

Zeitschrift:	Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy
Herausgeber:	Schweizerische Philosophische Gesellschaft
Band:	43 (1984)
Artikel:	Innovation und Kanonbildung oder das Ende der modernen Kunst
Autor:	Simon-Schaefer, Roland
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-883142

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: 02.02.2026

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

ROLAND SIMON-SCHAEFER

Innovation und Kanonbildung oder das Ende der modernen Kunst

Klassische Wesensbestimmungen der Kunst

Schon immer haben sich die Philosophen darum bemüht, das Wesen der Kunst zu erfassen. Im Verlauf dieser Beschäftigung sind auf die Frage nach dem Wesen oder der Aufgabe der Kunst verschiedenartige Antworten gegeben worden, Antworten, die jede für sich beanspruchten, vollständig und endgültig die Kunst zu bestimmen. Aus gegenwärtiger Perspektive – zumal vor dem Hintergrund des Paradigmas der Moderne – zeigt sich allerdings, dass diese Antworten nur beanspruchen können, jeweils einen Aspekt von Kunst erfasst zu haben, den sie zum Wesen erklärten und damit verabsolutierten.

Das gilt z.B. für Platons Bestimmung der Kunst als Schein, als Form der Unwahrheit. Diese Charakterisierung folgt aus der platonischen Ideenlehre, die den Ideen ein ewiges Sein zuschreibt, die Wirklichkeit zum vergänglichen Abbild der Ideen erklärt und die Kunst als Fiktion von Wirklichkeit auffasst. Die grundsätzliche Kritik Platons an der Kunst läuft auf die Behauptung hinaus, die Künstler, die Dichter und die Maler schilderten Dinge, von denen sie nichts verstünden. Der Maler etwa malt ein Gebäude, aber er versteht nichts von der Baukunst, der Dichter schildert eine Schlacht, aber er ist kein Feldherr, beide geben sich nur den Anschein des Wissens und der Teilhabe an der Wahrheit der Ideen. – Uns erscheint heute im Hinblick auf die Kunst diese Überlegung gegenstandslos, wir haben erkannt, dass Kunst eine Erkenntnisfunktion für uns besitzen kann, somit also eine «Gestalt der Wahrheit» ist.

Ein anderer Versuch, das Wesen der Kunst zu erfassen, ist durch den Begriff der Schönheit gekennzeichnet. Demnach ist Kunst eine Weise menschlichen Schaffens, die – anders etwa als die Philosophie, die sich mit Gedanken häufig sehr abstrakter Natur, also vorwiegend Unanschaulichem befasst, – über die Sinne auf den Menschen einwirkt. Das Wort «Schönheit» bezeichnet dabei die von den Menschen erwartete Beschaf-

Korrespondenzadresse: Dr. Roland Simon-Schaefer, Wildenbruchstrasse 55, D – 4000 Düsseldorf 11

fenheit des Kunstwerks, die im Betrachter eine angenehme Empfindung auslöst, jenes interesselose Wohlgefallen, von dem Kant gesprochen hat, also modern und psychologisch ausgedrückt: eine positive Anmutungsqualität. Versucht man, Schönheit konkreter zu fassen, so wird man zum Begriff der Harmonie als einer Operationalisierung von «Schönheit» geführt, d.h. Schönheit lässt sich ausdrücken als Ausgewogenheit von Proportionen, also als eine Art Gleichgewicht von Massverhältnissen. Diese Harmonie gestattet es den Sinnen, das Kunstwerk als eine gegliederte und geglättete Einheit zu fassen, in der die Einzelheiten in fester und gleichartiger Proportion zum Ganzen stehen. Solche Proportionsverhältnisse, sei es bei Bauwerken, sei es beim menschlichen Körper, sind zu Kanons ausgebildet worden, die uns heute noch als Kanon klassischer Schönheit, als goldener Schnitt, als Klangharmonien in der Musik wie in der Dichtung usw. bekannt sind.

Die Kanonbildungen klassischer antiker Kunst und ihre Wiedergeburt in der Renaissance sind der Erfahrungshintergrund gewesen, vor dem sich die philosophische Rede von der Kunst als dem Reich der Schönheit ausbilden konnte. In der Verbindung mit der erkenntnistheoretischen Überlegung von Wahrheit und Fiktion konnte sich schliesslich die Formel vom wesenlosen Reich des Schönen, vom schönen Schein usw. bilden.

So erscheint bei Schiller¹ die Kunst als Bereich der Ideale, als eine der rauen Wirklichkeit konfrontierbare Gegenwelt der Harmonie, nach deren Maximen wir unsere Wirklichkeit auszurichten suchen in einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Eine solche Idee des Schönen als Zentralbegriff von Kunst ist statisch; d.h. das Schöne wird als unveränderlich angesehen. Der beobachtbare Wandel des künstlerischen Schaffens erscheint jeweils als Annäherung an das Ideal der Schönheit oder als Entfernung davon. Schönheit als Harmonie wird daher von Schiller als ein Zustand vollendeten Gleichgewichtes zwischen Verstand und Sinnlichkeit, Stofftrieb und Formtrieb, Wildheit und Weichheit usw. verstanden. Dieser Zustand ist aber nur im Ideal gegeben, die von den Menschen geschaffene Kunst erreicht dieses Ideal nie zur Gänze, sondern verfehlt dieses Gleichgewicht nach der einen bzw. der anderen Seite. Unterschiedliche Kunstepochen und ihre Aufeinanderfolge ergeben sich somit aus einem ständigen Oszillieren der Kunst um das ideale Gleichgewicht. Schillers Theorie ist präskriptiv. In der Nachfolge Winckelmanns ist für ihn die klassische Kunst der Antike die vorbildliche Epo-

¹ Vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen (1795), in: Fr. Schiller, Sämtliche Werke, hg. v. G. Fricke u.a., Bd. 5, München 1962.

che, gemessen an der andern Epochen der Kunst als Abweichungen nach der Stoffseite oder der Formseite, zum Barbarisch-Wilden oder zum Preziösen und Schlaffen hin erscheinen.

Bei Winckelmann findet sich übrigens die schöne, unfreiwillig paradoxe Formulierung über den Vorbildcharakter antiker Kunst: «Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.»²

Wenn man von der inhaltlichen Fixierung auf die Klassik absieht, dann bleibt immer noch die Frage zu beantworten, welche konkrete Erklärung Schiller für dieses Oszillieren um den Gleichgewichtszustand herum anbieten kann. Bekanntlich können sich Rückkoppelungssysteme – und Schillers Theorie enthält ja die Vorstellung einer Rückkoppelung von zwei Trieben – im Prinzip auf dreierlei Weisen entwickeln:

- 1) die Rückkoppelung kann als negative und dämpfende Rückkoppelung die Schwingung des Systems zum Verschwinden bringen und damit ein stabiles Gleichgewicht erzeugen,
- 2) die Rückkoppelung ist neutral, das System erreicht lediglich ein labiles Gleichgewicht, d.h. die Schwingung um den Gleichgewichtszustand bleibt in ihrer Amplitude immer gleich,
- 3) die Rückkoppelung ist positiv und kumulierend: das System wird in immer stärkere Schwingungen geraten, die das System zerstören können.

Schiller hat offensichtlich die Vorstellung gehabt, das Gleichgewicht zwischen Stoff- und Formtrieb sei labil. Das bedeutet: Das künstlerische Schaffen strebt nicht von selbst zu diesem Gleichgewicht hin. Die klassische Antike war somit ein Glücksfall der Geschichte, und es bedarf bewusster Anstrengung der Künstler und Orientierung am Vorbild, will man diesen Idealzustand wiedergewinnen.

Kunstgeschichte im Wechsel von Abstraktion und Einfühlung

Sieht man davon ab, dass Schiller eine Norm setzen wollte, dann bleibt als deskriptive Theorie die Vorstellung bestehen, dass das künstlerische Schaffen durch die Geschichte hindurch keineswegs konstant dasselbe Ziel verfolgt hat und dass dieser Wechsel bedingt ist durch ein sich ständig veränderndes Verhältnis zwischen zwei menschlichen Grundtrieben. Dieses formale Modell liegt auch einer Reihe anderer Begriffspaare zu-

² J.J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1969, S.4.

grunde, die in der Kunsttheorie aufgestellt worden sind. Was bei Schiller als Stoff- und Formtrieb erscheint, taucht bei Wilhelm Worringer³ als «Abstraktion» und «Einfühlung» auf. Während Schiller aber nur die Veränderung beschreibt, findet sich bei Worringer der Versuch, die Veränderung, also den Wechsel in der Dominanz jeweils eines der Triebe zu erklären. Worringer glaubte eine Korrelation feststellen zu können zwischen der Vertrautheit des Menschen mit seiner Umwelt und seinem künstlerischen Schaffen dergestalt, dass die Kunst – zunächst – eine Kompensationsfunktion übernehmen muss, die im Verlauf der menschlichen Entwicklung obsolet wird.

Solange nämlich die Menschen ihre Umwelt als etwas Unbekanntes und durch ihre Unbekanntheit bedrohlich Fremdes empfinden, versuchen sie, dieser amorphen Welt in der Kunst eine überschaubare geometrisch einfache und eindeutige Gegenwelt gegenüberzustellen, eine Welt also, in der sie sich auskennen, die ihnen einen festen Halt gibt. Worringer sah dieses Stadium der Kunst in der archaischen Kunst gegeben.

In der Weise, in der das Weltverständnis der Menschen sich ausweitete, ihre Vertrautheit mit der Umwelt zunahm, konnte die Kunst sich verändern, sie konnte aufhören, eine geometrische Gegenwelt zu bilden, d. h. sie konnte sich in die Wirklichkeit stärker einfühlen. Dieser Einfühlungsprozess ist deutlich in der Entwicklung der griechischen Kunst vom frühen geometrischen Stil bis zur klassischen Kunst der Perikleszeit zu verfolgen. Er wird nach Worringer ermöglicht durch die im gleichen Zeitraum sich vollziehende Bewegung einer rationalen Aneignung der Welt, wie sie uns von dem Beginn der ionischen Naturspekulation bis zum hellenistischen System der Wissenschaften begegnet. Das Ende der antiken Kultur und der Beginn einer neuen germanischen Kultur ist dagegen gekennzeichnet durch den Verlust des wissenschaftlichen Weltverständnisses auf der einen Seite und das Aufblühen einer neuen archaischen Kunst auf der anderen Seite. In der Renaissance schliesslich begegnet uns ein Neubeginn der Wissenschaft, die Geburt der neuzeitlichen Wissenschaft in Verbindung mit der Wiedergeburt der klassischen antiken Kunst.

Die Entwicklung der neuzeitlichen Wissenschaften präsentiert sich uns als ein Fortschrittprozess, als ein Fortgang der fortschreitenden und sich dabei immer mehr beschleunigenden «Entzauberung» der Welt – so drückte es Max Weber aus. Dem korrespondiert im Bereich der Kunst das Zunehmen der Einfühlung, die schliesslich in Naturalismus und Realismus ihren Gipelpunkt erreicht.

³ Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Neuausgabe München 1959.

Die Einfühlung im Bereich der Künste erstreckt sich nicht nur auf die Darstellung der Wirklichkeit in der Kunst, sondern sie dehnt sich historisch auf die Kunst selbst aus, d.h. Einfühlung wird zur Einfühlung und schöpferischen – in unserer Gegenwart jedoch als epigonal kritisierten – Aktualisierung von Kunst der Vergangenheit wie auch von Kunststilen aussereuropäischer Kulturräume. Einfühlung spielte auch für Diltheys Versuch einer Begründung der Geisteswissenschaften eine wichtige Rolle⁴. Worringers Arbeit über Abstraktion und Einfühlung, 1904 veröffentlicht, gibt in der Tat eine überzeugende Theorie der mannigfaltigen Querverbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. allgemeinem Weltbild in den jeweiligen Epochen der Weltgeschichte, jedenfalls bis zum Jahre 1900. Nicht in Worringers Theorie eingegangen sind die nach der Jahrhundertwende eintretende Revolution im Weltbild der Physik, ausgelöst durch die Relativitätstheorie, die möglicherweise ihr korrespondierende Entwicklung einer neuen, abstrakten oder gegenstandslosen Kunst (wenn man Worringers Theorie folgen will) und auf der anderen Seite die Entdeckung prähistorischer Höhlenmalerei, die, obwohl man den Menschen der Jungsteinzeit eher noch eine geringere Weltkenntnis zuschreiben muss als den archaischen Griechen, wesentlich «naturalistischer» ist als die historisch spätere Kunst etwa des frühen geometrischen Stils.

Dialektik von Innovation und Kanonbildung

Lässt sich Worringers These weiterführen, so dass man die moderne Kunst als Reaktion auf eine Veränderung unseres Weltverständnisses begreifen kann⁵? Es ist allerdings problematisch, dass Worringer bei dem Versuch, künstlerische Entwicklungen als Reaktion auf ausserkünstlerische Entwicklungen darzustellen, mögliche innerkünstlerische Faktoren nicht berücksichtigt, Faktoren, die ich im folgenden in der Dialektik von Innovation und Kanonbildung in den Vordergrund rücken möchte. Für dieses Begriffspaar gibt es durchaus Vorläufer, die in ihrer Bedeutung doch nicht so allgemein formal sind wie das genannte Begriffspaar, sondern noch stärker an inhaltlich stilistischen Elementen orientiert sind,

⁴ Vgl. R. Simon-Schaefer, Einfühlen, Verstehen, Werten. Zum Verstehensbegriff in den Kunsthistorischen Wissenschaften, in: Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften Bd. 1, 1983, S. 74 – 87.

⁵ Man denke auch an den Versuch von Georg Lukács, in seinem Frühwerk «Theorie des Romans» (1916) die Literaturgattung «Roman» als Ausdruck einer in der Neuzeit einsetzenden Entfremdung, nämlich der «transzendentalen Obdachlosigkeit» zu deuten.

wie Nietzsches Gegenüberstellung von «apollinisch» und «dionysisch» oder die uns inzwischen geläufig gewordene Gegenüberstellung von Klassik und Manierismus. In etwa bezeichnen die drei Paare «Abstraktion und Einfühlung», «apollinisch und dionysisch», «Klassik und Manierismus», wenn auch mit unterschiedlicher Akzentsetzung – man könnte auch noch das Gegensatzpaar «Poetik und Hermeneutik» hinzufügen oder Schillers «Stoff- versus Formtrieb» – Kunst als einen Prozess, der sich wellenförmig zwischen den jeweils genannten Polen vollzieht. Mit «Innovation und Kanonbildung» wird ebenfalls der Versuch gewagt, Kunst als Wellenbewegung zu denken. «Innovation» als Entdeckung eines Neuen bzw. Streben nach etwas Neuem ist hier zu verstehen als der Gegenpol zur Kanonbildung, d. h. zum Rechtfertigen und kanonisierenden Reglementieren des schon Vorhandenen. Man könnte auch sagen, Kunstentwicklung vollzieht sich im Wechsel von Kanonbildung und Kanonzerstörung. Das bedeutet, dem Bestreben, im Stile bereits vorhandener Kunst weiter Kunst zu schaffen, wird das entgegengesetzte Bestreben gegenübergestellt, etwas noch nicht Dagewesenes zu schaffen.

Wir leben in einer Zeit, und wir nennen diese Epoche mangels eines anderen Begriffes die Moderne (im übrigen nennt jede jeweilige Epoche sich modern), in welcher Kunst sich (noch) nur dann durchsetzen kann, wenn sie ihre Neuartigkeit nachweisen kann. Und wir schreiben ganz naiv Kunstgeschichte momentan als Geschichte innovativer Leistungen. Es stellt sich die Frage, ob hier nicht eine Überbetonung des innovativen Moments in der Kunstentwicklung vorliegt, die in der Gegenwart zwar allgemein akzeptiertes Vorurteil ist, die aber in the long run wird korrigiert werden müssen.

Die Dialektik von Innovation und Kanonbildung, also von Beharrung und Veränderung bzw. Konstanz und Wechsel (Giedion⁶) ist aber die tiefere Ursache für die Veränderung im Bereich der Kunst. Die Erklärung für dieses Phänomen müssen wir in der allgemeinen Konstitution der menschlichen Psyche suchen. Die menschliche Psyche kann nämlich nicht einfach bei einer bestimmten psychischen Gestalt stehenbleiben. Sie muss, um diese Gestalt festhalten zu können, ständig Veränderungen vornehmen. «Variatio delectat» lautet eine alte Erkenntnis im Hinblick auf diesen Sachverhalt. Sinnfällig wird dieses Prinzip besonders im Bereich der Musik: Ein musikalisches Motiv kann festgehalten werden, also ständig wiederholt werden, wenn es hinreichend variiert wird, so daß also das schon Bekannte durch eine leichte Verfremdung wieder neu

⁶ S. Giedion, Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel, 2 Bde., Köln 1964/1965.

erscheint bzw. der Hörer in der Variation⁷ die Spannung zwischen Beharrung und Veränderung «geniesst».

Nach diesem Prinzip der Variation bzw. Ausschmückung und Anreicherung entwickeln sich häufig Kunststile, im Ausgang von «archaischen» strengen Frühformen hin zu «barocken» überladenen Spätformen, die insofern einen Endpunkt markieren, als sie häufig einen Umenschlag im Empfinden hervorrufen. Als Exempel können unter anderem dienen die Entwicklung der griechischen Plastik von der archaischen Zeit bis zum Hellenismus, oder die Entwicklung der Fassadengliederung in der romanischen Baukunst wie auch die Entwicklung bzw. Veränderung figürlicher Kompositionen in der Tafelmalerei von der Frührenaissance bis zu Manierismus und Barock. Wenn Variation delektiert, dann muss das Ausbleiben von Variation Missvergnügen bereiten bzw. Langeweile hervorrufen. Die Ursache für dieses Phänomen ist, dass sich beim Hören, Sehen, Riechen oder Schmecken ein- und desselben über kurz oder lang eine Sättigung bemerkbar macht.

Eine solche Sättigung tritt nicht bei allen Menschen in jeder Hinsicht zum gleichen Zeitpunkt auf – es gibt gerade im Bereich des Geschmacks grosse individuelle Unterschiede. Dennoch ist dieses Faktum von Sättigungsvorgängen, bezogen auf die Menge der Menschen, so konkret und berechenbar, dass es in Form des ersten Gossenschen Gesetzes zur Grundlage der Grenznutzenlehre und damit der modernen Ökonomie geworden ist⁸.

⁷ Natürlich unterliegt auch das Prinzip der Variation dem Gesetz von der notwendigen Variation. So hat z.B. Beethoven als junger Virtuose in Wien das inzwischen im Musikbetrieb fest eingefahrene Variationsschema für musikalische Motive mit Bravour und Erfolg variiert, wie aus etlichen Berichten von Zeitgenossen überliefert ist.

Im Bereich der Literatur lässt sich das Prinzip der Variation, aber auch das der Variation der Variation gut belegen. So sind in der Epop eine Reihe von Untergattungen, z. B. der antike Liebesroman, Ritter-Epos und -Roman, Schelmenroman, Entwicklungs-, Erziehungs-, Künstlerroman, Robinsonadenliteratur, utopische Romane usw. dadurch entstanden, dass die Idee eines jeweiligen Ur-Werkes der betreffenden Gattung von Nachahmern aufgenommen und variiert worden ist. Die zwangsläufige Verfestigung von Erzählmotiven einer jeweiligen Gattung provoziert dann häufig irgendwann einen Dichter dazu, den gesamten Motivkomplex in einer Travestie zu variieren und zugleich ironisch aufzuheben. Einige der bekanntesten Werke der Weltliteratur sind auf diese Weise entstanden: «Satyrikon» des Petronius Arbiter, «Don Quixote» von Cervantes, der «Roman comique» von Scarron, «Tristram Shandy» von Sterne.

⁸ Man könnte durchaus in Versuchung geraten, Sättigungsphänomene im ästhetischen Bereich physiologisch erklären zu wollen, denn es lassen sich interessante Erscheinungen beobachten. So nimmt der Mensch z. B. Gerüche nicht dauerhaft wahr, sondern in erster Linie als Geruchsveränderung. Ein gleichbleibender Geruch dagegen wird zum nicht mehr auffallenden Hintergrundphänomen.

Das von Gossen aufgestellte Gesetz vom abnehmenden Grenznutzen besagt, dass bei der Konsumtion eines beliebigen Konsumgutes der zusätzliche Nutzen pro konsumierter Einheit im Verlauf des Konsumierens immer geringer wird und schliesslich gegen Null geht. Durch die Konsumtion tritt eine Sättigung ein mit dem Ergebnis, dass man sich anderen Gegenständen zuwendet. Ein analoges Phänomen lässt sich im ästhetischen Bereich beobachten. So wird durch die Wiederholung jede ästhetische Innovation zum Vertrauten und nicht mehr Auffälligen oder gar Skandalösen. Wir können daher die Aufregung um Manets Bild «Déjeuner sur l'herbe» wohl aus dem Erlebnishorizont der Zeit rekonstruieren, aber selbst nicht mehr nacherleben. Beim Beobachten künstlerischer Skandale der Vergangenheit kehren sich für uns die Massstäbe um, nicht mehr das Tun des Künstlers erscheint uns unverständlich, sondern das «bornierte» Verhalten des zeitgenössischen Publikums mutet uns fremdartig an.

Sättigungsvorgänge sind eine Ursache für einen Wandel in den Wertungen, sind somit Ursache für Veränderungen. Aber Sättigung tritt nicht unmittelbar schon zu Beginn irgendeiner Beschäftigung, irgendeiner Konsumtion usw. auf, sondern erst, nachdem man sich eine Weile mit der betreffenden Sache beschäftigt hat. Das bedeutet: Es gibt nicht einfach irgendeinen Urtrieb zur ständigen Veränderung, zu andauerndem Wechsel, sondern der Wechsel tritt ein als Folge einer Übersättigung im Hinblick auf etwas konstant Bleibendes. Wenn man demnach ein idealtypisches Verlaufsmodell aufstellen will, so wird man mit der Kanonbildung beginnen müssen. Das heißt: Zunächst muss überhaupt einmal etwas in der Zeit als identisch sich Durchhaltendes entstehen, eine Ritualisierung, eine Form, ein Stil, damit dieses Konstante in einem zweiten Schritt Veränderungen unterworfen werden kann.

Am Beginn der Kunst kann also nicht die Variation von Formen, sondern muss das Schaffen einer Form, die Ausbildung eines Typus bzw. Stiles stehen. Wenn ein Stil vorhanden ist, dann kann sich eine ästhetische Erwartung bilden, zunächst die Erwartung des *Gleichbleibens*, der Ruhe und Sicherheit. Aus diesem Empfinden heraus entstehen ästhetische Schulen, kann dann, wie für das Mittelalter als Paradebeispiel immer behauptet, die Forderung an den Künstler gestellt werden, in der Tradition zu bleiben, keine willkürlichen und eigenwilligen Veränderungen in tradierte ästhetische Problemlösungen hineinzutragen. In einer solchen konservativen ästhetischen Grundstimmung werden keine Prämien für Innovationen ausgesetzt. Jede Veränderung muss sich mühevoll gegen eine zunächst feindliche Rezeptionshaltung durchsetzen. Der Künstler hat die häufig undankbare Rolle des Pioniers, er bleibt u.U. unverstanden und erfolglos.

Neben solchen Situationen, in denen die Künstler in ihrem Wollen fest eingebunden sind in Traditionen und nur wenige dagegen opponieren, gibt es aber auch Epochen – und das sind die Epochen von Geniekunst und Geniekult –, in denen der Künstler bewusst aufgefordert wird zum Experimentieren, zur Suche nach Innovation usw. In solchen Situationen wird ein vorgegebener ästhetischer Kanon bzw. ästhetischer Erfahrungshorizont relativ schnell verändert, es entstehen viele verschiedene Richtungen gleichzeitig, da der überlieferte Kanon ja quasi zur Aufhebung freigegeben ist.

Eine solche Situation kann naturgemäß nicht über unbeschränkte Zeit hinweg andauern, weil die freigesetzten zentrifugalen Tendenzen einer Vielzahl von autonomen Künstlerpersönlichkeiten schliesslich den ursprünglichen Kanon zur Gänze auflösen. Eine Bewegung der Innovation, d.h. des «weg vom Bekannten und hin zum Unbekannten» muss, indem sie sich verwirklicht, an ihr natürliches Ende geraten, da sie ja die Basis, von der sie ausging, aufhebt. Wenn es schliesslich aber keinen Kanon mehr gibt, weil er bereits zerstört worden ist, dann ist keine weitere Kanonzerstörung mehr möglich, keine innovative und provokative Aufhebung des Bekannten, es müsste zunächst erst wieder ein neuer Kanon gebildet werden.

Innovation als Ausbrechen aus dem Gewohnten, als Aufbrechen eines verfestigten Erwartungshorizontes, verändert, indem sie sich durchsetzt, diesen Erwartungshorizont selbst, sie verflüssigt ihn sozusagen, d.h. Erwartung wandelt sich aus der Erwartung des Gewohnten, schon Bekannten in die Erwartung des Neuen. Die Erwartung kann somit die Innovation einholen bzw. überholen. Damit verliert aber die Innovation ihren ursprünglichen Charakter. Kanonzerstörung wird selbst zum Kanon, verwandelt sich somit ins Gegenteil, und kommt damit an ein Ende.

Es besteht also eine Dialektik zwischen Innovation und Kanonbildung dergestalt, dass die Bewegung aus dem Extrem der Innovation, um sich erneuern zu können, zu einer neuen Kanonbildung zurückpendeln muss; wenn dieser Umschwung nicht eintritt, nimmt der Grenznutzen der Innovation ständig ab, werden die Neuerungen immer weniger aufregend und zugleich immer künstlicher. Die perpetuierte Innovation muss in der Beliebigkeit enden. Auch das Prinzip der Neuerung unterliegt also einem Alterungsprozess, in dem Augenblick nämlich, in dem es zum akzeptierten Kanon wird.

Der moderne Innovativismus und sein Ende

Wenn wir das Modell der Dialektik von Innovation und Kanonbildung auf die Betrachtung der modernen Kunst anwenden, die sich als Innovationskunst charakterisieren lässt, so drängt sich die These auf, dass die moderne Kunst an ihr Ende gekommen ist. Anders formuliert: Die moderne Kunst als innovative Kunst hat alle Möglichkeiten zu Innovationen, zu Horizontveränderungen und -erweiterungen ausgeschöpft bis an die Grenzen sinnlicher Erfahrbarkeit überhaupt. Seit der Jahrhundertwende hat die abendländische bildende Kunst die gesamte ausser-europäische Kunst rezipiert und künstlerisch fruchtbar gemacht sowie nach allen Seiten hin den Bereich der Kunst ausgedehnt, sie hat auf der einen Seite die monochrome Fläche wie auf der anderen Seite die allerletzte Zufälligkeit von Fleckverteilungen zur Kunst erklärt, sie hat die Grenzen zu anderen Künsten überschritten: Malerei ist zu Plastik oder Raumkunst geworden, hat sich verbunden mit akustischen Phänomenen oder Ereignisfolgen zu Happenings und Vernissagen; sie hat ursprünglich ausserkünstlerische Gegenstände, etwa Duchamps Gläsertrockner, aber auch reines Material wie Kuben aus Blechplatten, Filzdecken oder Margarine zur Kunst erklärt; sie hat das Prinzip der Verfremdung in allen nur denkbaren Weisen angewandt, angefangen vom verfremdenden Zitat von Kunst (Dali, Magritte, Botero, Hausner, Fuchs usw.) bis zur Verfremdung beliebiger, uns vertrauter Gegenstände des alltäglichen Lebens zu Kunstwerken. Sie hat, um eine treffende Beschreibung Heideggers zu verwenden, Gegenstände der Zeugwelt aus ihrem Bezug zum Zeugganzen herausgelöst, ihre Zuhandenheit zur Vorhandenheit hin verändert, sei es durch eine Veränderung des Gegenstandes selbst, sei es durch einen puren Bewusstseinsakt.

Alles, was in Zukunft an Innovation noch auftreten könnte, ist damit im Prinzip schon formuliert. Es mag durchaus sein, dass es diesem oder jenem Künstler gelingen wird, den einen oder anderen Effekt noch zu entdecken oder zu konstruieren bzw. zur Innovation zu erklären, der noch nicht ausgeschöpft worden ist. Die Inflation an Kunststilen in den 60er und 70er Jahren gibt Zeugnis von diesem Suchen nach dem noch nicht Dagewesenen in der Kunst.

Bei dieser Suche nach Innovation befindet sich die zweite bzw. dritte Generation der Künstler der Moderne allerdings in einer *grundsätzlich* anderen Lage als die erste Generation. Die Begründer der Moderne haben das Paradigma der Moderne durch ihr Streben nach Innovation überhaupt erst geschaffen, die folgenden Generationen dagegen können schon darauf zurückgreifen. Innovation ist für sie nicht mehr das Durchbrechen eines verfestigten ästhetischen Erkenntnishorizontes, ist nicht mehr Skandal, sondern ist der Normalfall geworden.

Aus der von Kuhn auf die Wissenschaftsgeschichte angewandten Popperschen Theorie von «Conjectures and Refutations» ist uns die Unterscheidung von Perioden wissenschaftlicher Umbrüche (Paradigmawechsel) und Zeiten einer «normal science» auf dem Boden eines allgemein akzeptierten Paradigmas bekannt. Dieses Modell lässt sich auf die Entwicklung und Veränderung der Kunst übertragen.

Für die Gegenwart des letzten Viertels unseres Jahrhunderts lässt sich daher feststellen: Das Paradigma der Innovation ist inzwischen fest etabliert – es ist ja so alt wie das Jahrhundert selbst. Innovation muss sich nicht mehr gegen einen trägen Publikumsgeschmack durchsetzen, sondern sie trifft auf eine Erwartungshaltung des Publikums, die durchaus innovationslüstern genannt werden kann.

Das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum hat sich grundlegend gewandelt. Der revolutionäre Umbruch lässt sich daher nicht bis in alle Zukunft hinein fortsetzen. Wenn die Revolution vom Publikum schon erwartet wird, verliert sie ihr Überraschungsmoment. In einer solchen Situation bietet es sich an, das Publikum dadurch zu überraschen, dass die erwartete Überraschung, die Innovation, ausbleibt. Aber diese Idee ist, genau genommen, nur einmal verwendbar.

Das ist die *formale* Seite des Problems der modernen Kunst bzw. ihres Endes.

Die *inhaltliche* Seite des Problems liegt darin, dass alle möglichen neuen Inhalte innovativer zukünftiger Kunst im Prinzip schon gedacht worden sind. Die einzelnen Künstler werden durch die Marktgesetze, denen auch die Kunst unterworfen ist, dazu getrieben, ihre jeweilige Erfindung – oder dasjenige ästhetische Effektchen, das sie dafür ausgeben – zur künstlerischen Monopolidee aufzubauschen. Nun haben die Künstler selbst bemerkt, dass die sich perpetuierende Sensibilitätsweiterung und Suche nach neuen Strukturen zu einem schalen Vergnügen werden muss. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein einziger Schritt. Das Genie, welches beansprucht, der Hohepriester der Kunst zu sein und seine Gemeinde in das Noch-nie-Dagewesene und Einmalige verborgener ästhetischer Überwelten einzuführen, sinkt unversehens zum Clown auf der Schickeria-Party herab. Die gewollte Interessantheit, die gekünstelte Lässigkeit – schon von Baldassare Castiglione im 16. Jahrhundert getadelt – wird zum Amusement für die Zuschauer und muss in Lächerlichkeit versinken.

Antikunst – bereits von den Dadaisten als Kampfruf gegen eine sterile bürgerliche Ästhetik verwandt – ist in den 60er Jahren zum Programm eines Ausbrechens der Kunst aus ihren eigenen Grenzen und hinein in das Leben verstanden worden. Das Unbehagen der Künstler an einer Kunst, die innerästhetisch bei Verfremdungsphänomenen stehenbleibt

und – gesellschaftlich betrachtet – zum Quietiv herabsinkt, artikuliert sich schliesslich unübersehbar im sogenannten «erweiterten Kunstbegriff», wie ihn Beuys anwendet.

Die moderne Kunst erkennt ihr eigenes Ungenügen und versucht, ihre Schranken zu überwinden, sie transzendierte die Sphäre künstlerischer Immanenz und will auf die Wirklichkeit einwirken. «Jeder Mensch ist ein Künstler» als Parole für ein politisches Programm führt zurück auf Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Ein solches Programm, in dem Menschen und Künstler identisch werden, muss konsequent alle menschliche Aktivität zur Kunst erklären, der Künstler muss somit den engeren Bereich der Kunst verlassen und gesellschaftlich tätig werden, zugleich aber mit dem Anspruch, als Künstler zu handeln. So kann dann als konkrete künstlerische Aktion die Beuyssche Baum-pflanzungsaktion sich ergeben, ein Ereignis, das neben seinem Kunstcharakter in der Welt der Zwecke mit ihren virulent gewordenen ökologischen Problemen auf jeden Fall mehr Sinn enthält als die gesamte übrige Dokumenta-Schau von 1982.

Allerdings wird die Kunst, wenn sie in fremden Bereichen, Philosophie, Ökonomie, Politik sich betätigt, es sich gefallen lassen müssen, von den entsprechenden Fachleuten aus den einzelnen Disziplinen kritisch betrachtet zu werden. Immerhin ist der Beuyssche Aktionismus eine Weise, implizit das Ende der modernen Kunst zu konstatieren und daraus Folgerungen zu ziehen. Aber Beuys ist durchaus ein Einzelfall des Versuchs einer positiven Überwindung des Endes der modernen Kunst.

Die Künstler in ihrer überwiegenden Mehrzahl fahren – möglichst jeder in seinem persönlichen Stil – darin fort, die ganze Vielfalt der Möglichkeiten – bereits in Rückwendungen – der Moderne zu präsentieren, und die Kunsthistoriker – ein wenig ratlos – beginnen sich auf einen neuen Begriff für die gegenwärtige Kunst zu einigen: «Post-Moderne». Dieser Begriff spiegelt das Dilemma des Endes der modernen Kunst wider: Die moderne Kunst ist zu Ende, alles, was sie zu sagen hatte – und das war ungeheuer viel in sehr kurzer Zeit – ist gesagt, aber dennoch wird weiter moderne Kunst geschaffen, die Kunst kann nicht aufhören, ein neues Paradigma ist nicht in Sicht, also geht es weiter.

Aber warum gibt es kein neues Paradigma? Ein neues Paradigma könnte ja nur, nachdem die Innovation bis zum Extrem fortgetrieben worden ist, in einer neuen Kanonbildung bestehen. Aber das kann in der Gegenwart nicht geschehen, denn jeder Rückgriff auf einen schon bestehenden Kanon, jegliche Renaissance eines vergangenen Kunststiles erscheint in der Gegenwart nicht möglich. Das liegt an der Wirkungskraft der Moderne, die ja gegen die wahllose und gleichzeitige Übernahme historischer Kunststile polemisierte – wir sind in unserem unmittelbaren

Kunstempfinden antihistoristisch. Wir können uns in jeden vergangenen Kunststil bis ins letzte einfühlen, aber diese Einfühlung bleibt *museal*: Die Präsenz vergangener Kunst im Museum verhindert ihr Aktuellwerden ausserhalb des Museums. Wollte irgendein Künstler allen Ernstes heute im Stile der Renaissance oder des Barock malen, würde man ihn sofort des Plagiates, des Manierismus usw. überführen. Es würde eben heute nicht als originelle Leistung anerkannt werden, im Stil alter Meister zu malen. Der nach wie vor wirksame Innovationsdruck verhindert den ernsthaften Rückgriff auf «vormoderne» Kunst.

Aber das Verdrängte bricht in Nostalgiewellen, Antik- und Trödelbewegungen und -moden durch: Jedoch sind diese Bewegungen selbst zu theorieilos, um ernsthafter Ausgangspunkt einer künstlerischen Erneuerung werden zu können, denn in ihnen vermischen sich zu viele unausgegorene Intentionen miteinander:

- ein undifferenziertes Streben nach Originalität, das sich im Sammeln von abstrusen Trödeln artikuliert, also von Dingen, die als ästhetische Geschmacksverirrungen meistenteils zu Recht auf dem Trödel gelandet sind;
- ein damit verbundener intellektueller Snobismus, z. B. das «augenzwinkernde» teils ernste teils ironische Sammeln von Kitsch, der natürlich viel preiswerter ist als echte und gute Antiquitäten;
- ein durchaus widersprüchliches Verhältnis zur Vergangenheit: Neben dem ungerechtfertigten Sich-lustig-Machen über die «gute alte Zeit» steht unvermittelt die grenzenlose Bewunderung handwerklicher Fähigkeiten der Vergangenheit. Wer heute z. B. so zeichnet wie etwa Felix Mendelsohn-Bartholdy oder Goethe, dem bescheinigt die öffentliche Meinung flugs «altmeisterliches Können». Alltagsfähigkeiten vergangener Zeiten avancieren so in der Gegenwart unversehens zu genialem Könnertum. Das ist allerdings nicht verwunderlich in einer Zeit, in der aufgrund industrieller Massenfertigung von Ge- und Verbrauchsprodukten solides handwerkliches Können zur Rarität geworden ist.

Dass solche Bewegungen weite Bevölkerungsschichten erfassen können, liegt allerdings an der in der Spätphase der modernen Kunst allmählich entstandenen Vorstellung, dass alles erlaubt sei, wenn es nicht gewöhnlich ist. Wir können hier eine Parallele zur Wissenschaftstheorie sehen. Die normative Wissenschaftstheorie, ausgehend von Positivismus und analytischer Philosophie, ist über die Poppersche These von Theorie- und Methodenpluralismus mit der «anarchistischen» Behauptung von Paul Feyerabend «anything goes» an ihr natürliches Ende gekommen⁹.

⁹ So können wir endlich die Wissenschaftstheorie, die sich zwischen das forschende und

Das «anything goes» von Feyerabend gilt auch für die gegenwärtige Kunstszene. Damit ist allerdings tatsächlich die Moderne zur Postmoderne geworden, ein zweiter Historismus im Entstehen begriffen. Mit der Parole «Alles ist erlaubt» wird ein logischer Endpunkt der Moderne erreicht, zugleich ein Extrempunkt im Spannungsfeld von Innovation und Kanonbildung. Die Moderne ist antihistoristisch gewesen, sie wird aber historistisch, da alle innovativen Möglichkeiten ausgeschöpft worden sind und nun allenfalls wiederkehren können als Neo-Fauvismus, Neo-Expressionismus, Neo-Dadaismus usw. Die «Postmoderne» hat also aus dem «Immer weiter» einen Kreislauf gemacht. Die Innovationsidee ist damit auf natürliche Weise an ihr Ende gekommen. Es könnte nun die Gegenbewegung, eine neue Kanonbildung, eine neue Ästhetik des Schönen einsetzen, die die nostalgische Sehnsucht nach dem «schönen» Trödelkitsch ablösen würde.

Noch aber ist jegliche Renaissance eines historischen Kanons undenkbar, da alle historisch gewordene Kunst im Museum bereits anwesend und für jeden Interessierten somit erfahrbar ist. Eine Renaissance wäre im künstlerischen Bewusstsein sogleich als Nachahmung abgestempelt. So muss das «Alles ist erlaubt» der «Post-Moderne», also der über ihr eigenes Ende hinaus nachwirkenden Moderne, noch so lange weitergehen, bis auch dieser «Pluralismus» ausgeschöpft ist. Es spricht einiges dafür, dass dieser Zustand noch eine Weile dauern wird, denn Kunst ist trotz der Forderung des «l'art pour l'art», die in der Moderne sich durchgesetzt hat, natürlich auch in ihrer Verbindung mit den übrigen geistigen Hervorbringungen einer Zeit zu sehen. H. Sedlmayrs These vom «Verlust der Mitte»¹⁰ als dem Verlust eines Zentrums menschlicher Existenz durch den Verlust einer allgemein verbindlichen Gottesvorstellung ist in ihrer Ausführung ein wenig zu «abendländisch hausbacken» geblieben, aber Sedlmayr hat rein formal eine Korrelation zwischen dem Welt- und Menschenbild einer Epoche und ihrer Kunst durchaus zutreffend vermutet. In einer Zeit, die von pessimistischen Prognosen beherrscht wird, in der die negativen Nebenfolgen des technischen Fortschritts sich immer unangenehmer bemerkbar machen, in der die Humanität auf dem Rückzug und Folter und zynische Menschenschlächtgerei auf dem Vormarsch

denkende Subjekt und die Wirklichkeit geschoben und immer mehr aufgebläht hatte, insgesamt vergessen und uns wieder naiv der Wirklichkeit als unserem Erkenntnisobjekt zuwenden, wobei es genügt, jene ganz diffusen allgemeinen Vorstellungen von Wissenschaft als systematisiertem Denken und methodisch sinnvoll konstruierter Erfahrung im Hinterkopf zu haben, die die Menschen seit der Antike bereits befähigt hat, erfolgreich Wissenschaft zu treiben.

¹⁰ Vgl. Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt/M. 1955.

zu sein scheinen, in der in den westlichen Industrienationen ein bisher nicht gekannter allgemeiner Wohlstand weniger das Streben nach Erweiterung dieses Zustandes als vielmehr die Furcht vor Verarmung entstehen lässt, in der die Vorstellung von der Legitimität des Glücksstrebens des einzelnen im Schlagwort von der pluralistischen Massengesellschaft sanktioniert wird – in dieser Zeit kann man auch von einer künstlerischen Avantgarde nicht fordern, dass sie ein allgemeines Ideal für eine zukünftige Kunst entwickelt.

Interessant ist, dass in denjenigen politischen Systemen, die gewaltsam ein optimistisches Geschichtsideal vertreten oder vertraten, wie Faschismus und Bolschewismus, die jeweilige regimeergebene Kunst – der künstliche Klassizismus bzw. Realismus dieser Systeme – kaum Kunstwerke von wirklicher Qualität hervorgebracht hat.

Künstler und Publikum

Angesichts der komplexen Lage der modernen Kunst ist es schwierig, eine Handlungsanweisung an die Künstler zu geben. Denn: die moderne Kunst ist am Ende, aber sie kann nicht aufhören. Sie wird – nach dem ersten Gossenschen Gesetz – bis zum Punkt der vollkommenen Sättigung weiter betrieben werden. Wann dieser Punkt erreicht ist, hängt von der Entwicklung der Interaktion zwischen Künstler und Publikum ab.

Diese Interaktion muss keineswegs so einseitig bleiben, wie sie momentan abläuft und vorschnell von der sogenannten Rezeptionsästhetik¹¹ zur Norm erhoben worden ist, nämlich dergestalt, dass der Künstler per definitionem der Vorläufer für die ästhetische Horizonterweiterung ist, der die ästhetisch träge Masse des Publikums mit Gewalt hinter sich her zieht. Diese Avantgardetheorie der Kunst bzw. des Künstlers muss spätestens dann ungültig werden, wenn alle Künstler sich krampfhaft darum bemühen avantgardistisch zu sein.

Wenn man dem Publikum in der ästhetischen Interaktion die Möglichkeit einer aktiven – also nicht nur reaktiven – Äusserung zubilligt, warum sollte dann nicht der junge Mann aus Kafkas Erzählung «Auf der Galerie» das «Halt!» in die Manege rufen können, in der die moderne Kunst als inzwischen lungensüchtige Kunstreiterin, angefeuert vom händeklatschenden Publikum, um und um getrieben wird. Aber auch wenn das Publikum in der Gegenwart keine ästhetische Führungsrolle innehat, so

¹¹ Vgl. R. Simon-Schaefer, Die Rezeptionsästhetik und das Wertungsproblem in der Kunst, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen Bd. 214, 1977, S. 1 – 17.

doch die ökonomische Führungsrolle; denn durch sein Interesse am Besitz von Kunst wird die Produktion von Kunst durch Kaufen oder Nicht-Kaufen mittelbar gesteuert. Damit aber ist die Kunst in den Wirtschaftskreislauf der bürgerlichen Produktions- und Konsumtionsweise mit einbezogen, sie wird zur Ware mit schwankendem Marktpreis. Ein grosser Teil des Publikums kauft Kunst als Wertanlage und unterwirft sie damit den Gesetzen des Aktienmarkts. Der Name des Künstlers wird zum Markenartikel, dessen Kurs an der Kunstbörse immer neu bewertet werden muss. Clevere Fachleute verfassen inzwischen für die interessierten Kunstanleger Börseninformationen, so etwa den «Kunstkompass» des Herrn Bongard, aus denen der «Kunstliebhaber» den momentanen Kunstwert und steigende oder fallende Tendenz eines jeden der 200 «bedeutendsten» Künstler der Gegenwart ablesen kann.

Unter diesen Umständen erscheint ein «Schwarzer Freitag» an der Kunstbörse nicht ausgeschlossen, denn die Anleger in Kunstwerten werden sich beim Anzeichen einer Krise nicht weniger hysterisch verhalten, als Kleinaktionäre das zu tun pflegen. Dieser «Schwarze Freitag» der modernen Kunst wird dann unausweichlich, wenn offenbar wird, dass von der zweiten und dritten Generation der Moderne der grösste Teil zum gegenwärtigen Zeitpunkt masslos überschätzt wird. Wir kennen die Mackarts der modernen Kunst noch nicht genau, denn es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, das Urteil der Nachwelt vorwegzunehmen¹². Man kann jedoch eine Mutmassung aufstellen: Diejenigen, die am Ende einer Epoche als die bedeutendsten gelten, die den grössten Erfolg bei ihrem zeitgenössischen Publikum verbuchen können, werden von der Nachwelt möglicherweise am geringsten bewertet, weil sie eben zu sehr dem zeitbedingten Geschmack entsprochen haben. Vielleicht wird die Nachwelt die Rangfolge des «Kunstkompass» umdrehen; sie wird in jedem Fall die Zahl der künstlerischen Genies kräftig dezimieren. Wer aus der Menge der selbsternannten Genies der Gegenwart, die ihre Einmaligkeit vor einem innovationsbegierigen Publikum zelebrieren, überleben wird, lässt sich kaum festlegen. Mit Sicherheit werden nur die *Klassiker* der Moderne bestehen können, diejenigen also, die durch ihre innovativen Leistungen das Paradigma der Moderne geschaffen haben.

¹² Man kann auch auf Carle van Loo verweisen, Hofmaler Ludwigs XV., zu seiner Zeit von Diderot geschätzt und in Melchior Grimms literarischer Korrespondenz als bedeutender Künstler der Zeit bezeichnet, heute dagegen für so durchschnittlich gehalten, dass ihm Kindlers Malerei-Lexikon nicht einmal einen eigenen Artikel zubilligt, sondern lediglich Erwähnungen in Artikeln über andere Maler der Zeit.