

Das künstlerische Experiment zwischen Fortschritt und Wiederholung

Katharina Bahlmann

Abstract

Die Rede vom ‚künstlerischen Experiment‘ legt nicht nur nahe, das künstlerische Schaffen als eine Tätigkeit des Forschens anzusehen, sondern darüber hinaus auch die Kunstgeschichte in Analogie zur Wissenschaftsgeschichte zu verstehen. Während der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich diese Analogie für die Geschichte der bildlichen Darstellung vor 1900 fruchtbar zu machen sucht, kann Arthur C. Dantos Kunstphilosophie als Bemühen darum gelesen werden, Gombrichs Überlegungen auf die Kunst als Ganze zu beziehen. Dantos Interesse richtet sich auf die Frage, inwiefern Kunstwerke die Kunstgeschichte und damit den Kunstbegriff formen. Im Folgenden sollen im Ausgang von Dantos Kunstphilosophie zwei mögliche Antworten auf diese Frage skizziert werden: Die erste stellt die Entwicklung der Kunst vermittelt der Idee des Fortschritts dar, wohingegen die zweite das künstlerische Tun über die Bewegung der Wiederholung beschreibt.

1. Ernst Gombrich zum künstlerischen Experimentieren

Die Malerei ist eine Wissenschaft, eine Erforschung von Naturgesetzen und sollte als eine solche betrieben werden. Warum also kann man nicht auch die Landschaftsmalerei als einen Zweig der Naturphilosophie ansehen und die einzelnen Bilder als wissenschaftliche Experimente?¹

Mit diesem Zitat aus der Feder des englischen Landschaftsmalers John Constable beginnt Ernst Gombrich sein 1960 erstveröffentlichtes Buch *Kunst und Illusion* – eine Studie „Zur Psychologie der Bildlichen Darstellung“. Gombrich kommentiert Constables Auffassung der Malerei mit den Worten:

Es ist tatsächlich so, daß innerhalb der abendländischen Tradition die Malerei wie eine Wissenschaft betrieben wurde. Alle Werke, die dieser Tradition angehören und die wir in den großen

¹ John Constable in seiner vierten Vorlesung in der Royal Institution (1836), zitiert nach Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, aus dem Engl. von Lisbeth Gombrich, mit einem Vorwort von Martina Bauer, 3. Aufl. der 6. dt. Ausg., Berlin 2010, S. 29. Der Titel der englischen Erstausgabe lautet *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*.

Kunstsammlungen ausgestellt sehen, machen von Entdeckungen Gebrauch, die das Ergebnis einer unermüdlichen Versuchstätigkeit sind.²

Wenn Gombrich hier von der abendländischen Tradition der Malerei spricht, so geht es ihm primär um die am Paradigma der Nachahmung orientierte Bildkunst vor 1900. Gombrich beschreibt in seinem Buch, inwiefern sich die Geschichte der Naturwiedergabe als zunehmende Beschäftigung mit Problemen der Wahrnehmungspsychologie darstellt. Denn eine möglichst überzeugende Darstellung der Wirklichkeit ist nach Gombrich nur über die Auseinandersetzung mit unserer Wahrnehmung eben dieser Wirklichkeit möglich. Daher könne die illusionistische Malerei auch als ein *Experimentieren* mit malerischen Effekten³, ein *Experimentieren* mit Wirkungen auf unsere Sinne beschrieben werden. So unternähme John Constable mit seinen Landschaftsgemälden beispielsweise den Versuch, „die ‚flüchtigen Helldunkelwirkungen der Natur‘ [...] mit der beschränkten Farbenskala des Malers zu erzielen.“⁴

Gemälde – wie Gombrich – als Experimente anzusprechen impliziert, die Malerei als Experimentalsystem zu verstehen. Nur wenn wir das künstlerische Experiment im Rahmen eines Bezugssystems verorten, lässt sich mit Gombrich davon sprechen, dass Constable mit seinen malerischen Versuchen neue Entdeckungen geglückt seien oder dass sich seine Methode in der Folgezeit durchgesetzt habe.⁵

Auch das künstlerische Experiment vollzieht seine Versuche somit nicht im luftleeren Raum; es schreibt sich in eine lange Tradition des künstlerischen Forschens ein, auf die es aufbaut und die es vorantreibt. Insofern ist Gombrichs Buch auch eine Auseinandersetzung mit unserem Verstehen von Kunstgeschichte. Denn hinter der vermeintlich getreuen Wiedergabe der Natur steht seines Erachtens ein langer historischer Prozess – ein Prozess des *making* und *matching*, des Machens und Überprüfens.

Die Auffassung der Kunstgeschichte als fortwährende Folge von Erfindungen und Entdeckungen begleitet die Kunsttheorie seit ihren Anfängen. Unermüdlich zählt bereits Plinius d. Ä. im 35. Buch seiner Naturkunde auf, welcher Maler was als erster gemalt habe.⁶

² Gombrich (wie Anm. 1), S. 29.

³ Vgl. Gombrich (wie Anm. 1), S. XI.

⁴ Gombrich (wie Anm. 1), S. 43.

⁵ Vgl. Gombrich (wie Anm. 1), S. 43 sowie S. 53. Vgl. dazu auch das Kapitel „Kunstgeschichte als Problemgeschichte“ in: Christian Demand, *Wie kommt die Ordnung in die Kunst?*, Springer 2010, S. 44–57.

⁶ Vgl. C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde, Lateinisch-Deutsch, Buch XXXV: Farben – Malerei – Plastik*, hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, 3. Aufl., Düsseldorf 2007, Cap. XXXIV–XXXVI, § 53–64, S. 48–57. Vgl. dazu auch Gombrichs Zusammenfassung: „Der Maler Polygnot war der erste, der Menschen mit offenem Mund und Zähnen darstellte; der Bildhauer Pythagoras der

Und auch Vasaris Künstlerviten sind voll von Würdigungen gegenüber jenen Künstlern, die einen weiteren Schritt auf dem Weg hin zu einer naturgetreueren Darstellung zu gehen vermochten.⁷

Obwohl sich Ernst Gombrich immer wieder als Skeptiker gegenüber einer vereinheitlichenden Perspektive auf die Kunst hervorgetan hat⁸, kann auch er sich der Tradition der Fortschrittserzählung der Kunst nicht ganz erwehren. Ganz im Gegenteil gibt Gombrich in *Kunst und Illusion* zu bedenken, dass Vasaris Fortschrittsbegriff im 20. Jahrhundert zwar von vielen als „naiver Triumphalismus“ abgelehnt werde, dass er aber „vielleicht doch eine Entsprechung in der Wirklichkeit“⁹ habe. So ließen sich die Experimente der Malerei vor 1900 „irgendwie in eine Reihe ordnen [...], die vom Schematischen zum Impressionistischen“¹⁰ reiche. Der Maler müsse stets auf den Erfahrungen früherer Generationen aufbauen, um zu einem immer differenzierteren Darstellungsvokabular zu gelangen. In der Kunst wie in der Wissenschaft stelle das Ideal einer reinen voraussetzungslosen Beobachtung der Natur somit eine Illusion dar. Die Kunst sei – so Gombrich in Anschluss an André Malraux – stets das Kind der Kunst und nicht der Natur.¹¹

Doch was haben diese hier nur grob wiedergegebenen Überlegungen Ernst Gombrichs mit der heutigen Malerei bzw. mit der Kunst im Allgemeinen zu tun? Gibt es irgendeine Nähe zwischen den künstlerischen Experimenten eines John Constable und dem künstlerischen Arbeiten im modernen oder postmodernen Zeitalter?

erste, der Adern und Muskeln wiedergab, der Maler Nikias malte als erster Licht und Schatten.“ Gombrich (wie Anm. 1), S. 9. Vgl. ebenso Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 40.

⁷ Vgl. dazu vor allem die Vorreden des zweiten und dritten Teils der Lebensbeschreibungen berühmter Künstler von 1568 in Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, neu übers. von Victoria Lorini, hg., eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, 2. Aufl., Berlin 2004, S. 77–90 sowie S. 93–104. Vgl. auch Gombrich (wie Anm. 1), S. 9.

⁸ Vgl. dazu die bekannte Passage: „Genaugenommen gibt es ‚die Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler“, mit der Gombrich die Einleitung seiner *Geschichte der Kunst* beginnt: Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, erw. überarb. und neu gestaltete 16. Ausg., Berlin 1996, S. 12.

⁹ Gombrich (wie Anm. 1), S. XXIII.

¹⁰ Gombrich (wie Anm. 1), S. 247.

¹¹ Vgl. Gombrich (wie Anm. 1), S. 20. Vgl. auch ebd. S. 272f. Hier erläutert Gombrich mit Bezug auf Popper, dass es keine voraussetzungslosen Beobachtungen gebe – weder in der Kunst, noch in der Wissenschaft. Es bedürfe immer schon einer Frage, die wir an die Natur richteten: „Wir beobachten gewisse Vorgänge, weil unsere Hypothese uns gewisse Resultate erwarten läßt.“ (Ebd., S. 273). Vgl. ebenso André Malraux, *Stimmen der Stille*, München/Zürich 1965, insbesondere den dritten Teil „Die künstlerische Gestaltung“, S. 263–451. Ebd. heißt es zu Beginn des zweiten Abschnitts, S. 271: „Die Sehweise des Künstlers hat mit der gewöhnlichen Sehweise nichts gemein, weil sie von allem Anfang an ihr Gesetz durch Bilder und Statuen – durch die Welt der Kunst – empfängt.“

Auch Gombrich leugnet nicht, dass es in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht mehr um die Erzielung illusionistischer Effekte gehe. Dennoch spricht er auch die künstlerischen Arbeiten nach 1900 als Experimente an. Er schreibt:

[Aus der Überzeugung heraus], daß es auf dem Gebiet, in dem Constable seine wissenschaftlichen Untersuchungen anstellte, nichts Neues mehr zu entdecken gäbe, glauben heute viele Künstler auf anderen Gebieten experimentieren zu müssen. So suchen sie, statt die sichtbare Welt zu erforschen, die Geheimnisse des Unbewußten zu ergründen und unsere Reaktionen auf abstrakte Gebilde auf die Probe zu stellen.¹²

Lässt sich die von Gombrich vorgenommene Analogisierung von Kunstwerk und Experiment für ein allgemeines Verstehen von Kunst fruchtbar machen? Im Folgenden werde ich dieser Frage mit Hilfe der Schriften des amerikanischen Philosophen Arthur Danto nachgehen.

2. *Das künstlerische Experiment in Arthur Dantos Kunstphilosophie*

Vier Jahre nach Gombrichs Buch *Kunst und Illusion* veröffentlicht Arthur Danto seinen ersten kunstphilosophischen Aufsatz mit dem Titel „Die Kunstwelt“.¹³ Ähnlich wie bei Gombrich basieren auch Dantos Überlegungen zum Kunstbegriff auf der Analogisierung von Kunst- und Wissenschaftsgeschichte.¹⁴ Allerdings ist Dantos Vorhaben insofern weitaus ambitionierter, als es ihm – wie er später schreibt – nicht nur darum gehe wie Gombrich zu klären, warum die *bildliche Darstellung* eine Geschichte habe, sondern darzulegen, warum die *Kunst* als Ganze historisch verfasst sei.¹⁵

Die gesamte Kunst bildet für Danto somit das zu untersuchende Bezugssystem, innerhalb dessen sich die künstlerischen Experimente vollziehen. Ebenso wie Gombrich in Hinblick auf Constables Landschaftsmalerei von Entdeckungen und Durchbrüchen spricht, spielt auch die historische Entwicklung der Kunst für Dantos Kunstbegriff sowie Verstehen des Kunstwerks eine zentrale Rolle.

¹² Gombrich (wie Anm. 1), S. 29f.

¹³ Arthur C. Danto, „Die Kunstwelt“, übers. von Peter Mahr, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42/5 (1994), S. 907–919. Die englische Erstveröffentlichung erschien im Oktober 1964 unter dem Titel „The Artworld“ in *The Journal of Philosophy* 61/19, S. 571–584.

¹⁴ Vgl. Danto (wie Anm. 13), S. 908 sowie zu Dantos Bezugnahme auf Thomas Kuhns Begriff des „Paradigmawechsels“ bspw. Ders., „Philosophie und amerikanische Kunst“, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), hg. von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Berlin 1993, S. 23–32, hier S. 28.

¹⁵ Vgl. Gombrich (wie Anm. 1), S. 265 bzw. Arthur C. Danto, „Modalitäten der Geschichte: Möglichkeit und Komödie“, in: Ders., *Das Fortleben der Kunst*, aus dem Engl. von Christiane Spelsberg, München 2000, S. 247–278, hier S. 250f. Die amerikanische Originalausgabe erschien 1997 unter dem Titel *After the End of Art*.

Am deutlichsten hat Danto dies am Beispiel eines monochromen abstrakten Gemäldes erläutert. Gegen die Auffassung, ein puristisches Gemälde sei einfach das, was es ist – schwarze Malfarbe auf Leinwand –, wendet Danto ein, dass der puristische Maler „zur Stofflichkeit der Malfarbe durch eine Atmosphäre hindurch zurückgekehrt [sei], die aus künstlerischen Theorien und der Geschichte gegenwärtiger und vergangener Malerei zusammengesetzt“¹⁶ sei. Die künstlerischen Theorien und die Kunstgeschichte zählten damit zu den notwendigen „Elementen, aus denen [der Künstler] sein Werk zu gewinnen versucht.“¹⁷ Die Tatsache, dass nicht jedes schwarz bepinseltes Papier, jedes Urinoir oder jedes 4 Minuten und 33 Sekunden andauernde Schweigen ein Kunstwerk ist, lässt sich nach Danto somit nur auf Grund der Zuschreibung von Bedeutung erklären, die wiederum an bestimmte Kunsttheorien und den historischen Standort gebunden ist. Wie John Constable sein Handwerk einer langen Tradition bildlichen Darstellens verdankt, ist die Kunst eines Ad Reinhard eine Frage der Theorie und des durch diese definierten Möglichkeitsraums. Die Geschichte der Kunst rückt bei Danto damit als eine Geschichte in den Blick, in der die Eroberung und Besiedlung neuer Möglichkeitsräume für das künstlerische Schaffen im Mittelpunkt steht.¹⁸ Kunsthistorischer Fortschritt ist für Danto deshalb letztlich eine Frage begrifflicher Revolutionen.¹⁹

Wie lassen sich künstlerische Experimente nun aber mit Danto beschreiben? – Philosophisch interessant sind für Danto gerade jene künstlerischen Arbeiten, die an den Grenzen des Kunstbegriffs operieren und auf die Erweiterung des Möglichkeitsraums ‚Kunst‘ zielen. Wie Danto betont, bezweckt er mit seinen Überlegungen zur Kunstgeschichte deutlich mehr als nur die Feststellung, dass Kunstwerke eine bestimmte historische Identität besitzen. Seine kunstgeschichtsphilosophischen Erkundungen sind geleitet von der Frage, warum Kunstwerke selbst eine bestimmte Art von Geschichte formen:

The question instead is why works of art in fact form a kind of history themselves, beyond the mere circumstance of their being made in a specific temporal sequence.²⁰

Ich verstehe diese Frage so, dass es Danto um den Umgang der Kunst mit ihrer eigenen Geschichte geht – um die Frage also, wie Kunstwerke Geschichte herstellen, in die Kunst-

¹⁶ Danto (wie Anm. 13), S. 914.

¹⁷ Danto (wie Anm. 13), S. 914.

¹⁸ Vgl. „Modalitäten der Geschichte: Möglichkeit und Komödie“, in: Danto (wie Anm. 15), S. 247–278, hier S. 251.

¹⁹ Vgl. Danto (wie Anm. 13), S. 908.

²⁰ Arthur C. Danto, „Introduction. Philosophy and Contemporary Art“, in: Ders., *Philosophizing Art. Selected Essays*, Berkeley/Los Angeles 1999, S. 1–12, hier S. 1.

geschichte eingreifen und sie verändern. Danto befragt die Kunstwerke stets daraufhin, was sie über den Kunstbegriff sowie die Kunstgeschichte, d. h. über ihr Kunst-Sein offenbaren. Dabei wird Danto nicht müde, den existierenden künstlerischen Experimenten Gedankenexperimente – seines Erachtens in unserer Kunstwelt *mögliche* künstlerische Experimente – zur Seite zu stellen.²¹ Fündig wird Danto hinsichtlich künstlerischer Experimente zum Kunstbegriff aber vor allem in der Kunst der Moderne – jener Epoche, die Danto auch als die ‚philosophische Phase der Kunst‘ bezeichnet.²²

Schaut man sich nun an, wie die von Danto in Augenschein genommenen Werke Geschichte formen, so werden meines Erachtens zwei verschiedene Aspekte mit Danto sichtbar. Man könnte sagen: Die eine Weise, wie Kunst Geschichte formt, huldigt der Idee des Fortschritts in der Kunst, die andere jener der Wiederholung.

2.1 Fortschritt

Die erste Weise, künstlerisches Experimentieren mit Danto zu verstehen, ist relativ schnell erzählt. Es handelt sich dabei um jene Erzählung, an deren Ende nach Danto tatsächlich ein Ende – das Ende der Kunst – steht. Das künstlerische Experimentieren mit dem Kunstbegriff beschreibt Danto in diesem Zusammenhang als ein Niederreißen der Grenzen des Kunstbegriffs:

die Künstler [nahmen] sich eine Grenze nach der anderen vor[...] und [stellten fest], daß jede von ihnen Durchlaß gewährte.²³

Die Kunst der Avantgarden ist für Danto der Inbegriff eines Arbeitens an den Grenzen des Kunstbegriffs. Den Endpunkt der damit einhergehenden Grenzpassierung sieht Danto im Werk Andy Warhols gegeben; denn Warhol habe mit seinen minimalen Eingriffen in die Wirklichkeit – einer philosophischen Geste gleich – die notwendigen Bedingungen des Kunstbegriffs ins Bewusstsein gehoben. Danto unterstellt damit, künstlerisches Experimentieren sei

²¹ Vgl. zu Dantos Gedankenexperimenten bspw. Dantos Galerie roter monochromer Gemälde in Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1991 (erstveröffentlicht 1981), S. 17f. oder Dantos Überlegungen zu zwei Fresken mit den Titeln „Newtons Erstes Gesetz“ und „Newtons Drittes Gesetz“ in ebd., S. 185–192 sowie in Danto (wie Anm. 13), S. 912f.

²² Vgl. Arthur C. Danto, „Approaching the End of Art“, in: Ders., *The State of the Art*, New York 1987, S. 202–218, hier S. 217: „In its great philosophical phase, from about 1905 to about 1964, modern art undertook a massive investigation into its own nature and essence.“

²³ „Einführung: modern, postmodern und zeitgenössisch“, in: Danto (wie Anm. 15), S. 23–42, hier S. 36. Vgl. dazu auch Arthur C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, übers. von Jürgen Behrens, Frankfurt a. M. 1980, S. 35: „Das Auffinden und Aufzeigen von Grenzen ist das allgemeine Geschäft der Philosophie [...].“

primär von der Frage geleitet, *was Kunst ist* – jedenfalls bis zu jenem Zeitpunkt, an dem Warhol mit seinen Arbeiten den äußersten Punkt der Konventionenentblößung der Kunst markiere. Nun seien alle Kontinente der Kunstwelt entdeckt und damit das Ende der Welt erreicht.²⁴ Nun müsse man lernen, innerhalb der Grenzen der Welt, d. h. innerhalb der Grenzen des abgesteckten Möglichkeitsraums der Kunst, zu leben.²⁵

Ich möchte Dantos Endthese und deren Implikationen an dieser Stelle nicht weiter vertiefen. Worum es mir in diesem Zusammenhang geht, ist allein die Vorstellung, das künstlerische Experimentieren schreibe sich in eine Expansionsbewegung ein und ziele vornehmlich auf die Überschreitung geltender künstlerischer Normen. Eine solche Vorstellung der künstlerischen Entdeckungsreise muss nicht notwendig die These vom ‚Ende der Kunst‘ implizieren. Sie schlägt sich auch im Denken von Anfängen und Enden aller möglicher Art in der Kunst nieder.

So schreibt der Berner Philosophie-Professor Gerhard Seel beispielsweise, ein Stilwechsel erkläre sich durch „die *Ausschöpfung der durch einen Stil gegebenen künstlerischen Realisierungsmöglichkeiten*.“²⁶ Und selbst in George Kublers *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* findet sich der Vergleich des Künstlers mit einem Goldgräber, insofern auch der Künstler fürchten müsse, dass die von ihm gefundene Goldader schon morgen *ausgeschöpft* sei.²⁷

Berücksichtigen wir also, wie oft in der Kunst die Rede davon ist, dass dies oder jenes nun *nicht mehr* gehe, dass eine bestimmte Methode, die Bearbeitung eines bestimmten Materials oder ein Stil langweilig geworden sei, so scheint die Rede von ‚Ausschöpfung‘ oder ‚Er-

²⁴ Vgl. „Approaching the End of Art“, in: Danto (wie Anm. 22), S. 202–218, hier S. 217: „It was like coming to the end of the world with no more continents to discover. One must now begin to make habitable the only continents that there are. One must learn to live within the limits of the world.“

²⁵ Vgl. in Analogie dazu auch Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 281f.: „Übersehen wir noch einmal den durchmessenen Zeitraum, der sich im wesentlichen in die Zeit des ersten Weltkrieges und einige Jahre danach einschreibt, so erhalten zwei symbolische Gesten eine merkwürdige tiefe Bedeutung. [...] Die eine war die Geste Duchamps [...]. Die zweite war die Gegengeste von Malewitsch [...]. Beide Gesten haben mit ‚Kunst‘ nichts zu tun, sie sind Demonstrationen, sie fixieren Demarkationspunkte an der Randzone, wo die Kunst aufhört, und zwar an den entgegengesetzten Polen der menschlichen Erfahrungsebene, einerseits am absoluten Ding, andererseits an der absoluten Form, einerseits an der Wirklichkeit der Natur, andererseits an der Gegenwirklichkeit des Menschen.“

²⁶ Gerhard Seel, „Wesen der Kunst – Geschichte der Kunst: Eine unerwartete Begegnung“, in: *End of Art – Endings in Art. La fin de l'art – Les fins dans les arts. Ende der Kunst – Enden in der Kunst*, hg. von Gerhard Seel, Basel 2006, S. 116–141, hier S. 135 [Hervorhebung im Zitat K.B.].

²⁷ Vgl. George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 2008 (erstveröffentlicht 1962), S. 114: „In these ways the history of art is like a vast mining enterprise, with innumerable shafts, most of them closed down long ago. Each artist works on the dark, guided only by the tunnels and shafts of earlier work, following the vein and hoping for a bonanza, and fearing that the lode may play out tomorrow.“ Hans-Jörg Rheinberger nimmt auf dieses Zitat gerne Bezug, um die Nähe zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Experimentalsystemen sowie die ungewisse Zukunft des künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeitens zu betonen, vgl. bspw. Hans-Jörg Rheinberger, *Iterationen*, Berlin 2005, S. 57.

schöpfung‘ einen nahe liegenden Grund für das Neue in der Kunst zu benennen. Dennoch meine ich, dass diese Rede die Frage des Neuen in der Kunst nicht wesentlich trifft. Diese Zweifel drängen jedoch umso mehr zur Beantwortung der Frage, *wie* die Kunst auf Regelerweiterung zielt²⁸, *wie* sie an der Kette ihres Begriffs zerrt²⁹ – zu der Frage also, inwiefern das künstlerische Experimentieren in einer Bearbeitung des Kunstbegriffs über die Bearbeitung der eigenen Geschichte besteht.

2.2 Wiederholung

Ich komme damit auf die zweite Möglichkeit zu sprechen, mit Danto darüber nachzudenken, wie Kunst Geschichte formt. Als Überleitung können dabei einige Äußerungen Dantos zur Kunst der Präraffaeliten dienen – jene Künstlergruppe, die Danto zufolge am Anfang der philosophischen Phase der Kunst steht. Er schreibt:

Seit den Präraffaeliten distanzieren sich die Künstler mehr oder weniger total von ihrer Geschichte, wodurch sie implizit an der halbphilosophischen Unternehmung beteiligt gewesen sind, Kunst von Nicht-Kunst zu scheiden.³⁰

Die Infragestellung der zeitgenössischen Kunst über die Bezugnahme auf Stilelemente des 14. und 15. Jahrhunderts bereitet Danto zufolge den Weg für das Zeitalter des Manifests – jenes Zeitalters also, in dem die Ablehnung geltender Konventionen ihren Ausdruck in der expliziten Neubestimmung der Regeln findet.³¹ Doch gerade am Beispiel der Präraffaeliten

²⁸ Vgl. dazu Arthur C. Danto, „Kunst und Disturbation“, in: Ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, aus dem Engl. von Karen Lauer, München 1993 (erstveröffentlicht 1986), S. 147–164, hier S. 148. Vgl. zu dieser Bestimmung der Kunst auch Otto Neumaier, *Vom Ende der Kunst. Ästhetische Versuche*, Wien 1997, S. 10: „[...] Kunst ist auf ein Erweitern des Regelgebrauchs, auf ein Verändern der Regeln aus; so gehören z.B. auch Werke der Dichtung jeweils zu einer Sprache, aber es wäre tödlich für sie würde sich ihr Sprachgebrauch weitgehend mit jenem einer Alltagskommunikation decken.“ Weiter führt Neumaier mit Bezug auf Wittgenstein aus, dass sich das Spiel ‚Kunst‘ auf zweierlei Weisen ändern könne, „nämlich innerhalb der bestehenden Regeln oder durch neue Regeln.“ Vgl. ebenso Alexander García Düttmann, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 2000, S. 34: „Kunst ist ihrem Wesen nach avantgardistisch [...] im Sinne eines Rührens an eine Grenze, an ein Ende, das immer ihr Ende ist, das Ende der Kunst selber, so wie die vom Werk gestiftete und erschlossene Welt immer die ganze Welt ist, die Welt als solche.“

²⁹ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003 (erstveröffentlicht 1970), S. 32: „Auf den Verlust ihrer Selbstverständlichkeit reagiert Kunst nicht bloß durch konkrete Änderungen ihrer Verhaltens- und Verfahrensweisen, sondern indem sie an ihrem eigenen Begriff zerrt wie an einer Kette: der, daß sie Kunst ist.“

³⁰ Arthur C. Danto, „Wiedersehen mit der Kunstwelt: Komödien der Ähnlichkeit“, in: Ders., *Kunst nach dem Ende der Kunst*, aus dem Engl. von Christiane Spelsberg, München 1996 (erstveröffentlicht 1992), S. 47–70, hier S. 62.

³¹ Vgl. zum Manifest „Drei Jahrzehnte nach dem Ende der Kunst“, in: Danto (wie Anm. 15), S. 45–66, bes. S. 53–56. Das Manifest gilt Danto als ein hervorstechendes Merkmal philosophisch arbeitender Künstler, wobei ‚philosophisch arbeitend‘ so zu verstehen ist, dass es um die Distanzierung von der eigenen Geschichte

wird deutlich, dass für die Künstler nicht die Neuerung des Kunstbegriffs per se im Vordergrund steht, sondern dass über die Wiederaufnahme einer vergangenen Darstellungsweise die Frage der Bedeutung im Sinne von Bedeutsamkeit verhandelt wird.

Damit kommt eine Besonderheit des Kunstbegriffs ins Spiel, nämlich dass Kunst ein Wertbegriff ist und dass das künstlerische Arbeiten in einer Verhandlung von Wert besteht. Besonders deutlich lässt sich dies an Kunstwerken aufzeigen, die sich der Wiederholung als künstlerisches Verfahren bedienen – so wiederum an den Arbeiten von Dantos Lieblingskünstler: Andy Warhol.

Warhols unzählige Wiederholungen banaler Alltagsgegenstände führen das, so Danto, grundlegende Moment der Kunst – nämlich dass Kunst in der *Verklärung des Alltäglichen*³², einem Heben in die Bedeutung besteht – selbst vor. Darüber hinaus begegnet uns die Wiederholung bei Warhol auch in Gestalt der Serialität, welche die Frage der Bedeutsamkeit über das Moment der Idolisierung verhandelt. „Wiederholung“, so schreibt Danto,

war also ein wichtiger Bestandteil [von Warhols] Konzept[...], Suppendose auf Suppendose, Marilyn auf Marilyn, bis die Vertrautheit sich auflöste und dem Betrachter das Wunder des Alltäglichen aufging.³³

Warhols minimale Eingriffe in die Wirklichkeit, die Arbeit mit der sinnlichen Ununterscheidbarkeit zwischen bloßen Dingen und Kunstwerken, zeichnen Warhol somit nicht nur als einen philosophisch arbeitenden Künstler aus, sie heben auch die Wirkmacht der Kunst hervor. Zum Vergleich zwischen Kunst und Philosophie beruft sich Danto gerne auf Wittgenstein, demzufolge die Philosophie alles lasse, wie es ist, um im nächsten Atemzug der Kunst die gleiche Fähigkeit zu bescheinigen.³⁴ An einer Stelle fügt Danto jedoch hinzu, dass Warhol noch geringfügig mehr getan und die Welt gefeiert habe.³⁵

geht. Verstehen wir die Kunst jedoch prinzipiell als eine Tätigkeit, die sich nicht mit den geltenden Konventionen zufrieden gibt, sondern stets über die geltenden Konventionen hinauszugehen versucht, so ist jede Kunst im Danto'schen Sinne ‚philosophisch‘: Zu jeder Zeit vollzieht sich das künstlerische Arbeiten auf der Grundlage eines Geschichts- und damit Selbstbewusstseins.

³² Vgl. neben Danto (wie Anm. 21) auch „Zensur und Förderung der Kunst“, in: Danto (wie Anm. 30), S. 193–210, hier S. 196: „Kunst ist überall. Damit ging es meiner Ansicht nach nicht darum, die Aufmerksamkeit auf die formalen Merkmale populärer Logos zu lenken, sondern auf deren Bedeutung: plötzlich wurde offenbar, daß die populäre Kultur ein enormes symbolisches System ist, in dem sich die Bedeutungen des modernen, von modernen Männern und Frauen gelebten Lebens verdichten. Es war eine Verklärung des Alltäglichen.“

³³ „Die Abstrakt-Expressionistische Coca-Cola-Flasche“, in: Danto (wie Anm. 30), S. 159–174, hier S. 165f.

³⁴ Vgl. bspw. Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art* (The Paul Carus Lectures 21), Chicago/La Salle 2006 (erstveröffentlicht 2003), S. 25. Vgl. zu Wittgensteins Bestimmung der Philosophie Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: Ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe Bd. 1), Frankfurt a. M. 1984, S. 225–580, §124, S. 302. Aber auch die Kunst lässt nach Wittgenstein die Welt so, wie sie ist, vgl. Ders., *Vermischte Bemerkungen*, in: Ders., *Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen* (Werkausgabe Bd. 8), Frankfurt a. M. 1984, S. 445–573, hier S. 456: „Nun scheint mir aber, gibt es neben der Arbeit des Künstlers noch andere, die Welt sub specie

Nach Danto gibt es Kunst nur dank jener, welche die Sprache der Kunstwelt sprechen; und eben diese Sprache der Kunstwelt bringe es mit sich, dass

wir Kunstwerke nicht charakterisieren können, ohne sie im selben Zug nicht auch zu bewerten. Die Sprache der ästhetischen Beschreibung und die Sprache der ästhetischen Wertschätzung sind von derselben Art.³⁶

Dabei liegt die Tatsache, dass Warhol qua Wiederholung einen alltäglichen Gegenstand zum Kunstwerk zu verklären vermag, gerade in der Unmöglichkeit von Wiederholungen in der Kunst begründet. John Cage zufolge hat Warhol

[m]it allen Mitteln der Wiederholung [...] darum gekämpft, uns allen zu zeigen, dass es eigentlich keine Wiederholungen gibt, sondern dass alles, worauf unser Blick fällt, unsere Beachtung verdient.³⁷

Die Unmöglichkeit, ein Kunstwerk 1:1 als Kunstwerk zu wiederholen, bedeutet nichts anderes als dass der Kunstbegriff untrennbar mit der Idee der Originalität verbunden ist. In der Kunst ist das Denken der Differenz gewissermaßen immer schon zuhause, und zu wissen, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, fordert uns dazu heraus, die Bedeutung der einzelnen Differenzen auszuloten – bis hin zur Bedeutung jener grundlegenden Differenz, die den Kunstgegenstand von unserer Alltagswelt trennt. Wie Dantos Wiederholungen zeigen, ist die Differenz von Kunst und Nicht-Kunst keine Frage sinnlich wahrnehmbarer Unterschiede. Doch wird das Sich-Einlassen auf die Differenz unweigerlich zu unterschiedlichen Wahrnehmungen führen. So weisen Warhols *Brillo Boxes* weit mehr Unterschiede gegenüber ihren Äquivalenten im Supermarkt auf als nur die Tatsache, dass sie einzeln gefertigt oder aus Holz sind.³⁸ Und auch im Falle zweier gleich aussehender Gemälde gilt, dass sie unsere Aufmerksamkeit auf ihre Differenzen – beispielsweise den historischen Standort oder das Genre – und damit auf ihre unterschiedlichen Eigenschaften lenken.³⁹

aeterni einzufangen. Es ist – glaube ich – der Weg des Gedankens, der gleichsam über die Welt hinfliege und sie so läßt, wie sie ist – sie von oben vom Fluge betrachtend.“

³⁵ Vgl. „The Philosopher as Andy Warhol“, in: Danto (wie Anm. 20), S. 61–83, hier S. 74: „Warhol, in his uninflected way, did slightly more than leave the world alone: he celebrated the way it was.“

³⁶ Danto (wie Anm. 21), S. 239.

³⁷ Zitiert nach Kynaston McShine, „Einführung“, in: *Andy Warhol Retrospektive* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), hg. von Kynaston McShine, München 1989, S. 11–22, hier S. 11. Vgl. zur Wiederholung im Werk – und insbesondere den Filmen – Andy Warhols auch Josef Rauscher, „Geschehen lassen, sein lassen“, in: *Kino des Minimalismus*, hg. von Norbert Grob u. a., Mainz 2009, S. 144–164.

³⁸ Vgl. „Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken“, in: Danto (wie Anm. 28), S. 45–69.

³⁹ Vgl. Danto (wie Anm. 21), S. 64f. sowie ebd., S. 155f.: „Unsere ästhetischen Reaktionen unterscheiden sich, weil die Eigenschaften, auf die wir reagieren, verschieden sind. [...] zu erfahren, daß es ein Kunstwerk ist, bedeutet, daß es Eigenschaften besitzt, auf die zu achten ist und die seinem nicht transfigurierten Gegenstück fehlen; es heißt, daß unsere ästhetischen Reaktionen anders sein werden. Und das ist keine Sache der Institution, sondern der Ontologie. Wir haben es mit einer völlig verschiedenen Art von Dingen zu tun.“

Vor dem Hintergrund des Gesagten besteht das künstlerische Experiment in der Arbeit mit Differenzen, darin, die Möglichkeiten der Umlenkung des Blicks zu erforschen und darüber Bedeutung zu verhandeln.⁴⁰ Das künstlerische Tun kreist demnach um die Transformation unserer Sichtweise – unserer Sicht auf die Welt ebenso wie unserer Sicht auf die Kunstgeschichte.

Kunst ist demnach weit mehr als ‚nur‘ eine Frage der Theorie. In einem Essay beschreibt Danto den Unterschied zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Pop Art als Differenz zwischen zwei verschiedenen Lebensphilosophien.⁴¹ Die Rede von differenten Lebensphilosophien bringt zum Ausdruck, dass sich in jedem Kunstwerk eine Haltung zur Welt manifestiert und Kunst somit stets auf „eine gewisse Umwandlung oder Bekräftigung unserer Weltsicht [...] abzielt“⁴². Damit trägt das Werk, so die Formulierung Nelson Goodmans „zu einer Sicht – und zur Schöpfung – einer Welt bei[...]“⁴³

Goodmans Rede vom *Schöpfen* erscheint mir dabei wesentlich. Denn der Gedanke, dass sich im Kunstwerk eine Haltung zur Welt manifestiere, könnte die Vorstellung evozieren, eben diese Haltung werde einfach in das Kunstwerk hineingelegt. Dantos Überlegungen zur Kunst sprechen meines Erachtens jedoch dafür, dass die Bedeutung eines Werkes allererst im Werk über die Erforschung des Wechselspiels von Darstellung und Darstellungsweise entsteht. So spricht Danton in seinem Artikel „More than meets the eye“ davon, dass die Identität eines Werkes die Frage einer *komplexen Bewegung zwischen Objekt und Bedeutung* sei.⁴⁴ Um diese

⁴⁰ Vgl. Martin Seels Rezension zur *Verklärung des Gewöhnlichen*: „[...] die Philosophie muß demütig anerkennen, daß die Kunst selbst es war, die ihr die Augen geöffnet hat für das – auch weiterhin – Unersetzliche der Kunst: Sichtweisen der Welt zur Darstellung zu bringen, die in keine Darstellung der Welt überführt werden können. Nicht nur finden sich in neuerer Zeit die gewöhnlichsten Gegenstände zu Objekten der Kunst verklärt, an diesen Fällen zeigt sich die allgemeine Verfassung der Kunst, die Verwandlung des Gewohnten in eine Darstellung der Einstellungen zu bewirken, aus denen die vertraute Welt als Welt des vertrauten Lebens erschien.“ Martin Seel, „Rezension zu ‚Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. von Max Looser, Frankfurt 1984“, in: *Philosophische Rundschau* 32 (1985), S. 264–270, hier S. 265.

⁴¹ Vgl. „Die abstrakt-expressionistische Coca-Cola-Flasche“, in: Danto (wie Anm. 30), S. 159–174, hier S. 174.

⁴² Danto (wie Anm. 21), S. 255. Ebd. heißt es auch: „[...] eine Hauptaufgabe der Kunst mag gerade darin bestehen, die Welt weniger darzustellen, als sie vielmehr in einer Weise darzustellen, die uns veranlaßt, sie mit einer bestimmten Einstellung und in einer besonderen Sicht zu sehen.“

⁴³ Nelson Goodman, „Wann ist Kunst?“, in: Ders., *Weisen der Welterzeugung*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1990, S. 76–91, hier S. 91.

⁴⁴ Vgl. Arthur C. Danto, „More than meets the eye“, in: *SoHo News Art Supplement*, 29.09.1981, S. 3: [...] and the identity of the work involves an intricate transaction between meaning and object.“ Vgl. in diesem Sinne auch Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Werke 13), hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 141: „Darum sind die Dichter und Künstler den Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden [...]. Und zwar nicht in der Art, daß diese Vorstellungen und Lehren bereits vor der Poesie in abstrakter Weise des Bewußtseins als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen und von den Künstlern sodann erst in Bilder eingekleidet und mit dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben worden wären, sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, daß jene Dichter, was in ihnen gäbe, nur in dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten.“ Vgl. in

Bewegung besser zu verstehen, ist es meines Erachtens hilfreich, mit Danto die Struktur des Kunstwerks als identisch mit jener der Metapher anzusehen.⁴⁵ Auch Metaphern stellen etwas in einem bestimmten Licht dar und zielen als ein wichtiges Mittel der Rhetorik darauf, Einstellungen zu wecken. Kunstwerke und Metaphern geben uns stets etwas *als* etwas zu sehen. Bei beiden treffen wir auf eine spezifische Form der Identifizierung, auf ein bestimmtes ‚ist‘, das uns dazu auffordert, a gemäß b, Julia *als* Sonne, einen Pinselstrich *als* Horizont oder einen einfachen Gegenstand *als* Kunstwerk zu sehen. Über die metaphorische Identifikation zweier Objekte entsteht damit eine bestimmte Sichtweise. Form und Inhalt wirken im Kunstwerk aufeinander ein, wobei die Unterscheidung von Form und Inhalt, Darstellung und Darstellungsweise insofern trägt, als das eine nicht unabhängig vom anderen zu bestimmen ist. Entsprechend führt der Literaturwissenschaftler Gerhard Kurz an, dass sich auch die Metapher „nicht analytisch durch eine Zerlegung in letzte Elemente beschreiben“, sondern nur „hermeneutisch im Hinblick auf interpretative Kontexte explizieren“⁴⁶ lasse. Daher sei die metaphorische Bedeutung mehr als *Akt* denn als *Resultat* zu verstehen.⁴⁷

Dantos Rede davon, dass die Kunst auf die Transformation unserer Sichtweise ziele, macht bereits deutlich, dass das künstlerische Experiment nicht mit dem Abschluss des Herstellungsvorgangs endet, sondern sich im besten Fall auf unsere Haltung zur Welt, zur Kunst und zu uns selbst auswirkt.⁴⁸ Wird das Gelingen des künstlerischen Experiments somit zur Frage, ob uns das Werk eine Sichtweise eröffnet, so sind wir bei Jean-François Lyotards Verstehen des künstlerischen Experimentierens – bei der Frage, *ob uns auch dies etwas sagt* – angelangt.⁴⁹

Anlehnung daran auch Pippins Deutung der Kunst als „Form der Selbsterkenntnis“ in Robert Pippin, „Ästhetik ohne Ästhetik. Hegels Philosophie der Kunst“, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 6/1 (2009), S. 34–57, bes. S. 47–50.

⁴⁵ Vgl. zur Analogie von Kunstwerk und Metapher Danto (wie Anm. 21), S. 192–195, S. 226f. sowie Kap. 7 „Metapher, Ausdruck und Stil“, S. 252–315.

⁴⁶ Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982, S. 16.

⁴⁷ Vgl. Kurz (wie Anm. 46), S. 18.

⁴⁸ Auch wenn Danto bereits zu Beginn seines Kunstwelt-Aufsatzes betont (vgl. Danto (wie Anm. 13), S. 907), dass die ‚Spiegel-Funktion‘ keine hinreichende Bedingung der Kunst benenne, so wird er im Laufe seiner Arbeiten dennoch nicht müde, die ‚Spiegel-Funktion‘ in Zusammenhang mit der rhetorischen Dimension der Kunst zu verhandeln. Vgl. bspw. Danto (wie Anm. 21), S. 315: „Er [der Brillo-Karton] tut das, was Kunstwerke immer schon getan haben – er veräußerlicht eine Weise, die Welt zu sehen, er drückt das Innere einer kulturellen Epoche aus und bietet sich als ein Spiegel an, um unsere Könige beim Gewissen zu packen.“

⁴⁹ Vgl. bspw. Jean-François Lyotard, „Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken. Jean-François Lyotard im Gespräch mit Alain Pomarède“, in: Ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 25–49, hier S. 49. Nach Lyotard lautet die Frage nicht mehr „Glaube ich daran oder nicht?“, sondern ‚Was fange ich damit an?‘.

3. Erschöpfung vs. Bedeutungsverschiebung

Kehren wir vor diesem Hintergrund zur Frage, wie Kunst Geschichte formt, zurück, so lassen Dantos Gedanken zur Sichtweise und rhetorischen Dimension des Kunstwerks seine Überlegungen zur Ausschöpfung des Kunstbegriffs beziehungsweise zur Abschließbarkeit eines Stils fraglich werden. Denn das Potential der Kunst, neue Sichtweisen zu eröffnen, das gleiche als ein je anderes zu wiederholen, stellt die Entwicklung der Kunst keinesfalls als eine *Expansionsbewegung*, sondern vielmehr als eine *Verschiebung von Bedeutung* vor.

Wenn Künstler mit der Geschichte der Kunst arbeiten – und sie tun dies, wie dargelegt, immer – so *konstruieren* sie Vergangenheit.⁵⁰ Die These, dass das Neue in der Kunst in der Eröffnung neuer Sichtweisen bestehe, macht auch vor der Kunstgeschichte nicht halt. Die künstlerischen Experimente sind immer auch Experimente mit unserem Bewusstsein von Kunstgeschichte. Exemplarisch zeigt sich dies für Danto in den *History Portraits* von Cindy Sherman:

My sense of Sherman is always of a performance artist, hence less as a maker of images than a transformer of consciousness.⁵¹

In einem recht frühen Aufsatz von Danto findet sich dieses Potential der Kunst in einem anschaulichen Bild beschrieben.⁵² Danto bezieht sich hier auf eine Erzählung des Wettstreits zwischen den Künstlern Protogenes und Apelles, wie sie sich bei Plinius d. Ä. findet. Dort heißt es:

Reizvoll ist eine Begebenheit, die sich zwischen Protogenes und ihm [Apelles] abspielte. Jener lebte auf Rhodos; als Apelles dort gelandet war, begierig die Werke eines Mannes, der ihm nur dem Rufe nach bekannt war, kennen zu lernen, begab er sich sofort in dessen Werkstätte. Der Künstler selbst war abwesend, eine alte Frau aber bewachte eine auf seiner Staffelei stehende Tafel von beachtlicher Größe, die für das Malen zurechtgemacht war. <Die Frau> gab Bescheid, Protogenes sei fortgegangen, und frage, wen sie als Besucher nennen solle. ‚Diesen‘ sagte Apelles, nahm einen Pinsel und zog mit Farbe eine farbige Linie höchster Feinheit über die Tafel. Nachdem Protogenes zurückgekehrt war, berichtete ihm die alte Frau, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit <der Linie> betrachtet und sogleich gesagt, Apelles sei gekommen, eine so

⁵⁰ Vgl. Danto (wie Anm. 14), S. 24: „Künstler konstruieren im großen und ganzen ihre eigene Vergangenheit, und sie sind es, die der Geschichte Form verleihen, statt deren bloßes Produkt zu sein.“ Explizit betont sei an dieser Stelle, dass Dantos Überlegungen zur Begrenztheit des historisch Möglichen damit nicht aufgehoben sind. In diesem Sinne heißt es bei André Malraux: „Wenn dieser [schöpferische] Prozeß innerhalb der Geschichte stattfindet, ist er an sie gebunden, ihr jedoch nicht unterworfen. *Als schöpferischer Gestalter* gehört der Künstler nicht jenem Kollektivum an, das Kultur empfängt, sondern dem, das sie erarbeitet, selbst wenn es ihm nicht bewußt darum zu tun ist.“ Malraux (wie Anm. 11), S. 402.

⁵¹ Arthur C. Danto, „Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman’s History Portraits“, in: *Cindy Sherman. History Portraits*, München 1991, S. 5–13, hier S. 10. Vgl. hierzu auch Beat Wyss, „Stil oder Die ‚Nachträglichkeit‘ des Neuen“, in: *Stilfragen. Kursbuch 142* (2000), S. 1–9, bes. S. 6–9.

⁵² Vgl. Arthur C. Danto, „Artworks and real things“, in: *Theoria 39* (1973), S. 1–17, hier S. 9.

vollendete Leistung passe zu keinem anderen; dann habe er selbst mit einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in jene gezogen und beim Weggehen den Auftrag gegeben, wenn Apelles wiederkomme, solle sie ihm diese zeigen und hinzufügen, der sei es, den er suche. Und so traf es ein. Denn Apelles kehrte zurück und, beschämt, besiegt worden zu sein, durchzog er mit einer dritten Farbe die Linien[...].⁵³

Auch wenn die in diesem Wettstreit entstandene Tafel zu ihrer Zeit nicht als Kunstwerk sondern allenfalls als Beweis besonderer Kunstfertigkeit gegolten hat, so benennt diese Erzählung meines Erachtens dennoch einen Grundzug künstlerischen Tuns. Jener Grundzug kommt in Dantos Kommentar zu dieser Erzählung in den folgenden Worten zur Sprache: „Nested lines, each making space where none was believed possible [...]“⁵⁴ – Dem vermeintlich Faktischen setzt die Kunst andere Sichtweisen, neue Möglichkeitsräume entgegen.

4. Schlussbemerkung

Wie künstlerische Experimente bearbeiten auch wissenschaftliche Experimente ihr eigenes Bezugssystem. So vergleicht Thomas Kuhn, der auf Danto einen großen Einfluss ausgeübt hat, wissenschaftliche Revolutionen mit einer „Umgestaltung der Welt“⁵⁵, in der sich das wissenschaftliche Arbeiten vollzieht. Aus den vorgebrachten Überlegungen dürfte jedoch hervorgegangen sein, dass zwischen der Umgestaltung der wissenschaftlichen Welt und der Kunstwelt ein wesentlicher Unterschied besteht: Die Umgestaltung der wissenschaftlichen Welt wird zu einer Notwendigkeit, wenn immer mehr Fakten gegen eine bestehende Theorie sprechen.⁵⁶ Das künstlerische Experimentieren bleibt von widerspruchslösenden Überlegungen hingegen unberührt. Eine künstlerische Sichtweise wird nicht widerlegt oder ungültig; sie verliert allenfalls an Bedeutung.

⁵³ Plinius (wie Anm. 6), Cap. XXXVI, § 81–83, S. 66–69.

⁵⁴ Danto (wie Anm. 52), S. 9. Vgl. dazu auch „Kunst und Disturbation“, in: Danto (wie Anm. 28), S. 147–164, hier S. 155: „Bei disturbatorischer Kunst benutzt der Künstler nicht die Konventionen als sicheres Versteck, er öffnet vielmehr einen Raum, den diese verschlossen halten sollen.“

⁵⁵ Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2. rev. und um das Postskriptum von 1969 erg. Aufl., Frankfurt a. M. 1976 (erstveröffentlicht 1962), S. 21.

⁵⁶ Vgl. Danto (wie Anm. 13), S. 908f.