

# Kritische Theorie der Kunst oder Analyse des Kunstsystems ?

Karlheinz Lüdeking

Die theoretischen Überlegungen, die ich im Folgenden anstelle, ergeben sich aus einem ganz und gar praktischen Problem, das alle kennen, die sich für die Kunst unserer Zeit interessieren. Es besteht darin, dass man manchmal nicht ohne weiteres feststellen kann, ob etwas, was man gerade wahrnimmt, in den Bereich der Kunst gehört oder nicht.

Um uns die damit verbundenen Schwierigkeiten anhand eines konkreten Beispiels vor Augen zu führen, versetzen wir uns in einen Raum des *Stedelijk Museum* in Amsterdam, wo wir an einem Tag im Februar 2015 einen Vorfall beobachten, der auch durch einen kurzen Film dokumentiert ist, den man im Internet leicht finden kann. Eine junge Frau kommt herein. Sie will sich gerade einem der ausgestellten Werke zuwenden, da – plötzlich – beginnt der uniformierte Aufseher, der bisher ganz unauffällig in der Ecke stand, wie wild mit seinen Armen in der Luft herumzuwirbeln. Es scheint, als wolle er pantomimisch eine Windmühle nachahmen. Nach kurzer Zeit hört er damit auf, tritt ein, zwei Schritte auf die verdutzte Betrachterin zu und sagt: *This is good. Tino Sehgal. Two thousand and one.*

Die Frau hat naturgemäß keine Ahnung, was das heißen soll, fragt aber nicht nach, sondern geht, um Peinlichkeiten zu vermeiden, zügig weiter. Der Mann bleibt zurück. So bleibt rätselhaft, was er wollte. Wollte er ihr ein Kompliment machen? Hat er seinen Namen genannt, um sich vorzustellen? War die Zahl womöglich seine Telefon-Durchwahl? Aus der konkreten Situation sind diese Fragen nicht zu beantworten. Weitergehende Recherchen führen aber schnell zu der Erkenntnis, dass der verhaltensauffällige Aufseher gar keiner war. Man hatte einem sorgfältig ausgewählten Schauspieler den Auftrag erteilt, die Rolle des Aufsehers zu übernehmen und genau festgelegt,

was er zu tun und zu sagen hatte. Seine Worte dienten einfach dazu, Titel, Urheber und Entstehungsjahr eines Kunstwerks zu nennen, das in nichts anderem bestand als seiner eigenen Aktion.

An diesem Beispiel ist zunächst bemerkenswert, dass selbst Leute, die furchtlos die Schwellen des *Stedelijk Museum* überschreiten, noch im Jahr 2015 durch ein Kunstwerk in beträchtliche Verwirrung gestürzt werden konnten. Und, ganz ehrlich, wenn wir uns vorstellen, wir selbst wären unverhofft mit diesem Werk konfrontiert worden, dann müssen wir – allesamt hochqualifizierte Fachleute für Ästhetik – wohl zugeben, dass auch wir nicht ohne weiteres gewusst hätten, was wir dazu hätten sagen sollen. Das ist aber nicht weiter beschämend, denn die Kunst der Moderne hat ja immer wieder Anlass zu der Frage gegeben: Ist das nun Kunst oder nicht?

Was unseren Fall betrifft, so wurde die richtige Antwort ja schon ausgeplaudert: Ja, es ist Kunst. Das Gezappel des vermeintlichen Aufsehers wurde von einem Künstler konzipiert und auf Anordnung des Museums realisiert. Die Aktion hatte, wie es sich für Kunstwerke geziemt, einen Titel. Für das Recht, dieses Werk präsentieren zu dürfen, musste das Museum eine beträchtliche Geldsumme zahlen, was eindeutig für den Kunststatus spricht. Zudem war dieses Museum nicht irgendeine Provinzkunsthalle, sondern eine der wichtigsten Weihestätten unserer Gegenwartskunst.

Der institutionelle Status der Aktion ist also über jeden Zweifel erhaben. Demnach müsste man eigentlich zu dem Schluss kommen, die Feststellung, dass Sehgal's Performance *This is good* ein Kunstwerk ist, sei nichts anderes als die Konstatierung einer eindeutig verifizierbaren Tatsache.

So einfach ist es aber nicht. Das erweist sich sofort, wenn man überlegt, wie eine Verneinung dieser Feststellung zu verstehen wäre. Erstaunlich ist dabei schon der Umstand, dass eine Verneinung überhaupt möglich ist. Man sähe nicht, was es bedeuten soll, wenn jemand sagt „Dieser Fußballspieler hat

gerade einen Elfmeter verwandelt, ein Torschütze ist er aber dennoch nicht“. Im Vergleich dazu scheint ein Satz wie der folgende weit weniger absurd: „Ich gebe zu, dass Sehgals Werk den genannten institutionellen Status hat, ein Kunstwerk ist es aber trotzdem nicht.“

Man könnte die Behauptung, die dieser Satz enthält, auch so formulieren, dass man sagt, der faktisch feststellbare Status sei kein hinreichendes Kriterium dafür, ob es sich wirklich um ein Kunstwerk handelt oder nicht. Es muss demnach weitere, zusätzliche Kriterien geben. Und das leuchtet tatsächlich ein. Einem Werk den Kunststatus zu bescheinigen, bedeutet ja nur, dass dieser Status bereits von anderen zuerkannt worden ist. Diese anderen müssen für ihre Statusübertragung aber gute Gründe gehabt haben, denn völlig grundlos wird der Kunststatus gewiss nicht vergeben.

Dieser – unbestreitbare – Umstand wird gern erwähnt, um die sogenannte *institutional theory of art* zu widerlegen, die der nordamerikanische Philosophieprofessor George Dickie erarbeitet hat. Sie läuft, kurz gesagt, darauf hinaus, ein Kunstwerk als das zu definieren, was von den zuständigen Instanzen als solches anerkannt wird. Das ist eine offenkundig triviale Auskunft, und man staunt zunächst über die Dreistigkeit, mit der sich eine solche Definition dazu bekennt, durch und durch derivativ, zirkulär und uniformativ zu sein. Man hat sich deswegen über sie lustig gemacht, dabei aber übersehen, dass die institutionelle Definition nur deshalb so unselbständig und leer ist, weil sie einen Gebrauch des Kunstbegriffs beschreibt, der ebenso unselbständig und leer ist.

Dieser Gebrauch, der einfach nur konstatiert, dass etwas den Status eines Kunstwerks innehat, wird in der Analytischen Philosophie „klassifikatorisch“ genannt. Und wenn man, wie zuvor gezeigt wurde, tatsächlich behaupten kann, dass etwas nicht schon deshalb ein Kunstwerk ist, weil es unter den klassifikatorischen Kunstbegriff fällt, dann gibt es offenbar noch eine zweite Verwendung des Kunstbegriffs, die nicht auf Klassifikation abzielt.

Das ist die „evaluative“ Verwendung, deren Aufgabe darin besteht, Dinge als Kunstwerke zu loben und zu preisen, unabhängig davon, ob diese faktisch als solche anerkannt sind oder nicht.

Durch die evaluative Verwendung löst man sich aus der Verpflichtung auf das offiziell Beglaubigte. Man urteilt anhand von autonom gewählten Wertmaßstäben. Es geht nicht mehr nur um die Frage, ob etwas den Kunst-status *hat*, sondern darum, ob etwas diesen Status *verdient*. Der institutionelle Status ist ohnehin nur ein Symptom, denn ein Kunstwerk ist ja nicht allein deshalb ein Kunstwerk, weil es im Museum ist. Es ist im Museum, weil es ein Kunstwerk ist. So muss auch der Umstand, dass Sehgal's Performance im Museum präsentiert werden kann, darauf zurückgeführt werden, dass sie bestimmte Qualitäten aufweist, die künstlerisch von Interesse sind.

Ob solche Qualitäten vorliegen, ergibt sich aber nicht durch eine rein empirische Betrachtung, sondern durch eine Bewertung, und über die angemessene Bewertung unserer Performance kann man sich leider nicht so schnell einigen wie über die Feststellung, dass sie den Status, der sich aus ihrer Bewertung ergibt, tatsächlich innehat.

Um zu verstehen, wie die Bewertung von Kunstwerken vor sich geht, ist es immer noch interessant, die Argumente zur Kenntnis zu nehmen, die im Verlauf der berühmten methodologischen Kontroverse von Habermas und Luhmann vorgetragen und in einem 1971 erschienenen Taschenbuch dokumentiert wurden. Von der Kunst ist dabei zwar kaum die Rede, denn es geht um allgemeinere Fragen nach der Form und Funktion einer Theorie der Gesellschaft im Ganzen. Die dabei zu Tage tretenden Differenzen sind aber auch für die Kunsttheorie von Interesse.

Der Titel des Sammelbandes – *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie* – macht bereits deutlich, dass Luhmann die Rolle des Bösewichts übernehmen soll. Habermas möchte ihm nachweisen, dass er keine kritische

Theorie der Gesellschaft zuwege bringt, sondern nur eine technologisch ausgerichtete Analyse ihrer Funktionsweise. Tatsächlich untersucht Luhmann mit der Methode der Systemtheorie, wie sich soziale Systeme von ihrer Umwelt abgrenzen, sich selbst erhalten und sich stabilisieren. Damit verengt sich seine Perspektive – Habermas zufolge – von vornherein auf „herrschaftskonforme Fragestellungen, auf die Apologie des Bestehenden um seiner Bestandserhaltung willen.“

Wenn man analysiert, wie Systeme ihre Funktionsfähigkeit erhalten und steigern, trägt man allerdings nicht notwendigerweise dazu bei, dass dies gelingt. Die Enthüllung der Mechanismen, denen ein System seine Stabilität verdankt, ist auch dann von Interesse, wenn man es überwinden will. Das sieht Habermas anders. Nach seiner Meinung setzt systemüberschreitende Kritik immer voraus, dass man „die faktischen Zustände sozialer Systeme vergleichen kann mit kontrafaktisch eingeführten idealisierten Sollzuständen.“ Das Faktische kann man nur mit dem Kontra-Faktischen bekämpfen, also durch die Formulierung einer Idealvorstellung, die unabhängig vom Bestehenden konzipiert und diesem dann als das viel Bessere entgegengehalten wird.

Auch unsere Performance erweckt, wenn sie als Kunstwerk präsentiert wird, zunächst den Eindruck simpler Gegebenheit oder gar alternativloser Selbstverständlichkeit. Aber das täuscht. Das Wirkliche ist niemals schon das Wahre. Deshalb muss Sehgal's Werk, wie jedes andere Kunstwerk auch, einer kritischen – genauer gesagt: einer ideologiekritischen – Beurteilung unterzogen werden, und zwar am „Maßstab eines wahren Konsensus, an dem falsches Bewusstsein und kollektive Verblendung kritisiert werden können.“ Wie dieser Maßstab anzuwenden ist, erläutert Habermas in einer detaillierten Gebrauchsanweisung. Wir wissen ja bereits, dass die Kunst, so wie alle anderen „Deutungssysteme“ der Gesellschaft, im Hinblick auf „kontrafaktisch eingeführte“ Zustände beurteilt werden muss. Diese

Idealzustände können jedoch, so heißt es wörtlich, „nicht konstruiert, sondern nur rekonstruiert werden, und zwar unter dem Gesichtspunkt: wie hätten die vergesellschafteten Individuen in einem bestimmten System zum Zeitpunkt x ihre Bedürfnisse kollektiv verbindlich interpretiert und welche Normen hätten sie als gerechtfertigt akzeptiert, wenn sie in Kenntnis der faktischen Randbedingungen des sozialen Systems bei einem gegebenen Stand der Produktivkräfte in zwangloser Willensbildung über die Organisation des gesellschaftlichen Verkehrs hätten befinden können und sollen.“

Das hört sich kompliziert an, und einen besonders praktikablen Eindruck macht dieser Test auch nicht. Ob er überhaupt durchführbar und von praktischem Nutzen ist, muss hier aber schon deshalb nicht entschieden werden, weil ohnehin niemand den Wunsch verspürt, ihn anzuwenden, weder Kuratorinnen, noch Kunstvermittler, noch nicht einmal regelmäßige Mitarbeiterinnen von *Texte zur Kunst*.

Das von Habermas empfohlene Verfahren zur Herbeiführung dessen, was er einen „wahren Konsensus“ nennt, krankt offenbar schon daran, dass seine Zielsetzung selbst nicht konsensfähig ist. Entscheidungen über Kunst und Nicht-Kunst an einen Konsens binden zu wollen, ist ein Unterfangen, das nicht nur kontra-faktisch ist, sondern illusorisch – und, gerade aus einer „kritischen“ Perspektive, auch nicht wünschenswert. Wollen wir wirklich, dass die Kunst „kollektiv verbindliche“ Bedürfnisse befriedigt? Soll sie sich tatsächlich nach Normen richten, die von den „vergesellschafteten Individuen“ als legitim angesehen werden? Nein, da ist Habermas auf dem Holzweg. Die Kunst der Moderne ist nicht primär auf Konsens gerichtet, sondern eher auf Dissens.

Das sieht Luhmann deutlicher als Habermas. Er hält es auch für unrealistisch, möglichst viele an Entscheidungen über die Kunst zu beteiligen. Nach demokratischen Prinzipien wurde in der Kunst noch nie entschieden, und auch heute sind es nicht die „vergesellschafteten Individuen“, die in „zwang-

loser Willensbildung“ entscheiden, sondern Geschäftsleute, die nach Profit streben, global operierende Kuratoren, die nach Macht streben, und steinreiche Mäzene, die nach Vergebung ihrer Sünden streben. Laien können eventuell noch mitreden, wenn irgendwo eine Wein-, oder Bier- oder Gurkenkönigin gewählt wird. In der Kunstwelt entscheiden nur wenige, doch deren Beschlüsse sollen dann trotzdem von allen respektiert werden.

Mit den Problemen, die sich dabei ergeben, beschäftigte sich Luhmann schon 1969 in seiner Studie über *Legitimation durch Verfahren*. Darin unterscheidet er zwei Vorgänge, die in der Praxis eng zusammenhängen: zum einen die Herbeiführung von Entscheidungen, zum anderen die Legitimation solcher Entscheidungen. In modernen Gesellschaften, die unter anderem deshalb modern sind, weil sie ein hohes Maß an Diversität zulassen, sind verbindliche Entscheidungen nicht mehr dadurch zu erreichen, dass sich alle Beteiligten auf gemeinsame Wertmaßstäbe einigen. Man muss sich also damit abfinden, dass alle nur ihre jeweiligen Partikularinteressen vertreten. Da sich diese nur teilweise durchsetzen lassen, steht am Ende nie ein Konsens, sondern immer nur ein Kompromiss. Das damit erreichte Ergebnis kann aber dennoch allgemein akzeptiert werden, sogar von denen, die gar nicht an der Entscheidungsfindung beteiligt waren. Dazu reicht es aus, dass die dabei verwendeten Verfahren von allen als korrekt angesehen werden. In Luhmannscher Terminologie klingt das so: „Der Komplexität moderner Gesellschaften kann nur durch Generalisierung des Anerkennens von Entscheidungen Rechnung getragen werden. Es kommt daher weniger auf motivierte Überzeugungen als vielmehr auf ein motivfreies, von den Eigenarten individueller Persönlichkeiten unabhängiges (und insofern wahrheitsähnliches) Akzeptieren an, das ohne allzuviel Information typisch voraussehbar ist.“

Bezieht man das auf unser Kunstwerk, dann müssten nicht mehr, wie von Habermas gefordert, alle Probleme seiner Bewertung erschöpfend aus-

diskutiert werden. Diskussionen wären vielmehr so weit wie möglich zu vermeiden. Wenn man rein klassifikatorisch konstatiert, dass Sehgal's Werk den Status eines Kunstwerks hat, dann ist daran, wie auch Habermas zugeben würde, ohnehin nichts zu diskutieren. Diskutieren muss man nur über die Werturteile, die begründen sollen, dass dieses Werk seinen Kunststatus verdient. Eine solche Begründung wird aber, wie Luhmann richtig bemerkt, in der Praxis viel seltener verlangt als man vermuten möchte, denn zumeist erkennen diejenigen, die keine Fachkenntnisse haben, von selbst, dass sie nicht kompetent genug sind, um Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. Diese Unterscheidung überlassen sie dann – ein wenig widerwillig – den Experten, deren Urteile sie, eventuell begleitet von geräuschvollen, aber folgenlosen Nörgeleien, letztlich doch akzeptieren.

An dieser Stelle muss jedoch noch einmal betont werden, dass der Kunststatus eines Werkes nicht erst dann begründet werden muss, wenn dieser Status bereits verliehen, seine Rechtmäßigkeit aber nicht allgemein anerkannt ist. Eine stichhaltige Begründung ist schon viel früher vonnöten, und zwar dann, wenn dieser Status allererst zugesprochen wird, oder auch nicht. Die ursprüngliche Statusübertragung ist nur möglich, wenn das Werk, um das es geht, genügend Qualitäten aufweist, die das rechtfertigen. Welche Qualitäten das sein können, hängt von der Art der zu beurteilenden Phänomene ab. Für Sehgal's Performance gelten andere Kriterien als für ein Gemälde von Michael Krebber.

Nun zeigt aber die Erfahrung, dass verschiedene Personen zur Beurteilung von künstlerischer Qualität verschiedene und häufig auch unvereinbare Kriterien anwenden. Wenn man der Performance zugute hält, dass sie dem marginalisierten Aufsichtspersonal die gebührende Aufmerksamkeit verschafft, dann werden andere einwenden, dies sei doch kein Kriterium dafür, dass es sich um Kunst handelt. Wer sich auf Diskussionen über künstlerische Qualität einlässt, verwickelt sich in endlose Auseinandersetzungen,



bei denen jedes Votum nur eines unter unzähligen anderen ist. Zusätzlich zur kritischen Argumentation wirken aber auch der Einfluss des Marktes und die direkte Machtausübung von allen möglichen Instanzen auf das Geschehen ein. Deshalb ergeben sich im Ganzen völlig unvorhersehbare und unberechenbare Prozesse, die sich unserem Verständnis in ähnlicher Weise entziehen wie die Vorgänge am Aktienmarkt, die ja bis heute allen theoretischen Erklärungen gegenüber resistent geblieben sind. Unter solchen Bedingungen kann der Versuch, brauchbare Kriterien für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst zu benennen, nur scheitern. Daher ist es auch kein Wunder, dass die entsprechenden Bemühungen der sprachanalytischen Philosophie wie auch der soziologische Analyse des Kunstsystems erfolglos geblieben sind.

Für die Vertreter der genannten Disziplinen ist das naturgemäß schwer zu akzeptieren. Wer nicht so festgelegt ist, könnte hier jedoch – ganz plötzlich – den Wunsch verspüren, aufzuspringen und wild mit den Armen herumzufuchteln, um in die Rolle des Aufsehers zu schlüpfen. Dieser verfolgt die Vorgänge im Museum aus der Warte dessen, der stets zugegen ist, aber nicht dazugehört. Das erleichtert die Einsicht, dass es gar nicht schlimm ist, wenn wir manchmal nicht mehr wissen, ob das, was wir gerade wahrnehmen, in den Bereich der Kunst gehört oder nicht. Und wenn sich in so einem Fall erweist, dass auch die besten Kunsttheorien nicht sagen können, was hier zu tun und zu denken ist, dann ist das kein Grund zur Sorge. Ohne Leitung eines andern sind wir genötigt, uns selbst ein Bild der Lage zu machen. Und, um mit den Worten eines ehemaligen Berliner Bürgermeisters zu enden, „das ist auch gut so“, oder – wie der von Sehgal instruierte Aufseher so trocken sagte – *This is good*.