

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 65 (1985)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Wie ein Laie zu Kunsturteilen kommt  
**Autor:** Behrmann, Alfred  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-164239>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Alfred Behrmann

## Wie ein Laie zu Kunsturteilen kommt

Unter dem Laien sei hier verstanden ein nicht als Maler oder Bildhauer Tätiger, der auch keine systematischen kunstgeschichtlichen Studien getrieben hat und zur bildenden Kunst im Verhältnis des Liebhabers steht. Schon den Sokrates verdross es, dass jemand, der sich auf *eine* Kunst oder *ein* Gewerbe verstand, deshalb auch in allen anderen ein Urteil zu haben glaubte. Die Athener aus diesem Irrtum zu reissen, war ihm ein wichtiges philosophisches Geschäft. Philosophen sind die Spezialisten des Allgemeinen. Sokrates wollte also sicher nicht, dass jeder nur da urteile, wo er ausgebildeter Fachmann ist, sondern dass er philosophisch urteile, d. h. das Verhältnis bedenke, in dem sein Urteil zu seiner Urteilsfähigkeit, zu seinen Erfahrungen und Kenntnissen steht.

Es fragt sich nun, ob ein Liebhaber zu Urteilen verpflichtet ist. Zumal doch, nach einem alten lateinischen Wort, über Geschmack nicht zu streiten ist. In Wahrheit ist über Geschmack durchaus zu streiten. Es scheint sogar, als bliebe mit dem Streit auch jede Auseinandersetzung, jeder ernsthafte Disput über die schwierigen und wichtigen Fragen aus, die früher als Geschmacksfragen erörtert wurden. Das Wort hat seine ästhetische Qualität eingebüsst und ist zum Ausdruck für beliebige private Neigung abgesunken, die sich jeder Erklärung oder Begründung entzieht. Geschmacksangelegenheiten sind keine öffentlichen Angelegenheiten mehr. Somit ist es unmöglich, über die Kunst von heute verbindlich, d. h. mit Urteilen zu sprechen, deren Evidenz die Sachverständigen noch halbwegs einvernehmlich bestimmen könnten. Brach sich früher die Front des Einverständnisses am Neuen, das umstritten war, bis es allgemeinerer Anerkennung fähig wurde, ist ein Neues, das sich Älterem gegenüber durchzusetzen hätte, im Mit-, Gegen-, Über- und Ineinander der heutigen Kunstszene kaum noch erkennbar. «*Die Künste halten mit dem Hasten nicht Schritt*», schrieb Valéry 1935: «*Zehn Jahre dauern unsere Ideale!*» Man liest es mit Wehmut. Zehn Jahre – was für goldene Zeiten.

Unsere Ideale sind so disponibel, dass selbst die Frage, ob es überhaupt Kunstideale seien, von keiner Bedeutung mehr ist. Mit welchem Recht Verpackungen, Environments, Happenings usw. der bildenden Kunst zugewiesen werden und nicht der Dekoration, dem Panoptikum, dem Entertainment, dies zu erörtern wird von der öffentlichen Kritik als rückständig

und subaltern verpönt. Eine Zeit, da alles, was hohe Preise am Markt erzielt, auch in Museen wandert, ohne dass sein Kunstcharakter, geschweige denn sein künstlerischer Wert einer gewissenhaften ästhetischen Prüfung unterzogen würde, muss dem Laien die Rolle des Kindes schmackhaft machen, das des Kaisers neue Kleider nicht sieht. Dies zumal, wenn ihn der Argwohn befällt, er werde erpresst. Von Rembrandt über Cézanne und van Gogh bis zur «entarteten Kunst» reicht die Kette verkannter Genies. Mit welcher Schande stehn heute die Philister bedeckt, die einst zu engstirnig, zu geistlos, zu unführend waren, um das Genie zu erkennen. Hütet euch also, sagen die Auguren des Markts, der Huldigung fernzubleiben, die wir den Grössen von heute bereiten. Sprecht wenigstens nicht dagegen, auf dass ihr nicht durch unweises Reden den Ruf eines Philosophen verspielt. So schweigt alles – bis auf die Auguren. «*Wie viele Künstler*», wurde schon 1846 gefragt, «*verdanken heutzutage der Kritik allein ihr bisschen Berühmtheit?*» Dass die Kritik ein Winziges an formaler Substanz zur *Fata morgana* einer geistigen Dimension auftreibt, ist inzwischen gang und gäbe. Lustvoll breiten sich die Auguren in den Spalten der Kataloge aus, viv, agil, mit allen New Yorker und Kasseler Wassern gewaschen, so dass der Laie, der vielleicht Baudelaire über Delacroix oder Valéry über Degas gelesen hat, sich angstvoll fragt, ob ihm nicht wirklich das Sensorium für die Kunst unsrer Tage abgeht, das Organ, um Beuys und Vostell zu geniessen. Er weiss natürlich, dass Beuys und Vostell «geniessen» zu wollen, eine Forderung ist, die ihn richtet in den Augen aller Auguren. Er hat nicht zu geniessen («kulinarisch», «hedonistisch»); er hat sein Bewusstsein verändern zu lassen – in der geduldigen Erwartung, doch noch identisch zu werden mit dem, was die Auguren zum Zeitgeist erklären.

Nun ist der Laie eine sehr unbestimmte Figur, und Laien und Liebhaber sind zahlreich unter den Kassel-Pilgern, Bewunderern des jeweils Gepriesenen und Käufern an den Börsen und Umschlagplätzen moderner Kunst; schliesslich lebt sie von ihnen. Es wird also gut sein, auf einen bestimmten Laien abzustellen, wozu ich unbescheiden genug bin, mich selbst vorzuschlagen, mit der Entschuldigung, dass ich über andre Laien und ihr Verhältnis zur bildenden Kunst nur mutmassen könnte, denn Gespräche haben mich nicht gelehrt, worauf es beruht, wie es beschaffen ist, wie der einzelne Laie zu Urteilen kommt und insbesondere, wie er sie begründet – sofern er sie begründet.

Unvermeidlich wird das Verhältnis des Laien zur bildenden Kunst von Erfahrungen und Gewohnheiten geprägt, die sich da bei ihm herausbilden, wo er weniger Laie ist, zumal wenn dieses andre Gebiet zur Domäne der Kunst gehört. In die Beziehungen, worin dieselbe Person zu verschiedenen Künsten steht, gerät dann etwas Analogisches – hilfreich oder hinderlich,

wie es sich auswirken mag. Wer mit der Literatur der Gegenwart bekannt ist, sagen wir mit der heutigen deutschen Lyrik, wird Tendenzen darin feststellen, die in der bildenden Kunst, ihren Werken, ihren Programmen und Schlagworten, ihren Stil- und Gruppenbezeichnungen, wiederkehren. *Pop art*, *minimal art*, *art informel*, «neuer» *Realismus* dieser oder jener Etikettierung, sie haben ihr Gegenstück in der Literatur. Wie in kommunizierenden Röhren bewegt sich das Lebensgefühl und die Kunstgesinnung der Maler und Dichter in solchen Erscheinungen des Zeitgeistes. Die wechselnden Namen drücken dabei eher Gemeinsames aus als Verschiedenes. Es geht darum, etwas zu Sprache oder Erscheinung zu bringen, was heute, identisch mit der Zeit, zeitgeist-gemäss ist. Ansprüche an Kunsthaftigkeit treten demgegenüber zurück: beim Künstler, beim Kritiker, beim Publikum. Dies wohl deshalb, weil zwischen Zeitgeist und Kunst in irgendeinem emphatischen Sinn ein Grad von Unvereinbarkeit empfunden wird, der zu Abstrichen zwingt, natürlich auf Kosten der Kunst. Das ehrlichste Produkt wird so das banalste. Unermüdlich wird Banales produziert, wobei sich die «Kunst» ins Arrangieren der Banalitäten zurückzieht – oder in die Theorie. Der Geist nimmt die Form des Cleveren an, sucht sich smart zu geben oder witzig; das Ergebnis ist dann der Witz des Banalen, oft genug der magerste Kalauer.

Der Ehrgeiz des Künstlers, *de son époque* zu sein, datiert nicht von heute. Baudelaire ist ein grossartiges Beispiel. Er wollte modern sein, doch die Kunst, die er von sich forderte, sollte neben der Kunst Ronsards und Racines bestehn. Er schrieb über die Grossstadt, über Armut, Elend, Alter, die Langeweile, den Spleen, doch in Versen von ausgesuchter Tournüre. Die Fähigkeit, Zeugnis von der Zeit abzulegen, ohne den Anspruch der höchsten künstlerischen Vollendung aufzugeben, hat sich – in Brecht, in Benn, in Celan – bis in die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts erhalten. Heute scheint Enzensberger der letzte, dem gelegentlich noch Verse von skulpturaler Gediegenheit glücken. Dies sind Ansichten eines Philologen, die ihn begleiten, wenn er Bilder betrachtet.

Er betrachtet sie in der Hoffnung, etwas von dem darin zu finden, was den Unterschied zwischen alt und neu zurücktreten lässt zugunsten eines Gemeinsamen, des Kunstcharakters, einer Eigenschaft, die den Werken über ihre Aktualität hinaus aufgrund ihres Sinns und ihrer Bedeutung Interesse verspricht. Mit Sinn ist das gemeint, worin sich die gestalterische Phantasie des Künstlers verwirklicht; mit Bedeutung der Wert, den der Betrachter darin zu erkennen vermag. Kriterium für die Qualität eines Werkes ist demnach seine Fähigkeit, komplexe Wirkungen im Betrachter hervorzubringen, Wirkungen, die ein Zusammenspiel verschiedener Vermögen erfordern, um sich voll zu entfalten: sinnlicher, verstandesmässiger,

«innerer». Einzelnen sind diese Vermögen auch sonst in Tätigkeit; ihr Zusammenspiel bewirkt erst die Kunst. Insofern befriedigt sie ein Bedürfnis, das nur sie selber erregt. Der lange Nachhall, die Kraft einer dauernden Faszination ist das Signum des wahrhaft bedeutenden Werks. Der Wunsch, es wiederzusehn, die Bereitschaft, weite Reisen, Kosten und Unbequemlichkeiten in Kauf zu nehmen, um von neuem seine Magie zu erfahren, der Vorzug, den man ihm gibt, indem man auf die Begegnung mit anderm verzichtet, sind die Marken auf der Werteskala des Liebhabers: auf ihrem oberen Ende.

Was der Laie an Kennerschaft besitzt, erwirbt er gewöhnlich vor Werken, die reich genug sind, um verschiedene Beurteilungskriterien zuzulassen, technische, geschmackliche, geistige. Die höchste Gediegenheit, die einem Kunstwerk zuzusprechen ist, wird nicht in der Vollständigkeit liegen, mit der es alle erdenklichen Vorzüge in sich vereinigt, sondern darin, dass es keinen wesentlichen vermissen lässt. Das geringere Werk, wenn auch vielleicht noch immer ein gutes, lässt Wirkungen vermissen, die der Betrachter an andren, vergleichbaren, höheren erfahren hat. Es versetzt ihn nicht in den gleichen gesteigerten Zustand, erzeugt nicht das gleiche heftige Verlangen, dessen einzige Erfüllung es selbst ist.

Die Gerechtigkeit, vielmehr: ein autodidaktisches Bedürfnis, erfordert nun Stufung, um zu einer Rangfolge der Werke und damit der Werte zu kommen. Als Liebhaber ist der Urteilende natürlich von der Verpflichtung frei, seine Massstäbe und Urteilsgründe nach aussen zu vertreten. Das Geschäft ist zunächst für ihn selbst von Bedeutung. Es ist Teil seiner Bemühung, die Welt, in der er lebt, als Welt von Werten zu erfahren. Die Rechenschaft, die er sich selbst von der Überzeugungskraft seiner Urteile gibt, ist geradezu ein Moment der Moral und als solches von unschätzbarem Wert – was keineswegs nur für Kunsturteile gilt. Das Leben könnte erfreulicher sein, wenn die Gewohnheit, durch Selbstprüfung zu möglichst begründeten Urteilen zu gelangen, verbreiteter wäre.

Um mit sich selbst ins reine zu kommen, braucht der Liebhaber keine ästhetischen Studien zu treiben. Er braucht sich nur zu prüfen. Auch ohne Hegel und Schlegel wird ihm die Kategorie des bloss Reizenden im Vergleich mit höheren Graden der Vollkommenheit gering erscheinen. Ebenso das bloss Frappierende, Geistreiche, Witzige, technisch Perfekte, Dekorative. Allerdings, wie Kleist im *«Satz aus der höheren Kritik»* bemerkt, *«gehört noch mehr Genie dazu, ein mittelmässiges Kunstwerk zu würdigen als ein vortreffliches»*, weil das Schöne in jenem *«mit soviel Zufälligem oder wohl gar Widersprechenden vermischt [ist], dass ein weit schärferes Urteil, eine zartere Empfindung, und eine geübtere und lebhaftere Imagination, kurz mehr Genie dazu gehört, um es davon zu säubern»*.

Mittelmässig können aber auch Werke sein, die nicht in diesem Sinne «vermischt» sind, etwa solche, die zwar von offensichtlichen Kunstfehlern frei, also technisch gelungen, vielleicht sogar reizvoll, doch allzu bescheiden im Anspruch an sich selbst sind. Ihr Fehler ist weder ein Buckel noch ein Klumpfuss, sondern eine schwächliche Konstitution. Man trifft sie bisweilen im Œuvre von grossen Meistern, deren es nicht bedurft hätte, um sie zu schaffen. Sie höher zu werten, als sie verdienen, weil sich ein grosser Name damit verbindet, ist ein Zeichen von kritischer Unmündigkeit.

Kritische Unmündigkeit liegt auch vor, wo Liebhaber sich weismachen lassen, sie müssten ihre Massstäbe einer Aktualitätskontrolle durch die Agenten des Zeitgeistes unterwerfen. Sicher wird der Liebhaber gut daran tun, seine Grenzen zu sehen, seine eingeschränkten Verständnismöglichkeiten, eine partielle Blindheit, seine ständige intellektuelle und musische Vervollkommungsbedürftigkeit. Er wird bereit sein, sich korrigieren und belehren zu lassen. Die Auswahl seiner Grundsätze allerdings wird er nicht an Sachkundigere, vermeintliche oder wirkliche, abtreten. Auch wenn er hier und da mit seinem Urteil zurückhält, es vorläufig suspendiert, wird er grundsätzlich den Mut dazu haben – ohne Scheu vor den Auguren, auf die Gefahr hin, sich lächerlich zu machen und auch wirklich zu irren. (Uns irren und dennoch unserm Innern weiter Glauben schenken müssen ist, nach Gottfried Benn, ohnehin unser Los.)

Wie der Laie sich nicht bereden lässt, dass an die Stelle von Kunst etwas anderes rücken kann, ohne dass ein unabsehbarer Verlust dabei eintritt, so wird er altmodisch glauben, dass Kunst, die ohne den höchsten Anspruch des Künstlers an sich selbst und sein Werk hervorgebracht wird, nur ausnahmsweise von besonderem Wert ist. Der Anspruch des Künstlers an sich selbst setzt den Vergleich der eignen Leistung mit der Leistung anderer schon immer voraus. «*Schreiben, als schriebe man unter der Aufsicht des besten Geschriebenen*», forderte Botho Strauss. Das ist eine erstklassige Maxime.

Der Laie, der hier spricht, sei nicht missverstanden. Er fordert nicht lauter Meisterwerke, lauter Werke, die Leonardo oder Goya geschaffen haben könnten, wenn sie heute lebten. Er fordert eigentlich gar nichts, ausser dass Wertbegriffe, die an früherer Kunst entwickelt worden sind, weiterhin zugelassen bleiben und beim Umgang mit heutigen Werken das Fortbestehen eines kulturellen Bewusstseins sichern. Er will nicht vergessen müssen, dass es eine klassische Moderne gab, wenn er Bilder von heute betrachtet – jene klassische Moderne, die einst in Kassel den Vor-Raum für die Werke der Gegenwart abgab. (Er bezweifelt, dass eine künftige Documenta sich diesen Vorraum noch leisten könnte: das Gewicht der älteren Werke erdrückte schon damals die jüngsten.)

Von vorzüglichen Werken ist deshalb hier so ausführlich die Rede, weil die Wertkategorie im aktuellen Gespräch über Kunst eine so untergeordnete Rolle spielt. Es scheint, als zöge sich die Unterhaltung auf Beschreiben, Verzeichnen, «Informieren» zurück. In der zeitgenössischen Kunsttheorie ist zwar von Werten die Rede, doch auf eine Art, die das Ästhetische immer mehr ins Soziologische verschiebt oder auflöst. Die Behauptung, jeder Mensch sei schöpferisch («kreativ»), das Abgrenzen einer besonderen Kunstsphäre daher unzulässig («elitär»), es gehe gar nicht um abgeschlossene Werke, sondern um «Kommunikation» usw., das ganze unsägliche Sozio-Geschwätz der sechziger und siebziger Jahre hat eine geistige Öde hinterlassen, die den Laien, der hier spricht, zu folgenden unvorgreiflichen Überlegungen veranlasst.

Der Druck der Verhältnisse, unter denen Kunst hervorgebracht werden muss, ist im Laufe dieses Jahrhunderts erheblich gewachsen. (Brecht: *«In den finsternen Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden. / Von den finsternen Zeiten.»*) Der materielle Wohlstand hat das Dunkel nicht gelichtet, eher hat er andere Formen der Verfinsternung begünstigt. Die Erwartung, die expressionistische Künstler hegten, durch geistige Anstrengung und mit Hilfe der Kunst eine innere Wende herbeizuführen, den Neuen Menschen zu gebären, ist bestenfalls rührend. Die Kunst kann den Zeitgeist nicht wenden. Muss sie ihm dienen? Muss es ihr oberstes Ziel sein, ihn möglichst rein zu verkörpern? Auf Banalität, Öde, Leere mit Banalität, Öde, Leere zu reagieren? Bestünde nicht ein Zeitbezug der Kunst, der völlig rechtmässig wäre, in der Erinnerung daran, dass gerade in ihr ein Ausgleich herzustellen sei zwischen dem, was ist, und dem, was den Menschen auch heute noch an Sinn-, Ordnungs- und Schönheitsbedürfnis erfüllt?

Klassische Kunst spiegelt, nach Peter Hacks, *«die tatsächliche Barbarei der Welt im Stoff wider und ihre mögliche Schönheit in der Form»*. Der Begriff der Klassizität in diesem Sinne ist an keine Epoche gebunden. Das Urteil über Kunstwerke der Gegenwart wäre also danach zu bestimmen, ob die Fähigkeit der Kunst, in ihrer Form an eine mögliche Schönheit zu erinnern, aus ihnen noch spricht. Dieser Gesichtspunkt dürfte grosse Massen heutiger Kunstproduktion dem Blickfeld entrücken. Dem Rest gebührt die Aufmerksamkeit, die jeder Liebhaber den Erzeugnissen einer Kunst, gleich welcher Zeit und Art, entgegenbringt. Die Beherrschung der Kunstmittel, die Art ihres Einsatzes, also die technische und formale Gelingenheit, das Mass an bewältigter Schwierigkeit, an erreichtem Gelingen, das Vermögen, den Betrachter zu fesseln, d.h. seine Phantasie, seinen (Kunst-)Verstand, seinen Sinn für Nuancen zu aktivieren und möglichst nachhaltig zu beschäftigen, im günstigsten Fall: seine Aufnahmefähigkeit

für Kunst überhaupt zu erweitern – diese alten, biedereren, ehrlichen Kriterien bleiben alle in Kraft.

Die bildende Kunst als eine Kunst des Sichtbaren hat die schöne Freiheit, zwischen dem Abbilden von Vorhandenem und dem Darstellen von Nichtvorhandenem die verschiedensten Übergänge und Durchdringungen herzustellen. Die abstrakte Kunst hat die Möglichkeiten, die darin angelegt sind, bedeutend erweitert. Aussen und innen, das Wahrgenommene und das die Wahrnehmung Leitende, Modifizierende, Ergänzende – Natur und menschlicher Geist – begegnen sich auf eine Art, die es erlaubt, das Verfahren des menschlichen Geistes den Kunstwerken sichtbar einzugestalten, ihr Gepräge gleichsam daraus hervorgehen zu lassen. Treibt die Kunst ins Extrem, wird sie Geometrie oder Kopie der Natur.

Ohne ein Postulat oder eine Regel daraus abzuleiten, einfach als Wahrscheinlichkeitsannahme liesse sich sagen, dass zeitgenössische Kunst am stärksten da wirken dürfte, wo das dem Menschen Geschenkte – die Natur, auch seine eigene innere Natur – und das von ihm Erzeugte – die geistige Ordnung, die er ihr aufprägt – zueinanderfinden. Jedenfalls sind die glücklichsten Erfahrungen mit zeitgenössischer Kunst, die den hier geäusserten Überlegungen zugrunde liegen, von solchen Werken bestimmt.

# **Tiger-Schibe, gäbig, guet u gschwind**

«**Sandwich**», die milde  
...aus Emmentaler  
«**Toast extra**», die rezente  
...aus Gruyère, Appenzeller  
und Emmentaler



Schmelzkäsespezialitäten Langnau i.E.

**tigerkäse ag**

JC & P