

Marius Müller

# Kunstbegriffe zwischen Recht und Praxis

Historische Wechselwirkungen  
zwischen Ästhetik, Kunsttheorie  
und Rechtswissenschaft

[transcript] Image



**Aus:**

*Marius Müller*

**Kunstbegriffe zwischen Recht und Praxis**

Historische Wechselwirkungen zwischen Ästhetik,  
Kunsttheorie und Rechtswissenschaft

Juni 2022, 344 S., kart., 4 SW-Abb.

55,00 € (DE), 978-3-8376-6318-1

E-Book:

PDF: 54,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6318-5

Was gilt als Kunst(-werk) und was nicht? Und wer kann diese Frage beantworten? Die Geschichte der Kunstgeschichte selbst liefert hierzu aufschlussreiche Perspektiven, wenn man die rechtshistorischen Kontexte mit in den Blick nimmt. Zwischen Dada und Fluxus untersucht Marius Müller die wechselseitige Einflussnahme von Rechtswissenschaft und Kunstgeschichte auf die Begrifflichkeiten und Definitionen von (bildender) Kunst. Dabei kommt er zu einem überraschenden Befund: Das Denken der juristischen »Kunsthochbetrachter« und ihrer Fakultät prägen auf kunsttheoretischer Ebene das Verständnis von (bildender) Kunst.

**Marius Müller**, geb. 1992, ist derzeit Rechtsreferendar im Bezirk des Kammergerichts in Berlin. Er studierte Rechtswissenschaften, Kunstgeschichte sowie Neuere und Neueste Geschichte (2020 Grado en Derecho, 2018 Erste Juristische Prüfung, 2016 B.A.) an den Universitäten in Passau und Toledo (Spanien) mit Aufenthalten an der Université de Genève und am International Institute for the Unification of Private Law (UNIDROIT) in Rom.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6318-1](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6318-1)

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

## Einleitung

Das kunstbegriffliche Babylon .....	13
-------------------------------------	----

## 1. Teil

<b>Künstlerische Bedeutung als Frage der Anschauung .....</b>	<b>27</b>
I. Der Blick ex post – zur Einführung .....	28
II. Fragestellung und Methode .....	32
III. Der Begriff des Malerischen und seine kunsttheoretische Dimension .....	36
IV. Die Rezeption der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts – Übertragung einer Anschauung .....	41
V. Die Denkmalöffentlichkeit und die Konstituierung des Denkmals aus dem malerischen Blick .....	47
1. Der Kunstbegriff in der Denkmalinventarisierung des 19. Jahrhunderts .....	48
2. Die <i>Deutsche Bauzeitung</i> und die ästhetische Bedeutungszuweisung .....	50
3. Der Begriff des Malerischen in <i>Die Denkmalpflege</i> .....	54
4. Exkurs: das Malerische, der Denkmalbegriff und die Methoden der Ästhetik .....	57
5. Zusammenfassung .....	59
VI. Das Recht als Pinsel? – Die Sicherung der ästhetischen Wirkung durch Gerichtsurteil .....	59
1. Das Denkmal als Rechtsbegriff und das Problem des Formalismus .....	60
2. Das Denkmal als ästhetische Kategorie mit ethischem Anspruch: »[...] umgib die mit edlen, mit grossen, mit geistreichen Formen« .....	63
3. Der Kunstbegriff in den preußischen Verunstaltungsgesetzen von 1902 und 1907 .....	67
4. Die Parallelität von ästhetischem und künstlerischem Interesse .....	72
5. Zusammenfassung .....	78
VII. Zwischenfazit: Künstlerische Bedeutung – Erbin des subjektbezogenen Kunstbegriffs .....	80

## 2. Teil

### Kunstwerk oder Werk der bildenden Künste?

<b>Theoretische Revisionen im dadaistischen Kontext</b> .....	85
I. Fragestellung und Methode .....	86
II. Dada und bildende Kunst .....	87
1. Ein geschichtlicher Überblick der dadaistischen Bewegung .....	88
2. Kunstbegriffsbildung im dadaistischen Kontext .....	91
3. Die Macher der klassischen Moderne: <i>Der Sturm</i> und <i>Die Aktion</i> .....	94
4. Kultur- und begriffshistorischer Kontext .....	97
III. Kunstbegriffsbildung im Kontext der Dada-Ausstellungen in Köln und Berlin .....	99
1. Werke der bildenden Kunst dadaistisch präsentiert: eine erste Ausstellung in Köln .....	99
2. Exkurs: die Dada-Messe im Kontext der Selbstkritik des Dada Berlin .....	100
3. Dada und der zeitgenössische Kunstbegriff .....	104
IV. Dada im Urteil der Kunstöffentlichkeit .....	104
1. Theoretische »Revisionen« im dadaistischen Kontext? .....	105
2. Dada als angewandte Kunst: der Kunstbegriff in <i>Das Plakat</i> .....	124
V. Die Kunstbegriffsbildung der Rechtsöffentlichkeit im dadaistischen Kontext .....	137
1. Rechtshistorischer Kontext .....	140
2. Juristische Bestimmungen des <i>Werkes der bildenden Künste</i> .....	142
3. Juristische Zeitschriftenbeiträge – Paragone der Kunstbegriffe in der juristischen Fachliteratur? .....	147
4. Juristische Beiträge in <i>Das Plakat</i> .....	160
5. Der Rechtsbegriff und seine Ausformung durch die interdisziplinären Sachverständigenkammern .....	167
6. Exkurs: Kunst(rechts)geschichte der Museen für angewandte Kunst .....	185
7. Ausblick: Bauhausdrücker-Urteil des Reichsgerichtshofes .....	187
VI. Zwischenfazit: Bildende Kunst jenseits des alltäglichen Sprachgebrauchs – Vorarbeiten an einer neuen <i>Kunstnorm</i> ? .....	188

## 3. Teil

<b>Die Rolle der Rechtswissenschaft in der Geschichte der Kunsttheorie</b> .....	195
I. Entgrenzung der Künste in der Nachkriegszeit .....	196
II. Fragestellung und Methode .....	197
III. Der Weg zu Fluxus .....	198
IV. Die Kunstkritik der 1960er und 1970er Jahre im Fluxuskontext – Problematik der »begrifflichen Sonde« .....	203
1. Fluxus als Problem der Kunstkritik .....	204
2. Das Wort Kunst als »verbales Hindernis« .....	206
3. Das 24-Stunden-Happening der Galerie Parnass: vom »Grundriß« zur visuellen Umsetzung .....	207
4. Der Kunstbegriff der Galerie <i>art intermedia</i> .....	209

5.	Kunst als Wertbegriff und die Selbstdefinitionen der Happenisten in <i>Magazin Kunst</i> .....	211
6.	Der Diskurs über Fluxus und die Musik der 1960er Jahre .....	214
7.	Zusammenfassung .....	216
V.	Fluxus im Netz des juristischen Arguments. Rechtswissenschaft als Kunsttheorie .....	218
1.	Juristische Argumente im Streit um die <i>Juryfreie Kunstausstellung 1965</i> .....	218
2.	Die Antwort des <i>Totalkünstlers</i> : das <i>Erste lebende Kunstwerk</i> als Muster nach § 1 Absatz 2 Geschmacksmustergesetz .....	223
3.	Zusammenfassung .....	229
VI.	Eine neue kunsthistorische Perspektive: juristische Begriffsbildung im Fluxuskontext .....	230
1.	Zur Einführung: die Reform des Urheberrechts in den 1960er Jahren .....	230
2.	»[...] den urheberrechtlichen Werkbegriff neu zu überdenken« - eine Mindermeinung im Kampf gegen normative Ästhetik? .....	231
3.	Werkbegriffsdiskurs im Kontext der Nachkriegskunst: über alte und neue Feldzüge .....	236
4.	Die urheberrechtlichen Streitfragen der 1960er Jahre im Kontext der Nachkriegskunst .....	237
5.	Die künstlerische Praxis nach 1960 und die Wiederentdeckung einer theoretischen Herausforderung .....	241
6.	Urheberrechtlicher Werkbegriff und das Problem Fluxus - Änderungen am normativen Horizont .....	243
7.	Durchbrechung der »naiven Empirie« in der Urheberrechtsdiskussion .....	257
8.	Bis zum Bundesgerichtshof: Wolf Vostells Happening <i>Der Heuwagen</i> und die Folgen .....	260
VII.	Zwischenfazit: Juristische Theoriebildung als Grundlage des Werkbegriffs postinformeller Kunst .....	262

## Schluss

»Es sind die Metaphern, die uns erziehen [...]«? .....	267
Dank .....	275
Abkürzungsverzeichnis .....	277
Quellen .....	279
Literatur .....	295

## **Annex**

**Landesarchiv Thüringen - Hauptstaatsarchiv Weimar,**

**Thüringisches Volksbildungsministerium C 901,**

**Bl. 132-142 (alte Foliierung: Bl. 114-124); Gutachten v. 9. April 1931 ..... 335**

## Das kunstbegriffliche Babylon

---

»Und die Geschichte kennt wohl kaum eine andere Metapher, die so pausenlos, auf so unterschiedliche Weise und in so verschiedener Gestalt beansprucht wurde wie jene von Babylon«, bemerkte Samuel Herzog in der *Neuen Züricher Zeitung* aus Anlass der großen Ausstellung »Babylon« des Pariser Louvre im Jahr 2008, um eines deutlich zu machen: »Die Anrufung Babylons hebt jedes Problem auf eine Ebene, von der aus es einleuchten muss.«<sup>1</sup> Ein solches Problem steht hier am Anfang: Auf der einen Seite operieren Kunst(geschichts)wissenschaftler und -wissenschaftlerinnen nicht erst heute mit und aufgrund juristischer Begriffe und Festlegungen.<sup>2</sup> Auf der anderen Seite sind es Juristen, die im Anwendungsbereich kunstbezogener Gesetze einen spezifischen Rezeptionskontext von dem, was am oder als Kunst(werk) verstanden werden kann, ausgeprägt haben. Als Gutachter oder institutionelle Experten sind es Erstgenannte, die sich dem Potenzial eines Rechtsbegriffs nicht immer bewusst sind. Hartnäckig behauptet sich heute unter den Juristen wiederum nicht lediglich die Vorstellung von einem *Werk der bildenden Künste* als Tafelbild. Dabei werden bei der Auslegung eines Rechtsbegriffs die unterschiedlichen Gegenstände und Fragestellungen der Ästhetik bzw. Kunsttheorie, die sich historisch in das Argumentationsraster der deutschsprachigen Rechtswissenschaft eingewoben haben, in der Regel nicht als eigene Herausforderungen gesehen.<sup>3</sup> Für die Kunstgeschichte, die mit Rechtsbegriffen heute nicht nur im Urheberrecht, sondern auch im Denkmal- oder allgemeiner dem Kulturgutschutzrecht meist gutachter-

---

1 Herzog 2008, S. 45.

2 Die im Folgenden gewählten Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für Personen allen Geschlechts.

3 Zur interdisziplinären Perspektive ohne die Begrenzung auf den Objektbereich der bildenden Kunst bzw. Kunstgeschichte: Ortland 2020, S. 231. Selten sind klare Bekenntnisse in der Rechtswissenschaft, werden Zusammenhänge durch methodische Differenzen der heutigen Wissenschaften verdeckt. Uwe Zepf fasst dies zusammen: »Das spannungsreiche Verhältnis zwischen Recht und Ästhetik wird in der deutschen Rechtswissenschaft kaum wahrgenommen, geschweige denn diskutiert.«, vgl. Zepf 2017, S. 765. Bei der Ausfüllung der Rechtsbegriffe einfach auf das Urteil der Sachverständigen zu verweisen, ohne den Sinn der gesetzlichen Bezeichnungen näher zu beschreiben und die Begutachtung damit nicht mit einer treffenden Fragestellung auszustatten, bleibt bis heute regelmäßig die »*untunliche Praxis*«, dazu schon Mandry 1867, S. 211.

lich konfrontiert wird, hat zuletzt Johannes Grave auf die fachdisziplinären Folgen der um theoretische Fragen entleerten kunstgeschichtswissenschaftlichen Grundbegriffe verwiesen.<sup>4</sup> Als Teil dieser grundlegenden Begrifflichkeiten mag auch die Abgrenzung von *künstlerischer* und *kunsthistorischer* Bedeutung gelten. Die fehlende historische Reflexion solcher interdisziplinär bearbeiteten Grundbegriffe wird damit zu einem gemeinsamen Problem.<sup>5</sup>

Stehen sich beide Seiten folglich gegenüber, geht die jeweils andere Seite davon aus, sich auf die jeweiligen einzelwissenschaftlichen Gewissheiten verlassen zu können. Dieser untunlichen Grundhaltung steht die folgende Grundannahme gegenüber: in den fachdisziplinären Diskursen ist die Einsicht in die historischen Wechselwirkungen von Ästhetik, Kunsttheorie und Rechtswissenschaft bei der Ausprägung kunstbegrifflicher Zusammenhänge seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verloren gegangen. Werden die Fragestellungen folglich zusammen gedacht, drängt sich die Notwendigkeit der Untersuchung der historischen Grundlagen jener Wechselwirkungen auf, die hier auf begrifflicher, typologischer und theoretischer Ebene vermutet werden.<sup>6</sup> Nur aus einem historischen Verständnis für dieses Ineinander- und Miteinanderwirken können grundlegende Begriffe, ähnlich einer Übersetzungsleistung, in ihrer »Komplexität und historischen Dichte« wieder verständlich werden.<sup>7</sup> Dabei steht folgende Frage im Mittelpunkt: Ausgehend von einem historischen Verlust jener Arbeitsgemeinschaft ist zu fragen, in welcher Weise juristische Zusammenhänge nicht nur Geschmacksordnungen spiegelten, sondern das Kunstverständnis prägten.

Bereits im Ansatz reduzierte die Trias von Ästhetik, Kunsttheorie und Rechtswissenschaft notwendigerweise die Komplexität der mit den historischen Verwendungszusammenhängen der Begriffe in Verbindung stehenden Phänomene. Umso größer ist das Potenzial der babylonischen Metapher aber, auf Problemstellungen zu verweisen, die so komplex und vielschichtig sind, dass einer naturgemäß begrenzten Untersuchung gleichsam selbst ein verhängnisvoller Übermut zum Vorwurf gemacht werden könnte. Durch kein Bild kann aber besser zum Ausdruck gebracht werden, warum eine grundlegende Auseinandersetzung mit der skizzierten Problemstellung, die über bloße Einzelfragen hinausweisen will, auf die damit vorgegebenen multiplen Ebenen nicht verzichten kann. Ungeachtet der Gefahren, denen sich der hier gewagte Spagat zwischen den Disziplinen ausgesetzt sehen mag, ist es dieses Spannungsfeld selbst, welches zur Vermessung unbeleuchteter *Dimensionen* drängt. Entkräftet wird die Annahme babylonischer Zustände im Ansatz auch nicht dadurch, dass Fragen nach verzweigten

---

4 Grave 2020.

5 Steffen Jauß verweist auf die Notwendigkeit, die Kontexte der juristischen Begriffsbildung selbst zu historisieren, Jauß 2019, S. 351.

6 Für die literaturwissenschaftliche Begriffsgeschichte mit Blick auf Ästhetik und Urheberrecht im 18. Jahrhundert grundlegend sind die Schlussfolgerungen Gerhard Plumpe's zur These, dass »*Transformationen des Kunstwissens [...] als Resultat eigener begriffsgeschichtlicher Beobachtungen die Vermutung aussprechen, daß juristisches Wissen die neuen Auffassungen von Kunst und Literatur nicht unerheblich strukturiert hat.*«, vgl. Plumpe 1979, S. 177. Typologische, auf Verwendungszusammenhänge verweisende Parallelen von Ästhetik und Urheberrecht des frühen 19. Jahrhunderts hat für die Musikwissenschaft Friedemann Kawohl umrissen (Kawohl 2002).

7 Macarthur 2019, S. 2.

Wechselwirkungen etwa dadurch ausgeschlossen scheinen, dass unterschiedliche Disziplinen einem unterschiedlichen Sprachgebrauch folgen, der Bedeutungsgehalt ihrer Begriffe stets im Funktionszusammenhang zu sehen ist.<sup>8</sup> Wenig zufriedenstellend ist folglich ein Verweis auf die Besonderheiten juristischer Methode und die Normativität ihrer Konzepte, um den Blick nicht auf die hier interessierenden Wechselwirkungen zwischen *Kunst* und *Recht* werfen zu müssen.<sup>9</sup> Mit Blick auf die Geschichte des Denkens über bildende Kunst wird nicht nur »die juristische Bestimmung eines Artefakts« für die Kunstgeschichte relevant.<sup>10</sup> Vielmehr ist es der Gedanke an die historischen Vorbilder interdisziplinärer »Umfangbestimmungen«, aus dem sich Potenzial ableiten lässt.<sup>11</sup> Nicht zuletzt die regelmäßig dogmatische Unreinheiten stiftende, tautologische Behandlung des Kunstbegriffs in der Rechtspraxis einerseits und eine nach dem *iconic turn* in Teilen doch gegenstandsungewisse, historische Kunstwissenschaft andererseits geben interdisziplinären Arbeiten mit neuartigem Ansatz ihre Legitimation.<sup>12</sup>

Trotz der philosophischen Ausprägung der Ästhetik als Lehre vom Schönen ist es Aufgabe der Kunstgeschichte, »die Geschichte der sich wandelnden Vorstellungen davon nachzuvollziehen, was »als Kunst betrachtet« wurde.<sup>13</sup> Unter dieser Prämisse verweist das *Kunstbegriffliche* nicht nur auf eine konkrete Definition des Gegenstandes, sondern kann nur aus dem Kontext historischer Aussagen über Kunst erschlossen werden.<sup>14</sup> Gegenstand der Untersuchung ist demnach das Denken über bildende Kunst in historischen Kunst- und Rechtsdiskursen am Beispiel dreier Fallstudien. Zugrunde liegt dabei die Annahme, dass diese auf der Ebene der *Kunsttheorie* miteinander verbunden sind, wobei die Argumentation der Quellen selbst entscheidend sein muss.<sup>15</sup> Erfasst ist mit dem Blick auf den historischen Kunstdiskurs entlang von Ästhetik-,

- 
- 8 Bereits 1970 forderte Martin Warnke zu einer Auseinandersetzung mit den Denkfiguren in der Geschichte der Kunstgeschichte auf. Im Anschluss an diese frühe Kritik an einem kunsthistorischen Positivismus bemerkte Claus Grimm: »Und ebenso normativ ist jedes Interpretieren, das unbefangene einzelne Eindrücke aus kulturverschiedener Perspektive übernimmt.«, vgl. Grimm 2014, S. 223. Zum Problem von Normativität und Begriffsauslegung in der Rechtswissenschaft zuletzt etwa: Zwifelhoffer 2020; Lüttenberg 2020.
- 9 Vgl. dazu die Beiträge in Dreier/Jehle 2020, insb. Dreier 2020, S. 195.
- 10 Vgl. dazu und zu Aby Warburgs rechtshistorischer Arbeitsgemeinschaft mit George Melchior: Bredekamp 2019, S. 38.
- 11 Zum Begriff vgl. Bredekamp 2019, S. 38. Als Teil dieser Bestimmungen verweisen kunst- und rechtshistorische Bestimmungen über das einzelne »Artefakt« hinaus.
- 12 Zum *iconic turn* vgl. Hensel 2011, S. 7-18.
- 13 Bonnet 2018, S. 10.
- 14 Zu diesem Verständnis des Begriffs bzw. Begrifflichen im weiteren Sinne äußerte sich grundlegend schon Lorenz Dittmann (Dittmann 1985, S. 51). Die Relevanz seiner Studie hat jüngst Johannes Grave unterstrichen, vgl. Grave 2020, S. 91.
- 15 Zur Unterscheidung von »philosophischer und einzelwissenschaftlicher Kunsttheorie«, vgl. schon Wolland 1985, S. 219 und zur Aktualität s.u. Dabei geht die Fragestellung über die Untersuchung der Kategoriebildung von *hoher* und *niederer* Kunst als wertästhetische Unterscheidungskategorien hinaus; wesentlich dazu und mit kurzem Verweis auf rechtshistorische Zusammenhänge: Zitzlspenger 2019, hier S. 5. So handelt es sich doch auch hierbei nur um ein besser bekanntes Kernproblem, das als Derivat der Ästhetikgeschichte zurückbleibt. Dazu stellv.: Michael Fuhr: *Populäre Musik und Ästhetik* (2007); Wolfgang Braungart: *Kitsch* (2002); Jakob Steinbrenner: *Design als Kunst – Kunst als Design?* (2019).

Ideen- und Begriffsgeschichte zunächst auch ein erster Kreuzungspunkt der Disziplinen, nämlich der von *Kunstgeschichte* und *Ästhetik*.<sup>16</sup> Die Verbindungslinien zwischen beiden, historisch auch unter dem »Sammelnamen ›Theorie der Kunst‹« gefassten Gebieten, verweisen dabei auf die durchaus problematische Pluralität der historischen Ästhetikbegriffe.<sup>17</sup> Unterscheidet sich bereits das Verständnis der philosophischen Ästhetik je nach Theorietradition und gründen sich bereits hierauf verschiedene Kunstbegriffe, sind ästhetische und kunsttheoretische Prämissen hier nicht unmittelbar gleichzusetzen.<sup>18</sup> Während ein Verständnis von Ästhetik aus dem griechischen Wortursprung heraus auf die sinnliche Wahrnehmung verweist, begründete Alexander Gottlieb Baumgarten die Ästhetik als Erkenntniswissenschaft.<sup>19</sup> Nimmt des Weiteren das Kant'sche Ästhetikverständnis auf eine Urteilslehre Bezug, prägte der Deutsche Idealismus die Ästhetik als Kunstphilosophie losgelöst von einem spezifischen Objektbereich.<sup>20</sup> Durch die vergleichende Fragestellung bleibt folglich schon *Ästhetik* als äußerliche Formulierung ohne Berücksichtigung des jeweiligen Bestimmungszusammenhangs unverständlich und leer. Ist mit der Beziehung von Ästhetik und Kunstverständnis demnach nur eine erste, gleichwohl grundlegende *kunstabstrahierende* Ebene identifiziert, die nicht auf das Objekt, sondern vielmehr das Subjekt verweist, soll hier folgende Annahme leiten: Durch die Auseinandersetzung mit den fortgesetzten Verbindungslinien zu rechtshistorischen Diskursen innerhalb ausgewählter historischer Zeitfenster ist eine erweiterte Beziehungsebene noch zu behaupten.

An den derart vorgegebenen Kreuzungspunkten beider Diskursräume sollen historische Wechselwirkungen nachvollzogen werden.<sup>21</sup> Dabei werden jene Zeitfenster zunächst am Strang der kunsthistorischen Disziplingeschichte selbst eingegrenzt: Um 1900 brachte die Einfühlungsästhetik eine durch den Formalismus geprägte Kunststheorie in Bedrängnis.<sup>22</sup> In dieser Zeit war Einfühlung ein interdisziplinäres Thema, das auch die Kunstgeschichte mit der psychologischen Ästhetik in Verbindung brachte.<sup>23</sup> Das diskursive Interesse hatte sich in einer Gemengelage von Romantikrezeption, Autonomieästhetik und Kunstgeschichte vom »betrachteten Objekt auf das betrachtende Subjekt« verlagert.<sup>24</sup> Danach wurden mit der Initiierung der *Allgemeinen Kunstwissenschaft* durch Max Dessoir und Emil Utitz, die unmittelbar mit einer *Erweiterung des*

16 Diese Schnittstelle ist Gegenstand der kunsthistorischen Forschung: Der Sammelband *Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte* (2012) hg. von Andreas Beyer und Danièle Cohn verweist auch auf den französischsprachigen Tagungsband *Penser l'art. Histoire de l'art et esthétique* (2009). Grundlegend zu dieser Problemstellung als Teil der Geschichte der Kunstgeschichte ist bereits Heinrich Lützelers dreiteilige Monografie *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft* (1975). Zu Relevanz dieser Dualität für die Formierungsphase der Kunstgeschichte: Kuhn 2020, S. XV.

17 Vgl. Sörgel 1918, S. 105.

18 Vgl. dazu: Reinhardt/Schürmann 2020, S. 139; Pudelek 2000, S. 58-59.

19 Zur geschichtlichen Dimension: Brandstätter 2013, S. 53-60.

20 Sandkühler 2005, S. 1-3.

21 Ein systemtheoretisches Vokabular würde von Konkretisierung der »strukturellen Kopplung« von Kunst und Recht im Sinne Niklas Luhmanns sprechen (stellv. Petri 2017, S. 424).

22 Imorde 2009, S. 127. Zum Problem des Formalismus in der Kunstgeschichte, vgl. Bartsch 2017, S. 270-271.

23 Schwartz 2009, S. 143-144.

24 Vgl. Bartsch 2017, S. 270-271; zur spannungsvollen Geschichte vgl. auch Scholl 2012, S. 15.

*Kunstbegriffs* vor Joseph Beuys in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Beziehung steht, theoretische Fragestellungen entfacht.<sup>25</sup> Zuletzt ist es das historische Panorama aus dem Fehlen kunsttheoretischer Positionen, die für die Erfassung der postinformellen Kunst nach 1960 geeignet erschienen, und dem theoretischen Defizit einer normativen Kunstgeschichte, in dem rechtswissenschaftliche Argumente und Begriffe in Kunstkritik und Kunsttheorie Anerkennung finden mussten.<sup>26</sup>

Aufgrund der bis hierher vorgestellten Prämissen ist es unverzichtbar, einleitend auf die nicht selten vernachlässigte und wegen ihrer Relevanz für die hier interessierenden Zusammenhänge in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch als »Clearing-Stelle« historisierte *Allgemeine Kunstwissenschaft* zu blicken.<sup>27</sup> In seiner Monografie *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, die 1906 erschienen war, hob deren *spiritus rector*, Max Dessoir, nicht nur hervor, dass der »Kreis des Ästhetischen weiter reicht als der des Künstlerischen«, sondern nahm auch auf die Verwirrungen um den Kunstbegriff um 1900 deutlich Bezug.<sup>28</sup> Ausgehend von der Heimatschutzbewegung stellte er »die bewundernde und liebende Hingabe an Naturerscheinungen« fest, die »alle Merkmale des ästhetischen Verhaltens [trägt] und dennoch von der Kunst nicht berührt« zu sein schien.<sup>29</sup> Zugleich erkannte er eine weitere Problemstellung: »Auf allen geistigen und sozialen Gebieten lebt sich ein Teil der schaffenden Kraft in ästhetischer Formung aus«, um unter Verzicht auf einen Begriff der Schöpfung zu bemerken: »[D]iese Erzeugnisse, die keine Kunstwerke sind, werden ästhetisch genossen.«<sup>30</sup> Darüber hinaus stellte er fest, dass sich »das ästhetische Moment nicht [in] Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion [erschöpft], das wir zusammenfassend »die Kunst« nennen«. Diese Positionierung erklärt sich mit der ablehnenden Haltung der Protagonisten der *Allgemeinen Kunstwissenschaft* gegenüber einer dogmatisch gewordenen Einheit von Ästhetischem und Kunst, einem Kunstbegriff also, der sich in erster Linie auf den ästhetischen Gegenstand beschränkte.<sup>31</sup>

Die *Allgemeine Kunstwissenschaft* bildet schließlich den theoriegeschichtlichen Gelenkpunkt der Untersuchung. In allen drei Teilen der Untersuchung wird unter dem Verweis auf das *Normative* relevant, was Max Dessoir als deren Programm formulierte: »Es hat sich ferner ergeben, dass die beiden herrschenden Methoden, nämlich die psychologisch-erklärende und die Regelgebende, für das Verständnis der Kunst nicht ausreichen. Kunst als eine objektive Tatsache wird weder begriffen, indem man die subjektive Resonanz ihrer Werke untersucht, noch dadurch, dass man ihr Gesetze diktiert.

25 Dabei ist auf den »antitraditionalistischen Impuls« verwiesen; dazu und zur Genese der *Allgemeinen Kunstwissenschaft* vgl. Collenberg-Plotnikov 2015, S. 23-25. Anzumerken ist, dass der Begriff des »Erweiterten Kunstbegriffs« ebenso wie die »Erweiterung des Kunstbegriffs« in der Kunst des 20. Jahrhunderts fest mit dem Wirken Joseph Beuys' verbunden ist. Zu der Beuys'schen Idee vgl. Nichols 2021.

26 Zu den Defiziten vgl. Grave 2020, S. 87.

27 Vgl. Wolfgang Kemp: Reif für die Matrix, zit.n.: Collenberg-Plotnikov 2016, S. 191.

28 Vgl. im Folgenden Dessoir 1906, S. 4.

29 Zu den Folgen vgl. Grave 2020, S. 87-88.

30 Dessoir 1906, S. 4.

31 Collenberg-Plotnikov 2015, S. 28.

Neben der Ist-Asthetik und der Soll-Asthetik muss es noch ein Verfahren geben.«<sup>32</sup> Damit offenbart sich, weshalb die Auswertung der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Grundlage für das Auffinden relevanter, insbesondere ästhetikgeschichtlicher Quellen über die dort publizierten oder rezipierten Autoren sein muss.<sup>33</sup> Im Kontext eben dieser *Allgemeinen Kunstwissenschaft* steht auch der Verweis auf die Verbindungslinien zwischen juristischer Theoriebildung und kunsttheoretischen Fragestellungen. »Obwohl noch immer die geschichtliche Auffassung den Vorrang hat«, leitete Max Dessoir seinen Vortrag auf dem *III. Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1927 in Berlin ein, »so besteht doch grundsätzlich kein Streit über die doppelte Möglichkeit, Kunst zu erkennen.«<sup>34</sup> Damit verwies Dessoir nicht nur auf den entscheidenden Ausgangspunkt babylonischer Verwirrungen um den Begriff Kunst, wie sie um 1900 besonders virulent waren, sondern auch auf die Möglichkeit, Kunst »als systematisch bestimmbares Gebilde« zu verstehen. Auch hier wird deutlich: Die Kunst aus dem Begriff der Ästhetik zu lösen stand im Mittelpunkt seines Wirkens.<sup>35</sup> Ein Jurist und Schüler des bekannten Hans Kelsen, Moritz Stockhammer, sollte fünf Jahre später ebenfalls in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* seine Untersuchung zu *Ästhetik und Rechtswissenschaft* veröffentlichen und im Gedanken der »doppelten Möglichkeit« argumentieren.<sup>36</sup> Eine seiner entscheidenden Feststellungen fand in der Forschung bisher keine Berücksichtigung: »Nicht nur in der systematischen, auch in der historischen Rechts- und Kunstwissenschaft«, führte Stockhammer aus, »tauchen die gleichen Fragestellungen auf.«<sup>37</sup> Als Fragestellung erwähnte er hier unmittelbar ein auch heute bestehendes fachdisziplinäres Dilemma, nämlich das der Historizität des wissenschaftlichen Gegenstandes selbst, *die Kunst und das Recht*. Noch weiter geht der in seinen Ausführungen mittelbar angelegte Hinweis, mit dem wir uns konfrontiert sehen: der auf die historischen Wechselwirkungen von Ästhetik, Kunsttheorie und Rechtswissenschaft selbst.

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung muss damit eine Begriffs-, Ideen- und Ästhetikgeschichte im Sinne eines »Redens über Kunst« sein, die zugleich auf zwei disziplinhistorische Umfelder verweist.<sup>38</sup> Wurde der Eigentumsbegriff nicht zu-

32 Vgl. Dessoir S. 1925. 112.

33 Zur Relevanz dieser Zeitschrift, des Herausgebers und seines Vereins s.u.

34 Vgl. Dessoir 1927, S. 131.

35 Über den Höhepunkt der theoretischen Diskussionen des Vereins 1927 bemerkt Carole Maigné: »L'idée reste de pendre au sérieux ce qui se dit lors de l'événement précis du Congrès de 1927, d'assumer sa partialité et sa contingence, mais aussi sa vitalité et sa profondeur.«, vgl. Maigné 2016, S. 266.

36 Hans Kelsen wurde 1881 in Prag geboren und gilt als einer der einflussreichsten, deutschsprachigen Rechtstheoretiker. Zu Leben und Werk vgl. Paulson 2013, S. 35-37. Zu Parallelen in den Denksätzen Hans Kelsens, Adolf Loos' und Alois Riegls und damit solchen von Rechts- und Kunsttheorie vgl. Wilfing 2019, S. 63.

37 Vgl. Stockhammer 1932, S. 246.

38 Locher 2010, S. 11; wie auch Kohler 1993, S. 171. *Kunstgeschichte* wird als historische Theorie der Kunst in ihren fachdisziplinären Ursprüngen selbst zu einer Art und Weise Kunst zu erkennen. Vgl. auch: Prange 2004. Seltener aber keineswegs neu sind eindeutige Bezugnahmen der kunsthistorischen Forschung auf das Feld der Begriffsgeschichte: »Für den Kunsthistoriker kommt Begriffsgeschichte in drei miteinander verknüpften Gebieten zum Zug: Geschichte der Kunstgeschichte (wo sie nicht ausschließlich Geschichte der Institution ist), Theorie der Kunstgeschichte und Geschichte der Kunsttheorie. Gleich-

letzt durch die Provenienzforschung zum Gegenstand interdisziplinärer Fragestellungen und wurde das Urheberrecht ausgehend von seiner Wirkung auf das Selbstbild der Künstler untersucht, fehlt ein solcher Blick auf die historischen Vorstellungen von (bildender) Kunst.<sup>39</sup> In der vorliegenden Untersuchung wird zugleich ein kunstsoziologischer Ansatz verfolgt, soll es nicht um eine Analyse der Differenzen zwischen kunst- und kulturtheoretischen sowie kunstwissenschaftlichen oder -philosophischen Ansätzen gehen, sondern um die Problematik dieser Vielgestaltigkeit für die Modifikationen der Grenzen der Kunst.<sup>40</sup> Es geht mithin auch um die Aufdeckung personeller, akademischer oder auch institutioneller Hintergründe und Verknüpfungen.

Die begriffshistorische Methode ist in der Kunstgeschichte anerkannt und ermöglicht hierbei den kunst- und rechtshistorischen Ansatz.<sup>41</sup> Mit Blick auf Verschiebungen von begrifflichem Inhalt oder Verwendungszusammenhang müssen etablierte Vorga-

---

*wohl hat unser Fach die Möglichkeit der Begriffsgeschichte noch kaum reflektiert.*«, vgl. Germann 1986, S. 520. Zu »Begriffskarrieren« in Kunstdiskursen des 19. Jahrhunderts vgl. Schürmann 2019.

- 39 Grundlegend für die Verknüpfung von Eigentumsbegriff und kunsthistorischer Provenienzforschung: Siegrist/Sugarman 1999. Stellv. zu kunsthistorischer Provenienzforschung als interdisziplinäre Forschungslinie: Zuschlag 2019. Zu zweiterer ist Grischka Petris unveröffentlichte und daher nicht eingesehene Habilitationsschrift zum Thema *Künstlerethos und Kontrollregime. Eine Kunstgeschichte des Urheberrechts* zu nennen. Das Werk in seiner »doppelten Codierung« als Künstlerisches Thema und urheberrechtlichen Rechtsbegriff thematisiert Petri in: Petri 2017, hier: S. 429. Der Forschungsansatz der Rechtsästhetik hat hier bereits erste Grundlagen gelegt und eigene kunstphilosophische Einsichten des heutigen Urheberrechts nachgewiesen. Für eine zusammenfassende Darstellung der Rechtsästhetik als Untersuchungsperspektive vgl. Schürmann/von Plato 2020. Die begriffsbildende Wirkung des heutigen Urheberrechts weist Eberhard Ortland auf rechtsphilosophischer Ebene nach, bezieht historische Entwicklungen aber nicht ein, vgl. Ortland 2020. Die These einer Beeinflussung des zeitgenössischen Kunstsystems durch das Recht haben Eberhard Ortland/Reinold Schmücker bereits früher formuliert, vgl. Ortland/Schmücker 2005. Die Relevanz der Unterscheidung von *Common Law* und *Civil Law* bei der Untersuchung des Spannungsfelds von Ästhetik und Recht benennt Uwe Zepf, der darauf hinweist, dass der Rechtspositivismus – anders als die Tradition des *Common Law* – außerjuristische Ursprünge der eigenen Begriffsbildung zurückdrängen musste, vgl. Zepf 2017, S. 765.
- 40 Smudits 2014, S. 7. Ein solcher Ansatz muss nicht systematisch zwischen kunsttheoretischen und ästhetischen Positionen unterscheiden, ist in Bezug auf die historische Terminologie von Kunst, Schönheit oder Geschmack eine Differenzierung nicht möglich. Heinz Maus präzisiert: »Mit diesem kurzen Hinweis sind die Forschungsgebiete der Kunstsoziologie bei weitem nicht erschöpft. [...] Dabei könnte wahrscheinlich aufklärend sein, den ideologischen Gehalt der Vorstellungen von Kunst und, in diesem Zusammenhang, das Vokabular der Kunstwissenschaft selbst genauer sich anzusehen oder gar die Sprache der sogenannten populärwissenschaftlichen Darstellungen einerseits, die der Kunstkritiken der Tagespresse andererseits.«, vgl. Maus 1970, S. 110. Dabei ist von diesen Überlegungen ausgehend auch das Projekt des *Historischen Wörterbuchs ästhetischer Grundbegriffe* zu nennen, das als solches zwischen Ästhetik, Geschichte der Künste und Begriffsgeschichte stand. Zur Konzeption des Projekts: Barck/Fontius/Thierse 1990.
- 41 Über die Grenzen begriffshistorischer Zugänge im Kontext des Naturalismus äußern sich Felfe/Saß 2019, S. X. Zur Relevanz der Historie des Begriffsverständnisses für die Rechtswissenschaft vgl. von der Pfordten 2005, S. 212. Zu den Besonderheiten der Begriffsverwendung für die heutige Rechtspraxis vgl. Dreier 2020, S. 198–212. Zur Notwendigkeit der Einordnung historischer Rechtsbegriffe in ihren Kontext und dem »doppelten hermeneutischen Zirkel« vgl. Müßig 2009, S. 36–37.

ben aber zuweilen eine Anpassung erfahren.<sup>42</sup> Folglich muss jene Kunstgeschichtsforschung, die abseits ihrer etablierten Schwerpunkte durch die Verwicklung von ideengeschichtlichen Fragestellungen die Kenntnis der eigenen Fachgeschichte adressiert, als Vorbild dienen.<sup>43</sup> Juristische Quellen werden dabei ebenso zu kunsthistorischen Quellen wie die Kunstkritik selbst, die sich als Kunstöffentlichkeit erst als Forschungsgegenstand behaupten musste.<sup>44</sup> Bei der Auswertung der rechtshistorischen Quellen muss schließlich auch die Geschichte von Rechtspositivismus und juristischer Methode jedenfalls am Rande Erwähnung finden: Die juristische Methode teilte in Bezug auf den Bereich der *Kunst* die Einsicht Erwin Panofskys nur unzureichend, dass Bücher stets »mit Vorsicht zu benutzen« seien; mit Blick auf kunstbezogene Sachverhalte nicht selten mit fatalen Folgen bis heute.<sup>45</sup> Um den Fluss neuer Argumente für die inhaltliche Bestimmung eines kunstbezogenen Rechtsbegriffs sicherstellen zu können, bedienten sich die Juristen regelmäßig undifferenziert aufgegriffener, außerjuristischer Wertungen. Dieser juristische »Kommunikationspositivismus«, die Fähigkeit Wissen zu strukturieren, ist gleichwohl ein weiterer Ansatzpunkt für die Annahme einer Beeinflussung des außerjuristischen Kunstdenkens.<sup>46</sup>

Mit Blick auf die begrifflichen Beschränkungen des ästhetischen Denkens auf tradierte Kunstgrenzen und deren Durchbrechung am juristischen Argument erweist sich in allen drei Fallstudien das (neo-)dadaistische Element als zweiter geeigneter Gesichtspunkt, die Fallstudien inhaltlich einzugrenzen. Obgleich die einzelnen Teile der Untersuchung folglich durch das disziplinhistorische Element einerseits und das genuin kunstgeschichtswissenschaftliche Element andererseits verbunden sind, ist deren Aufteilung zugleich eine Behelfslösung. In ihrer jeweiligen Binnengliederung folgen der kunsttheoretischen Einordnung und dem Blick auf den historischen Rahmen die Analysen der möglichst weit gefassten Auswertung von Zeitschriftenbeiträgen in solchen

---

42 Die Wechselwirkungen zwischen Rechts- und Naturwissenschaften untersucht Stefanie Merenyi am Stoffbegriff und legt eine vorbildhafte, interdisziplinäre begriffshistorische Arbeit vor: »Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit notwendige interdisziplinäre Vorgehensweise kann sich daher nicht an etablierten methodischen Vorgaben orientieren, sondern wird versuchen müssen, diese bei Bedarf in ersten Grundzügen selbst zu entwickeln.«, vgl. Merenyi 2019, S. 37.

43 Caroline van Eck bringt Begriffs-, Ideen- und Diskursgeschichte nicht zuletzt in *Art, Agency and Living Presence* zusammen, vgl. van Eck 2015, hier S. 23. Anja Schürmann knüpft an die antike *ekphrasis* an, um kunsthistorische Beschreibung in ihre historischen Zusammenhänge einordnen zu können, vgl. Schürmann 2018, hier S. 25. Zudem ist die Forderung nach Brücken zwischen den historischen Disziplinen bereits im Diskurs der *New Art History* angelegt worden; zu dieser »Forschungshaltung« vgl. Gelshorn/Weddigen 2011, S. 313. Zu den Brücken der *New Legal History* vgl. Siegrist/Sugarman 1999, S. 18.

44 Zur Kunstkritik als Quelle der Kunstgeschichte vgl. etwa Gaetgens 1999, S. 1-2. Einen umfassenden Überblick über den Forschungsstand zur deutschen Kunstkritik der Moderne lieferte Andreas Zeising (Zeising 2006, S. 20-25). Zu nennen sind auch die Beiträge in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* mit dem Themenschwerpunkt *Der Ort der Kunstkritik in der Kunstgeschichte*, vgl. Söntgen 2015.

45 Vgl. Panofsky 1960, 2. Seite. Allerdings ist die positivistische Setzung der untersuchten Objekte als Kunst auch ein Problem der akademischen Kunstgeschichte selbst (Rüffer 2014, S. 44-45).

46 Zum Begriff vgl. Lahusen 2011, S. 20 und zu Interdisziplinarität als Herausforderung der Rechtsdogmatik vgl. Stark 2020, S. 211-213.

Publikationsmedien, die in der Literatur als relevant identifizierten wurden sowie einzelner Monografien der Denkmal- bzw. Kunst- und Rechtsöffentlichkeit. Die Öffentlichkeitsbegriffe müssen hier als Behelfsbegriffe im spezifischen Verwendungszusammenhang dieser Untersuchung verstanden werden, dienen sie der kontextuell differenzierten Gegenüberstellung: als diskursive Umfelder sind diese Öffentlichkeiten vor dem Hintergrund solcher Begriffe und Konzepte auszuwerten, die im Kontext einer anderen Fakultät im engeren Sinne entstanden und gleichartigen oder abweichenden (kunst-)theoretischen Prämissen folgen mögen. Der dreiteiligen Untergliederung der Untersuchung der Wechselwirkungen von Ästhetik, Kunsttheorie und Rechtswissenschaft ist es geschuldet, dass Ausführungen zu den eingegrenzten Teilfragestellungen und methodischen Spezifika vorangestellt sind, würden diese eingeordnet in einer Einleitung vorab die Erfassung der Zusammenhänge erschweren.

Im Rahmen der so konzipierten Untersuchung wird offenzulegen sein, wie die erwähnten Öffentlichkeiten jeweils operierten und wie rechtswissenschaftliche Zusammenhänge mit dem Netz der Argumente von Ästhetik, Kunsttheorie und ihrem Anwendungsbereich eng verwoben waren.<sup>47</sup> Dass die Verbindung zwischen Denkmal- bzw. Kunstöffentlichkeit einerseits und Rechtsöffentlichkeit andererseits bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im Kontext der *Allgemeinen Kunstwissenschaft* reflektiert wurde, ist bereits angeklungen. Es schien evident, dass die Auslegung und Anwendung der Rechtsnormen ebenso traditionelle wie erweiterte oder jedenfalls modifizierte Kunstbegriffe begünstigen konnten.<sup>48</sup> Findet ferner Berücksichtigung, dass die Ausfüllung kunstbezogener Rechtsbegriffe im Bereich eines spezifischen Gesetzes, dem Kunstschutzgesetz von 1907, auch Ästhetikern, Kunstkritikern und Kunsthistorikern überlassen war, drängt sich die Frage der Wechselwirkungen besonders nachdrücklich auf. Die spezifische Funktion des Rechtsbegriffs musste, so die Annahme, spezifische ästhetische Konzepte begünstigen, die eine Umbildung des jeweils als alltäglich verstandenen Kunstbegriffs über das theoretische Element einer Hinwendung zum Subjekt hinaus legitimieren konnten.<sup>49</sup> Die Auswahl der ausgewerteten Rechtsquellen aus

47 Wenn Oliver Jehle und Thomas Dreier mit Blick auf die Begriffe Original, Fälschung und Kopie darauf verweisen, dass die »*unterschiedlichen Verwendungen identischer Begriffe [...] aus ontologischer Sicht unbefriedigend*« (vgl. Dreier/Jehle 2020, S. 17) erscheint, muss hier darauf hingewiesen werden, dass es in der vorliegenden Untersuchung nicht darum geht, die Begriffsbildung in den beiden Fachdisziplinen Kunstgeschichte und Rechtswissenschaft ihrer sicherlich unterschiedlichen Fragestellungen zu entledigen. Antoinette Roesler-Friedenthal formuliert knapp: »*Ganz allgemein gilt, daß der Kanon in der Kunstgeschichte [...] mit spezialisierten Forschungszweigen zur Geschmacksgeschichte [...] auch seine historischen und sozialen Bedingungen untersucht.*«, vgl. Roesler-Friedenthal 1998, S. 182. Damit wird das Recht zu einer dieser Bedingungen der Rezeptionsgeschichte.

48 Bereits in der Meldung zur 21. Tagung des Deutschen Kunstgewerbe-Vereins in Magdeburg 1911 wurde auf diese Verbindungsstelle verwiesen »*Die Revision des Geschmacksmustergesetzes ist noch im Stadium der chronischen Apathie. [...] Es handelt sich wirklich nur darum, das Gesetz nicht von selbst an Entkräftung sterben zu lassen, denn man will es doch in ein oder zwei Jahren mit großem Pomp hinrichten und sich aus seiner ausgedienten Haut Riemen für andere Positionen schneiden, d.h. die großen Löcher des Kunstschutzgesetzes damit verstopfen, um den Kunstbegriff darin überhaupt festhalten zu können.*«, vgl. Hoerber 1911, S. 178.

49 Zu dieser Schlussfolgerung kommt für das heutige Urheberrecht Eberhard Ortland (Ortland 2020, S. 236-237).

dem Kontext der Verunstaltungs-, Kunstschutz-, und Urheberrechtsgesetzgebung folgt der kunstkritikgeschichtlichen Annahme einer dualen Historizität, die sicher ebenso in anderer Rechtsmaterie zu vermuten war, wohl aber nicht in einer den hier ausgewählten Gebieten gleichkommenden Prägnanz.<sup>50</sup> Damit ist ein weiterer kunsttheoretischer Ausgangspunkt angesprochen: was einerseits aus dem Bekannten zu begründen war, musste sich andererseits als erwartbar Unbestimmbares legitimieren lassen. Dieser zweitgenannte Modus prägte im Unterschied zu einer Denkmalöffentlichkeit die Kunstkritik im Kontext der historischen Avantgarden: methodische Vielfalt zwischen philosophischer und empirischer Ästhetik einerseits und Kunstgeschichtswissenschaft andererseits.<sup>51</sup> Aus gleicher Vielfalt bediente sich die Rechtsöffentlichkeit; an die Stelle teilweise strategischer Beliebigkeit ist dort ein systematisierendes Potenzial anzunehmen, das jene, die keiner Definitionen bedürfen, an anderer Stelle der Kunstentwicklung selbst wieder aufgegriffen haben.

Drei Begriffe prägen das kunstbegriffliche Babylon im Sinne eines historischen Diskursnetzes, das auf begrifflicher Ebene dem Bewusstsein für entscheidende Zusammenhänge verlustig gegangen ist: das *Kunstwerk*, das *Werk der bildenden Künste*, und das als *Denkmal* umschriebene Landschafts- und Ortsbild. Das *Denkmal* war erst im juristischen Kontext als ästhetisches Objekt neu konzeptualisiert worden, da dort dem Alltagsbegriff ein gänzlich neues Begriffsverständnis beigeordnet wurde.<sup>52</sup> Diente das *Kunstwerk* den Argumenten der Juristen schon im 19. Jahrhundert als soziale Norm, fand das *Werk der bildenden Künste* als Rechtsbegriff mit eigenem Anspruch in der Alltagssprache keine Entsprechung. Die historische Kunst- und Rechtsöffentlichkeit standen dabei in Wechselwirkung und geben die Verwendungskontexte vor, in denen ein Bedeutungswandel in den jeweils ausgewerteten Quellen nachvollzogen werden kann. Begriffe, Festlegungen und Definitionen, die beiderseits kommuniziert wurden, müssen hierfür zunächst erfasst und einer Gegenüberstellung zugeführt werden.

Aus der Abfolge der dieser Arbeit zugrunde gelegten drei Fallstudien, ergibt sich folgender argumentativer Ansatz, der keinesfalls frei von Unwägbarkeiten ist: Die Jurisprudenz ist zu einer Zeit Garant für die gesellschaftliche Verbindlichkeit eines spezifischen Kunstbegriffs und seines Diskurses. Die Grundlagen für ein Verständnis der Reproduktionsweise ästhetischer Fragestellungen und Methoden in der Rechtsordnung

50 Dazu noch s.u. Zur Differenzierung historischer »Weisen, über Kunst zu reden« (vgl. Kohle 1993, S. 171) an der Erkenntnis der Historizität in Kritik und Geschichte grundlegend: Germer/Kohle 1991.

51 Dazu: Trautmann-Waller 2010, S. 108.

52 Ist hier von *Denkmal* in einem weiteren Sinne die Rede, geht es nicht um einen Begriff, der in erster Linie auf einen einzelnen materiellen Gegenstand verweist, sondern um einen assoziativen bzw. die Unterschiede zwischen vorbenannter Differenzierung. Zu der heutigen Notwendigkeit einer Einforderung eines solchen »erweiterten Denkmalbegriff[s]« vgl. Lipp 1994, S. 11. Neben dem außerrechtlichen Begriff des *Denkmals* fasste der juristische Begriff zu einem historischen Zeitpunkt existierende Bedeutungen unter einem Regelungsziel zusammen: »Will man das zusammengesetzte Wort erläutern, so wird man zweckmäßigerweise von der demselben zugrunde liegenden einfachen Bedeutung »Denkmal« ausgehen. Dieses Wort bildet nicht einen bestimmten Begriff, sondern hat im Sprachgebrauch eine sehr verschiedene Bedeutung erlangt.«, vgl. Conwentz 1904, S. 3. Zu Person vgl. Herold 2018, S. 92. Mit einem jüngeren Befund zum rechtlichen Denkmalbegriff vgl. Kummer 1981, S. 35.

werden am Beispiel der Verunstaltungsgesetze gelegt. Die Relevanz ästhetischer Theorien für das Narrativ juristischer Bedeutungskategorien legt die Implikationen einer Rechtsnorm jedenfalls als Spiegelbild einer historischen Kunstlehre und Geschmacksordnung offen (1. Teil). Die Durchsetzbarkeit des Gesetzes ist später Impuls, den Kunstbegriff durch solche Fragestellungen, die dem alltäglichen Verständnis fremd waren, jedenfalls in einem am Regelungszweck orientierten Binnendiskurs zu erweitern; der Blick wird auf den Objektbereich der bildenden Kunst und den diesen erfassenden (urheberrechtlichen) Kunstschutz gerichtet (2. Teil). Schließlich ist die juristische Theorie selbst Gegenstand kunsttheoretischer Entwürfe. Die Reflexionen kunstbezogener Grundbegriffe zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden zum Gegenstand des liberalen Narrativs von Kunstöffentlichkeit und -praxis (3. Teil).

Die für die vorliegende interdisziplinäre Untersuchung der Geschichte des Kunstdenkens zur Verfügung stehende Grundlagenforschung ist weit verstreut.<sup>53</sup> Nicht nur ist dies der Gliederung des Vorhabens und den unterschiedlichen Forschungszeiträumen geschuldet, sondern auch dem disziplinübergreifenden Ansatz selbst. Obgleich historische Kunstbegriffsbildung heute als ein etablierter Gegenstand kunsthistorischer Forschung gelten kann, sind die Arbeiten, die sich allein oder im Besonderen diesem Aspekt widmen, wenig zahlreich.<sup>54</sup> Stephanie Herold hat zuletzt die Zusammenhänge einer an der Landschaftsmalerei ausgebildeten Bildsprache und dem wirkungsästhetischen Paradigmenwechsel im Zusammenhang mit der Ausbildung des modernen und rechtlich determinierten Denkmalbegriffs untersucht.<sup>55</sup> Für den ersten Teil der vorliegenden Untersuchung findet sich in ihrer Arbeit die Grundlage einer Auseinandersetzung mit der Überführung dieses mit dem Begriff des Malerischen beschriebenen Kunstbegriffs in juristische Zusammenhänge. An den Kategorien des *Form-Inhalt-Dualismus* hat Christian Scholl mit seiner Monografie *Revisionen der Romantik. Rezeption der »norddeutschen Malerei« 1817-1906* eine Geschichte der Kunstbegriffsbildung in angewandter Ästhetik und Kunsttheorie vorgelegt.<sup>56</sup> Scholls diskurshistorischer Ansatz wird für den zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung vorbildhaft sein, da

53 Allein der kunsthistorische Forschungsstand zu den hier erwähnten Kunstbewegungen kann hier nicht erschöpfend dargestellt werden, ist aber er in den Einzelstudien angesprochen und ausgewertet.

54 Im Kontext der Provenienzforschung/Geschichte des Sammelns wird ebenfalls ein kunstbegriffshistorischer Ansatz verfolgt, bilden biografische Kapitel einen wesentlichen Teil ihrer Untersuchungen. Zu nennen ist auch das Projekt »*Languages of Art History*« am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Diskurshistorische Arbeiten, die sich auf die Kunstöffentlichkeit und deren Kategorien konzentrieren, werden bspw. zur Kunst der Nachkriegszeit erarbeitet: stellv. Morgane Walter: »*L'art est devenu abstrait*«: *l'écriture d'une histoire de l'art moderne en République Fédérale Allemande (1945-1964)*. Noch immer sticht Luise Christine Horns Dissertation *Begriffe der neuesten Kunstkritik. Zur Funktion und Kritik ihrer ästhetischen Kategorie* an der Ludwig-Maximilians-Universität München aus dem Jahr 1976 hervor. Dort legt Horn eine Grundlage für eine kunsthistorische Kunstbegriffsgeschichte, wenngleich sie die historische Dimension des ästhetischen Denkens als solches unberücksichtigt lässt. Zur Geschichte des Werkbegriffs äußert sich auch Hans Belting in *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne* (2004). Auch Lorenz Dittmanns Beitrag *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte* (1985) ist hier zu nennen.

55 Herold 2018.

56 Scholl 2012, S. 6-8.

Scholl den rezeptionshistorischen Ansatz in der Kunstgeschichte erweitert.<sup>57</sup> Johannes Grave hat in der Verknüpfung von philosophie- und ästhetikgeschichtlichen Fragen mit solchen der Begriffsgeschichte und Literaturwissenschaft zuletzt den Werkbegriff der Kunstgeschichte als kunsthistorischen Forschungsgegenstand vorgestellt.<sup>58</sup> Zugleich wird damit auf das historische Verhältnis von künstlerischer Theorie und Praxis verwiesen. Entsprechende Wechselwirkungen wurden für die Malerei der Zeit nach 1960 bereits untersucht, die sich gegen Aktionskunst und Happening ebenso behaupten wollte wie gegen Objekt-, Installations- oder Konzeptkunst.<sup>59</sup> Auf dieser Grundlage ist im dritten Teil eine Fragestellung eröffnet, die auch rechtshistorische Quellen und deren Umgang mit einem juristisch-normativen Werkbegriff hinterfragen kann.

---

57 Zu einer systemtheoretischen Erweiterung des rezeptionsästhetischen Ansatzes vgl. Prange 2016, Fn. 1. Wolfgang Kemp, der die rezeptionshistorische Methode in die Kunstgeschichte übertrug, bemerkte »daß die Literaturwissenschaft seit den späten 60er Jahren die Probleme der literarischen Rezeption und des Leseranteils am Werk sehr viel sicherer und ergiebiger« für ihre methodischen Ansätze genutzt habe, vgl. Kemp 1983, S. 7. In einem Vorwort für Reinhardt Koselleck bezeichnet Keith Tribe Begriffsgeschichte als eine Form der Rezeptionsgeschichte, vgl. Tribe 2004, S. xviii.

58 Johannes Grave verweist auf die Implikationen in der begrifflichen Fassbarkeit der Nachkriegskunst (Grave 2020).

59 Julia Gelshorn weist bei Gerhard Richter und Sigmar Polke »Bezüge beider Künstler auf die Geschichte der Malerei und des Bildes aber auch auf Diskurse der Kunstgeschichte« nach, vgl. Gelshorn 2019, S. 11.