Geist und Kunst

Vortrag im Rahmen der Ausstellung

»Spirit«

von Dieter Huber

im Domquartier Salzburg

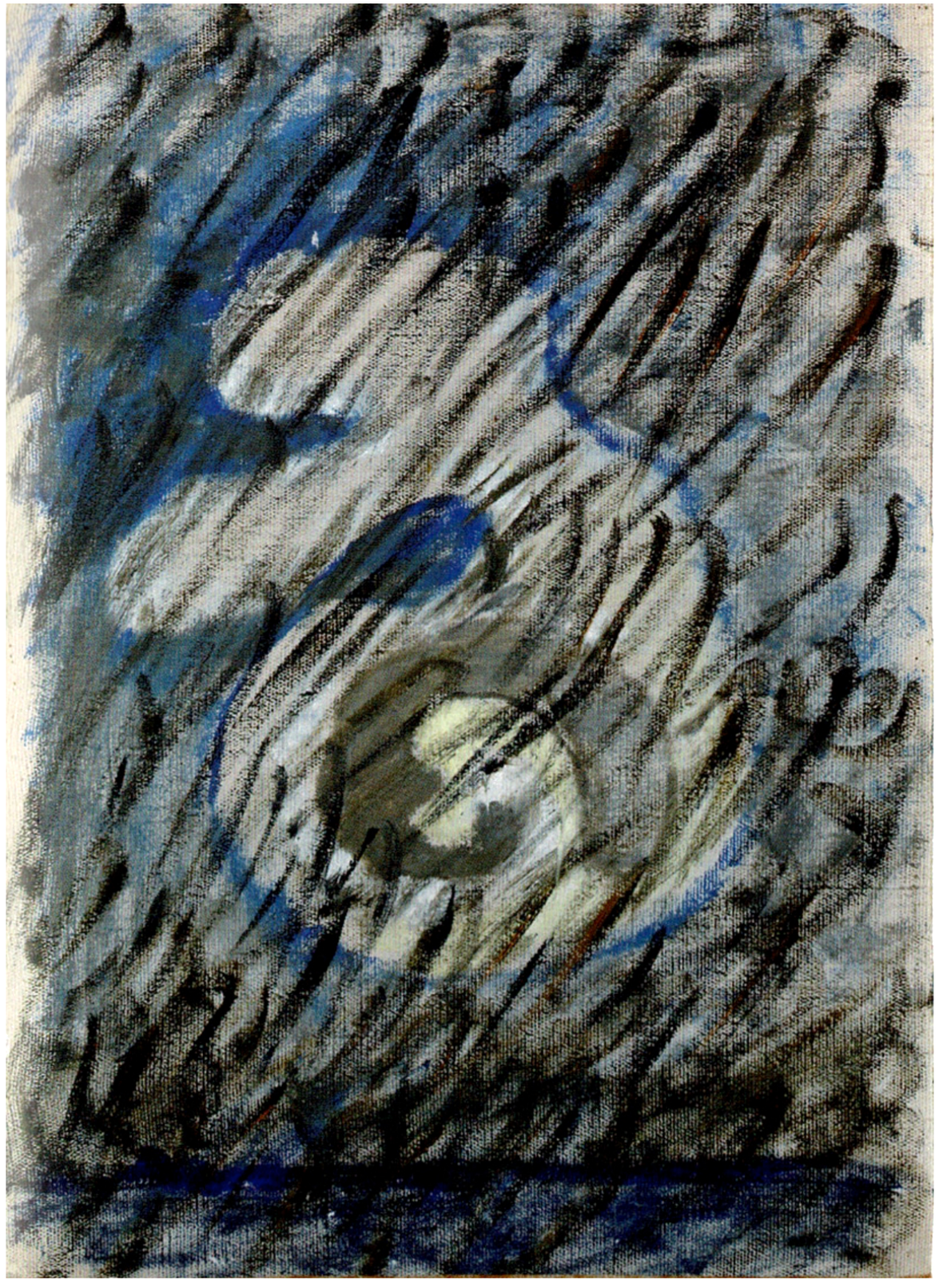
Otto Neumaier

28. Juni 2023

Seit Kandinskys Buch über *Das Geistige in der Kunst* (1911/12) hat sich das im Titel angesprochene Thema schlagwortartig verselbständigt.

Freilich ist er weder als Künstler noch als Theoretiker der erste, der sich dem Geistigen in der Kunst widmet.

In Bezug auf die *Kunst* wird neuerdings etwa auf Hilma af Klint verwiesen, die bereits 1906 abstrakte, dem Geistigen verpflichtete Gemälde geschaffen hat.



Hilma af Klint: »Urchaos, Nr.1, Gruppe I, Serie WU/Die Rose« (1906), Öl auf Leinwand, 53 x 37 cm, Stiftelsen Hilma af Klint

Seit Kandinskys Buch über *Das Geistige in der Kunst* (1911/12) hat sich das im Titel angesprochene Thema schlagwortartig verselbständigt.

Indes ist er weder als Künstler noch als Theoretiker der erste, der sich dem Geistigen in der Kunst widmet.

In Bezug auf die *Kunst* wird neuerdings etwa auf Hilma af Klint verwiesen, die bereits 1906 abstrakte, dem Geistigen verpflichtete Gemälde geschaffen hat.

Wer sucht, findet freilich auch schon früher Beispiele einer solchen Kunst, nicht zuletzt von William Turner.

William Turner: »Burning Ship« (1826), Aquarell auf Papier,
34 x 49 cm, Tate Gallery

William Turner: »Light and Colour · Goethe's Theory« (1843), Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm, Tate Gallery

Seit Kandinskys Buch über *Das Geistige in der Kunst* (1911/12) hat sich das im Titel angesprochene Thema schlagwortartig verselbständigt.

Indes ist er weder als Künstler noch als Theoretiker der erste, der sich dem Geistigen in der Kunst widmet.

In Bezug auf die *Kunst* wird neuerdings etwa auf Hilma af Klint verwiesen, die bereits 1906 abstrakte, dem Geistigen verpflichtete Gemälde geschaffen hat.

Wer sucht, findet freilich auch schon früher Beispiele einer solchen Kunst, nicht zuletzt von William Turner.

Und wenn der Künstler und Theoretiker Reimer Jochims (*Visuelle Identität*, 1975) Recht hat, dann haben seit Piero della Francesca viele (wenn nicht die meisten) Malerinnen und Maler *konzeptuelle Bilder* geschaffen.

Piero della Francesca: »Auferstehung« (ca. 1465), Wandfresko,
225 x 200 cm, Museo Civico di Sansepolcro

Was die *Kunsttheorie* betrifft, so können wir bis Platon zurückgehen, der vor allem als Kritiker der als »nachahmend« verstandenen *mimetischen* Kunst bekannt ist.

Platon streitet damit freilich nicht schlichtweg der bildenden Kunst ihre Existenzberechtigung ab.

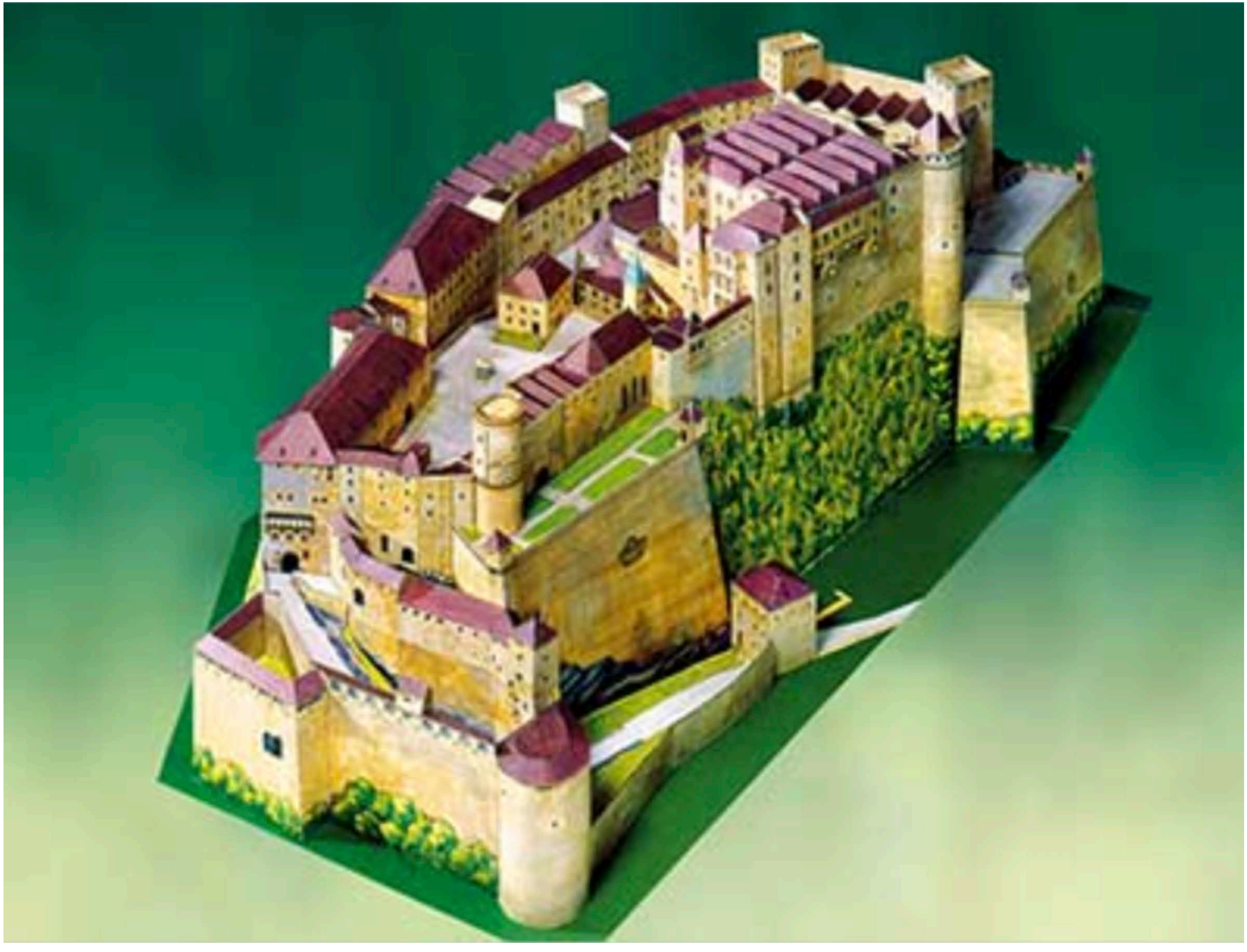
Laut Willem J. Verdenius (*Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, 1949) kritisiert Platon vielmehr die Annahme, dass die Kunst bloß auf eine *getreue Nachahmung* sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände ziele.

In der Tat: Ginge es in der Kunst tatsächlich um eine getreue Nachahmung der natürlicher Gegenstände, so wäre ein Foto, das jemand bei einer Wanderung etwa vom Watzmann macht, eher als Kunstwerk anzusehen denn das berühmte Gemälde, das C.D.Friedrich davon gemacht hat.

Caspar David Friedrich: »Der Watzmann« (1824/25), Öl auf Leinwand,
136 x 170 cm, Alte Nationalgalerie Berlin

Dagegen läßt sich einwenden, dass ein Foto »automatisch« einen Sachverhalt getreu abbilde, dass dazu also gar keine Kunst notwendig sei.

Sehr wohl könnte aber jemand argumentieren, dass *Können* notwendig ist, um ein getreues Modell eines Gegenstandes (z.B. der Festung Hohensalzburg) zu schaffen.



Kartonmodell »Festung Hohensalzburg 12 Bogen« (1:400) von Schreiber-Bogen Kartonmodellbau, 170 x 550 x 280 mm

Dagegen läßt sich einwenden, dass ein Foto »automatisch« einen Sachverhalt getreu abbilde, dass dazu also keine Kunst gehöre.

Sehr wohl könnte aber jemand argumentieren, dass *Können* notwendig ist, um ein getreues Modell eines Gegenstandes (z.B. der Festung Hohensalzburg) zu schaffen.

Ist ein solches Modell nun aber in jedem Fall ein größeres Kunstwerk als eine bildnerische, in manchen Details weniger getreue Darstellung desselben Gegenstandes?

Franz Anton Danreiter: »Prospect des Schloß von Saltzburg von Mittag anzusehen« (1735), Kupferstich von Johann August Corvinus, 25 x 34,5 cm

Dagegen läßt sich einwenden, dass ein Foto »automatisch« einen Sachverhalt getreu abbilde, dass dazu also keine Kunst gehöre.

Sehr wohl könnte aber jemand argumentieren, dass *Können* notwendig ist, um ein getreues Modell eines Gegenstandes (z.B. der Festung Hohensalzburg) zu schaffen.

Ist ein solches Modell nun aber in jedem Fall ein größeres Kunstwerk als eine bildnerische, in manchen Details weniger getreue Darstellung desselben Gegenstandes?

Laut Platon zielt Kunst also auf das Erfassen der *Idee*, die einem wahrnehmbaren Gegenstand zugrunde liegt.

In diesem Sinne plädiert Platon für eine »geistige« Kunst, wie sie eher im »geometrischen Stil« (ca. 900–700 v.u.Z.) zu finden ist als in der griechischen »Klassik«.

Große Pyxis, attisch (ca. 850 v.u.Z.), Staatliche Antikensammlungen München

Dass der Ausdruck ›μίμησις‹ keineswegs im Sinne einer getreuen Nachahmung der Natur zu verstehen ist, zeigt nicht zuletzt Aristoteles mit zwei Bemerkungen in der *Poetik*:

- Die mimetischen Künste unterscheiden sich laut Aristoteles »durch dreierlei: durch die Mittel, die Gegenstände und die Art ihrer Darstellung«, d.h., sie bedeuten
  »durch Rhythmus, Proportion und Harmonie, und zwar entweder durch eines allein oder durch deren Verbindung. So dienen Harmonie und Rhythmus allein der Flötenkunst und Kitharakunst, und [...] den Rhythmus allein ohne die Harmonie besitzt die Tanzkunst.«
- Mit ›μίμησις‹ kann allein schon deshalb keine getreue Nachahmung der Natur gemeint sein, weil
  »es nicht Aufgabe des Dichters [bzw. allgemein von Kunstschaffenden] ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.«

Aristoteles sieht also einen *Spielraum von Möglichkeiten*, wie durch ästhetisches Schaffen etwas *dargestellt*, *vergegenwärtigt* oder sonstwie *vor die Sinne geführt* wird.
Eine Möglichkeit ist dabei das Schaffen einer eigenen »geistigen Wirklichkeit«, worin später etwa Baumgarten (*Aesthetica*, 1750) oder Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie*, 1872) eine wesentliche Funktion von Kunst sehen.
Im Kunstwerk wird so gesehen (ähnlich wie laut Wittgenstein im Satz) »eine Welt probeweise zusammengestellt«.
Das Betrachten einer solchen »möglichen Welt« erlaubt uns, *Abstand* zum tatsächlichen Geschehen zu gewinnen und zu überlegen, was dieses überhaupt bedeuten *könnte*.
Eine *mögliche* Welt ist indes keine untersubjektiv beobachtbare Tatsache, sondern ein subjektives *geistiges* Gebilde.

Damit haben wir bereits mehrere Aspekte des »Geistigen« in der Kunst kennengelernt.

Freilich waren die bisherigen Überlegungen weniger systematisch denn als Einleitung in das Thema gedacht.

Mithin ist weiterhin die Frage zu beantworten, auf welche Weise das »Geistige« in der Kunst ins Spiel kommt.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden in der Folge einige Möglichkeiten angesprochen und erläutert.

Dabei gehe ich vom Beginn des Johannes-Evangeliums aus, wo es heißt:

> Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, d.h. »Am Anfang war das Wort«.

Dieser Satz inspirierte nicht nur bereits Künstschaffende zur spielerischen Beschäftigung,

Timm Ulrichs: »AM ANFANG WAR DAS WORT AM.« (1966/1971), Aluminiumschild, 50 x 50 x 1 cm, Edition von 25 Exemplaren

Damit haben wir bereits mehrere Aspekte des »Geistigen« in der Kunst kennengelernt.

Freilich waren die bisherigen Überlegungen weniger systematisch denn als Einleitung in das Thema gedacht.

Mithin ist weiterhin die Frage zu beantworten, auf welche Weise das »Geistige« in der Kunst ins Spiel kommt.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden in der Folge einige Möglichkeiten angesprochen und erläutert.

Dabei gehe ich vom Beginn des Johannes-Evangeliums aus, wo es heißt:

> Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, d.h. »Am Anfang war das Wort«.

Dieser Satz inspirierte nicht nur bereits Kunstschaffende zur spielerischen Beschäftigung, sondern sie und andere auch zu Deutungen des Ausdrucks ›λόγος‹.

Was war am Anfang: das Wort, der Sinn, die Kraft, die Tat? Als Übersetzung von ›λόγος‹ bietet sich in Zusammenhang mit Kunst am ehesten »*Kraft*« an, da die anderen Phänomene (u.a.) diese voraussetzen.

Dies gilt auch für H.C.Artmann (1953), der als Anfang (und »Ende«) des Schaffens den »poetischen Act« sieht, also

> »jene Dichtung, die jede Wiedergabe aus zweiter Hand ablehnt, das heißt, jede Vermittlung durch Sprache, Musik oder Schrift.«

In diesem Lichte ist wohl auch sein Satz zu verstehen,

> »daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.«

Artmann versteht anscheinend wie J.C.Adelung (1793) unter »Dichtung« allgemein eine *Tugend* bzw. eben eine

> »Kraft, die Teile eines in Gedanken zergliederten Dinges willkührlich wieder zusammen zu setzen; oder die Kraft, Dinge in der Einbildung zusammen zu setzen, die man nicht also empfunden hat.«

Auch der »poetische Act« entsteht indes nicht aus dem Nichts. Vielmehr sieht Artmann dafür als

> »Vorbedingung [… den] mehr oder minder gefühlte[n] Wunsch, poetisch handeln zu wollen.«

Diese Annahme wirft u.a. folgende Fragen auf:

- Woher wissen »wir anderen«, dass ein »poetischer Acteur« tatsächlich einen solchen Wunsch verspürt?
- Ist der »Wunsch, poetisch handeln zu wollen«, für den »poetischen Act« *notwendig* bzw. *hinreichend*?

Artmann verwendet den Ausdruck ›poetischer Act‹ bzw. ›Dichtung‹ mehr oder weniger synonym mit ›*Kunst*‹, verstanden als schöpferische *Kraft* oder *Fähigkeit*.

Prinzipiell wird der Ausdruck ›Kunst‹ *systematisch mehrdeutig* für Fähigkeiten, Werke, Disziplinen usw. verwendet.

Dabei erscheint »Kunst« im Sinne schöpferischer Fähigkeiten als »Vorbedingung« für die anderen Phänomene.
In diesem Sinne betont etwa Ananda K.Coomaraswamy (»Why Exhibit Works of Art«, 1941):

> »The art remains in the artist and is the knowledge by which things are made. What is created by an artist is a work *of* art, made *by* art, but not itself art.«

Dieses *psychologische* Verständnis von Kunst zeigt sich im Deutschen nicht zuletzt darin, dass der Ausdruck ›Kunst‹ ein Substantivabstraktum zu ›Können‹ ist.
Ähnlich führte bereits Aristoteles den Begriff der Kunst (τέχνη) in die philosophische Diskussion ein, nämlich als eine der »dianoëtischen Tugenden«, d.h. jener Formen von *Tüchtigkeit*, die sich auf den Gebrauch unserer *geistigen Anlagen* beziehen (und insofern zum *guten Leben* beitragen).

In den Augen von Aristoteles ist Kunst (τέχνη) freilich nicht bloß Können bzw. kein bloßes Können, sondern stets mit einem *Grund* oder *Ziel* (λόγος) verknüpft.

Die Kunst unterscheidet sich von anderen Formen des tüchtigen Umgangs mit den geistigen Anlagen dadurch, dass sie auf das Hervorbringen (ποίησις) eines Werkes (ἔργον) gerichtet ist.

Als Werk bestimmt Aristoteles (*Nikomach. Ethik*) dabei die

> »eigentümliche *Leistung* des Menschen […]. Wie nämlich für einen Flötenspieler, einen Bildhauer und überhaupt für jeden Künstler und für jeden, der eine *Leistung* und ein Handeln hat, in der *Leistung* das Gute und das Rechte liegt, so wird es wohl auch vom Menschen gelten, wenn anders auch ihm eine besondere *Leistung* zukommt. Oder sollte es eigentümliche *Leistungen* und Handlungen des Schreiners und Schusters geben, nicht aber des Menschen, als ob er zur Untätigkeit geschaffen wäre?«

In Zusammenhang mit der Frage nach der *Tüchtigkeit*, die es jemandem ermöglicht, durch Ausübung seiner schöpferischen Anlagen ein *gutes Leben* zu führen, ist der Ausdruck ›ἔργον‹ also allgemein mit »*Leistung*« zu übersetzen.
Die spezifische Leistung der Kunst besteht so gesehen im *Hervorbringen* von etwas, *was auch immer* dabei genau die *Leistung* sein mag, auf die jemandes Schaffen zielt.
Entscheidend ist, dass schöpferische Tüchtigkeit *nicht* an den jeweiligen *Tätigkeiten* zu beurteilen ist, sondern an dem dadurch *Hervorgebrachten*, das zu seiner Existenz zwar des Schaffensprozesses bedarf, das aber, sowie es hervorgebracht ist, *für sich selbst besteht* bzw. zu *betrachten* ist.
Eine solche Vorstellung von Kunst-Werken lässt eine Vielfalt von Möglichkeiten zu.

In diesem Sinne bemerkte etwa bereits Bernard Bolzano (»Über die Einteilung der schönen Künste«, 1849), dass zwar jedes Kunstwerk »etwas Wirkliches« sein muss,

> »nicht aber braucht es ein in der *äußeren Wirklichkeit* bestehender Gegenstand zu sein, d.h. nicht eben ein Gegenstand, der mit den *äußeren Sinnen* wahrnehmbar ist. Denn auch unter den Hervorbringungen, die an sich genommen bloße Vorgänge in unserem *Innern* sind, werden viele als Kunstwerke angesehen.«

Nach Ansicht von Bolzano kann ein Kunstwerk also auch als »bloßer Gedanke« der Person existieren, die es schafft. Dies stellt uns indes vor ein *praktisches* Problem, denn die

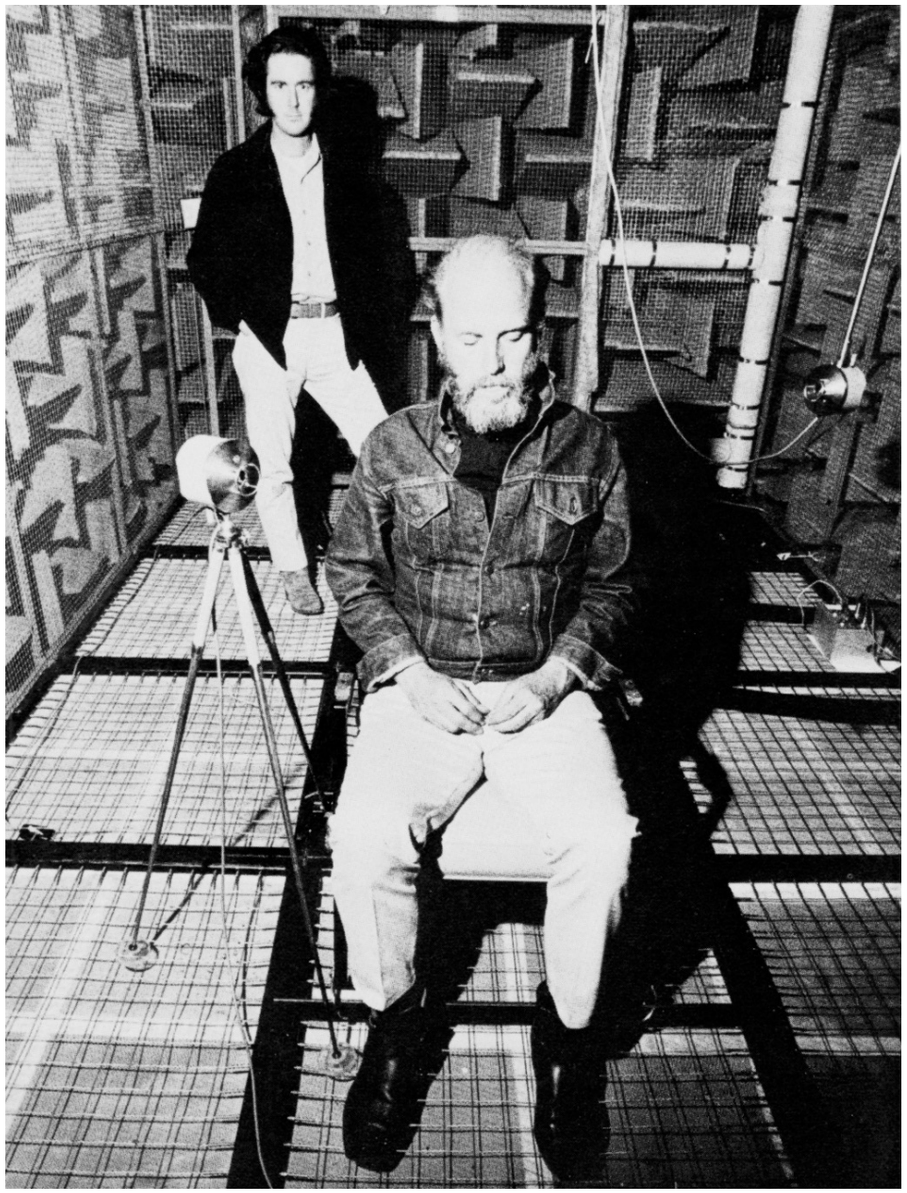
> »Künste des bloßen Gedankens sind mit der großen Unvollkommenheit behaftet, daß ihre Hervorbringungen, weil sie kein äußeres Dasein besitzen, auch keine Kunstwerke von der Art sind, welche schon unmittelbar, wie sie in unserem Gemüte uns vorschweben, zur allgemeinen Kenntnis und zum Genusse anderer gelangen können.«

Die Annahme, dass ein Werk *ausschließlich* als jemandes Gedanke existiert, bezieht sich demnach eher auf eine *theoretische Möglichkeit* als auf die künstlerische Praxis.

Jedes geistig existierende Werk bedarf nämlich eines *sinnlich* wahrnehmbaren *Trägers* (wie einer Aufführung, Notation oder verbalen Beschreibung), damit es zur »allgemeinen Kenntnis und zum Genusse anderer gelangen« kann.

Wenn »Kunst« als »innerer Vorgang« gilt, so benötigen wir im Sinne von Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*, 1953) wie bei allen solchen Vorgängen »äußere Kriterien«, um sinnvoll darüber sprechen zu können.

Daraus folgt *nicht*, dass das, was *intersubjektiv wahrnehmbar* ist, in jedem Fall das geschaffene *Werk* ist. Oft ist es bloß das »äußere Kriterium«, das erlaubt, jenes anzunehmen.



Robert Irwin & James Turrell (gem. mit Edward Wortz): »Invisible Project« (1969),
Los Angeles County Museum of Art (Fotos: Malcolm Lubliner)

Bolzano betont nicht nur die *theoretische* Möglichkeit von Werken, die *nur im Geiste ihrer Schöpfer existieren*, sondern zudem, dass *alle* Werke *auch* als *Gedanke* geschaffen werden:

> »Kunstwerke, welche in einem Gegenstande der äußeren Wirklichkeit bestehen, [könnten] von ihrem Urheber […] unmöglich hervorgebracht werden […], wenn er in seinem Innern nicht erst eine sehr ausführliche Vorstellung von diesem Gegenstande zu erzeugen vermöchte. Und eben hierin, in der Erzeugung dieser Vorstellung besteht […] gewiss ein großer […] Teil seiner Kunst. Diese Vorstellung ist […] schon an sich selbst ein Kunstwerk, bei dessen Hervorbringung der Künstler gar manche Regeln, mit mehr oder weniger deutlichem Bewusstsein befolgt.«

So ist etwa Peter Paul Rubens berühmt für seine Fähigkeit zur Erfindung dramatischer Bildvorstellungen.

Peter Paul Rubens: »Der bethlehemitische Kindermord« (ca. 1638), Öl auf Eichenholz, 198,5 x 302,2 cm, Alte Pinakothek München

Bolzano betont nicht nur die *theoretische* Möglichkeit von Werken, die *nur im Geiste ihrer Schöpfer existieren*, sondern zudem, dass *alle* Werke *auch* als *Gedanke* geschaffen werden:

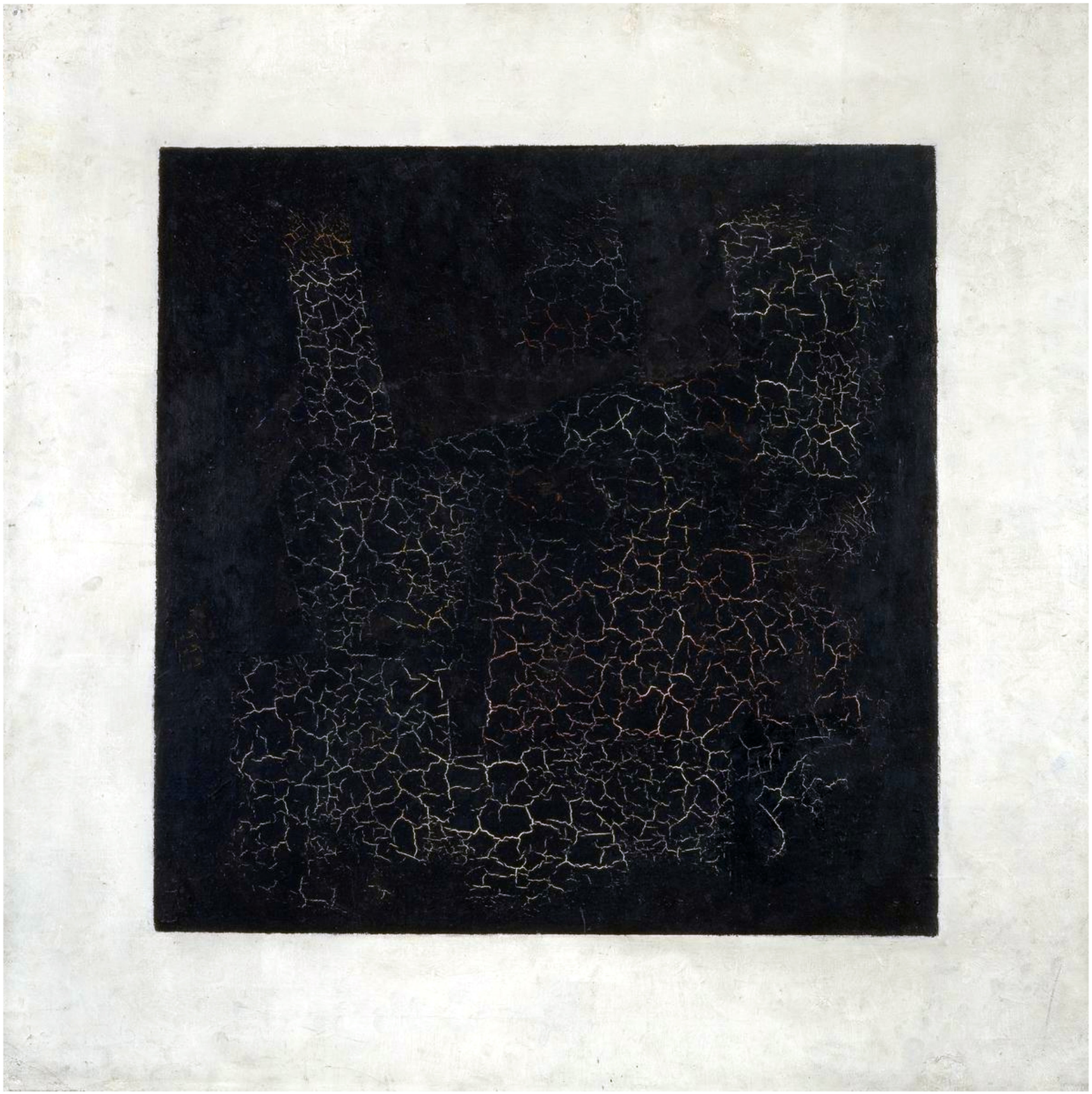
> »Kunstwerke, welche in einem Gegenstande der äußeren Wirklichkeit bestehen, [könnten] von ihrem Urheber […] unmöglich hervorgebracht werden […], wenn er in seinem Innern nicht erst eine sehr ausführliche Vorstellung von diesem Gegenstande zu erzeugen vermöchte. Und eben hierin, in der Erzeugung dieser Vorstellung besteht […] gewiss ein großer […] Teil seiner Kunst. Diese Vorstellung ist […] schon an sich selbst ein Kunstwerk, bei dessen Hervorbringung der Künstler gar manche Regeln, mit mehr oder weniger deutlichem Bewusstsein befolgt.«

So ist etwa Peter Paul Rubens berühmt für seine Fähigkeit zur Erfindung dramatischer Bildvorstellungen.

Hätte ihm das Vermögen gefehlt, diese Vorstellungen in Gemälde umzusetzen, wäre sein Ruf als *Maler* geringer.

Dennoch ist zu überlegen, ob ein von von jemandem gemaltes Bild das ist, was sie/er als Werk schafft, oder ein *Mittel*, um daraus die geschaffene Idee zu erschließen.

Ein Beispiel für die zweite Möglichkeit ist wohl das von Kasimir Malewitsch 1915 geschaffene »Schwarze Quadrat«.

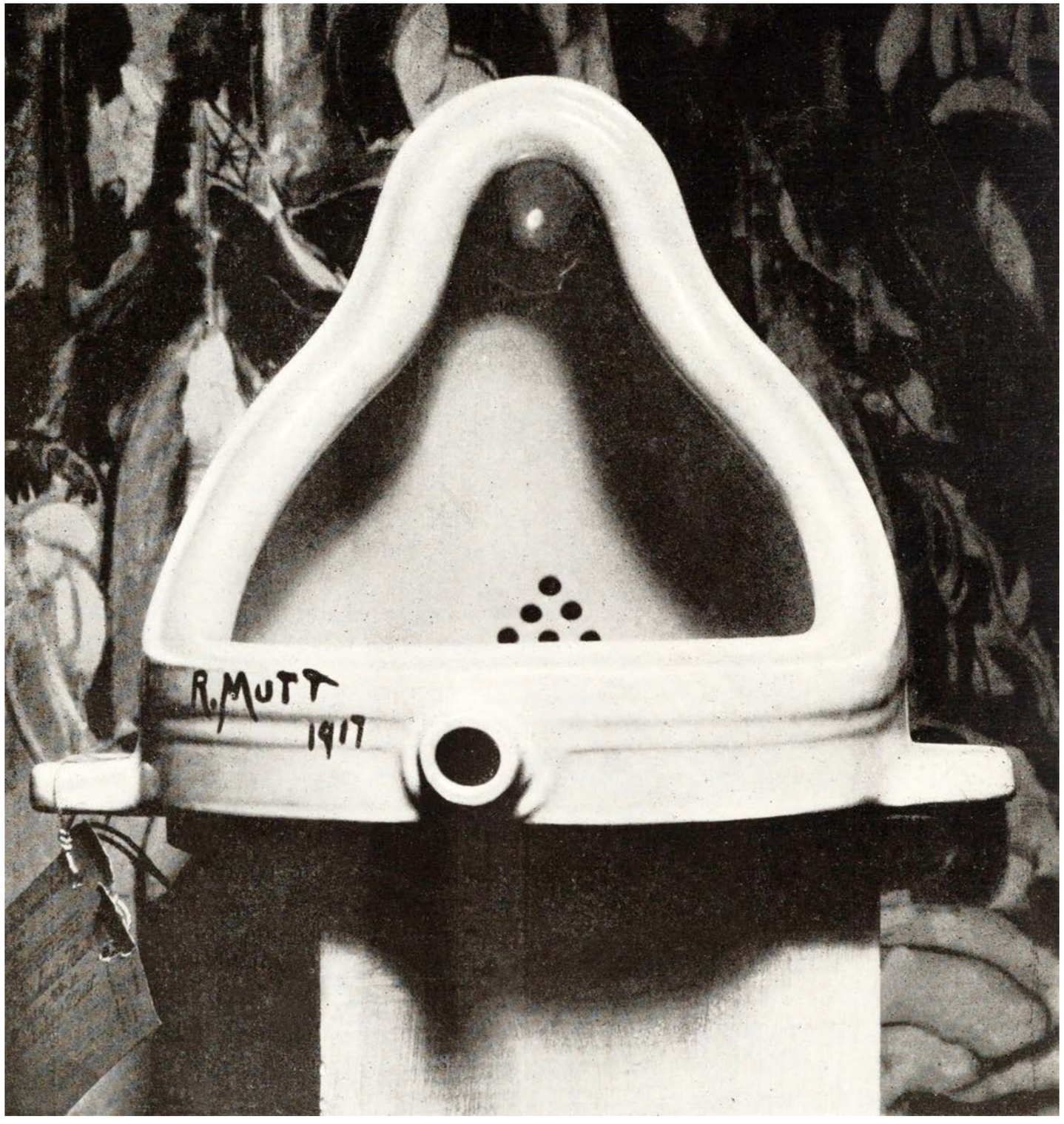


Kasimir Malewitsch: »Schwarzes suprematistisches Quadrat« (1915), Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5 cm, Tretjakow Galerie Moskau

Dennoch ist zu überlegen, ob ein von von jemandem gemaltes Bild das ist, was sie/er als Werk schafft, oder ein *Mittel*, um daraus die geschaffene Idee zu erschließen. Ein Beispiel für die zweite Möglichkeit ist wohl das von Kasimir Malerisch 1915 geschaffene »Schwarze Quadrat«. Dieses ist für den Künstler ein Fenster zur »gegenstandslosen Welt« der *Erregung*, die dem Leben »als das Reine, Unbewußte, ohne Zahl, Zeit, Raum« zugrunde liegt:

> »Sie brodelt in reinem gegenstandslosem Zustande, und erst der im Schädel eingeschlossene Gedanke, als Form der Vorstellung, kühlt sie ab und realisiert sie zu Gegenständen. Gegenstände sind erkaltete Gedanken.« [»Suprematismus als Gegenstandslosigkeit«, 1922]

Ähnliche Überlegungen gelten erst recht für Marcel Duchamp, der Alltagsobjekte durch kleine Eingriffe zu Zeichen für einen von ihm geschaffenen *Gedanken* machte.



Marcel Duchamp: »Fontaine« (1917), Ready-made, 61 x 36 x 48 cm, Fotografie von Alfred Stieglitz, 1917 in seiner Galerie 291 vor dem Bild »The Warriors« von Marsden Hartley im Hintergrund aufgenommen

In diesem Zusammenhang dürfen wir indes nicht bloß an Werke der bildenden Kunst denken, von denen wir einen *Einzelgegenstand* sinnlich wahrnehmen können.

Davon sind andere Kunstwerke zu unterscheiden, die als *abstrakte Objekte* existieren, die durch sinnlich wahrnehmbare Gegenstände »zur allgemeinen Kenntnis« gelangen:

- In der bildenden Kunst werden oft komplexe *Installationen* geschaffen, die aus Einzelgegenständen bestehen.

Ilya Kabakov: »Zwischenfall im Museum oder Wassermusik« (1992), Installationsansicht von Ronald Feldman Fine Arts, New York, 1992 (Foto: Erik Landsberg)

In diesem Zusammenhang dürfen wir indes nicht bloß an Werke der bildenden Kunst denken, von denen wir einen Einzelgegenstand sinnlich wahrnehmen können.

Davon sind andere Kunstwerke zu unterscheiden, die als *abstrakte Objekte* existieren, die durch sinnlich wahrnehmbare Gegenstände »zur allgemeinen Kenntnis« gelangen:

- In der bildenden Kunst werden oft komplexe *Installationen* geschaffen, die aus Einzelgegenständen bestehen.
- Musikalische oder literarische Werke existieren abstrakt und bedürfen eines sinnlich wahrnehmbaren *Trägers*.

Für Ferruccio Busoni (²1916) ist *nicht* die *sinnliche Klanggestalt* wesentlich für Musik, sondern der geschaffene *Gedanke*. Dieser sei das *eigentliche Werk*, das durch die Notation »seine Originalgestalt« verliere und *verfälscht* werde.

Indes ist zu unterscheiden: Zwar zielt das kompositorische (bzw. allgemein das *künstlerische*) Schaffen *manchmal* auf *abstrakte Konzepte*, in vielen *anderen* Fällen aber auf Gegenstände mit einer bestimmten *sinnlichen Erscheinung*. Im zweiten Fall ist etwa genau bestimmt, welche Klanggestalt ein musikalisches Werk haben soll, so dass eine Aufführung dessen angemessene Realisierung ist. Durch abstrakte Konzepte werden dagegen formale, emotionale oder andere Gegebenheiten vorgegeben, während die eigentliche *musikalische* Realisierung relativ *offen* bleibt (wie z.B. bei Stockhausens »Aus den sieben Tagen«, 1968). Das Schaffen von Konzepten lässt u.a. auch die Möglichkeit zu, dass diese (wie z.B. von Cage) in *verschiedenen Medien* in sinnlich wahrnehmbare Objekte *umgesetzt* werden.

Die Antwort auf die Frage, wie jemandes Umgang mit *verschiedenen* künstlerischen Medien einzuschätzen ist, hängt von dem jeweils vorausgesetzten Kunstbegriff ab:

- Wenn als jemandes Kunst vor allem die Fähigkeit zum Schaffen *geistiger* Gebilde gilt, können diese prinzipiell in jeglichem Medium *umgesetzt* werden (und zwar nicht notwendigerweise von derselben Person).
- Wenn als Kunst vor allem die Fähigkeit zum Schaffen *sinnlich* wahrnehmbarer Objekte gilt, beruht jemandes Arbeit mit mehreren Medien auf einer *Vielfalt* kreativer Anlagen (wie bei E.T.A.Hoffmann oder Gerhard Rühm).

Der Vergleich zwischen solchen künstlerischen Ansätzen lässt nicht nur *Unterschiede* zwischen den »Werken« erkennen, sondern fördert auch deren *wechselseitige Erhellung*.

Das Geistige kann in der Kunst auch dadurch präsent sein, dass es in einem Werk *dargestellt* wird:

- In einem Werk werden *abstrakte* Gegenstände (z.B. Zahlen oder Gedanken) sinnlich vergegenwärtigt.

Charles Demuth: »The Figure 5 in Gold« (1928), Öl, Graphit, Tinte und Blattgold auf Karton, 90,2 x 76,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Joseph Kosuth: »Passagen-Werk (Documenta-Flânerie)« (1992), Installation in zwei übereinander liegenden Räumen der Neuen Galerie in Kassel

Das Geistige kann in der Kunst auch dadurch präsent sein, dass es in einem Werk *dargestellt* wird:

- In einem Werk werden *abstrakte* Gegenstände (z.B. Zahlen oder Gedanken) sinnlich vergegenwärtigt.
- Der in einem Werk dargestellte Gegenstand *verweist* auf etwas Geistiges, wie z.B. bei Sengai Gibbon.

Sengai Gibbon: Tuschezeichnung »Das Universum« (um 1800)

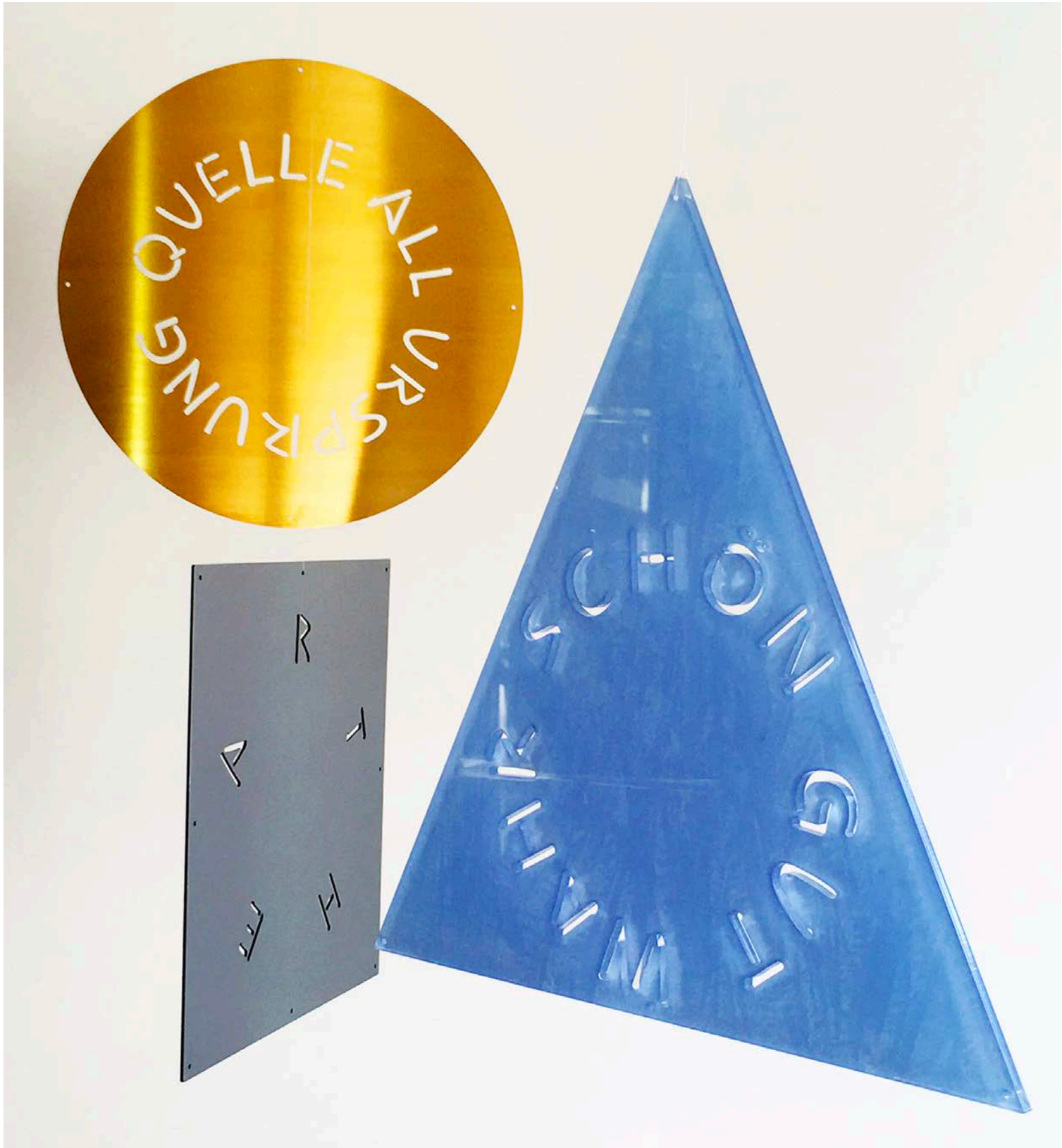
Das Geistige kommt in der Kunst auch dadurch ins Spiel, dass es *Sujet* eines Werkes ist:

- In einem Werk werden *abstrakte* Gegenstände (z.B. Zahlen oder Gedanken) sinnlich vergegenwärtigt.
- Der in einem Werk dargestellte Gegenstand *verweist* auf etwas Geistiges wie z.B. bei Sengai Gibbon.
  Laut Daisetz T. Suzuki (*Der Zen-Meister Sengai*, 1971; dt.1985) stellt in diesem Bild der Kreis »das Unendliche dar, und das Unendliche bildet die Grundlage alles Seienden. Das Unendliche in sich selbst ist jedoch formlos. Wir mit Sinnen und Intellekt ausgestatteten Menschen verlangen nach greifbaren Formen – daher das Dreieck. Das Dreieck ist der Beginn aller Formen. Aus ihm entsteht zuerst das Viereck. Ein Viereck ist ein verdoppeltes Dreieck. Dieser Verdopplungsprozeß setzt sich unendlich fort, und so gelangen wir zur Vielheit der Dinge, welche die chinesischen Philosophen ›die zehntausend Dinge‹ – das Universum – nennen.«

An Sengais Zeichnung können wir uns eine Mehrdeutigkeit des Ausdrucks ›Geist‹ in Bezug auf Kunst bewusst machen:

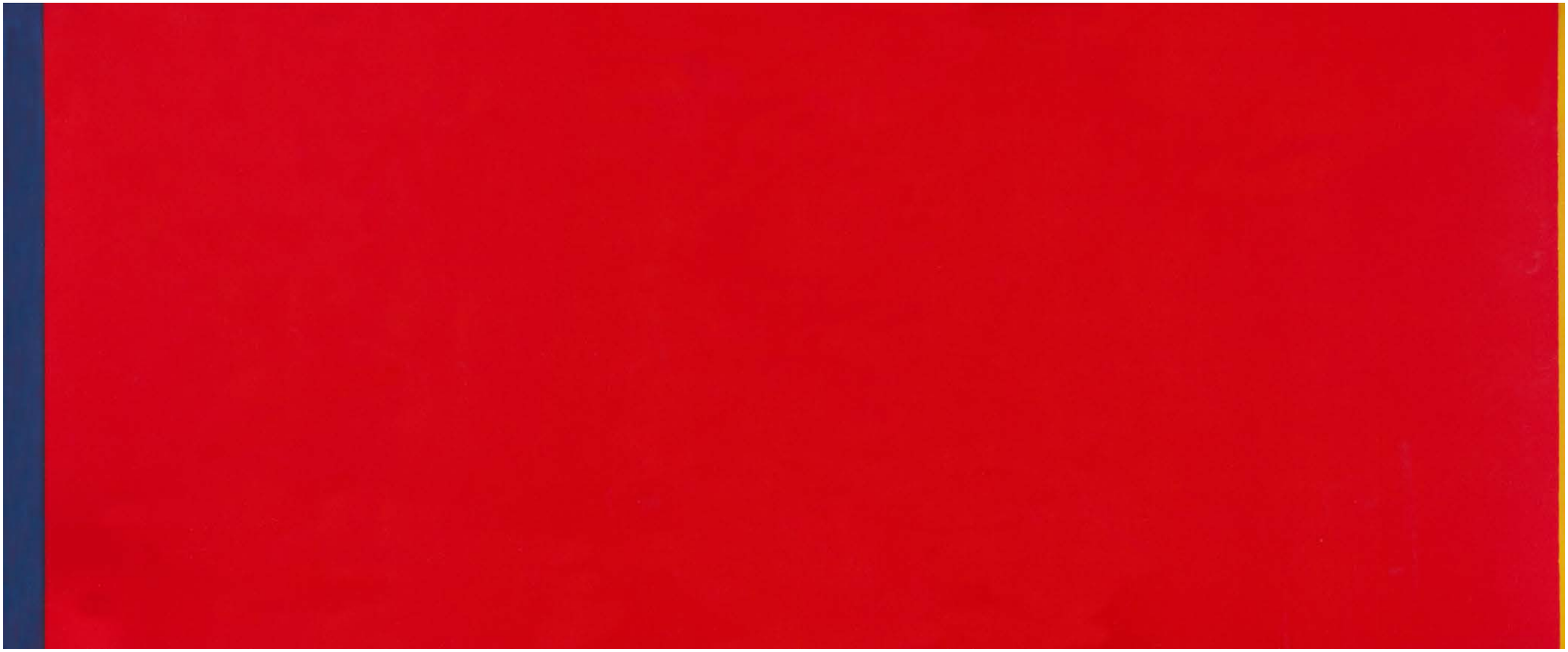
- Geist im *subjektiven* Sinne betrifft kognitive Vorgänge, die sich in Individuen abspielen, darunter auch das Erfassen von Geist in einer der anderen Bedeutungen.
- Unter Geist im *objektiven* Sinne sind Inhalte zu verstehen, die (wie Sprachen, Religionen, Kulturen, Theorien usw.) von Menschen geschaffen sind, aber dann unabhängig vom individuellen Bewusstsein existieren.
- Der bereits von Hegel davon explizit unterschiedene »*absolute*« Geist ist schließlich etwas, das als unabhängig vom Menschen, unendlich und ewig gilt, das wir jedoch bis zu einem gewissen Grad subjektiv erfassen können, z.B. durch seine künstlerische Vergegenwärtigung.

- Vor diesem Hintergrund können wir uns vorstellen, dass das über Sengai Gesagte ähnlich (wenn auch nicht gleich) auch auf Werke zeitgenössischer europäischer Kunst zutrifft, die sich solcher Motive bedienen.



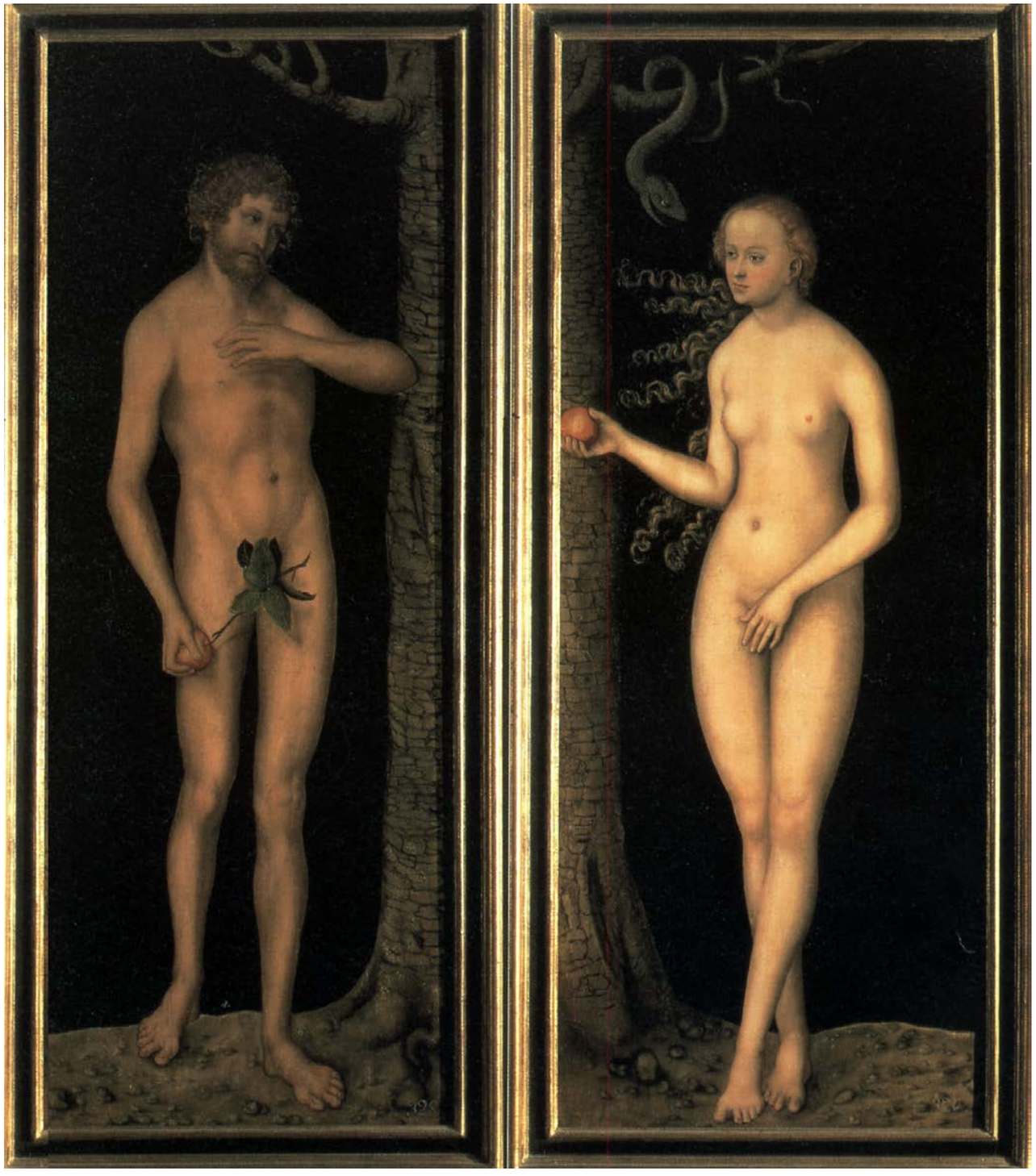
Dieter Huber: »SPIRIT« (2019–2023), rotierendes Oktogon mit 24 Mobiles (Detail)

- ➡ Vor diesem Hintergrund können wir uns vorstellen, dass das über Sengai Gesagte ähnlich (wenn auch nicht gleich) auch auf Werke zeitgenössischer europäischer Kunst zutrifft, die sich solcher Motive bedienen.
- Auch Kunstwerke, die sich *metasprachlich* auf Gegebenheiten der Kunst (wie z.B. deren »Essenz«) beziehen oder in denen es um eine *Referenz* zu oder *Reverenz* vor anderer Kunst geht, sind in diesem Sinne geistiger Natur.



Barnett Newman: »Who's Afraid of Red, Yellow and Blue, III« (1966/67), Acryl auf Leinwand, 243,8 x 543,6 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

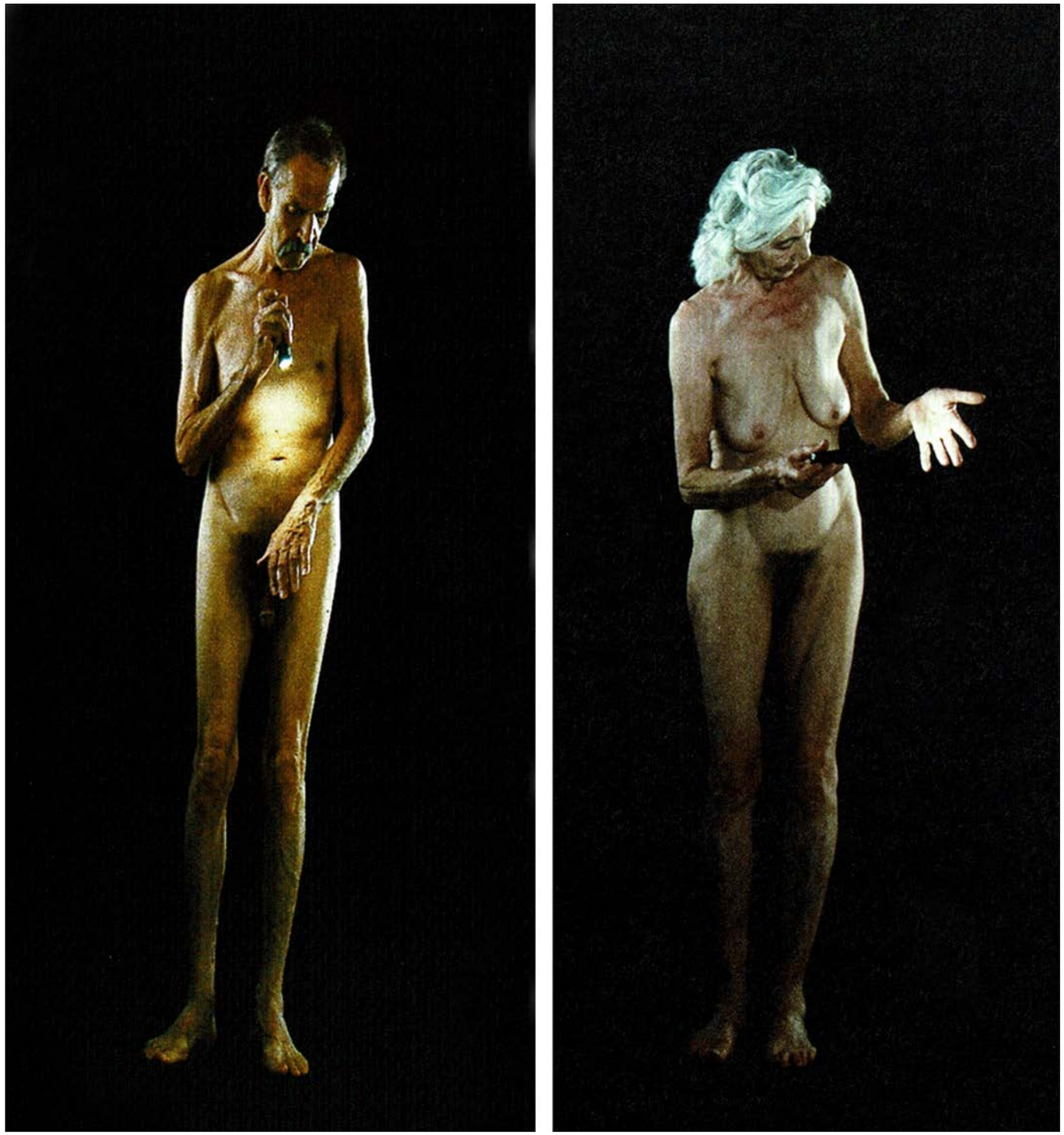
Dieter Huber: PALETTE #35 (2017), UV-Print auf opalem Acrylglas, Alu-Dibond, Dammharzfirnis, Aluminium, gefräst, realisierbar in drei Formaten (z.B. 150 x 180 x 1,5 cm)



Lucas Cranach: »Adam und Eva: Der Sündenfall« (ca.1510–1520), Diptychon, Öl auf Lindenholz, jeweils 137 x 54 cm, KHM Wien

Man Ray: »Ciné-Sketch: Adam and Eve (Marcel Duchamp and Bronia Perlmutter)«, 1924, Gelatin-Silberdruck, 28,2 x 21,7 cm

Elaine Sturtevant: »Duchamp Relâche (Robert Rauschenberg and Elaine Sturtevant)« (1967), Fotografie, 43,5 x 35 cm

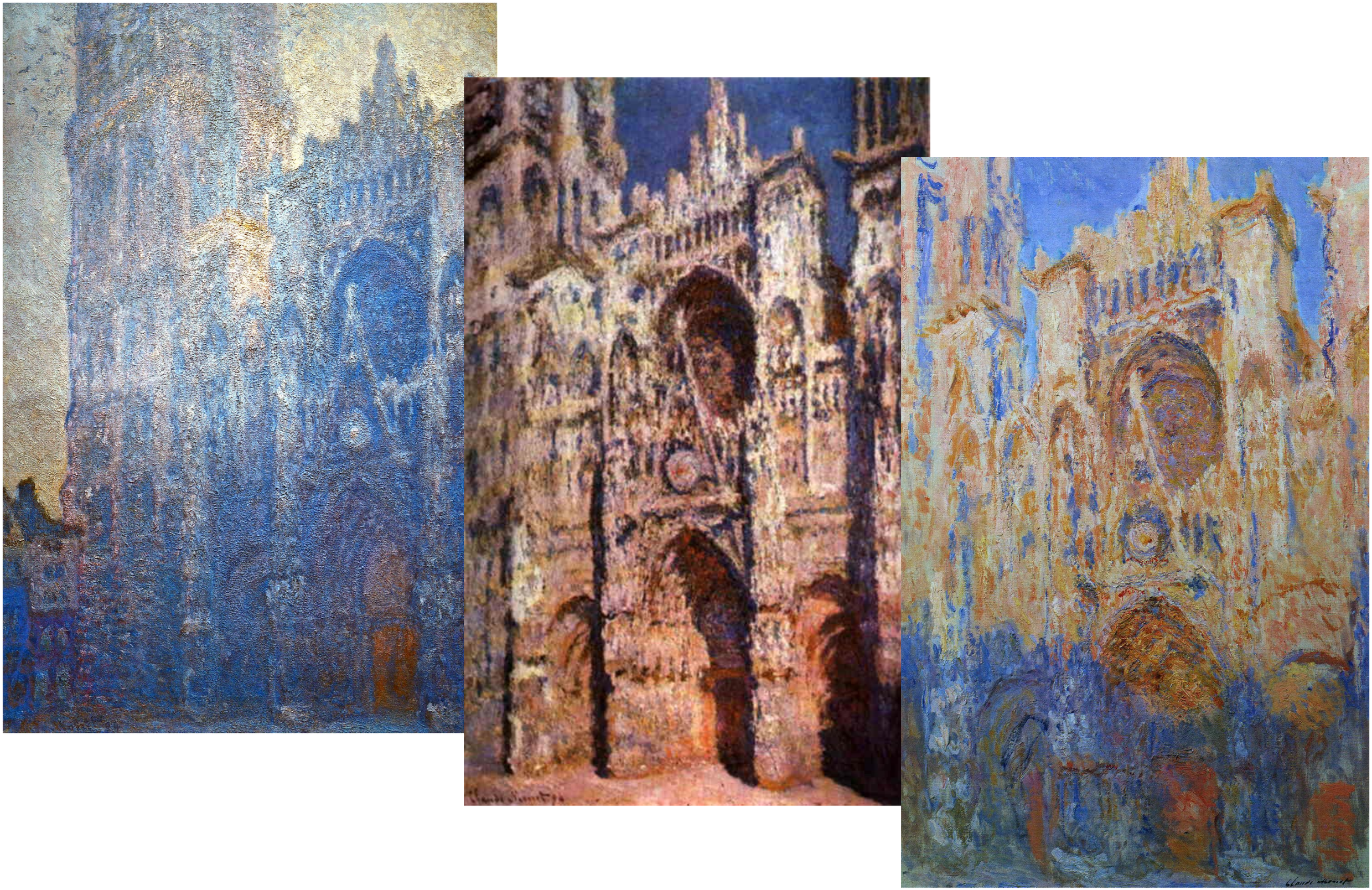


Bill Viola: »Man Searching for Immortality/ Woman Searching for Eternity« (2013), HD Farbvideo auf schwarzem Granit, jeweils 227 x 128 x 5 cm (Fotos: Kira Perov)

Cindy Sherman: »Untitled Film Stills«, #21 (1978), Fotografie, Gelatin-Silberdruck, 19,1 x 24,1 cm

Aneta Grzeszykowska: »Untitled Film Stills«, #21 (2006), Fotografie, C-Print auf Papier, 35 x 39,7 cm

- ➡ Vor diesem Hintergrund können wir uns vorstellen, dass (zwar nicht die gleichen, aber) ähnliche Überlegungen auch auf Werke zeitgenössischer europäischer Kunst zutreffen, die sich solcher Motive bedienen.
- Auch Kunstwerke, die sich *metasprachlich* auf Gegebenheiten der Kunst (wie z.B. deren »Essenz«) beziehen oder in denen es um eine *Referenz* zu oder *Reverenz* vor anderer Kunst geht, sind in diesem Sinne geistiger Natur.
- Nicht zuletzt beruhen *Werkserien* oder *Werkzyklen* in der Regel auf einem (geistigen) *Konzept*.

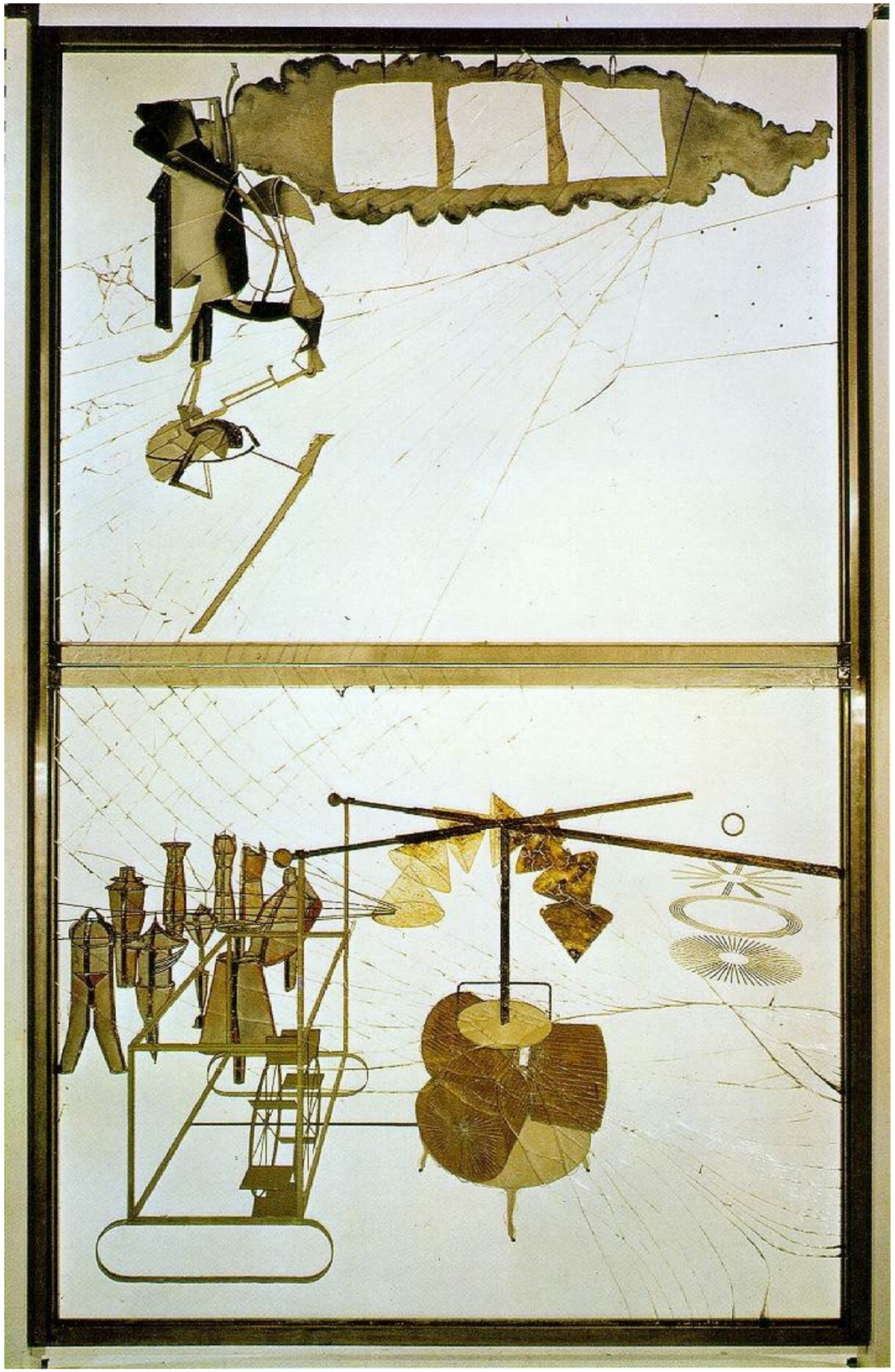


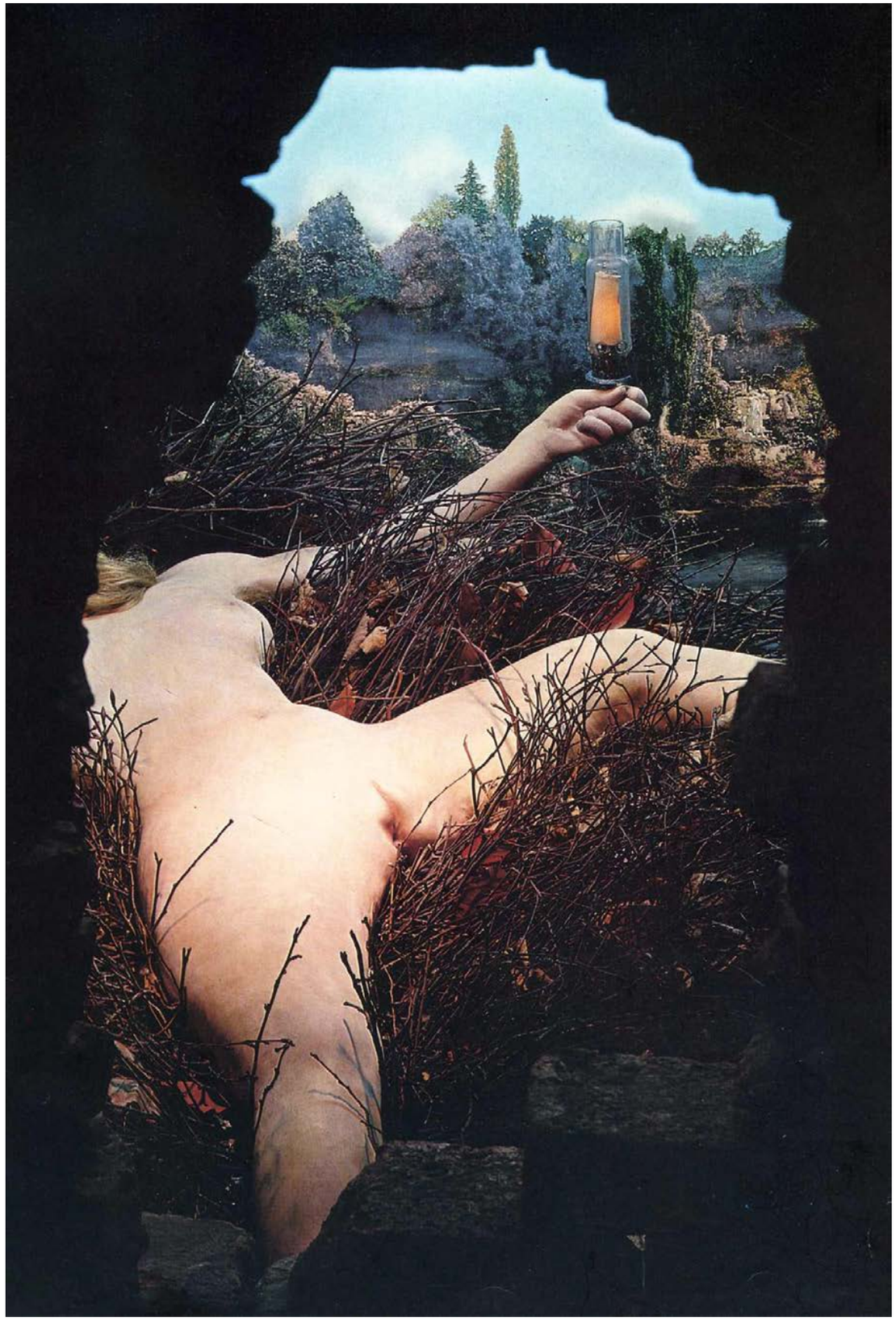
Claude Monet: »La Cathédrale de Rouen«, morgens, mittags und abends (1893–1894),
Öl auf Leinwand, je ca. 107 x 73,5 cm

- ➡ Vor diesem Hintergrund können wir uns vorstellen, dass (zwar nicht die gleichen, aber) ähnliche Überlegungen auch auf Werke zeitgenössischer europäischer Kunst zutreffen, die sich solcher Motive bedienen.
- Auch Kunstwerke, die sich *metasprachlich* auf Gegebenheiten der Kunst (wie z.B. deren »Essenz«) beziehen oder in denen es um eine *Referenz* zu oder *Reverenz* vor anderer Kunst geht, sind in diesem Sinne geistiger Natur.
- Nicht zuletzt beruhen *Werkserien* oder *Werkzyklen* in der Regel auf einem (geistigen) *Konzept*.
- Malte Monet 33 Bilder der Kathedrale von Rouen, so schuf Robert Motherwell von 1967 bis 1969 knapp 200 Bilder mit dem Titel »Open« und Dieter Huber von 1999 bis 2015 606 Arbeiten zum Thema »Assets and Claims«.

In solchen Fällen ist es bis zu einem gewissen Grad eine Frage der *Entscheidung*, was wir als Werk ansehen. Das gilt etwa insbesondere für das Schaffen von Marcel Duchamp:

- Duchamp hat z.B. eine Reihe von Alltagsgegenständen mehr oder weniger manipuliert und dadurch einen »Gedanken« für sie geschaffen, durch den er sie als »Ready-mades« zu Kunstgegenständen bzw. -werken machte.
- Die den »Ready-mades« zugrunde liegenden Gedanken verweisen aber jeweils auf eines von Duchamps »Hauptwerken«, *La Mariée mis à nu par ses Célibataires, même* (1912–1923) oder *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage* (1946–1966).





Marcel Duchamp: Die beiden Hauptwerke, »Le Grand Verre« (1912–1923) und »Étant Donnés« (1946–1966), beide im Philadelphia Museum of Art

In solchen Fällen ist es bis zu einem gewissen Grad eine Frage der *Entscheidung*, was wir als Werk ansehen. Das gilt etwa insbesondere für das Schaffen von Marcel Duchamp:

- Duchamp hat z.B. eine Reihe von Alltagsgegenständen mehr oder weniger manipuliert und dadurch einen »Gedanken« für sie geschaffen, durch den er sie als »Ready-mades« zu Kunstgegenständen bzw. -werken machte.
- Die den »Ready-mades« zugrunde liegenden Gedanken verweisen aber jeweils auf eines von Duchamps »Hauptwerken«, *La Mariée mis à nu par ses Célibataires, même* (1912–1923) oder *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage* (1946–1966).
- Zudem hat Duchamp jedoch mit mehreren »Schachteln« all diese Zusammenhänge künstlerisch dargelegt.

Marcel Duchamp: »Boîte-en-valise« (1935–1941), Karton, Textil, Glas, Holz, Kunstleder, Keramik, 38 x 40 x 8 cm

Das, was an diesen Gegenständen als »Werk« gelten kann, ist jeweils *geistiger* Natur, da es in einem System von *Gedanken* und *Beziehungen* zwischen diesen besteht.

Wir haben dabei die Wahl, ob wir *jeden* der (geistigen) Gegenstände *für sich* als Kunstwerk betrachten, ob wir uns diesbezüglich auf die beiden »*Hauptwerke*« beschränken, für welche die »Ready-mades« und »Schachteln« bloß Vorarbeiten bzw. Erläuterungen bieten, ob wir das *Ensemble* aller Objekte als *ein Gesamtkunstwerk* ansehen oder ob wir überhaupt Duchamps *Idee des künstlerischen Schaffens* insgesamt als konzeptuell existierendes Kunstwerk auffassen, wovon jene Objekte nur einzelne Realisierungen sind.

Je komplexer das Objekt ist, das wir als »Werk« ansehen, desto schwieriger wird es, dieses zu identifizieren.

Laut Konrad Fiedler (»Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, 1876) kann auch das dem Schaffen zugrunde liegende »künstlerische Bewusstsein« *als Ganzes* das *eigentliche Werk* sein, wovon das, was uns als »Werk« erscheint, »nur ein äußeres Resultat« ist:

> »Die geistige künstlerische Tätigkeit hat kein Resultat, sondern sie selbst ist das Resultat. Sie erschöpft sich in jedem einzelnen Momente, um in jedem folgenden neu zu beginnen.«

In diesem Sinne ist ein Kunstwerk ein *potenziell unendlicher geistiger Prozess*, der sich fortwährend *weiterentwickelt*.
Da ein so verstandenes Kunstwerk *niemals ausgeschöpft* ist, kommt es in den wahrnehmbaren Gegenständen

> »niemals voll zum äußerlichen Ausdruck. Das [wahrnehmbare] Kunstwerk ist nicht die Summe der künstlerischen Tätigkeit des Individuums, sondern ein bruchstückartiger Ausdruck für etwas, was sich in seiner Gesamtheit nicht ausdrücken läßt.«

Unter dieser Voraussetzung stellt uns der Versuch, *angemessen* mit Kunstwerken umzugehen und sie zu verstehen, vor eine »im Grunde unlösbare Aufgabe«, denn jeder materialisierte, als »Werk« wahrnehmbare Gegenstand ist bloß eine »Momentaufnahme« eines komplexen, sich dauernd wandelnden, nie abgeschlossenen geistigen Prozesses.

Dies verhindert laut Fiedler nicht, dass wir bereits dann, wenn wir *anfangen*, ein Werk zu begreifen, »die höchste Anregung« empfangen, die wir der Kunst verdanken können.

Wenn dies *Rezipierenden* gelingt, können diese demnach sogar als *Künstler* gelten. Dieses Bewusstsein zu fördern, war ja ein Anliegen von Joseph Beuys (1969), in dessen Augen jemand nur dann »wahrhaftig lebendig« ist, »wenn er erkennt, daß er ein kreatives [...] Wesen ist.«

Beuys verweist damit auf einen *weiten* Begriff von Kunst, wonach *prinzipiell* alles (z.B. auch der Akt des Kartoffelschälens) zum Bereich der Kunst zu zählen ist, sofern ihm das entsprechende *ästhetische Bewusstsein* zugrunde liegt.
Er betont auch etwas, das in den Definitionen von »Kunst« wenig beachtet wird, nämlich dass die *ästhetische Rezeption* von Kunst stets einen *schöpferischen Umgang* damit erfordert. Wir sind in der Rezeption kreativ, sofern wir hinreichend aufmerksam bzw. bewusst mit welchen Werken bzw. Objekten auch immer ästhetisch umgehen.
Selbst als »bloße« Rezipierende sind wir jene kreativen Wesen, die in den Augen von Beuys »wahrhaft lebendig« sind.
Was ist jedoch notwendig, damit zu Recht gesagt werden kann, dass wir *schöpferisch* mit Kunst umgehen?

Rudolf Arnheim (*Anschauliches Denken*, 1969, dt. 1977) zählt u.a. folgende Fähigkeiten zur *Wahrnehmung* bzw. zum »anschaulichen Denken«:

> »aktives Erforschen, Wählen, Erfassen des Wesentlichen, Vereinfachen, Abstrahieren, Analyse und Synthese, Ergänzen, Korrigieren, Vergleichen, Aufgaben lösen, Kombinieren, Unterscheiden, in Zusammenhang bringen.«

Eine solche Vorstellung von »sinnlicher Erkenntnis« vertritt bereits Alexander Gottlieb Baumgarten (1739).

Manche Menschen können als Rezipierende sogar große Künstler sein (z.B. J.L.Borges oder W.Hildesheimer).

Zwar tragen Rezipierende auf *andere* Weise zum Entstehen eines Kunstwerks bei als jene Menschen, die gewöhnlich als Künstler gelten, doch sind sie »*mitschaffend*« bei Werken, die dadurch in ihrem *Geist* existieren.

Dieter Huber: »Marcel, schachmatt« (Intervention I, 1997)