

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 46 (1995)

Heft: 1: Die siebziger Jahre = Les années 70 = Gli anni '70

Artikel: Ende der Ästhetik? : Ein wissenschaftsgeschichtlicher Exkurs mit Bildvignetten

Autor: Kersten, Wolfgang

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394012>

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: 30.06.2025

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

Ende der Ästhetik?

Ein wissenschaftsgeschichtlicher Exkurs mit Bildvignetten

Ästhetik-Boom

Ästhetik im Sinn einer philosophischen Disziplin, die zwischen sinnlicher und rationaler Erkenntnis unterscheidet und gleichzeitig Werturteile abgibt, geht wissenschaftsgeschichtlich bekanntlich auf Vorlesungen von Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Sie hat nicht allein das sogenannte Schöne und Hässliche von Kunst zum Gegenstand. Die Überlegungen gelten generell der sinnlichen Wahrnehmung von Wirklichkeit. Unter derartigen Voraussetzungen scheint ästhetisches Denken gerade heute befähigt zu sein, das zivilisatorische Erscheinungsbild der Ersten Welt zu erfassen, zu erklären und zu bewerten.

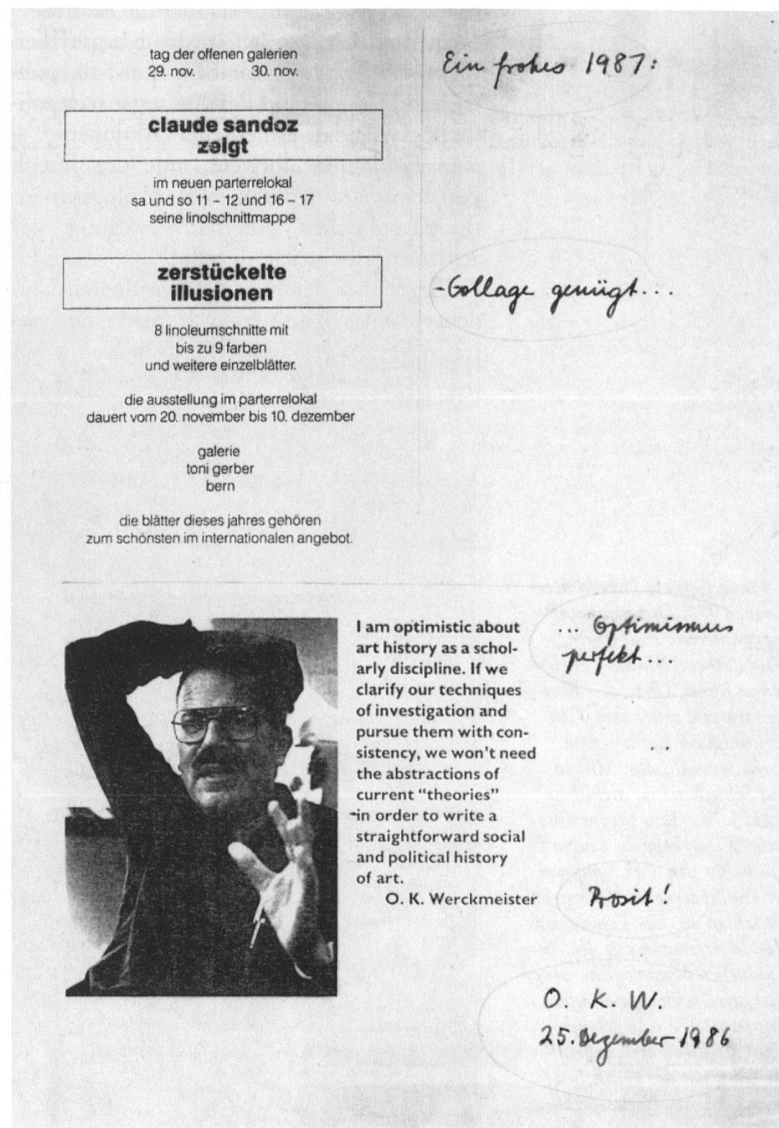
Wolfgang Welsch beispielsweise geht bis auf Baumgarten zurück, um sein Verständnis ästhetischen Denkens darzulegen; anschließend versucht er, eine gegenwärtige «Aktualität des Ästhetischen» im gleichnamigen Buch mit zahlreichen Beiträgen durchaus kontrovers diskutierender Autoren und Autorinnen zu belegen. Er selbst meint, folgenden Sachverhalt beobachten zu können: «Zweifellos erleben wir gegenwärtig einen Ästhetik-Boom. Er reicht von der individuellen Stilisierung über die Stadtgestaltung und die Ökonomie bis zur Theorie. Immer mehr Elemente in der Wirklichkeit werden ästhetisch überformt, und zunehmend gilt uns Wirklichkeit im ganzen als ästhetisches Konstrukt.»¹ Wenn mit dem Begriff des «Ästhetischen» derart unterschiedliche und weitreichende Phänomene erfasst werden, drängt sich zwangsläufig die Frage auf, ob er nicht einfach allzuweit gefasst ist und die komplexe Wirklichkeit der elektronisierten Mediengesellschaft verfehlt. Welsch versucht diesen Einwand von vornherein zu entkräften, indem er mit Ludwig Wittgenstein von einer Familienähnlichkeit, die sämtliche Erscheinungsformen des Ästhetischen hätten, ausgeht. Dieser Argumentationsstrang muss hier nicht weiter verfolgt werden, er sei wenigstens angedeutet, weil aus der Perspektive der siebziger Jahre darauf zurückzukommen sein wird. – Als Antipode zu Welschs ästhetischer Weltsicht empfiehlt sich

Hans Magnus Enzensbergers Zeitdiagnose «Ansichten auf den Bürgerkrieg»².

Ende der Kunst – Beginn der Politik

Heute aus der vorgeblichen Kultur einer allgemeinen Ästhetisierung nach einem Ende der Ästhetik fragen zu wollen, wird also zunächst einmal überraschen oder sogar abwegig erscheinen – zumal die Rede von einem Ende eher geläufig wird, wenn nicht dasjenige der

1 Otto Karl Werckmeister,
Collage und Fotokopie, 1986.



Ästhetik, sondern das der Kunst, wie es Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik prophezeit hat, gemeint ist.

Für Hegel war die Rede vom Ende der Kunst innerhalb seines geschichtsphilosophischen Systems zwingend, da Kunst ebensowenig wie Religion in der Lage sei, den Ansprüchen des absoluten Geistes auf Dauer zu genügen. Hegel meinte deshalb, dass «die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes bleibt», sie hätte «die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und sei mehr in die Vorstellung verlegt, als dass sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnehme»³.

Die geschichtsphilosophische Bestimmung von Kunst nach Vorgaben der idealistischen Philosophie ist in der scheinbar weltweiten Kulturrevolution Ende der sechziger Jahre vom Kopf auf die Füße gestellt worden. Das geschah unter anderem im Sinn der kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse attestierten der Kunst gesellschaftsverändernde Kräfte.

In den siebziger Jahren dann begriff beispielsweise Friedrich Tomberg Kunst als «politische[n] Faktor» und forderte sogar «ein politisches Mandat ästhetischer Aktionen»⁴ – eine Forderung übrigens, mit der Joseph Beuys später in den Reihen der ökologisch-anthroposophischen Alternativbewegung der achtziger Jahre scheitern sollte.

Gegenüber den allgemein virulenten Tendenzen eines politisierten Kunstverständnisses innerhalb der argumentativen Kultur der siebziger Jahre kann die Frage nach einem

Ende der Ästhetik nur marginal erscheinen, auch wenn sie noch heute wissenschaftstheoretisch grundlegende Probleme von Ästhetik und Kunstgeschichte betrifft.

Orte, an denen Konflikte zwischen ästhetischer Vermittlung und kunsthistorischer Aufarbeitung mehr oder weniger offenkundig zum Tragen kommen, dürften beispielsweise in Schweizer Museen und Instituten zu lokalisieren sein, wo beide Aufgabenbereiche von ein und derselben Person ausgefüllt und verantwortet werden.

Ästhetik-Defizit

Eine originäre «Aktualität des Ästhetischen» lässt sich für die siebziger Jahre wohl kaum diagnostizieren. Das legte 1978 zumindest der Basler Literaturwissenschaftler Christiaan L. Hart Nibbrig von seinem Arbeitsplatz an der Universität Bern aus mit einer Publikation nah, die er «Lesebuch» nannte. Sie enthält «Materialien» zur Geschichte der Ästhetik. Der Herausgeber eröffnete das Vorwort mit einem Passus, dessen Nachsatz heute getrost weggelassen werden könnte: «(Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr, hatte Jean Paul 1804 in der Vorrede seiner ›Vorschule der Ästhetik‹ zynisch bemerkt, ›wie von Ästhetiker.‹) Das hat sich inzwischen gründlich geändert.»⁵ Bevor Nibbrig dann aus dem Geist Theodor W. Adornos zu seinem Versuch einer Wiederbelebung und Aktualisierung ästhetischer Theorie an der «Nahtstelle von Kunst und Wissenschaft» überging, wies er vergleichsweise vage darauf hin, dass ästhetische Fragen nicht allein in der Philosophie,

2 Franz Gertsch, Harald Szeemann, 1970, *Dispersion auf ungrundiertem Halbleinen*, 170×250 cm. Museum Hedendaagse Kunst, Utrecht. – Beat Wyss schreibt unter dem Titel «Erlebnispark Kunst – zum neuen Sensualismus. Mitleid und Schrecken» in: *archithese* 6.93, S. 14: «Eine programmatische Wiederkehr des Sensualismus bahnt sich – als Symptom der Postmoderne – in den siebziger Jahren an. Das Fanal setzte Harald Szeemann mit den ›Individuellen Mythologien‹, dem Titel der Documenta-Ausstellung von 1972 [...]. Man beginnt die Kunst zu ›erleben‹ – ein Wort, das der klassischen Avantgarde ein Greuel gewesen wäre!»



sondern gleichzeitig und mehr oder weniger unabhängig auch in empirisch ausgerichteten Fachdisziplinen verfolgt würden: «Seit den Tagen Hegels ist das Verhältnis einer ästhetischen Theorie, die mit ihren Entwürfen nicht zuletzt auch Wertungen ausspricht, zu den einzelnen, akademisch etablierten Wissenszweigen gestört, die mit der bloss beschreibenden Erkenntnis ästhetisch-historischer Phänomene befasst sind.»⁶

Aufhebung philosophischer Ästhetik

Hätte Nibbrig damals wenigstens bibliographisch das «gestörte» Verhältnis der Geisteswissenschaften überbrückt, so wäre ihm nicht entgangen, dass eben diese Problematik bereits zu Beginn der siebziger Jahre einer messerscharfen Analyse unterzogen worden war, die wissenschaftstheoretisch weitreichende Konsequenzen hatte. Sie gipfelten in der Feststellung, für die Kunstgeschichte sei ein Ende der Ästhetik philosophischer Herkunft erreicht. So lautete die Schlussfolgerung, die der Berliner Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister von Los Angeles aus in einem Wissenschaftsessay mit dem Titel «Von der Ästhetik zur Ideologiekritik» gezogen hatte; es erschien

1971 in einem Buch zusammen mit weiteren Arbeiten zur ästhetischen Theorie der «Frankfurter Schule» und Ernst Blochs unter der programmatischen Überschrift «Ende der Ästhetik»⁷.

Christof Thoenes brachte Werckmeisters Abhandlung unverzüglich mit Hilfe einer 1972 für die «Kunstchronik» verfassten Rezension in die damals «mit Heftigkeit geführte Debatte um Sinn und Zweck unseres Fachs» ein⁸; zu Aktivitäten in deutschen Parteien, Verbänden, Vereinen oder Universitäten gingen jedoch beide nicht über. Thoenes war ebenso wie Werckmeister aus der akademischen Kunstgeschichte der Bundesrepublik Deutschland ausgewandert. Werckmeister zog bereits in den sechziger Jahren in das vom Kalten Krieg geprägte Los Angeles, wo er 1976 mit Timothy J. Clark und David Kunzle den «Caucus for Marxism and Art», einen Zusammenschluss kritischer Kunsthistoriker und Künstler in der «College Art Association of America», gründete. Thoenes ging nach Rom in die Bibliotheca Hertziana; indem er von dort aus am «Begriff des Ästhetischen» festhielt und «Kunstgenuss als Schule der Humanität» empfahl, reflektierte er die Bedingungen seiner Existenz einer italienischen «vi-



Viva TURICUM

Liebe TURICUM-Leserin,
lieber TURICUM-Leser

In wenigen Wochen haben Sie Gelegenheit, ASCONA, die Perle am Lago Maggiore, live mit TURICUM ein Wochenende lang zu erleben!

TURICUM lädt zu einem Weekend ein, das Sie so schnell nicht vergessen werden. Wir zeigen Ihnen nämlich das Ascona von heute und machen zugleich einen Sprung in die berühmte Vergangenheit des ehemaligen Fischerdorfes. Der berühmte Aussteller Dr. Harald Szeemann, der 1978 die unvergessliche Ausstellung über den Monte Verità und Ascona «Le mammelle della verità – Die Brüste der Wahrheit», geschaffen hat, wird die TURICUM-Leserschaft über den Berg Asconas, den Monte Verità, führen und aus der ruhmreichen Vergangenheit dieses Berges erzählen. Harald Szeemann ist wie kein anderer prädestiniert für diese Aufgabe, besitzt doch nur er das Archiv des Monte Verità, das bis zu den Anfängen unseres Jahrhunderts zurückreicht.

Aber auch kulinarisch werden Sie verwöhnt, wohnen Sie doch über dieses Wochenende im legendären *****Hotel giardino. Der meistgefeierte und meistbenedetete Hotelier der Schweiz, wie die «Bilanz» einst schrieb, wird Ihr Gastgeber sein:
Hans C. Leu.

3 Werbeanzeige in «Turicum»,
Juni/Juli 1993.

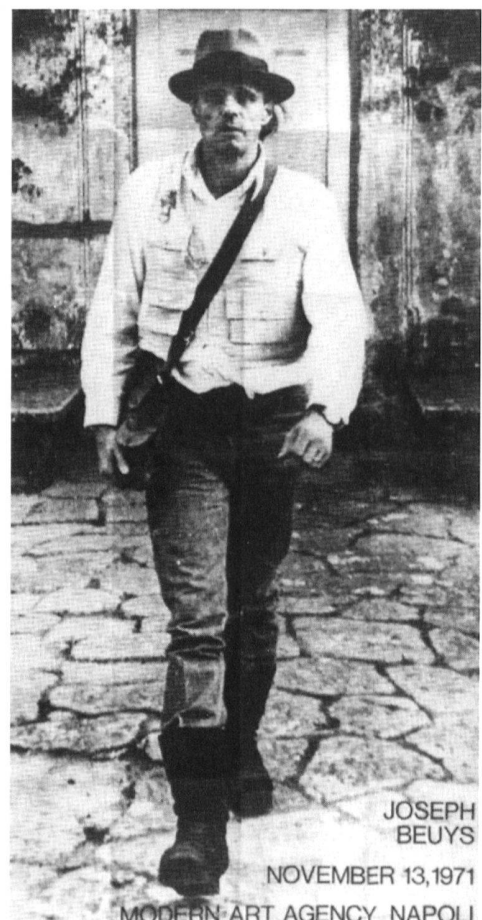
ta contemplativa»⁹. Werckmeisters Kritik an ästhetischer Theorie entzündete sich 1971 am Zentralnerv jeder wissenschaftlichen Tätigkeit, der Notwendigkeit vollständiger Bibliographie: «Bildende Kunst und Architektur werden heute in zwei verschiedenen Disziplinen behandelt, die beide wissenschaftliche Geltung beanspruchen: in der Kunstgeschichte und in der Ästhetik. In jeder von ihnen wird eine umfangreiche Literatur verfasst, die auf die der anderen nicht folgerichtig Bezug nimmt. Wenn die kunstgeschichtliche Forschung die ästhetische Literatur nicht heranzieht, gilt das nicht als Verstoß gegen die wissenschaftliche Arbeitsnorm vollständiger Bibliographie, weil ihre abgegrenzten Gegenstände und Probleme in jener Literatur, selbst wenn dort über sie geschrieben ist, bibliographisch nicht auffindbar sind. Ästhetik lässt sich nicht heranziehen, sondern nur extensiv studieren. So hat sich aus praktischen Gründen Worringers Voraussage von 1908 erfüllt, dass Kunstgeschichte und Ästhetik «in Gegenwart und Zukunft unverträgliche Disziplinen» seien. Dagegen wird die kunstgeschichtliche Literatur, wie die der anderen historischen Wissenschaften, von einer bibliographischen Hilfsliteratur aufgeschlüsselt, die den Stand der Forschung über bestimmte Gegenstände umweglos vermittelt. Dennoch greift die ästhetische Literatur, wenn sie sich auf bestimmte Kunstwerke bezieht, nur selten auf die kunstgeschichtliche zurück. Unter dem bibliographischen Aspekt durchführbarer wissenschaftlicher Arbeit ist also Ästhetik von der Kunstgeschichte her eher der Kritik ausgesetzt als umgekehrt.»¹⁰ Diese Möglichkeit der Kritik zeige sich insbesondere dort, wo ästhetische Theorie zwangsläufig in einen nicht auflösbaren Widerspruch gerät, wenn sie ihren «Totalitätsanspruch» an zufällig ausgewählten

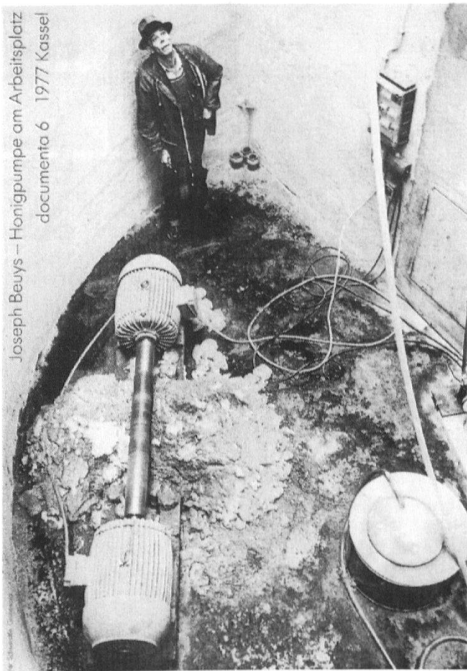
Kunstwerken vorführt. Wolfgang Iser sah sich in diesem Zusammenhang wohl dem Vorwurf ausgesetzt, dass er den «Totalitätsanspruch» ästhetischen Denkens mit der global festgestellten Ästhetisierung rechtfertige, ohne als einzelner tatsächlich sämtliche Phänomene, für die ohnehin längst eigene Wissenschaften zuständig sind, auch nur im Ansatz empirisch nachweisen zu können. 1971 waren die Orte ästhetischer Erfahrungen vergangener Kunst vor allem im Museum angesiedelt. Und Werckmeister kritisierte: «Die fiktive systematische Transparenz, mit der Kunstwerke in ästhetischen Schriften dargestellt werden, entspricht der Vorstellung eines direkten, im ästhetischen Erlebnis [des Museumsbesuchs] begründeten und theoretisch vertiefbaren objektiven Verständnisses von Kunstwerken.»¹¹ Für die Kunstgeschichte hingegen sei es selbstverständlich, dass Kunstwerke vergangener Zeiten, die im Museum gezeigt werden, «ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfremdet und daher schwerer verstehbar geworden sind»¹².

In einem Aufsatz über Anselm Kiefer für das «Kunstforum international» hat Werckmeister übrigens 1993 das Anfang der siebziger Jahre eher selten zu beobachtende Phänomen berücksichtigt, dass Künstler und Künstlerinnen dazu übergegangen sind, ihre Kunst-

4 Bildpostkarte, nach Wandgemälde, FB 5, Uni Wuppertal, Haspeler Strasse. – Text auf der Rückseite der Karte: «Höre: Deine Veränderungsangst wirst du nur überwinden, wenn du die Vergangenheit als eine ehemalige Zukunft vergegenwärtigst – und wenn du das, was vor dir liegt (ob du es fürchtest oder ersehnt), als eine zukünftige Vergangenheit zu betrachten lernst. Gedächtnis, Intelligenz, Voraussetzung: Bazon Brock, Lehrer des Volkes.»

5 Joseph Beuys, La rivoluzione siamo Noi, Plakat anlässlich der Ausstellung «The cycle of his work» in der Modern Art Agency von Lucio Amelio in Neapel, 1971. – Beuys: «Wenn es jedem von uns gelingen würde, etwas zu erfinden, dann könnte der Mezzogiorno wieder ein glückliches Land werden, ein fruchtbarer Boden für Kreativität. Deshalb wollte ich gerade in Neapel die Behauptung aufstellen: Die Revolution sind wir.»





werke von vornherein für die museale Aufbewahrung und Präsentation zu konzipieren bzw. vorhandene Museumsbauten mit sperrigen Artefakten in Frage zu stellen¹³. Solche Phänomene zeitigen zweifelsohne Auswirkungen auf die Museumspolitik und damit schliesslich auch auf die Kunstgeschichte.

Ästhetisches Denken dagegen kann Werckmeister zufolge von der Notwendigkeit umfassenden Erfahrungswissens abstrahieren, weil es von vornherein einen Totalitätsanspruch formuliert, der vollständige Erfahrung voraussetzt. Kunstgeschichte würde als historische Wissenschaft auf derartige Ansprüche verzichten, die der einzelne ohnehin längst nicht mehr erfüllen könne; sie versuche vielmehr sicherzustellen, dass «umfassende Erfahrung jenseits des Wissens von einzelnen in der Literatur akkumuliert ist und bibliographisch, ohne den Umweg über direkte Aneignung erschlossen wird»¹⁴.

Werckmeister begründete im weiteren, inwiefern «Bibliographie Kunstgeschichte als kritische Alternative zur philosophischen Ästhetik begründen» könne und seine «theoretische Reflexion der Kunstgeschichte [...] auf eine progressive Aufhebung der philosophischen Ästhetik zielt»¹⁵.

Aus den Reihen der Philosophie war es Werner Koepsel, der 1975 mit einer Schrift über «Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert» den Versuch einer kunstgeschichtlichen Aufhebung philosophischer Ästhetik zu parieren bemüht war¹⁶. Werckmeister hält bis zum heutigen Tag an seiner optimistischen Einstellung, Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin in Richtung einer sozialen und politischen Geschichte der



Kunst betreiben zu können, fest. – 1976 begann er damit, seine wissenschaftstheoretische Argumentation von 1971 für die historische Erforschung der Kunst Paul Klees unter Beweis zu stellen¹⁷. Das geschah zeitgleich mit der Publikation von Jürgen Glaesemers Sammlungskatalog der farbigen Werke Paul Klees im Kunstmuseum Bern¹⁸. Diese Synchronizität sollte nicht ohne Folgen bleiben. Glaesemers doppelte Tätigkeit im Kunstmuseum Bern als wissenschaftlicher Leiter des Klee-Archivs einerseits und ästhetischer Vermittler der Kunstwerke Klees andererseits geriet zunehmend in unauflösbare Widersprüche. 1979 liess er sich als Wissenschaftler noch auf kontroverse Debatten über Klees Spätwerk ein; 1988 jedoch entschloss er sich als Ausstellungsgestalter im Bewusstsein des eigenen Todes zur ästhetischen Verklärung seiner persönlichen Existenz.

Werckmeister dagegen forcierte seine ideologiekritischen Biographieveruche über Klee und diagnostizierte 1987/88 im Auftakt zu einer Sequenz von Essays über die «Zitadellenkultur» für die Zeit im Übergang von den siebziger zu den achtziger Jahren «den End- und Höhepunkt der argumentativen Kultur», den «im Bereich der Kunst [...] Peter Weiss' dreibändiger Roman «Die Ästhetik des Widerstands» (1975, 1978, 1981) und Francis Ford Coppolas Film «Apocalypse Now» (1979) [markieren].»¹⁹

Praktisch-sinnliche Tätigkeit

Werckmeisters Reflexionen und Diagnosen mögen noch so überzeugend erscheinen, repräsentativ sind sie innerhalb der internationalen Kunstgeschichte in keinem Fall.

Symptomatisch für die Verfassung der Kunstgeschichte nach den Erfahrungen der siebziger Jahre dürfte eher eine Einschätzung

6 Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, documenta 6, 1977, Museum Fridericianum, Plakatgestaltung Echter Schwerdtle, Grunewald.

7 Jürgen Glaesemer mit Relikten einer Installation von Joseph Beuys, der «Honigpumpe am Arbeitsplatz», im Kunstmuseum Bern zur Zeit der Ausstellung «die Gleichzeitigkeit des Anderen»; eine ähnliche Aufnahme erschien zwei Tage nach Glaesemers Tod am 7. Mai 1988 in der Presse. Das Kunstmuseum Bern ist dank Glaesemers Ankaufspolitik im Besitz eines Modells der «Honigpumpe am Arbeitsplatz».

8 Otto Karl Werckmeister, *Collage unter Verwendung von Porträtfotos und einer Bildpostkarte nach Paul Klee, Ins Nachbarhaus*, 1940.261, Sprengel Museum Hannover, 1979.



Hans Belting sein. Belting griff 1983 für eine Zustandsbeschreibung des Fachs auf Hegels Rede vom Ende der Kunst zurück und veröffentlichte einen verhaltenen Aufschrei über das «Ende der Kunstgeschichte» in Frageform. Beltings Sorge galt nicht dem Ende jedweder Kunstgeschichte, sondern der Problematik zweier miteinander konkurrierender Kunstgeschichten, eine, die auf die Moderne ausgerichtet, und eine, die auf die vormoderne Kunst spezialisiert sei. Inwieweit diese Unterscheidung zutreffend und erkenntnisfördernd ist, bleibt dahingestellt.

Bemerkenswert ist hier die Schlussfolgerung, die Belting zog: «In der Trennung der beiden Kunstgeschichtsschreibungen, die sich entweder mit historischer oder mit moderner Kunst beschäftigen und dies mit ganz verschiedenen Paradigmen tun, liegt kein Sinn mehr. Und genauso wenig dient uns noch ein starrer hermeneutischer Rahmen, in dem eine dogmatische Art von Interpretation veranstaltet wird. Adäquater wäre es, als ein permanentes Experiment zu verstehen, was man in der Befragung des Mediums Kunst unternimmt, in seiner Befragung nach dem geschichtlichen Menschen und den Bildern der Welt, die er in der Kunst erzeugt hat.»²⁰

In Beltings Gedankengang schwingt eine kleine, aber entscheidende Nuancierung im Verständnis des Begriffs «Ästhetik» mit. Wenn er als Kunsthistoriker nach dem Ende der Kunstgeschichte fragte und scheinbar unvermittelt «den geschichtlichen Menschen in seiner alltäglichen und privaten Umgebung» entdeckte, bestimmte er den Begriff des Ästhetischen als praktisch-sinnliche Tätigkeit. Damit stellte er nolens volens einen Zusammen-

hang mit marxistischer Wissenschaftstradition her und kehrte gleichzeitig zu einer sozusagen vorphilosophischen Bestimmung Hegels zurück. Sie findet sich in Hegels «Vorlesungen über Ästhetik» unter der Überschrift «Gewöhnliche Vorstellungen von der Kunst», die in drei Bestimmungen unterteilt wird: «1. Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht; 2. sei es wesentlich für den Sinn desselben mehr oder weniger aus dem Sinnlichen entnommen; 3. habe es einen Zweck in sich.»²¹

Empirische Ästhetik

Die alltägliche Erfahrung in der Kunstszenen wie im Wissenschaftsbetrieb zeigt nun, dass dort ebenfalls durchaus gewöhnliche Vorstellungen von Kunst herrschen und sie von Verantwortlichen befolgt, ja bisweilen sogar an sich selbst erprobt werden. Dazu gehört die ästhetische Selbstdarstellung und -inszenierung von Künstlern, Ausstellungsmachern und Kunsthistorikern. Spätestens an diesem Punkt wird deutlich, dass sich die wissenschaftliche Kunstgeschichte mit Werckmeisters Argumenten aus den siebziger Jahren tatsächlich von philosophischer Ästhetik verabschieden kann, jedoch dabei unter anderem nur in dem Mass produktiv bleibt, in dem sie gleichzeitig Methoden der empirischen Ästhetik, die «psychologisch und begrifflich zu objektivieren [sucht], wie Kunstwerke, über die als solche nicht reflektiert wird, formal und inhaltlich wahrgenommen und aufgefasst werden»²², ausweitet und präzisiert. – Aus diesem Grund begleiten den Text paarweise ausge-

wählte Bildvignetten in selbständiger Form, mit der vorläufig an eine Tradition aus den siebziger Jahren angeknüpft wird, die 1980 im «Kursbuch 59» gipfelte, einer Nummer, an der die Kunsthistoriker Berthold Hinz und Martin Warnke mitwirkten. – Der Autor behält sich selbstverständlich die weitere Auswertung der anschaulich gemachten Posturen für eine angemessen umfangreiche Studie vor.

Zusammenfassung

Ästhetik und ästhetische Erziehung haben wieder einmal Hochkonjunktur. In den siebziger Jahren dagegen wurde von kunsthistorischer Seite darüber nachgedacht, inwieweit ein Ende herkömmlicher ästhetischer Theorien erreicht sei. Der Reflexionshorizont, vor dem heute die Rede vom «Ende der Ästhetik» in Frageform wieder aufgegriffen werden könnte, bestimmt sich durch mindestens drei Bezugspunkte: Hegels Aporie vom Ende der Kunst, Beltings Aufschrei über das Ende der Kunstgeschichte und Werckmeisters Argumente für ein Ende der Ästhetik. Dabei rückt am Rand rückwirkend ein bemerkenswertes Phänomen ins Blickfeld: die ästhetische Selbstdarstellung von Kunsthistorikern und Ausstellungsmachern.

Résumé

De nos jours, l'esthétique et l'éducation esthétique vivent à nouveau une période de haute conjoncture. Dans les années soixante-dix, au contraire, il était courant d'adopter le point de vue de l'histoire de l'art pour s'interroger sur la fin prochaine des théories esthétiques communément admises jusqu'alors. L'horizon de réflexion par rapport auquel un discours sur la «fin de l'esthétique» pourrait à nouveau être pensé aujourd'hui sous forme de question doit tenir compte de trois points de repère au moins: Hegel et l'aporie de la mort de l'art, Belting et son cri d'alarme annonçant la fin de l'histoire de l'art, Werckmeister et ses arguments pour une fin de l'esthétique. Un phénomène digne d'intérêt permet de reconsidérer rétrospectivement l'ensemble de cette question: l'auto-représentation esthétique des historiens de l'art et des faiseurs d'exposition.

Riassunto

Estetica ed educazione estetica si trovano di nuovo in una fase di «alta congiuntura». Negli anni Settanta invece, la storia dell'arte si chiedeva fino a che punto le tradizionali teorie estetiche si fossero esaurite. L'orizzonte di riflessione, davanti al quale, oggi, il discorso intorno alla «Fine dell'estetica» potrebbe essere ripreso

in forma interrogativa, è definito da almeno tre punti di riferimento: l'aporie di Hegel sulla fine dell'arte, l'urlo di Belting sulla fine della storia dell'arte e le argomentazioni di Werckmeister per una fine dell'estetica. In margine a questo contesto emerge retroattivamente un notevole fenomeno: la rappresentazione estetica di sé di storici dell'arte e curatori di mostre.

Anmerkungen

- ¹ WOLFGANG WELSCH (Hrsg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, S. 13.
- ² HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Ansichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a. M. 1993.
- ³ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik* (Werke in zwanzig Bänden, 13), Frankfurt a. M. 1970, S. 25.
- ⁴ FRIEDRICH TOMBERG, *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze*, Darmstadt/Neuwied 1973.
- ⁵ CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG, *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M. 1978, S. 7.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ OTTO KARL WERCKMEISTER, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1971.
- ⁸ CHRISTOPH THOENES, Rezension, in: *Kunstchronik*, 25. Jg., April 1972, H. 4, S. 118–126.
- ⁹ Ebd., S. 126.
- ¹⁰ WERCKMEISTER 1971 (wie Anm. 7), S. 57.
- ¹¹ Ebd., S. 60 f.
- ¹² Ebd., S. 61.
- ¹³ OTTO KARL WERCKMEISTER, *Der grösste deutsche Künstler und der Krieg am Golf*, in: *Kunstforum international*, Bd. 123, S. 209–219.
- ¹⁴ WERCKMEISTER 1971 (wie Anm. 7), S. 61.
- ¹⁵ Ebd., S. 68 und 70.
- ¹⁶ WERNER KOEPEL, *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Bonn 1975.
- ¹⁷ Vgl. OTTO KARL WERCKMEISTER, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M. 1981; ders.: *The Making of Paul Klee's Career, 1914–1920*, Chicago/London 1989.
- ¹⁸ JÜRGEN GLAESEMER, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasmalerei und Plastiken*, (Sammlungskatalog des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd. 1), Bern 1976.
- ¹⁹ OTTO KARL WERCKMEISTER, *Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*, München 1989.
- ²⁰ HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983, S. 51.
- ²¹ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL 1970 (wie Anm. 3), S. 44.
- ²² WERCKMEISTER 1971 (wie Anm. 7), S. 58.

Abbildungsnachweis

1, 4, 8: Wolfgang Kersten, Zürich. – 2: Museum Hedendaagse Kunst, Utrecht. – 3: Turicum Juni/Juli 1993, Zürich. – 5, 6: Peter Weiss und Florian Britsch, Joseph Beuys. Plakate, München 1991, Nr. 14 a, 58. – 7: Hansueli Trachsel, Bern.

Adresse des Autors

Wolfgang Kersten, Dr. phil., Kunsthistoriker, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich, 8006 Zürich