

Friedhelm Decher

Die Kunst und das Schöne im Kontext sich wandelnder Erfahrungshorizonte

Auch wenn in unserer so genannten „Spaß-“ und „Erlebnisgesellschaft“ die Zahl derjenigen zu wachsen scheint, die sich weitgehend kritiklos durch die Freizeit- und Unterhaltungsindustrie steuern lassen, so gehört doch für viele Menschen immer noch der Umgang mit Kunst – etwa mit Werken der Weltliteratur, der darstellenden Kunst oder der Musik – zu den bevorzugten Tätigkeiten in der Freizeit, während der Mußestunden oder des Urlaubs. Erschwert jedoch wird manchem solcher Umgang mit der Kunst häufig durch die moderne Kunst selbst. Was zum Beispiel fangen wir mit den sogenannten „Readymades“ von Marcel Duchamp an: einem an die Wand genagelten Urinal oder einem alten Fahrradreifen? Wie gehen wir mit den Fettklumpen von Beuys um? Zudem haben manche Schwierigkeiten mit der modernen Literatur (Baudelaire, Joyce und Beckett beispielsweise), mit der modernen Musik (der atonalen, der seriellen und der Zwölftonmusik, mit dem Freejazz und der Minimalmusic) sowie mit der modernen, nicht-gegenständlichen Malerei.

Ein, wenn nicht gar der entscheidende und wichtigste Grund für solche Schwierigkeiten dürfte wohl darin zu erblicken sein, daß sich die moderne Kunst weitgehend traditionellen Vorstellungen des *Schönen* beziehungsweise der *Schönheit* entzieht. Daher spricht man im Blick auf die Kunst etwa seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von den „nicht mehr schönen Künsten“ der Moderne. Für bestimmte vergangene Kunst war von der griechischen Antike bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts das entscheidende Kriterium, an dem sich bemaß, was Kunst war und was nicht, fraglos die „Schönheit“ (was konkret das in unterschiedlichen

Epochen auch immer bedeutet). Moderne Kunst nun ist nicht nur nicht mehr anhand dieses Kriteriums zu beurteilen; oftmals will sie sich ausdrücklich und erklärtermaßen von diesem Kriterium verabschieden. Wenn aber die „Schönheit“ – so diffus dieser Begriff auch immer sein mag – als Kriterium offenbar nicht mehr grundlegend ist: woher, so fragt sich mancher, kann man dann heute noch Bewertungskriterien für Kunst gewinnen?

Ich möchte nun zeigen, daß das, was jeweils als „Kunst“ gilt und was unter dem Begriff des „Schönen“ verstanden wird, einem geschichtlichen Wandel unterliegt – und zwar einem geschichtlichen Wandel, der seinerseits in engster Verbindung steht mit sich ändernden Erfahrungshorizonten, das heißt mit einem Wandel der Horizonte, innerhalb derer Menschen Erfahrungen machen und ihre Erfahrungen interpretieren. Diesen Sachverhalt: *daß* und *wie* sich die Kunst sowie die Schönheitsvorstellungen im Kontext sich verändernder Erfahrungshorizonte wandeln, möchte ich nun anhand von drei Beispielen verdeutlichen.

Erstens gehe ich ein auf Kunst und Schönheit im Erfahrungshorizont antiker Kosmos-Vorstellungen.

Zweitens komme ich zu sprechen auf Kunst und Naturschönes im Erfahrungshorizont eines sich wandelnden Naturverständnisses.

Und *drittens* schließlich werden Kunst und Schönes im Erfahrungshorizont der modernen technisch-industriellen Welt mein Thema sein.

Zum ersten Punkt: **Kunst und Schönheit im Erfahrungshorizont antiker Kosmos-Vorstellungen:**

Für die griechische Antike ist es charakteristisch, daß sie Kunst produzierte und interpretierte im Kontext ihrer Vorstellungen über den Kosmos. „Kosmos“ bedeutet: „Ordnung“, „gegliederte, harmonische Anordnung“, „Schmuck“, aber auch „Weltordnung“ und „wohlgeordnetes Weltall“. Im Zentrum der Wortbedeutung steht also das Moment der ‚wohlgefügt Ordnung‘. Die antike Welt nahm den Kosmos als ein geordnetes Ganzes wahr. Und zwar war nach antiker Ansicht der Kosmos deshalb geordnet, weil er *erstens* vorgestellt wurde als ein von einer göttlichen Vernunft geordnetes Gesamtsystem aus Sternen, Planeten und anderen Himmelskörpern, die sich – wie man damals annahm – auf runden und deshalb vollkommenen und schönen Kreisbahnen bewegten. (Der Kreis war für die Griechen die vollkommenste Figur schlechthin, und die Kugel der vollkommenste Körper.) Und zweitens galt der Kosmos als geordnet, weil er in deutlich voneinander verschiedene Sphären gegliedert ist: nämlich beispielsweise in die Sphäre des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Menschlichen und Göttlichen, des Sterblichen und Unsterblichen (letztere Unterscheidung gilt nicht nur im Blick auf Menschen und Götter, sondern auch für Körper und Seele). Zugleich war man überzeugt, diese Sphären ständen in Beziehung zueinander, seien aufeinander hingeordnet.

Diese so verstandene Wohlgeordnetheit des Kosmos wurde ausdrücklich als „schön“ bezeichnet. Das brachte für die Kunst die Konsequenz mit sich: „Schön“ ist ein Kunstwerk dann, wenn es die Wohlgeordnetheit abbildet, die ihm in den Strukturen des Kosmos vorgegeben ist. Im Erfahrungshorizont antiker Kosmos-Vorstellungen ahmt ein gelungenes Kunstwerk mithin die Schönheit und Vollkommenheit des Weltganzen in einem einzelnen Werk nach. Anders gesagt: In einem schönen Kunstwerk spiegeln sich die wohlgeordneten Strukturen des Kosmos wider. Das heißt konkret:

- Ein Werk der *bildenden Kunst* etwa – insbesondere der Bildhauerei – gilt dann als schön, wenn seine Struktur harmonisch ist – und das heißt: wenn es den Regeln des sogenannten „*Goldenen Schnitts*“ genügt (Struktur der stetigen Teilung: Teilung einer Strecke durch einen auf ihr liegenden Punkt derart, daß sich der größere Abschnitt zur ganzen Strecke verhält, wie der kleinere Abschnitt zum größeren Abschnitt).
- Ein Bühnenstück – nehmen wir als Beispiel eine *Tragödie* – zeigt, wie die von Gott beziehungsweise den Göttern gewollte Ordnung wiederherzustellen ist, nachdem sie durch menschlichen Frevel gestört worden ist.
- Ein *Musikstück* kann dann als schön und gelungen gelten, wenn es die Harmonie der Sphären nachahmt. Dahinter steckt der vor allem von Pythagoras (ca. 580 – 500 v. Chr.) und seinen Schülern entwickelte Gedanke, daß die gleichmäßige Bewegung der Himmelskörper ein harmonisches Zusammenspiel von Tönen erzeugt: die sogenannte „Sphärenharmonie“. Und ein solches harmonisches Zusammenspiel ahmt der Musiker auf seinem Instrument nach. Es waren eben die Pythagoreer, die erkannten, daß der Erzeugung harmonischer Tonverhältnisse auf einem Saiteninstrument bestimmte mathematische Verhältnisse zugrundeliegen: teilt man die Saite im Verhältnis 1 : 2, dann ergibt das die Oktave; die Teilung im Verhältnis 2 : 3 ergibt die Quinte und die im Verhältnis 3 : 4 die Quarte.

Uns Heutigen ist eine solche Kosmos-Vorstellung weitgehend fremd geworden – und damit auch die in ihr gründende Vorstellung von „schön“ und „Schönheit“. Dieser Prozeß des Fremdwerdens begann, als die neuzeitliche Kosmologie feststellen musste, daß sich die

Himmelskörper nicht auf vollkommenen runden Bahnen bewegten, sondern auf Bahnen, die eher elliptisch oder exzentrisch sind (wie etwa die des Pluto). Fortgesetzt wurde dieser Entfremdungsprozeß unter anderem durch Darwin, Freud und die Quantentheorie, derzufolge Energie portionsweise – in „Quanten“ – also unstetig emittiert und aufgenommen wird. Das führte zu der Einsicht, daß die Natur kein kontinuierliches Geschehen, keine stetige Entwicklung, mithin kein harmonisch-schön gegliedertes Gefüge darstellt, wie man für mehr als zwei Jahrtausende angenommen hatte. Die modernen Wissenschaften haben die Vorstellung verabschiedet, die Welt sei ein von göttlicher Vernunft durchströmtes, harmonisches und wohlgeordnetes Ganzes. Das bringt für die Kunst die Konsequenz mit sich, daß sie die an diese Voraussetzungen gekoppelte Vorstellung von Schönheit verabschieden musste. Damit wird im Blick auf unser Thema deutlich: Der Wandel von Kunst und Schönheitsvorstellungen hängt entscheidend auch von Veränderungen und Verschiebungen in Weltbildern ab – und diese wiederum verändern unsere Erfahrungshorizonte.

Ich komme zu meinem *zweiten* Punkt: **Kunst und Schönes im Erfahrungshorizont eines sich wandelnden Naturverständnisses:**

Die Geschichte der ästhetischen Zuwendung zur Natur als schöne Landschaft beginnt am 26. April 1335. An diesem Tag nämlich bestieg der italienische Dichter Francesco Petrarca (1304 – 1374) den Mont Ventoux in den südfranzösischen Voralpen. Und zwar war das die erste Bergbesteigung, die allein deswegen unternommen wurde, um Natur als Landschaft ästhetisch zu genießen. Petrarca unternahm diese Besteigung, wie er in einem Brief berichtet, zwecks betrachtender „Bewunderung der Gipfel der Berge, der ungeheuren Fluten des Meeres, der weit dahin fließenden Ströme“.

In Anbetracht dieses Datums läßt sich fragen: Wieso rückte die Natur als schöne Landschaft nicht schon früher in den Blick? Als Antwort hierauf liegt die Erklärung nahe: Solange einzelne Menschen und ganze Gesellschaften im Kampf mit einer als unberechenbar und übermächtig erlebten Natur ihr Überleben sichern müssen, fehlt selbstverständlich die Distanz, die für eine Anschauung der Natur unter ästhetischen Aspekten erforderlich ist.

Aber auch in den alteuropäischen Gesellschaften gibt es im strengen Sinn keine ästhetische Erfahrung des Naturschönen. Erst in der Epoche der Frührenaissance finden sich erste Zeugnisse für eine ästhetische Erfahrung des Naturschönen. Und diese Erfahrung wird dann auch in der Kunst umgesetzt, zuerst von Giotto di Bondone (1266 – 1337), der die ersten Landschaftsbilder malte, die die Landschaft *als solche* zum Thema hatten – und nicht als bloße Staffage und Hintergrund.

In der Folgezeit erfuhr das Naturschöne dann unterschiedliche Beurteilungen und Bewertungen. Für den Philosophen Immanuel Kant etwa ist die Schönheit der Natur der Kunstschönheit überlegen. Er begründet das mit dem Argument: Die Anschauung der Natur sei von dem Gedanken begleitet, daß nicht der Mensch, sondern die Natur selbst ihre Schönheit hervorgebracht hat. Die Konsequenz hieraus ist selbstverständlich, daß Kant den Wert von Kunstwerken, die das Naturschöne darstellen, höher veranschlagt als Werke, die allein der Einbildungskraft des Künstlers entsprungen sind.

Ganz anders sah das gut eine Generation später sein Kollege Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Für ihn ist das Naturschöne nur eine Vorstufe zur Kunstschönheit. Für Hegel ergibt sich das aus seiner Metaphysik des Geistes: Denn nicht die Naturschönheit, sondern allein die Kunstschönheit ist, wie es bei Hegel heißt, „die aus dem Geiste

geborene und wiedergeborene Schönheit“ – ‚wiedergeborene‘, weil sie im Kunstwerk zur sinnlichen Anschauung gebracht wird. Und da nun gemäß Hegels Philosophie des Geistes der Geist und seine Werke höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen, so steht auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Die Natur ist also laut Hegel nur eine unvollkommene Realisierung des Geistigen; sie offenbart, anders gesagt, einen Mangel an Geist. Erst die Kunstschönheit kann als adäquate Realisierung des Geistigen begriffen werden. Von hierher kann Hegel dann das Schöne in der Kunst bestimmen als das „sinnliche Scheinen der Idee“: als ein im Kunstwerk sinnlich erfahrbares Produkt menschlichen Geistes.

Die Änderungen in der Sichtweise, die sich damit ankündigen, sind zudem bedingt durch eine weitere Entwicklung. Im Zuge der fortschreitenden Neuzeit wird die Natur zunehmend zum Gegenstand der Naturwissenschaften: Sie versuchen, die Gesetze zu beschreiben, gemäß denen die Prozesse in der Natur ablaufen. Aber es kommt der Neuzeit nicht nur auf *Erkenntnis* hinsichtlich der Naturgesetze an; solche Erkenntnis dient vielmehr dem Ziel, die Natur zu beherrschen, sie zu menschlichen Zwecken zu nutzen, ja auszubeuten, sie technisch-industriell umzugestalten.

Angesichts dieses Sachverhalts fragt es sich: Wenn es die Wissenschaften sind, die die Natur begreifen, warum ist dann die Natur nach wie vor Gegenstand beispielsweise von Dichtung, von Malerei? Hinsichtlich der Erfassung von Natur, so kann man argumentieren, ist die Wissenschaft der Kunst doch haushoch überlegen. Was also hat Natur dann noch in der Kunst zu suchen?

Jemand, der solchen Fragen intensiv nachgegangen ist, ist Friedrich Schiller gewesen (*Der Spaziergang*, 1795; *Briefe über die ästhetische*

Erziehung des Menschen, ebenfalls aus dem Jahr 1795). Schiller sieht: Die modernen Naturwissenschaften machen Natur zum Objekt des Menschen; sie verwandeln Natur in einen Gegenstand menschlicher Herrschaft. Sie setzen den Menschen in die Lage, die Natur beherrschen zu können. Schiller wertet dies einerseits als positiv, denn dies macht den Menschen in zunehmendem Maße unabhängig von dem Eingebundensein in die Naturvorgänge. So gesehen verbürgen die modernen Naturwissenschaften dem Menschen, wie Schiller sagt, *Freiheit*: er kann die Natur zu seinen Zwecken umgestalten. Aber Schiller verkennt andererseits auch nicht: Eine solche Freiheit ist nur zu haben um den Preis, daß sich der Mensch mit der Natur, in die er ursprünglich eingebunden war, *entzweit* und sich ihr *entfremdet*. Das ursprüngliche Ruhen des Menschen in der ihn umgebenden Natur geht mehr und mehr verloren. So haben die modernen Naturwissenschaften einerseits eine Erweiterung der Freiheitsspielräume des Menschen, andererseits aber einen Verlust ursprünglicher Naturerfahrung zur Folge.

In Anbetracht einer solchen Sachlage, so kann man von Schiller lernen, hat die Vergegenwärtigung der Natur in der Kunst – insbesondere als dargestellte Landschaft – die positive Funktion, den Zusammenhang des Menschen mit der Natur offen zu halten, ihn präsent zu halten und ihm sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Die Naturdarstellung in der Kunst gibt dem Menschen damit etwas von dem zurück, was ihm die Naturwissenschaften entrissen haben. Zwar kann die Kunst, indem sie schöne Landschaft darstellt, keine Rückkehr in einen heilen Ursprung beschwören; aber immerhin kann sie daran mitwirken, daß der Zusammenhang von Mensch und Natur nicht ganz aus dem Blick gerät.

Die fortschreitende Industrialisierung im 19. Jahrhundert machte ein solches Unterfangen jedoch nicht unbedingt einfacher. Friedrich Theodor Vischer (1807 – 1887), seinerzeit Professor für Ästhetik in Stuttgart, erkannte bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts, daß die fortschreitende Industrialisierung jede objektive Begründung des Naturschönen unmöglich mache. Der „Kulturfortschritt“ – womit er die um sich greifende Industrialisierung meinte –, so schreibt er, „wird noch in das letzte Berg- und Waldtal die Ätzstoffe der Kultur ohne ihre Gegengifte tragen“. Und noch eine weitere, sehr bezeichnende Stelle erlaube ich mir zu zitieren: „Es ist ein schrecklich wahrer Satz: das Interesse der Kultur [also das der Industrie] und das Interesse des Schönen, wenn man darunter das unmittelbar Schöne im Leben versteht, sie liegen im Kriege miteinander, und jeder Fortschritt der Kultur ist ein tödlicher Tritt auf Blumen, die im Boden des naiv Schönen [des Naturschönen] erblüht sind“. Vischer zielt damit letztlich auf den Sachverhalt ab, daß es so etwas wie eine reine, unverfälschte Natur überhaupt nicht mehr gibt. Das, was wir für gewöhnlich ziemlich unreflektiert als „Natur“ zu bezeichnen gewohnt sind, ist etwas vom Menschen Bearbeitetes, ist etwas Kultiviertes und steht eben deshalb, wie wir soeben von ihm hörten, in der Gefahr durch Kulturfortschritt und Industrialisierung mehr und mehr zerstört zu werden. Ein so verstandener Wandel des Naturbegriffs ist für Vischer der Grund dafür, daß so etwas wie ein „Naturschönes“ gar nicht mehr objektiv begründet werden kann und daß es infolgedessen nicht länger Ziel der Kunst sein kann, Natur nachzuahmen.

Dazu kommt: Etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt sich in der Ästhetik mehr und mehr die Ansicht durchzusetzen: Kunst ist Ausdruck einer *schöpferischen Macht* des Menschen – einer Macht, die

es vermag, eine eigene, eine neue originär erfahrene Welt hervorzubringen. So heißt es beispielsweise bei Goethe (*Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, 1798): beim Kunstwerk handele es sich um eine Schöpfung des menschlichen Geistes, die nicht etwas nachahme, sondern „eine kleine Welt für sich“ bilde, die nach eigenen Gesetzen eingerichtet und nach diesen Gesetzen zu beurteilen sei. Damit will Goethe sagen: Künstlerische Produktion hat ihren Maßstab in sich selbst: sie braucht ihn sich nicht durch etwas anderes – wie zum Beispiel die „Natur“ – vorgeben zu lassen.

Die Konsequenz aus diesen beiden Tendenzen war: In der Folgezeit, vollends dann im 20. Jahrhundert, wird der Gedanke, Kunst habe die Natur nachzuahmen, mehr und mehr verabschiedet.

So kommt erneut heraus: Der Wandel eines Erfahrungshorizonts – was hier konkret heißt: Änderungen hinsichtlich der Naturerfahrung – hat einen Wandel des Kunstverständnisses zur Folge, nämlich eine Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung.

Diesen Sachverhalt – also diesen Wandel der Kunst im Kontext sich verändernder Erfahrungshorizonte – möchte ich nun abschließend noch anhand meines vorhin genannten *dritten* Aspekts verdeutlichen, nämlich: Wie verhält es sich mit dem Schönen und der Kunst im **Erfahrungshorizont der technisch-industriellen Welt?**

Wichtig ist in diesem Zusammenhang zunächst: In der modernen bürgerlichen Gesellschaft, wie sie sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herauszubilden beginnt, entsteht der *ästhetische* Begriff des Schönen. Das heißt: „schön“ und „ästhetisch“ werden zu Synonymen, zu austauschbaren Begriffen, zu *Wechselbegriffen* und *Wechselwerten*. Und als Kunst kann nur das gelten, was dem Kriterium

der Schönheit genügt. Wann immer man sich in der Neuzeit über Werke der Kunst auseinandersetzt und man für oder gegen Kunst stritt – stets spielte der ästhetische Begriff des Schönen eine entscheidende Rolle. Das Problematische hierbei jedoch ist, daß man unter dem „Schönen“ je nach ideologischer oder weltanschaulicher Ausrichtung Verschiedenes verstand.

Ich möchte Sie nun nicht mit einer Aufzählung der unterschiedlichsten Schönheitskonzepte langweilen, die seinerzeit vertreten worden sind, sondern stattdessen summarisch darauf hinweisen: So etwas wie ein einheitlicher, ein allgemein verbindlicher Begriff von Schönheit ist offensichtlich nicht so ohne weiteres formulierbar. Je nachdem, von welchen anthropologischen, metaphysischen oder religiösen Grundannahmen man ausgeht, wird man zu unterschiedlichen Vorstellungen hinsichtlich dessen gelangen, was schön ist.

Insbesondere Friedrich Nietzsche hat wiederholt diesen Aspekt betont. Das Fazit, zu dem er dabei gelangt, besagt: Letzten Endes gibt es für einen allgemein verbindlichen Begriff von Schönheit keine zureichende Begründung. Jeder Versuch, eine bestimmte Vorstellung von „schön“ begründen zu wollen, werde sich immer auf bestimmte Grundvoraussetzungen und Annahmen stützen müssen, auf Voraussetzungen und Annahmen, die von denjenigen, die vor dem Hintergrund eines anderen Erfahrungshorizonts argumentieren, mit guten Gründen bestritten werden können.

In Anbetracht solcher Schwierigkeiten hinsichtlich des Schönheitsbegriffs und nicht zuletzt auch unter dem Einfluß Nietzsches läßt sich im 20. Jahrhundert eine zunehmende Distanzierung vom Begriff des Schönen feststellen. Deutlich wird das insbesondere an Kunstwerken der Avantgardebewegungen, die erklärtermaßen *nicht*

„schön“ sein wollen und beanspruchen, „nicht mehr schöne Künste“ zu sein.

Dazu kommt ein Weiteres: Der Erfahrungshorizont der modernen, technisch-industriellen Welt bringt im Blick auf das Kunstwerk Veränderungen mit sich, die so bislang nicht möglich waren. Vor allem der Philosoph und Kulturwissenschaftler Walter Benjamin (1892 – 1940), der sich 1940 auf der Flucht vor der Gestapo an der französisch-spanischen Grenze das Leben nahm, hat darüber intensiv nachgedacht.

Benjamin geht bei seinen Überlegungen von dem Tatbestand aus: Unter technisch-industriellen Bedingungen sind Kunstwerke in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß reproduzierbar. Für Benjamin bringt das insbesondere zwei Konsequenzen mit sich:

Erstens: Im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit können weit mehr Menschen als bisher Umgang mit Kunst haben; durch die technische Reproduzierbarkeit wird ihnen die Kunst *näher* gebracht.

Zweitens – und das ist für Benjamin weit entscheidender –: Im Zuge der massenhaften Reproduktion von Kunstwerken verkümmert seiner Überzeugung nach das, was er die „*Aura*“ eines Kunstwerks nennt, das heißt seine *Einmaligkeit*. Damit meint er folgendes: Ein Gemälde beispielsweise hat die Eigenschaft *Einmaligkeit* und *Dauer*. Wird dieses Gemälde nun massenhaft reproduziert, dann halten wir nicht mehr das Original in der Hand, sondern ein *Abbild*: an die Stelle des Originals tritt mehr und mehr das Abbild, die Kopie, das massenhaft reproduzierte Bild. Diese massenhaft reproduzierte Kopie ist nun weder einmalig, noch ist sie von Dauer: an die Stelle von *Einmaligkeit* und *Dauer* treten *Flüchtigkeit* und *Wiederholbarkeit*. Damit aber wird die *Aura* dieses Bilds „zertrümmert“, wie Benjamin sich ausdrückt.

Überdies ist zu bedenken: Die Einmaligkeit des Bilds wird durch die Vervielfältigung auf *Gleichartigkeit* reduziert. Das aber heißt: Die technische Reproduktion weckt den Sinn für das Gleichartige, sie führt also, mit anderen Worten, zu einer Veränderung unserer Wahrnehmung. Wir verlieren, meinte Benjamin, zunehmend die Fähigkeit, das Einmalige wahrzunehmen, sondern werden auf die Wahrnehmung des Gleichartigen geeicht.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der für Benjamin in diesem Zusammenhang eine bedeutsame Rolle spielt, ist der folgende: Die Einzigkeit und Einmaligkeit eines Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Und die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im *Kult*. Das Auratische eines Kunstwerks – also seine Einmaligkeit – läßt sich so gesehen nie von seiner Funktion lösen, die es innerhalb eines Kults mit ganz bestimmten Riten hatte. Im Blick auf die frühgeschichtlichen Anfänge der Kunst läßt sich sagen, daß die ältesten Kunstwerke, etwa die steinzeitliche Höhlenmalerei, zuerst im Dienst eines *magischen*, dann eines *religiösen* Rituals standen. So wird beispielsweise in der Steinzeitmalerei durch die bildhafte Darstellung eines Tiers zum Ausdruck gebracht, daß man Macht über das Tier hat beziehungsweise eine solche Macht über es gewinnen kann.

Aber auch als sich die Kunst in späteren Zeiten mehr und mehr von ihrer Fundierung aufs religiöse Ritual löst, bleibt sie an Kulte gebunden. Mit der Renaissance etwa beginnt so etwas wie ein profaner, ein weltlicher Schönheitskult: Kunst hat fortan für die nächsten drei Jahrhunderte ihre Fundierung in einer Ästhetisierung, einer Verschönerung der Lebenswelt und der Lebensform. Gleichwohl behält

das Kunstwerk seine Aura. Die verkümmert erst in dem Moment, in dem sich die Kunst aus ihrer engen Verbindung mit dem Ritual löst. Und das geschieht exakt dadurch, daß, wie Benjamin meint, Kunstwerke massenhaft technisch reproduziert werden können. (Nur beiher sei gefragt, ob diese These nicht problematisch ist und ob nicht vielmehr das Gegenteil stimmt: Bestimmt denn nicht die Aura der Originale auch den Wert ihrer Reproduktionen am Markt?)

Über den Verlust der Aura hinaus bringt die massenhafte Reproduktion laut Benjamin zwei weitere Folgeerscheinungen mit sich:

Erstens: Die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken führt dazu, daß Kunstwerke allein unter dem Aspekt ihrer Reproduzierbarkeit produziert werden. Das ist insbesondere bei der Fotokunst der Fall. Von einem Negativ – das gilt prinzipiell auch von einer Digitalaufnahme – ist eine Vielzahl von Abzügen möglich, so daß die Frage nach dem ‚echten‘ Abzug schlechterdings keinerlei Sinn macht. Das aber bedeutet: Solche auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerke haben gemäß der Benjaminschen These von vornherein keinerlei Aura mehr: an die Stelle von Einmaligkeit und Dauer sind Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit getreten.

Zweitens: An die Stelle des *Kultwertes* eines Kunstwerks tritt mehr und mehr der *Ausstellungswert*. Gerade dadurch, daß sich die Künste vom Ritual, vom Eingebundensein in einen Kult lösen, wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte. Damit geht eine *qualitative* Veränderung der Kunstwerke einher. Zur Verdeutlichung führt Benjamin folgende Beispiele an: „Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Inneren des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks

oder Freskos, die ihm vorangingen. Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand doch die Symphonie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe“: denn die ist an einen festen Ort gebunden, ist im Kult, im Ritual fundiert, während eine Symphonie prinzipiell überall aufgeführt werden kann.

Möglicherweise, meint Benjamin, schlägt diese Entwicklung in der Zukunft gar die Richtung ein, daß das absolute Gewicht auf den Ausstellungswert eines Kunstwerks gelegt wird. Damit würde das Kunstwerk, so Benjamin wörtlich, „zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag“.

Ich lasse es bei diesem Ausblick bewenden und komme zum Schluß:

Auch anhand dieser Überlegungen wird erneut deutlich: Das, was als Kunst gilt und wie man ihre Funktion deutet, steht in engster Verbindung mit dem Horizont, innerhalb dessen Menschen Erfahrungen machen und ihre Erfahrungen interpretieren. Mit anderen Worten: Die Funktion der Kunst und des Kunstwerks ändert sich mit dem Wandel der kulturellen Umfelder und dem Wandel des geschichtlichen Handelns der Menschen. Zugleich aber gilt auch: An solchem Wandel arbeitet die Kunst selbst mit – und zwar dadurch, daß sie dem Geist ihrer Zeit insofern voraus ist, als sie neue Perspektiven, neue Wahrnehmungsweisen und Erfahrungsmöglichkeiten eröffnet. Nur dann kann sie wohl beanspruchen, wirklich kreativ zu sein. In vielen, wenn nicht gar den meisten Fällen wird sie sich dabei der Beurteilung anhand traditioneller Vorstellungen hinsichtlich Schönheit oder ähnlichem entziehen und sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, „nicht mehr

schöne Kunst“ zu sein. Aber das sollte sie – von dieser Warte aus betrachtet – getrost gelassen zur Kenntnis nehmen.