie grundsätzliche Fragen stellen. Vor allem: Was zählt heute, was morgen (noch) zur Kunst?

VII. Künftige Kunst

Die moderne Kunst wurde seit 1946 in mehreren Phasen von der zeitgenössischen Kunst abgelöst. Es handelte sich weniger um den Übergang des einen in das andere Zeitalter, um eine Erschöpfung und einen parallelen Neubeginn, sondern um viele künstlerische Auseinandersetzungen. Herausforderungen, agonale Situationen, kleine Verschiebungen, auch Kämpfe um Hegemonie im Kunstfeld haben insgesamt das Selbstverständnis und die gesellschaftliche Funktion der Kunst verändert. Erst seit Kurzem wird im

18 Vgl. Koch, Gertrud: „Falsche Versöhnung. Für eine begriffliche und praktische Differenzierung von Kunst und Bild“, in: Texte zur Kunst, Jg. 24, H. 95, September 2014, S. 43. Für Koch ist Kunst eine „radikalisierte ästhetische Transformation der Wirklichkeit“, ebd. S. 47.

19 Vgl. Bertram 2014 (wie Anm. 18), S. 151.

kunsttheoretischen Diskurs die Frage gestellt, worauf dieses System der zeitgenössischen Kunst eigentlich beruht, was seine Voraussetzungen, was sein Einsatz und seine Ausrichtung sind und was es bewirkt. Parallel dazu monieren Teile der Kunstkritik, die zeitgenössischen Arbeiten verzehrten sich im Selbstplagiat. Das Konzept der Zeitgenossenschaft ist fragwürdig, da es nur die Kontingenzen des Gewordenseins, aber keine Kriterien der Veränderung aufbieten kann. Mir scheint, und dies habe ich in meinem kleinen Buch *Notate für eine künftige Kunst* dargelegt: Es wird Zeit für einen Gestaltwandel, für eine neue Ära der Kunst.²⁰

Zeitgenössische Kunst, heißt es, ist postkonzeptuell, transkategorial, intermedial; sie findet ihre Identität durch den internationalen Stil der Kunsträume. Biennalen unterwerfen die Kunstwerke einer Globalismus-Erzählung, so Peter Osborne.²¹ Kunst riskiert dadurch, ein Instrument der Globalisierung zu werden, gerade weil sie das Als-ob kultureller Gleichzeitigkeit fingiert. Wird sie so im Rückblick beurteilt werden?

Die vorliegenden Philosophien der zeitgenössischen Kunst unterstreichen, dass deren Aufgabe die Kritik und die Verteidigung der Gegenwart ist. Mehr noch, die zeitgenössische Kunst vermag es, die Konturen der Gegenwart überhaupt erst sichtbar und begreifbar zu machen. Gerade wenn den Eigenarten (veränderte Ontologie des Kunstwerks, Offenheit, Intermedialität, Transkategorialität) der Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg Gewicht eingeräumt werden soll, ist es von entscheidender Bedeutung, die Vergangenheit zur Konturierung des Jetzt hinzuzuziehen und somit das Gewesene als Wissbares zu privilegieren. Die Gegenwart wird als Wiederholung, als Zitat, als Reenactment in die Kontingenz und Virtualität ihres Gewordenseins gestellt. *Zeitgenössische Kunstwerke zeichnet die ostentative Bezugnahme auf Geschichte aus; die Gefahr besteht, dass sie aufgrund ihrer temporalen Verfasstheit nichts anderes bieten als angewandte Kunstgeschichte oder ästhetisch aufgepeppten Soziologie mit einem Hauch Aktivismus.* Oft wird die Genealogie, die kulturelle Provenienz, die soziale oder sexuelle Identität der Künstler_innen als Ausweis des Gelingens oder als Grund für die Sehenswürdigkeit ihres Werks angegeben. Kunstwerke treten heute nur mehr als zeitgeschichtliche Dokumente und Bezeugungen auf. Dem stellen sich künftige Kunstwerke mit ihrem Versuch entgegen, den zeitgenössischen Immanenz-Horizont durch ästhetische Diskontinuität zu durchlöchern.

Zusammenfassend ließe sich sagen: Die künstlerische Tätigkeit erstreckt sich nicht auf die Bedienung bestimmter Apparate (Musikinstrumente, Kameras), noch auf die Ergründung der Medienspezifik etablierter ästhetischer Praktiken wie der Malerei oder der Bildhauerei. Wenn wir künstlerische Praxis von (anderen) ästhetischen und kreativen Praktiken unterscheiden und ihr ein spezifisches Potenzial zusprechen wollen, werden wir, auch mit Bezug auf als gelungen geltende bisherige Kunstwerke, feststellen, dass die

²⁰ Schwarte, Ludger: *Notate für eine künftige Kunst*, Berlin 2016.

²¹ Vgl. Osborne, Peter: *Anywhere or not at all, Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, S. 164.

Negation bisheriger konstitutiver Regeln und das Sondieren neuer Weisen der Verwirklichung zu den entscheidenden Merkmalen zählen wird. Die Negation etablierter Bestimmungen und das Sondieren neuer Weisen der Verwirklichung enthält selbstverständlich eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte – der politischen Geschichte, der Kulturgeschichte, der Geschichte der Kunst etc.

Kunst verliert aber ihre begriffliche Trennschärfe und ihre Bestimmung, wenn sie sich in der Auseinandersetzung mit der Gegenwart im Blick auf die Vergangenheit erschöpft. Sie ist weder historische Vertiefung der Aktualität noch Vergegenwärtigung des Vergangenen. Kunst hat, so lautet meine These, einen wesentlich anderen Zeitbezug. Nämlich das *Werden*. Künftige Kunst sollte deshalb von der Analyse und Kritik des Kunstens ihren Ausgangspunkt nehmen (und hat es vielleicht schon immer getan). Künftige Kunstwerke sind nicht mehr durch eine bestimmte Materialität gekennzeichnet, nicht mehr durch bestimmte mediale Operationen, auch nicht mehr durch Relationsbildungen. Sie werden sich allerdings auch von den Missverständnissen des Zukunftsbegriffs verabschieden, der für die Moderne kennzeichnend ist (die die Zukunft bestimmen und gestalten wollte). Die Fokussierung auf Futurität erfordert ein neues Nachdenken über die Geschichte der Kunst, über die Logik ihres Werdens wie auch, gerade gegenüber den modernen Verirrungen, eine Neubestimmung dessen, was Zukunft heißt.

Das *Kunsten* widmet sich der Möglichkeit einer Erfindung, aber auch diese muss so weit verwirklicht werden, dass sie funktioniert. Verwirklichen heißt hier: eine denkbare, erfahrbare, erprobare neue Möglichkeit herstellen. Der Kunst geht es um die allgemeine Möglichkeit der Erfindung (nicht um das Erfinden von etwas, sondern um das *Wie* des Erfindens); um das kreative Ausprobieren, um das reine Vollziehen der Kreativität, um freie Realisationen. Während die zeitgenössische Kunst auf Präsenz fokussiert und im Zentrum daher die Inszenierung und Aufführung von Ereignissen steht, sondiert die künftige Kunst die Änderung des Möglichkeitshorizontes, in dem etwas als Ereignis auftreten kann. Künftige Kunst konfrontiert die Gegenwart mit einer nur möglichen Zeit, der Zukunft. Nur vor einer offenen Zukunft ist freies Handeln denkbar. Ausgangspunkt gesellschaftlicher Autonomisierung ist deshalb das künstlerische Sensorium für das, was fehlt.