

Kunst und Moral



Eine Debatte über die Grenzen des Erlaubten

Herausgegeben von
Hauke Behrendt und
Jakob Steinbrenner

DE GRUYTER

Philipp Hübl

Kunst als moralisches Statussymbol

1 Der Wert der Kunst

Was ist Kunst? Der Streit darüber teilt die philosophische Ästhetik in zwei große Lager.¹ Die *Konventionalisten* sagen, Kunst, vor allem bildende Kunst, ist charakterisiert durch soziale Beziehungen. Beispielhaft dafür ist der Ansatz von George Dickie, dem zufolge Kunst das ist, was für eine soziale Gruppe, die sogenannte „Kunstwelt“, als Kunst zählt.² Die Gegenposition vertreten die *Nicht-Konventionalisten*, die sagen, Kunst sei durch kausale Eigenschaften charakterisiert. Demnach ist Kunst entweder, was mit kulturellem Wissen und bestimmten Absichten produziert wurde oder was im Rezipienten bestimmte ästhetische Wertschätzung auslöst, oder beides.

Ich vertrete die These, dass beide Lager nur zur Hälfte Recht haben. Aktuelle empirische Studien deuten tatsächlich daraufhin, dass Dickies Ansatz zumindest auf die moderne Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zutrifft. Seit Anbeginn der vornehmlich europäischen Avantgardekunst um 1910 sind Künstler umso erfolgreicher, je stärker sozial vernetzt sie sind³ und je häufiger sie durch soziale Filter validiert werden, etwa durch Ausstellungen im MoMA oder in führenden Galerien.⁴ Im Prinzip kann jeder Mensch ein Künstler und jedes Objekt ein Kunstwerk sein, sofern die „Kunstwelt“ aus Kuratoren, Galeristen, Kritikern, Sammlern und Künstlern sie dazu erklärt.

Obwohl Zufall eine Rolle spielt, sind die Kriterien der Kunstwelt allerdings nicht gänzlich willkürlich, wie es bei Dickie manchmal den Anschein hat, wenn er über die Kunstwelt spricht, als handele es sich um eine Tafelrunde des ästhetischen Adels, von dem hin und wieder Novizen zum Ritter geschlagen werden.⁵

Anmerkung: Ich danke Hauke Behrendt und Jakob Steinbrenner für hilfreiche Anmerkungen zu diesem Text.

1 Unter die „Konventionalisten“ subsumiere ich hier auch „historische“ und „institutionelle“ Ansätze, unter die Nicht-Konventionalisten alle Spielarten der „Funktionalisten“, für einen Überblick siehe Adajian (2018).

2 Dickie (1984), Dickie (2001). Die Idee der „Kunstwelt“ findet sich auch in Dantos Frühwerk, siehe Danto (1964), Danto (1981).

3 Mitali/Ingram (2018).

4 Fraiberger et al. (2018).

5 Danto (1997, S. 196f.); siehe auch Danto (2013, S. 33).

Kunstwerke haben typischerweise etwas an sich, dem sie ihren Status zu verdanken haben. Arthur Danto meint, Kunstwerke stellen „bedeutungsvolle“ Werke dar, in denen „Bedeutungen verkörpert“ seien, was man weniger metaphorisch vielleicht so auf den Punkt bringen kann: Sie werden mit bestimmten Absichten und Überzeugungen über Bedeutung produziert und interpretiert.⁶

Dagegen argumentiere ich dafür, dass Kunstwerke im doppelten Sinne „wertvolle Werke“ sind. Sie dienen nicht nur als ökonomische Investitionsgüter, sondern deuten mittelbar und unmittelbar auf die moralischen Einstellungen des Kunstpublikums hin, im Fall moderner Kunst auf dessen progressive Werte. So wie der Besitz von Kunst als *ökonomisches Statussymbol* dienen kann⁷, ist die Auseinandersetzung mit Kunst ein *moralisches Statussymbol*. Dieser evaluative Ansatz sieht die Essenz von Kunst weder allein in einem hinreichenden Konsens von Experten, noch primär in den kognitiven oder emotionalen Zuständen bei der Erschaffung und Interpretation von Kunstwerken, sondern in der emotionsbasierten *moralischen Identität*, die Menschen zuallererst die Motivation gibt, sich mit Kunst zu beschäftigen, auch wenn ihnen das selbst oft verborgen bleibt.

2 Wie man Kunstwerke macht

Kunstwerke sind buchstäblich *Artefakte*, aber nicht alle Artefakte sind Kunstwerke. In einer ersten Annäherung kann man Artefakte als Entitäten ansehen, die Menschen mit einer bestimmten Absicht *hergestellt* haben wie Hämmer, Banknoten, Flughäfen, Styropor oder Aspirin. Manchmal allerdings verwenden wir natürliche physische Objekte als Werkzeuge: Steine als Briefbeschwerer beispielsweise, Äste als Knüppel oder Kohlestücke, um etwas an eine Felswand zu zeichnen. Will man diese Fälle berücksichtigen, muss man die Begriffsanalyse weiter fassen. Artefakte sind demnach Entitäten, die Menschen *hergestellt* haben, oder die sie mit einer bestimmten Absicht *verwenden*.⁸ Wie bei den meisten Begriffen ist die mentale Kategorie „Artefakt“ nicht als Definition mit einzeln notwendigen und zusammen hinreichenden Elementen im Langzeitgedächtnis gespeichert, sondern vermutlich über einen Stellvertreter oder eine Merkmalsliste repräsentiert.⁹ Für die Zwecke des vorliegenden Texts verwende ich die weite Analyse des Begriffs „Artefakt“, die von einem prototypischen Kern ausgeht. Sie läuft quer zu den Dimensionen „künstlich“ versus „natürlich“, „konkret“ versus

⁶ Danto (2013, S. 49f.).

⁷ Bourdieu (1979).

⁸ Preston (2013).

⁹ Adajian (2005); für einen Überblick über die Diskussion, siehe Margolis/Laurence (1999).

„abstrakt“, und „belebt“ versus „unbelebt“. Die prototypischen Artefakte wie ein Stuhl sind konkret, künstlich und unbelebt. Weniger prototypische Fälle sind allerdings denkbar. Ein Stein als Briefbeschwerer ist natürlich und unbelebt¹⁰, eine gezüchtete kernlose Traube oder ein genmodifiziertes Bakterium ist künstlich und belebt¹¹, und eine naturwissenschaftliche Theorie ist abstrakt, wenn auch konkret in Raum und Zeit realisiert, etwa als Schriftspur in einem Notizbuch.

Kunstwerke sind besondere Arten von Artefakten. Die prototypischen Beispiele in der bildenden Kunst, Skulptur und Gemälde, sind konkret, künstlich und unbelebt. Aber auch hier können weniger prototypische Fälle als Kunstwerke zählen. Konzeptkunst ist abstrakt, BioArt produziert künstliche lebende Kunstwerke und wer, wie Timm Ulrichs, sich 1961 in Hagen selbst als Kunstwerk ausstellt, hat ein natürliches Objekt zu Kunst gemacht.

Mit John Searles Ansatz über soziale Tatsachen kann man Kunstwerke als beobachterabhängige Artefakte („observer-relative features“) ansehen.¹² Sie wurden nicht nur mit einer bestimmten Absicht gefertigt oder verwendet, sondern sie sind erst Kunstwerke, wenn sie von einer hinreichenden Zahl von Beobachtern „als Kunstwerke“ anerkannt sind.¹³ Mit anderen Worten, die Existenz eines Kunstwerks ist eine *institutionelle Tatsache*, die ihrerseits den Spezialfall einer *sozialen Tatsache* bildet. Soziale Tatsachen betreffen die Existenz von Artefakten wie Hämmer, Geld, Autos, aber auch Universitäten und Demokratien. Sie existieren nur, weil mindestens zwei Personen intentionale Zustände kollektiv hegen, also Wünsche, Absichten und vor allem Überzeugungen darüber, was es gibt oder was man tun soll.¹⁴ Indem zwei Kinder die geteilten Überzeugungen haben, miteinander Verstecken zu spielen, konstituieren sie damit die soziale Tatsache des Versteckspiels. Institutionelle Tatsachen sind noch spezifischere soziale Tatsachen. Das Muster institutioneller Tatsachen hängt von konstitutiven Regeln der Form „X zählt als Y im Kontext K“ ab, die eine hinreichende Zahl von Menschen akzeptiert. Buntes Papier ist in unserem kulturellen Kontext nur deshalb eine Banknote, weil hinreichend viele Menschen Überzeugungen haben, dass dieses bunte Papier als Euroschein *zählt*. Während ein natürliches Objekt wie ein Baum allein durch seine atomare Mikrostruktur konstituiert ist, unabhängig von Beobachtern, für die das Objekt als Baum zählt, ist der Baum „als Grundstücksbegrenzung“ durch die intentionalen Zustände der Vertragspartner und weiterer

¹⁰ Hilpinen (2011) spricht von „naturefact“. Gebräuchlich ist auch „instrument“, weil es nicht hergestellt wurde, um als Artefakt erkannt zu werden, siehe Dipert (1993).

¹¹ Sperber (2007).

¹² Searle (1995).

¹³ Abell (2012).

¹⁴ Searle (1983).

gesellschaftlicher Institutionen konstituiert.¹⁵ In der Kunst ist es genauso. Tracy Emins ungemachtes Bett ist in ihrem Apartment nur ein ungemachtes Bett. Erst in der Ausstellung der Tate Modern *zählt* dieses Artefakt auch als Kunstwerk.

Doch auf welchem Wege erhalten bestimmte Artefakte den Status von Kunstwerken? Durch einen hinreichend großen Konsens einer Gruppe von Experten, wie die Konventionalisten sagen? Oder haben einige Artefakte bestimmte Dispositionen, die sie relativ zu den Dispositionen der Experten und des Publikums dazu prädestinieren, als Kunstwerke zu zählen, wie die Nicht-Konventionalisten sagen? Die über viele Jahrhunderte geteilte Auffassung, Kunst müsse die Natur nachahmen oder „Wohlgefallen“, also Schönheitserlebnisse ins uns hervorrufen, erfüllt die Anforderung der ästhetischen Kriterien der Nicht-Konventionalisten. Doch spätestens seit Marcel Duchamps Werk *Fountain* von 1917, ein umgedrehtes Pissoir, als Kunstwerk zählt, sind Nachahmung oder Schönheit nicht mehr alleine, oder vielleicht gar nicht mehr Kriterien für Kunst. Seit Anbruch der Moderne kann im Prinzip alles Kunst sein. Doch nicht alles ist Kunst. Wo also liegt der Unterschied?

3 Ästhetische Qualitäten oder soziale Konventionen

Die Nicht-Konventionalisten charakterisieren Kunst anhand von ästhetischen Einstellungen, unterscheiden sich jedoch darin, was diesen Einschätzungen zugrundeliegt. Demnach ist Kunst entweder, was mit bestimmtem Kulturwissen und bestimmten Absichten produziert wurde, vor allem aber und noch mehr: was im Rezipienten eine bestimmte ästhetische Wertschätzung auslöst, sei es durch *kognitive* Zustände wie Nachdenken¹⁶, Erkennen des Wertvollen¹⁷, Erfassen einer Bedeutung¹⁸ oder Selbstkenntnis¹⁹, *affektive* Zustände wie die Emotion der Bewunderung und des Staunens²⁰ oder mentale *Mischzustände*.²¹

Die Probleme dieser Familie von Ansätzen liegen auf der Hand. Erstens erzeugen auch Naturzustände ästhetische Wertschätzung. Wir staunen über den bestirnten Himmel über uns, wir bewundern Korallenriffe, wir denken über die

¹⁵ Searle (1995, S. 98).

¹⁶ Levinson (2006).

¹⁷ Walton (2008).

¹⁸ Danto (2013).

¹⁹ Lehrer (2012).

²⁰ Prinz (2011).

²¹ etwa bei Kant (1790, § 44 f.).

Unendlichkeit der Zeit nach, erfassen das Wertvolle in der Natur oder lernen uns durch Philosophie selbst besser kennen. All das ist aber keine Kunst. Zweitens wird nicht alles, was mit der hehren Absicht und in der festen Überzeugung als Kunst produziert wird, auch als Kunst anerkannt. Drittens ist spätestens die Avantgarde-Kunst selbstreferentiell. Moderne Kunst repräsentiert manchmal die Welt, aber meist nur sich selbst. Vor allem aber thematisiert sie oft das Repräsentieren und ist dabei intertextuell, stellt sich also in Beziehung zur bisherigen Kunstgeschichte. Dieser Selbstbezug führt dazu, dass jedes aktuelle rezeptionsästhetische Prinzip der Kunst zu einem späteren Zeitpunkt gebrochen wird oder in Zukunft gebrochen werden kann. Bei diesen Brechungen handelt es sich nicht um eine „Erweiterung des Kunstbegriffs“ wie Joseph Beuys mutmaßte, sondern um eine konsequente Anwendung eines modernen Kunstbegriffs, der die *Neophilie* ins Zentrum stellt, also sagt „Gut ist, was neu ist“, und daher selbstbezüglich ist.²² Die Avantgarde ist schon dem Namen nach als das Neue, Besonders und Einzigartige charakterisiert und dazu muss sie sich vom Alten, Etablierten und Allgemeinen abgrenzen. So verschwand spätestens mit Dada Schönheit als zentrales Element der Kunst, Materialität war kein notwendiges Merkmal mehr durch Laszlo Moholy-Nagys vom *Licht-Raum-Modulator* erzeugte Lichtkunst oder durch Performance-Kunst. Beständigkeit der Werke und Materialien waren spätestens durch Beuys' Fettecken nicht mehr essentiell. Motive der Hochkultur wurden durch Andy Warhols Pop Art obsolet, und edle Materialien durch Assemblagen von Pablo Picassos, Kurt Schwitters und Robert Rauschenberg. Die Autonomie des Künstlers trat durch Zufallselemente in den Hintergrund, unter anderem in den Werken von Hans Arp, Jackson Pollock und Gerhard Richter.

Man kann den Ausdruck des Neuen als *ästhetisches Prinzip zweiter Ordnung* oder als Meta-Prinzip charakterisieren. Als Nicht-Konventionalist könnte man zur Verteidigung entgegenen, dass das Neue ästhetische Wertschätzung verursacht, aber abhängig vom Vorwissen der Betrachter über primäre Eigenschaften der Kunstwerke ist, womit man ein kausales Prinzip gefunden hätte, was ein Artefakt zu einem Kunstwerk in den Augen der geschulten Betrachter macht. Tatsächlich, so lautet meine These, spielt Neophilie, also die Wertschätzung des Neuen eine Rolle bei der Zuschreibung von Kunst, allerdings nicht systematisch und auch nicht direkt als Bauprinzip für Kunstwerke. Selbst wenn eine Klasse von Artefakten tatsächlich ontisch neu ist wie das erste iPhone oder selbst wenn ein Artefakt für die Mehrheit der Menschen epistemisch neu erscheint, heißt das

²² Beuys in Harlan (2001, S. 81). Der Gedanke findet sich offenbar schon bei Kant, siehe Steinbrenner (2018).

nicht, dass es sich um ein Kunstwerk handelt. Das „Neue“ ist eine zu weit gefasste Kategorie, um einzig die Menge aller Kunstwerke zu umfassen.

Abgesehen davon gibt es keine klaren Kriterien für das Neue. Neuerschaffene Artefakte sind trivialerweise als raumzeitlich verortete Einzeldinge, also als Tokens, immer neu, weil sie davor nicht existiert haben. Wäre das das Kriterium, wäre alles Kunst. Das „Neue“ der Kunstwerke bezieht sich offenbar auf die Neuheit von Typen von Einzeldingen. Einzelne Kunstwerke wie etwa ein kubistisches Gemälde oder eine dadaistische Assemblage erschaffen und instanzieren einen neuen Typ, also eine neue Kategorie von Kunstwerken. Da allerdings Kategorien abstrakt sind, existieren unendlich viele potentiell neue Kategorien, also potentiell unendlich viele neue Kunstwerke. Doch die allerwenigsten Artefakte, die neue Kategorien instanzieren, sind auch Kunstwerke. Offenbar spielt das Neue in der modernen bildenden Kunst eine andere Rolle. Es handelt sich, so meine These, um *epistemische Typenneuheit*, die vor allem Menschen mit einem hohen Wert beim Persönlichkeitsmerkmal Offenheit anspricht, was wiederum ein starker Indikator für eine progressive Moral ist. Die ästhetische Wertschätzung des Neuen ist tatsächlich ein Ausdruck und eine Versicherung der eigenen moralischen progressiven Identität gegenüber anderen und sich selbst.

Während die Selbstbezüglichkeit der Kunst ein Argument gegen die Nicht-Konventionalisten darstellt, stellt sie umgekehrt ein Argument für den Ansatz der Konventionalisten dar. Was als neu zählt, ist nicht anhand unabhängiger Kriterien überprüfbar. Daher hängt der Status eines Kunstwerks von den Vertretern einer sozialen Gruppe ab, die man „Kunstwelt“ nennen kann. Diese Welt ähnelt der Wissenschaftswelt darin, dass ihre Vertreter mit hohem internen Sozialstatus auch von Nicht-Experten als solche anerkannt werden. Im Gegensatz zur Wissenschaftswelt, in der mehr oder weniger Einigkeit darüber herrscht, was verbindliche Prinzipien der Wissenschaft sind, gibt es jedoch in der Kunstwelt keine ausbuchstabierbaren und damit objektivierbaren Kriterien für das, was als Kunstwerk zählt. Sobald sie außerdem formuliert wären, könnte ein Künstler sie brechen, um etwas Neues zu schaffen. Der Ansatz der Konventionalisten kann diesen Fall leicht erklären: Eine Person wird zu einem Künstler, wenn sie Artefakte schafft, die in den Augen von Experten *als Kunstwerke* angesehen werden.

Die Standardeinwände gegen diese institutionelle Auffassung von Kunst lassen sich abwenden. Der erste und vermeintlich schwerwiegendste Einwand besagt, dass die Charakterisierung zirkulär ist: Es scheint, als müsse man den Kunstbegriff schon voraussetzen, um die Kunstwelt zu charakterisieren. Dann kann aber der Rückgriff auf den Begriff der „Kunst-Welt“ nicht erklären, was ein „Kunst-Werk“ ist. Dieser Einwand lässt sich leicht entkräften. Bei der Charakterisierung handelt es sich nicht um eine begriffliche Zirkularität im engeren Sinne, sondern allenfalls um einen *Holismus* der Begriffe: Man kann den Begriff der

Kunst nicht erfassen, ohne schon Begriffe von Handlungen, Überzeugungen, Absichten, Artefakten, Institutionen und vielen weiteren Dingen zu haben.²³ Der Holismus der Begriffe macht den institutionellen Ansatz aber nicht zirkulär, was man schon an einer Neuformulierung sehen kann: „Eine Personengruppe X hat kollektive intentionale Zustände, die institutionelle Fakten erschaffen, durch die wir Objekte als Kunstwerke ansehen.“ Diese Gruppe X hat Auffassungen darüber, was als Kunst zählt. Aber die Tatsache, dass diese Gruppe arbiträr „Kunstwelt“ genannt werden kann, macht die Charakterisierung von Kunst selbst nicht zirkulär.

Ein zweiter Einwand besagt, dass jemand ein Kunstwerk außerhalb der Kunstwelt erschaffen kann. Aber erstens ist fraglich, ob Artefakte, die niemals eine Verbindung zu einer Kunstinstitution haben, Kunstwerke sein können, und zweitens handelt es sich bei diesen Beispielen typischerweise um einen Rückschaufehler. Zum Zeitpunkt der Erschaffung war ein Werk allenfalls ein Proto-Kunstwerk, das wir rückblickend als Kunstwerk auffassen, nachdem es später von einer hinreichend großen Zahl von Mitgliedern der Kunstwelt als solches anerkannt wurde.

Ein dritter Einwand besagt, dass die Charakterisierung der „Kunstwelt“ zu allgemein ist, um sie von anderen institutionellen Systemen wie der Konsumwelt zu unterscheiden.²⁴ Doch die Artefakte der Kunstwelt werden von einer hinreichenden Zahl von Experten und Außenstehenden als *Kunstwerke* anerkannt, während die Artefakte der Wissenschaftswelt als *wissenschaftliche Fakten* und die der alltäglichen Konsumwelt als *alltägliche Konsumgüter* aufgefasst werden. Der Gehalt der kollektiven intentionalen Zustände unterscheidet sich, daher sind die „Welten“ ebenfalls voneinander unterscheidbar.

Ein vierter Einwand gegen institutionelle Charakterisierungen von Kunst lautet, dass es keine klaren Kriterien für die Mitgliedschaft in der Kunstwelt zu geben scheint. Das ist sicherlich richtig, spricht aber nicht gegen die Charakterisierung. Formale Kriterien gibt es nur, sofern es sich um *formale* institutionelle Tatsachen handelt, etwa um Tatsachen darüber, wer Minister, Richter oder Arzt ist. Daher sind diese Berufsbezeichnungen auch gesetzlich geschützt.

Die Kunstwelt ist dagegen eine *nicht-formale* institutionelle Entität, die unscharfe Grenzen hat, wie zu einem geringeren Maß auch die Welt der Wissenschaft.²⁵ Solange hinreichend viele Personen innerhalb und außerhalb der

²³ Davidson (1984).

²⁴ Davies (2004, S. 248).

²⁵ Statt von „nicht-formalen institutionellen“ Eigenschaften könnte man auch von „communal properties“, also sinngemäß von „gemeinschaftlich akzeptierten Eigenschaften“ sprechen, wie es Åsta (2018) tut. Folgt man Konstitutionalisten wie Searle, dann hängt der Status von Kunstwerken,

Kunstwelt eine Person als Mitglied der Kunstwelt anerkennen, ist die Person Mitglied dieser Welt. Im Fall der Wissenschaftswelt verhält es sich genauso. Daher sind die Berufsbezeichnungen „Künstler“, „Kunstkritiker“ und „Galerist“ genauso wenig geschützte wie „Wissenschaftler“ oder „Philosoph“.

Artefakte werden durch eine *doppelte Anerkennungsrelation* zu Kunstwerken. Sie müssen von einer hinreichend großen Menge an Mitgliedern der Kunstwelt als Kunstwerke anerkannt werden, und die Mitglieder der Kunstwelt müssen ihrerseits von einer hinreichend großen Menge von Außenstehenden der Kunstwelt als Mitglieder der Kunstwelt und damit als Experten anerkannt werden. Tatsachen darüber, wer als Vertreter der Kunstwelt zählt, sind wiederum spezifische institutionelle Tatsachen darüber, wann jemand als Kritiker, Kurator, Sammler und so weiter zählt. Auch hier gibt es prototypische Fälle und Grenzfälle, die die klaren Fälle aber nicht in Frage stellen.

Ein Nicht-Konventionalist könnte argumentieren, dass zwar die Prinzipien der Kunstwelt darüber entscheiden, wann ein Artefakt als Kunstwerk zählt, diese Prinzipien selbst wiederum aber auf nicht-konventionalistischen Kriterien beruhen, die nur Experten mit Vorwissen beurteilen können. Ein Kunstwerk wäre demnach, was von Experten mit bestimmten mentalen Zuständen (Künstlern) produziert wurde und vor allem in Experten mit bestimmten mentalen Dispositionen (Kunstexperten) Zustände der ästhetischen Wertschätzung verursacht.

Doch wie gesagt: Gäbe es in der bildenden Kunst objektive Standards für künstlerisches Können, wie es sie in der klassischen Musik gibt, müsste es beispielsweise Blindbegutachtungen oder objektivierbare Kriterien dafür geben, was als Meisterschaft in dem Fach zählt. Das ist klarerweise nicht der Fall. Mehr noch, die empirischen Daten sprechen dafür, dass Erfolg am Kunstmarkt anders als beispielsweise in der Welt der klassischen Musik nicht primär von Talent, von den ästhetischen Qualitäten der Kunstwerke oder von typischen ästhetischen Erlebnissen bei Kunstbetrachtern abhängt.

4 Die Kunstwelt, empirisch betrachtet

Einige Werke sind besonders gute Vertreter für bildende Kunst des 20. Jahrhunderts wie Picassos Gemälde *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* und *Guernica*, Henri Ma-

einfach gesagt, von kollektiv geteilten konstitutiven Regeln ab. Folge man hingegen Konferralisten wie Ásta, wird der Status von einer besonderen Gruppe mit sozialer Geltungskraft, sprich mit Autorität, übertragen („conferred“). Im Streit zwischen Konstitutionalisten und Konferralisten ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. Die Beobachtungen im vorliegenden Text kann man mit beiden Ansätzen modellieren.

tisse *La Danse*, Duchamps schon erwähnte *Fountain* sowie sein Bild *Nu descendant un escalier no. 2*, Umberto Boccionis Plastik *Unique Forms of Continuity in Space (Forme uniche della continuità nello spazio)* oder René Magrittes Pfeife (*La trahison des images*).²⁶ Die besten Vertreter einer Kategorie sind die Prototypen. Je mehr eine Entität einem Prototyp entspricht, desto zentraler liegt sie im Begriffsumfang, also der Extension der Kategorie. Daher sind Spatzen prototypische Vögel, Pinguine und Strauße hingegen nicht.²⁷ Je weniger eine Entität hingegen dem Prototyp entspricht, desto eher liegt sie auf dem Grenzbereich oder jenseits der Extension der Kategorie. Gute Kunst ist gleichzeitig der beste kategoriale Vertreter für Kunst. Den Nicht-Konventionalisten zufolge müsste gelten: Je berühmter ein Werk ist, desto ästhetisch wertvoller müsste es normalerweise sein und desto zentraler müsste es das erfüllen, was Kunst ausmacht. Umgekehrt müsste gelten: Je ästhetisch minderwertiger ein Werk ist, desto weniger müsste es auch kategorial als Kunst zählen. Hätten die Nicht-Konventionalisten also Recht, müsste ein enger Zusammenhang zwischen den ästhetischen Qualitäten eines Artefakts und seinem Status als Kunstwerk existieren.

Hängen der Wert und die Qualität eines Kunstwerks tatsächlich von inhärenten ästhetischen Qualitäten ab? Beispiele aus der jüngeren Geschichte sprechen dagegen. Das Gemälde *Mann mit dem Goldhelm* zum Beispiel wurde lange Zeit Rembrandt van Rijn zugeschrieben. Seit 1986 gilt es als Werk eines unbekanntes Künstlers.²⁸ Seitdem ist das Ölbild nicht mehr das berühmteste Werk der Berliner Gemäldegalerie, und ihm wird wenig kunsthistorische Bedeutung beigemessen, obwohl sich die ehemals gefeierten ästhetischen Attribute des Gemäldes nicht geändert haben. Nun könnte man argumentieren, dass das Gemälde zwar handwerklich hervorragend gearbeitet wurde, aber gegenüber Rembrandts Stil nur epigonal ist. Da es aber für viele Epochen der Kunstgeschichte mehr als einen herausragenden Vertreter gibt, ist fraglich, warum der unbekanntes Schöpfer des Gemäldes nicht dazu zählen sollte. Der soziale Grund scheint vielmehr zu sein, dass Experten der Kunstwelt das Bild als weniger wertvoll einschätzten und ihm damit seinen Status als besonders guter Vertreter, also als prototypisches Kunstwerk nehmen. Dasselbe gilt umso stärker für Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts. Als im Jahr 2011 aufflog, dass die 165 Jahre alte New Yorker Knoedler Gallery Fälschungen, beziehungsweise Imitationen der abstrakten Expressionisten Marc Rothko, Willem de Kooning und Pollock verkauft hatte, gaben

²⁶ Galenson (2016).

²⁷ Vermutlich haben Begriffe verschiedene Strukturen. Die Arbeitshypothese ist hier, dass die Prototypen- oder die verwandte Template-Theorie den Begriff der bildenden Kunst am besten erfasst. Für einen Überblick über die Diskussion, siehe Margolis/Laurence (1999).

²⁸ Für eine Diskussion, siehe Busche (2015).

die düpierten Sammler ihre erworbenen Werke zurück und forderten eine Erstattung, obwohl sich die ästhetischen Qualitäten der Gemälde nicht geändert hatten, von denen sie kurz zuvor noch begeistert waren.²⁹ Dasselbe gilt für Wolfgang Beltraccis Imitationen von Max Pechstein und Max Ernst.³⁰ Auch in diesen Fällen könnte man argumentieren, dass es sich zwar nicht um Kopien, aber zumindest um bloß epigonale Imitationen eines Stils gehandelt hat. Doch wenn offenbar nicht einmal die Experten Originale von Kopien unterscheiden können, fragt sich, ob es dann die ästhetischen Qualitäten sein können, die den Ausschlag über den Status eines Kunstwerks geben.

Für Laien gilt das umso stärker. Sie können zeitgenössische Kunst selten als solche erkennen. So halten laut einer Umfrage des Meinungsforschungsinstituts *YouGov* weniger als 30 Prozent der befragten Nicht-Experten die Werke der Gewinner des renommierten Turner Preises tatsächlich für Kunst, während 91 Prozent das Bild „Mystic Mountain“ von Bob Ross als Kunstwerk ansehen, der durch eine eigene Fernsehsendung über meditative Nass-in-Nass-Landschaftsmalerei bekannt wurde.³¹ Zwar könne man argumentieren, dass den Laien einfach das Expertenwissen fehlt, um Werke als Kunstwerke zu beurteilen, so wie Laien naturwissenschaftliche und pseudowissenschaftliche Publikationen oft nicht voneinander unterscheiden können. Doch es ist offensichtlich, dass die Kriterien für die Beurteilung von Kunst nicht operationalisierbar und somit überprüfbar gemacht werden können, wie das bei naturwissenschaftlichen Theorien der Fall ist. Selbst Experten können vermutlich nicht eine von einem Anstreicher weißgetünchte Leinwand von einem Originalgemälde von Robert Ryman unterscheiden, der viele seiner Werke mit weißer Farbe auf weißen Grund gemalt hat.

Holger Bonus und Dieter Ronte nehmen an, dass der ökonomische Wert von Kunstwerken durch die Interaktion von Experten („insider expertes“) festgelegt wird, die über das sehr spezifische relevante Kulturwissen bestimmen.³² Aufbauend auf dieser Idee haben die Psychologen Paul. L. Ingram und Benerjee Mitali mit Hilfe von Experten die Kreativität und das innovative Potential von abstrakten Kunstwerken der klassischen Moderne ermittelt sowie Ruhm und Erfolg von Künstlern gemessen.³³ Die Autoren charakterisieren Ruhm als „Aufmerksamkeit im großen Stil“ und maßen die Entwicklung von Bekanntheit an-

²⁹ <https://www.nytimes.com/2016/02/11/arts/design/knoedler-gallery-and-collectors-settle-case-over-fake-rothko.html> (besucht am 10.7.2021).

³⁰ Für einen Überblick, siehe Charney (2015).

³¹ <https://yougov.co.uk/topics/lifestyle/articles-reports/2016/10/10/it-art-according-general-public-probably-not> (besucht am 10.7.2021).

³² Bonus/Ronte (1997).

³³ Mitali/Ingram (2018).

hand quantitativer Faktoren, unter anderem über die Erwähnung in acht Millionen Google-Books Büchern (ermittelt über Google *ngram*) und auf der Webseite *Oxford Art Online* der Universität Oxford, eine Datenbank mit über 200.000 Artikeln zur Kunst und 20.000 Bildern von Kunstwerken.³⁴

Unabhängig davon baten sie Kuratoren des MoMA um eine Expertise, in der sie alle relevanten Künstler der Avantgarde anhand von fünf Kriterien bewerten sollten: *Originalität* (hat der Künstler an einem neuen Stil gearbeitet?) und *Innovation* (war der Künstler der erste, der einen neuen Stil entwickelte?) sowie *Einzigartigkeit*, *stilistische Vielfalt* und *Abstraktion*.

Dabei stellte sich heraus, dass es nicht die Kreativität eines Künstlers war, die seinen späteren Erfolg bestimmte. Weder die Einschätzungen der Experten noch ein Algorithmus, der über Maschinenlernen das Neue im Werk des Künstlers berechnet hatte, ermittelten ein Maß, das mit dem späteren Ruhm von Künstlern korreliert war. Stattdessen war der stärkste Faktor für späteren Erfolg die Position des Künstlers in einem „kosmopolitischen Netz“ von Freunden und professionellen Bekannten mit vielfältigen biographischen Hintergründen. Homogene, also weniger diverse soziale Netze hingegen deuteten auf wenig späteren Erfolg hin. Die Autoren vertreten die These, dass kosmopolitischen Künstlern eher eine kreative Identität („creative identity“) zugeschrieben wurde und sie so als Künstler berühmt machte. Mit anderen Worten, die Experten der Kunstwelt sahen und sehen eine enge Verbindung zwischen der „kreativen Identität“ und der „politischen Identität“ der Künstler. Ingram und Mitali stellen fest: „The creative identity associated with an artist with diverse national alters shaped how critics, dealers, patrons and even other artists viewed the artist and her work.“³⁵ Und zwar aus zwei Gründen. Erstens war die „kreative Identität“ des kosmopolitischen Künstlers „kongruent“ mit den „ästhetischen Präferenzen“ der Händler und Sammler. Und zweitens signalisierte der kosmopolitische Lebensstil eine „authentische kreative Identität“, die sich weder dem „Nationalismus“ noch dem „Traditionalismus“ verschrieb.³⁶

In einer aktuellen Studie haben Samuel P. Fraiberger und Kollegen ähnliche Netzwerkeffekte untersucht. Sie haben sich gefragt, welche Faktoren Reputation und Erfolg in der zeitgenössischen bildenden Kunst bestimmen.³⁷ Dazu analysierten die Forscher Daten von knapp 500.000 Ausstellungen in über 16.000 Galerien sowie von knapp 300.000 Ausstellungen in über 7.500 Museen und knapp 13.000 Auktionen in über 1.200 Auktionshäusern in insgesamt 143 Ländern

³⁴ <https://www.oxfordartonline.com/> (besucht am 10.7.2021).

³⁵ Mitali/Ingram (2018, S. 33).

³⁶ Siehe dazu auch Cottington (1998).

³⁷ Fraiberger et al. (2018).

über den Zeitraum von 36 Jahren. Der Erfolg eines Künstlers stellt sich als extrem pfadabhängig („path dependent“) dar. Für alle Künstler, die mehr als 20 Ausstellungen hatten, gilt: Wer früh Institutionen mit hohem Prestige bespielte, hatte eine fast 60-prozentige Chance auch 10 Jahre später in prestigeträchtigen Einrichtungen auszustellen. Bei denjenigen, die in einer Institution mit niedrigem Prestige gestartet sind, waren es 10 Jahre später nur etwa 10 Prozent. Schaut man sich alle Künstler an, die zwischen 1950 und 1990 geboren wurden, so zeigt sich, dass aus der Hoch-Prestige-Gruppe nach 10 Jahren noch etwa 40 Prozent als Künstler arbeiteten, bei der Niedrig-Prestige-Gruppe hingegen nur noch 14 Prozent. Künstler, die früh in Prestige-Institutionen vertreten waren, wurden außerdem fünfmal häufiger auf Auktionen gehandelt und der gemittelte Maximalpreis für ihre Werke lag fünfmal höher als bei Künstlern aus dem Niedrig-Prestige-Sektor. Zudem waren prestigeträchtige Museen wie das MoMA und das Guggenheim 33-mal stärker durch Pfade miteinander verbunden, als es durch bloße Zufallsverteilung der Fall gewesen wäre. Mit anderen Worten: Wer einmal durch Katalysatoren wie das MoMA, die Gagosian Gallery oder Pace Gallery geschleust wurde, wird auch sehr wahrscheinlich später anerkannt und erfolgreich sein. Da es extrem unwahrscheinlich ist, dass diese Institutionen den Weltmarkt perfekt überblicken und sie alle und ausschließlich die seltenen Talente objektiv früh erkennen, folgt daraus umgekehrt, dass sie selbst die Hauptfaktoren für den Erfolg der Künstler darstellen. Unter der Annahme, dass Talent weltweit etwa gleich verteilt ist, müssten erfolgreiche Künstler aus der ganzen Welt stammen, und zwar proportional zu der Zahl der Künstler in ihren Herkunftsländern. Das ist aber keineswegs der Fall. Die Netzwerkanalyse bietet also eine Erklärung dafür, dass die erfolgreichsten Künstler der letzten 50 Jahren überproportional häufig aus den USA und Deutschland stammen und dass die Künstler vieler anderer Länder international kaum vertreten sind.

Auf den Streit zwischen Konventionalisten und Nicht-Konventionalisten bezogen heißt das aber: Was als Kunst, speziell als erfolgreiche Kunst zählt, ist weniger durch das Talent der Künstler oder die ästhetischen Qualitäten der Kunstwerke bestimmt, sondern vielmehr durch das Urteil der Experten der „Kunstwelt“. Ein Extrembeispiel ist die Foto-Serie *Untitled (Cowboy)* aus dem Jahre 1999 von Richard Prince, von denen ein Werk bei einer Versteigerung im Jahr 2007 den damals höchsten Auktionspreis von 3,4 Millionen Dollar für ein Einzelfoto erzielte³⁸, obwohl es sich bei den Bildern um „Appropriation Art“ handelte: um Fotos anderer Fotos, in dem Fall von Werbefotos von Norm Clasen und

³⁸ <http://artobserved.com/2008/01/richard-prince-photo-breaks-auction-record/> (besucht am 10.7.2021).

Hannes Schmid für eine Kampagne der Zigarettenmarke Marlboro.³⁹ Im Gegensatz zu den Fotos von Prince, der von der Gagosian Gallery vertreten wird, werden die Originale auf nur etwa 15.000 Dollar geschätzt und nicht als wichtige Werke angesehen. Nicht die ästhetische Qualität der Werke entscheidet offenbar über den Status als Kunstwerk, sondern die Stellung der Künstler innerhalb der Kunstwelt.

Obwohl die Untersuchungen von Ingram und Mitali sowie die von Fraiberger und Kollegen sich weder auf Dickie noch auf Dantos Frühwerk beziehen, kann man sie als empirischen Beleg für den Konventionalismus betrachten.

5 Das moralische Selbst und das ästhetische Selbst

Der Künstler Ad Reinhardt stellt in seiner Karikatur *How to Look at Modern Art* von 1946 (vgl. Abb. 1) einen Kunstbetrachter dar, der über ein abstraktes Gemälde sagt: „Haha, what does this represent?“ Er erschrickt, als ihm das Bild daraufhin erwidert: „What do you represent?“ Eine dritte Frage ist allerdings noch entscheidender: „Inwiefern stellt man sich mit einem Urteil über Kunst selbst dar?“ Die Studie von Ingram und Mitali deutet daraufhin, dass die *ästhetische Identität*, eng mit der politischen, genauer der *moralischen Identität* verbunden ist. In der aktuellen Diskussion heißt die moralische Identität manchmal „moralisches Selbst“ („moral self“) und die ästhetische Identität entsprechend „ästhetisches Selbst“ („aesthetic self“).

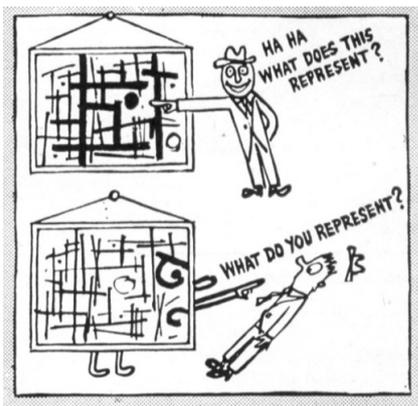


Abb. 1: Ad Reinhardt (1946), „How to Look at Modern Art“; Quelle: „Arts and Architecture“ January 1947, S. 23.

³⁹ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-richard-prince-stole-marlboro-man> (besucht am 10.7.2021).

Schon Danto hat angemerkt, dass es ein zugrundeliegendes Thema geben muss, das sich durch die Kunstgeschichte zieht und Kunstwerke zu Kunstwerken macht.⁴⁰ Meine These lautet: Kunstwerke lassen in Laien und Experten eine ästhetische Wertschätzung entstehen, weil sie Neigungen ansprechen, die auch die emotionsbasierte Grundlage der Alltagsmoral und damit der moralischen Identität sind. Die Experten, die seit Anfang des letzten Jahrhunderts bestimmen, was als Avantgarde-Kunst zählt, sind weit überdurchschnittlich progressiv, daher reagieren sie auf Anzeichen, die mittelbar oder unmittelbar ihre progressive Moral ansprechen und mit denen sie diese progressive Moral auch ausdrücken, oft ohne es selbst zu merken.

Schon Kant hat die Idee einer Verbindung zwischen Moral und Ästhetik formuliert, nämlich dass das Schöne ein Symbol des sittlich Guten ist, Schönheit also gewissermaßen die Versinnlichung sittlicher Ideen darstellt.⁴¹ Das ist allerdings nur ein Spezialfall, bei dem ästhetische Qualitäten als Ausdruck moralischer Qualitäten erscheinen. In der Kulturgeschichte haben Menschen vielfältige Kunstwerke geschaffen wie Götter- und Heldenstatuen, Totems, verzierte Waffen, Schmuck, Tempel und andere Gebetsstätten. Viele dieser Artefakte haben für die jeweilige Gruppe moralische Werte repräsentiert wie Mut, Tapferkeit, Fruchtbarkeit, Reinheit, Gewissenhaftigkeit, Gottesfürchtigkeit, Stärke, Macht oder Loyalität, die wir heute eher als traditionalistische oder konservative Werte auffassen.

Die Beschäftigung mit moderner Kunst ist dagegen ein *Progressivitätsmarker*, wie ich weiter unten ausführe, nämlich ein moralisches Erkennungszeichen, mit der eine Person sich und anderen mitteilt, dass ihr progressive Werte wie Freiheit, Offenheit, Vielfalt und Komplexität am Herzen liegen, und dass sie die Werte der Konservativen und Traditionalisten wie Macht, Ordnung, Reinheit, Gehorsam oder Stärke ausdrücklich ablehnt.⁴²

Bei politischer Kunst ist der Zusammenhang zwischen Moral und Ästhetik offensichtlich. Kunst im Nationalsozialismus zum Beispiel sollte die gesunde, starke und überlegene „Herrenrasse“ als moralisch und ästhetisch ansprechend darstellen, während diejenige Kunst als moralisch und ästhetisch „entartet“ galt, die diesen Idealen zuwiderlief. Kunst im Sozialismus hingegen stellte die gleichwertige Gemeinschaft zwischen Männern und Frauen sowie Arbeitern, Forschern und Bürokraten als moralisch und ästhetisch wertvoll dar.

Eine Verbindung von Ästhetik und Moral ist naheliegend, denn in beiden Fällen handelt es sich um normative Unterfangen. Moral bewertet Handlungen als

⁴⁰ Danto (2013).

⁴¹ Kant (1790, § 59 – 60).

⁴² Graham/Haidt (2012); siehe auch Haidt (2012).

falsch oder richtig (moralisch gut oder schlecht), Ästhetik bewertet Entitäten als ästhetisch ansprechend oder abstoßend (ästhetisch gut oder schlecht). Im Alltag entspringen moralische und ästhetische Werturteile oft aus emotionalen Neigungen, die man als nicht-propositionale Bewertungen („appraisals“) der Umwelt ansehen kann.⁴³

Die empirische Forschung zur personalen Identität legt nahe, dass sich Menschen über ihre moralischen und ästhetischen Prinzipien definieren. So haben Nina Strohminger und Shaun Nichols in der experimentellen Philosophie untersucht, welchen Aspekt Testpersonen als entscheidend für personale Identität ansehen: autobiographische Erinnerungen, motorische Fähigkeiten, Faktenwissen oder Charaktereigenschaften.⁴⁴ In ihren Gedankenexperimenten zum „moral self“ verliert eine Person namens Jim durch eine Hirnoperation eine dieser Eigenschaften. Probanden sollen beantworten, ob Jim trotzdem „derselbe“ geblieben ist. Besonders wenn sich der moralische Charakter wesentlich geändert hat, etwa von hinterhältig zu rechtschaffen oder von einem religiös zu atheistisch, sagen die Probanden: „Das ist nicht mehr Jim“. Dieses Ergebnis kann man so interpretieren, dass wir im Alltag stillschweigend unterstellen, dass der moralische Charakter unsere Identität ausmacht, im Gegensatz zu Erinnerungen oder Faktenwissen. In einem anderen Experiment im selben Paradigma konnte nachgewiesen werden, dass Menschen auch eine Art ästhetische Identität haben. Versuchspersonen werten drastische Veränderungen im Musikgeschmack und in Vorlieben für darstellende Kunst als Veränderungen der eigenen Identität.⁴⁵ Die Studie hat zwar keine direkte Verbindung zur moralischen Identität nachgewiesen, aber die Autoren vermuten, dass wir gerade deshalb so viel Wert auf unsere Vorlieben für Musik und Kunst legen, weil sie anderen unsere „moralische Werte“ und die „kulturelle Identität“ anzeigen.

Die Preisfrage lautet nun: Welche Werte, oder allgemeiner, welche Moral drücken wir mit welcher Kunst aus? Dazu muss man sich die Alltagsmoral genauer ansehen.

6 Prinzipien der Alltagsmoral

Wenn Kant Recht hat, ist eine Handlung nur dann moralisch richtig, wenn wir sie aus Gründen der Vernunft vollziehen. Kant gibt allerdings zu bedenken, dass wir

⁴³ Lazarus (1991); Prinz (2007); für einen Überblick, siehe Hübl (2019).

⁴⁴ Strohminger/Nichols (2014).

⁴⁵ Fingerhut et al. (2021).

in der Welt der Erscheinungen, also im Alltag, selten oder vielleicht sogar niemals vernünftig handeln, sondern immer aufgrund von „Neigungen“, also aus einem subjektiven Begehren, man könnte auch sagen: aus Emotionen oder emotionalen Neigungen.⁴⁶ Die Grundidee dieser Vermutung haben Moralpsychologen inzwischen empirisch belegt. Jonathan Haidt und Jesse Graham haben die *Moral Foundation Theory* entwickelt, der zufolge Menschen aufgrund von mindestens sechs emotionsbasierten Prinzipien der Alltagsmoral, sogenannte „Moral Foundations“ moralisch handeln und urteilen.⁴⁷ Um den Status eines Prinzips zu erhalten, müssen mentale Mechanismen der moralischen Bewertung fünf Kriterien erfüllen. Erstens tauchen sie weltweit in normativen Urteilen über andere auf. Zweitens lösen sie Emotionen aus, auf die sich die moralischen Werturteile stützen wie Empörung, Abscheu oder Mitgefühl. Drittens sind sie kulturell weit verbreitet. Viertens gibt es Hinweise für eine angeborene Grunddisposition für die jeweilige emotionale Reaktion. Und fünftens fügen sie sich in evolutionäre Modelle menschlicher Kooperation.

Die in westlichen Industrieländern, und dort vor allem unter Progressiven („liberals“) verbreiteten Prinzipien lauten Fürsorge („care“), Fairness („fairness“) und Freiheit („liberty“). Werden Sie verletzt, reagieren wir mit moralischem Zorn, also mit Empörung. Statt Freiheit, Fairness, Fürsorge könnte man auch sagen: Liberté, Egalité, Fraternité. In den übrigen Weltregionen und bei den Konservativen und Traditionalisten („conservatives“) im Westen kommen zusätzlich zu diesen drei Prinzipien noch drei weitere mehr oder weniger gleichberechtigt hinzu: Autorität („authority“), Loyalität („loyalty“) und Reinheit („sanctity“). Werden sie verletzt, reagieren die Traditionalisten nicht nur mit moralischem Zorn, sondern auch mit Abscheu, also moralischem Ekel.

Die zentrale Emotion der *Fürsorge* ist das Mitgefühl mit den Schwachen, Unterdrückten und Hilfsbedürftigen. Die zentrale Emotion der *Freiheit* ist der Wunsch, ohne äußere Zwänge zu leben und sich selbstbestimmt zu entfalten. Und die zentrale Emotion von *Fairness* ist unser Gerechtigkeitssinn, der uns vor allem für Fragen der Kooperation in der Gruppe sensibilisiert. Die drei Prinzipien, die bei Konservativen und Traditionalisten zusätzlich ausgeprägt sind, betreffen andere Themen. *Loyalität* äußert sich im Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe oder in der Verachtung von Verrätern. Das Prinzip lässt uns die Welt in Freund und Feind einteilen, fordert Treue zum eigenen Stamm (Religion, Nation), reguliert Gruppenzugehörigkeit jenseits von Blutsverwandtschaft und äußert sich in Gruppenstolz, etwas in Vereins- oder Nationalstolz.

⁴⁶ Kant (1785, S. 406f.)

⁴⁷ Graham et al. (2013); Haidt (2012).

Während Loyalität über Gruppennähe und Gruppendistanz die horizontale Dimension der sozialen Welt reguliert, betrifft *Autorität* die vertikale Dimension, also die Sozialhierarchie. Sie drückt sich aus in dem Streben nach Anerkennung, Rang und Ehre, aber auch als Unterordnung.⁴⁸ Wer Wert auf Autorität legt, fordert Respekt ein, hat typischerweise ein positives Bild von Militär und Polizei und will mit Härte gegen Kriminelle und andere Regelbrecher vorgehen.⁴⁹ Dem Prinzip *Reinheit* zufolge gibt es einen Unterschied zwischen dem „Natürlichen“, „Reinen“ und „Gesunden“ (wie der Ehe) und dem „Unnatürlichen“, „Unreinen“ und „Ungesunden“ (wie Inzest). In vielen Kulturen und Religionen gilt Heterosexualität beispielsweise als „natürlich“ und „rein“, Homosexualität hingegen als „unnatürlich“ und „unrein“. Klare Geschlechterrollen gelten als „natürlich“, fluide Gendergrenzen oder Androgynität hingegen als „unnatürlich“.

Zwar zeigen der zivilisatorische Fortschritt sowie Experimente aus der Moralpsychologie, dass Menschen ihre emotionsbasierten Neigungen durch vernünftige Überlegungen überstimmen und dauerhaft ändern können, doch in vielen Fällen nehmen sie nicht diese reflektierte Distanz zu sich selbst ein.⁵⁰

Neben den „Moral Foundations“ haben auch Persönlichkeitsmerkmale Einfluss auf die moralische Identität. So erforschen Psychologen seit über vierzig Jahren weltweit in Tausenden von Versuchen, wie die fünf Persönlichkeitsmerkmale *Offenheit*, *Gewissenhaftigkeit*, *Extrovertiertheit*, *Verträglichkeit* und *emotionale Instabilität* (auch *Neurotizismus* genannt) mit der Lebensführung und politischen Vorlieben korreliert sind.⁵¹ Die Forschung geht davon aus, dass die Persönlichkeitsmerkmale unabhängig voneinander ausgeprägt sind, zwischen Individuen variieren, jedoch während des ganzen Lebens relativ konstant bleiben.⁵² Der sogenannte BIG-5-Persönlichkeitstest ist einer der verlässlichsten in der Psychologie, auch wenn bis heute umstritten ist, ob man nicht mehr und anders ausdifferenzierte Merkmale annehmen sollte.⁵³

Als besonders relevant für die politische Gesinnung haben sich Offenheit und Gewissenhaftigkeit als Faktoren erwiesen. Man kann sie ganz grob den Meta-Eigenschaften *Flexibilität* und *Stabilität* zuordnen, die man auch bei Tieren und anderen Organismen findet.⁵⁴ Stabilität hält die Funktionen des Organismus aufrecht, sichert also den Status quo, während Flexibilität dazu führt, dass Or-

48 Fiske (1991).

49 Graham/Haidt (2011).

50 Knutson (2007); Schwitzgebel et al. (2020).

51 Matthews et al. (2003).

52 Polderman et al. (2005).

53 Paunonen (2001).

54 Hirsh et al. (2009).

ganismen neue Informationen über ihre Umwelt gewinnen. Ob Persönlichkeitsmerkmale die Ausbildung der politischen Gesinnung verursachen oder ob beide Aspekte, Persönlichkeit und politische Gesinnung, von einem gemeinsamen kausalen Faktor („common cause“) wie etwa von diesen Meta-Eigenschaften abhängen, ist bis heute umstritten, für die vorliegende Analyse aber nicht entscheidend.⁵⁵

Wer einen hohen Wert beim Merkmal „Offenheit“ hat, ist *neophil*, mag also das sinnlich und kognitiv Neue und Besondere wie intellektuelle Herausforderungen, Überraschungen oder seltene Wörter, und sieht in Vielfalt, Mehrdeutigkeit, Vagheit, Abstraktion, Unsicherheit, Diversität, Komplexität sowie im Bruch mit der Tradition und dem Status quo einen Wert.⁵⁶ Typisch für sehr offene Menschen ist ein Denkstil, der auf den ersten Blick grundverschiedene Themen miteinander verbindet.⁵⁷ Sehr offene Menschen vertreten deutlich progressivere Werte als der Bevölkerungsdurchschnitt und wählen mit hoher Wahrscheinlichkeit progressive Parteien, wie weltweite Untersuchungen zeigen.⁵⁸

Traditionalisten hingegen haben einen eher niedrigen Wert bei Offenheit. Das zeigt sich darin, dass sie sich tendenziell für Konformität und Tradition, aber gegen Wandel aussprechen, vor Komplexität eher zurückscheuen und eher Eindeutigkeit sowie die Auflösung von Spannung („closure“) bevorzugen. Umgekehrt ist ein hoher Wert beim Merkmal Gewissenhaftigkeit ein Indikator für Konservatismus. Gewissenhafte Menschen sind pflichtbewusst, planen im Voraus und bevorzugen Stabilität, Ordnung, Struktur und Kategorisierbarkeit.⁵⁹

7 Die feinen moralischen Unterschiede

Pierre Bourdieu hat in seiner einflussreichen Studie *Die feinen Unterschiede* herausgearbeitet, dass sich Menschen von ihrem Konsum einen „Distinktionsgewinn“ versprechen, indem sie sich damit sichtbar gegenüber Mitgliedern ärmerer Schichten abgrenzen.⁶⁰ In seiner Untersuchung bevorzugten Hochschullehrer Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, während „Kleinkaufleute“ und „untere Angestellte“ lieber Schlager wie *An der schönen blauen Donau* hörten. Wer aus der Pariser Oberschicht kommt, interessiert sich eher für abstrakte Fotografie und

55 Verhulst et. al. (2012).

56 Matthews et al. (2003).

57 Nettle (2006).

58 Sibley/Duckitt (2008).

59 Mendez (2017).

60 Bourdieu (1979).

avantgardistische Theaterstücke, Arbeiter aus der Provence können nichts damit anfangen.

Man kann Bourdieus Beobachtung generalisieren. Konsum dient als Marker der Gruppenzugehörigkeit. Neben der von Bourdieu untersuchten vertikalen Abgrenzung durch Einkommen, ist Menschen aber vor allem die horizontale Abgrenzung durch Moral wichtig.⁶¹ So ist schon an Bourdieus Studie auffällig, dass der Kulturkonsum der Oberschicht indirekt das Persönlichkeitsmerkmals „Offenheit“ ausdrückt mit den Untermerkmalen „Komplexität“, „Abstraktion“ und „Avantgarde“. In unserem Zeitalter der „ästhetischen Allesfresser“ ist die Auseinandersetzung mit Kunst, abgesehen von Kunstbesitz, weniger ein hierarchisches Merkmal des sozioökonomischen Status, sondern vielmehr ein Merkmal für Offenheit und damit für den progressiven moralischen Status.⁶²

In der Politikwissenschaft und Sozialpsychologie wird der kommunikative Aspekt der politischen Ideologie manchmal als „symbolischer“ Aspekt von der tatsächlichen Lebensführung, dem „operationalen“ Aspekt unterschieden, da beide nicht immer kongruent sind.⁶³ Symbolische Ideologie drückt man durch Aussagen, Bilder und andere Zugehörigkeitssymbole, aber vor allem die Selbstbeschreibung aus.⁶⁴ Da die politische Ideologie Teil der moralischen Identität ist, kann man den symbolischen Aspekt der Ideologie ebenfalls als Spezialfall eines *moralischen Markers* auffassen.

Für die Funktion eines moralischen Markers sind zwei Bedingungen notwendig. Erstens muss man seine eigene moralische, im Spezialfall politische Verortung kennen, um sie bewusst oder unbewusst auszudrücken, und zweitens müssen andere diese moralische Verortung am Verhalten ablesen können, sei es an Sprechhandlungen oder am Konsumverhalten, Habitus und an anderen Aspekten der Lebensführung.

Bei expliziten moralischen Äußerungen liegt die moralische Selbstdarstellung auf der Hand. Wer Diskriminierung kritisiert, fällt nicht nur ein Urteil über Ungerechtigkeit, sondern unweigerlich auch ein Urteil über sich selbst, indem er sich als moralisch sensibel darstellt.⁶⁵ Auch mit dem Tragen von Jutebeuteln, dem Hissen der Landesfahne im Schrebergarten oder dem Kauf eines Elektroautos sendet man Tugendsignale, die von anderen mehr oder weniger klar interpretiert werden können. Weil der moralische Charakter ein wichtiger Faktor im sozialen Leben, aber anhand von Handlungen für andere Menschen nur aufwendig zu

⁶¹ Hübl (2018).

⁶² Peterson/Kern (1996).

⁶³ Stimson (2004).

⁶⁴ Jost et al. (2009).

⁶⁵ Tosi/Warmke (2020).

entschlüsseln ist, neigen wir dazu, möglichst viele und eindeutige moralische Signale zu senden.

Wie schon angedeutet ist die Beschäftigung mit moderner Kunst ein starker *Progressivitätsmarker*. Ein Progressivitätsmarker ist ein moralisches Erkennungszeichen, mit dem man sich und anderen verbal oder nonverbal die moralische Gesinnung mitteilt. Mit einem positiven Progressivitätsmarker zeigt man an, dass einem die progressiven Prinzipien *Fürsorge*, *Fairness* und *Freiheit* sowie das Persönlichkeitsmerkmal *Offenheit* am Herzen liegen; mit einem negativen Progressivitätsmarker wie *Anti-Autorität*, *Anti-Loyalität* und *Anti-Reinheit* drückt man aus, dass man die Prinzipien der Konservativen und Traditionalisten ablehnt, einschließlich die Extremformen des Persönlichkeitsmerkmals *Gewissenhaftigkeit*.⁶⁶ Für *Konservativismuskmarker* gilt dasselbe mit umgekehrten Vorzeichen.

8 Moderne Kunst als Ausdruck progressiver Moral

Bei Persönlichkeitsmerkmalen konvergieren Fremd- und Eigenzuschreibungen.⁶⁷ Wer offen oder gewissenhaft ist, wird von anderen typischerweise auch so eingeschätzt, was wiederum heißt, dass wir indirekte Signale der moralischen Identität dechiffrieren können. Einer der stärksten Indikatoren für einen hohen Wert beim Persönlichkeitsmerkmal Offenheit im BIG-5-Persönlichkeitstests ist ein verstärktes Interesse an Kunst und Kreativität, nämlich wenn Probanden Kunstausstellungen besuchen und Bücher lesen oder wenn sie selbst Gedichte schreiben und Geschenke für andere basteln.⁶⁸

Der Zusammenhang äußert sich auch an der Lebensführung. Dana Carney konnte in einer Pionierstudie zeigen, dass offene Menschen ihre Neophilie auch über ihre Inneneinrichtung ausdrücken, etwa durch Fotos und Souvenirs von Fernreisen, aber vor allem durch Kunstwerke.⁶⁹ Durch die sozialen Medien ist dieser Zusammenhang weltweit belegbar. So untersuchten Kosinski und Kollegen 58.000 Facebook-User mit einer App, die einen Persönlichkeitstest darstellt und gleichzeitig Informationen über die Präferenzen (die „Likes“) der Nutzer abfragt.⁷⁰ Damit erstellten die Forscher ein Datenprofil der Teilnehmer. Anhand

⁶⁶ Hübl (2019).

⁶⁷ McCrae/Costa (1987).

⁶⁸ Hirsh et al. (2009).

⁶⁹ Carney et al. (2008); siehe auch Jost et al. (2003).

⁷⁰ Kosinski et al. (2013); siehe auch Matz et al. (2017).

dieser Informationen kann man beispielsweise das Wahlverhalten vorhersagen, denn Vorlieben für Sportschuhe, Speisen oder Musikstile sind mit Persönlichkeitsmerkmalen korreliert und diese wiederum mit politischen Präferenzen. Die Daten zeigen aber auch, dass Menschen mit einem hohen Wert bei Merkmal „Offenheit“ nicht nur TED Talks mögen, also populäre Vorträge über wissenschaftlich überraschende Erkenntnisse, sondern im Vergleich zum Durchschnitt auch Künstler wie Salvador Dalí.⁷¹

Anhand der Vorlieben für Konsumgüter kann man also die politische und damit moralische Gesinnung von Personen ermitteln. Das gilt auch für Menschen im täglichen Umgang. In einem Experiment fotografierten Forscher die am häufigsten getragenen Schuhe von Zielpersonen und präsentierten diese Fotos ihren Probanden, die daran recht zuverlässig Alter, Geschlecht, Persönlichkeitsmerkmale und die politische Ausrichtung der Besitzer ablesen konnten.⁷²

Selbst diejenigen, die sich mit Kunst völlig apolitisch aus einem rein ästhetischen Vergnügen beschäftigen, senden damit also ein Signal ihrer moralischen und so mittelbar auch politischen Gesinnung. Diese Signale sind natürlich nicht eindeutig, sodass man an der Vorliebe für Picasso oder Louise Bourgeois die Parteipräferenz eindeutig bestimmen könnte, doch es sind starke Indikatoren.

So wurden in einer Umfrage des Forschungsinstituts *Data for Progress* Versuchspersonen das Sam Gilliams Gemälde *Coffee Thyme Gap* (1980) präsentiert. Wer das Bild für Kunst hielt, lehnte Trump als Präsident eher ab, wer es nicht für Kunst hielt, gab ihm eher die Zustimmung. Als Indikator war diese einzelne Frage aussagekräftiger als der College Abschluss, der ebenfalls zuverlässig das Wahlverhalten vorhersagt, denn Akademiker wählen deutlich häufiger Demokraten.⁷³ Die Umfrage bildet zwar nur einen schwachen Datenpunkt, da es sich nicht um eine systematische Studie handelt, sie zeigt aber eine Grundtendenz, die inzwischen gut belegt ist. So hatte schon eine Pionierstudie aus dem Jahr 1992 nahegelegt, dass Studenten, die den ehemaligen Ku-Klux-Klan-Anführer David Duke sympathisch fanden, eher einfache geometrische Formen ästhetisch ansprechend fanden, während linksliberale Studenten, die den Rechtsextremisten scharf verurteilten, eher komplexe Vielecke bevorzugten.⁷⁴ Eine andere Untersuchung zeigt, dass Brexit-Befürworter gegenständliche Kunst am liebsten mögen, während Kritiker des Brexits sich eher für abstrakte und vor allem komplexe Avantgarde-

71 Youyou (2012).

72 Gillath (2012).

73 <https://www.vox.com/policy-and-politics/2019/9/16/20856316/poll-yougov-art-ideology-trump> (besucht am 10.7.2021).

74 Eisenman (1992).

Kunst erwärmen konnten.⁷⁵ Versuchspersonen in den USA zeigten dieselben Präferenzen.⁷⁶

Offenheit ist nicht nur mit einer Vorliebe für Kunst aller Art korreliert,⁷⁷ sondern Menschen mit einem hohen Wert bei Offenheit bevorzugen im Vergleich zum Durchschnitt deutlich eher abstrakte Kunst, während Menschen mit einem hohen Wert bei „Gewissenhaftigkeit“ eher gegenständliche Malerei und Skulptur mögen.⁷⁸ Während Konservative unklare Darstellungen, neue Situationen und Ambiguität eher als Bedrohung wahrnehmen, sehen Progressive darin einen positiven Wert.⁷⁹ Zudem neigen Konservative im Gegensatz zu Progressiven dazu, Mehrdeutigkeiten und Sinnestäuschungen in Bildern automatisch aufzulösen. Sie achten außerdem weniger auf besondere Details,⁸⁰ haben mehr Aversion gegenüber negativen Stimuli⁸¹ und bevorzugen soziale Normen gegenüber Regelbruch.⁸² Auch einen Unterschied in den Denkstilen kann man feststellen. Eine Meta-Analyse mit über 22.000 Probanden ergab, dass Progressive („liberals“) im Gegensatz zu Traditionalisten („conservatives“) eher einen analytischen Denkstil bevorzugen, also „tiefe Gedanken“ gegenüber einfachen Lösungen bevorzugen.⁸³

Außerdem zeigen Untersuchungen, dass „kreative Persönlichkeitstypen“, die sich für Kunst interessieren und in Kreativitätstests überdurchschnittlich abschneiden, eher linksliberal wählen.⁸⁴ Dazu gibt es auch experimentelle Evidenz. In einem Versuch haben Studenten einen Kreativitätstest absolviert sowie Zeichnungen und einen Foto-Essay angefertigt, der von einer unabhängigen Jury auf kreatives Potential hin beurteilt wurde. Probanden, die in einem Test zur politischen Ausrichtung auf der konservativen Seite verortet waren, schnitten deutlich schlechter ab als ihre progressiven Kommilitonen.⁸⁵

Zugespißt formuliert: Wer Pollocks abstrakte „Action Paintings“ schätzt, drückt damit mittelbar aus, dass er linksliberal ist. Eine Vorliebe für Pollocks Bruch mit der Tradition hält das progressive Prinzip „Freiheit“ hoch und lehnt umgekehrt das konservative Prinzip „Autorität“ ab. Eine Vorliebe für Abstraktion ist außerdem ein Indikator für das Persönlichkeitsmerkmal „Offenheit“. Anti-

75 Carl (2018).

76 Wilson (1973).

77 Furnham/Walkter (2001); Chamorro-Premuzic et al. (2008); Cleridou/Furnham (2014).

78 Lyssenko (2016) Rawlings/Bastian (2002).

79 Jost et al. (2003).

80 Caparos (2015).

81 Carraro et al. (2016).

82 Hibbing et al. (2014).

83 Talhelm et al. (2015).

84 Tyagi et al. (2018).

85 Dollinger (2007).

Autorität, Freiheit und Offenheit sind allesamt Indikatoren einer progressiven Moral.

Schon das Vokabular der zeitgenössischen Kunstkritik ist ein Vokabular der Offenheit und damit ein Progressivitätsmarker. Positiv besetzt sind Begriffe wie „neu“, „innovativ“ und „Neugierde“ sowie „Verstörung“, „Mehrdeutigkeit“, „Ambiguität“, „Diversität“, „Bruchlinien“, „Komplexität“, „Provokation“, „in Frage stellen“, „überraschen“, „Herausforderung“, „unkonventionell“, „Kreativität“, „Vielfalt“, „interdisziplinär“, „Grenzüberschreitung“, „subversiv“, „dynamisch“ und so weiter. Mit diesem „Vokabular der Fluidität“, wie man es mit Mark Lilla auch nennen könnte⁸⁶, also mit Schlagwörtern aus der akademischen Linken wie „hybridität“, „intersectionality“, „performativity“, „transgressivity“ drückt man seine Ablehnung der Werte der Gegenseite, also von Begrenzung, Klarheit, Kategorisierbarkeit und Starrheit aus, und positioniert sich damit gegen die Moral der Konservativen. So ist auch die Rede von „Schönheit“, die über Jahrhunderte zentral für die Künste war, im progressiven Diskurs verpönt, weil Schönheit mit dem Status quo, dem Konventionellen und der Tradition, kurz mit dem Konservativismus verbunden wird.

Der Erfolg der Abstraktion in der Avantgardekunst bestand auch darin, dass das Abstrakte wie Kasimir Malewitschs *schwarzes Quadrat* oder Moholy-Nagys *Konstruktionen* (vgl. Abb. 2) als das Neue, Unkonkrete, nicht Repräsentationale und damit nicht Kategorisierbare gesehen wurde und so als Progressivitätsmarker eine klare Brechung mit der Tradition der darstellenden Kunst markierte.

Der Dadaismus ist vielleicht das einschlägigste Beispiel für progressive Neophilie sowie für Anti-Autorität, Anti-Loyalität und Anti-Reinheit. In der großen Dada-Ausstellung im Jahr 1920 in Berlin baumelte eine von John Heartfield und Rudolf Schlichter gefertigte Puppe mit Schweinsmaske in Soldatenuniform von der Decke, der *Preußische Erzengel* (vgl. Abb. 3), der sich gegen alle Autoritäten der Zeit wandte: Klerus, Militär, Obrigkeit und den Nationalismus im Allgemeinen. George Grosz stellte 1928 mit seiner Zeichnung *Maul halten und weiter dienen* Jesus mit Gasmaske und Militärstiefeln dar, was ihm einen Prozess vorm Berliner Kriminalgericht einbrachte, in dem sein Anwalt Alfred Apfel nur mit Mühe einen Schuldspruch abwenden konnte.

Abgesehen von Ambiguität, Selbstbezug und Regelbruch arbeiten der Dadaismus und darauffolgende Strömungen oft mit Ironie und Nonsens, die ebenfalls starke Progressivitätsmarker sind, weil sie das konservative Denken herausfordern, das starre Grenzen zwischen Staaten, Geschlechtern, Normen und Kategorien betont. Den Gegner der Dadaisten, den „autoritären Charakter“, haben Theodor Adorno

⁸⁶ Lilla (2018, S. 84).

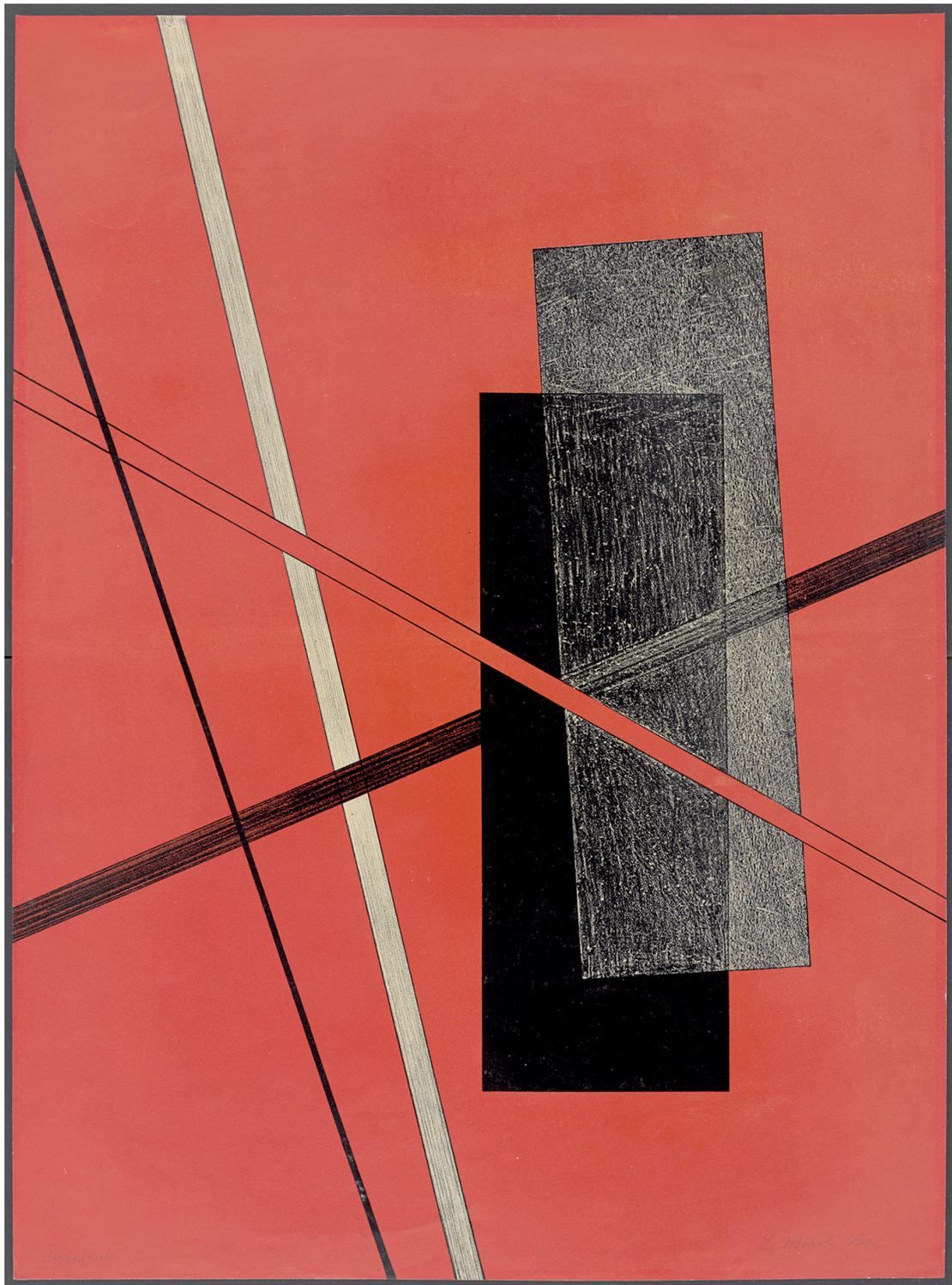


Abb. 2: László Moholy-Nagy (1923), „Konstruktionen“, 6. Kestnermappe.



Abb. 3: John Heartfield und Rudolf Schlichter (1920), Skulptur „Preussischer Erzengel“. Foto: „Opening of the 1st International Dada fair in the bookshop of the Dr. Burchard in Berlin“, adoc-photos / Corbis via Getty Images.

und Kollegen in ihren Studien als jemanden beschrieben, der konventionell denkt, Regelbrecher bestraft und Kreativität verachtet.⁸⁷

Regelbruch zeigt sich auch im Auflösen der Genre Grenzen. Schwitters zum Beispiel erschuf nicht nur den Merzbau, eine komplexe, über mehrere Räume und zwei Stockwerke verteilte Assemblage, sondern ihm ging es ganz explizit darum, mit seiner Merzkunst ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, „das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit“, um damit „die Grenzen der Kunstarten zu verwischen.“⁸⁸

Seit dem Dadaismus haben Anti-Reinheitsthemen schon fast eine Tradition in der zeitgenössischen Kunst. Dieter Roths Bild *Kleiner Sonnenuntergang*, eine alte Salamischeibe, Cindy Shermans Fotografien von verschimmeltem Essen wie *Untitled 182* (vgl. Abb. 4), Hermann Nitschs auf der öffentlichen Bühne geschlachtete Schafe oder Piero Manzonis *Merde*, der Kot des Künstlers in Dosen versiegelt, sind

⁸⁷ Adorno et al. (1950).

⁸⁸ Schwitters in Pörtner (1961).



Abb. 4: Cindy Sherman (1987), „Untitled #182“; Quelle: Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.



Abb. 5: Matthew Barney (1994 – 2002), „Cremaster Cycle“ (eigene Kollage); Quelle: Nancy Spector (2002), *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, New York: Guggenheim Museum Publications.

nur einige von zahlreichen Beispielen. Auf Verletzungen „heiliger Prinzipien“ der Gemeinschaft und der Reinheit reagieren Traditionalisten und Autoritäre mit Abscheu, einer Form von moralischem Ekel, das ist heute kaum anders als in den 1920er Jahren.⁸⁹ In Anschluss an Schwitters ist die zeitgenössische Kunst teils hyperkomplex geworden, etwa im Werk von Matthew Barney, der in seinem *Cremaster Cycle* (vgl. Abb. 5) organisch und technisch anmutende Skulpturen, Filme, Motive der Mythologie, Verkleidung, Musik, Tanzchoreographien und Fotografie zu einer über Raum und Zeit weit ausgedehnten Gesamtinszenierung komponiert, wobei er die Grenzen zwischen den Geschlechtern und die zwischen Menschen und Tieren auflöst. Die Komplexität überfordert den Betrachter und lässt eine von Traditionalisten ersehnte Auflösung von Spannungen („closure“) nicht zu.

Für die vorliegende These heißt das: Künstler und andere Mitglieder der Kunstwelt sind weit progressiver als der Bevölkerungsdurchschnitt, und mit der Avantgardekunst sind Kunstwerke Progressivitätsmarker, also Ausdruck von Offenheit, Freiheit sowie von Anti-Autorität, Anti-Loyalität und Anti-Reinheit. Um

⁸⁹ Haidt (2012).

als Kunst zu gelten, müssen die Werke nicht primär ein Kunstpublikum ästhetisch ansprechen, sondern sie müssen neu und progressiv für die Entscheider der Kunstwelt erscheinen, eine Gruppe von Experten, die ihre moralische Identität über die Beschäftigung mit Kunst ausdrückt und vom Publikum dafür geschätzt wird. Wer sich mit moderner und zeitgenössischer Kunst befasst, sendet bewusst oder unbewusst starke Progressivitätsmarker, selbst wenn die *operationale*, also gelebte Moral, etwas weniger progressiv sein mag, als die *symbolische*, also die zur Schau gestellte Moral.

9 Fürsorge statt Freiheit: die neuen Empfindlichkeiten

Mit dem Ansatz, Kunst als Progressivitätsmarker aufzufassen, erscheinen auch jüngere Entwicklungen im Kunstdiskurs in einem neuen Licht, vor allem die neuen Sensibilitäten gegenüber Themen wie Rassismus, Sexismus, Raubkunst, die Grenzen von Satire, die Neudefinition des Kanons oder kulturelle Aneignung.

Im progressiven Lager lässt sich in den letzten Jahren eine Schwerpunktverschiebung der beiden moralischer Grundprinzipien Freiheit und Fürsorge beobachten.⁹⁰ Stand bis vor kurzem *Freiheit*, verstanden als Zwanglosigkeit und Selbstbestimmung⁹¹, im Vordergrund, die den bewussten Bruch mit Konventionen, Autorität, Loyalität und Reinheit suchte, ist vor allem bei jüngeren Generationen *Fürsorge* an erste Stelle gerückt, die sich als Wärme und Mitgefühl mit den Schwachen und Verletzlichen einschließlich der Natur ausdrückt. Wer Fürsorge als höchsten Wert ansieht, betrachtet Fairness in diesem Licht, interpretiert also Gerechtigkeit eher als Verteilungsgleichheit, sieht die Menschheit als universelle Gemeinschaft, Freiheit eher als individuelle Selbstentfaltung und betont daher Schutz vor Gewalt, Unterdrückung und Diskriminierung, indem er auf jedes Anzeichen von tatsächlicher oder unterstellter Macht und Herrschaft negativ reagiert.⁹² Im progressiven, also linksliberalen Lager betonen die Liberal-Progressiven eher Freiheit, die Links-Progressiven eher Fürsorge. Diese Aufspaltung spiegelt sich auch in der moralischen Bewertung der Kunst wider.

Aus liberal-progressiver Sicht ist es beispielsweise ein Zeichen von Innovation und kultureller Offenheit, dass Künstler wie Picasso, Ernst Ludwig Kirchner oder Alberto Giacometti vom Stil afrikanischer Künstler der Dan in Liberia, der Kota in

⁹⁰ Waytz et al. (2019).

⁹¹ Inglehart/Welzel (2005).

⁹² Haidt/Lukianoff (2018).

Gabun oder der Fang in Äquatorialguinea inspiriert wurden. Aus links-progressiver Sicht hingegen ist das eine Form unrechtmäßiger kultureller Aneignung, die die marginalisierten Urheber um die Früchte ihrer Arbeit betrogen hat.

Für den Liberal-Progressiven sind Kirchners Bilder nackter Mädchen oder eine Mohamed-Karikatur in der satirischen Zeitschrift *Charlie Hebdo* Provokationen gegenüber Vorstellungen von Reinheit und Autorität der Religionen und der Traditionalisten und damit Ausdruck von Offenheit und Emanzipation gegenüber Zwängen, also von normativ positiv besetzter *Freiheit*. Für den Links-Progressiven hingegen zählen minderjährige Mädchen und Muslime zu den vulnerablen Gruppen. Weil es aus der Perspektive der *Fürsorge* um Schutz vor Gewalt, vor sexuellem Missbrauch Minderjähriger und vor Muslimfeindlichkeit geht, stellen die Bilder und Karikaturen einen potentiellen Schaden dar und sind daher normativ negativ besetzt, was so weit gehen kann, dass sie tabuisiert oder geächtet werden.

Einige Kritiker setzen diese Haltung extremer Links-Progressiver mit der Zensur der Konservativen gleich.⁹³ Eine Parallele besteht aber nur oberflächlich, denn die Motivation ist jeweils eine andere. Konservative Zensur an Themen wie Sexualität oder Religion entspringt den Prinzipien „Reinheit“ und „Autorität“, bei der links-progressive Kritik geht es um Schutz der Schwachen, geleitet von der Extremform des Prinzips „Fürsorge“.

Diese Extremform erklärt auch, warum in der zeitgenössischen Kunst, aber auch im Theater oder der Literatur immer öfter auf Mehrdeutigkeit und das Spiel mit Widersprüchen, einst Merkmale der Moderne, verzichtet wird, aber dennoch die Kunstwelt und Kritiker Formen dieser Vereindeutigung als ästhetisch wertvoll ansehen.⁹⁴ Im links-progressiven Lager wird Uneindeutigkeit bei Themen wie Gender, sexuelle Orientierung und Ethnie vermieden, weil sie potentiell als Schaden für vulnerable Gruppen deklariert werden können. Anselm Kiefers Hitlergruß-Performance von 1969 beispielsweise würde heute nicht mehr im komplexen Kontext deutscher Kriegsschuld interpretiert, sondern als Zeichen der Unterdrückung und damit des Bösen kontextfrei verabsolutiert und geächtet werden. Die Folge dieser extremen Form der Fürsorge ist, dass die Kunstwelt inzwischen einige zeitgenössische Künstler mit Anerkennung belohnt, die wenig Komplexität, Verstörung, Ambiguität oder Provokation in ihren Werken zulassen, Kunst also nicht als ein Versprechen sehen, das gebrochen wird, sondern als eine moralische Botschaft, die klar vermittelt werden muss. So sagt Banksys Graffiti *Flower Thrower* (vgl. Abb. 6) in Bethlehem nicht mehr als „Make Love, not War“.

⁹³ Fouest (2020).

⁹⁴ Stegemann (2020).



Abb. 6: Banksy (2014), „Flower Thrower“ in Beit Sahour, West Bank, Palestine. Foto: Ryan Rodrick Beiler / Alamy Stock Photo.

Das Werk ist weder komplex, provokant noch mehrdeutig, sondern buchstäblich oberflächlich. Und Ai Weiweis Installation von Rettungswesten, beispielsweise am Konzerthaus von Berlin (vgl. Abb. 7), trifft eine eindeutige Aussage, der kaum jemand widersprechen wird: Es ist moralisch falsch, dass Menschen im Mittelmeer ertrinken. Eine zweite Ebene sucht man vergeblich.

Kunst muss dem neuen Ansatz zufolge nicht mehr um jeden Preis neu sein, sondern wenn überhaupt, steht das Neue unter dem Vorzeichen der zu schützenden Vulnerabilität. War ehemals der offenen, freien und kosmopolitische Persönlichkeit Erfolg beschieden, obsiegt heute die verletzliche oder fürsorgliche Persönlichkeit. Die Grenzen des Erlaubten werden nicht mehr im Kampf gegen die Zensur der autoritären Traditionalisten verschoben, sondern viel mehr durch Selbstzensur und Tabuisierung innerhalb der Kunstwelt bestimmt, sofern es um Themen echter oder vermeintlicher Unterdrückung oder Diskriminierung geht.⁹⁵

Die inhaltliche Vereindeutigung durch extreme Fürsorge deutet somit einen Kulturwandel in der Kunstwelt an. Was gute Kunst ist, verändert sich, weil sie als Ausdruck von Moral dem Wertewandel unterliegt. War Avantgardekunst bis vor

⁹⁵ Für eine ausführliche Diskussion, siehe Rauterberg (2018).



Abb. 7: Ai Weiwei (2016), „Rettungswesten am Konzerthaus“, Foto: M. Winninghoff.

kurzem noch ein Liberal-Progressivitätsmarker, ist sie seit einiger Zeit immer mehr ein Links-Progressivitätsmarker. Unter dieser neuen Prämisse erscheint auch der gesamte Kanon der Kunstgeschichte in einem neuen Licht und wird moralisch und somit auch ästhetisch neu evaluiert. Aus Sicht des vorliegenden Ansatzes moralischer Marker kann das nicht überraschen. Kunstwerke bleiben wertvolle Werke. Nur die Werte ändern sich.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Ad Reinhardt (1946), „How to Look at Modern Art“; Quelle: „Arts and Architecture“ January 1947, S. 23.
- Abb. 2: László Moholy-Nagy (1923), „Konstruktionen“, 6. Kestnermappe.
- Abb. 3: John Heartfield und Rudolf Schlichter (1920), Skulptur „Preussischer Erzengel“. Foto: „Opening of the 1st International Dada fair in the bookshop of the Dr. Burchard in Berlin“, adoc-photos / Corbis via Getty Images.
- Abb. 4: Cindy Sherman (1987), „Untitled #182“; Quelle: Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.
- Abb. 5: Matthew Barney (1994–2002), „Cremaster Cycle“ (eigene Kollage); Quelle: Nancy Spector (2002), Matthew Barney: The Cremaster Cycle, New York: Guggenheim Museum Publications.

Abb. 6: Banksy (2014), „Flower Thrower“ in Beit Sahour, West Bank, Palestine. Foto: Ryan Rodrick Beiler / Alamy Stock Photo.

Abb. 7: Ai Weiwei (2016), „Rettungswesten am Konzerthaus“, Foto: M. Winninghoff.

Literaturverzeichnis

- Abell, Catharine (2012): „Art: What It Is and Why It Matters“. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, 85: 671–691.
- Adajian, Thomas (2005): „On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art“. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63. S. 231–236.
- Adajian, Thomas (2018): „The Definition of Art“. In: Zalta, Edward N. (Hrsg): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition)*.
- Adorno, Theodor et al. (1950): *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ásta (2018) *Categories We Live By. The Construction of Sex, Gender, Race, and Other Social Categories*. Oxford: Oxford University Press.
- Bonus, Holger und Ronte, Dieter (1997): „Credibility and Economic Value in the Visual Arts“. In: *Journal of Cultural Economics* 21, S. 103–118.
- Bourdieu, Pierre (1979): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Busche, Ernst A. (2015): „Der Mann mit dem Goldhelm. Neue Erkenntnisse zur Provenienz des Gemäldes“ In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 75, S. 99–106.
- Caparos, Serge et al. (2015): „The Tree to the Left, the Forest to the Right: Political Attitude and Perceptual Bias“. In: *Cognition* 134, S.155–164.
- Carl, Noah et al. (2018): „Preference for Realistic Art Predicts Support for Brexit“. In: *The British Journal of Sociology* 70(4), S. 1128–1134.
- Carney, Dana et al. (2008): „The Secret Lives of Liberals and Conservatives: Personality Profiles, Interpersonal Styles, and What They Leave Behind“. In: *Political Psychology* 29(6), S. 807–840.
- Carraro, Luciana et al. (2016): „The Hand in Motion of Liberals and Conservatives Reveals the Differential Processing of Positive and Negative Information“. In: *Acta Psychologica* 68, S. 78–84.
- Chamorro-Premuzic, Tomas et al. (2007): „Who Art Thou? Personality Predictors of Artistic Preferences in a Large UK Sample: The Importance of Openness“. In: *British Journal of Psychology* 100, S. 501–516.
- Charney, Noah (2015): *The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*. London: Phaidon Press.
- Cleridou, Kalia und Furnham, Adrian (2014): „Personality Correlates of Preferences for Art, Architecture and Music“. In: *Empirical Studies of the Arts* 32, S. 231–55.
- Cottington, David (1998): *Cubism in the Shadow of War: The Avantgarde and Politics in Paris 1905–1914*. New Haven: Yale University Press.
- Danto, Arthur C. (1964): „The Artworld“. In: *Journal of Philosophy* 61, S. 571–584.
- Danto, Arthur C. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

- Danto, Arthur C. (1997): *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. (2013): *What Art is*. New Haven and London: Yale University Press.
- Davidson, Donald (1984): *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, David (2004): *Art as Performance*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Dickie, George (1984): *The Art Circle*. New York: Haven.
- Dickie, George (2001): *Art and Value*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dipert, Randall R. (1993): *Artifacts, Art Works, and Agency*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dollinger, Stephen J. (2007): „Creativity and Conservatism“. In: *Personality and Individual Differences* 43, S.1025 – 1035.
- Eisenman, Russell (1992): „Creativity, Social and Political Attitudes, and Liking or Disliking David Duke“ *Bulletin of the Psychonomic Society* 30(I), S. 19 – 22.
- Fingerhut, Jörg et al. (2021): „The Aesthetic Self. The Importance of Aesthetic Taste in Music and Art for Our Perceived Identity“. In: *Frontiers of Psychology* 11:577703.
- Fiske, Alan Page (1991): *Structures of Social Life: The Four Elementary Forms of Human Relations*. New York: The Free Press
- Fourest, Carolin (2020): *Generation Beleidigt. Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer*. Berlin: Edition Tiamat.
- Fraiberger, Samuel P. et al. (2018): „Quantifying Reputation and Success in Art“. In: *Science* 362 (6416), S. 825 – 829.
- Furnham, Adrian und Walker, John (2001): „Personality and Judgements of Abstract, Pop Art, and Representational Paintings“. In: *European Journal of Personality* 15(1), S. 57 – 72.
- Galenson, David W. (2016): „The Most Important Works of Art of the Twentieth Century“ In: *NBER Working Paper* No. w12058.
- Gillath, Omri et al. (2012): „Shoes as a Source of First Impressions“. In: *Journal of Research in Personality* 46, S. 423 – 430.
- Graham, Jesse et al. (2013): „Moral Foundations Theory: The Pragmatic Validity of Moral Pluralism“. In: Devine, Patricia und Plant, Ashby (Hrsg.): *Advances in Experimental Social Psychology Volume 47*. San Diego: Academic Press, S. 55 – 130.
- Graham, Jesse und Haidt, Jonathan (2011): „Sacred Values and Evil Adversaries: A Moral Foundations Approach“. In Shaver, Phillip R. und Mikulincer, Mario (Hrsg.): *The Social Psychology of Morality: Exploring the Causes of Good and Evil*. New York: APA Books.
- Haidt, Jonathan (2012): *The Righteous Mind. Why Good People are Divided by Politics and Religion*. New York: Penguin.
- Haidt, Jonathan und Lukianoff, Greg (2018): *The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas are Setting up a Generation for Failure*. New York: Penguin Press.
- Harlan, Volker (2001): *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys* (6. Auflage). Stuttgart: Urachhaus.
- Hibbing, John R. et al. (2014): „Differences in Negativity Bias Underlie Variations in Political Ideology“. In: *Behavioral Brain Sciences* 37, S. 297 – 307.
- Hilpinen, Risto (2011): „Artifact“. In: Zalta, Edward N. (Hrsg): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition).

- Hirsh, Jacob B. et al. (2009): „Metatraits of the Big Five Differentially Predict Engagement and Restraint of Behavior“. In: *Journal of Personality* 77(4), S. 1085–1101.
- Hübl, Philipp (2019): *Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken*. München: C. Bertelsmann.
- Inglehart, Ronald und Welzel, Christian (2005): *Modernization, Cultural Change and Democracy*. New York and Cambridge: Cambridge University Press.
- Jost, John T. et al (2009): „Political Ideology: Its Structure, Functions, and Elective Affinities“. In: *Annual Review of Psychology* 60, S. 307–337.
- Jost, John T. et al. (2003): „Political Conservatism as Motivated Social Cognition“ *Psychological Bulletin* 129, 3, S. 339–375.
- Kant, Immanuel (1785): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (zitiert nach der Akademieausgabe).
- Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft*
- Knutson, Kristine M. et al. (2007): „Neural Correlates of Automatic Beliefs About Gender and Race“. In: *Human Brain Mapping* 28(10), S. 915–930.
- Kosinski, Michael et al. (2013) „Private Traits and Attributes Are Predictable from Digital Records of Human Behavior“. In: *PNAS* 15, S. 5802–5805.
- Lazarus, Richard S. (1991): *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Lehrer, Keith (2012): *Art, Self and Knowledge*. Oxford: Oxford University Press.
- Levinson, Jerrold (2006): *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Lilla, Mark (2018): *The Once and Future Liberal. After Identity Politics*. London: Hurst & Company.
- Lyssenko, Natalie et al. (2016): „Evaluating Abstract Art: Relation between Term Usage, Subjective Ratings, Image Properties and Personality Traits“. In: *Frontiers of Psychology* 7:973.
- Margolis, Eric und Laurence, Stephen (1999): „Concepts and Cognitive Science“. In Margolis, Eric und Laurence, Stephen (Hrsg.): *Concepts: Core Readings*, Cambridge (MA): MIT Press, S. 3–81.
- Matthews, Gerald et al. (Hrsg.): (2003): *Personality Traits* (2. Auflage). Cambridge: Cambridge University Press.
- Matz, Sandra et al. (2017): „Psychological Targeting as an Effective Approach to Digital Mass Persuasion“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 114(48), S. 12714–12719.
- McCrae, Robert R. und Costa, Paul T. (1987): „Validation of the Five-factor Model of Personality Across Instruments and Observers“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 52(1), S. 81–90.
- Mendez, Mario F. (2017) „A Neurology of the Conservative-Liberal Dimension of Political Ideology“. In: *The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience* 29:2, 86–94.
- Mitali, Banerjee und Ingram, Paul L. (2018): „Fame as an Illusion of Creativity: Evidence from the Pioneers of Abstract Art“. In: *HEC Paris Research Paper* No. SPE-2018–1305, *Columbia Business School Research Paper* No. 18–74.
- Nettle, Daniel (2006): „The Evolution of Personality Variation in Humans and other Animals“ In: *American Psychologist*, 61(6), S. 622–631.
- Paunonen, Sampo V. et al. (2001): „Big Five Factors and Facets and the Prediction of Behavior“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 81(3), S. 524–539.

- Peterson, Richard A. und Kern, Roger M. (1996): „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore“. In: *American Sociological Review* 61(5), S. 900–907.
- Polderman, Tinca J. C. et al. (2005): „Fifty Years of Twin Studies: A Meta-Analysis of the Heritability of Human Traits“. In: *Nature Genetics* 47(7), S. 702–709.
- Pörtner, Paul (1961): *Literarische Revolution 1910–1925* (Band 2). Berlin: Luchterhand.
- Preston, Beth (2013): *A Philosophy of Material Culture: Action, Function, and Mind*. New York: Routledge.
- Prinz, Jesse (2004): *Gut Reactions. A Perceptual Theory of Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Prinz, Jesse (2011): „Emotion and Aesthetic Value“. In: Schellekens, Elisabeth und Goldie, Peter (Hrsg): *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*. Oxford: Oxford University Press, S. 71–88.
- Prinz, Jesse J. (2007): *The Emotional Construction of Morals*. Oxford: Oxford University Press.
- Rauterberg, Hanno (2018): *Wie Frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rawlings, David und Brock, Bastian (2002): „Painting Preference and Personality, with Particular Reference to Gray’s Behavioral Inhibition and Behavioral Approach Systems“ In: *Empirical Studies of the Arts* 20, S. 177–194.
- Schwitzgebel, Eric et al. (2020): „Do Ethics Classes Influence Student Behavior? Case Study: Teaching the Ethics of Eating Meat“. In: *Cognition* 203: 104397.
- Searle, John R. (1983): *Intentionality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John R. (1995): *The Construction of Social Reality*, New York: The Free Press.
- Sibley, Chris und Duckitt, John (2008): „Personality and Prejudice: A Meta-Analysis and Theoretical Review“. In: *Personality and Social Psychology Review* 12(3), S. 248–279.
- Sperber, Dan (2007): „Seedless Grapes: Nature and Culture“, in Margolis, Eric und Stephen Laurence (Hrsg.): *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representation*, Oxford: Oxford University Press, S. 124–137.
- Stegemann, Bernd (2020): *Die Öffentlichkeit und ihre Feinde*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Steinbrenner, Jakob (2018) „Warum es heute schwerer als früher ist, aktuelle Kunst zu verstehen“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 63(2): 286–300
- Stimson, James (2004): *Tides of Consent. How Public Opinion Shapes American Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strohinger, Nina und Nichols, Shaun (2014): „The Essential Moral Self“. In: *Cognition* 131: 159–171.
- Talhelm, Thomas et al. (2015): „Liberals Think More Analytically (More „WEIRD“): Than Conservatives“. In: *Personality and Social Psychology Bulletin* 41(2), S. 250–267.
- Tosi, Justin und Warmke, Brandon (2020): *Grandstanding. The Use and Abuse of Moral Talk*. Oxford: Oxford University Press.
- Tyagi, Vaibhav et al. (2018): „The ‚Right‘ Side of Creativity: Creative Personality and Social Risk-Taking Predict Political Party Affiliation“. In: *Creativity Research Journal*, 30(4), S. 451–460.
- Verhulst, Brad et al. (2012): „Correlation not Causation: The Relationship between Personality Traits and Political Ideologies“ In: *American Journal of Political Science* 56(1): 34–51.
- Walton, Kendall L. (2008): *Marvelous Images. On Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press.

- Waytz, Adam et al. (2019): „Ideological Differences in the Expanse of the Moral Circle“ In: *Nature Communications* 10, 4389.
- Wilson, Glenn D. (1973): „Conservatism and Art Preferences“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 25(2), S. 286–288.
- Youyou, Wu et al. (2012): „Computer-based Personality Judgments are More Accurate than those Made by Humans“. In: *PNAS* 112(4), S. 1036–1040.