

Lob des „genießeriſchen Banausentums“

Ein Kommentar zum Buch von Hubert Locher:

„Kunsttheorie – Von der Antike bis zur Gegenwart“, München 2023, 592 Seiten

Die dazugehörige Rezension von Markus Rautzenberg unter dem Titel „... das ganze Spektrum der Kunstliteratur“ in der KUNSTCHRONIK Heft 9/10 (September/Oktober 2024), S. 637-629: „Superiorität ... von Theoriearbeit ... große(n) integrative(n) Spannweite der Darstellung“ gab den Anstoß zur eigenen Lektüre dieses Buches von dem Marburger Professor für Geschichte und Theorie der Bildmedien, zumal einige Vorläufer wie Götz Pochats (*1940) „Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie“ von 1986 oder die des von Hubert Locher anscheinend übersehenen Udo Kultermann (1927-2013) „Kleine Geschichte der Kunsttheorie“ von 1987, sowie Veröffentlichungen von Norbert Schneider (1945-2019) „Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne“ von 1996, „Geschichte der Kunsttheorie von der Antike bis zum 18. Jahrhundert“ von 2011, oder „Theorien moderner Kunst vom Klassizismus zur Concept Art“ von 2014 zumindest schon einmal von uns gelesen worden waren. Im Lexikon Kunstwissenschaft (Hg. Ulrich Pfisterer 2011) findet sich übrigens kein eigenes Stichwort „Kunsttheorie“.

Von dem englischen Empiristen bzw. Sensualisten John Locke (1632-1704) stammt bekanntermassen der Ausspruch mit der Vorstellung des Verstandes als anfänglich leerer Wachstafel: „nihil est in intellectu, quod non (prius) fuerit in sensibus“, was G. W. Leibniz (1646-1716) mit „nisi intellectus ipse“ einschränkte. Das letztere Wort ‚intellegere‘ bedeutet ursprünglich zwischen (gesehenen) Dingen mit Händen eine Auswahl treffen. Unser Wort ‚Wissen‘ kommt von sehen bzw. gesehen haben (vgl. lat. vid-ere), und Erkennen, Können in dem griechisch-lateinischen γινώσκειν, (g)noscere‘ geht auf ein Sehen, Mal Gesehen, Gemacht Haben zurück. Der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten (1714- 1762) erkannte der Ästhetik (von αισθάνεσθαι = wahrnehmen, erkennen) oder sinnlichen Wahrnehmung zumindest eine ‚Gnoseologia inferior‘ zu. Nach landläufigem, nicht nur esoterischem (R. Steiner), tiefenpsychologischem (C. G. Jung) Verständnis verfügt das instinkt-reduzierte Mängelwesen ‚homo sapiens‘ (sapere = urspr. schmecken, Geschmack haben) phylo-ontogenetisch und kulturell über ein sinnliches Empfindungs- und rationales Erkennungsvermögen (vgl. J. G. Sulzer) mit re-aktivem, kreativem Potenzial: ‚Fühlen, Denken, Handeln‘ im Rahmen eines nonverbalen wie verbalen Kommunikationssystems. Wir haben also ein Wechsel- und Mischverhältnis vor uns. Götz Pochat hat in der oben erwähnten „Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie“ von 1986 beide Vermögen analytisch zu vereinen

gesucht: Kunsttheorie als Rahmen- und Regelbedingungen der Kunst, des Kunstschaffens – Ästhetik als Wahrnehmung, Geschmacksurteil, der Charakter der Kunst und Fragen zur Kunst wie zur Schönheit sowie zu ihrer Funktion im Leben des Menschen und der Gesellschaft.

Dem mit anschaulichen Diagrammen neben 68 S/W-Bildern arbeitenden Buch Pochats fehlt leider die Fortsetzung bis in die damalige Gegenwart. Die 1996 erschienene „Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne“, also von Baumgarten bis Derrida, aus der Feder von Norbert Schneider handelt nur von der (philosophischen) Ästhetik und ihren ‚genialen‘ Vertretern bis in die Gegenwart des Autors mit acht S/W-Abbildungen darunter das Van Gogh-Gemälde ‚Ein Paar Schuhe‘ im Kapitel Martin Heidegger. Wir werden noch darauf zurückkommen. Vom selben Autor stammt nach Textrückseite und Vorwort aus Vorlesungsmaterial ein chronologisches Studienbuch „Geschichte der Kunsttheorie von der Antike bis [leider nur] zum 18 Jahrhundert“ mit nur 19 S/W-Abbildungen, das 2014 mit „Theorien moderner Kunst – Vom Klassizismus bis zur Concept Art“ eine nahtlose Fortsetzung fand mit 54 S/W-Abbildungen. Stilrichtungen und repräsentative Künstlervertreter erfahren dabei eine Ergänzung durch den zumeist bekannten Kunsttheorie-Hintergrund.

Lochers durchgehender Ansatz ist, die [große] Bedeutung der Kunsttheorie für die Kunst von der Antike bis zur Gegenwart herauszuarbeiten: „Kunst ist erst Kunst durch die (Kunst-)Theorie“, „Kunsttheorie und Kunst (seien) untrennbar miteinander verwoben“. Erstere kann und sollte mit der Kunstpraxis verknüpft sein je nach der eingenommenen Perspektive. Der Autor spricht von einem erzeugten, von ihm gezeichneten Bild, das allerdings „seine Konstruiertheit nicht verbergen“ kann. Der Leser, die Leserin als „emanzipierter Betrachter“, Betrachterin mag zu einem anderen Bild kommen, es „konterkarieren, relativieren“, was wir hier im weiteren etwas tun wollen.

Nach der langen, bis 1990 zurückreichenden thematischen Eigenliteraturliste des Autors in diesem ebenfalls als Einführung gedachten Buch weist sich Hubert Locher eindrücklich als Fachmann oder Praktiker in Sachen Kunsttheorie, hier als Ober-Gattungs-Sammel-Begriff im Singular ähnlich ‚Kunst‘, aus. Kunsttheorie sei zu verstehen als „kritische(s)“, [ja] schöpferisches „Nach-Denken über Kunst“, und damit wohl alles vor und nach dem Gestalt gewordenen Kunst-Werk.

Das Verhältnis von Sinn, Sinnlichkeit und Verstand, Denkvermögen bzw. Praxis und Theorie beherrscht das erste quasi theoretische Kapitel: „Was ist Theorie? Was ist Kunsttheorie?“ Selbst die Fußball-Liebhaber werden allerdings überrascht sein, dass der Autor sich dazu beginnend die Fußball-Kunst herausgreift. Nur älteren Semestern wird der genannte Ball-Künstler Adi Preißler (1921-2003) noch ein Begriff sein, der im irgendwie bekannt klingenden Ton: „Grau ist im Leben alle Theorie –aber entscheidend is’ auf’m Platz“ [oder die Praxis] geäußert haben soll ähnlich wie der weltbekannte Frankfurter Wortkünstler. Dort haben ebenfalls nicht das „Wort“ oder der „Sinn“,

sondern die „Kraft“ und die „Tat“ den Primat. Missverständlich bleibt auf S. 15 der folgende Satz Lochers: „Dieses Theaterstück [Faust I] enthält im Kern eben jene bemerkenswerte Relativierung der Theorie gegenüber der Ausübung einer praktischen Tätigkeit, die [= Theorie? Weniger wohl: Relativierung der Theorie? Oder Ausübung einer praktischen Tätigkeit?] generell, so viel sei hier bereits vorweggenommen, für die gesamte Moderne von großer Bedeutung ist“ unter Hinweis auf Theodor W. Adornos „Marginalien zu Theorie und Praxis: Denunziation der Theorie“ [1969 gegenüber der Theorie-Feindlichkeit der damaligen APO]. Übrigens: Wie wenig grün der Lebensbaum (sei), den die Praktiker gepflanzt (hätten), und den der Teufel im gleichen Atemzug mit dem Metall Gold vergleiche; das Grau der Theorie (sei) Funktion des entqualifizierten Lebens, so Adorno. Dem sogar anfänglich im Stil der Wiener Schule expressiv-atonal (Hans Werner Henze: „wie eine intelligente Fälschung“) komponierenden ebenfalls Frankfurter Adorno ist wohl dabei etwas entgangen, dass Goethe Mephisto auf die goldenen, verjüngenden Äpfel des Ewigen Lebens an den hoffnungsvoll grünen Bäumen der Hesperiden anspielen lässt. Grau sind übrigens alle 60 Abbildungen im Buch bis auf das bunte Lebensporträt des Autors am Umschlag.



Fig. 1: Benjamin Vautier, ‚Bauernfamilie im Museum‘, 1867, Öl/Lwd. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts.
(Foto: Museum)

In dem Abschnitt: „Die Betrachterperspektive – Genussfragen“ lässt der Autor uns erstaunlicherweise dann doch wissen, dass „«Kunst» etwas (sei), das zur reinen Betrachtung gedacht ist“. Als erstes Bildbeispiel dafür wird von dem Schweizer Genremaler Benjamin Vautier (1829-1898) der ‚Besuch einer Bauernfamilie im Museum‘ (Fig. 1) von 1867, Museum Lausanne angeführt, ein mit etwas Wissen um Alters-Geschlechter-Standesunterschiede auch in der Kleidung und durch physiognomische Einfühlung leicht nachzuempfindendes, ‚lesbares‘, zu ‚entzifferndes‘ und eher humoriges Gemälde. Der sitzende ältere Städter scheint sich weniger für die Bilder als für theoretische Kataloginformationen zu interessieren. Vielleicht ‚verfügt er offenbar über eine gewisse theoretische [nicht Vor-, sondern Ver-?] Bildung‘. Es braucht also vom Maler nicht nur ‚vorbildlich‘ gemeint sein. Fast jeder erkennt (sich) wieder in dem Bild den verschiedenen Umgang mit Bildern, das Verhalten in einem Museum, in einer Ausstellung.



Fig. 2: Mark Tansey, ‚The Innocent Eye Test‘, 1981, Öl/Lwd. New York, Metropolitan Museum of Art. (Foto: Unbekannt)

Beim zweiten abgebildeten modernen Beispiel von dem Amerikaner Mark Tansey (*1949) benannt: ‚The Innocent Eye Test‘ (Fig. 2) meint Hubert Locher, dass der ‚verführerische Genuss‘ nicht ausreichend sei. Es brauche mehr theoretisches Hintergrundwissen. Wir haben wieder Museumsbesuch vom Lande, sprich: eine Kuh wird vor eine rahmenlose enthüllte Bildtafel mit zwei Kühen vor zwei sich überkreuzenden Bäumen geführt. Zwei Helfer halten die Tafel. Ein weiterer mit einem Staubwedel hat das Bild wohl kurz zuvor noch blickfrei entstaubt. Im Hintergrund rechts vor einem gerahmten Heuhaufen-Gemälde an der Wand stehen zwei weitere

Männer, wovon einer in einen Laborkittel Aufzeichnungen seiner Beobachtungen macht. Man wird überrascht sein ein solches scheinbar un-wider-sinniges Gemälde in einem Museum für die Spezies Mensch vorzufinden. Der beigegebene englische Titel verdeutlicht, was wir schon gesehen haben und denken: Wie wird eine Kuh mit einem gemalten Portrait ihrer Artgenossen umgehen und zumindest muhen? Aus der Tierwelt ist bekannt, dass diese auf ihre Spiegel-Abbilder reagieren. Aus der Kunstwelt ist bekannt, dass andere Pferde beim Anblick aber nur des herausragenden Apelles-Gemäldes mit dem Porträt des Alexander-Hengstes ‚Boukephalos‘ (= Kuhkopf und kuhhüdig wie Hera?) gewiebert hätten. Letzterer selbst konnte trotz allem ‚lebendigen‘ Realismus leider nicht wiehernd antworten. Der Autor meint nun, dass „vertiefte theoretische Kenntnisse ... kunsthistorisches Wissen“ zum [besseren] Verständnis notwendig seien. Ob man weiß, dass bei der Reproduktion es sich um ein leicht verändertes berühmtes holländisches Tierporträt des 17. Jahrhunderts handelt, dürfte zum Hauptgedanken des Bildes wenig beitragen, ebenso wenig, dass John Ruskin im 19. Jahrhundert in seiner Zeichenlehre das ‚unschuldige (eher unverdorbene) Auge‘ propagierte. Mit zumindest gleichem Recht könnte man auf das Kameraauge, die Linse als neutral und unbestechlich verweisen, zumal, was Locher nicht erwähnt, Tanseys Gemälde im Stil eines etwas getönten S/W-Fotoabzuges der Zeit um 1930-1950 mit leichter bewusster Unschärfe gehalten ist. Hubert Locher meint, dass Tanseys Bild den „Topos des unschuldigen Auges“ oder Blickes ironisiere, und dass es ein „starkes Statement (sei) ... dass wir ohne Beschäftigung mit der Theorie nicht verstehen könn(t)en, worum es in [dieser] Kunst geht.“ Getreu dem Motto: man sieht nur, was man weiß (Goethe 1819) oder was man sehen will. In den beiden Bildbeispielen erscheint ‚Theorie‘ nur als bessere Inhaltsdeutung (Was?) durch mehr Hintergrundwissen. Die formale Bedeutungs-Gestalt (Wie?) bleibt ziemlich aussen vor.

Der Autor sieht das angebliche Dilemma zwischen Verstand und Gefühl gegenüber der Kunst, dem Kunstwerk, indem er Adornos „genießerisches Banausentum“ (Banause = ursprünglich am βᾶνος = Ofen Hantierender, Handwerker, also Schmied, Töpfer o.ä.) und die (mehr intellektuelle?) Genussfähigkeit wohl thematisiert, aber dann doch auf „die geistige Nahrung“, den ‚geistigen Nährwert‘ oder dergleichen abhebt. Wir meinen, dass es kasuistisch-individuell auf das harmonische Mischungsverhältnis von delectare (= an sich ziehen, verlocken, erfreuen ergötzen) et prodesse (nicht auf das Horazisch eigentlich Ausschliessende: aut delectare aut prodesse) ankommt. Um wie Locher wieder zur Fußballkunst zu kommen: Die Regeln zu kennen, mag zum Spielverständnis beitragen, aber wichtiger im Sinne von Adi Preißler ist die ‚Per-form-ance‘ auf dem Platz, beim Spiel, wie Ballbehandlung, Dribbling, Schnelligkeit, Spielwitz, Intuition, Überraschung, Reaktion, Kombination u.ä. und natürlich auch mit Toren (Schusstechnik) siegreich zu sein. Man kann sich theoretisch vor und im Training die raffiniertesten Spielzeuge ausdenken,

ausmalen, vorstellen, aber man muss sich auf den Gegner und die Situation einstellen, improvisieren. Wie auch nicht anders z.B. in der Kunst der Musik erzeugt eine uninspirierte, schematische, nicht innovative kompositorische Schreibweise (z.B. schulmäßiger Kontrapunkt) eine sterile oder keine Atmosphäre, ja Langeweile (varietas placet). Mozart z.B. zeigte sich in seinen Briefen bezüglich seiner Musik zwischen volkstümlicher, aber nicht seichter Eingängigkeit und kennerschaftlicher Anspruchshaftigkeit für die ‚Feinen Ohren‘ der ‚Nichtbanausen‘ sehr bewusst und versuchte beides zu verbinden. Beethoven setzte seiner ‚Missa Solemnis‘ die Widmung: „Vom Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen“ voran. Er schreibt nicht wie an seinen Bruder als vom „Hirnbesitzer“ zum Hirnbesitzer. Ein Virtuose, ein Star, ein Genie wie Lionel Messi, um wieder beim Fußball zu landen, spielte außer fürs Geld, sicher nicht in erster Linie für irgendwelche Fußballtheoretiker um von ihnen verstanden zu werden. Wir möchten damit aber nicht einem irrationalen oder übertriebenen Geniekult oder einer geheimnisvollen dunklen Rätselhaftigkeit des Künstlers und seines Werkes das Wort reden. Ein gewisser Sinn für Auffälligkeit (Schönheit, Ebenmass, Gesundheit), Attraktivität scheint schon außerhalb und vor der Menschheit angelegt zu sein. Auch ohne mathematisch-theoretische Kenntnisse dürfte allen die Einstein-Formel $E = mc^2$ schöner, gefälliger erscheinen als die Kreiszahl π mit ihren unendlichen Wert 3,14

Im Abschnitt: „Zum Begriff der Theorie – Antike Wurzeln“ lässt sich die Sprachwurzel von ‚Theorie‘ ($\theta\acute{\epsilon}\alpha$ = das Anschauen, der Anblick) sogar ins Indoeuropäische (zumindest indisch, persisch u. griechisch) zurückverfolgen. Sie kommt auch in dem von Aristoteles gern verwendeten Wort „ $\theta\alpha\upsilon\mu\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$ “ (= schauen mit Ver- und Bewunderung) vor und beinhaltet auch das Innere-Sehen. Der von Hubert Locher ins Spiel gebrachte analoge lateinische Begriff von Theorie die „contemplatio“ bedeutet ursprünglich das gespannte gezielte Ausrichten des Blickes oder der Betrachtung. Der hier kunstkriterial überhöhende und überhöhte Begriff ‚Theorie‘ („... [nur] Vernunft geleitete menschliche Tätigkeiten zu(m) [ihrem] Gegenstand zu machen auch als Zeichen von Freiheit und Unabhängigkeit ... [des] Denkens“) fordert jedenfalls heraus.

Bei dem Abschnitt: „Kunstphilosophie und andere Formen der Kunsttheorie“ scheint erstere mit ihrem Suchen nach dem (wahren) ‚Wesen der Kunst‘ begrifflich eher untergeordnet zu sein wie Ästhetik als Fragen zum Sinnlichen und zur Schönheit. Weiter unten liest es sich allerdings von „hervorbringender [= kreativer?] Beschreibung und Kritik einer Praxis“ in Anlehnung an Aristoteles. Bei ihrem Einflusscharakter, dem Wirkungsaspekt könnte man besser von ‚Kunstlehre‘ sprechen. Von der Literaturtheorie übernimmt unser Autor, dass die moderne Kunsttheorie „Aufklärung der Notwendigkeit von Kunst zu leisten“ habe. Konkret werde sie durch die Kunstliteratur, Kunstlehre (Programm, Manifest) und Kunstkritik. Es wird vor allem für die moderne, theorielastige Kunst deren „Kommentarbedürftigkeit“ (A. Gehlen und damit auch der

Theorie?) betont.

In dem Abschnitt: „Kunstwissenschaft als Kunsttheorie“ wird eine stärkere theoretische Ausrichtung und mehr „Komplementarität mit der historischen Sachforschung“ gefordert als „theoretisch produktive, [ja] schöpferische Arbeit“. Von dem Sicherungsseil, dem konkreten ‚Artefakt‘ ist bei dieser diskursiven Gedankenakrobatik weniger die Rede.

In den sich anschließenden zwölf Kapiteln verfolgt der Autor weitgehend historisch-chronologisch und oft personifiziert seine verständlich formulierte, argumentative Erzählung von schon vorhandener wie noch zu konstruierender Kunsttheorie manchmal sogar recht lebendig wie im Falle der Auseinandersetzung zwischen John Ruskin (1819-1900) und dem Maler James McNeill Whistler (1834-1903). Bei dem übrigen zumeist bekannten Material kann man vielleicht Ergänzungswünsche (A. R. Mengs, R. Arnheim) oder eine andere Akzentuierung wie z. B. bei Johann Joachim Winkelmanns frühem epochalen Sendschreiben zur Geschmacks- und Stilveränderung von 1755/56 („Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“) vorbringen. Wir wollen aber im folgenden nur noch zwei Aspekte herausgreifen: „Ein Philosoph und die Kunst“ (Martin Heidegger in Kapitel 12) und „Freiheit der Kunst“ oder die künstlerische Freiheit (Documenta 15 in Kapitel 14).

In Kapitel 12: „Die Frage nach dem «Kunstwerk» – Kunst und Wahrheit im technischen Zeitalter“ finden sich nach Walter Benjamin und André Malraux einige Abschnitte zu Martin Heidegger, Jacques Derrida, Hans Georg Gadamer und Nachfolge. Es ist nun nicht überraschend, dass auch Udo Kultermann 1987 („Die Revolution Martin Heideggers“, S. 259-266) und Norbert Schneider 1996 („Martin Heidegger“, S. 154-165) dem bekannten Seins-Philosophen und gebürtigen Schwaben aus Meßkirch ein Kapitel widmen. Uns interessiert nicht dessen ontologische Philosophie: „Im Kunstwerk ereignet sich Wahrheit“ [was ist Wahrheit?] oder „Kunst ist das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ [ἀ-λήθεια] als Unverborgenheit des Seienden als Seiendes“, „die Kunst west im Kunst-Werk“, sondern „das wirkliche Werk ... was und wie es sei“, das „Paar Schuhe“ (Fig. 3) von Vincent van Gogh bzw die unterschiedliche Einschätzung (Metakritik) durch Kultermann, Schneider und Locher. Diese Bild-Interpretation oder Vereinnahmung durch (dilettierende) Philosophen scheint fast ebenso zu viel Aufsehen, Aufmerksamkeit erregt zu haben wie Michel Foucaults Repräsentationsversuch an ‚Las Meninas‘ von Velázquez. Nach Hubert Lochers Definition ‚begeht‘ „Heidegger schon Kunsttheorie, indem er den beiden abgebildeten getragenen Schuhen eine expressionistisch anmutende ‚Geschichte‘ sich im Nachdenken ausdenkt oder hinzudenkt bzw. -dichtet. Weiter gehörten die Schuhe einer Bäuerin [warum nicht einem Bauern: zu grazil?] und erzählten von deren täglichen Mühsal. Möglicherweise hatte Heidegger



Fig. 3: Vincent van Gogh, 'Ein Paar Schuhe', 1886, Öl/Lwd. Amsterdam, Van Gogh Museum. (Foto: Wikimedia)

François Millets oder Van Goghs ‚Sämänner‘ im Hinterkopf weniger die Werke mit den typischen Holzpantinen der holländischen Frühzeit. Dass dies eine ‚gewalt-tät-ige‘ Fehlinterpretation ist, hätten schon die zahlreichen weiteren Einzel- und Gruppenportraits von Schuhmodellen durch Van Gogh weisen können. Der jüdisch-amerikanische Kunsthistorikprofessor Meyer Shapiro (1904-1996) hat es 1968 nach Rücksprache trotzdem gewagt wenigstens in einer Kleinigkeit hier leicht zu widersprechen: Es seien die eigenen Schuhe Van Goghs. Der ebenfalls jüdische, poststrukturalistische, nordafrikanisch-französische Philosoph Jacques Derrida gab wiederum Heidegger in „La Vérité en Peinture“ insofern recht, dass die Besitzverhältnisse der Schuhe unerheblich seien, und dass es letztlich [ja auch im Sinne van Goghs] um „Ausstattung und Gebrauch“, „Erde und Welt“ [also nicht direkt um Kunst] gehe. In der „Geschichte der Ästhetik“ des eher marxistisch und philosophisch ausgerichteten Norbert Schneider fehlt diese Diskussion überraschenderweise ganz, und „zur Fixierung auf die Erde“ meint er nur, dass dies leicht als „Blut- und Boden-Mystik“ [oder ‚Feld-Wald-und-Wiesen-Predigt‘?] abgetan werden könne.

Viel ausführlicher und tiefer gehend ist Hubert Lochers Darstellung dieses Diskurses. Er versucht

schon Heidegger gerecht zu werden, indem er abschwächend von einem – vom Philosophen selbst so gesehen – „nachhelfenden“ Beispiel und vom gewaltigen, gewalttätigen Schöpferischen [vgl. Nietzsches Schöpfer als Zerstörer] spricht. Dem gegenüber dem bäuerlichen Heidegger urbanen Shapiro unterstellt er den stillen Vorwurf einer Anmaßung Heideggers [im Sinne von: Schuster bleib bei deinem Leisten] und überhöhte genieästhetische Vorstellungen. Er hätte „so unweigerlich die Dimension ... also jene Aspekte ... , die den originellen Part seiner hier entwickelten philosophischen Theorie der Kunst ausmachen“, (verfehlt), ... Schapiros Versuch“ sei einfach zu „unreflektiert.“

Jacques Derrida würde die Widersprüche ausräumen, richtigstellen: „Restitutions / de la vérité en peinture“ [auf die richtige Schuh-Größe oder fast auf den Punkt gebracht]. Es gäbe keine Beweise für den Bauern bzw. Bäuerin oder Van Gogh. Heidegger wie Shapiro hätten von ihrer Sicht aus jeweils projiziert. Weiter stellt Locher [mit Genugtuung?] eine Abrechnung mit der herkömmlichen positivistischen kunsthistorischen Praxis fest, die die Vieldeutigkeit und Abgründigkeit der Kunstwerke außer Betracht lasse. Unser Autor zitiert noch Derridas vom modernen L’art-pour-l’art-Gedanken beeinflusste Beurteilung des Van-Gogh-Bildes: Die Schuhe verkünden, dass sie „die Malerei in der Malerei“ oder der „Ursprung der Malerei“ seien. Ob Derrida wie wir neben dem „Ursprung des Kunstwerks“ unbewusst dabei auch an Courbets ‚Ursprung der Welt‘ von 1866 gedacht hat?

Der ehemalige Heidegger-Schüler und spätere graue Eminenz in Heidelberg Hans Georg Gadamer (1900-2002) nimmt 1960 in seinem Kommentar ganz im Sinne seines Lehrmeisters nur knapp Bezug auf Van Gogh (S. 104): „Nicht ein Paar Bauernschuhe, sondern das wahre Wesen des Zeugs, das sie sind. Die ganze Welt des bäuerlichen Lebens ist in diesen Schuhen. So ist es das Werk der Kunst, das hier die Wahrheit über das Seiende hervorbringt“ und am Ende: „Das Denken, das alle Kunst als Dichtung denkt und das Sprachsein des Kunstwerks enthüllt, ist selbst noch unterwegs zur Sprache“. Obwohl noch hin und wieder die Begriffe Darstellung, Spiel, Bild, Kommunikation wie Repräsentation fallen, bleibt alles völlig abstrakt ohne konkreten Bezug zum Kunstwerk. Eine einstige mühsame Lektüre seines hermeneutischen Hauptwerkes „Wahrheit und Methode“ von 1960 (man vergleiche Hans Sedlmayrs „Kunst und Wahrheit“ von 1958) lies einen damaligen positivistisch interessierten angehenden Kunsthistoriker ziemlich unbefriedigt. Auch Hubert Locher kann keinen hermeneutisch praktischen Effekt der Philosophie Gadamers auf das konkrete Kunstwerk anführen, obwohl er meint, dass damit der ‚pictorial turn‘ vorbereitet werde, wie in dem nächsten wichtigen Abschnitt „«Bildwissenschaft» und die Frage nach der Kunst“ zu lesen ist. Gleichzeitig wird aber auch geschrieben, dass die Suche nach der Wahrheit und die Frage der (hohen) Kunst seither weitgehend aufgegeben worden seien nicht nur durch Ausweitung zur

Bildwissenschaft seitens Abi Warburgs und durch Historisierung des Kunstbegriffes seitens Hans Belting (,Zeitalter der Kunst‘ erst nach dem Mittelalter).

Der vor allem anfänglich philosophisch orientierte Gadammerschüler Gottfried Böhm (*1942) hat in einem Festschriftbeitrag zum 100. Geburtstag Heideggers 1989 unter dem Titel „Im Horizont der Zeit“ das konkrete Werk, die Van-Gogh-Schuhe, etwas behandelt unter Verweis auf „Machart und Materialität“ [also das Sinnlich-Formale wahrscheinlich eher unter dem Einfluss des Kunsthistorikers Max Imdahl (1925-1988)]. Gottfried Boehms von Locher angeführte Hommage an Heidegger ,(ent-) birgt‘ aber auch noch folgende Worte: „[Heideggers] Kunstaufsatz trägt zweifellos Spuren ... der Grenzen seiner künstlerischen Bildung“ (S. 271), „Heideggers Beschreibung ist ... im Grunde zu eng und zu literarisch“ (S. 272), „Grundzug moderner Malerei [auch Van Goghs] (ist) Schärfung des Sinnes [oder der Sinnlichkeit], woraus [womit] der Künstler arbeitet“ (S. 273). Dieser emphatische Begriff des Kunstwerks sei aber nach Locher für die Gegenwartskunst kaum haltbar.

Als Resümee dieser existentialistisch hermeneutischen Kunsttheorien konstatiert Locher, dass diese für die Bildkunst eine „Lektüre“, eine Verdichtung in der Auslegung (= Interpretation) oder ein „Gelingen als Aufführung“ und „Fest“ für den Interpreten, aber nicht Nachschöpfung oder gar Vollendung bedeuten würden, wie in der Kunstwissenschaft auch außerhalb der hermeneutischen Richtung immer wieder zu hören ist.

Das vorletzte oder 13. Kapitel: „Kunstautonomie und Gesellschaft – Kunstwissenschaft, Kunstkritik und die politische Diskussion“ zeigt die kunsttheoretischen oder ideologischen Standpunkte und Diskussionen des 20. Jahrhunderts auch um Kunstfreiheit angefangen von Faschismus, Nationalsozialismus [Kommunismus, sozialistischer Realismus fehlen] und nach dem Krieg z.B. diejenige zwischen dem modern-abstrakt, antifaschistisch ausgerichteten Künstler Willi Baumeister und dem konservativ-gegenständlich reaktionär orientierten Kunsthistoriker Hans Sedlmayr („Verlust der Mitte“, 1958). Vom Partisanenbekämpfer Werner Haftmann wird nur seine gelungene Wendehalsrolle bezüglich seiner Funktion bei der Documenta angesprochen. Der konservative, rechtsorientierte Soziologe Arnold Gehlen zog sich bei der modernen Kunst auf deren „Kommentarbedürftigkeit“ zurück. Im weiteren Verlauf taucht noch der Semiotiker Umberto Eco (1932-2016) als Vertreter einer Rezeptionsästhetik mit seinem „offenen Kunstwerk“ (und offener Kunsttheorie?) und der Philosoph wie Kunsthistoriker Arthur C. Danto mit seiner Definition von Kunst durch die ‚Artworld‘ und ‚Aboutness‘ auf. Weiter erwähnt werden nochmals die Frankfurter Kritische Schule um Max Horkheimer und Theodor W. Adorno mit ihrer Kritik an der Kulturindustrie und der Aufstand auf dem Kunsthistoriker Kongress 1970 in der Folge der Studentenunruhen, sowie die von Harald Seemann 1972 kuratierte Documenta 5. Die Postmoderne

mit den französischen Poststrukturalisten und Dekonstruktivisten wie Michel Foucault (Las



Fig. 4: Künstlerkollektiv Taring Padi, ‚People’s Justice‘, 2002. Kassel, Documenta 15 2022 vor der Verhüllung.
(Foto: Belltower.News)



Fig. 5: Künstlerkollektiv Taring Padi, ‚People’s Justice‘, 2002. Kassel, Documenta 15 2022 nach der Verhüllung.
(Foto: Medico International)

Meninas als ‚Präsentation der klassischen Repräsentation‘) kommen in Anbetracht ihrer fast zum Zwang in der deutschen Kunstgeschichte gewordenen Referenzierung relativ kurz weg. Die Amerikanerin Susan Sonntag (1933-2004) wird mit ihrem Appell zur Sinnlichkeit und „Against Interpretation“ als Antitheorie fast schon wieder selbst zur Kunsttheorie. Am Ende steht Victor Burgin (*1941) mit seinem logischen Ende der Kunsttheorie nach dem Ende der Kunst. Das letzte Kapitel 14 zum Schluss: „Entgrenzung (Global Postcolonial) – Theoriebildung im vielstimmigen Diskurs“ ist den Entwicklungen im 21. Jahrhundert gewidmet. Kunsttheorien stünden „der Kunstpraxis mitunter sehr fern“, andererseits seien sie mit der Kunst [siehe Anfang] „untrennbar miteinander verwoben“. Vor allem letzteres ist wie gesagt eine, die zentrale, in der Konsequenz aber nicht durchgehaltene Arbeitshypothese der vorliegenden Einführung.



Fig. 6: Künstlerkollektiv Taring Padi, ‚People’s Justice‘ (Detail). 2002, vor der Verhüllung. Kassel, documenta 15 2022. (Foto: BR24)

Ein wichtiger Punkt in diesem Kapitel mit dem Übergang vom Eurozentrismus zur postkolonialen Weltkunst (-theorie) greift nochmals die Freiheit der Kunst von Kapitel 13 auf: Die Documenta 15 von 2022 mit der geschwungenen ‚Moralkeule‘ wegen eines auf einem großen Wandplakat erkannten Antisemitismus und wegen der Israel-Feindschaft noch an anderen weniger auffälligen Stellen. Der Schweizer Staatsbürger Hubert Locher lässt noch einmal den deutschen Bundespräsidenten Frank Walter Steinmeier zu Wort kommen, dass „Kunst keinen politischen Auftrag (habe)“. Fast als garstig Lied solle sie sich heraushalten. Darf sie allenfalls affirmativ der

Herrschaft oder dem Mainstream dienen? Die Vorwarnungen und Bedenken wegen einer „eindeutig «antisemitischen» [antijudaistischen, antizionistischen?] Bildsprache“ seien „begründet“ gewesen bei diesem schon 2002 nach dem Suharto-Regime in Indonesien in einem Künstlerkollektiv entstandenen und öfters ohne Beanstandung gezeigten Banner (Fig. 4-6). Die (kunsttheoretischen?) Beschwichtigungen und Erklärungsversuche der Urheber des Banners seien „fadenscheinig“ (nicht hinreichend). Israel als jüdischer Staat werde diffamiert mit den Mitteln antisemitischer Bildpropaganda. „Besonders bedenklich“ sei die Bildsprache im Stile des „Stürmers“ und die „aktuelle Dimension“ mit dem heutigen Israel.

Wir würden annehmen, dass 2002 dem islamischen Künstlerkollektiv die ganzen möglichen Implikationen hierzulande sicher nicht bewusst waren bei ihrem antiimperialistischen Kampf, und teilen die Haltung von einigen vernünftigen Kommentatoren. Nur wenige der sich Empörenden dürften sich das Kunst-Werk genauer angesehen haben. Stilistisch haben wohl die mexikanischen Muralisten wie David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera und José Clemente Orozco Pate gestanden. Nicht irgendwelche Juden-Verunglimpfungen des ‚Stürmers‘ als schon die 20er Jahre mit George Grosz und Otto Dix boten einen gewissen stilistischen Vorbildcharakter. Nach der schwarzen Trauer-Ganzverschleierung erhielt das Retabel-Triptychonartige Gemälde einen an Malewitsch erinnernden fast sakralen Charakter. Die von Locher erwähnte und inkriminierte Stelle oder Person eines orthodoxen Finanzjuden im Anzug mit von SS-Runen verziertem Hut (Fig. 6) hält sich eher unauffällig im Hintergrund und gibt eine Sicht von politisch engagierten Künstlern auf Israels Politik wieder. Vielleicht hätte unser neutraler Schweizer Autor eine andere Position bezogen, wenn er den an Goebbels gemahnenden Ton einiger israelischer Regierungsmitglieder vom Totalen Sieg und von der Vernichtung im Jahre 2025 schon vorausgeahnt hätte. Er wird hier vom analysierenden, distanzierten Beobachter zum Interessenvertreter. Im Blick auf die Meinungs- und Kunstfreiheit und in Erinnerung an George Grosz oder die Mohammed-Karikaturen und Charlie Hebdo plädieren wir für mehr Gelassenheit. Wenn das Künstler-Kollektiv mit einer Teilverhängung gleich einverstanden gewesen wäre, hätte man sich wieder der Kunst und ihren Theorien zuwenden können, und wenn in dem Documenta-Kuratorium mehr Sachkenntnis (durch Kunsthistoriker oder Künstler aus aller Welt) gesessen hätte, wäre es gar nicht zu diesem die ganze Ausstellung unberechtigt beherrschenden Eklat, Bilder-Streit, dieser öffentlichen Erregung und letztlich ‚Ikonokalypse‘ oder ‚Ikonoletheia‘ gekommen. Im Zuge der Weltkunst (globales Dorf) und des Postkolonialismus wäre es interessant, wie ein solches von Locher angedachtes, nicht europazentriertes Buch über ‚Kunsttheorie‘ aussehen würde.

Am Schluss steht dann aber doch: „Die elementare Macht der Bilder ... [ihre] sinnliche Erfahrung ist überraschend [beeindruckend?], sie regt zum Denken und zum Widerspruch an ... lädt ein zur

Partizipation und reflektieren Betrachtung – das heißt [auch] zur Theorie, oder einfacher gesagt: Sie regt uns zum Nachdenken über das, was Kunst ist, an“. Wir haben es hier gewagt das Wörtchen ‚auch‘ einzufügen. Der Proberstein für ‚Kunsttheorie‘ ist und bleibt für uns das konkrete auch virtuelle Kunst-Werk. Über das Formale und Un-Künstlerische des Documenta-Banners wird z.B. wiederum gar nichts gesagt.

Auch wenn wir in der Ein-Schätzung der Kunsttheorie gegenüber der Kunstpraxis bzw dem sinnlichen erfahrbaren Kunst-Werk nicht einer Meinung sind, besitzt Lochers Buch mit seinem ‚noetical turn‘ die positive Eigenschaft, dass nicht nur Fakten wiedergegeben werden, sondern wir seinem persönlichen Nachdenken darüber folgen oder nicht folgen können.

Durch den hier (zu) weit gefassten Begriff ‚Kunsttheorie‘ sind Kunstbewusstheit von Produzent wie Konsument zu generell, weniger die Gedanken, Vorstellung, Absichten des Künstlers für, vor und beim Werk und der formale wie motivische Umgang (Kritik, Auslegung, Fragen u.ä.) des Betrachters mit ihm angesprochen. In unserem engeren Sinne sind damit produktionsästhetisch die Absichten des Künstlers und rezeptionsästhetisch die nachvollziehbaren Erkenntnis(se) des Betrachters prinzipiell gemeint gegenüber einer allgemeinen, eher philosophischen Kunsttheorie oder einer Theorie über die Kunst und ihr Wesen.

Dass im 18 Jahrhundert selbst in kirchlichen Kreisen der ästhetische Genuss und damit die Praxis auftragsentscheidend waren, zeigen zwei Äußerungen des Hofkammerdirektors im Fürstbistum Brixen im Jahre 1747: „Der [Maler] Günther ... hatte seinen Pemsbl ohnvergleichlich verbessert“ und des Paters Ignaz Gumppe von der Fürstabtei von Blasien vor 1756: „Allein erachtete man dermahlen disses principium, wir kennen den Pensel Herrn Stauders schon, wir wollen aber auch einen anderen Pensel [Franz Josef Spiegler] sehen.“

Nach so viel ‚Meta-Kunsttheorie‘ sei hier noch ein ‚praktisch theoretischer‘ Versuch des ‚Nachdenkens‘ über ein inhaltsträchtiges Kunst-Werk, eine Druckgrafik in Mischtechnik von dem bekannten Wiener Maler im 18 Jahrhundert zum Ausklang des Barock Franz Anton Maulbertsch: „Das Bild der Duldung“ unternommen. Da wir bisher auch gehört haben, dass sinnliche Eindrücke, Empfindungen wie z.B die dramatische, zumindest stark geätzte erste Platte (Fig. 7) gegenüber der im Abklatsch oder nach einer gegenseitigen Zeichnung seitenverkehrten und ‚zahmeren‘ zweiten Platte (Fig. 8) nichts oder wenig zur Sache Kunsttheorie beitragen oder sogar kontraproduktiv in Sachen ‚Kunsttheorie‘ sein können, wenden wir uns gleich vom Ästhetisch-Künstlerischen und dem ‚Kunstmäßigen‘ (Maulbertsch am 5. 11. 1780: „mich meglichst nach dem Tegst gerichtet, ohne das Kunst mesige fallen zu lassen“) ab und der jetzt integrierten Bildlegende mit dem Titel des Bildes zu. Bei der leserichtigeren Seitenverkehrung könnte man quasi kunsttheoretisch an Kandinskys

‚links‘ wie ‚Ferne‘, ‚rechts‘ wie ‚Haus‘ denken. Maulbertschs wenige kunstprogrammatische oder kunsttheoretische Äußerungen beschränken sich auf den stilistisch vorbildlich ‚remischen gue‘ (gout, 1782) auch mit ‚Kenn(t)lichkeit‘ (und historischer Treue) und die ‚aufgeklärte‘ Helligkeit (‚wie ein heller Dag‘,1791).



Fig. 7: Franz Anton Maulbertsch, ‚Das Bild der Duldung‘ (Platte I), bez. u. dat. 1785, Ätzradierung u. Kaltnadel. Berlin, Kunsthandel. (Foto: Nicolaas Teeuwisse)

Mehrere Kunsthistoriker (James A. Friesen 1973, Katharina Setzer 1996 und zuletzt Tomaš Valeš 2022) haben sich die 21 Gruppen vorgenommen und über deren ikonographisch-ikonologische Herkunft sich ihre Gedanken gemacht. Man fragt sich nun, ob diese bezifferte Textbeigabe oder Auf-Er-Klärung schon dem ursprünglichen Konzept, Programm fast im Sinne unserer modernen gleichnamigen Kunstrichtung entsprochen hat, oder ob sie erst nach dem Entwurf (erste Platte noch ohne Platz für die Legende) bzw. vor der zweiten Platte nachträglich entstanden ist. Wir wissen aus einem kurzen Brief des Schwiegervaters von Franz Anton Maulbertsch, Jakob Schmutzer (1733-

seinen Toleranzedikten von 1781/82 und seinen Klosteraufhebungen 1782/83 samt der Errichtung eines Religionfonds war ein spürbarer Auftragsrückgang von kirchlicher Seite zu verzeichnen. Auch die Zeit der großen allegorischen Deckengemälde des Adels war vorbei. Vielleicht kann man von kunsttheoretischer Seite gerade noch tolerieren, dass im Künstlerischen, im Kunstbereich Rembrandt gerade wieder in Mode gekommen war, und gesellschaftlich England (z.B. Hogarth, Van Swieten) ein immer größeres Gewicht bekommen hatte. Die Grafik atmet also das 1781 von Kaiser Josef II gegenüber dem Protestantismus (Lutheraner, Zwinglianer wie Calvinisten und Griechisch-Unierte) und dem Judentum (Mosaisten, 1782) ausgesprochene Toleranzedikt zur freien Religionsausübung und lässt sich im weiteren Sinne nicht als einfaches, kunstloses Flugblatt deklarieren. Die wie gesagt nicht erhaltene schriftliche, vielleicht nur abgeredete inhaltliche Vereinbarung hatte in Kenntnis der Korrespondenz Maulbertschs ihn sicher nicht zum Urheber, auch nicht die Abfassung der begleitenden Bildlegende, obwohl immer wieder versucht wird ihn als fortschrittlichen Aufklärer zumindest der reformkatholischen Art zu sehen.

Die bildliche Umsetzung das ‚Kunstmäßige‘ kommt bei diesen kunsttheoretisierenden Versuch ganz sicher zu kurz. Der unbekannte Ideengeber gehört also zu dem Freimaurer- (‚Zur wahren Eintracht‘ seit 1781, ab 1786 ‚Zur Wahrheit‘) oder sogar zum Illuminaten-Umkreis. Auf eine direkte politische Hommage an Kaiser Joseph II als Urheber des Toleranzediktes deutet nichts, auch nichts auf Christliches noch weniger auf dessen Superiorität. Die Szene zeigt nur die ‚Wahrheit der Religion(en)‘ mit dem ‚Buch des Lebens‘, der Natur, nicht mit den Gesetzestafeln des Moses, dem geoffenbarten Alten wie Neuen Testament, alle vereint ein Glauben an ein höchstes Wesen. Die ‚natürliche Religion‘ thront vor einem natürlichen Hintergrund (Fels, Bewuchs). Es herrscht durch die Duldung der verbundenen Religionen Harmonie. Die ‚Göttin der Aufklärung‘ in Gestalt einer nackten ‚Wahrheit‘ wird stufenmäßig etwas abgehoben durch einen dem Hymenaios ähnlichen Schutzgeist wie bei einem ‚Connubium‘ dem göttlichen Licht der Naturreligion zur Verbindung als ‚aufgeklärte Religion‘ oder ‚Vernunft-Religion‘ zugeführt in einer etwas pleonastischen Art. Zeittypisch sind noch ‚vita voluptosa‘, die Moral, die Bildung, der gehorsame Untertan, das Volk und die schützende und überwachende Staatsmacht angedeutet. Bisher ist das alles eigentlich ‚Panofsky Stufe 2 und 3‘: Altes barockes ikonographisches Material wird mit neuen Bedeutungen versehen, aber nicht so, dass die Kunsttheorie eines Joachim Winkelmann mit dem neuen purifizierten Allegorieverständnis sich auswirken würde, was auch durch die ‚Kommentarbedürftigkeit‘ unterstrichen wird. Es gelten in der Komplexität dem Documenta-Banner zu vergleichen noch die alten barocken, thesenbildartigen, jesuitischen, dinglichen wie personifizierten Sinnbilder oder Visualisierungen von abstrakten Begriffen hier allerdings mit einer modernen Note: Aufklärung, Licht, Vernunft u.ä. Nachdem wir im oder am Werk bislang keine

Kunsttheorie in unserem strengen Sinne einer bewussten, willentlichen Struktur, einer nicht nur inhaltlichen Programmatik, eine Art Stützkorsett oder ähnliches hier gefunden haben, blicken wir auf die Funktion oder Rezeption dieser Grafik. Von dem Promotor Schmutzer und dem Verleger Stöckl aus waren aufgeklärte Kreise in Adel und Bürgertum als Käufer avisiert. Da noch viele Abzüge erhalten sind, existierte eine höhere Auflage mit möglicher Aufstechung durch Schmutzer selbst oder durch einen seiner fähigen Schüler um die Qualität zu erhalten, was im Vergleich zu der verworfenen ersten Version nicht so ganz gelungen zu sein scheint. Das Interesse an der Grafik mit seinen Toleranz-Gedanken hatte wegen des Todes von Josef II, der französischen Revolution und restaurativen Tendenzen, aber auch wegen der barocken Ausdrucksweise stark nachgelassen, wie der fallende Preis nahelegt. Neben grafischen Sammlermappen zierte das Blatt unter Glas und im Rahmen kleinere Kabinette wie größere Salons. Die Grafik hatte zweifelsohne einen gesellschaftspolitischen Charakter der Selbst-Demonstration als eines modernen, aufgeklärten „Mann(es) ohne Vorurteil“ (Joseph von Sonnenfels). Sie hat eine politische Dimension, eine Absichtstheorie, aber lässt sich daraus eine Kunsttheorie ableiten? Vielleicht liegt es auch daran, dass wir selbst im Gegensatz zu Heidegger und Co. über zu wenig an eigener Kunsttheorie verfügen, um sie dem Kunst-Werk projektiv zu unterlegen und es in unserem Sinne als Theorie auch auslegen können. Hier stört wohl ebenso unsere ganzheitliche Vorstellung (vgl. ‚Erde‘ und ‚Welt‘?) vom Kunst-Werk als Individuum, eigener Kosmos vielleicht sogar ‚Welt‘ um wieder an Heidegger etwas anzuknüpfen, und um wenigstens eine Kunsttheorie und ihre visuelle Umsetzung zu offerieren. Stets lauert die Gefahr des Kränkels oder gar Sterbens der ‚Kunst‘ an der Theorie. Wer bei den Bildenden Künsten der Theorie den Primat gibt, sollte sich überlegen, ob er nicht besser gleich bei der Literatur, der Philosophie oder ähnlichem aufgehoben ist. In erster Linie sind wir Augentiere mit Empfindungs- und einem gewissen Re-flektionsvermögen. Man mag es Theorie (Sehen, Schauen) von visuell-haptischer ‚Kunst‘ nennen, zuerst ist es elementarer, anmutungshafter, nonverbaler, physiognomischer Aus- und Eindruck.

Das Unbeschreibliche,
Hier ist/s getan;
Das Ewig-, ‚Künstliche‘
Zieht uns hin-an.

(Stand: 05-09-2025)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de