



REINOLD SCHMÜCKER

Wozu Kunst – und warum heute immer noch?

Der heute geläufige und für die ästhetische Moderne charakteristische Begriff der (schönen oder ästhetischen) Kunst, der Literatur, Malerei, Graphik, Plastik, Architektur, Musik, Film usw. gleichermaßen umfasst, ist das Resultat einer folgenreichen Wende, die sich um 1800 in der Ästhetik vollzogen hat: der Transformation der Philosophie *der Künste*, wie sie noch in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) in enzyklopädischer Breite entfaltet wird, in eine Philosophie *der Kunst*, die alle Künste aus einem einzigen Prinzip zu erklären oder jedenfalls auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sucht. Im neunzehnten Jahrhundert brachte dieser Versuch in der Nachfolge insbesondere Hegels zunächst eine Vielzahl unterschiedlicher philosophischer Einteilungen der Künste hervor, die gleichsam das Gesetz zu rekonstruieren suchten, dem die Ausdifferenzierung der Kunst in die einzelnen Künste gehorchte. Die Zahl derartiger Versuche ist Legion – man denke nur an Wilhelm Traugott Krugs *Versuch einer systematischen Enzyklopädie der Schönen Künste* (1802), an Karl Wilhelm Ferdinand Solgers *Vorlesungen über Ästhetik* (1829), an die *Allgemeine Aesthetik* von Friedrich Thiersch (1846), an die *Ästhetiken* Theodor Mundts (1845), Karl Reinhold Köstlins (1869) und Joseph Jungmanns (1884), an Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen* (1857), an Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* (1846–1858), Eduard von Hartmanns *Philosophie des Schönen* (1887) oder an den der Kunst gewidmeten dritten Band von Wilhelm Wundts *Völkerpsychologie* (1908).¹

Im zwanzigsten Jahrhundert ließ sich die Frage nach der „Einheit des Begriffs der Kunst“, die Schleiermacher schon 1831 in einem Zyklus von Akademiereden *Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* in einer Schärfe gestellt hatte, die auch heutigen analytischen Philosophen Respekt abnötigen sollte,² nicht mehr plausibel durch solche kunsttheoretischen Systementwürfe beantworten: Die rasante technologische Entwicklung brachte insbesondere mit der Fotografie und dem Film neue Künste hervor, die den Anspruch solcher Entwürfe, die Kunst in ihrer Gesamtheit systematisch zu erfassen, schon nach wenigen Jahrzehnten nachdrücklich dementierten. Und die bildende Kunst hatte spätestens seit den ersten Ready-mades und *objets trouvés* ihre Beschränkung auf die systematisch erfassten klassischen Formen zugunsten eines in seinen Resultaten kaum mehr prognostizierbaren avantgardistischen Experimentierens hinter sich gelassen. Die Frage, inwiefern der Kollektivsingulär ‚Kunst‘ etwas bezeichnet, was allen Phänomenen, die wir als Kunst betrachten, gemeinsam ist, wurde deshalb im zwanzigsten Jahrhundert insbesondere mit dem Hinweis auf die Autonomie oder Funktionslosigkeit der Kunst beantwortet, in Anknüpfung also an Vorstellungen aus der Frühromantik und an ältere Traditionen der Abgrenzung der schönen Kunst von den mechanischen Künsten, wie sie schon Kant aufgegriffen hatte.³ Was immer Kunst (näm-

¹ Für einen Überblick siehe Michael Titzmann: *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880*, München 1978.

² Friedrich Schleiermacher: „Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben“ (1835), in: *Schriften*, hrsg. v. Andreas Arndt, Frankfurt am Main 1996, S. 803–843; vgl. dazu: Vf.: „Schleiermachers Grundlegung der Kunstphilosophie“, in: *Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers*, hrsg. v. Dieter Burdorf u. Reinold Schmücker, Paderborn u. a. 1998, S. 241–265.

³ Vgl. dazu Reinold Schmücker: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. Neuausgabe. Frankfurt am Main 2014, S. 68 ff.

lich: schöne Kunst oder ästhetische Kunst) sei – eines ist sie nach der jetzt in den Vordergrund tretenden Auffassung nicht: etwas, was um der Erfüllung eines bestimmten Zweckes willen hergestellt worden ist. Obwohl auch das Kunstwerk etwas ist, was von Menschenhand gemacht wurde, ist es in den Augen der kunstästhetischen Antifunktionalisten kraft seiner Funktionslosigkeit von jedem Gebrauchsding kategorial verschieden. Das ist im zwanzigsten Jahrhundert – bis hin sogar zu Luhmann, dessen kunstästhetischer Antifunktionalismus wegen seines anders gefassten Funktionsbegriffs nicht unmittelbar zutage liegt, der jedoch, „in Übereinstimmung mit allem, was man darüber lesen kann“, daran festhält, dass Kunstwerken „die Zweckdienlichkeit für soziale Kontexte jeder Art (wirtschaftliche, religiöse, politische usw.) fehlt“⁴ – so etwas wie die herrschende Meinung in der deutschsprachigen Kunstphilosophie. Heidegger, einer der prominentesten Vertreter dieser *opinio communis*, hat für sie einprägsame Formeln gefunden: Das Kunstwerk sei kein Zeug, es sei nichts, was „eigens zu seinem Gebrauch und Brauch“⁵ hergestellt worden wäre, kein „Geformtsein eines Stoffes [...] als Bereitstellung für den Gebrauch“,⁶ sondern es sei etwas, durch dessen Betrachtung die Wahrheit des Seienden „gefunden“ werden kann: Das Wesen der Kunst ist, so Heideggers These, „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“.⁷ Heidegger zufolge würde dieses Wesen der Kunst verkannt, wenn man das Kunstwerk als ein funktionales, durch Zweckdienlichkeit bestimmtes Gebilde auffassen würde, „das außerdem noch mit einem ästhetischen Wert ausgestattet ist, der daran haftet“.⁸ Kunst ist vielmehr für Heidegger geradezu dadurch definiert, dass ihr der Charakter eines ‚Erzeugnisses‘, das gefertigt wurde als „ein Zeug zu etwas“, fehlt.⁹

Mir scheint es demgegenüber notwendig, auf dem Zeugcharakter von Kunst zu beharren. Heidegger irrt: Der Kunstbegriff lässt sich – erstens – unter Bezugnahme auf eine spezifische Funktion von Kunst explizieren. Und es ist – zweitens – vor allem das, was man mit Heidegger die Zeughaftigkeit von Kunst nennen könnte, was unser Interesse an Kunst motiviert.

I

Die These von der Autonomie der Kunst lenkt unser Augenmerk auf kunsthistorisch und kunstsoziologisch bedeutsame Sachverhalte. Die Herausbildung eines Kunstmarktes und einer gesellschaftlichen „Institution Kunst“¹⁰ lässt sich, wie etwa Werner Busch es getan hat, als ein Autonomwerden der Kunst, als Geburt einer (freilich nur relativen) Autonomie *der Kunst* charakterisieren.¹¹ Noch treffender dürfte der Autonomiebegriff allerdings den für die Kunst der Moderne konstitutiven Status des Künstlers beschreiben: Seine relative Unabhängigkeit von tradierten Normen und von den Vorgaben bestimmter, etwa höfischer oder kirchlicher Auftraggeber und seine Letztentscheidungskompetenz hinsichtlich der Gestalt seines Werks lässt sich als Autonomie *des Künstlers* charakterisieren. In der philosophischen Ästhetik ist ein solcher, auf den Künstler fokussierter Begriff von Kunstautonomie, wie er in Kants Analyse des Geniebegriffs bereits vorgezeichnet ist, heute allerdings weitgehend einem irreführenden Verständnis von Kunstautonomie gewichen – einem Verständnis, das den Autonomiebegriff in den letzten Jahren zusehends selbst hat fragwürdig erscheinen lassen. Das Glossar einer der tausendfach verbreiteten Kunstanthologien aus dem Taschen-Verlag fasst die heu-

⁴ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 31999, S. 227.

⁵ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, S. 21.

⁶ Ebd., S. 65.

⁷ Ebd., S. 30.

⁸ Ebd., S. 33.

⁹ Ebd., S. 21.

¹⁰ Peter Bürger: *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1979, S. 173.

¹¹ Werner Busch: „Die Autonomie der Kunst“, in: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, hrsg. v. Werner Busch, München/Zürich 1997, S. 230–256.

te vorherrschende Meinung bündig zusammen: „Für die Kunst bedeutet Autonomie die Freiheit von jeder Bestimmung durch außerkünstlerische Zwecke.“¹²

Versteht man die Autonomie der Kunst in diesem Sinn, als Freisein der Kunst von jeder Bestimmung durch außerkünstlerische Zwecke, dann ist die Autonomiethese falsch. Denn die Funktionslosigkeit der Kunst ist ein Mythos: Kunstwerke können grundsätzlich viele und ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen, und es wäre absurd, anzunehmen, dass sich diese Möglichkeit nicht auch auf die Kunstproduktion auswirkte und in den Werken niederschläge. Dabei muss man gar nicht in erster Linie an jene trivialen Formen von Zweckdienlichkeit denken, die die Exemplare oder Vorkommnisse von Kunstwerken ebenso besitzen wie andere physische Objekte und die sichtbar werden, wenn etwa ein Exemplar eines Romans dazu dient, einen Diaprojektor zu justieren oder eine selbstschließende Tür einen Spalt breit offenzuhalten. Vielmehr gibt es auch Kunstfunktionen, die Kunstwerken als solchen eignen und nicht von einzelnen Vorkommnissen von Kunstwerken erfüllt werden können. Kunstwerke können zum Beispiel zur Fortführung und Weiterentwicklung von Themen- und Problemstellungen, Formen, Gestaltungs- und Verfahrensweisen beitragen, die für bestimmte Künste, für bestimmte Kunstgattungen oder etwa für die Kunst bestimmter Kulturen charakteristisch sind. Kunstwerke dienen dann kunstimmanenten Zwecken. Sie erfüllen *interne*, gleichsam das Innenleben der Institution Kunst betreffende Funktionen, die in der Regel nur ein Werk als solches – Schönbergs Klavierstück op. 23 zum Beispiel – übernehmen kann, nicht aber ein einzelnes Exemplar des Werks. Eine spezifische Reflexionsfunktion ist besonders der modernen Kunst eigentümlich, die ihren Status als Kunst und die aus der Eigenart ihrer je spezifischen Medialität und ihres je besonderen Materials sich ergebenden Chancen, Grenzen und Probleme zu ihrem eigenen Gegenstand macht. Ein Kunstwerk kann aber auch die Entstehung einer neuen künstlerischen Tradition befördern oder sogar dazu den Anstoß geben. Duchamps *Fahrrad-Rad*, das am Anfang der Tradition der Ready-mades stand, ist dafür wahrscheinlich das prominenteste Beispiel. Andererseits kann ein Werk, das keine neue Tradition begründet, eine bestehende Tradition erneuern und bereichern: Man denke nur an den Beitrag Gottfried Kellers zum deutschen Bildungsroman. Und selbst ein epigonales Werk erfüllt zumeist eine wichtige Funktion: Denn indem es Themen oder Gestaltungsweisen übernimmt, trägt es zu deren Überlieferung und damit zur Herausbildung und zum Fortbestand künstlerischer Traditionen bei.

Extern kann man Funktionen nennen, die Kunstwerke im Hinblick auf Zwecke besitzen können, die nicht kunstimmanent sind. Es liegt nahe, die kommunikativen Funktionen nach den primären Geltungsansprüchen von Sprechakten zu unterscheiden. Neben einer expressiven Funktion, die etwa von Habermas als eine Funktion angesehen wird, die den Eigensinn der Kunst ausmacht,¹³ lassen sich auch eine appellative und eine konstative Kunstfunktion beobachten: Kunstwerke können nicht nur dazu dienen, Gefühle und Erlebnisse auszudrücken, sondern auch dazu, Appelle zu übermitteln oder Sachverhalte zu konstatieren. Dass sich diese kommunikativen Ziele in der Regel einfacher und zuverlässiger durch die Verwendung alltagssprachlicher Rede erreichen lassen, ändert nichts daran, dass auch die Kunst in ihren Dienst zu treten vermag. Es zeigt aber, dass es sich nicht um Funktionen handelt, die exklusiv der Kunst zukämen.

Zu den dispositiven Funktionen, die Werke erfüllen, die ein Gefühl, eine Verhaltensweise oder eine Disposition zu einem bestimmten Verhalten hervorrufen oder verstärken, gehören alle emotiven Funktionen, zum Beispiel also die Funktion, Freude hervorzurufen, oder die, eine melancholische Stimmung zu erzeugen. Aber auch die Motivation zu einem bestimmten Verhalten, die Ermöglichung der reflexiven Distanznahme zum eigenen alltagsweltlichen Lebenskontext, die Therapie psychischer und unter Umständen sogar physischer Krankheiten mit dem Ziel der Stärkung oder Wiederherstellung der Fähigkeit zu ‚normalem‘ Verhalten sind dispositive Funktionen, die von

¹² *Art Now*, hrsg. v. Burkhard Riemschneider u. Uta Grosenick, Köln u. a. 2001, S. 185.

¹³ Siehe etwa Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981, Bd. 1, S. 247, 250, 334, 485; Bd. 2, S. 374.

Kunstwerken übernommen werden können. Auch die Unterhaltungsfunktion von Kunstwerken, die uns eben nicht nur *von* unserem alltagsweltlichen Lebenskontext zu *distanzieren*, sondern auch *in* unserem alltagsweltlichen Lebenskontext von den mit ihm verbundenen Anforderungen *abzulenken* vermögen, gehört zu den dispositiven Funktionen. Denn sie zielt auf die Evokation einer wie immer unbeschwerten Stimmung ab.

Sowohl auf die kognitiv-vergegenwärtigende Selbstverständigung von Individuen als auch auf die Konstitution sozialer Identitäten, für die kollektive Erinnerungs- und Mythenbildungsprozesse eine entscheidende Rolle spielen, erstreckt sich die identitätsbildende Funktion von Kunst. Auch die ethisch-explorative Funktion solcher Kunst, die uns Lebenshaltungen, Einstellungen und Sichtweisen gleichsam auf einer Bühne vor Augen führt und uns so die Möglichkeit bietet, sie hypothetisch zu erwägen, und alle ideologischen Funktionen, seien sie politischer, religiöser oder sonstiger weltanschaulicher Natur, tragen ein Doppelgesicht. Weil sie sich nicht auf die Erzeugung und Bestätigung von Weltbildern beschränken, sondern dadurch zugleich das soziale Leben beeinflussen, haben sie sowohl einen kognitiven als auch einen sozialen Aspekt.

Eine Distinktionsfunktion gewinnt Kunst dadurch, dass sie die Ausbildung von Geschmacksrichtungen und Vorlieben ermöglicht. Weil dadurch ein von sonstigen gesellschaftlichen Distinktionsmedien wie Geld, Wissen und politischer Macht unabhängiges Unterscheidungsmedium etabliert wird, fällt die Distinktionsfunktion der Kunst nicht mit der Funktion von Kunst zusammen, den gesellschaftlichen Status, den jemand besitzt, anzuzeigen und sichtbar zu machen. Kunst kann darüber hinaus natürlich auch eine Schmuckfunktion haben; sie kann kultische und ökonomische Funktionen besitzen und als Gesprächsanlass Geselligkeit konstituieren. Wenn Kunst einem Individuum oder Kollektiv zu einer argumentativ noch nicht gesicherten Einsicht verhilft, kommt ihr überdies eine Erkenntnisfunktion zu.¹⁴ Ein Beispiel dafür scheint mir die *Orestie* zu sein, die den im fünften vorchristlichen Jahrhundert diskursiv noch nicht erfassten infiniten Regress vergegenwärtigt, in den sich die außerstaatliche Blutrache verstrickt. Eng miteinander verwandt sind die Illustrationsfunktion, die dokumentarische Funktion und die Erinnerungsfunktion von Kunst, weil sie den mimetischen, Wirklichkeit darstellenden Charakter erklären, den viele Kunstwerke trotz der Aufhebung des Mimesispostulats noch besitzen. Vor allem an Illustrationsfunktion und Erinnerungsfunktion ist dabei zu erkennen, dass mimetisch-mnestische Verfahren, die Abbildung und Erinnerung verknüpfen, Selbstzweck sein können und zugleich dem kognitiven Zweck der Akkumulation von Wissen zu dienen vermögen.

Kunstfunktionen, wie ich sie hier umrissen habe, sind jedoch keine Eigenschaften von Kunstwerken. Wie sollte auch eine kontrafaktische Implikation lauten, mittels derer sich eine Kunstfunktion als eine dispositionelle Eigenschaft begreifen ließe? Der Funktionsbegriff zielt vielmehr auf eine Zweckdienlichkeit von Artefakten, die ihnen, sofern sie nicht offenkundig ist, durch evaluative Konsense zuerkannt wird: Ein Kunstwerk „hat“ oder „besitzt“ eine bestimmte Funktion genau dann, wenn es entweder evident ist oder ein weitreichender evaluativer Konsens darüber besteht, dass es sie erfüllt. Diese Bestimmung ist insofern unscharf, als sie offenlässt, wann ein evaluativer Konsens weitreichend heißen darf. Diese Unschärfe ist meines Erachtens jedoch kein Mangel der Bestimmung. Denn sie spiegelt die Tatsache wider, dass es oft umstritten und im Streitfall nicht etwa anhand von Eigenschaftsmerkmalen entscheidbar ist, ob ein bestimmtes Werk eine bestimmte Funkti-

¹⁴ Die Erkenntnisfunktion von Kunst wird in der Kunstphilosophie gegenwärtig besonders intensiv diskutiert. Dabei wird teilweise ein noch erheblich weiter gehendes Verständnis dieser Funktion vertreten, als es hier zugrunde liegt. Vgl. dazu insbesondere Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1991 [dazu meine Rezension in der *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 2 (1992), S. 715–719]; Jakob Steinbrenner: *Kognitivismus in der Ästhetik*, Würzburg 1996; Oliver R. Scholz, „Kunst, Erkenntnis und Verstehen. Eine Verteidigung einer kognitivistischen Ästhetik“, in: *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, hrsg. v. Bernd Kleimann u. Reinold Schmücker, Darmstadt 2001, S. 34–48; Christoph Jäger/Georg Meggle (Hrsg.): *Kunst und Erkenntnis*, Paderborn 2005 sowie die Beiträge von Alex Burri, Catherine Z. Elgin, Wolfgang Huemer und Maria E. Reicher in dem Band *Kunst denken*, hrsg. v. Alex Burri u. Wolfgang Huemer, Paderborn 2007.

on besitzt oder nicht. Im Übrigen scheint es mir richtig zu sein, zu sagen, dass die Nikolaikirche am Berliner Molkenmarkt bis zu ihrer Kriegszerstörung 1944 kultischen Zwecken gedient *hat*, nach dem Wiederaufbau heute aber keine kultische Funktion mehr besitzt. Denn sie dient heute offensichtlich nicht mehr religiösen Zwecken, und ihre erneute Indienstnahme für kultische Zwecke einer christlichen Religion scheint ohne gravierende Umbaumaßnahmen undenkbar. Ähnliches dürfte für den Isenheimer Altar gelten, der im Isenheimer Antoniterkloster bis 1793 offensichtlich eine religiös-kultische Funktion erfüllt hat, im Colmarer Museum dies heute jedoch nicht mehr tut. Er müsste, scheint mir, zumindest an einen anderen Ort verbracht werden, wenn er seine einstige religiös-kultische Funktion wiedererlangen soll. Die Funktionalität von Kunstwerken kann insofern von äußeren Umständen abhängig sein und historischem Wandel unterliegen.

Der Begriff der Kunst lässt sich deshalb nicht über beliebige mögliche oder tatsächliche Funktionen von Kunst erläutern.¹⁵ Ich glaube allerdings, dass sich der Begriff der Kunst durch eine bestimmte Funktion von Kunst erläutern lässt. Ich nenne diese Funktion kunstkonstitutiv, weil ein Artefakt genau dann zur Klasse der Kunstwerke gerechnet (und das heißt: im Sinne beschreibender Sprachverwendung als Kunstwerk bezeichnet) werden kann, wenn es diese Funktion besitzt. Auf den ersten Blick mag es widersprüchlich erscheinen, einerseits anzunehmen, dass Kunstfunktionen keine Eigenschaften von Kunstwerken sind, und andererseits davon auszugehen, dass es eine Funktion von Kunstwerken gibt, die konstitutiv ist für die Zurechenbarkeit eines Artefakts zur Klasse der Kunstwerke, also dafür, dass ein Artefakt im Sinne beschreibender Sprachverwendung ein Kunstwerk ist. Der Anschein eines Widerspruchs verschwindet jedoch, wenn man sich klarmacht, dass der Kunstbegriff ein evaluativer Begriff ist, d. h. ein Begriff, der ein Werturteil zum Ausdruck bringt. Im Unterschied zu klassischen Wertbegriffen wie dem Begriff des Guten lässt sich der Kunstbegriff jedoch auch deskriptiv verwenden – nämlich zur Bezeichnung von Artefakten, die kraft eines weitreichenden intersubjektiven Konsenses Kunstwerke *sind*.¹⁶ Wenn wir über die Zugehörigkeit eines Artefakts zur Klasse der Kunstwerke befinden, fällen wir aber unser Urteil unter einer bestimmten Hinsicht. Wir beurteilen ein Artefakt, wenn wir darüber urteilen, ob es ein Kunstwerk ist oder nicht, unter einem ganz bestimmten Aspekt: nämlich, so meine ich, im Hinblick darauf, ob es die Funktion besitzt, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will, das niemals definitiv gelingt. Wenn diese Vermutung richtig ist, dann sind die beiden Annahmen miteinander vereinbar. Denn dann resultiert die Zugehörigkeit eines Artefakts zur Klasse der Kunstwerke nicht aus dem Besitz irgendeiner Eigenschaft, die Kunstwerken in welcher Weise auch immer wesentlich wäre. Vielmehr ist ein Artefakt deshalb (im Sinne beschreibender Sprachverwendung) ein Kunstwerk, weil es einen breiten Konsens darüber gibt, dass das fragliche Artefakt eine bestimmte Funktion besitzt – nämlich die Funktion, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will, das niemals definitiv gelingt.¹⁷ Und weil wir, wie ich meine, dann, wenn wir darüber urteilen, ob ein Artefakt ein Kunstwerk ist, darüber befinden, ob das fragliche Artefakt ebendiese Funktion besitzt, darf diese Funktion kunstkonstitutiv heißen.

Kunstkonstitutiv ist also die Funktion von Kunstwerken, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will, das niemals definitiv gelingt. Diese definitorische Bestimmung der kunstkonstitutiven Funktion kann natürlich nur den Geltungsanspruch einer Hypothese erheben. An ihre Stelle kann jederzeit eine andere Hypothese treten, sofern deren Erklärungskraft größer ist. Mein Vorschlag stellt allerdings eine Art Minimaldefinition dar. Er lässt mehrere

¹⁵ Vgl. dazu Daniel Martin Feige: „Kunst als Selbstverständigung“, in: *Funktionen von Kunst*, hrsg. v. Daniel Martin Feige, Tilmann Köppe u. Gesa zur Nieden, Frankfurt am Main 2009, S. 31–41, hier S. 37 ff.

¹⁶ Zur Begründung der Charakterisierung des Kunstbegriffs als eines evaluativen Begriffs und zu seiner deskriptiven Verwendbarkeit vgl. Schmücker: *Was ist Kunst?* A. a. O. [Fußnote 3], S. 114 ff.

¹⁷ Im englischen Sprachraum wird heute gern zwischen funktionalistischen und prozeduralistischen Kunsttheorien unterschieden (Stephen Davies: *Definitions of Art*, Ithaca, N. Y./London 1991, S. 23 ff.). Aus dem hier skizzierten Grund ist aber ein funktionalistisches Kunstverständnis sehr wohl mit einer prozeduralistischen (also beispielsweise auf Verfahren der Konsensbildung abstellenden) Explikation des Kunstbegriffs vereinbar.

Möglichkeiten zu, die Eigenart einer ästhetischen Erfahrung auszubuchstabieren, und er sieht von allen detaillierteren Vorschlägen, die Eigenart der Kunst zu bestimmen – auch von meinem eigenen, der die Kunst als Medium eines diskontinuierlichen Kommunikationsprozesses begreift¹⁸ –, ab. Stattdessen stützt er sich auf folgende Überlegung: Welche Kunstdefinition und welche Definition ästhetischer Erfahrung auch immer man favorisiert: *Dass* Kunstwerke eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen vermögen, die sich von derjenigen, die andere Wahrnehmungsgegenstände hervorrufen können, dadurch unterscheidet, dass sie in den Prozess eines nicht-abschließbaren tentativen, tastend-versuchenden Verstehens einmünden kann und will, lässt sich nicht plausibel bestreiten. Natürlich können wir uns auch bei einem Gemälde oder bei einem Gedicht auf jene besondere Aufmerksamkeitskonzentration beschränken, durch die sich unser Wahrnehmen allererst als ästhetisches Wahrnehmen erweist. Jedes Gemälde oder Gedicht, jedes Werk der Musik oder auch der Architektur, das in ästhetischer Einstellung wahrgenommen wird, *kann* jedoch darauf hin befragt werden, wie es zu verstehen sei. Und von dieser Feststellung, dass jedes Kunstwerk, das wir ästhetisch erfahren, zum Gegenstand hermeneutischer Bemühung werden kann, ist es zu der weitergehenden Annahme, dass jedes Kunstwerk vom Rezipienten das Ergreifen dieser Möglichkeit gleichsam verlangt, nur noch ein kleiner Schritt: Wenn nämlich der ästhetischen Erfahrung von Kunst die Möglichkeit eigentümlich ist, in die Frage einzumünden, wie ihr jeweiliger Gegenstand zu verstehen sei, dann ist das Potential ästhetischen Erfahrens, das uns Kunstwerke eröffnen, erst dann ausgeschöpft, wenn sich der Wahrnehmende diese Frage stellt. Wer ein Kunstwerk ästhetisch erfährt, ohne sich diese Frage vorzulegen, betrügt sich daher um das Ganze der ästhetischen Kunsterfahrung. Wer dagegen ein Naturphänomen in ästhetischer Einstellung wahrnimmt, ohne nach einer Bedeutung zu forschen, der lässt das ästhetische Potential des Gegenstands seiner Wahrnehmung nicht notwendigerweise unausgeschöpft. Meine Bestimmung der kunstkonstitutiven Funktion der Kunst kommt also mit sparsamen Prämissen aus: Sie bringt nur die Resultate einer Oberflächenphänomenologie der ästhetischen Erfahrung ins Spiel.

II

Um den Begriff der Kunst zu explizieren, genügt es, die kunstkonstitutive Funktion in den Blick zu nehmen. Die Zweckdienlichkeit von Kunstwerken beschränkt sich jedoch nicht auf die für ihre Kunsthaftigkeit konstitutive Funktion. Kunstwerke besitzen vielmehr in der Regel über die kunstkonstitutive Funktion hinaus eine Reihe weiterer Funktionen. Eine ganze Reihe von ihnen hat oben bereits Erwähnung gefunden. Ich nenne solche Funktionen *potentielle Funktionen* von Kunst, weil Kunstwerke sie besitzen *können*, aber nicht besitzen müssen. Die potentiellen Kunstfunktionen sind für die Kunsthaftigkeit eines Artefakts nicht konstitutiv; sie eignen sich nicht dazu, die Bedeutung des Kunstbegriffs zu erläutern. Die meisten Kunstwerke besitzen allerdings eine oder mehrere der potentiellen Kunstfunktionen – von denen es möglicherweise noch weitaus mehr gibt, als hier Erwähnung finden konnten.

Warum sollten wir uns für die potentiellen Kunstfunktionen interessieren? Die Antwort lautet schlicht und scheinbar paradox: Weil wir das als Kunstrezipienten – im Unterschied zum *main stream* der Kunstphilosophie – immer schon tun. Denn es sind meist potentielle Funktionen, um derentwillen ein *bestimmtes* Kunstwerk unser Interesse findet.

Vielleicht ist es tatsächlich die kunstkonstitutive Funktion, die unser generelles Interesse an Kunst motiviert und uns beispielsweise dazu veranlasst, uns einen Nachmittag in der Woche für den Besuch einer Kunstaussstellung, den Besuch einer Theateraufführung, einen Kinofilm, das Lesen eines Romans freizuhalten. *Welchem* Kunstwerk wir an diesem einen Nachmittag in dieser oder in jener bestimmten Woche unsere Aufmerksamkeit schenken, wird aber auf keinen Fall durch die kunstkonstitutive Funktion bestimmt. Denn aus ihr lässt sich gar kein Grund ableiten, diese Lesung jener Theateraufführung oder diese Ausstellung jenem Konzert vorzuziehen. Vielmehr versprechen alle

¹⁸ Vgl. Schmücker: *Was ist Kunst?* A. a. O. [Fußnote 3], S. 282.

zur Wahl stehenden Alternativen die kunstkonstitutive Funktion gleichermaßen zu erfüllen. Und es ist in aller Regel auch nicht so, dass uns die kunstkonstitutive Funktion einen Maßstab an die Hand gäbe, der Kunstwerke in ein hierarchisch geordnetes Wertsystem einzuordnen erlaubte. Denn ein Urteil über die Kunsthaftigkeit eines Artefakts, das sich an der kunstkonstitutiven Funktion orientiert, kennt kein Mehr oder Weniger. Es spricht einem Artefakt den Kunststatus entweder zu oder ab. Eines von zwei Kunstwerken „kunstwerkiger“ zu nennen als das andere, käme wohl niemandem in den Sinn: Was sollte eine solche Auskunft auch besagen? Ganz anders verhält es sich dagegen mit dem kunstkritischen Urteil. Es beschränkt sich zwar manchmal auf die Bejahung oder Verneinung der Gelungenheit eines Werks. Kunstbewertung muss sich darin aber nicht erschöpfen. Sie kann einem Werk vielmehr auch ein bestimmtes *Maß* an Gelungenheit – mithin einen bestimmten Qualitäts*grad* – attestieren (und dabei zumindest implizit immer schon andere Werke als Vergleichsmaßstab heranziehen). Denn Gelungenheit ist – anders als Kunsthaftigkeit – eine *graduierbare* Eigenschaft. Es ist deshalb unplausibel, dass wir uns, wenn wir relationierende Urteile über die Qualität von Kunstwerken fällen, allein an deren kunstkonstitutiver Funktion orientieren.

Tatsächlich orientieren wir uns bei der vergleichenden Bewertung von Kunstwerken vielmehr vornehmlich an deren potentiellen Funktionen, und zwar jeweils an denjenigen potentiellen Funktionen, die uns besonders wichtig oder jedenfalls wichtiger als andere zu sein scheinen. Religiöse Menschen werden womöglich die religiöse Funktion von Kunst höher gewichten als ihre dokumentarische Funktion; Kunsthistorikern mögen die kunstinternen Funktionen wichtiger erscheinen als die kuntexternen, Kunsttherapeuten die dispositiven bedeutsamer als die kognitiven. Was die eine Betrachterin als misslungen erachtet, kann deshalb einer anderen als beispielhaft gelten – ohne dass sich die beiden über die Kunsthaftigkeit des betreffenden Artefakts uneinig sein müssten. Und so, wie sich unser Welt- und Selbstverständnis im Laufe unseres Lebens ändern kann, kann sich natürlich auch unser Urteil über den relativen Wert einer bestimmten Kunstfunktion ändern. Nicht zuletzt aufgrund dieser prinzipiellen Veränderlichkeit unserer Funktionenhierarchisierungen kann sich unser Urteil über die Qualität ein und desselben Kunstwerks im Laufe des Lebens so grundlegend wandeln, dass mir ein Werk, das ich einst für bedeutend hielt, heute kein besonderes Maß an Aufmerksamkeit und Wertschätzung mehr zu verdienen scheint. Wer im Jugendalter begeistert die Romane Hermann Hesses verschlungen hat, hat diese Erfahrung vermutlich selber gemacht.

Die vergleichende Bewertung von Kunstwerken unterscheidet sich insofern nicht grundsätzlich von der vergleichenden Bewertung von Gebrauchsgegenständen. Wer vor der Wahl steht, sich einen Opel Corsa oder einen VW Polo (oder einen anderen Kleinwagen) zuzulegen, wird seine Entscheidung nicht an Funktionen ausrichten, die für ein Auto dieser Größenordnung konstitutiv sind – man könnte dabei etwa an die Funktionsmerkmale denken, anhand deren Autovermietungen Fahrzeugklassen definieren, also zum Beispiel an die Anzahl der Personen und durchschnittlich großen Gepäckstücke, die das jeweilige Modell zu transportieren vermag. Denn es sind dies ja Merkmale, hinsichtlich deren sich die vergleichend zu beurteilenden Gegenstände gar nicht oder jedenfalls nicht nennenswert unterscheiden können, weil der Besitz dieser Merkmale konstitutiv ist für die Zugehörigkeit zur Gruppe derjenigen Gegenstände, die miteinander verglichen werden sollen. Für unser Urteil ausschlaggebend dürften vielmehr potentielle Funktionen der zur Wahl stehenden Fahrzeuge sein: ihre Zweckdienlichkeit hinsichtlich der Schonung der Haushaltskasse, der Erreichung des erstrebten Images, des sicheren Transports der Kinder, der Vermeidung von körperlichen Schäden im Falle eines Unfalls, der Gewährleistung eines angenehmen Klimas in der Fahrgastzelle und dergleichen mehr.

Müssen wir aber Kunstwerke überhaupt vergleichend bewerten? Ist nicht jedes einzelne Kunstwerk ein Werk eigenen Rechts, für dessen je spezifische Züge Kunstkritik sensibilisieren sollte? Ist es deshalb nicht völlig verfehlt, danach zu fragen, ob dieses oder jenes Werk gelungener sei? Der Einwand hält nicht Stich. Verzichten können wir nämlich auf eine vergleichende Bewertung bei Kunstwerken ebenso wenig wie bei Gebrauchsgegenständen. Ob ein bestimmtes Werk gelungener ist als ein anderes, muss uns zunächst schon deshalb interessieren, weil uns die Begrenztheit von

Präsentationsmöglichkeiten, Aufmerksamkeitsressourcen oder Fördermitteln Entscheidungen abverlangt, die sich ohne Kunstbewertung nur völlig willkürlich treffen ließen. Zurückführen lässt sich die Notwendigkeit vergleichender Kunstbewertung letztlich jedoch darauf, dass Kunstwerke schon von Haus aus in einem eigentümlichen Konkurrenzverhältnis zueinander stehen: Weil jedes Kunstwerk darauf angelegt ist, unsere Aufmerksamkeit auf sich zu konzentrieren, sucht es sie zugleich nicht nur außerkünstlerischen Wahrnehmungsdingen, sondern auch anderen Kunstwerken zu entziehen. Es ist diese Tendenz von Kunstwerken, unsere Aufmerksamkeit buchstäblich zu fesseln und exklusiv für sich zu beanspruchen, die vergleichende Kunstbewertung selbst dann unvermeidlich machte, wenn alle anderen Ressourcen, deren Kunst bedarf, unbegrenzt wären.

Wie aber lässt sich die Langlebigkeit erklären, die der Mythos der Funktionslosigkeit von Kunst ungeachtet der Bedeutung ihrer vielfältigen Funktionen ganz offensichtlich besitzt? Eine Antwort muss meines Erachtens berücksichtigen, dass die Vorstellung der Funktionslosigkeit von Kunst ihrerseits funktional ist. Sie vermag nämlich zum einen die Einheit des Begriffs der Kunst in einer Weise zu begründen, die es erlaubt, ästhetische Kunst von den Erzeugnissen der traditionell als ‚mechanische Künste‘ charakterisierten *technai* zu unterscheiden und sie so als einen Erfahrungsraum zu profilieren, der das Andere der Alltagswelt zu erschließen vermag. Vor allem aber dient der Mythos ihrer Funktionslosigkeit der Nobilitierung der Kunst. Er verleiht der Kunst einen Nimbus der Unbeflecktheit von Interessen und Zwecksetzungen, der von Künstlern, Kunstkritikern und anderen Akteuren der „Kunstwelt“¹⁹ in einen Ansehens- und Glaubwürdigkeitsvorsprung umgemünzt werden kann. Und er stattet Kunstwerke mit einer Aura des Besonderen aus, die etwas schon deshalb als besonders wertvoll erscheinen lässt, weil es ein Kunstwerk ist. Gäbe es die These von der Funktionslosigkeit der Kunst nicht: Die Akteure des Kunstbetriebs müssten sich beeilen, sie zu erfinden, weil sie den Dingen, um die sich der Kunstbetrieb dreht, eine generelle erhöhte Aufmerksamkeit und eine generelle erhebliche Wertschätzung sichert, die ganz unabhängig davon ist, wie diese Dinge im Einzelnen beschaffen sind, warum im Einzelnen sie geschaffen wurden und wie sie im Einzelnen auf diejenigen wirken, die sie betrachten, anhören, lesen, zur Aufführung bringen usw. Zugespitzt formuliert: Ihre diversen Rollen, die sich aus ihren vielfältigen potentiellen Funktionen ergeben, kann die Kunst nur deshalb so erfolgreich spielen, weil es zu dem in unserer Gesellschaft weithin akzeptierten Verständnis von Kunst gehört, dass sie funktionslos ist, dass sie eben keine der Kunst von außen auferlegte Rolle spielt, sondern allein um ihrer selbst willen unser Interesse weckt. Denn es ist dieses mit der Autonomiethese verschwisterte Kunstverständnis, das die Kunst in ihrer jeweiligen Rolle so unverdächtig macht.

Die Medaille hat jedoch eine Kehrseite. Der Mythos der Funktionslosigkeit marginalisiert das je Besondere der einzelnen Künste und der einzelnen Kunstwerke. Denn erst die spezifische Funktion, die ein bestimmtes Werk in einer bestimmten Situation hat, lässt dieses zum Gegenstand eines ihm in seiner Besonderheit gewidmeten Interesses und historisch-hermeneutischen Fragens werden. Der Mythos der Funktionslosigkeit trägt so dazu bei, Aufgabe und Bedeutung der gesellschaftstheoretischen und der historisch-hermeneutischen Kunstwissenschaften (Kunstsoziologie, Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Historische Musikwissenschaft usw.) unverständlich werden zu lassen. Die wissenschaftspolitischen Konsequenzen dieser Entwicklung sind heute bereits unübersehbar.

Der Mythos der Funktionslosigkeit verhindert aber auch ein adäquates Verständnis dessen, was Kunstbewertung ist und worin ihre Bedeutung liegt. Ich möchte diese These in drei Hinsichten begründen:

1. Die Eigenschaften und Eigenschaftskonstellationen, die wir an einem Kunstwerk ausmachen können, besitzen nicht schon als solche, als bloße Eigenschaften, irgendeinen Wert. Sie gewinnen vielmehr erst im Hinblick auf Funktionen, die zu erfüllen sie das Werk in die

¹⁹ Arthur C. Danto: „The Artworld“, in: *The Journal of Philosophy* 61 (1964), S. 571–584. Deutsch unter dem Titel „Die Kunstwelt“ in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42 (1994), S. 907–919.

Lage versetzen, Bedeutung und Relevanz. Erst im Hinblick auf Funktionen, die ein Kunstwerk aufgrund seiner Eigenschaften zu erfüllen vermag, erlangt also der Hinweis auf empirische Eigenschaften eines Werks werturteilsbegründende Kraft. Die Frage nach dem Wozu der Kunst, vor allem aber nach dem Wozu eines jeden einzelnen Kunstwerks, ist deshalb nichts, was an die Kunst allererst von außen herangetragen werden müsste oder ihr gar Gewalt antäte. Dass Kunstwerke Funktionen zu erfüllen vermögen, ist vielmehr die zentrale Bedingung der Möglichkeit der Bewertung von Kunst.

2. Weil Kunst weithin als funktionslos, als ihren Zweck allein in sich selbst habend gilt, wird sie per se als wertvoll angesehen. Der Streit darüber, ob ein bestimmtes Kunstobjekt gut ist (und natürlich auch darüber, wie gut es im Vergleich zu anderen Kunstobjekten ist), wird deshalb mit immer stärker nachlassendem Engagement betrieben. In den Feuilletons wird wirkliche Kunstkritik immer stärker durch Interviews mit Künstlern oder durch Zusammenfassungen und Paraphrasen der Selbstkommentare von Künstlern verdrängt. Unter dem Vorzeichen des Funktionslosigkeitsmythos ist nämlich wirkliche Kunstkritik gar nicht möglich: In einem jeden Urteil, das jemand über die besondere Qualität eines bestimmten Kunstwerks trifft, spiegelt sich nicht zuletzt die Auffassung wider, die der Urteilende darüber hat, welche der vielen Funktionen, die Kunstwerke haben können, aber nicht haben müssen (um Kunstwerke zu sein), besonders wichtig und welche weniger wichtig sind. Jedes allgemeine Werturteil über ein Kunstwerk wird folglich immer auch diejenige Hierarchisierung von Kunstfunktionen widerspiegeln, die dem Urteilenden vor dem Hintergrund seines jeweiligen Welt- und Selbstverständnisses angemessen erscheint.²⁰ Kunstbewertung bedeutet deshalb immer *auch* Evaluation und Hierarchisierung von Funktionen, die Kunst haben kann. Daher lassen sich, wenn man die grundsätzliche Funktionalität der Kunst leugnet, gar keine begründeten Urteile über die Qualität einzelner Kunstwerke mehr fällen.

3. Der Mythos der Funktionslosigkeit von Kunst verdeckt eine wichtige Funktion von Kunst: ihre Funktion, uns Anlass zu geben zur Offenlegung von Präferenzen und Prioritätensetzungen und zum Gespräch, aber auch zur Auseinandersetzung und zum Streit über sie. Weil der Streit, ob ein bestimmtes Kunstwerk gut oder schlecht ist, indirekt immer schon die Frage betrifft, welche potentiellen Funktionen von Kunst welchen anderen vorgezogen werden sollten, betrifft er indirekt immer schon auch die Frage, wie wir leben wollen und wie wir meinen, dass die Menschen zusammenleben sollten. Und weil er diese Frage betrifft, auf die jede Gesellschaft immer wieder neu eine Antwort finden muss, ist der Streit über die Qualität von Kunstwerken meines Erachtens unverzichtbar. Das gilt auch deshalb, weil Kunstwerke ein besonders geeigneter Anlass für diesen Streit sind. Denn sie bieten uns einen Anlass, bei dem wir in der Regel nicht unmittelbar unter Handlungsdruck stehen – sie sind insofern ein relativ unverfänglicher Anlass. Und sie sind meistens ein solcher Anlass für diesen Streit, der uns die Zuflucht zu simplen Alltagsweisheiten verstellt – sie sind nämlich meistens ein relativ komplexer, nicht auf den ersten Blick zu durchschauender Anlass.

Wozu Kunst und warum heute immer noch? Kunst kann, darauf deuten die vorstehenden Überlegungen hin, uns Anlass geben zur Offenlegung von Präferenzen und Prioritätensetzungen und zum Gespräch, aber auch zur Auseinandersetzung und zum Streit über sie. Ich sehe einen der wichtigsten Gründe dafür, heute noch Kunst zu produzieren, darin, dass Kunst um dieser Funktion willen für offene, demokratische Gesellschaften wichtig ist.²¹ Wenn das stimmt, dann kommt es heute

²⁰ Verfehlt scheint es mir deshalb, zwischen einem intrinsischen und einem instrumentellen Wert eines Kunstwerks zu unterscheiden. Denn die Wertschätzung, die wir einem Kunstwerk zuteilwerden lassen, ist von unserer Wertschätzung der Wirkungen, die es zeitigt oder zeitigen kann, nicht ablösbar.

²¹ Dazu ausführlicher: Reinold Schmücker: „Kunstkritik als demokratischer Prozeß“, in: *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ursula Franke u. Josef Früchtel, Hamburg 2003, S. 99–113, hier: S. 112 f.

allerdings auch darauf an, kritische Diskurse über den Wert von Kunstwerken zu initiieren, damit Kunst ihre Funktion als Anlass zum Streit über den Rang von Präferenzen erfüllen kann.²²

²² Der vorliegende Beitrag ist eine leicht revidierte und aktualisierte Fassung eines Textes, den ich unter dem Titel „Lob der Kunst als Zeug“ veröffentlicht habe in: *Funktionen von Kunst*, a. a. O. [Fußnote 15], S. 17–30 und in der vorliegenden, für die Online-Veröffentlichung noch einmal durchgesehenen Form zunächst in dem im Buchhandel nicht mehr erhältlichen Band: *Was ist Kunst? Was kann Kunst? Eine Rückkehr der Grundfragen*, hrsg. v. Sabine Bartelsheim, Essen 2019, S. 41–55.