

Ästhetische Qualität in pädagogischen Prozessen. Ein Beitrag zur Strukturierung des Diskurses und als Impuls für die Forschung

von Max Fuchs

Erscheinungsjahr: 2014

Stichwörter:

Ästhetik | Kritik | Kunstbetrieb | Literaturbetrieb | Qualität | Standards | Wert | Grundlagenforschung

Abstract

Der Begriff der Qualität erfreut sich wachsender Beliebtheit im Diskurs über Kulturelle Bildung. Dabei setzen die unterschiedlichen Akteure häufig Qualitätsmaßstäbe, ohne die Problematik und Komplexität dieses normativen Vorgangs zu reflektieren. Der Text gibt Hinweise, was in diesem Zusammenhang alles zu bedenken wäre.

1. Problemstellung

Man kann davon ausgehen, dass die meisten Menschen die Arbeit, die sie übernommen haben, gut machen wollen. Man kann ferner davon ausgehen, dass alle Menschen, für die bestimmte Arbeiten verrichtet werden, eine gute Arbeit erwarten. Ein erstes Maß für beide Situationen könnte die Zufriedenheit der beteiligten Parteien sein: Der erwünschte Zweck, der die Motivation für die Erteilung des Arbeitsauftrages war, wurde erreicht. Bleiben wir bei diesem bislang noch nicht weiter spezifizierten Beispiel – man denke etwa an eine Handwerkstätigkeit –, so kann man die Situation weiter ausbilden. So zeigt möglicherweise der Auftraggeber, der zufrieden mit der Arbeit ist, die erledigte Arbeit anderen, die sich ebenfalls davon überzeugen können, dass das Werk gelungen ist. Auch der Handwerker ist vielleicht so angetan von seiner Arbeit, dass er sie – vielleicht für mögliche weitere Auftraggeber – fotografiert. Eventuell ist der Handwerker von jemandem empfohlen worden, dem es wiederum wichtig ist, keine falsche Empfehlung gegeben zu haben. Führt dieses Beispiel wirklich zu der Fragestellung meines Textes? Ich denke schon. Nicht nur, dass Künstler sehr lange als „Artisten“ im mittelalterlichen Verständnis zu den Handwerkern gehörten und man sich daher die Auftragsvergabe und -abwicklung in der Malerei, der Architektur, der Bildhauerei und sogar

in der Musik so ähnlich vorstellen kann. Auch für die moderne Kunst ist das Modell – zumindest in einer ersten Annäherung – tragfähig:

- // Es gibt einen Produzenten mit eigenen Vorstellungen über eine gute und gelungene Arbeit, die jedoch eingebunden ist in die Diskussionen von Kollegen und anderen, deren Urteil etwas zählt und vor dem sich der Produzent mit seiner eigenen Kompetenz verantworten muss.
- // Es gibt eine Vorstellung darüber, wie der Produktionsprozess gut verlaufen soll.
- // Es gibt eine Vorstellung darüber, an welchen Kriterien das Produkt gemessen werden soll.
- // Es gibt eine Vorstellung darüber, ob und wie das Werk anderen zugänglich gemacht werden soll.
- // Es gibt schließlich Vorstellungen darüber, wie spätere Betrachter mit dem Werk umgehen sollen.

Mit andern Worten: Als Gegenstand möglicher Aussagen darüber, ob und wie Produkt und Prozess gelungen sind, können „Qualitätsbereiche“ unterschieden werden, unter anderem:

- // die Qualität des Künstlers
- // die Qualität des Herstellungsprozesses
- // die Qualität des Werkes
- // die Vermittlungsqualität
- // die Qualität des Rezipienten.

Alle diese Qualitäten und Qualitätsbereiche stehen dabei nicht ein für alle Mal fest und sind voneinander isoliert: Sie befinden sich vielmehr in vielfältigen Beziehungen untereinander und sie verändern sich möglicherweise in diesem Prozess. Offensichtlich handelt es sich dabei um einen Prozess der Beurteilung der verschiedenen Felder, wobei in dem Eingangsbeispiel des Handwerkers dies noch einfach erscheint: Es gibt einen vorgegebenen Zweck (zum Beispiel muss etwas nach vollendeter Tätigkeit funktionieren), dessen Erreichen leicht überprüft werden kann.

Aber auch in diesem Fall ist es ein Prozess der Beurteilung und Wertung, es ist ein *normativer Vorgang*. Damit dieser normative Vorgang durchgeführt werden kann, ist es notwendig, genau die Abläufe und das Ergebnis zu kennen: Bewertungsprozesse sind mit einem Erkenntnisprozess verbunden. Möglicherweise genügt dabei eine reine Funktionsfähigkeit des Werkes nicht, wenn zum Beispiel die kaputte Tür nach der Reparatur wieder schließt, aber das eingesetzte Schloss überhaupt nicht in Form und Farbe zu der Tür passt: Selbst bei dem handwerklichen Beispiel spielen also ästhetische Fragen eine Rolle. Dabei kann der Schlosser sehr leicht unterschiedlicher Meinung mi dem Auftraggeber sein. Wir haben dann einen klassischen ästhetischen Wertungskonflikt. Im Falle des Beispiels ist allerdings die Sache klar: Wer bezahlt, hat die Macht, seine ästhetische Präferenz durchzusetzen. Auch dies ist daher festzustellen: Wertungsfragen und Beurteilungsprozesse haben stets mit Fragen der Durchsetzbarkeit eigener Standards zu tun, sind also stets mit Fragen der Macht und des Deutungsrechtes verbunden. Nun zeigt bereits das Handwerksbeispiel eine gewisse Komplexität, die man sich im Alltag kaum bewusst macht. Das Beispiel der Künste ist jedoch offensichtlich noch um vieles komplexer. Kommt das Feld angewandter Künste (Architektur, Mode, Design etc.) dem Handwerkerbeispiel noch recht nahe – etwa im Hinblick auf das Kriterium der Funktionalität: Man muss in dem schönen Haus auch wohnen können –, so ist die Sache bei der „freien“ Kunst komplizierter.

2. Zur Komplexität des Bewertungsproblems

Halten wir fest: Prozesse der Qualitätsfeststellung sind Prozesse des Vergleichen von vorgefundener Realität mit normativ gesetzten Standards, eben den „Qualitäten“. Das Setzen von Standards ist ein begründungspflichtiger normativer Prozess. Das Vergleichen des Gegebenen mit den Standards ist wiederum ein anspruchsvoller Erkenntnisprozess, der nicht von der Dimension des Bewertens und Urteilens losgelöst werden kann. Natürlich ist auch dieser Prozess begründungspflichtig (sofern man nicht die Macht hat, einfach und willkürlich zu seinem Urteil zu kommen, dieses auch durchzusetzen und die Durchsetzung zu kontrollieren, vielleicht sogar verbunden mit der Möglichkeit, eine Nichtbefolgung mit Sanktionen zu belegen).

Eine systematischere Untersuchung der Qualitätsfestlegung und Urteilsfindung hätte daher eine Reihe von Aspekten zu berücksichtigen, zu denen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) die folgenden gehören:

// Das Problem der Beurteilungskompetenz

Die klassische Definition des Geniebegriffes ist die, dass das Genie die Regeln des Handelns vorgeben kann. Wenn auch dieser Genie-Gedanke heute kaum noch ernsthaft verfolgt wird, so ist doch der Gedanke der Autonomie geblieben, der eigentlich nur vor dem Hintergrund des (theologisch imprägnierten) Genie-Gedankens Sinn macht (Gethmann-Siefert 1995: 146 f.). Neben der Beurteilungskompetenz des Künstlers sind die Kompetenzen sowohl des Rezipienten als auch der fachlichen Begleiter des Prozesses (etwa die Pädagogen) zu beachten. Es ist zudem daran zu erinnern, dass „Bildung“ – auch eine Bildung im Bereich des Ästhetischen – ein wichtiges Kennzeichen einer bestimmten sozialen Schicht war (der „Adelsschlag des Bürgertums“). Vorangegangen war eine lange Debatte über „Geschmack“, der quasi eine Brückenfunktion zwischen dem richtigen Alltagshandeln und der ästhetischen Kompetenz war (siehe unten). Insgesamt ist festzuhalten, dass die Frage ästhetischer Kompetenz traditionell mit der Frage nach dem sozialen Status verbunden ist, weswegen neben der Ästhetik auch die Soziologie einbezogen werden muss.

// Legitimer oder nicht legitimer Geschmack?

Die obigen Hinweise stellen einen Bezug etwa zu den Studien von Bourdieu (1987) her, der sich intensiv mit einer „Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“ (so der Untertitel) befasst hat. Insbesondere ist es die Frage danach, wer oder welche gesellschaftliche Gruppe das Mandat zur Definition des „legitimen“ Geschmacks hat. Damit verbunden ist die generelle Frage nach der Unterscheidung von U und E. Dabei gibt es seit Jahrzehnten eine Diskussion über die Bewertung der populären Kultur (Hügel 2007). Zu berücksichtigen ist dabei, wie wenig hilfreich die Kriterien der idealistischen Autonomieästhetik sowohl bei der Beurteilung der populären Kultur als auch der Gegenwartskunst sind (Shusterman 1994, Hügel 2007).

// Statik oder Dynamik?

Beurteilungskriterien müssen verlässlich sein. Gelegentlich taucht in den entsprechenden Diskursen die Annahme auf, es gäbe universelle und überzeitliche Maßstäbe zur Beurteilung von Kunst. Ethnologische und ethologische Forschungen behaupten sogar die Universalität bestimmter Normen und führen eine Menge an eindrucksvollen Belegen an (Eibl-Eibesfeld/Sütterlin 2008). Dieser These steht jedoch die Dynamik der Entwicklung der Künste seit 200 Jahren entgegen. Die rasche Abfolge der immer neuen Ismen bedeutet

dabei auch eine grundlegende Veränderung jeweils gültiger Qualitätsstandards.

// Norm oder Description?

Gelegentlich wird auch die These vertreten, dass bestimmte Qualitätsstandards auf empirischem Weg ermittelt werden könnten. Gelänge dies, so könnte man sich in der Tat das komplizierte Geschäft der Normbegründung ersparen. Allerdings muss sich diese Position mit einer Reihe von Gegenargumenten auseinandersetzen. Ganz grundsätzlich muss man den Vorwurf eines empirizistischen Fehlschlusses einbeziehen: dass man nämlich aus dem Sein ein Sollen folgert, ein in der Philosophie wenig akzeptiertes Vorgehen. Zudem bewegt man sich in einem Zirkel: Um Qualitätsstandards empirisch ermitteln zu können, muss man qualitätsvolle Kunstwerke zur Verfügung haben, d.h., bereits vorab eine Entscheidung über diejenige Frage getroffen zu haben, die man eigentlich erst beantworten möchte.

// Das ästhetische Urteil: individuelle oder generelle Gültigkeit?

Die Frage, ob und wie ein individuelles Werturteil eine übergreifende allgemeine Gültigkeit hat, war der Ausgangspunkt von Kant und spielt in seiner Ästhetik („Kritik der Urteilskraft“, 1790) eine zentrale Rolle (siehe unten).

// Sinnlichkeit und Verstand

Zu diesem Diskussionskontext rund um Kant gehört auch die Grundsatzfrage, welche geistigen Vermögen des Menschen gefordert sind, konkret: welche Rolle der Verstand bei diesem Prozess spielt. Hierzu gehört auch das Problem der Wahrheitsfähigkeit sowohl von Kunst als auch von Kunsturteilen.

// Theorie und Praxis

Künstlerische Tätigkeit ist eine spezifische menschliche Praxis (Bertram 2014, Fuchs 2011). Eine Praxis ganz anderer Art ist jedoch die *Reflektion* der künstlerischen Praxis in Philosophie und Wissenschaft. Zwar gehen Künstler/innen immer wieder sowohl mit ihrer Arbeit (Reflektion über Werke durch Werke), aber auch explizit durch Analyse und Kommentierung auf zugrunde liegende Prinzipien, Standards und Werte ein. Es gibt die These (unter anderem Bertram 2014), dass Kunstreflexionen und künstlerische Praxis zusammengehören, sogar: dass ohne Kunstreflektion ein Werk überhaupt nicht zum Kunst (!)Werk wird.

// Immanenz oder soziale Einflussfaktoren?

Es scheiden sich zudem die Geister bei der Beurteilung der Rolle der äußeren (sozialen, ökonomischen, politischen und kulturellen) Umstände und Kontexte sowohl der Produktion als auch der Rezeption. Für die eine Seite wird Kunst wesentlich durch diese Einflussfaktoren bestimmt, für die andere Seite entwickelt sich Kunst vornehmlich durch innerkünstlerische Impulse. Beide Positionen waren zu ihren Zeiten einflussreich.

// Form oder Inhalt?

Kants Ästhetik wird oft formalistisch genannt (ebenso wie seine Ethik). Bis heute sind Positionen in der Ästhetik verbreitet, die den Formaspekt als zentral für ästhetische Prozesse sehen („Kunst hat so viele Chancen, wie die Form, und nicht mehr!“; vgl. Otto 1993: 197ff.). Andere Autoren vernachlässigen zwar nicht die Form, betonen aber in erster Linie Gehalt und Sujet (Metscher 2012).

Insgesamt zeigte sich, dass die Frage nach der „Qualität“ der Kunst keineswegs trivial ist und erhebliche theoretische Anstrengungen erfordert. Dabei wird man mit einer Fülle gravierender und letztlich nicht generell lösbarer Problem konfrontiert: Methodenfragen, Normbegründungsprobleme, das Verhältnis zwischen Theorie und Empirie, Machtfragen etc.. Vor diesem Hintergrund ohne reflexive Anstrengungen und ohne Sensibilität für diese Komplexität allzu selbstgewiss von „Qualitäten“ zu sprechen, muss zumindest als dezentralistisch betrachtet werden. Im Folgenden sollen einige Fragen aus diesem Problemkomplex herausgegriffen werden, die etwas ausführlicher kommentiert werden sollen.

Relevanz unterschiedlicher Disziplinen

Ästhetik als philosophische Teildisziplin wurde offensichtlich in dem Augenblick nötig, als im 18. Jahrhundert die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft begann. Offenbar wurde später die Dominanz der Philosophie im Kampf um das Deutungsrecht in Fragen der Kunst so groß, dass sich der Kunsthistoriker Arthur Danto (1993) bemüht fühlte, von einer „philosophischen Entmündigung von Kunst“ zu sprechen. Doch welche Rolle kann eine philosophische Einzeldisziplin spielen? Eine erste (und überzeugende) Antwort gibt Georg Bertram (2005: 299): „Kunstwerke werfen die Frage auf, inwiefern sie zu einer Selbstverständigung von Menschen beitragen, inwiefern sie für Menschen in diesem Sinne sprechend werden. Kunst ist von einem stndigen Nachdenken über Kunst begleitet. Zu diesem Nachdenken kann die Philosophie einen Beitrag leisten. Sie kann die mit der Kunst verbundenen Fragen aufklären. Sie kann Begriffe vorschlagen und den Zusammenhang von Begriffen beleuchten, die in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Kunst aufschlussreich sind. Die Philosophie der Kunst stattet damit das Nachdenken über Kunst im günstigsten Fall mit einem Handwerkszeug aus.“

Diese Aufgabenbeschreibung zeigt die Möglichkeit einer philosophischen Unterstützung bei dem Problem der Kritik der Grundbegriffe (Analyse, Unterscheidung). Gleichzeitig ist sie bescheiden genug, um sich nicht sofort eine (alleinige) Beurteilungskompetenz anzumaßen.

In diesem Sinne hat auch Kant Ästhetik begriffen: indem er Begriffe entwickelte und schrfte, Unterscheidungen traf, den Bereich der Künste (und des Naturschnen) in die Architektur seines Denkgebudes einordnete.

Auch die *philosophische Anthropologie* erbringt wertvolle Leistungen in diesem Kontext, insofern sie die grundsätzliche Relevanz von Kunst bei der Menschwerdung begründet (so etwa Plessner oder Cassirer). Einzelurteile können allerdings auf dieser Grundlage nicht gefllt werden.

Eine weitere wichtige Rolle spielt die Kunst für die Philosophie, insofern sie ein Musterbeispiel für weitergehende politische Visionen liefert (so etwa bei Schiller in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung) oder als eine Art Fallstudie für die Entwicklung einer übergreifenden Methodologie dient (so etwa bei der Grundlegung der Hermeneutik in Gadamer 1960, der auf den ersten 170 Seiten seines Hauptwerkes am Beispiel der Kunst zeigt, wie „Verstehen“ funktioniert und damit die Ermittlung einer spezifischen Form von Wahrheit in den Geisteswissenschaften demonstriert).

Die *verschiedenen Kunsthistorien* können uns wiederum über die Dynamik der Entwicklung der Künste mit der damit verbundenen Veränderung von Qualitätsmaßstäben belehren. Ein Ergebnis der Kunsthistorien war – neben entsprechenden Ergebnissen der philosophischen Ästhetik – der

Nachweis der Unmöglichkeit einer essentialistischen Kunstdefinition (und damit einer essentialistischen Definition von „Qualität“). Es war ein Kunsthistoriker – und kein Soziologe –, der den Vorschlag gemacht hat, als „Kunst“ das zu verstehen, was ein Kreis von Experten (der Kunstbetrieb) dafür hält. Ausgangspunkt von Danto (1984) war nämlich die Frage, was die Brillo-Boxen von Warhol von den gleichen Boxen im Supermarkt unterscheidet. Offensichtlich können es keine werkbezogenen Kriterien sein, die diese Unterscheidungsleistung erbringen. Heute ist die Meinung verbreitet, dass es in der Tat der Kunstbetrieb (siehe etwa die Schriften von Wolfgang Ullrich) oder der Literaturbetrieb (Plachta 2008) ist, in denen jeweils das aktuelle Kunstkonzept mit dazugehörigen Qualitätsmaßstäben ausgehandelt wird.

Die *Soziologie* wiederum belehrt uns über die Art und Weise des Gebrauchs der Künste. Dabei darf es inzwischen als gesicherte Erkenntnis gelten, dass es einen engen Zusammenhang zwischen ästhetischen Präferenzen und sozialem Status gibt (Bourdieu 1987), auch wenn sich die Anzeichen mehren, dass die Kraft der Distinktion durch Kunst nachlässt (Lahire 2004). Und nicht zuletzt ist es die Pädagogik, die sich im Interesse an einer ästhetischen Bildung um die Qualitätsfrage kümmert.

3. Ästhetische Wertung und Geschmack – Immanuel Kant

Es dürfte inzwischen unstrittig sein, dass es einen engen Zusammenhang zwischen der allmählichen Genese der bürgerlichen Gesellschaft, der Entstehung einer systematischen Reflexionsdisziplin wie Ästhetik, den Debatten über Kunsthistorie und der realen Entwicklung der Künste gibt (Eagleton 1994). Im 18. Jahrhundert entwickelt sich etwa das Sozialsystem Literatur (Schmidt 1989), es werden zahllose Zeitschriften und Bücher nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus der Literaturtheorie veröffentlicht – und es handelt sich gerade in Deutschland um eine neuartige Literatur, die die deutsche Sprache als literarische und als philosophische geradezu erst erfand (man muss nur die Namen Lessing bzw. Kant erwähnen). Ein Bindeglied war die Konstituierung des bürgerlichen Subjekts, das sich nicht mehr das Verhalten am Hofe zum Vorbild nehmen konnte und wollte, wobei kritisch-bissige Anleitungen zum „richtigen“ – heute würde man sagen: cleveren – Verhalten des Höflings durchaus ein Muster vorgaben. Deshalb spielten in dieser Vorgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft Namen wie Gracian, Castiglione oder die britischen Ästhetikdebatten von Shaftesbury, Hutchinson und Burke eine wichtige Rolle.

„Aufklärung“, „Bildung“ und „Kultur“ – so Moses Mendelssohn – waren „Neuankömmlinge in der deutschen Sprache“. Wichtiges Thema rund um die Debatten um diese drei Leitbegriffe war dabei die Diskussion des Geschmacks (gout, taste).

Gadamer (1960) beginnt seine systematische Explikation der hermeneutischen Methode nicht nur mit der Analyse des (richtigen) Verstehens von Kunst, im Mittelpunkt steht dabei die Auseinandersetzung mit der damaligen Debatte über Geschmack. Offenbar bündelt sich an diesen Themen der oben erwähnte sozialgeschichtliche Prozess der Konstituierung der bürgerlichen Gesellschaft und des sie tragenden Subjekts. Als „humanistische Leitbegriffe“ identifiziert und analysiert Gadamer daher „Bildung“, „sensus communis“, „Urteilskraft“ und „Geschmack“ in ihrem inneren Zusammenhang. Auf dieser Basis entsteht die seither prägende und an Einfluss kaum zu überschätzende Studie zur Kritik der Urteilskraft (1790) von Immanuel Kant.

Diese Studie fiel also nicht vom Himmel oder war ein geniales Produkt auf der Basis eines spontanen Einfalls, quasi eine *creatio ex nihilo*, sondern sie basierte auf einer umfassenden Kenntnis der damaligen

Debatten und einer kritischen Analyse, getragen von dem Wunsch, eine offensichtlich werdende Lücke in der Architektur seines philosophischen Systems zu schließen. Dieser Prozess ist inzwischen hinreichend aufgearbeitet (neben der Darstellung bei Gadamer helfen entsprechende Artikel in philosophischen Handbüchern, etwa Barck 2001, Bd. 2, Artikel „Geschmack“ von R. Lüthke und M. Fontius). Es mögen daher einige wenige Hinweise genügen. So gibt Kant in den verschiedenen Fassungen seiner Einleitung (ich beziehe mich hier auf die Weischedel-Ausgabe im Suhrkamp-Verlag Kant 1974) drei Vermögen des Gemüts an, die jeweils bestimmten oberen Erkenntnisvermögen zugeordnet sind und die jeweils einen eigenen Zuständigkeitsbereich haben (Kant 1974: 61f.).

// Erkenntnisvermögen - Verstand - Gesetzmäßigkeit - Natur

// Gefühl von Lust und Unlust - Urteilskraft - Zweckmäßigkeit - Kunst

// Begehrungsvermögen - Vernunft - Zweckmäßigkeit, die zugleich Gesetz ist - Sitten

Das 18. Jahrhundert war (unter anderem) das Jahrhundert der „Vermögen“: Für jede neue menschliche Aktivität wurde ein eigenes Vermögen erfunden, das diese ermöglicht. Immerhin reduzierte Kant diese diffuse Sammlung in seinem Tableau auf drei Vermögen, die wiederum der Dreiteilung der Philosophie in Erkenntnistheorie (Wahrheit), Moral-Philosophie (Freiheit) und Ästhetik (Verbindlichkeit) entsprechen. Gerade bei der Auswahl der drei Gemütskräfte stützte er sich auf entsprechende Arbeiten der oben genannten britischen Philosophen.

Auch seine verstörende Ausgangsfrage stammt aus diesem Diskurs: Wie kann ein höchst individuelles Geschmacksurteil eine übergreifende Geltung beanspruchen? Hume beantwortete dieses Problem bekanntlich lapidar mit der berühmten Floskel: Über Geschmack könne man sich nicht streiten. Geschmacksfragen waren dabei – wie am Beispiel von Knigge zu sehen ist – zwar auch Fragen einer kompetenten Beurteilung von Kunst (auf der Basis einer ästhetischen Urteilskraft), sie betrafen aber auch das gesittete soziale Leben insgesamt.

Genial ist Kants Lösung: Zum einen betreibt er auch in diesem Feld eine „kopernikanische Kehre“. Es gibt – analog zu dem Fall des Erkennens – zwar ein (im Prinzip unerkennbares) „Ding an sich“, in diesem Fall das Kunstwerk, das die Sinne und den Denkapparat affiziert, doch findet der eigentliche Konstruktions- bzw. Beurteilungsprozess im Inneren des Beobachters statt. Das Gefühl der Lust entsteht dabei nicht unmittelbar im Hinblick auf Gestaltqualitäten des Werkes (Vollkommenheit, Harmonie, Schönheit etc.), sondern durch einen Prozess der Selbstreflexion: In der Betrachtung des Werkes erlebt der Betrachter, dass sein Erkenntnisapparat im freien Spiel der Erkenntniskräfte auf die angebotene Wirklichkeit passt. *Die Lust am schönen Gegenstand ist also eine Lust an sich selbst.* Doch ist dies zunächst nur eine individuelle Lust. Wie entsteht dann Sozialität und die anvisierte Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils? Die Antwort ist geradezu eine anthropologische: Da jeder einzelne Mensch ein Repräsentant der Gattung Mensch ist, „funktioniert“ er auch im Prozess des Erkennens und Bewertens wie alle anderen Menschen. Diese übergreifende Funktionsweise wird als „Geschmack“ bezeichnet, denn dieser kann als ästhetischer Gemeinsinn, als „sensus communis aestheticus“ bezeichnet werden (Kant 1974: 227ff.).

Geradezu modern – nämlich analog zu dem Geschehen der Perspektivverschränkung (G.H. Mead) – klingen die Maximen dieser Kompetenz: selbstdenken; an der Stelle jedes anderen denken; mit sich selbst einstimmig denken (Kant 1974: 226). Dies heißt jedoch, dass Individualität und Soziabilität zusammen gedacht werden müssen.

Allerdings gibt es im Ästhetischen einen grundlegenden Unterschied zu den beiden anderen Feldern (Erkenntnistheorie und Moralphilosophie): Kann dort universelle Geltung von Prinzipien und Maximen mit Gründen erzwungen werden, so gilt dies im Ästhetischen nicht. Das ästhetische Urteil ist lediglich ein diskursives Angebot zur Übernahme (siehe auch Gadamer 1960: 37ff.). Gadamer zielt in seinen weiteren Ausführungen darauf, die später verabsolutierte Autonomie des Ästhetischen gerade gegenüber dem Ethischen aufzubrechen und vielmehr den engen Zusammenhang beider Bereiche aufzeigen: „So ist Geschmack zwar gewiss nicht die Grundlage, wohl aber die höchste Vollendung des sittlichen Urteils“ (Gadamer 1960: 45).

Basis für dieses Unternehmen, das bis heute kontrovers diskutiert wird, ist der berühmte Paragraph 59 in der Kritik der Urteilskraft: Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit (Kant 1974: 294 ff.), was sich später etwa bei Schiller in dem Satz „Schönheit als Freiheit in der Erscheinung“ wieder findet. Der Gedanke der Selbstreflexivität – „Lust an sich selbst“ – wird bis heute hochgehalten, wenn etwa die These vertreten wird, dass Kunst auch insofern Teil der Welt- und Selbstverhältnisse ist, als durch sie eine (weitere) Möglichkeit der selbstreflexiven Vergewisserung der Leistungsfähigkeit unseres Denk- und Wahrnehmungsapparates bereitgestellt wird. Kant ist der wichtigste Repräsentant einer Wende zum Subjekt auch im Ästhetischen (wie später bei Goethe: Schönheit liegt im Auge des Betrachters). Kunsterfahrung ist Teil der menschlichen Erkenntnisfähigkeit (vgl. Gethmann-Siefert 1995, Kapitel 2), Kunstautonomie, so der Kant-Schüler Schiller, ist also geliehene Autonomie („Heautonomie“), zentral ist letztlich die Autonomie des Menschen.

In der Tat lassen sich zentrale Kategorien einer philosophischen Bestimmung des Menschseins (Selbstbestimmung, Selbstwirksamkeit, Selbstbewusstsein etc.; vergleiche Gerhardt 1999) gerade im Bereich des Ästhetischen nicht nur feststellen, sondern auch entwickeln („ästhetische Bildung“). Interessanterweise behandelt Gethmann-Siefert (1995) den sich oft geradezu euphorisch auf Kant beziehenden Schiller gerade nicht in dem Teil ihrer Arbeit, der sich unter der Überschrift „Kunst als Erkenntnis“ mit Kant befasst, sondern sie ordnet ihn in den Teil ihrer Arbeit ein, der sich mit „Kunst als Handeln“ befasst und in dem Hegel die zentrale Rolle spielt. Hegel gilt in der philosophischen Ästhetik nicht nur als Kantkritiker (dieser schleife ständig das Messer, ohne es zu benutzen), er gilt auch insofern als Antipode Kants, als er das Werk wieder zu seinem Recht kommen lassen will. Bewusst spricht Gethmann-Siefert jenseits aller beliebten Autonomierhetorik von einer „gesellschaftlichen Funktion von Kunst“:

„Es geht um die *Frage nach der Relevanz der Kunst für den (die) Menschen*, um die Bestimmung ihrer unverzichtbaren Rolle in einer spezifisch menschlichen Kultur. Diese These von der kulturellen Relevanz der Kunst ist die gemeinsame Basis jeglichen Umgangs mit der Kunst. Der Ästhetik fällt die Aufgabe zu, diese gemeinsame Basis als generelle Voraussetzung zu eruieren und (möglichst genau) zu bestimmen. Sie erfüllt ihre spezifische Aufgabe durch die Bestimmung der Bedeutung der Kunst in der Lebenswelt, das ist in der menschlichen Kultur. Die kulturelle Aufgabe der Kunst liegt im Bereich der Humanisierung der Natur, und zwar dient die Kunst dabei nicht allein der Bearbeitung der Natur zu Lebenszwecken, sondern der Gestaltung der Natur zum Zweck der Einrichtung des Menschen in einer menschlichen, ihm gemäßen Welt. Grundvoraussetzung dieser Bestimmung der geschichtlich-gesellschaftlichen Funktion der Kunst ist die Annahme, dass der Mensch, der sich durch Arbeit in der Natur gegen die Natur durchsetzt, nicht nur die Überlebenschance des Individuums und der Gattung sichert. Durch seine Fähigkeit zu freier Gestaltung und in der Ausbildung einer Tradition der Weltdeutung, in der die Kunst eine konstitutive Rolle (die Ausbildung einer Welt-Anschauung) übernimmt, wird menschliches Überleben gesichert.“ (Gethmann-Siefert 1995:268)

Was bedeutet dies für die Frage nach der ästhetischen Qualität?

Offenbar stehen sich in der Ästhetik zumindest zwei Positionen gegenüber: Subjektbezogene und objektbezogene Ansätze. Im Hinblick auf die Rolle des *Subjekts* (Kernbegriff ist die „ästhetische Erfahrung“) hat Kant die bis heute gültige Vorlage geliefert: Es geht um Prozesse der Selbstreflexion des Menschen, die (gerade) durch Kunst stimuliert werden. Dies ist von erheblicher pädagogischer Bedeutung, denn solche Prozesse sind Elemente eines jeden zeitgemäßen Bildungsbegriffs. An Kant lässt sich auch die Zeiteingebundenheit ästhetischer Reflektion zeigen: Seine Überlegungen wären nur 100 Jahre früher überhaupt nicht verstanden worden. Allerdings ist auch der *objektbezogene* Ansatz von Hegel relevant. Denn gerade die Pädagogik braucht den Nachweis der Relevanz der Inhalte für den Menschen.

Damit sind zwei Möglichkeiten einer Qualitätsfestlegung gegeben: Solche Merkmale, die sich auf die Entwicklung von Subjektivität beziehen, und solche, die an dem Werk festgemacht werden können.

Betrachtet man unter dieser Perspektive den aktuellen Entwurf von Qualitätsmerkmalen des Rates für kulturelle Bildung (Rat 2014: 44ff.), so lassen sich unter den 13 aufgeführten Merkmalen leicht neun Merkmale unmittelbar der Subjektseite zurechnen, lediglich drei der Merkmale (wie Resilienz, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Übersummation) gehören (eher) der Objektseite an; eines der Merkmale (Vielschichtigkeit der Interpretation) ist beiden Seiten zuzuordnen. Beide Bereiche bringen jeweils unterschiedliche Begründungslasten mit sich: Bei den subjektbezogenen Qualitätsmerkmalen ist zu zeigen, inwieweit sie spezifisch für künstlerische Praxen sind oder ob sie nicht auch für andere Praxisformen Gültigkeit haben. Letztlich zeigt es sich, dass keines der Merkmale ausschließlich in der künstlerischen Praxis gilt, so dass (auch) an dieser Stelle einiges an Begründungsaufwand notwendig ist, wenn man für Erfahrungen mit den Künsten plädiert. Zugleich stellt sich das Problem, an welchen Ausprägungen von „Kunst“ sich sowohl die objekt- als auch die subjektbezogenen Merkmale festmachen.

4. Qualitätsmaßstäbe im Kunstbetrieb - Beispiele

Wer setzt Qualitätsmaßstäbe für wen und wie werden diese begründet? Das ist die Frage, die hier zwar nicht beantwortet, deren Komplexität aber zumindest angedeutet werden kann. Dass es in diesem Bereich viele Akteure gibt, zu deren Profession eine wertende Haltung Kunstwerken gegenüber gehört, liegt auf der Hand. Man kann dabei nicht davon ausgehen, dass die unterschiedlichen Akteure oder Akteursgruppen dabei gleiche Maßstäbe haben, da die Interessenslagen sehr verschieden sind. So identifiziert Plachta (2008) für die Literatur Autoren, Autorenverbände, Buchmarkt, Handel, Bibliotheken, Staat (Zensur), Literaturkritik, Literaturpreise, Museen, literarische Gesellschaften, Förderinstanzen etc.. Analoges ließe sich für das Theater, die bildende Kunst, den Tanz, die Musik, den Film beschreiben.

Dabei könnte man möglicherweise insofern Unterscheidungen treffen, als Literatur, Musik, Film und bildende Kunst sehr stark von einer Marktorientierung geprägt sind (und damit unmittelbar kommerzielle Kriterien ins Spiel kommen), wohingegen Tanz und Theater stark von der öffentlichen Förderung abhängen, weswegen hier ggf. die Politik mehr Einfluss hat.

Offizielle Instanzen des jeweiligen Kunstbetriebs sind dabei – mit ihren jeweiligen Kriterien – im Laufe der Geschichte immer wieder in die Kritik geraten. Zu erinnern ist an die Proteste gegen die normativen Vorgaben der Akademien und der Salons. Für die verschiedenen Sparten ist dabei die Geschichte der zugehörigen Kritik aufgearbeitet worden. So wird etwa als Klassiker im Bereich der bildenden Kunst Dresdner (2001; zuerst 1915) gehandelt, der die Geschichte der Kunstkritik vom Altertum bis zu Diderot verfolgt. In der Literatur gibt es etliche, inzwischen klassische Darstellung, etwa die systematische mehrbändigen Darstellung von der Wellek (Wellek 1959 ff.) oder die ebenfalls mehrbändigen Darstellung von Hans Mayer (Mayer 1959 ff.; siehe auch Anz/Baasner 2007).

Dabei werden erste wichtige Unterscheidungen sichtbar:

// So gibt es nationale Unterscheidungen etwa zwischen einem weiten Verständnis von „Kritik“, das bei Wellek die Darstellung der Geschichte der Literaturtheorien und zum Teil der Literatur selbst mit einschließt, und einem engen Verständnis, das sich auf einen wertende Analyse von einzelnen Werken beschränkt.

// Es gibt die Unterscheidung einer wissenschaftlichen und publizistischen Kritik.

// Es gibt die Unterscheidung im Selbstverständnis der Kritiker, wenn sich etwa die literarische Kritik der Romantik selbst als Teil des literarischen Schaffens versteht, im Gegensatz etwa zu einer nüchternen und distanzierten analytischen Betrachtungsweise.

// Wichtig ist zudem die Kritik aus dem jeweiligen Künstlerfeld selbst (wie etwa überwiegend in der Sammlung von Kritiken von H. Mayer).

In einem stark institutionskritischen und zum Teil gesellschaftskritischen Zugriff zeigen Hermand (2004) und Heidenreich (2009) – auf jeweils unterschiedliche Weise –, wie eng in der bildenden Kunst der Schulterschluss zwischen Händlern, Kritikern und Künstlern war, so dass die immanent-künstlerischen Arbeitsprinzipien sich oft genug an der vermuteten Verkäuflichkeit des Werkes orientierten. Dies ist auch in der Literatur nachzuweisen, wie Mayer an der Gruppe 47 zeigt: Ging es in der ersten Phase um eine selbstkritische Reflektion von Schriftstellern durch Schriftsteller, so gab es ab dem Augenblick einen Paradigmenwechsel, als Verleger an den Gruppensitzungen teilnehmen durften. Denn ab jetzt ging es nicht mehr bloß um literarische Qualität: Es stand auch die ökonomische Existenz auf dem Spiel: „Das Marktprinzip pervertierte jetzt bereits die literarische Produktion.“ (Heidenreich 2009:49).

Von einer politischen Entmündigung der Künstler (Weber 1979) und einer philosophischen Entmündigung (Danto 1993) war schon die Rede. Dass das Marktgeschehen eine weitere Entmündigung bedeutet, ist deutlich geworden. Es geht also um das Deutungsrecht, um Macht, um Geld. Man muss aber auch sehen, dass es um ein Ringen um künstlerische Sichtweisen geht. Es geht um Veränderungen des Sujets (wenn etwa Courbet begann, einfache Arbeiter zu malen), es geht natürlich immer wieder um die Frage von Form und Gestalt. Gerade die Künstler-Kritiken, die Mayer zusammengestellt hat, waren zwar sicherlich auch zum Teil von Neid und Missgunst geprägt, sie sind aber auch Ausdruck eines Ringens um Gestaltungsfragen, um einen angemessenen Begriff von Kunst. Man muss daher gerade bei der Frage von Qualitätsmaßstäben von einem interdependenten Geflecht von Einflussgrößen ausgehen, so dass sich politische, persönliche, ökonomische, ästhetische, weltanschauliche und Statusfragen überlagern: *Es gibt schlicht und einfach*

keine überdauernden, Interessefreien und allgemeingültigen Standards. Erst recht gibt es keine einzige legitimierte Instanz, die solche Standards setzen könnte.

Allerdings gibt es Ausnahmen. So halte ich es für legitim, wenn fördernde Einrichtungen für ihre Förderkonzept Ziele und Maßstäbe festlegen, die erfüllt sein sollen, wenn die Förderung erfolgen soll: Wer die Musik bezahlt, der darf auch bestimmen, was gespielt wird. Hier sind die Spielregeln von Anfang an klar und es wird auch nicht der Anspruch auf eine Gültigkeit außerhalb des Förderprogramms erhoben.

Das Thema „Kritik“ ist Gegenstand der jeweiligen Kunsthistorie. Denn zum einen spielt „Kritik“ eine wichtige Rolle als Vermittlungsinstanz zwischen Künstlern und Publikum, zudem interessieren die Normen und Werte, an denen sich die Kritik (im besten Fall) explizit, oft genug aber auch nur implizit orientiert. Mir scheint, dass dabei im Bereich der Literatur die wissenschaftliche Auseinandersetzung am weitesten gediehen ist. Ein gutes Beispiel liefert das Buch „Einführung in die Wertung von Literatur“ (von Heydebrand/Winko 1996). Basis ist das Sozialsystem Literatur: das System aller mit Literatur befassten Institutionen und Menschen, so wie es sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert entwickelt hat (Schmidt 1989). Es werden systematisch alle Facetten des Wertungsprozesses entfaltet: die Motive von Wertung, die unterschiedlichen Beteiligten (vom Laienurteil bis zur professionellen Wertung), es wird Wertung als sozialer Prozess beschrieben (Stichworte: Intersubjektivität; die Schwierigkeit, Konsens zu erzielen), es werden Unterscheidungen von Wertmaßstäben vorgeschlagen und unterschiedliche Auffassungen und Wege der Wertung ausdifferenziert (hermeneutisch, ideologiekritisch, semiotisch, dekonstruktiv).

Hier sollen nur einige Ergebnisse skizziert werden. So werden vier Gründe formuliert, die für die Schwierigkeit verantwortlich sind, einen Konsens zu erzielen (von Heydebrand/Winko 1996:105ff.):

- A) Das Wertungsobjekt muss, zumindest hypothetisch, gleich aufgefasst werden.
- B) Es muss von den gleichen axiologischen Werten ausgegangen werden.
- C) Die Zuordnungsvoraussetzungen dürfen sich nicht wesentlich unterscheiden.
- D) Die axiologischen Werte müssen gleich gewichtet werden.

Es wird gezeigt, dass für unterschiedliche Textsorten unterschiedliche Werte maßgeblich sind. Es wird eine Typologie von Werten entworfen, so etwa im Hinblick auf das Werk:

formale axiologische Werte:

Selbstreferenz
Polivalenz/Eindeutigkeit
Offenheit/Geschlossenheit
Schönheit
Stimmigkeit
Ganzheit/Fragment, Brüchigkeit
Komplexität/Einfachheit
Intensität und Dichte

Inhaltliche axiologische Werte:

Wahrheit, Erkenntnis
Moralität

Schönheit
Gerechtigkeit und Humanität
Gesellschafts- oder Kulturkritik

Relationale axiologische Werte:

Abweichung oder Normbruch
Originalität, Innovation/Variation vorgegebener Muster
Fortschritt, Emanzipation
Angemessenheit
Realismus, Wirklichkeitsnähe, Wahrheit
Authentizität
Zeitgemäßheit, dokumentarischer Wert, Repräsentativität

Im Hinblick auf das Subjekt werden wirkungsbezogene axiologische Werte unterschieden:

kognitive wirkungsbezogene Wertmaßstäbe (Erkenntnisbedeutsamkeit, Reflexion etc.)
praktische wirkungsbezogene Wertmaßstäbe (Lebensbedeutsamkeit, Betroffenheit, Handlungsorientierung, Sinnstiftung)
affektive wirkungsbezogene Wertmaßstäbe (Rührung, Mitleid/Gleichmut, Identifikation/Distanz, affektiv-kommunikativer Wert)
hedonistische wirkungsbezogene Wertmaßstäbe (Betroffenheit, Lust, Unterhaltung, Spannung/Ruhe, Harmonie, sinnliche Befriedigung/Ekel, angenehmes Grauen, Gesundheit/Krankheit)

Im Hinblick auf die Gesellschaft werden unterschieden:

ökonomischer Wert
Prestigewert.

Ich halte diese Systematisierung unterschiedlicher Typen von Werten und Wertungsprozessen für ausgesprochen hilfreich, weil man damit besser seine eigenen Wertmaßstäbe einordnen kann und weil sich erkennen lässt, welche Dimensionen bei der eigenen Setzung von Wertmaßstäben bislang ausgeklammert worden sind.

Allerdings ist auch bei dem Thema „Kritik“ zu berücksichtigen, dass es sich um ein abgrenzbares Feld handelt, das nicht frei von Interessen ist. Auf den ökonomisch relevanten Schulterschluss von Kritik, Künstler und Händler habe ich schon hingewiesen. Aber auch die Verfahren, mit denen eine Zugehörigkeit zum Feld erworben wird, haben viel mit Machtspielen und Mikropolitik zu tun (vgl. den Text „Wie wird man Kritiker?“ in Graw 1999:87 ff.). Auch sind ein unterschiedliches Verständnis der Aufgaben des Kritikers (Vermittlung, Kaufberatung, wissenschaftliche Analyse etc.) sowie nationale Unterschiede zu berücksichtigen. In unserem Kontext sind die Hinweise des Kunsthistorikers (Harvard) und Kritikers Benjamin Buchloh zur Kenntnis zu nehmen, der Englisch als geeigneter Sprache für sein Metier favorisiert: „Weil wir, was die Terminologie betrifft, im Deutschen immer noch dem 19. Jahrhundert verhaftet sind.“ (Graw 1999:24). Auch dies wäre also – gerade in pädagogischen Kunst- und Ästhetikdiskursen – zu berücksichtigen. Es könnte sogar sein, dass nicht nur die Terminologie, sondern auch das Kunstverständnis der Kunstentwicklung hinterher hinkt.

5. Wissenschaftliche Verfahren der Qualitätsfestlegung

Der letzte Abschnitt endete mit einer wissenschaftlichen Analyse unterschiedlicher Typen von Qualitätsmerkmalen. In diesem Abschnitt will ich einige weitere Möglichkeiten vorstellen, wie man zu Qualitätsmaßstäben kommen kann. Ein erster Weg könnte – wie bereits oben erwähnt – ein induktiver Weg sein. Auch hierbei sind verschiedene Verfahren möglich. Dass es allseits anerkannte Werke gibt, dürfte unstrittig sein, sofern man auch hierbei den gesellschaftlichen Wandel in Rechnung stellt. In diesen Kontext gehört die lang anhaltende Debatte über einen *Kanon*. Gesetzt der Fall, man einigt sich in einer Sparte auf eine relevante Sammlung von Werken, dann könnte man versuchen, aus dieser Sichtung gemeinsame Merkmale herauszufiltern, die dann als Qualitätsmerkmale gesetzt werden können. Dies könnte man lerntheoretisch als „Lernen am Modell“ bezeichnen. Es geht um Vorbilder, denen nachzueifern ist.

In der Tat spielt ein solches Vorgehen bis in die jüngste Zeit eine Rolle, wenn etwa junge Künstler bei älteren in die Lehre gehen (Meisterklassen). Gerade bei der Entwicklung neuer Gestaltungsweisen hat man den entsprechenden Schöpfer dieses neuen Stils aufgesucht. Dies war in früheren Zeiten so, als etwa Albrecht Dürer nach Italien pilgerte, um die mathematischen Grundlagen der italienischen Malerei zu lernen (zum Beispiel die Zentralperspektive), die seinerzeit Standards setzten. Es geschah aber auch in der klassischen Moderne, wo man etwa das Verfahren des Pointilismus bei seinen Schöpfer erlernen wollte.

Allerdings gibt es einige Nachteile bei diesem Verfahren. Zum einen ist dieses Vorgehen strukturell konservativ. Gerade in etablierten Institutionen wie in den im 17. Jahrhundert gegründeten Akademien versuchte man, einen solchen Normierungsprozess zu etablieren, durchaus mithilfe gewaltsamer Durchsetzung durch die politische Macht. Doch wendeten sich gerade innovative Künstler dagegen – letztlich mit Erfolg. Zum anderen gibt es ein erhebliches Begründungsproblem, weil irgendwann eine Entscheidung über den Kanon getroffen werden musste. Offensichtlich handelt es sich letztlich bei einem solchen Vorgehen um eine *Setzung durch Macht*. Das Resümee von Piecha (2002:204): „Kunstwerke, insbesondere die der letzten 100 Jahre, lassen sich nicht gänzlich aus der Kunstgeschichte und dem gerade aktuellen Kunstbegriff erklären und beurteilen, sondern schließen vielfach ein Stück Abgrenzung, bis hin zur Auflehnung gegen das bereits Vorhandene ein. Dieses Bestehen auf dem jeweils Eigenen ist zumindest heute fast schon ein Teil ihrer Existenzberechtigung. Der Künstler Peter Roehr charakterisierte dementsprechend Kunst durch folgende provozierende Äußerung: ‘Das ist Kunst, was mit ästhetischen Mitteln bestehende ästhetische und soziale Zustände verändert. Somit ist das Kunst, was die jeweils bisherige Definition der Kunst infrage stellt’.“

Auch die Geschichte der einzelnen *Sparten* lässt sich im Hinblick darauf untersuchen, wann von wem welche Qualitätsmaßstäbe gesetzt wurden, wie man diese begründete und wer sie befolgte. Um nur an ein einzelne Etappen zu erinnern: Die aristotelische Poetik galt lange Zeit als maßgebliches Regelwerk für den Aufbau von Theaterstücken (Einheit von Raum, Zeit und Handlung), deren Einhaltung zum Teil streng – etwa von der französischen Akademie im 17. und 18. Jahrhundert – überwacht wurde. Die Kunstentwicklung bis zum 18. Jahrhundert ging auf das lange Zeit gültige aristotelische Gestaltungsprinzip der Mimesis zurück („Nachahmung der Natur“), wobei eine Debatte darüber entbrannte, was die „Natur“ ist: die äußere natürliche Welt, die Natur des Menschen etc. Immerhin konnte sich Baumgarten bei seinem Versuch, alle Künste in einen einheitlichen Begriff von Kunst einzuordnen, auf entsprechende Versuche französischer Vorgänger beziehen, wobei es genau dieses Prinzip der Nachahmung war, das alle Künste gleichermaßen

verfolgen sollten.

Berühmte Debatten, etwa die Auseinandersetzung nicht nur mit der Poetik von Gottsched (also einem normativen Regelwerk für die Anfertigung „guter“ Dichtung), sondern vor allem mit dessen eigener Umsetzung seines Regelwerkes in dem Stück „Sterbender Cato“ veranlasste die Schweizer Poetiker Breitinger und Bodmer und in Deutschland vor allem Lessing zu ausführlichen Kritiken (Mayer 1962:43 ff., 165ff.). Dieses Beispiel zeigt wie viele andere auch die tiefe Kluft zwischen Theorie und Praxis.

Insgesamt zeigt die Sammlung von Kritiken von Mayer, in welchem Umfang Dichter und Schriftsteller den Bedarf empfunden haben, sich reflexiv mit den Grundlagen der eigenen Arbeit – und d.h.: mit den für sie verbindlichen Qualitätsmaßstäben – auseinander zusetzen. Es scheint so, als ob dies in der Literatur intensiver als in anderen Sparten geschah. Doch waren auch die Maler zu solchen Reflexionsleistungen herausgefordert: zunächst als sie sich darum bemühten, aus den einengenden handwerklichen („mechanischen“) Künsten in die freien Künste der Artistenfakultät der Universitäten befördert zu werden – mit entsprechenden intellektuellen Diskursanforderungen. Auch im 19. Jahrhundert ist eine wachsende Intellektualität der bildenden Kunst mit der Einrichtung der Kunstakademien festzustellen. Flankiert wurden diese Reflexionen der theoretischen Grundlagen durch die Entwicklung der Kunsthistorischen, die – ebenfalls mit wachsendem theoretischen Anspruch – die Realgeschichte der Künste selbst, aber später auch die Geschichte der Kunsttheorien, der Kunstkritik oder der Kunstgeschichte selbst Kultermann 1981; Dresdner 2001) behandelten.

All diese Arbeiten können auch im Hinblick auf die Genese, Begründung, Konjunktur und das Ende von jeweils aktuellen Qualitätsmaßstäben gelesen werden: Man lernt die Geschichtlichkeit solcher Maßstäbe kennen, was einen vielleicht vorsichtiger bei der Formulierung eigener („überzeitlicher“) Qualitätsmaßstäbe machen könnte. Allerdings gehört zu den Denkformen der Moderne, sich teleologisch als Krönung eines historischen Prozesses zu verstehen, der mit dem heute erreichten Wissensstand sein Ende gefunden hat.

Ein weiterer empirischer Weg besteht in der Analyse von zu Grunde liegenden Maßstäben anerkannter *Institute*. Piecha (2001:199 ff.) erinnert an ein solches Vorgehen am Beispiel einer Untersuchung der Aufnahmeprüfung der HbK Braunschweig (unter Bezug auf Studien von D. Jungkunz). Jungkunz fasst seine Forschungsergebnisse in den folgenden Kategorien zusammen (ebd.:200):

// Darstellungsvermögen
// Abstraktionsebene
// Vorstellungsvermögen
// Realisationsvermögen
// Selektionsvermögen
// Intensität.

Ein weiterer Katalog von Kategorien stammt von Christian Rittelmeyer:

// Expressivität
// Relevanz
// Metaphorik
// Information

// technische Perfektion
// ästhetische Qualität.

Piecha berichtet weiter von einem Versuch, bei dem Lehramtsstudenten sowohl nach dem Braunschweiger Katalog, dem Katalog von Rittelmeyer und in freier Form Schülerarbeiten bewerten sollten. Das Ergebnis:

- „1. Die Höhe bzw. die Ausprägung des ästhetischen Gesamтурteils ist als völlig unabhängig von zuvor angelegten analytischen ästhetischen Einzelkriterien zu betrachten: Unabhängig davon, ob der Braunschweiger oder der Rittelmeyersche Kriterienkatalog zur Anwendung kommt, fällt das ästhetische Gesamтурteil stets gleich aus.
- 2. Das ästhetische Gesamтурteil ist dennoch keineswegs unabhängig von den analytischen Einzelkriterien, sondern weist im Gegenteil sehr hohe Zusammenhänge damit auf.
- 3. Es gibt gesicherte Hinweise, die dafür sprechen, dass der Bildung des ästhetischen Gesamтурteils pro Objekt letztlich nur (jeweils) 2-3 fundamentale Urteilsdimensionen zugrunde liegen.
- 4. Die HbK-Kriterien und der Rittelmeyersche Kriterienkatalog messen zumindest zum Teil die gleichen Aspekte des ästhetischen Gesamтурteils.
- 5. Es besteht Grund zu der Annahme, dass die „Güte“ bzw. „Angemessenheit“ der beiden Kriterienkataloge partiell von den zu beurteilenden Objekten abhängig ist: Das Ausmaß der Varianzaufklärung aufgrund der Kataloge differiert zwischen verschiedenen Bildern.
- 6. Kriterien tragen bei verschiedenen zu beurteilenden Bildern in unterschiedlichem Umfang zur Varianzaufklärung des ästhetischen Gesamтурteils bei.
- 7. Ästhetische Gesamтурteil lassen sich – unberücksichtigt der analytischen Einzelkriterien – auf gemeinsame Faktoren zurückführen.“ (ebd.:201)

Interessant in dieser Hinsicht dürften auch die von Rittelmeyer (2012:105ff.) angeführten *Studien* vor allem aus der Hirnforschung sein, in denen Reaktionen künstlerischer Darbietungen auf den Menschen nachweisbar gemessen werden. Interessant wären in diesem Zusammenhang solche Studien, in denen Menschen mit unterschiedlichen künstlerischen Materialien, aber auch mit Nichtkünstlerischem konfrontiert werden, um eventuell unterschiedliche Wirkungen zu erfassen. Zu Recht warnt Rittelmeyer jedoch vor „einer neurozentrischen Verengung des Blickfeldes“ (ebd.: 107). Rittelmeyer geht auf solche Studien im Kontext einer Metaanalyse von Studien im Bereich der Transferforschung ein. Möglich wäre durchaus auch eine Sichtung im Hinblick auf die hier verfolgte Fragestellung. Anknüpfen könnte ein solches Vorgehen an die im 19. Jahrhundert von Fechner begründete „Ästhetik von unten“, die heute in der psychologischen Ästhetik (Allesch 2006) eine Fortführung findet.

In eine ähnliche Richtung geht ein Vorschlag von Liessmann (2009): Vor dem Hintergrund einer Kritik an Kunsttheorien der Moderne und ihren Beschränkungen an Erfahrungsmöglichkeiten betreibt er eine Wiederentdeckung der ehemals zentralen ästhetischen Kategorie der ästhetischen Empfindung. Er diskutiert unter anderem Reiz und Rührung, das Lächerliche, Spannung, das Interessante. Dabei wird deutlich, dass im Hinblick auf eine möglichst vollständige Erfassung dessen, was „ästhetische Erfahrung“ ausmacht, die engen Grenzen etablierter Kunst (-Werke) überschritten werden muss, ganz so, wie innerhalb der phänomenologischen Ästhetik (Böhme 2001) die ästhetische Wahrnehmung (Aisthesis) des Subjekts zentral wird.

Allerdings wird man dann die üblicherweise im Diskurs vorgenommene Sakralisierung der „Kunst“ und des Künstlers überdenken müssen. Möglicherweise wird dann der Nimbus des anerkannten Künstlers zwar durchaus nötig (wie etwa bei Duchamp, als er seine Ready Mades präsentierte) oder die Aura des Ortes (etwa das Museum), damit das wahrnehmende Subjekt in den Modus ästhetischer Wahrnehmung (also in die Perspektive der Handlungsentlastung und Funktionslosigkeit des Wahrgenommenen) umschalten kann.

In diesen Kontext der Wiederentdeckung des sinnlichen Menschen – quasi als Wiederholung der Unternehmung von Baumgarten – gehört dann auch ein erweitertes Verständnis der Lust, die auch bei Kant das Fundament des ästhetischen Urteilen ist und die – vielleicht etwas vorschnell – nur bestimmte gesellschaftliche Formen von Lust akzeptiert (Kern 2000). Schon der Zeitgenosse Kants, Marquis de Sade und später Nietzsche (das Dionysische) und Freud haben das Spektrum der Lust über das anständige „Wohlgefallen“ hinaus ausgedehnt.

Dass man über 200 Jahre nach der Kritik der Urteilskraft über solche Fragen trefflich streiten kann, zeigt Franke (2000). Insbesondere ist der Ansatz von Paetzold (in diesem Band) interessant, im Anschluss an die Kant-Interpretation von Hannah Arendt in der Kritik der Urteilskraft den eigentlichen Schlüssel zu Kants politischer Philosophie zu sehen (vergleiche auch von Bredow/Noetzel 2009).

Ein verbreiteter Weg zur Gewinnung von Qualitätsmerkmalen ist die *Sichtung kunsttheoretischer oder ästhetischer Schriften*. Denn immer dann, wenn Versuche unternommen werden, „Kunst“ zu definieren, benötigt man Kriterien, die Kunst von Nicht-Kunst (Zembylas 1997) zu unterscheiden gestatten. Die oben erwähnten Kriterien klassischer kanonisierter Werke wie Harmonie, Vollkommenheit etc. sind solche. Im Barock hat man Kriterienraster der damals beliebten Rhetorik für die Kunsttheorie übernommen (Erkennen, Belehren, Bewegen; vgl. Heinen 1996). Eine gewisse Bekanntheit haben etwa die Kriterien von Goodman (1984) als "Symptome des Ästhetischen" erlangt: syntaktische Dichte, semantische Dichte, relative Fülle, Exemplifikation, multiple und komplexe Bezugnahme.

Ich selbst habe bei einer Literatursichtung (Fuchs/Liebald 1995) gleich 90 Wirkungsbehauptungen gefunden, die sich zu einem großen Teil auf bestimmte kunsttheoretische Auffassungen bezogen. Wirkungsbehauptungen werden dabei dann zu Qualitätsmerkmalen, wenn man als „qualitative Kunst“ eine solche definiert, die die entsprechenden Wirkungen erzielt. Den „Merkmalskatalog“ des Rates (2014:44 f.) könnte man in dieser Weise verstehen. Immerhin hätte man mit einem solchen Vorgehen, nämlich Qualitätsmerkmale aus vorliegenden ästhetischen Theorien oder Werken der Kunsttheorie zu entwickeln, das Begründungsproblem zumindest respektiert. Allgemeine Geltung so gewonnener Kriterien lässt sich allerdings nicht beanspruchen, da die Merkmale nur mit der Akzeptanz der dahinter stehenden philosophischen und kunsttheoretischen Konzeption Gültigkeit behalten. Und dies ist bei Theoriebildungsprozessen gerade nicht zu erwarten. Auch die Tatsache, dass bestimmte Theorien zu bestimmten Zeiten Konjunktur haben (also in gewisser Weise Modeerscheinungen sind), löst nicht das Problem, da sich solche grundsätzlichen Fragen nicht per Mehrheitsbeschluss beantworten lassen.

Blicken wir zuletzt auf das Faktum, dass Qualitätsmerkmale Normen sind, also Verhaltenserwartungen formulieren. In dieser Hinsicht müssen also Qualitätsmerkmale wie Normen begründet werden, so dass man es mit dem weiten und bis heute nicht zum Abschluss gebrachten Diskussionsfeld der Normbegründung zu tun bekommt.

6. Ertrag und Schlussbemerkungen

Wenn die skizzierten Dimensionen, die sicherlich noch erweitert und vor allem auch vertieft werden können, zu einer gewissen Verwirrung und einer Infragestellung eines zu großen Selbstbewusstseins bei der Formulierung von Qualitätsmerkmalen führt und zu mehr Bescheidenheit animiert, dann hat der Text seinen Zweck erreicht. Möglicherweise ermutigt er auch zu weiteren Forschungen in diesem Feld. In aller Vorläufigkeit möchte ich einige Überlegungen anstellen, wie man trotz der hier vorgestellten Unübersichtlichkeit und Problematik gerade in pädagogischen Kontexten handlungsfähig bleiben könnte. Vielleicht ist die folgende Erinnerung als Ertrag der Geschichte der Kunstkritik nützlich:

„Die Regeln der Dichtungsgattungen, die ursprünglich als diesen von Natur aus innenwohnende Gesetze aufgefasst wurden, arteten zeitweilig in Spielregeln und in der Praxis oft in Pedanterie aus, die es dem phantasielosen Leser und Kritiker ermöglichen, nach einem fix und fertigen Rezept zu urteilen. Man kann überzeugend im Allgemeinen die Regeln und damit künstliche Grenzen verteidigen, da diese Schwierigkeiten bereiten und dadurch den Künstler anregen, sie zu überwinden. Man kann darlegen, wie die Einführung der drei Einheiten zu einer Verdichtung der dramatischen Form führt, die als Reaktion auf die lockere Form des Volksstückes begrüßenswert war. Aber man kann nicht leugnen, dass die Regeln vor allem jener Gattungen, die am meisten studiert und am eingehendsten analysiert wurden, die des Dramas und der Epik, selbst auf die größten Dichter einen verkrampfenden Einfluss ausübten.“ (Wellek 1959, Bd. 1: 33)

Was könnte dann ein Ertrag aus den vorstehenden Überlegungen sein?

Der Ansatz von Goodman mit seinen fünf Symptomen ist kompatibel mit einem Vorschlag zur Nutzung semiotischer Verfahren in kunsttheoretischen Kontexten (Fuchs 2011), das ich in abgewandelter Form für ein analoges Begründungsproblem im Hinblick auf die Begründung von politischen Leitformeln (Fuchs 2012) und didaktischen Prinzipien (1984) verwendet habe. Demzufolge lassen sich systematisch vier semiotischen Dimensionen unterscheiden, zu denen jeweils eigene Formen von Begründung gehören:

- // die syntaktische Dimension (als innere Gestaltungsform eines Werkes)
- // diese semantische Dimension (als Einordnung möglicher Bedeutungen des Werks im Kontext der Kunst-Welt, aus dem es stammt)
- // die sigmatische Dimension im Hinblick auf eine mögliche Referenz außerhalb des Werkes (Außenwelt, Innenwelt)
- // die pragmatische Dimension in den drei Richtungen der Produktion, der Vermittlung und der Rezeption.

Für die vertiefende Analyse der vier Dimensionen sind unterschiedliche Professionen verantwortlich, die ihre Expertise einbringen können. So behandeln die Kunsthistorien Sigmatik, die Semantik und insbesondere die Syntax eines Werkes. Für die pragmatischen Dimensionen kommen gleich mehrere Disziplinen in Frage, unter anderem die Psychologie für die Analyse des künstlerischen Schaffens und der Rezeption, die Pädagogik und das Kulturmanagement für Fragen der Vermittlung.

Immerhin zeigt dieses kleine Modell, dass keine weitreichendere theoretische Ambition verfolgt, dass man in die Frage der Qualität durchaus eine Form systematischer Ordnung einbringen kann. Nicht entschieden ist allerdings die Frage, welche der Qualitätsdimensionen letztlich Vorrang hat.

Allerdings bietet die philosophische Debatte über Begründungsfragen von Geltungsansprüchen durchaus Möglichkeiten, die auch in unserem Kontext nutzbar sind. Geht man davon aus, dass in einer demokratischen Gesellschaft stets dezisionistische Setzungen verpönt sind und akzeptiert man, dass kaum eine der beteiligten Akteursgruppen eine Priorität im Deutungsrecht mit akzeptablen Gründen für sich beanspruchen kann, dann bleiben letztlich nur noch demokratische Verfahren der Entscheidungsfindung. Solche gibt es in der Tat in der kulturpädagogischen Praxis, wenn nämlich die beteiligten Akteure selbst entscheiden, an welchen Maßstäben sie ihre Arbeit messen lassen wollen. In diese Richtung geht das Projekt Ruhratlas (Wimmer 2013), in dem die Akteure (allerdings nicht die beteiligten Kinder und Jugendlichen) nach ihren eigenen Maßstäben befragt werden. Höhere theoretische Weihen erhält ein solches Vorgehen etwa im Rahmen einer Diskurs-Ethik, sowie sie Habermas und Apel entwickelt haben.

Vor dem Hintergrund der hier (zugegeben: nur grob) entfalteten Komplexität des Setzens von Qualitätsmaßstäbe erscheint es ausgesprochen mutig, wenn beherzt aus der Pädagogik heraus ästhetische Maßstäbe formuliert werden, die Allgemeingültigkeit beanspruchen. Ich bin mir nicht sicher, ob diese brachiale Reduktion von Komplexität dem Problem gerecht wird. Es scheint sich doch nach dem hier vorliegenden Überblick der Eindruck aufzudrängen, dass eine erhebliche Bescheidenheit an den Tag gelegt werden sollte.

Möglicherweise ist die zuletzt vorgestellte Idee einer partizipativen Einigung auf Qualitäten (freilich begrenzt auf den jeweiligen Arbeitskontext) eine brauchbare vorläufige Lösung des Begründungsproblems angesichts der Komplexität und Schwierigkeiten, die einer Lösung mit einem umfassenderen Geltungsanspruch entgegenstehen.

Auch in einer anderen Hinsicht gibt es Argumente, die für eine solche „kleine“ Lösung sprechen. So sollte man zur Kenntnis nehmen, dass es eine erhebliche Kritik an der philosophischen Ästhetik und der wissenschaftlichen Kunsttheorie gibt. So beginnt der französische Philosoph Jaques Rancière (2007) sein Buch mit den Worten: „Die Ästhetik hat einen schlechten Ruf.“ (Ranciere 2007: 11), wobei er sich auf die immer wieder geäußerte Kritik bezieht, dass die Ästhetiker die reale Kunstpraxis allzugerne nach Kriterien ihres eigenen philosophischen Systems formen möchten. Das Problem besteht hierbei darin, dass ein theoretischer Zugriff auch deshalb nötig ist, um eine Unterscheidung (etwa Kunst oder Nichtkunst) überhaupt durchführen zu können: Auch die Kunst als „das Andere der Vernunft“ braucht theoretische Reflexion. Dass „Künstlertheorien“, also theorieorientierte Reflexionen praktizierender Künstler, einen schlechten Ruf haben, weiß man. Dass sie gelegentlich auch alles dafür tun, um sich diesen schlechten Ruf zu verdienen, ist etwa in den Texten und Interviews in Graw 1999 nachzulesen: wenn man sich etwa ungeniert kollektive Leistungen individuell zuschreibt (so etwa Jörg Immendorf bei dem LIDL-Projekt ebd.: 64ff.)

Doch sind die Argumente der Entmündigung der Künstler durch die Philosophie, die Politik und den Markt nicht vorschnell von der Hand zu weisen. Insgesamt muss man auch ein Fragezeichen setzen hinter einen „ästhetischen“ Zugang zur Kunst, einen Zugang also, der gut 200 Jahre alt ist und der die Künste als „autonom“, also außerhalb ihrer Entstehungs- und Verwendungskontexte betrachten will.

Schon bei der Kunst des Mittelalters, die überwiegend religiös konnotiert ist, beschneidet man durch einen „ästhetischen“ Zugang ihre Bedeutung gravierend. Das gilt auch für die Künste indigener Völker. So gab es vor einigen Jahren einen Streit zwischen Archäologen und Kunsthistorikern, in dem die letzteren das

Deutungsrecht für die Artefakte aus der Frühzeit des Menschen beanspruchten: Sie hätten das begriffliche Instrumentarium für dieses Unternehmen. Dabei vergaßen die Kunsthistoriker die Geschichtlichkeit ihrer eigenen Zunft, die eine Zeiterscheinung der Moderne ist und deren Kategorien zunächst einmal eine (nur) moderne Sicht auf Kunst ermöglichen. Natürlich muss Kunst – wie jedes Praxisfeld – im Hinblick auf seine Theoriefähigkeit überprüft werden. Doch sollte man stets selbstreflexiv bedenken, wie die eigenen Erkenntnismittel geschaffen sind, was sie erfassen können – und was sie notwendigerweise ausklammern.

Verwendete Literatur

- Allesch, Christian (2006):** Einführung in die psychologische Ästhetik. Wien: WUV.
- Anz, Thomas/Baasner, Rainer (Hg.) (2007):** Literaturkritik. München: Beck.
- Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.) (2001):** Ästhetische Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Bertram, Georg (2005):** Kunst. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam.
- Bertram, Georg (2014):** Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Boehme, Gernot (2001):** Aisthetik. München: Fink.
- Bourdieu, Pierre (1987):** Die feinen Unterschiede. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Castiglione, Baldesar (1986, zuerst 1528):** Das Buch vom Hofmann. München: dtv.
- Danto, Arthur (1984):** Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Danto, Arthur (1993):** Die philosophische Entmündigung von Kunst. München: Fink.
- Dresdner, Albert (2001, zuerst 1915):** Die Entstehung der Kunstkritik. Dresden: Verlag der Kunst.
- Eagleton, Terry (1994):** Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus/Sütterlin, Christa (2008):** Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation. Wien: Brandstätter.
- Franke, Ursula (Hrsg.) (2000):** Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Hamburg: Meiner.
- Fuchs, Max (2011):** Leitformeln und Slogans in der Kulturpolitik. Wiesbaden: VS.
- Fuchs, Max (2011d):** Die Macht der Symbole. Ein Versuch über Kultur, Medien und Subjektivität. München: Herbert Utz.
- Fuchs, Max (2012):** Kunst als kulturelle Praxis. München: Kopaed.
- Fuchs, Max/Liebald, Christiane (Hrsg.) (1995):** Wozu Kunst? Remscheid: BKJ.
- Gadamer, Hans-Georg (1990, zuerst 1960):** Wahrheit und Methode. Tübingen: Mohr.
- Gerhardt, Volker (1999):** Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität. Leipzig: Reclam.
- Gethmann-Siefert, Annemarie (1995):** Einführung in die Ästhetik. München: Fink.
- Goodman, Nelson (1973):** Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gracian, Baltasar (1895, zuerst 1653):** Gracians Orakel der Weltklugheit (Übersetzung: Arthur Schopenhauer). Berlin.
- Graw, Isabelle (1999):** Silberblick. Texte zu Kunst und Politik. Berlin: ID.
- Heidenreich, Stefan (2009):** Was verspricht Kunst? Berlin: BTV.
- Heinen, Ulrich (1996):** Rubens zwischen Predigt und Kunst. Weimar: VDG.
- Hermand, Jost (2009):** Nach der Postmoderne. Ästhetik heute. Weimar/Wien: Böhlau.
- Hügel, Hans-Otto (2007):** Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln: von Halem.
- Kant, Immanuel (1974, zuerst 1790):** Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kern, Andrea (2000):** Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kultermann, Udo (1981):** Geschichte der Kunstgeschichte. Frankfurt/M. usw.: Ullstein.
- Lahire, Bernard (2004):** La Culture des Individus. Paris: La Decouverte.
- Liessmann, Konrad Paul (2008):** Ästhetische Empfindungen. Wien: Facultas.
- Mayer, Hans (Hg.) (1978, zuerst 1958ff.):** Deutsche Literaturkritik. 4 Bde.. Frankfurt/M.: Fischer.
- Otto, Marcus (1993):** Ästhetische Wertschätzung. Berlin: Akademie-Verlag.
- Piecha, Alexander (2002):** Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile. Paderborn: mentis.
- Plachta, Bodo (2008):** Literaturbetrieb. München: Fink.
- Rancière, Jaques (2007):** Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen.
- Rat für kulturelle Bildung (2014):** Schön dass ihr da seid. Kulturelle Bildung: Teilhabe und Zugänge. Essen. Online unter: http://www.rat-kulturelle-bildung.de/fileadmin/user_upload/pdf_RFKB_Schoen_Einzelseiten.pdf (letzter Zugriff am 04.11.2014).
- Rittelmeyer, Christian (2012):** Wozu und warum ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick. Oberhausen: Athena Verlag.

Shusterman, Richard (1994): Kunst leben. Frankfurt/M.: Fischer.

Schmidt, Siegfried (1989): Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Ullrich, Wolfgang (2005): Was war Kunst? Biographien eines Begriffs. Frankfurt/M.: Fischer.

von Bredow, Wilfried/Noetzel, Thomas (2009): Politische Urteilskraft. Wiesbaden: VS.

von Heydebrand Renate/Winko, Simone (1996): Einführung in die Wertung von Literatur. Paderborn usw.: Schöningh.

Weber, Jürgen (1979): Die Entmündigung der Künstler. München: Damitz.

Wellek, René (1959): Geschichte der Literaturkritik. Neuwied: Luchterhand.

Wimmer, Michael/Schad, Anke/Nagel, Tanja (2013): Ruhratlas Kulturelle Bildung. Studie zur Qualitätsentwicklung in der Metropole Ruhr. Essen: Stiftung Mercator GmbH.

Zembylas, Tasos (1997): Kunst oder Nichtkunst. Wien: WUV.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Max Fuchs (2014): Ästhetische Qualität in pädagogischen Prozessen. Ein Beitrag zur Strukturierung des Diskurses und als Impuls für die Forschung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:
<https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-qualitaet-paedagogischen-prozessen-beitrag-zur-strukturierung-des-diskurses>
(letzter Zugriff am 14.09.2021)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>