

SALZBURGER SYMPOSIUM II

Martina Lütke-Harmann

Kritik als Kunstkritik – Fluchtlinien ästhetischer Bildung

Im Mittelpunkt des Denkens von Jörg Ruhloff steht die Frage nach dem Verhältnis des Subjekts zum Wissen oder – wie es für einen Vertreter der skeptisch-transzendental-kritischen Pädagogik erwartbar ist – zum Nicht-Wissen. Die folgenden Ausführungen schließen an diese Fragestellung an. Jedoch verschieben sie den Akzent, insofern die Frage nach der Begründbarkeit des (pädagogischen) Wissens im Feld der Ästhetik bearbeitet wird.

Am Ausgangspunkt dieser Bemühung steht der 1976 von Jörg Ruhloff und Wolfgang Fischer herausgegebene Sammelband „Das Ende der Kunsterziehung“. Die Auswahl ist begründungspflichtig. Kommt dieser Publikation im Werk von Ruhloff doch nur ein peripherer, fast beiläufig-experimenteller Status zu. Weder dokumentiert sie die Entwicklung der skeptisch-transzendental-kritischen Pädagogik, noch hat die Aufsatzsammlung zur Zeit ihres Erscheinens eine nennenswerte Debatte in der Allgemeinen Erziehungswissenschaft hervorgerufen. Im Unterschied zu dem nur wenige Jahre später aufkommenden Boom ästhetischer Bildung, wie er maßgeblich mit den Namen Klaus Mollenhauer, Konrad Wünsche, Michael Parmentier und Käte Meyer-Drawe verbunden ist, unternehmen Ruhloff und Fischer auch nicht den Versuch, theoretische Problemstellungen, wie sie im Kontext der sozialwissenschaftlichen Wende in den 1960er Jahren virulent wurden, durch die Berührung mit den Phänomenen der Kunst zu korrigieren.¹ Hatte Mollenhauer in der Kunst ein Medium erkannt, um jenseits positivistisch verengter Erkenntnisperspektiven einen neuen Zugang zu Sinnlichkeit und Geschichte zu eröffnen, geht es Ruhloff und Fischer darum, die skeptisch-transzendental-kritische Methode im vollen Bewusstsein ihrer analytischen Kraft auf die Phänomene der Kunst anzuwenden. Und noch in einem anderen Aspekt unterscheidet sich die Arbeit Ruhloffs und Fischers von den maßgeblichen Schriften zur ästhetischen Bildung: Statt die klassischen Werke der Kunstgeschichte im Hinblick auf pädagogisch relevante Fragestellungen zu erkunden, widmen sie sich den ästhetischen Objekten der damaligen

1 Wegweisend für die (Wieder)Entdeckung der Kunst und der Ästhetik in der Erziehungswissenschaft sind Klaus Mollenhauers Schriften „Vergessene Zusammenhänge“ (1983) und „Umwege“ (1986), in denen die kritische Perspektive auf die Szientifizierung der Pädagogik nach 1945 in die Suche nach Medien und Formen erziehungswissenschaftlichen Denkens jenseits des eingeschliffenen Kanons mündet.

Gegenwart.² In den 1960er und 1970er Jahren, so lautet ihre Diagnose, findet ein tiefgreifender Wandel der Kunst statt. Dieser Wandel führe nicht nur den klassischen Werkbegriff, sondern das gesamte begriffliche Instrumentarium moderner Ästhetik in eine Krise. Dies hat in der Sichtweise Ruhloffs und Fischers grundlegende Konsequenzen für die Möglichkeit ästhetischer Erziehung und Bildung. Ihre Rede vom „Ende der Kunsterziehung“ und die kritische Auseinandersetzung mit den neuen Konzepten „visueller Bildung“ legen hiervon Zeugnis ab.

Ruhloffs und Fischers Auseinandersetzung mit der Kunst der späten sechziger und frühen siebziger Jahre ist, so meine Annahme, zu Unrecht vergessen worden. Sie zeugt nicht nur von einer entwickelten Sensibilität für den Wandel der Kunst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, sondern liefert außerdem wichtige Erkenntnisse, die mit Blick auf die heutigen Debatten weiterzuführen sind. Dabei folge ich Ruhloff und Fischer in der Annahme, dass die Entgrenzung der zeitgenössischen Kunst als Ausdruck eines Bruchs mit zentralen Grundannahmen der klassischen und romantischen Ästhetik zu verstehen ist. Im Unterschied zu Fischer und Ruhloff gehe ich jedoch nicht davon aus, dass die maßgeblichen Werke der Zeit einen vor-ästhetischen Subjektivismus vorbereiten, der den Autonomieanspruch moderner Kunst vollständig unterwandert und daher auch keine „skeptisch-kritische Aufgabe in der *intentione recta*“ abgebe (Ruhloff 1976b, S. 71). Zwar wenden sich die ästhetischen Objekte der 1960er und 1970er Jahre offensiv gegen den Werkbegriff moderner Kunst. Dies bedeutet aber nicht, diesen Gedanken hat Juliane Rebentisch in ihrer 2003 erschienenen Schrift zur „Ästhetik der Installation“ überzeugend dargelegt, dass die mit ihr verbundenen Sinngebungsprozesse ins Subjektiv-Beliebige entgleiten. Ganz im Gegenteil: Die Kunst nach 1960 konfrontiert die Begriffe der modernen Ästhetik mit einer Dialektik des Entzugs. So gesehen wäre – dies wird zu zeigen sein – die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst auch nicht mit dem „Ende der Kunst“ (Fischer 1976c, S. 48) gleichzusetzen. Statt die Kritikfähigkeit und die Autonomie der Kunst nach 1960 zu negieren, geht es im Folgenden darum, einen Formwandel erkennbar zu machen, in dem die Kunst selbst kritisch wird und zwar nicht nur in Hinblick auf die Möglichkeiten begrifflicher bzw. diskursiver Erkenntnis, sondern in sich selbst. Kunst ist so gesehen nicht etwas, an dem die philosophische Kritik nachträglich vollzogen wird, sondern Kunst wird selbst zum Vollzugsmedium, in dem Kritik sich darstellend reflektiert (vgl. Mersch 2000). Die Verortung der Kritik in der

- 2 Betrachtet man die Debatte der ästhetischen Bildung im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts fällt auf, dass die zentralen Arbeiten auf die Analyse von Werken der klassischen Kunstgeschichte gerichtet sind. Zum Gegenstand der Analyse werden etwa: die Selbstbildnisse Rembrandts (Mollenhauer 1983 und 1986), Philipp Otto Runge's „Die kleine Perthes“ (Wünsche 1993) oder Jean Siméon Chardins „L'enfant au totot“ (Parmentier 1993). Ziel der – nicht selten anthropologisch ausgerichteten – Studien ist es, die übergreifenden Strukturen von Bildungs- und Erziehungsprozessen zum Gegenstand der Forschung zu machen.

Kunst impliziert, so meine These, nicht das Ende der Kunsterziehung, sondern die Aufforderung zur Korrektur ihrer bis dahin geltenden Prämissen.

Diese Grundannahme hat neben ihrer systematischen eine historische Bedeutung: Hat sich die in den 1970er Jahren noch provozierend gemeinte These vom ‚Ende der Kunsterziehung‘ in der Gegenwart doch längst bestätigt. Unter dem Eindruck einer zunehmenden Aufweichung der Differenz von Kunst und Nicht-Kunst (wie z.B. gewöhnliche Alltags- oder Konsumobjekte) ist die ästhetische Bildung in ein vages Konzept kultureller Bildung diffundiert (vgl. hierzu kritisch Weiß 2017). Eine Bestimmung ästhetischer Bildung als Kunsterziehung hingegen steht unter Nostalgieverdacht. Vor diesem Hintergrund gewinnt die These, die im Verlauf der folgenden Ausführungen entwickelt werden soll, eine Doppelstruktur: Mit ihr wird nicht nur bestritten, dass die zeitgenössische Kunst der 1960er und 1970er Jahre das Ende der Kunst und der Kunsterziehung einläutet, sondern es wird auch behauptet, dass gerade denjenigen ästhetischen Objekten, die Ruhloff und Fischer für das Obsolet-Werden ästhetischer Erziehung und Bildung verantwortlich machen, das Potential zukommt, ihre unabweisliche Bedeutung in der Gegenwart aufzuzeigen. Der Bedeutungsgehalt der zeitgenössischen Kunst für die Kunsterziehung hängt mit der Formsprache der ästhetischen Objekte zusammen. Indem die zentralen Objekte der zeitgenössischen Kunst den klassischen Werkbegriff kritisieren, machen sie es nicht nur schwerer, zwischen Kunst und Objekthaftigkeit zu unterscheiden, vielmehr machen sie diese Unbestimmtheit zum Gegenstand der ästhetischen Reflexion und Erfahrung selbst. Kunsterziehung, die sich an den Objekten zeitgenössischer Kunst orientiert, basiert daher auf der Grammatik einer doppelten Distanzierung: Sie ist Einführung in die Formsprache der Kunst und Kritik bzw. Zersetzung der hergestellten Lesbarkeit und Unterscheidungsfähigkeit zugleich (vgl. zur Figur einer dialektischen Vermittlung von Poetik und Ästhetik: Menke 2019). Die Auseinandersetzung mit dem Formwandel der Kunst nach 1960 eröffnet einen Erfahrungsraum, in dem sich die Notwendigkeit der Kunsterziehung erweisen lässt, ohne in pädagogische Nostalgie zu verfallen. In der Bewegung einer doppelten Distanzierung wird die ästhetische Bildung inwendig kritisch; sie macht die Diffusion der Grenze zwischen Kunst und Objekthaftigkeit zum Thema der Kunsterziehung, die darin ihre Aktualität gewinnt.

Um diese These zu erörtern, gehe ich in folgenden Schritten vor: Schritt eins rekonstruiert Ruhloffs und Fischers Auseinandersetzung mit der Kunst der 1960er und 1970er Jahre. Im zweiten Schritt verschiebe ich die Analyse weg von der ästhetisch-bildungsphilosophischen Problematisierung Ruhloffs und Fischers und hin zur kunstkritischen Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Kunstwerken der Zeit. An den Schriften der Kunstkritiker Michael Fried und Georges Didi-Huberman lässt sich ein Prozess rekonstruieren, in dem die Kritik mit einer Anpassung und Korrektur ästhetischer Grundbegriffe auf die Herausforderung durch die Werke der Gegenwartskunst reagiert. Schritt

drei zieht die Fäden zusammen und antwortet mit einem revidierten Begriff ästhetischer Bildung als Kunsterziehung auf den rekonstruierten Wandlungsprozess.

I

Ästhetischer Subjektivismus: Kritik der Unkritisierbarkeit (Ruhloff/Fischer)

In dem Text „Über die erforderliche Abschaffung der Kunsterziehung und das pädagogische Restproblem“ (1976b) charakterisiert Ruhloff die „Kunst der allerneuesten Zeit“ als „wesentlich un-ästhetisch“ (ebd., S. 71). Er schließt damit an ein Urteil an, das Fischer im zentralen Aufsatz des Bands formuliert und das die zeitgenössischen Werke im Kern durch die Weigerung charakterisiert sieht, „ästhetisch im hergebrachten Sinn“ zu sein (Fischer 1976c, S. 47). So unterschiedliche Werke wie Christos Verhüllungsexperimente, die soziale Plastik von Joseph Beuys, Günther Ueckers Nagelreliefs oder die minimalistischen Skulpturen von Robert Morris stimmen hiernach darin überein, dass sie nicht darauf zielen, „der Unvollkommenheit der gedachten und gemachten Welt ein die Sinnlichkeit und Einbildungskraft affizierendes Vollkommenes entgegen [zuhalten], ja sie w[o]ll[en] nicht einmal häßlich sein“ (ebd.). In der „Herstellung des Unabgeschlossenen, des Prozeßbetonten“ und der „Entgrenzung“ (ebd., S. 68) des Werks in den Raum sprengt die zeitgenössische Kunst alle formalistischen Konventionen moderner Ästhetik.³ Weil sie statt eines Werkes kaum von Alltagsgegenständen unterscheidbare, konturlose Objekte oder interaktive Prozesse hervorbrächten, werde es unmöglich, die Kunst der neuesten Zeit „mit den herkömmlichen ästhetischen Begriffen wie dem des Schönen, des

- 3 Der Konflikt zwischen Moderner Kunst und Ästhetik auf der einen Seite und der zeitgenössischen Kunst der 1960 und 1970er Jahre auf der anderen Seite begründet sich für Fischer und Ruhloff wesentlich in der Kategorie des Werkes. Für die neukantianische Ästhetik, der sich auch der später im Text berücksichtigte Kunstkritiker Michael Fried verpflichtet fühlt, basiert die Autonomie moderner Kunst in der Differenz des Werkes zur Objektivität. Die Autonomie des Kunstwerkes besteht hiernach darin, dass es formal, d.h. durch Addition und Zusammensetzung unterschiedlicher Elemente, den Charakter einer autonomen, das Sinnliche transzendierenden Entität oder Quasi-Subjektivität gewinnt. Der Bedeutungsgehalt der Kunstwerke ist diesen selbst immanent, d.h. er wird unabhängig von den räumlichen und subjektiven Bedingungen ihrer Betrachtung aufgefasst. Die zeitgenössische Kunst der 1960er und 1970er Jahre kritisiert diesen (absoluten) Werkbegriff, indem sie die Interaktion zwischen Subjekt und ästhetischem Objekt sowie den Ausstellungsraum in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Diese Verschiebung zeichnet sich konzeptionell in der Differenz von ästhetischer Moderne und zeitgenössischer Post-Moderne ab. In dieser Perspektive wird die ästhetische Moderne als historisch überholte Phase der Kunstgeschichte begriffen. Die Bezeichnung als ‚zeitgenössische Kunst‘ hingegen wird interessanterweise auch gegenwärtig noch für ästhetische Objekte verwendet, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden sind. Ihre Formsprache ist, so scheint es, auch ein halbes Jahrhundert nach ihrem Entstehen noch ‚zeitgemäß‘.

Erhabenen, des Tragischen [...] usw. usf. [...] zu fassen“ (ebd., S. 47). Sie sei daher, so Fischer und Ruhloff, konsequenterweise als anti-ästhetische Kunst zu begreifen. Wie aber kann die anti-ästhetische Kunst überhaupt beurteilt werden, wenn ihr wesentliches Charakteristikum in der „Weigerung“ besteht, „die Ästhetizierung der Form [fortzusetzen]“ (ebd., Zitat einer Selbstauskunft von Robert Morris nach Fischer, S. 68)? Was bedeutet sie und wie ist sie zu interpretieren, wenn hierbei nicht auf die formalistischen Kriterien moderner Ästhetik zurückgegriffen werden kann (vgl. ebd., S. 51)?

Folgt man Fischers Interpretation, dann stimmen ansonsten sehr unterschiedlich vorgehende Künstler der Minimal Art, der Popart sowie die Gruppe Zero darin überein, die entschiedene Wendung gegen den Werkbegriff moderner Ästhetik mit einer neuen Form der „Betrachtereinbeziehung“ (Rebentisch 2003) zu verbinden (vgl. Fischer 1976c, S. 67). Statt die ästhetische Erfahrung ausgehend von den Struktureigenschaften des Kunstwerks zu denken, gelte es, so Fischer, den Betrachter für die Kunst verantwortlich zu machen (vgl. ebd.). Zwar sei die Transzendierung der gewöhnlichen Erfahrungswirklichkeit nach wie vor eine zentrale Funktion der Kunst, aber abgelöst von der formalen Struktur des Kunstwerks werde die Objektivierung eines absoluten, die gewöhnliche Erfahrungswirklichkeit überschreitenden Sinns jedoch ganz an die Produktivität des Betrachters überantwortet. Bei Fischer heißt es dementsprechend: „Wo dem Objekt keine festen verstehbaren Sinnstrukturen eigen sind [...], da ist das Subjekt angesprochen, einen objektiv nicht verbindlich zu machenden, subjektiv unvorgreiflichen Sinn auszuwerfen [...], in dem gleichwohl, wie einmalig auch immer, das Absolute selbst spricht“ (ebd., S. 68). Reduzierte die ästhetische Kunst die Aktivität des Betrachters noch darauf, eine am Kunstwerk objektiv vorfindliche Bedeutung sinnverstehend nachzuvollziehen⁴, ist diese Aktivität nunmehr konstitutiv für die Produktion des Kunstwerks selbst. Ganz in diesem Sinn schlussfolgert Fischer, dass sich die Legitimität der modernen Kunst nicht aus dem Werk ergibt, sie ergibt sich aus der Gelegenheit zur Sinnsubstitution (vgl. ebd.), die durch das ästhetische Objekt offeriert wird.

Was aber genau macht die zentralen Werke der zeitgenössischen Kunst so problematisch, dass Ruhloff und Fischer „Das Ende der Kunsterziehung“ (vgl. vor allem Ruhloff 1976b, S. 71ff.; 1976a) mit ihr verbunden sehen? Um ihre Kritik genauer zu bestimmen, ist es hilfreich, den philosophiegeschichtlichen Kontext, in den sie ihre Interpretation einbetten, zu vergegenwärtigen. Der aufgerufene Erklärungszusammenhang lautet folgendermaßen: Parallel zu Kants Destruktion der Metaphysik und der teilweise eigenwilligen Fortführung seiner

4 Exemplarisch kann an dieser Stelle auf die – für Ruhloffs Verständnis maßgebliche – Ästhetik Paul Natorps verwiesen werden. Für diesen realisiert sich die ästhetische Erfahrung im „innere[n] Nachschaffen“ der am Kunstwerk sich offenbarenden Gehalte (Natorp 1974, S. 298). Die Bedeutung des Kunstwerks ist in seiner Form objektiviert und lässt sich als solche vom „nachezeichnenden Blick“ wie vom Gehör, das die „Ton- und Harmoniefolgen begleite[t]“ (ebd.), nachvollziehen.

„Kritik der Urteilskraft“ in den Werken der romantischen und klassischen Ästhetik vollzog sich Ende des 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung der Kunst zur „absoluten ästhetischen Kunst“ (Fischer 1976c, S. 61). Diese habe sich aus der Umklammerung durch die Theologie befreit und als eigenständiges „Organ der Wahrheit“ (ebd., S. 63) neben Wissenschaft und Ethik etabliert. Machten Wissenschaft und Ethik die Wahrheit nur „als unendliche Aufgabe“ (ebd.) zugänglich, erkenne die Kunst die ihr eigentümliche Funktion darin, „ästhetisch der Welt und den Menschen die Wahrheit [...] als Gegenwärtiges zu vermitteln“ (ebd.). In dieser neukantianisch geprägten Sichtweise⁵ beruht die Autonomie der Kunst also darauf, dass sie etwas zu leisten vermag, was wissenschaftliche Erkenntnis und Vernunft nicht zu leisten vermögen: die sinnliche Schau und symbolische „Offenbarung des Absoluten“ (Fischer 1976c, S. 62), wie sie sich an den Werken der Kunst realisiert. Verortet man die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst vor diesem Hintergrund, dann basiert die Diagnose vom Ende der Kunst auf folgender Argumentation: Anti-ästhetische Kunst steht in der Tradition einer Destruktion der Metaphy-

- 5 Der objektivistisch geprägte Duktus in den Ausführungen Ruhloffs und Fischers muss erstaunen, steht er doch im deutlichen Gegensatz zur Ästhetik Kants, die sich einer gegenstandsbezogenen Bestimmung des Schönen konsequent enthält (vgl. Bubner 1989, S. 34ff.). Will man sich der philosophischen Ästhetik Ruhloffs und Fischers annähern, dann ist es m.E. sinnvoll, sie in der Tradition des Marburger Neukantianismus, namentlich Paul Natorps, zu verorten, auf dessen ästhetische Schriften Ruhloff in seiner Dissertationsschrift (1966) explizit Bezug nimmt. Wie Natorp bleiben Ruhloff und Fischer der Kantischen Systematik treu, wenn sie die Ästhetik als eine philosophische Disziplin verstehen, die dadurch charakterisiert ist, dass sie eine spezifische, von der Erkenntnistheorie und der Moralphilosophie verschiedene, aber diesen gleichwertige Form des Erkennens und Urteilens untersucht (vgl. Krebs 1976, S. 155). Wie dies auch für Natorp gilt, unterscheidet sich ihre Argumentation jedoch da von der „Kritik der Urteilskraft“, wo sie einen objektiven Begriff des Schönen zugrunde legen. Statt die Rückwendung des Subjekts auf die Lust an sich selbst, an seinem gefühlsmäßigen Vermögen, in das Zentrum der Ästhetik zu stellen, plädierte schon Natorp auf einen geltungstheoretisch vermittelten Objektivitätsanspruch der Kunst. Ästhetik, so Natorp, ist nicht bloß subjektives Kunsterlebnis, „sondern Gesetzeslehre der Kunst selbst, gleichsam die Logik des objektiven Kunstwerks“ (Natorp 2008, S. 102). In Anlehnung an die (neu)platonische Ideenlehre und im teilweisen Widerspruch zur transzendentalen Methodik wird das Absolute als Gegenstand der sinnlichen Schau konzipiert. Dabei verschiebt sich der Fokus der Untersuchung vom Naturschönen auf das Kunstschöne, das im gleichen Schritt mit einer „Überbietungsfunktion“ (vgl. Seel 1997, S. 46f.) ausgestattet wird: Während die Idee im Rahmen der logischen Erkenntnis als unerreichbarer Endpunkt und im Zusammenhang der Ethik als Fundament einer nie abschließbaren Realisierung des sittlich Guten fungiert, eröffnet die Kunst einen anderen Erfahrungshorizont (Natorp 1974, S. 299; Ruhloff 1966, S. 97). Denn durch die einheitliche Organisation der Elemente offenbart sich die Idee am Kunstwerk unmittelbar und wird der ästhetischen Erfahrung zugänglich. Natorp hypostasiert das Kunstwerk als formalen Vorschein der Einheit von Sein und Sollen. Genau darin besteht seine Gesetzmäßigkeit oder Objektivität und der Grund dafür, dass im ästhetischen Erlebnis trotz seiner Individualität „das Gleiche für jeden künstlerisch Auffassenden“ (Natorp 2008, S. 102; vgl. Ruhloff 1966, S. 78) erkennbar wird. Von hier aus lässt sich verstehen, warum Ruhloff so vehement auf die „Besonderungen des Lehrens und Lernens“ insistieren kann, „damit nicht an die Stelle ästhetischer Urteilsbildung therapeutischer Kunstgenuss und qualitätsgleichgültiges musisches Tun treten“ (Ruhloff 1966, S. 80).

sik, weil sie sich kritisch gegen den quasi-religiösen Anspruch der ästhetischen Kunst selbst richtet. So gesehen radikalisiert sich in den anti-ästhetischen Objekten der 1960er und 1970er Jahre nur, was sich bereits in der Zerrissenheit der romantischen Kunsterfahrung andeutete und in den Strömungen des Surrealismus, Kubismus und Dadaismus Anfang des 20. Jahrhunderts einen ersten Kulminationspunkt erreichte: Die Kritik an dem vermessenen metaphysischen Anspruch der Kunst: „Wahrheit, Erlösung, Leben zu sein oder (zumindest symbolisch) zu vermitteln“ (ebd., S. 65).

Die anti-ästhetische oder genauer gesagt: anti-symbolästhetische Stoßrichtung⁶ der zeitgenössischen Kunst bedeutet nun aber nicht – und hierin besteht der Kern der Kritik von Ruhloff und Fischer –, dass sie das Problem der Metaphysik damit bewältigt hat. Ganz im Gegenteil: Mit ihrer Konzentration auf die Aktivität des Subjekts als Bedingung und Zentrum der ästhetischen, das Übersinnliche vermittelnden Erfahrung bringe die Anti-Ästhetik vielmehr eine neue Variante metaphysischer Kunst hervor. Der Skandal der Kunst nach 1960 besteht also nicht darin, dass sie metaphysisch verfasst ist, sondern dass sie verdeckt metaphysisch ist. Verdeckt metaphysisch sind die zeitgenössischen Objekte, weil der absolute „Sinn-Anspruch“ (Ruhloff 1976b, S. 73) der Kunst nicht länger in der Formsprache des Werkes selbst begründet ist, sondern auf den Deutungsprozess des Subjekts verlagert wird (ebd., vgl. Fischer 1976c, S. 68 und 69). Hier schließt ein weiterer Aspekt ihrer Problematisierung an. Denn mit der Zersetzung des Werkes und der hiermit eng verbundenen Betonung der Betrachterperspektive geht auch der Bezugspunkt verloren, der eine Verallgemeinerbarkeit ästhetischer Urteile erlauben würde. Weil das Werk nicht mehr als Garant der Objektivierung ästhetischer Erfahrung gelten kann, müsse nun jede beliebige Sinnproduktion als gleichermaßen bedeutsam gelten (vgl. Ruhloff 1976b, S. 72). Folgt man Ruhloff und Fischer, dann hat dies zentrale Konsequenzen für die Kunsterziehung: Denn wo es an formalen Kriterien fehlt, die belegen, dass der Sinn, der ästhetisch produziert wird, „auch der richtige ist“ (Fischer 1976c, S. 69; vgl. Ruhloff 1976c, S. 73 und 74), sei die Kunst nicht nur der Beurteilung, sondern auch der Lehr- und Lernbarkeit enthoben:

„Wenn in das moderne Kunstobjekt prinzipiell jeder Sinn hineingestiftet werden kann, dann werden eine Individuen-übergreifende Problemerkörterung, werden Verständigung, Dissens und Streit, erst recht aber werden dann Belehrung und Lehre, Lernen und bestimmte Aufgabenstellungen, Kritik und Skepsis – sinn-los“ (Ruhloff 1976b, S. 74).⁷

6 Versucht man die neukantianische Konzeption symbolischer Kunst genauer zu bestimmen, dann liegt es nahe, sie in der Tradition der Romantik und der Weimarer Klassik zu verorten (vgl. Gadamer 2010): Das symbolische Erbe der Kunst aktualisiert sich in ihrem Begriff des schönen Kunstwerks als gegensatzlose Einheit, welche dem Betrachter den metaphysischen Gehalt der Idee unmittelbar präsentiert und dabei zugleich auf die Freiheit des Menschen in der symbolischen Gestaltung verweist (ebd., S. 85ff.).

7 In dem 2010 erschienenen Aufsatz „Ist Kunst lehrbar? Kunstlehre in der Renaissance und ihre Infragestellung durch Kant“ scheint Ruhloff seine frühe Position zur Möglichkeit einer

Statt zu fundiertem Urteil und Kritik anzuregen, werde die Sinnproduktion ganz an die Willkür der Betrachtenden überantwortet; mehr Einladung zur mystisch-somnambulen Selbstbespiegelung als Ermöglichung einer kritischen Bewusstseinsform (vgl. ebd., S. 68).

Bereits die kurze Rekonstruktion lässt das ausgeprägte historische Problembewusstsein Ruhloffs und Fischers deutlich hervortreten. Obwohl sie selbst Zeitgenossen des diagnostizierten Umbruchs sind, nehmen sie den Wandlungsprozess der Gegenwartskunst genau wahr. Ihre Analyse greift – dies wird sich im Weiteren zeigen – einer kunstkritischen Debatte voraus, die bis in die Gegenwart hinein wirksam ist. Allerdings wirft der von ihnen vorgetragene Vorschlag, die zeitgenössische Kunst ausgehend von der kantianischen Destruktion der Metaphysik und den damit verbundenen Problemstellungen und Begrifflichkeiten zu analysieren einige Fragen auf: Nicht nur dass die Bestimmung moderner Kunst als Metaphysikersatz den Möglichkeiten der ästhetischen Kritik enge Grenzen setzt.⁸ Entscheidender noch scheint mir, dass Ruhloff und Fischer ihren Ausführungen einen Bewertungsmaßstab zugrunde legen, der den Formwandel der Kunst von außen – nämlich durch die Orientierung an der philosophischen Metaphysikkritik – analysiert und damit ästhetische Urteilsfähigkeit in philosophische Erkenntnis-kritik übersetzt. Der Versuch, die zeitgenössischen Objekte zu analysieren, ohne dabei auf die formalen Kriterien moderner Kunst zurückzugreifen, führt zu einer Marginalisierung der Ästhetik. Deren Substitution durch die transzendental-kritische Methode erweist sich jedoch als zu allgemein, um Genaueres über den Formwandel der zeitgenössischen Kunst zu erfahren. Die Auflösung des klassischen Werkbegriffs und die Verwandlung ästhetischer Erfahrung in eine letztlich

objektiven Beurteilung von Kunst zu korrigieren, indem er nun deutlich an die kantische Ästhetik anschließt. D.h. das Fundament des ästhetischen Urteils wird nicht länger in den objektiven Gesetzen des Kunstwerks gesucht, sondern im „Gefühl“ des betrachtenden Subjekts verortet. „Was dieses Gefühl uns anzeigt, können wir Anderen zwar mitteilen und zu Recht ‚ansinnen‘. Weil die Schönheitsbeurteilung jedoch auf dem subjektiven Grund eines Gefühls und nicht auf dem objektiven Grund der Sache bzw. der erkannten wissenschaftlichen Vernunftgesetzlichkeit basiert, darum können wir das ästhetische Urteil nicht diskursiv und als allgemein verbindlich erweisen. Deswegen ist die schöne Kunst für Kant weder lehrbar noch lernbar“ (ebd., S. 39). Interessanterweise wird der Rückbezug auf Kant jedoch nicht zum Anlass genommen, die skeptische Einschätzung zeitgenössischer Kunst sowie ihrer Kritik am modernen Werkbegriff einer grundlegenden Überarbeitung zu unterziehen. Vgl. hierzu ausführlich: Rüdiger Bubners Plädoyer für eine Re-Aktualisierung von Kants Ästhetik vor dem Hintergrund des Formwandels zeitgenössischer Kunst (1989).

- 8 Die kritische Funktion der Kunst kann nur darin bestehen, dass im Modus des Ästhetischen etwas erlebbar wird, das „aus der Sichtweise von Wissenschaft und Ethik (zwar) niemals Inhalt einer konkreten Erfahrung sein kann“ (Kern 2002, S. 109), aber gerade deshalb reflexiv auf diese zurückwirkt (ebd.). Als sinnliche Erscheinung der Idee realisiert sich die Kritik der Kunst darin, die Unzulänglichkeit des ‚nur‘ Rationalen sowie der gesellschaftlichen Verhältnisse zu Bewusstsein zu bringen, die eine solche Einheit nicht erlauben (vgl. Fischer 1976a, S. 41; Kern 2002, S. 110f.). Der illusorische Charakter der modernen Kunstauffassung und die problematischen Implikationen des Einheitspostulats moderner Ästhetik hingegen werden von dieser Kritik nicht tangiert.

vor-ästhetische, subjektive Beliebigkeit werden von Ruhloff und Fischer zusammengedacht, ohne diesen Zusammenhang ästhetisch zu erörtern. So ist am Ende nicht ganz klar, was den metaphysischen Subjektivismus formal bedingt und wie genau die zeitgenössischen Objekte an der Beurteilung als Kunst scheitern.

II

Kritik als Kunstkritik

Um die Fragen zu vertiefen, wie sich der Wandel der Kunst in den 1960er und 1970er Jahren formal bestimmen lässt, schlage ich in Anlehnung an die eingangs genannte Studie Rebenitschs (2003, S. 7) vor, die bildungsphilosophische Problematisierung durch den Blick auf die kunstkritischen und -kunsttheoretischen Diskussionen nach 1960 zu erweitern.⁹ Hier werden nämlich genau jene Problemstellungen virulent, die auch für die Interpretation Ruhloffs und Fischers charakteristisch sind. Bedeutsam für die an dieser Stelle zur Diskussion stehende Frage nach dem kritischen Potential der zeitgenössischen Kunst wird diese Debatte aber nicht nur, weil sie Ruhloffs und Fischers Invektive gegen die ‚Betrachtereinbeziehung‘ in ausdrücklicher Auseinandersetzung mit der Formsprache der ästhetischen Objekte entwickelt. Darüber hinaus lässt sich an ihr ein Prozess rekonstruieren, in dem die Kunstkritik mit einer Anpassung und Korrektur ihres begrifflichen Instrumentariums auf die Herausforderung durch die zeitgenössische Kunst reagiert (vgl. Krezdorn 2019, S. 73). Ich werde mich im Folgenden auf zwei prominente Interpretationen beziehen, die untereinander kontrastierende Einschätzungen vornehmen und an denen sich das Ringen um eine angemessene Neujustierung ästhetischer Grundbegriffe exemplarisch zeigen lässt. Es handelt sich hierbei um Michael Frieds Theatralisierungskritik und um Georges Didi-Hubermans Umwendung und Zuspitzung dieser Analyse in der Diagnose einer Re-Auratisierung der Kunst in den zeitgenössischen Objekten der Minimal Art.¹⁰

9 Die Schrift Rebenitschs ist im Rahmen der folgenden Ausführungen auch in Hinblick auf die zur Kenntnisnahme und Interpretation des kunstkritischen Schriften Michael Frieds bedeutsam geworden. Die genaue Auseinandersetzung mit ihrer Position wäre eine eigene Arbeit wert, die an anderer Stelle zu leisten ist.

10 Auch Ruhloff und Fischer rekurren in ihren Ausführungen, wenn sie etwa eine Selbstauskunft von Robert Morris zitieren, explizit auf die Objekte der Minimal Art. Es ist hier nicht der Raum, die Differenzen zwischen den von Ruhloff und Fischer außerdem aufgeführten Strömungen der Pop Art, der Installationskunst oder dem spezifischen Idealismus der Gruppe Zero auszuführen. Entscheidend ist vielmehr, dass sich so unterschiedliche Kunstformen wie die Brillo Boxes von Warhol, Ueckers Nagelbilder oder Beuys Aktionskunst an zwei Punkten treffen: der Kritik an dem illusorischen Charakter des modernen Werkbegriffs und der damit eng verbundenen Betonung der Betrachterperspektive. Im Unterschied zur Minimal oder Pop Art, die den Bezug auf ein ästhetisches Objekt nicht ganz aufgibt, radikalisiert die Happening- oder Aktionskunst die Werkkritik, indem sie sich vollständig auf die Performativität ästhetischer Praxis konzentriert. Jedoch bleibt auch ihre Produktivität an die Destruktion des klassischen Werkbegriffs gebunden. Verliert sie diesen Bezugspunkt, droht sie, weil sie nicht konservierbar ist, historisch vergessen zu werden (vgl. Mersch 2000).

(A) Theatralisierung: Kritik der Unerschöpflichkeit (Fried)

Wenn Ruhloff und Fischer einen Bruch oder Konflikt zwischen den ästhetisch-authentischen Werken der Moderne und den anti-ästhetischen Objekten zeitgenössischer Kunst konstatieren, dann stimmen sie in wesentlichen Punkten mit der prominenten Kritik, die der amerikanische Kunstkritiker Michael Fried bereits 1967 unter dem Titel „Art and Objecthood“ vorgetragen hat, überein. Und obschon sich die Ausführungen in Anlage und Systematik grundlegend unterscheiden – Ruhloff und Fischer verschieben die Analyse in den Deutungsbereich ihrer transzendental-kritischen Methodik, während Frieds Kritik auf einer modernistisch-formalistischen Ästhetik basiert, die er in Anlehnung an Clement Greenberg entwickelt¹¹ –, sieht auch Fried den Konflikt zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst wesentlich durch die Zerstörung des modernen Werkbegriffs begründet. Diese habe dem Betrachter nicht nur eine neue, aktivere Rolle zugewiesen, sondern die ästhetische Erfahrung darüber hinaus in ein diffuses, vor-ästhetisches Erlebnis verwandelt. Ich beziehe mich im Folgenden auf Frieds Analyse von ästhetischen Objekten, die seit den 1960er Jahren unter den Namen *Minimal Art*, *ABC Art*, *Primary Structures* oder *Specific Objects* bekannt wurden. In der Auseinandersetzung mit ihnen gewinnt Fried eine analytische Perspektive, die es erlaubt, genauer als bisher zu verstehen, wie die zeitgenössische Kunst formal verfährt und was eigentlich das anti-ästhetische an ihren Objekten ist.

Konzentriert man sich in einem ersten Schritt auf Frieds Analyse des Verhältnisses von Form und Objekt, dann fällt ein eigentümlicher Widerspruch in den Blick. Anti-ästhetisch sind die zeitgenössischen Kunstobjekte für Fried nämlich nicht aufgrund ihrer Form- oder Stillosigkeit¹², sondern vielmehr gerade durch „die Betonung der Form“ und der Spezifika moderner Kunst (Fried 1998, S. 338).¹³ Der Unterschied zwischen der bildhaften und skulpturalen Formensprache moderner Kunst und dem Formalismus der *Minimal Art* ist für Fried in der „Buchstäblichkeit“ bzw. „Literalität“ der ästhetischen Objekte begründet. Die minimalistischen Objekte nutzen die formalen Mittel moderner Kunst, sie steigern sie jedoch bis zu einem Punkt, an dem nicht mehr zwischen Form und Objekt unterschieden werden kann (ebd.). „Die Form“, so Fried pointiert, „ist das Objekt“ (ebd.). Genau darin besteht ihre Literalität. Fried verdeutlicht diesen Gedanken an den minimalistischen Objekten von Donald Judd, Robert

11 Interessanterweise basieren beide Perspektiven auf der Grundlage einer neukantianischen Ästhetik. Dies zeigt sich in der symbolischen Hypostasierung des Kunstwerks sowie in der Analyse der quasi-religiösen Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als präsentisch gedachte Offenbarung des Absoluten. Ganz in diesem Sinne bestimmt Fried ‚Gegenwärtigkeit‘ und ‚Augenblicklichkeit‘ als zentrale Elemente einer authentischen Kunsterfahrung, welche er von der minimalistischen Kunsterfahrung korrumpiert und bedroht sieht: „Wir sind alle Literalisten, (fast) immer. Gegenwartigkeit ist Gnade“ (Fried 1998, S. 366).

12 Eben dies hatte Fischer so angenommen, vgl. Fischer 1976b, S. 43.

13 Ausführlich zum Formalismus bei Greenberg und Fried: Costello 2007.

Morris und Tony Smith. Zwar seien diese Objekte durch die formalen Grundsätze moderner Kunst – wie Nicht-Ikonizität und reine Geometrie – geprägt. Durch die strikte Verwendung der literalistischen Prinzipien der Ganzheit, der Ununterteilbarkeit sowie der internen Nichtbezüglichkeit (ebd.) werde jedoch der Eindruck erzeugt, dass es sich bei der Form um eine „gegebene Eigenschaft von Gegenständen oder sogar [um] ein[en] Gegenstand eigener Art“ handle (ebd., S. 339). Die Skulpturen der Literalisten sind ganz auf die geometrische Form, etwa den Kubus, reduziert. Sie opponieren nicht gegen die Objekthaftigkeit, sondern gegen eine durch Addition und Zusammensetzung gewonnene Komposition unterschiedlicher Elemente, die die Objekthaftigkeit des Kubus in Hinblick auf einen transzendenten Sinnzusammenhang überschreiten und infrage stellen könnte. Diese formale Betonung des Objektstatus steht im krassen Gegensatz zu dem Anspruch der ästhetischen Moderne: Nutzte die avancierte moderne Kunst die Form als Mittel, um die Objekthaftigkeit der Werke zu überwinden oder aufzuheben, setze die literalistische Kunst auf die Form, um die „Objekthaftigkeit als solche [zu] entdecken“ (ebd., S. 339 und 341) und in ihrer Rätselhaftigkeit zu ergründen (vgl. Rebentisch 2003, S. 48).

Interessanterweise führt die Identität von Form und Objekt jedoch nicht dazu, dass die literalistische Kunst den Interpretationsprozess des Subjekts aussetzt oder minimiert. Ganz im Gegenteil, und hier setzt die zentrale Kritik Friedls ein, rufen die minimalistischen Objekte eine Wirkungsweise hervor, die er mit dem Begriff der Theatralität benennt. Theatralisch ist die Kunst der Literalisten zunächst ganz einfach, weil die Bedeutung, die in der Konfrontation mit den ästhetischen Objekten gewonnen wird, nicht im Objekt „selbst lokalisiert“ ist (ebd., S. 342). Sie wird stattdessen durch eine „Situation“ hervorgerufen, die den Ausstellungsraum und „den Betrachter mit umfasst“ (ebd.). Bedingt durch die maximal reduzierte Formensprache – bekannte geometrische Formen und wenige intern korrespondierende Teile – lenken die literalistischen Objekte die Aufmerksamkeit des Betrachters weg von sich selbst und hin auf die „Gesamtsituation“ im Ausstellungsraum (ebd., S. 344). „Alles zählt, nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil der Situation, in der dessen Objekthaftigkeit“ (ebd., S. 345) als Funktion von Lichteinwirkung, räumlicher Distanz zum betrachtenden Subjekt und dessen Körperlichkeit entsteht. Im Unterschied zu den Werken moderner Kunst, die Bedeutung im Werk, genauer gesagt: in der nicht stillzustellenden Vielzahl seiner internen Bezüge verortete, nehmen die literalistischen Objekte die Beziehungen aus dem Werk heraus und konstruieren sie als Konstellation zwischen betrachtendem Subjekt, ästhetischem Objekt, Raum und Lichteinwirkung (ebd.). Zwar stehe das minimalistische Objekt weiter im Mittelpunkt der Wahrnehmung, aber im Unterschied zu den Werken der ästhetischen Moderne habe es den Charakter einer autonomen, das Sinnliche transzendierenden Entität, deren Bedeutung sich dem geneigten Betrachter augenblicklich offenbart, verloren. Hingegen sei die Erfahrung minimalistischer Kunst wesentlich von der Aktivität des Betrachters, seinen intellektuellen und

körperlichen Prädispositionen sowie der Reflexion auf die Gesamtsituation abhängig. Minimalistischen Objekten komme daher eine Art „Bühnenpräsenz“ (ebd.) zu, denn wie das Theater haben sie ein Publikum, für das sie das sind (vgl. ebd., S. 359). Für Fried ist es dieser „Erlebnischarakter“ (ebd., S. 351) der minimalistischen Situation, der den Konflikt oder gar „Kriegszustand“ (ebd.,



Foto: Sieglinde Jornitz

S. 353) zwischen der ästhetischen Moderne und den zeitgenössischen Objekten begründet.¹⁴ Denn er gefährdet den Autonomieanspruch der Kunst. Statt ein verallgemeinerbares, interesseloses Urteil anzuregen, drohen die minimalistischen Objekte in den Horizont subjektiver Verfügbarkeit zurückzufallen (vgl. ebd., S. 351).

Stimmt Frieds Theatralitätskritik bis zu diesem Punkt im Kern mit der Analyse Ruhloffs und Fischers überein, tritt im Verlauf der Interpretation jedoch ein weiterer Aspekt hervor, der die bisherigen Überlegungen irritiert und überschreitet. Denn auch wenn Fried die minimalistische Situation wesentlich dadurch charakterisiert sieht, dass die Objekte etwas offerieren, „das jeder verstehen kann“ (ebd.), fällt es ihm schwer, das Erlebnis, das dabei gemacht wird, durchgängig im Modus subjektiver Verfügung zu denken. Wie Fried am Beispiel der schwarzen Kuben von Tony Smith¹⁵ illustriert (ebd., vor allem S. 345f.), zeichne sich die Wirkungsweise minimalistischer Kunst vielmehr durch eine verwirrende Doppeldeutigkeit aus (vgl. hierzu auch die Interpretationen von Rebenitsch 2003, S. 54ff.; Didi-Huberman 1999, S. 105ff.): Böten sich diese Objekte auf der einen Seite in fast aufdringlicher Weise zum ‚Genuss‘ oder ‚Erlebnis‘ dar, komme ihnen auf der anderen Seite die Wirkung zu, den Betrachter zu distanzieren – und zwar „nicht nur physisch, sondern auch psychisch“ (Fried 1998, S. 343). Der Widerspruch, der hier zum Ausdruck kommt, wird in den folgenden Ausführungen noch gesteigert.; sieht Fried die Fähigkeit zur Distanzierung doch nicht primär durch die schiere Größe oder die maxi-

14 „Theater“, so Fried, „ist heute die Negation von Kunst“ (ebd., S. 342). Authentische moderne Kunst hingegen muss in der Sichtweise Frieds immer gegen ihre Verfügbarkeit, d.h. gegen ihr Dasein für ein Publikum arbeiten. Dies begründet ihren künstlerischen Anspruch und ihre Autonomie.

15 Dabei handelt es sich um würfelförmige, aus Stahl gefertigte Objekte, deren Maße (six feet bzw. 183,8 × 183,8 × 183,8 cm) sich an den idealen Proportionen des menschlichen Körpers orientieren und dabei gleichzeitig die Form einer Statue oder eines Grabmals („six feet under“) suggerieren. Siehe: <https://whitney.org/collection/works/4891>.

mal reduzierte Formensprache der minimalistischen Objekte, sondern vielmehr durch deren nahezu „aufdringlich[en] Anthropomorph[ismus]“ begründet (ebd., S. 347). Die beunruhigende Entdeckung, die Fried macht, besteht also darin, dass die formalen Gestaltungsprinzipien moderner Kunst an den minimalistischen Objekten eine „phantasmatische Wirkung“ (Didi-Huberman 1999, S. 106) hervorrufen. Bedingt durch ihr menschliches Maß (sechs Fuß), das den Kuben den Ausdruck von Statuen gäbe, sowie durch ihre Hohlheit, welche die Vorstellung eines geheimen Innenlebens auslösten, gewöhnen die Objekte von Smith eine verwirrende anthropologische Dichte: „Von einem solchen Objekt distanziert zu werden“, so Fried, „ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders als von der stummen Gegenwart einer anderen Person distanziert oder bedrängt zu werden“ (Fried 1998, S. 345f.). Erstaunlicherweise führt die Betonung der Form also nicht zu mehr Bedeutungsgewissheit, sie kann vielmehr jederzeit in den gegenteiligen Effekt, in Irritation und Betroffenheit über das geheime menschliche Innenleben der Objekte umschlagen (vgl. Didi-Huberman 1999, S. 106; Fried 1998, S. 349).¹⁶ Es ist diese Bedeutungslatenz und -Verborgenheit, die die minimalistischen Objekte so „unheilbar theatralisch“ macht (Fried 1998, S. 349): Wann sich das Objekt auf seine Dinghaftigkeit reduziert und wann ihm eine übergeordnete anthropomorphe und zeichenhafte Bedeutung zukommt, kann letztendlich nicht entschieden werden (vgl. Rebentisch 2003, S. 54f.).

Argumentiert man bis zu diesem Punkt, dann ist es also der latente Anthropomorphismus, an dem sich das anti-ästhetische Moment der Minimal Art formal festmachen lässt. Im Unterschied zu den Werken moderner Kunst, die dadurch charakterisiert sind, dass die einheitliche Organisation der Elemente den Objektstatus des Werkes transzendiert und für einen unerschöpflichen Deutungsprozess öffnet, unterläuft die minimalistische Kunst eine solche Sinngebung formal (vgl. Fried 1998, S. 345). Durch die besondere Gestaltung ihrer Formen inszenieren die minimalistischen Objekte eine Erfahrung, die nicht intuitiv erfasst und in ihrer Bedeutungsfülle bewusst werden kann, sondern eine dauerhafte Verunsicherung hervorruft (Costello 2007, S. 220). Wenn Fried kritisiert, dass die Betrachtung literalistischer Objekte den Betrachter isoliert und distanziert, dann meint er damit also, dass überhaupt kein verallgemeinerbares (ästhetisches) Urteil über diese Objekte möglich ist. „Weil nichts da ist, was erschöpft werden könnte“ (Fried 1998, S. 351), bleiben die minimalistischen Objekte unendlich unerschöpflich. Die Unbestimmtheit und Unerschöpflichkeit der minimalistischen Situation ist jedoch nicht, wie Ruhloff, Fischer und Fried dies angenommen hatten, mit Beliebigkeit zu verwechseln. Da die minimalistischen Objekte sich nicht in die rohe Faktizität des Stoffes zurückstellen lassen, stehen sie einer solchen Beurteilung im Weg. Sie verweigern sich der

16 Hier verdeutlicht sich auch, warum Frieds Kritik nicht generell gegen den Anthropomorphismus literalistischer Kunst, sondern gegen dessen untergründige Latenz gerichtet ist.

subjektiven Rezeption so gesehen gleich doppelt: Statt zum Glauben an die sinnliche Präsenz des Absoluten anzuregen, oder den willkürlichen Genuss ihrer Formen zu erlauben, bewirken die minimalistischen Objekte die Erfahrung einer unaufhebbaren „Entfremdung vom Objekt und von sich selbst“ (Eeiermann 2009, S. 220). Und es liegt nahe den Schluss zu ziehen, dass es genau diese (doppelte) Distanzierung ist, die die moderne Sensibilität so unerträglich findet.

(B) Re-Auratisierung: Kritik als doppelte Distanzierung (Didi-Huberman)

Die von Fried analysierte Unbestimmtheit und Doppeldeutigkeit minimalistischer Objekte wurde in den letzten Jahrzehnten immer wieder zum Ausgangspunkt der kunstkritischen Debatte, entweder um die Kritik zu vertiefen oder um über sie hinauszugehen.¹⁷ Hier setzt auch die 1999 erschienene Arbeit des französischen Kunsttheoretikers und -historikers Didi-Huberman an. Dieser geht – wie Fried – davon aus, dass die zentrale Operation zeitgenössischer Kunst darin besteht, die klassische Dichotomie zwischen Kunst und Objekthaftigkeit zu unterwandern, so dass die Begriffe der modernen Ästhetik an ihnen scheitern müssen. Fried, so Didi-Huberman, habe den Kern der Werke von Robert Morris, Tony Smith und Donald Judd präzise getroffen, wenn er die Wirkungsweise ihrer minimalistischen Objekte wesentlich durch einen latenten Anthropomorphismus begründet sieht (Didi-Huberman 1999, S. 106). Falsch liege Fried jedoch da, wo er die Unbestimmtheit minimalistischer Objekte, ihre „Fähigkeit zur Selbstumkehrung oder Selbstverwandlung“ als antimodernistische Strategie „relationaler Theatralität“ diskreditiere (ebd., S. 115). Didi-Huberman plädiert daher dafür, Frieds Analyse in Hinblick auf die „subtilere [...] Ebene einer Dialektik von Gabe und Verlust, von Begehren und Trauer“ (ebd.) umzukehren. Hatte der Begriff der Theatralität ein erstes Verständnis der relationalen Unbestimmtheit minimalistischer Objekte ermöglicht, besteht Didi-Hubermans Vorgehen darin, den von Fried eher widerwillig konstatierten Mangel zeitgenössischer Kunst, ihre unausgesetzte Negativität, in das Zentrum seiner dekonstruktiv-dialektischen Lektüre zu stellen. Er tut dies mit Hilfe von Begriffen, die sich aus der Auseinandersetzung mit der Phänomenologie

17 Die Kritik von Fried hat große Resonanz hervorgerufen und wird bis in die Gegenwart vielfach aufgegriffen und weitergeführt (vgl. Krezdorn 2019). Vor allem die Schriften von Rebentisch und Didi-Huberman weisen eine starke Überschneidung im Hinblick auf die Akzentuierung einer „doppelten Distanzierung“ (Didi-Huberman 1999) und „doppelten Lesbarkeit“ (Rebentisch 2003) minimalistischer Objekte auf. Ich konzentriere mich im Folgenden auf Didi-Hubermans „Was wir sehen, blickt uns an“ (1999), weil Rebentischs Versuch, einseitige Subjekt-/Objekt-Priorisierungen zugunsten einer performativitätstheoretischen Perspektive zu unterlaufen, Frieds Modell relationaler Theatralität verhaftet bleibt. Damit entgeht ihr die besondere geschichtsphilosophische Pointe, die Didi-Huberman im Rekurs auf das dialektische Bild Walter Benjamins entwickelt.

Husserls und Derridas, der Freudschen Psychoanalyse sowie der Kunsttheorie Walter Benjamins speisen. Es ist hier nicht der Raum, die verzweigte Argumentation *en détail* zu rekonstruieren. Ich beziehe mich daher im Folgenden nur auf den Vorschlag, Frieds Analyse der Theatralität minimalistischer Objekte mit Hilfe von Walter Benjamins Begriffen der Aura und des dialektischen Bildes zu korrigieren.

Die Umkehrung, die Didi-Huberman an der Analyse Frieds vollzieht, lässt sich auf einer allgemeinen Ebene dadurch charakterisieren, dass er den Anthropomorphismus minimalistischer Objekte auf eine ‚Unähnlichkeit‘ zurückführt. Der schwarze Kubus von Smith weise – durch seine Größe und die Statuenhaftigkeit der Darstellung – zwar menschliche Züge auf, sein Anthropomorphismus basiere jedoch nicht auf einem primitiven Naturalismus, sondern auf einer Logik der ‚Verknappung‘ (ebd., S. 127) und des Entzugs. „Es fehlen“, so Didi-Huberman, „Menschen, die dem Anruf entsprechen würden, es fehlen Gesichter und Körper, die sich aus dem Blick gerieten, es fehlen deren mehr als unmögliche, nämlich vergeblich gewordene Darstellungen“ (ebd., S. 131). Weder einfaches Ding noch exklusiver Ort einer Offenbarung metaphysischer Bedeutung, sind die minimalistischen Objekte für Didi-Huberman durch eine „doppelte Distanz“ (ebd., S. 126) geprägt: Sie fordern die Wahrnehmung heraus, indem sie einen Inhalt zur Darstellung bringen, der im Moment, in dem er erscheint, verschwindet. Die dialektische Bewegung, die dabei zwischen Subjekt und Objekt, Darstellung und Dargestelltem entsteht, benennt Didi-Huberman mit dem Begriff der Aura. Auratisch sind die minimalistischen Objekte, weil sie eine fortwährende „Distanzierung von Blickendem und Angeblichem“ hervorrufen (ebd., S. 135). Aus dem Status ihrer visuellen Unähnlichkeit heraus zwingen sie den Betrachter zur Distanz und eröffnen, so hat Benjamin dies genannt, die Wahrnehmung „einer Ferne so nah sie sein mag“ (Benjamin 1991, S. 440).¹⁸ Bis zu diesem Punkt rekonstruiert, besteht die Pointe der Ana-

18 Der Begriff der Aura wird von Benjamin an unterschiedlichen Stellen seines Werkes mit teilweise divergierender Bedeutung eingeführt (vgl. Denschlag 2017, S. 192). Am prominentesten ist seine Darstellung im Rahmen des Kunstwerkaufsatzes (1935). Hier bestimmt Benjamin die Aura „als sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag (Benjamin 1991, S. 440). Mit dem Begriff der Aura bezeichnet Benjamin eine besondere Wahrnehmungsweise, die sich sowohl an der Natur, wie an den Werken der Kunst entfalten kann. Der Verfall der Aura setzt mit den modernen Reproduktionstechniken ein, durch die Benjamin die Einzigartigkeit sowie den damit verbundenen Kultcharakter des Kunstwerks zerstört sieht. Benjamins Einschätzung dieses Vorgangs ist ambivalent: Verbindet er ihn einerseits mit dem Verfall menschlicher Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten, schreibt er ihm andererseits das Potential für eine Aufklärung und Politisierung der Kunst zu, die dazu beitragen kann, gesellschaftliche Hierarchien und Herrschaftsstrukturen zu überwinden. Didi-Hubermans These einer Re-Auratisierung der Kunst steht im deutlichen Kontrast zu dieser Diagnose. Sie kann sich aber auf eine nachgelassene Notiz Benjamins beziehen. Hier mutmaßt dieser, dass es „vielleicht [...] notwendig [ist], es mit dem Begriff einer von kultischen Fermenten gereinigten Aura zu versuchen? Vielleicht ist der Verfall der Aura nur ein Durchgangsstadium, in dem sie ihre kultischen Fermente ausscheidet um sich mit noch nicht erkennbaren anzunähern“

lyse Didi-Hubermans darin, die Zerstörung des modernen Werkbegriffs mit der Hervorbringung einer neuen auratischen Form in Verbindung zu bringen. Diese verabschiedet die Möglichkeit symbolischer Bedeutung nicht vollständig, sondern versetzt den Prozess der Sinngebung in eine fragile Dynamik, in eine „Höhlung [...], die dadurch entsteht, daß das, was wir sehen, uns anblickt“ (Didi-Huberman 1999, S. 62). Auf die Aura der minimalistischen Objekte zu verweisen, impliziert so gesehen, sie mit einem Überschuss auszustatten, durch den das Objekt seine Objekthaftigkeit transzendiert und seine ästhetische Einzigartigkeit gewinnt (vgl. Mersch 2000, S. 94). Indem Didi-Huberman die ästhetischen Objekte der Minimal Art als auratische Objekte beschreibt, schlägt er ihnen also genau das zu, was Fried ihnen abzusprechen versuchte: den Status einer Quasi-Humanität oder -Subjektivität. Im Unterschied zu den Werken moderner Kunst handelt es sich jedoch um „eine Humanität ohne Humanismus, eine Humanität im Modus des Fehlens“ (Didi-Huberman 1999, S. 131). Die minimalistischen Objekte geben das „Werk einer Abwesenheit“ (ebd., S. 127) zu sehen, mit dem auch die Möglichkeit der (Kunst)Kritik auf eine qualitativ neue Stufe gehoben wird.

Um die kritische Qualität minimalistischer Objekte genauer zu verstehen, führt Didi-Huberman das Konzept des dialektischen Bildes ein, das ebenfalls dem Spätwerk Benjamins entnommen ist.¹⁹ Ganz allgemein betrachtet, qualifizieren sich die minimalistischen Objekte als dialektische Bilder, weil sie wie diese auf einer prozessualen Logik basieren. Es handelt sich also nicht um materielle Bilder, die an sich präsent sind, sondern um Denkbilder, die erst im Prozess der Wahrnehmung und des Verstehens konstruiert werden (vgl. Weigel 1997). Die Pointe der Argumentation von Didi-Huberman entfaltet sich jedoch an einem anderen Aspekt. Entscheidend für seine Interpretation des dialektischen Bildes ist es nämlich, die doppelte Distanzierung minimalistischer

(Benjamin 1991, S. 753; vgl. Denschlag 2017, S. 192). Relevant für eine Einschätzung von Didi-Hubermans Vorgehen ist möglicherweise auch, dass die Re-Auratisierung der Kunst nicht zwangsläufig mit ihrer Entpolitisierung zusammenfallen muss. Vielmehr liegt es nahe, in der Unterbrechung von Sinngebungsprozessen, die Didi-Huberman zum zentralen Merkmal minimalistischer Kunstwerke macht, das eigentliche politische Potential der Kunst zu verorten (vgl. auch Rebentisch 2003, S. 276ff.).

- 19 Das Konzept des dialektischen Bildes steht im Zentrum der materialistischen Kunst- und Kulturtheorie, die Benjamin im Rahmen des unvollendeten Passagenwerks entwickelt hat. Benjamins Arbeiten sind von Anbeginn auf besondere Weise durch die Auseinandersetzung mit Kunst und Bildlichkeit geprägt. Dies zeigt sich nicht nur an der in den letzten Jahren zunehmend erforschten Bedeutung, die Bildern, Gemälden, Photographien und Architektur im Rahmen seiner Arbeit zukommt (vgl. Veröffentlichung Benjamin Archiv 2006; Haug 2014), sondern auch daran, dass solche Bilder von Benjamin selbst in der Form von dialektischen Bildern oder Denkbildern konstruiert werden (vgl. Weigel 1997, S. 60). Bilder dienen also nicht nur als Quellen systematischer Forschung, die es begrifflich aufzuschließen gilt. Für Benjamins Arbeitsweise ist es vielmehr entscheidend, dass in der Auseinandersetzung mit Gemälden, Reklamebildern, Architektur und sprachlichen Figuren ‚Bilder‘ konstruiert werden, die dann als Medien der Erkenntnis über den begrifflich nicht bestimmbareren Bedeutungsgehalt dieser Quellen wirken (vgl. Zumbusch 2004, S. 333).

Objekte in ihrer kritischen Funktion hervortreten zu lassen. Wie die minimalistischen Objekte bereitet auch das dialektische Bild die ästhetischen Phänomene weder für eine letztendliche diskursive Gewissheit auf, noch lässt es sie in reine Faktizität zurückfallen (vgl. Didi-Huberman 1999, S. 159). Vielmehr ist es durch eine nie nachlassende Dynamik der Negativität geprägt, die dafür sorgt, dass die doppelte Distanz zwischen Materialität und Bedeutung nicht überwunden oder zu einer Seite hin aufgelöst werden kann. Das Konzept des dialektischen Bildes lenkt die Reflexion also nicht nur auf den Prozess, in dem sich das ästhetische Objekt in der Betrachtung konstituiert. Seine analytische Kraft besteht außerdem darin, diese Herstellungsleistung „mit der symptomalen Unterbrechung ihres gesetzmäßigen Prozesses“ zusammen zu denken (ebd., S. 162f.). Anders gesagt: Das dialektische Bild konstituiert sich zwar in der Betrachtung, aber es vollendet sich nicht abschließend in ihr. Stattdessen verwandelt es die Grenze zwischen Materialität und Bedeutung in ein Drittes, in eine Schwelle, eine Brücke oder einen Zwischenraum.²⁰ Das minimalistische Objekt erlaubt keine Gewissheit, nichts, was intuitiv gewusst oder begriffen werden kann. Nicht die Präsenz des Absoluten begründet den ästhetischen Status dieses Objekts, sondern die Darstellung der unüberwindbaren Grenze zwischen Materialität und Bedeutung (vgl. Deubner-Mankowski 2000, S. 90). Als „dialektisches Bild ist“ es, so Didi-Huberman pointiert, „Bild in der Krise, d.h. Bild, das das Bild kritisiert – also imstande ist eine theoretische Wirkung zu zeitigen – und dadurch ein Bild, das unsere Weisen es zu sehen, in dem Moment kritisiert, indem es uns dadurch, dass es uns anblickt, dazu verpflichtet, es wirklich anzuschauen“ (Didi-Huberman 1999, S. 162).

Kritisch sind die Objekte der Minimal Art aber nicht nur hinsichtlich ihrer im weitesten Sinne erkenntniskritischen Bedeutung, sondern auch im Hinblick auf die ihnen eigene Geschichtlichkeit. Dass die minimalistischen Objekte durch eine besondere zeitliche Signatur geprägt sind, scheint sich zunächst unmittelbar aus dem Umstand zu ergeben, dass sie sich nur „im Prozess der ästhetischen Erfahrung konstituieren“ und daher auch „nicht jenseits“ der historischen Situierung der Betrachterperspektive „verstanden werden können“ (Rebentisch 2003, S. 62). Mit dem Hinweis auf die Historizität der Betrachterperspektive ist die Geschichtlichkeit der Objekte jedoch nur unvollständig erörtert. Geschichte vollzieht sich vielmehr auch als kritischer Prozess im Inneren der minimalis-

20 Wie Sigrid Weigel in ihrer weiterhin maßgeblichen Studie „Entstellte Ähnlichkeit“ (1997) gezeigt hat, degradiert Benjamin Bilder weder zu reinen Fiktionen, die es begrifflich aufzuklären gilt, noch spricht er sich für eine unkritische Aufnahme ihres imaginären Gehalts aus. Vielmehr, so Weigel, werde ein Drittes konstruiert (ebd., S. 53 und 60), indem sich Bild und Begriff, Sinnlichkeit und Verstand begegnen können, ohne ineinander aufzugehen. Die Konstruktion dieses dritten Ortes erklärt nicht nur die anhaltende Attraktivität, die Benjamin im noch nicht ganz abgeklungenen Streit zwischen Moderne und Postmoderne in beiden Lagern zukommt. In der „angehaltenen Schwebel“ (Opitz/Wizisla 2011, S. 10) zwischen begrifflichem und bildhaftem Denken liegt darüber hinaus ein unabgeholtenes Potential, das gerade, weil es keinem der beiden Lager zuzuordnen ist, über diesen Streit hinausweist.

tischen Objekte selbst. Wenn Didi-Huberman die Objekte der Minimal Art als dialektische Bilder interpretiert, dann geschieht dies auch, um die Geschichtlichkeit, die ihnen eigen ist, korrelativ zur doppelten Distanz von Materialität und Bedeutung als Effekt einer „doppelten Zeitlichkeit“ (Didi-Huberman 1999, S. 127) hervortreten zu lassen. Zwar, so Didi-Huberman, seien die minimalistischen Objekte allein durch die Wahl der Materialien, ihre formale Strenge und die Organisation des Ausstellungsraumes für den Betrachter unmittelbar als zeitgenössische Kunst identifizierbar. Jedoch handele es sich nicht um einen schlichten Modernismus oder gar Postmodernismus. Weil ihre besonderen Dimensionen den Status einfacher Objekte unterwandern und in ihrer Statuenhaftigkeit augenblicklich Erinnerungen an antike Grabstätten oder kultische Reliquien wachrufen, weisen sie für Didi_Hubermann vielmehr in Richtung einer „Gedächtniskunst“ (ebd., S. 99). Als Reminiszenz an all jene „behauenen und aufgestellten Objekte [...], die man seit jeher als Statuen bezeichnet“ (ebd., S. 127) hat, sind sie durch einen starken Archaismus geprägt. Diese Gleichzeitigkeit von Gegenwartsbezug und anachronistischer Erinnerung ist für Didi-Hubermans Interpretation zentral. Und zwar deshalb, weil sie die Objekte der Minimal Art mit der Möglichkeit ausstattet, die einfache Alternative von ästhetischem Modernismus oder anti-ästhetischem Postmodernismus zu unterlaufen und eine Unterbrechung in den linearen Verlauf der Zeit einzutragen.

Als dialektische Bilder weisen die Objekte der Minimal Art „die Struktur einer medial-diskontinuierlichen Repräsentation“ (vgl. Steiner 2011, S. 513) auf.²¹ Diese unterläuft die Vorstellung zeitlicher Linearität zugunsten einer „Dialektik des Anachronismus“ (Didi-Huberman 1999, S. 131). Weil die Verwendung modernster Materialien und Werkstoffe intern mit Erinnerungsbezügen an ägyptische Stelen, antike Grabstätten oder die Kaaba in Mekka verbunden wird, stellen die minimalistischen Objekte eine Beziehung zu den kultischen Ursprüngen moderner Kunst her. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um einen einfachen Archaismus oder um eine nostalgische Erzählung (ebd., S. 132). Folgt man Didi-Huberman, dann aktualisieren oder zitieren die Werke von Tony Smith die kultischen Formen nicht, um an die mythischen Ursprünge der Kunst anzuknüpfen. Stattdessen sei „die Wiedererinnerung, die zu ihrer Bestimmung gehört“, ganz auf die „Kritik der Gegenwart“ und die Erschließung des ihr immanenten Möglichkeitsraumes konzentriert (ebd., S. 99). Die besondere Leistung von Künstlern wie Tony Smith, Robert Morris oder Donald Judd bestehe gerade darin, dass sie eine Form erfinden, „die das Gewesene

21 Uwe Steiner (2011) rekonstruiert die medial-diskontinuierliche Struktur von Benjamins Denken in den frühen sprachphilosophisch fundierten Schriften. Seine, an der kritischen Auseinandersetzung mit der Jenaer Frühromantik gewonnene Konzeption einer Mortifikation des Kunstwerks verbindet, so Steiner, die für naturgeschichtliche Vorgänge typische Wiederholung oder Aktualisierung mit der Einmaligkeit ihrer geschichtlichen Erscheinung. In der Mortifikation der Werke mache sich die Kritik selbst zu einer „legitimen Gestalt“ der historischen Wiederkehr der Werke (ebd., S. 514).

nicht imitiert, sondern die Möglichkeit der Kunst wieder neu ins Spiel bringt und dabei gleichzeitig kritisiert“ (ebd., S. 98). Kritik an den kultischen Ursprüngen des modernen Werkbegriffs bedeutet so gesehen nicht das definitive Ende, kein bloßes Historisch-Werden der symbolischen Funktion der Kunst. Vielmehr öffnet sich der Blick für die Nachgeschichte eines uneingelösten Versprechens. Gerade weil die minimalistischen Objekte auf der Basis „einer Abwesenheit“ (Didi-Huberman 1999, S. 132) operieren, ermöglichen sie es, an die Idee einer Humanisierung der Natur im Medium der Kunst zu erinnern, ohne dabei zugleich in künstlerische, metaphysische oder religiöse Nostalgie zu verfallen. Ihre Wirkungsweise besteht vielmehr darin, dass sie das Wissen um die Vergeblichkeit symbolischer Darstellungsformen, zu einem Moment des Fortlebens der Kunst an der Grenze zu ihrem Ende machen (vgl. Steiner 2011, S. 514.). Wie die dialektischen Bilder Benjamins aktualisieren auch die minimalistischen Objekte die Erinnerung an das Gewesene, um die Dynamik eines geschichtlichen Prozesses zu durchbrechen, in dem es nicht gelang, Natur und Kultur zu versöhnen. Das ist die kritische Ladung, die sie in sich tragen.

III

Ästhetische Bildung als Kunsterziehung

Fasst man die hier angestellten Überlegungen zusammen, dann können die von Fischer und Ruhloff ins Spiel gebrachten Kunstformen tatsächlich als Ausdruck einer kritischen Distanzierung von den Grundannahmen moderner Ästhetik gelesen werden. Dieser Wandel wäre jedoch missverstanden, würde man ihn mit dem Ende des ästhetischen Projekts der Moderne gleichsetzen. Zwar kann die Autonomie der Kunst nicht länger in der Produktion eines absoluten Sinns begründet werden, der die Bedingungen gewöhnlicher Erfahrungswirklichkeit transzendiert. Dies bedeutet aber nicht, dass die von Fischer und Ruhloff so genannten anti-ästhetischen Kunstwerke den Autonomieanspruch moderner Kunst zugunsten eines metaphysischen Subjektivismus untergraben. Die Erfahrung, die mit den Objekten der Minimal Art gemacht werden kann, vollzieht sich nicht im Modus einer beliebigen Verfügung über das Objekt (vgl. Reben-tisch 2003, S. S. 65ff.). Sie ist vielmehr, dies hatte sich bereits in den Analysen Frieds angedeutet, durch eine Bewegung zwischen Subjekt und Objekt gekennzeichnet, die sich nicht abschließend stillstellen lässt. Wie ich mit Didi-Huberman argumentiert habe, ist die Unerschöpflichkeit und Unbestimmtheit der minimalistischen Situation am Modell relationaler Theatralität jedoch nur unzureichend charakterisiert. Zwar ist die minimalistische Kunst prozessual verfasst, d.h. das Objekt konstituiert sich erst in der ästhetischen Erfahrung als Werk. Die subjektive Konstruktionsleistung ist jedoch wesentlich durch das Objekt selbst bestimmt. D.h. sie untersteht dem Primat eines Objekts, das sich den vorgenommenen Bestimmungen permanent entzieht und jede Sinnstiftung subvertiert. Der Objektbezug, den Fischer und Ruhloff unter dem Begriff der

‚Beliebigkeit‘ fassen und an dem Fried die falsche ‚Unerschöpflichkeit‘ der Sinnbezüge kritisiert, wäre angemessen im ‚Modus des Entzugs‘ zu begreifen. Nicht weil nichts da ist, das die hergestellten Sinnbezüge abzusichern vermöchte (vgl. Fried 1998, S. 351), sondern weil das Objekt selbst sich jeder Bestimmung entzieht, kommt die ästhetische Erfahrung nicht zu einem Ende.

Erscheinen diese Annahmen plausibel, wären die Phänomene der zeitgenössischen Kunst weniger als Zerstörung des ästhetischen Projekts der Moderne, sondern vielmehr, darauf hat Rebentisch (2003) eindrücklich verwiesen, als dessen Selbstaufklärung und Radikalisierung zu verstehen. Autonom wäre die zeitgenössische Kunst so gesehen nicht im Sinne einer symbolischen Darstellung übersinnlicher Präsenz, die Ethik und Erkenntnistheorie nur als ewige Aufgabe zur Erkenntnis bringen. Autonom wäre sie vielmehr im Sinne der Darstellung einer Grenze, oder wie Rebentisch Garcia Düttmann zitiert: „des Rührens an eine Grenze, an ein Ende, das immer ihr Ende ist, das Ende der Kunst selbst“ (Rebentisch 2003, S. 142). Die Zerstörung oder Zersetzung des modernen Werkbegriffs mündet demnach nicht in einen heillosen Subjektivismus, vielmehr bringt sie eine neue Kunstform hervor. Es ist die Re-Auratisierung einfacher geometrischer Objekte und profaner Alltagsgegenstände, die auf der Folie der von Ruhloff, Fischer und Fried angezeichneten Geschichte des Niedergangs der ästhetischen Moderne nicht verstehbar wird. Die minimalistischen Objekte kritisieren gleichzeitig die Idee übersinnlicher Präsenz und die Vorstellung reiner Objekthaftigkeit und setzen beide „kritisch in Verbindung“ (Didi-Huberman 1999, S. 170). Auf diese Weise heben sie auch die Kritik auf eine Stufe, die sich qualitativ von der – kanonischen – Form neukantianischer Kritik unterscheidet: Die minimalistischen Objekte sind nicht auf die Philosophie angewiesen, um sich ihren kritischen Gehalt bestätigen oder aberkennen zu lassen. Ihre Kritik des symbolischen Werkbegriffs ist vielmehr auch als Kritik einer Kunstauffassung zu verstehen, die davon ausgeht, Bilder ließen sich umstandslos in Wissen oder sinnliche Gewissheit übersetzen. Die ästhetische Erfahrung wird stattdessen inmitten der Spaltung situiert, die Gewissheit und Wissen von Nicht-Wissen, Sprache von der Materialität des Bildes trennt.

Wenn es richtig ist, dass sich in den Werken der zeitgenössischen Kunst nach 1960, die hier am Beispiel der Minimal Art diskutiert wurden, statt eines Autonomieverlustes der Kunst vielmehr deren kritische Selbstaufklärung und Emanzipation an der Grenze zu ihrem Ende anzeigt, dann scheint es angebracht, auch das von Ruhloff und Fischer postulierte Ende der Kunsterziehung in den sich so eröffnenden Zwischenraum zu verschieben. Präziser formuliert: Der Formenwandel der Kunst erfordert weder das Ende der Kunsterziehung und ihre Überführung in die philosophisch fundierte Kritik visueller Phänomene, noch ist es zwingend, die ästhetische Bildung in ein Konzept der kulturellen Bildung zu diffundieren, wie es dem Sprachgebrauch der Gegenwart entspricht. Stattdessen ginge es um die Überarbeitung und Korrektur einer Praxis, mit der sich die Kunsterziehung historisch mühelos identifizieren ließ: die, so

hat Klaus Mollenhauer dies genannt, pädagogische Praxis der Alphabetisierung (vgl. Mollenhauer 1990, S. 485). Zwar ist die Erfahrung einer Unterbrechung von Sinngebungsprozessen paradoxerweise auf ein Publikum angewiesen, das überhaupt über die Kenntnisse und Fähigkeiten verfügt, das Scheitern bekannter Zeichen und Codes der Kunstbetrachtung sinnverstehend wahrzunehmen und sich davon irritieren zu lassen. Auf der Folie der vorangegangenen Ausführungen versteht es sich jedoch von selbst, dass die Ermöglichung dieser Lesbarkeit nicht durch eine Erziehung realisiert werden kann, die sich für fähig hielte, ästhetische Erfahrungen auf der Basis vorgegebener Erklärungsmuster und Schweisen hervorzurufen. Dass die „Lesbarkeit des Bildes [...] nun als ein wesentliches Element des Bildes zu verstehen [ist]“ (Didi-Huberman 1999, S. 173), bedeutet nicht, dass sie sich durch einen Prozess der Alphabetisierung begründen ließe, der die objektiven Kriterien zur richtigen Erkenntnis der Werke und deren abschließender Beurteilung an die Hand gibt. Was aber könnte es genau bedeuten, Kunsterziehung nicht auf den Prozess einer Erziehung *zur* Kunst zu verkürzen, sondern die Rede von der Erziehung *im* ‚Medium der Kunst‘ oder besser gesagt, im ‚Medium der Kunstkritik‘ ernst zu nehmen und bildungstheoretisch zu präzisieren?

Auf der Basis der vorangegangenen Ausführungen liegt es nahe, eine zentrale Aufgabe der Kunsterziehung darin zu erkennen, in die Erfahrung eines Verlustes einzuführen, der, so Didi-Huberman, „Punkt für Punkt der metaphysischen oder religiösen Haltung entgegengesetzt [ist], die nach reiner und einfacher Enthüllung oder definitiver Offenbarung strebt“ (ebd., S. 176). Falsch verstanden wäre diese Annahme jedoch, würde man die Konsequenz aus ihr ziehen, eine generalisierte Nicht-Lehrbarkeit ästhetischer Lese- und Unterscheidungsfähigkeit zu behaupten und das Projekt ästhetischer Erziehung im gleichen Schritt für beendet zu erklären. Die Kritik am modernen Werkbegriff bedeutet nicht die generelle Absage an eine Lesbarkeit der Kunst und die damit verbundene Ausbildung ästhetischen Unterscheidungsvermögens. Vielmehr lassen sich die minimalistischen Objekte als Aufforderung verstehen, die doppelte Distanzierung, die Didi-Huberman analysiert, auch im Herzen der Kunsterziehung zu verorten und sie hier als unüberwindliche Distanz zwischen der Notwendigkeit einer Befähigung zur Lesbarkeit ästhetischer Objekte auf der einen Seite und der selbstreflexiven Kritik und Infragestellung des Verstehens auf der anderen Seite aufzufassen.²² Die ästhetische Erfahrung wäre so

22 Ganz ähnlich verortet Gabriele Weiß den Kontrast zwischen den Modi einer inkludierenden, in bestehende Zeichen und Codes einführenden kulturellen Bildung und einer „exkludierenden und exklusiven ästhetischen Bildung [...], die einen nicht befähigt, teilnehmen zu können, sondern die einen den Boden unter den Füßen wegzieht und den Abgrund der Freiheit zeigt“ (2017, S. 27). Interessanterweise argumentiert Weiß an dieser Stelle auch unter Rückbeziehung auf Klaus Mollenhauers Rede von der ästhetischen Erfahrung als „Sperrgut“ (Mollenhauer 1990, S. 484). M. E. ist es genau der von ihr so in den Blick genommene Widerspruch zwischen pädagogischer Alphabetisierung und ent-setzender Ästhetik, der bildungstheoretisch weiter in den Blick zu nehmen und dialektisch zu entfalten

gesehen nicht als Grenzbegriff der Kunsterziehung zu bestimmen.²³ Statt die Spannung aufzulösen und den Schluss zu ziehen, dass die ästhetische Erfahrung eben nicht in die „pädagogische Kiste“ passt (Mollenhauer 1990, S. 484), ginge es vielmehr darum, die doppelte Distanz zwischen Alphabetisierung und ästhetischer Erfahrung zu entfalten und in ihre dialektische Vermittlung zu entwickeln: *Erziehend* ist die Kunsterziehung, wenn sie zu einem grundlegenden Verständnis der Formsprache von Kunst befähigt, ästhetisch ist der so angestoßene Bildungsprozess, wenn die pädagogisch vermittelte Lesbarkeit im gleichen Zug kritisiert und unterwandert wird. Ästhetische Bildung als *Kunsterziehung* macht die dialektische Vermittlung dieser Spannung zu ihrer Konstitutionsbedingung (vgl. Menke zum Verhältnis von Experiment und Institution im ästhetischen Zustand 2019, u.a. S. 99f. und 104f.). Sie versteht sich nicht als Einführung in eine Gewissheit, sondern in die nur lesend ermöglichte Erfahrung eines Bruchs, in den die Verfehlungen und Verwerfungen des ästhetischen Projekts der Moderne eingeschrieben sind. Genau in der Eröffnung dieses Möglichkeitsraumes liegt die Relevanz einer Kunsterziehung, die sich im Medium der zeitgenössischen Kunst, d.h. im Medium der Kunstkritik vollzieht.

Eine letzte Bemerkung zum Ende: Als „Kunst über Kunst“ (Mersch 2020, S. 218) sind die minimalistischen Objekte Teil einer kritischen Selbstaufklärung der philosophischen und ästhetischen Moderne, ohne dass diese Rolle ein für alle Male gesichert wäre. Es ist nicht selbstverständlich, dass eine Kritik an Lese- und Wahrnehmungsgewohnheiten, die die sprachliche Bemächtigung aussetzt und deshalb einen anderen Zugang zum Objekt erzwingt, auch tatsächlich wirksam werden kann. Gerade weil die minimalistische Kunst nicht unabhängig von der in sie eingeschriebenen Geschichtlichkeit erfahrbar wird, ist ihre Wirkungsweise höchst fragil. Minimalistische Formen sind – etwa im Rahmen von Einrichtungsgedesigns – längst Bestandteil des Alltags geworden. Die daraus resultierende Frage, ob sie aus dieser Alltäglichkeit heraus noch in der Lage sind, das Verstehen zu unterbrechen, oder ob ihre Formensprache nicht vielmehr selbst zum kulturellen Code geworden ist, kann hier nicht mehr angemessen diskutiert werden. Fest steht jedoch, dass die Kunsterziehung den kritischen Gehalt der ästhetischen Erfahrung, die einstmals mit den ästhetischen Objekten gemacht wurde, nicht aufbewahren kann. Zwar ist Kunst, die sich als prozessuale Kunst im starken Sinne geschichtlich realisiert, stärker noch als die Werke der ästhetischen Moderne auf Formen der (pädagogisch vermittelten) Tradierung angewiesen, um lesbar zu werden, aber das Objekt dieser Tradierung, „ist nicht die Kunst“ (Mersch 2000, S. 101). Dieser Widerspruch erschwert eine Konzeption ästhetischer Erziehung und Bildung, aber sie bewegt sich nur da auf der Höhe der Kunst, wo sie dazu bereit ist, sich ihm auszusetzen. „Der Vorhang“, so hat Didi-Huberman (1999, S. 176) dies

ist.

23 Den Hinweis auf die ästhetische Erfahrung als Grenzbegriff bei Mollenhauer entlehne ich aus einem Gespräch André Schütte, dem ich herzlich dafür danke.

formuliert, „hebt sich, nur um sich zugleich wieder über der Rätselhaftigkeit der Kunst zu senken“.

Literatur

- Benjamin, Walter (1991): Nachträge zu den Anmerkungen der Bände I bis VI. In: Derselbe: Gesammelte Schriften, Bd. VII.2. Frankfurt a.M., S. 727-881.
- Benjamin, Walter (1991): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [1935] In: Derselbe: Gesammelte Schriften, Bd. I.2. Frankfurt a.M., S. 431-469.
- Bubner, Rüdiger (1989): Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Costello, Diarmuid (2007): „Greenbergs Kant and the Fate of Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 65,) Nr. 2, 2007, S. 217-228.
- Denschlag, Felix (2017): *Vergangenheitsverhältnisse*. Bielefeld.
- Deubner-Mankowsk, Astrid (2000): *Der frühe Walter Benjamin und Herman Cohen*. Berlin.
- Didi-Huberman, Georges (1999): *Was wir sehen, blickt uns an*. München.
- Eiermann, Andre (2009): *Postspektakuläres Theater*. Bielefeld.
- Fischer, Wolfgang (1976a): Stationen auf dem Weg zum Ende der Kunsterziehung. Eine Skizze. In: Fischer, Wolfgang/Ruhloff, Jörg (Hrsg.): *Das Ende der Kunsterziehung*. Telgte, S.29-42.
- Fischer, Wolfgang (1976b): Wesen und Unwesen moderner Kunst. In: Fischer, Wolfgang/Ruhloff, Jörg (Hrsg.): *Das Ende der Kunsterziehung*. Telgte, S.43-70.
- Fischer, Wolfgang (1976c): Die Möglichkeit der Kunst nach Kants Destruktion der Metaphysik. In: Fischer, Wolfgang/Ruhloff, Jörg (Hrsg.): *Das Ende der Kunsterziehung*. Telgte, S.47-70.
- Fried, Michael (1998): Kunst und Objekthaftigkeit. [1967] In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden.
- Gadamer (2010): *Wahrheit und Methode*. [1960] Tübingen.
- Haug, Steffen (2014): *Benjamins Bilder*. Paderborn.
- Kern, Andrea (2002): Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn. In: Kern, Andrea/Sonderegger, Ruth (Hrsg.): *Falsche Gegensätze*. Frankfurt a.M., S. 81-111.
- Krebs, Inge (1976): *Paul Natorps Ästhetik*. Berlin.
- Krezdorn, A. (2019): Vom Hadern der Kunstkritik mit der Minimal Art: Greenberg – Lippard – Krauss. *GA 2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung Und Kritik*, (04), 72–90. Abgerufen von <https://ojs.ub.rub.de/index.php/GA2/article/view/8373>, 30.07.2022.
- Menke, Christoph (2019): *Die Kraft der Kunst*. Berlin.
- Mersch, Dieter (2000): Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen. In: Bianchi, Paolo (Hrsg.): *Kunst ohne Werk/Ästhetik ohne Absicht*. *Kunstforum International*, Bd. 152, S. 94-103.
- Mersch, Dieter (2020): Ästhetische Diskontinuität. In: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Berlin, S. 216-228.
- Mollenhauer, Klaus (1983): *Vergessene Zusammenhänge: Über Kultur und Erziehung*. Weinheim.
- Mollenhauer, Klaus (1986): *Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion*. Weinheim.

- Mollenhauer, Klaus (1990): Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewissheit. In: Zeitschrift für Pädagogik 36 (4), S. 481-494.
- Natorp, Paul (1974): Sozialpädagogik. [1899] Paderborn.
- Natorp, Paul (2008): Philosophie – ihr Problem und ihre Probleme. [1929] Göttingen.
- Opitz, Michael/Wizisla, Erdmund (2011): Vorwort. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmund (Hrsg.): Benjamins Begriffe. Frankfurt a.M., S. 9-13.
- Parmentier, Michael (1993): Sehen sehen. Ein bildungstheoretischer Versuch über Charidins „L'enfant au totot“. In: Herrlitz, Hans-Georg/Rittelmeyer, Christian (Hrsg.): Exakte Phantasie. Weinheim, S. 105-122.
- Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation. Frankfurt a.M.
- Ruhloff, Jörg (1966): (1966). Paul Natorps Grundlegung der Pädagogik. Freiburg.
- Ruhloff, Jörg (1976a): Visuelle Kommunikation. Nachfolgefach des Kunstunterrichts? In: Fischer, Wolfgang/Ruhloff, Jörg (Hrsg.): Das Ende der Kunsterziehung. Telgte, S. 9-28.
- Ruhloff, Jörg (1976b): Über die erforderliche Abschaffung der Kunsterziehung und das pädagogische Restproblem. In: Fischer, Wolfgang/Ruhloff, Jörg (Hrsg.): Das Ende der Kunsterziehung. Telgte, S. 71-82.
- Ruhloff, Jörg (2010): Ist Kunst lehrbar? Kunstlehre in der Renaissance und ihre Infragestellung durch Kant. In: Ästhetik und Bildung. In: Fuchs, Brigitta (Hrsg.). Würzburg, S. 21-44.
- Seel, Martin (1997): Die Kunst der Entzweiung. Frankfurt a.M.
- Steiner, Uwe (2011): Kritik. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmund (Hrsg.): Benjamins Begriffe. Frankfurt a.M., S. 479-523.
- Walter Benjamin Archiv (2006): Walter Benjamins Archive. Frankfurt a.M.
- Weigel, Sigrid (1997): Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt a.M.
- Weiß, Gabriele (2017): Kulturelle Bildung – Ein Containerbegriff? Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Kulturelle Bildung – Bildende Kultur. Schnittmengen von Bildung, Architektur und Kunst. Bielefeld, S. 13-26.
- Wünsche, Konrad (1993): „Die kleine Perthes“. Anmerkungen zu einem Bild von Philipp Otto Runge. In: Herrlitz, Hans-Georg/Rittelmeyer, Christian (Hrsg.): Exakte Phantasie. Weinheim, S. 173-190.
- Zumbusch, Cornelia (2004): Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin.