

Vorschlag zur Zitierweise:

Stefan Oehm, Reinold Schmücker: *Weißer Ware Kunst? Wie Kunstkritik zu ihren „Test“-Urteilen kommt. Stefan Oehm und Reinold Schmücker über die Bedeutung der Funktionalität von Kunst.* In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/so-rs_kunstkritik.pdf (Stand TT.MM.JJJJ)



STEFAN OEHM, REINOLD SCHMÜCKER

Weißer Ware Kunst? Wie Kunstkritik zu ihren „Test“-Urteilen kommt

Stefan Oehm und Reinold Schmücker über die Bedeutung der Funktionalität von Kunst

Stefan Oehm: *Ich frage mich: Warum sperrt man sich so dagegen, der Kunst eine Funktion zuzuschreiben? Alles im Leben hat eine Funktion – aber die Kunst soll frei sein davon? Mir leuchtet Ihre These von der Funktionalität der Kunst viel mehr ein als diese Annahme, und ich finde es richtig, dass Sie in Ihrem Aufsatz „Funktionen der Kunst“ darauf beharren, dass Musik und Tanz eine Funktion haben und Kunst generell nicht funktionslos ist, nicht l’art pour l’art.*

Reinold Schmücker: Die Vorstellung, dass Kunst funktionslos sei, ist gar nicht so ganz alt. Das vergisst man oft. Platon hat den Künsten eine Funktion für die Wächterausbildung zugeschrieben, und auch bei Aristoteles in der *Poetik* ist es so, dass Nachahmung als Mittel zur Steigerung der Rezeptionsintensität und damit durchaus funktional gedacht ist. Nicht nur die Kunst selbst wird also in der Antike als etwas gesehen, was Zwecken dient und Funktionen hat, sondern auch die unterschiedlichen Möglichkeiten, Kunst zu schaffen oder Kunst auszugestalten, werden im Hinblick auf ihre Funktionalität beurteilt. Die Wörter, die man schon in den Kultursprachen der okzidentalen Antike und von da an bis ins 18. Jahrhundert hinein zur Bezeichnung von Kunst vornehmlich verwendet hat, *τέχνη* (*téchne*) und *ars*, haben ja über viele Jahrhunderte hinweg Kunst mit Funktionalität in Verbindung gebracht. Auch die *artes liberales*, die eines freien Menschen würdigen Künste, waren ja keineswegs funktionslos. Nur war ihre Funktionalität nicht auf den zum Lebenserhalt nötigen Broterwerb ausgerichtet. – Ich glaube, dass es auch hinsichtlich der Anerkennung der Funktionalität von Kunst einen Umbruch gab, irgendwann zwischen der Mitte und dem Ende des 18. Jahrhunderts. Damals kam die Frage auf: Was macht denn nun das Gemeinsame und das Spezifische all der Künste aus, die unter dem neuen Kollektivsingular „Kunst“ miteinander verbunden sind? Es fällt ja nicht leicht, für Werke der Musik, der bildenden Kunst und der Literatur, also zum Beispiel für Symphonien, für Skulpturen und Gemälde und für Dramen, Gedichte und Romane, eine Eigenschaft anzugeben, die all diese Dinge miteinander verbindet und als Kunst auszeichnet. Deshalb ist wahrscheinlich die Auffassung auf fruchtbaren Boden gefallen, dass sich Kunstwerke – was immer sie ansonsten auch unterscheiden mag – durch eine für Kunst schlechthin charakteristische Funktionslosigkeit oder Selbstzweckhaftigkeit auszeichnen. „Funktionslosigkeit“ meint dabei, wie etwa bei Kant, dass etwas „nicht im Dienst äußerer Zwecke steht“. Die Romantik hatte damit eine Formel gefunden für das Besondere all der Dinge, die der neue Kollektivsingular „Kunst“ bezeichnete. Und dann ist es lange bei dieser Formel geblieben. Auch heute sind ja viele Leute immer noch bereit zu sagen: Kunstwerke können sich voneinander in allem anderen unterscheiden – funktionslos aber müssen sie sein. Funktionslosigkeit wird nämlich von vielen immer noch als ein charakteristisches Merkmal von Kunst angesehen. Man kann sich

übrigens fragen, was sich denn heute überhaupt noch als Charakteristikum von Kunst anführen ließe, wenn sich nicht mehr plausibel machen lässt, dass es für Kunst charakteristisch ist, dass sie funktionslos ist. Ich glaube, dann bleibt nur noch Originalität übrig – sozusagen als die letzte Bastion einer Theorie, die nicht Theorie von Künsten, sondern Theorie der Kunst sein will. Und dass auch diese Bastion geschleift werden wird, ist schon absehbar – denken Sie nur an die Appropriation Art.

Ich stimme Ihnen völlig zu: Die Auffassung, dass Kunst funktionslos ist, ist eine moderne Erfindung. Aber weil man dies jetzt von der Kunst behauptet, neigen wir dazu, zu denken, man habe Kunst immer schon so gesehen. Doch wenn man auch nur 200 Jahre zurückgeht, stellt man fest: Dem ist gar nicht so. – Wie Sie gesagt haben, gab es den Kollektivsingular ‚Kunst‘, wie Sie den Oberbegriff ‚Kunst‘ für die schönen Künste genannt haben, gar nicht. Er ist erst im Laufe des 18. Jahrhunderts etabliert worden...

Es gab natürlich den Begriff ‚Kunst‘ auch vor der Moderne, in den durch die griechische und die lateinische Sprache geprägten Epochen. Aber es gab ihn auch da insbesondere im Plural. Die τέχναι (*téchnai*) waren Künste, und die *artes* waren auch Künste.

Ich glaube allerdings, dass der Begriff ‚Kunst‘, den man heute als Oberbegriff benutzt, kein Kollektivsingular, sondern ein nicht zählbarer Singular ist – ein mass noun, wie man im Englischen sagt. Das heißt: Es gibt von dem Begriff ‚Kunst‘ keinen Plural. In dem Satz „Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf“ ist ‚Mensch‘ ein Kollektivsingular, denn von ‚Mensch‘ kann ich einen Plural bilden, der qualitativ nichts anderes bedeutet als der Singular. Aber vom Oberbegriff ‚Kunst‘ kann ich das nicht. Bilde ich vom Wort „Kunst“ einen Plural, dann bin ich bei einem qualitativ anderen Begriff als dem der Kunst: nämlich bei den einzelnen Künsten.

Das ist ein interessanter Punkt. Ich glaube, der Kunstbegriff kann eine Fertigkeit meinen. Dann bildet man im Deutschen den Plural „Künste“. Das ist genau dann der Fall, wenn der Kunstbegriff auf das zielt, was Kant in der Tradition der Wolffischen Schule die mechanischen Künste nannte: die Kunst des Kochens, die Kunst des Malens, die Zeichenkunst, aber auch die Kunst des Architekten, die Einrichtungskunst usw. usf. Das alles ist Kunst von einer Sorte, von der man vielleicht in einem gewissen Sinn sagen kann, dass auf sie, weil es dabei immer um Fertigkeiten geht, das Wort „Künste“ zutrifft. Die Kunst, über die heute in Galerien, in Feuilletons und an den Universitäten gesprochen wird, ist demgegenüber vor allem dadurch charakterisiert, dass sich da das Wort „Kunst“ letztlich bedeutungsgleich durch das Wort „Kunstwerk“ ersetzen lässt. Das ermöglicht es dann, einen Plural zu bilden, der da lautet: „Kunstwerke“ bzw. „Gesamtheit der Kunstwerke“. Wenn ich von einem Kollektivsingular spreche, dann meine ich einen Begriff, der auf jedwedes Resultat der Nutzung irgendeiner Fertigkeit, die als *eine* Kunst apostrophiert werden kann, zutrifft und der gleichzeitig die *Gesamtheit* der Werke aller ästhetischen Künste bezeichnet.

In Ihrem Aufsatz „Funktionen der Kunst“ behaupten Sie, dass wir, wenn wir die lebensweltliche Funktionalität der Kunst in Frage stellen, am Dogma der Kunstautonomie rütteln. Sie unterscheiden dabei zwei Spielarten einer generellen Autonomiethese: (1) die normative generelle Autonomiethese, die die Autonomie der Kunst fordert – die Verfechter dieser These gehen offenbar davon aus, dass Kunst bisher keine Autonomie, sondern nur eine Funktion besaß. Und (2) die deskriptive generelle Autonomiethese, die die Autonomie der Kunst und damit deren Funktionslosigkeit behauptet. Während sich die erste Autonomiethese durch ihre Implikation selbst als Heteronomiethese entlarvt, suchen Sie die zweite Autonomiethese sukzessive zu entkräften. Im Zuge dessen suchen Sie zu belegen, dass es eine kunstkonstitutive Funktion gibt, die darauf abzielt, eine spezielle ästhetische Erfahrung von Artefakten hervorzurufen, die in ein Verstehen münden kann und will. In diesem Zusammenhang stellen Sie eine bemerkenswerte These auf, die auf euphorische Teilnehmer des Kunstdiskurses recht ernüchternd wirken mag: Über die Zugehörigkeit eines Werkes zur Klasse der Kunstwerke, so sagen Sie, befinde der allgemeine Sprachgebrauch. Ob

etwas ein Kunstwerk ist, wird demnach im intersubjektiven Konsens von Sprachgemeinschaften entschieden. Die Zuschreibung des Status eines Kunstwerks wäre folglich das Resultat einer Art von kollektiver Verabredung. Das läuft dem Denken von Kunstkritikern und Kunsthistorikern völlig entgegen. Ich finde Ihre These zwar unromantisch, aber sehr plausibel. Führt man Ihre beiden Gedanken zusammen, provoziert dies allerdings eine Rückfrage: Wer oder was entscheidet denn nun letztlich über die Zugehörigkeit eines Werkes zur Klasse der Kunstwerke? Ist es tatsächlich der allgemeine Sprachgebrauch? Oder ist es nicht vielmehr der Besitz der kunstkonstitutiven Funktion: also das Potential eines Artefakts, die spezielle ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen münden kann und will? Muss man sich nicht entweder für das eine Kriterium – die intersubjektive Einigung darüber, was Kunst ist – oder für das andere – den Besitz einer invarianten kunstkonstitutiven Funktion – entscheiden?

Wir haben keine Alternative dazu, uns zunächst einmal am faktischen Sprachgebrauch zu orientieren, wenn wir einen Ausgangspunkt suchen. Wenn man es anders macht, dann kommt so etwas heraus wie das Buch *Art* – also: *Kunst* – des großen britischen Kunstkritikers Clive Bell, das seit zwei Jahren in einer Neuübersetzung von Stefan Majetschak wieder auf Deutsch lieferbar ist. In diesem Buch aus dem Jahr 1914 stellt Bell eine Kunstdefinition auf. Bell zufolge ist *art*, die bildende Kunst jedenfalls, *significant form*, signifikante Form. Aber das Interessante ist: Darüber, ob ein konkreter Gegenstand eine signifikante Form aufweist, also Kunst ist oder nicht, sollen Bell zufolge Kunstkritiker entscheiden. Wer aber ein Kunstkritiker ist, hängt in Bells Augen davon ab, wer ein Gefühl für die Kunst hat. Im Hinblick auf die Frage, ob jemand ein Gefühl für die Kunst hat, scheint Bell dann allerdings der Meinung zu sein, dass er das letzten Endes selber am besten entscheiden kann. Denn er polemisiert heftig gegen Zeitgenossen, die seine kunstkritischen Urteile nicht teilen, und spricht ihnen ein Gefühl für die Kunst und den Kritikerstatus ab. Ich glaube, genau da liegt das Problem: Bell hat eine Definition, aber diese Definition ist im Zweifelsfall nur seine private. In der Bloomsbury Group hat sie zwar Anhänger gefunden. Aber methodologisch lässt es sich kaum begründen, warum man gerade diese Definition zum Ausgangspunkt einer Kunsttheorie nehmen sollte und nicht eine andere. Wenn ich stattdessen dafür plädiere, zunächst einmal zu gucken, was Menschen im Allgemeinen als Kunst bezeichnen, dann geht es mir darum, dass wir den Gegenstandsbereich des philosophischen Nachdenkens über Kunst nicht so fassen, dass er von vornherein durch private, nicht von vielen anderen geteilte Vormeinungen derjenigen Person eingegrenzt wird, die eine Theorie über Kunst entwickelt.

Aber wie passt dazu die Annahme einer kunstkonstitutiven Funktion?

Meines Erachtens passt das beides sehr gut zusammen. Denn dass ich von einer kunstkonstitutiven Funktion von Kunst spreche, liegt ja gerade daran, dass ich davon überzeugt bin, dass wir beim allgemeinen Kunstverständnis ansetzen müssen. Wir müssen versuchen, das allgemeine Kunstverständnis zu erfassen, indem wir uns an klaren Fällen orientieren, an unbestrittenen Beispielen für etwas, was Kunst ist, und für etwas, was nicht Kunst ist. Wenn wir solche klaren Fälle identifiziert haben, haben wir Indikatoren für das allgemeine Kunstverständnis. Und dann gilt es herauszufinden, woran es liegt, dass das allgemeine Kunstverständnis so ist, wie es ist, und nicht anders. Darüber kann man meines Erachtens allerdings nur Hypothesen aufstellen. Denn es kann ja jederzeit jemand kommen, der eine viel bessere Antwort hat als ich. Dann sollte man natürlich dessen Antwort nehmen und nicht meine. Der Geltungsanspruch einer solchen Aussage wie „Die kunstkonstitutive Funktion ist *das und das*“ kann deshalb nur der einer vorläufigen Hypothese darüber sein, warum das allgemeine Kunstverständnis so ist, wie es ist. Wenn man so vorgeht, wie es mir vorschwebt, bleiben natürlich Grenzfälle übrig, für die sich nur sehr schwer angeben lässt, was genau der Commonsense im Hinblick auf den Kunststatus dieser Phänomene ist – auch, weil sich der Commonsense historisch wandelt: 1963 mag er in Bezug auf Fettecken anders ausgesehen haben als heute. Für die Beurteilung solcher Grenzfälle kann eine durch die Analyse von klaren Fällen gewonnene Hypothese nützlich sein.

Meine Vermutung ist, dass das, was Sie das allgemeine Kunstverständnis nennen, so ist, wie es ist, weil es das kollektive, nicht intendierte, nicht geplante und nicht zielgerichtete Resultat von unzähligen gleichgerichteten intentionalen Handlungen Einzelner ist. Clive Bell hat eine Ansicht, was für Kunst charakteristisch ist, Reinold Schmücker hat eine andere und Stefan Oehm wieder eine andere und X, Y und Z ebenfalls. Und jeder von ihnen möchte natürlich, dass seine Ansicht die gültige bzw. die richtige ist. Unter Bedingungen der Synchronie – unter denen alle zur selben Zeit das Interesse und die Intention haben, ihre Kunstauffassung durchzubringen – kommt es dann im Kollektiv nicht zu einem intendierten Konsens, sondern zu einem nicht intendierten episodischen Resultat – entweder innerhalb eines bestimmten Diskurses oder innerhalb einer bestimmten Peergroup oder innerhalb einer größeren Gruppe: beispielsweise innerhalb eines Adorno-Kreises oder eben auch innerhalb einer ganzen Gesellschaft. So bildet sich meines Erachtens eine Auffassung oder ein Sprachgebrauch oder auch eine Zuschreibung von etwas als Kunst heraus. Diese Phänomene wandeln sich, wie sich die Sprache, wie sich alle soziokulturellen Phänomene wandeln: Wir wandeln sie als Kollektiv unbeabsichtigt, indem wir beständig miteinander intentional interagieren, indem wir in Prozessen leben und nicht bloß monadische Akte vollziehen. Ich denke, dass das ein Modell ist, das keine Hypothesen über das allgemeine Kunstverständnis erfordert, sondern eine prozessuale Veränderung des Ganzen beschreibt.

Das, was ich ‚allgemeines Kunstverständnis‘ nenne, mündet sich wahrscheinlich so heraus. Darin stimme ich Ihnen völlig zu. Ich versuche dem dadurch Rechnung zu tragen, dass ich den Konsens, der mir im Hintergrund des allgemeinen Kunstverständnisses zu stehen scheint, als einen Konsens begreife, der immer schon einen Kultur- und Zeitindex trägt, also immer schon der Konsens einer Gruppe G oder einer Kulturgemeinschaft K zum Zeitpunkt t_1 oder t_2 ist. Wenn ich von einer kunstkonstitutiven Funktion spreche, dann kann ich eine solche Funktion strenggenommen also immer nur für eine bestimmte Kultur – zum Beispiel die okzidentale Kultur – und entweder für das Jetzt oder für einen bestimmten historischen Moment konstatieren. Für die Zukunft lässt sich eine solche Funktion schwer prognostizieren; das kann man allenfalls unter Falschheitsvorbehalt tun. Und auch für die Gegenwart lässt sich eine kunstkonstitutive Funktion von Kunst letztlich nur relativ auf die Bedeutung bestimmen, die der Kunstbegriff heute in unserer Kultur als Bezeichnung für schöne bzw. ästhetische Kunst hat.

Das leuchtet mir ein. Es gibt allerdings den Begriff der Komprehension, der die Menge aller vergangenen, heutigen und zukünftigen Dinge bezeichnet. Zur Menge aller Kunstwerke kann aber schlecht auch das Zukünftige gehören. Meines Erachtens ist das ein wichtiger Punkt: Die Kunst ist in gewisser Weise zur Zukunft hin offen. Man weiß nicht, wie sie sich entwickeln wird und wie sich das Kunstverständnis wandeln wird. Diese Zukunfts Offenheit der Kunst und des Kunstbegriffs kann aber auch mein Modell abbilden.

Ich spitze es in der Vorlesung gerne so zu, dass ich sage: In letzter Instanz, wenn es sich anders nicht klären lässt, sind es Gerichte, die darüber entscheiden, was Kunst ist. Man stelle sich vor, eine Abiturklausur, deren Note vielleicht über die Zulassung zum Medizinstudium entscheidet, wird deshalb abgewertet, weil die Verfasserin in der Klausur die Meinung vertritt, Goethes *Wahlverwandtschaften* seien keine Kunst (im Sinne eines weiten, nicht auf die bildenden Künste eingeschränkten Kunstbegriffs), wohl aber die Gedichte von Kristiane Allert-Wybranietz. Wenn deswegen die Bewertung der Klausur angefochten wird, dann würde wohl das Verwaltungsgericht einen Sachverständigen konsultieren und die Abwertung der Klausur ggf. korrigieren. Und der Sachverständige würde sich wohl an dem allgemeinen Kunstverständnis orientieren. Oder nehmen wir ein anderes Beispiel: Journalisten haben zur Künstlersozialkasse problemlos Zugang. Dagegen hat sich die Künstlersozialkasse vor einigen Jahren geweigert, einen Tätowierer aufzunehmen – mit der Begründung, Tätowieren sei keine Kunst. Das scheint mir eine völlig unhaltbare Begründung zu sein; denn es gibt inzwischen ja sogar Leute, die sich im *Louvre* halbe Tage die Beine in den Bauch stehen, nur um dem Publikum den Blick auf ein Bild zu ermöglichen, das ein Künstler, dessen Kunst das Tätowieren ist, dadurch geschaffen hat, dass er sie tätowiert hat.

Ich würde gerne noch einmal auf Ihre Behauptung zurückkommen, dass die ästhetische Erfahrung in ein Verstehen einmünden kann und will. Das ist ja die Abwandlung einer Formel, die Martin Seel einmal gefunden hat: „Kunst will verstanden sein, Natur ist nicht zu verstehen.“ Seel sagt das, glaube ich, in „Eine Ästhetik der Natur“.

Ich habe versucht, diese Formel in einer Weise zu fassen, die auch anderen nichtkünstlerischen Phänomenen – wie Designobjekten, Alltagsgegenständen usw. – Rechnung trägt, die ebenfalls Gegenstände unserer ästhetischen Erfahrung werden können.

Ich habe mit dieser Redeweise ein Problem. Lambert Wiesing hat in seinem Buch „Sehen lassen“ auf Folgendes hingewiesen: Wenn ich sage, dass Kunst verstanden werden will, dann begreife ich Kunst nicht nur als ein grammatisches Subjekt, sondern auch als ein aktives Handlungssubjekt. Ähnlich wie der DAX in dem Satz: „Der DAX steigt.“ Der DAX kann aber nicht wie ein Mitglied des Alpenvereins einen Gipfel erklimmen. Ich würde deshalb sagen: Ein Künstler will vielleicht verstanden werden, oder ein Rezipient will etwas verstehen, aber die Kunst als solche ist kein Handlungssubjekt. Wie soll sie es machen, dass sie verstanden werden will?

Wenn ich diese Redeweise in der Vorlesung benutze, dann sage ich immer dazu, dass ich um der besseren Merkbarekeit willen eine überpointierte Formulierung verwende, die strenggenommen schief ist. Sie haben völlig Recht: Man kann nicht Kunst als solcher eine Intention zuschreiben. – Warum verwende ich diese schiefe Redeweise trotzdem? Weil es mir ein Anliegen ist, auf einen Umstand aufmerksam zu machen, der sich nicht so deutlich erkennen ließe, wenn man zum Beispiel sagen würde: Kunstschaffende möchten in der Regel, dass die von ihnen geschaffenen Werke zum Gegenstand von Verstehensbemühungen der Rezipienten werden. Der Umstand, den ich meine, ist der folgende: Auch wenn ich über den Computer hinweg durch das Fenster sehe, mache ich unter Umständen eine ästhetische Erfahrung: Ich sehe tief in die nur noch halbhoch stehende orangerote Sonne, sehe, wie sie die kupferbedeckten Türme des St.-Paulus-Doms gütlich färbt, konzentriere mich darauf, die Besonderheit dieser Erscheinung wahrzunehmen. Aber diese ästhetische Erfahrung unterscheidet sich von der ästhetischen Erfahrung, die mir ein Gemälde wie Altdorfers *Alexanderschlacht* ermöglicht. Bei dem Gemälde kann ich mir immer die Frage stellen: Was soll mir, was uns, was jedem Rezipienten damit gesagt sein? Beim Blick auf den Sonnenuntergang und den St.-Paulus-Dom kann ich mich das nicht sinnvoll fragen, und beim Blick auf die Wolkenformation über dem Zillertal, die ich letztes Jahr fotografiert habe, auch nicht. Es sei denn, ich sehe in all diesen Naturphänomenen Resultate eines Schöpferhandelns Gottes. Wenn ich das aber tue, dann gleiche ich die Naturphänomene Phänomenen an, die wir gemeinhin als Kunstphänomene ansehen, und dann erscheint es als sinnvoll, sie auch als Kunstphänomene zu apostrophieren, als Schöpfungen Gottes. Wenn ich es aber nicht tue, dann muss man wohl als den markantesten Unterschied zwischen Kunstphänomenen und anderen Gegenständen ästhetischer Erfahrung festhalten, dass die einen Gegenstände ästhetischer Erfahrung das Potential besitzen, uns zu Verstehensbemühungen zu verleiten, und die anderen nicht. Und die Differenz geht noch tiefer: Wenn ich den Sonnenuntergang hinter den Türmen des St.-Paulus-Doms oder den Gewitterhimmel über dem Zillertal anschau, ohne mich zu fragen, was mir und anderen damit gesagt sein soll, dann vermeide ich es lediglich, eine nicht sinnvolle Frage zu stellen, dann mache ich sozusagen nichts falsch. Wenn ich bei Altdorfers *Alexanderschlacht* oder Goethes *Werther* mich nicht frage, was mir als Betrachter oder Leser damit gesagt sein soll, dann lasse ich, so meine ich, notwendigerweise die ästhetische Erfahrung, die diese Werke bieten könnten, unausgeschöpft. Denn die würde ich erst dann ausschöpfen, wenn ich auch Verstehensversuche unternehmen würde, wenn ich auch die hermeneutische Dimension des Artefakts wahrnehmen würde – dessen, wenn Sie so wollen, kommunikative Funktion, die mich zu Verstehensversuchen in dem Moment nötigt, in dem ich wahrnehme, dass das, was mir da gerade vor Augen steht, etwas ist, was in kommunikativer Absicht geschaffen worden ist. Und auf diesen Aspekt, dass man, wenn man sich nicht um die hermeneutische Dimension eines Kunstwerks kümmert, die Möglichkeiten, die ein Kunstwerk der

ästhetischen Erfahrung eröffnet, unausgeschöpft lässt, kommt es mir an: Das ist das, was ich mit der sprachlich etwas schiefen Formel „Kunst will verstanden sein“ deutlich machen möchte.

Sie sprechen von einer hermeneutischen Dimension der Kunst. In Bezug auf Goethes „Werther“ kann ich das nachvollziehen. Aber was ist mit Tanz und Musik? Beide können auch Kunst sein. Was will ein Künstler mit solchen Werken zu verstehen geben? Kann es nicht sein, dass wir Kommunikation gar nicht dem Verständigungsparadigma zuordnen sollten? Sie erwähnen ja auch eine „dispositive Funktion“ von Kunst, und Sie beschreiben sie so, dass ich sagen würde: Bei dieser Funktion geht es offenbar darum, dass bei einem Kunstrezipienten eine bestimmte Reaktion oder eine bestimmte Wirkung hervorgerufen werden soll. Ist das aber nicht gerade das zentrale Moment von Kommunikation: Beeinflussung? Sollten wir uns nicht in der Kommunikationstheorie vom Verstehensparadigma abwenden und Kommunikation eher als eine Form des Beeinflussens begreifen? Ich will Sie doch auch jetzt zu irgendetwas bringen, Sie von irgendetwas überzeugen. Sie wollen das umgekehrt natürlich auch. Kommunikation hat eben nicht immer nur etwas mit Verstehen zu tun. Ein Tanz – die Frage, ob er verstehbar ist oder nicht, können wir ja gleich noch besprechen – oder ein Musikstück könnten ja einfach eine dispositive Funktion haben, ganz unabhängig von einer möglichen Verstehbarkeit. Denn damit ich durch einen Tanz oder durch Musik zu etwas gebracht werde, genügt es ja vielleicht, dass ich den Rhythmus erfasse.

Die dispositive Funktion von Kunst ist – meines Erachtens – ziemlich unabhängig davon, ob ein Artefakt uns zu einer Verstehensbemühung stimuliert. Dispositive Funktionen haben ja auch Artefakte, die keine Kunstwerke sind. Auch Verstehensbemühungen können natürlich nicht nur durch Kunstwerke ausgelöst werden. Auch alltagssprachliche Sprechakte lösen unter Umständen Verstehensbemühungen aus, aber Verstehensbemühungen, die sich auf alltagssprachliche Sprechakte – oder etwa auf Verkehrszeichen – richten, sind in aller Regel schon relativ schnell zu Ende, weil wir solche Zeichen immer schon mehr oder weniger automatisiert – wie Christoph Menke es einmal gesagt hat – verstehen. Bei Kunstwerken ist es dagegen so, dass wir womöglich Aspekte eines Objekts oder Werks oder Projekts spontan oder automatisch verstehen, es uns aber schwerfällt, es als ein Ganzes zu verstehen. Und deshalb setzen wir mit dem Verstehen immer wieder neu an. Kunstwerke zeichnen sich meines Erachtens dadurch aus, dass es ihnen an so etwas wie Markern fehlt, die geeignet wären, eine bestimmte Interpretation als die richtige zu beglaubigen. Wir können da allenfalls Marker finden, die manche Interpretationen als falsch ausweisen.

Und das gilt auch für Musik und Tanz?

Tanz und Musik können natürlich dispositive Funktionen haben. Sie können aber auch Verstehensbemühungen auslösen. Wäre dem nicht so, gäbe es nicht so viel musik- und tanzwissenschaftliche Literatur. Und Susanne Langer erörtert ja in ihrem Buch *Philosophy in a New Key* die aufschlussreiche Frage, wie man Musik auffassen könnte, wenn man ihr keine hermeneutische Dimension zuschreiben wollte. Man kann natürlich mit Tolstoi und anderen sagen: Kunst ist Ausdruck des Gefühls des Künstlers. Oder mit Aristoteles: Kunst ist ein Mittel, um beim Rezipienten Gefühle zu bewirken. Tanz und Musik sind sicherlich beides. Meines Erachtens macht Langer aber zu Recht geltend, dass Musik sich weder auf das eine noch auf das andere beschränken lässt: Sie ist weder nur „a stimulus to evoke emotions“ noch ein bloßes „signal to announce them“. Denn es gehört zum Kunstwerk-Sein eines Musikstücks (und meines Erachtens auch eines Tanzes) dazu, dass wir uns fragen *können*, was uns damit gesagt, was uns damit bedeutet sein soll. Natürlich gibt es Tanz und Musik, bei denen wir nie auf die Idee kommen würden, uns das zu fragen. Aber in solchen Fällen würden wir eben auch nicht von Kunst sprechen. Insofern scheint mir auch eine Betrachtung von Tanz und Musik die These zu bestätigen, dass eine plausible Hypothese über die Bedeutung des Kunstbegriffs mit der Annahme einer hermeneutischen Dimension von Kunst vereinbar sein sollte.

Ich würde Ihre unromantische These gerne konsequent zu Ende denken: Ob etwas als der Klasse der Kunstwerke zugehörig erachtet werden kann, würde dann einzig und allein vom allgemeinen Sprachgebrauch entschieden werden. Es wäre also ganz unabhängig davon, ob sich an einem Objekt eine Verstehensdimension aufweisen lässt oder es irgendeine andere nichtrelationale Eigenschaft besitzt. Wie immer Sie oder ich Kunst definieren – das wären dann jeweils nur Bausteine, die mit vielen anderen solcher synchronen Bausteine dazu führen, dass etwas heute als Kunstwerk definiert wird, beschrieben wird, genannt wird. Unsere jeweiligen Kunstdefinitionen und Kunstverständnisse trügen dann zwar ihren Teil zum allgemeinen Sprachgebrauch bei, würden sich aber nicht zwingend mit dem allgemeinen Sprachgebrauch decken.

Wenn man solche Definitionsvorschläge mit dem Vorbehalt versieht, den jeder gute Popperianer macht, dass sie nur so lange als erklärungskräftig gelten können, bis jemand eine bessere Explikation für den allgemeinen Sprachgebrauch findet, dann scheint mir das methodisch durchaus sauber zu sein. Ich will ja ausdrücklich nicht ausschließen, dass jemand zu Einsichten kommt, die die Bedeutung, die das Wort „Kunst“ im allgemeinen Sprachgebrauch hat, überzeugender erklären als meine Versuche, diese Bedeutung zu rekonstruieren. Mit dieser Möglichkeit rechne ich schon allein deshalb, weil sich der Sprachgebrauch historisch wandelt und in einer anderen Kultur womöglich anders ist. Aber ich glaube schon, dass sich eine essentialistische Kunstdefinition mit der Einsicht in die Historizität sowohl unserer alltäglichen Verwendungspraxis des Wortes „Kunst“ als auch der Kunstauffassungen, die von Kunstphilosophen und anderen Kunsttheoretikern durch Definitionen und Ähnliches in die Welt gesetzt werden, verbinden lässt. Man muss sich nur klarmachen, dass das Wesen der Kunst nur *als* die Bedeutung des Kunstbegriffs rekonstruiert werden kann, die sich durch die Analyse der alltagssprachlichen Verwendung des Begriffs ermitteln lässt.

Wenn Sie vom Wesen der Kunst sprechen, dann sind wir wieder beim Oberbegriff ‚Kunst‘, den es in seiner heutigen Bedeutung ja erst seit dem 18. Jahrhundert gibt. Vorher gab es nur die verschiedenen ‚Künste‘. Was aber soll das Wesen der Kunst bei Platon gewesen sein, zu einer Zeit, als es diesen Begriff als Oberbegriff aller Künste noch gar nicht gab?

Das dürfen Sie nicht mich fragen. Mir geht es ja gerade um eine Herangehensweise, die dieser Historizität – und gerade auch dem historischen Gewordensein – der heutigen Bedeutung und Relevanz des Kunstbegriffs gerecht wird.

Das macht mir Ihre Kunsttheorie sehr sympathisch.

Es gibt natürlich spektakulärere Kunsttheorien... Ich habe aber sehr viel gelernt von Habermas' Bemühungen um die Begründung einer Diskursethik. Der Vorteil der Habermas'schen Diskursethik liegt meines Erachtens darin, dass sie mit der Historizität ihres Gegenstandes umgehen kann. Und darauf kommt es in meinen Augen auch in der Kunstphilosophie an. Ich behaupte deshalb gerade nicht, dass irgendeine materiale Auskunft, die ich gebe – beispielsweise die, dass die kunstkonstitutive Funktion von Kunst die ist, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will – mehr ist als ein Explikationsversuch. Es mag sich dabei ja um eine völlig unplausible Rekonstruktion der Bedeutung des Kunstbegriffs handeln, oder es mag sehr viel bessere Rekonstruktionen geben. Das kann ich immer anerkennen. Es würde aber nicht den Wissenschaftsstatus einer entsprechend meinen methodologischen Prämissen betriebenen Philosophie der Kunst tangieren.

In einem Aufsatzband, den Sie mit herausgegeben haben, „Kunst und Kunstbegriff“, findet sich auch ein Aufsatz von Berys Gaut, der eine Clustertheorie der Kunst skizziert. Ich fand diesen Entwurf, der ja auch Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit aufgreift, sehr bemerkenswert.

Ich bin kein großer Fan der Familienähnlichkeitstheorie, denn sie lässt im Letzten offen, wie viele und welche Merkmale genau ein Etwas haben muss, um unter einen gegebenen Begriff subsumierbar zu sein. Das heißt: Wenn wir diese Theorie ernst nehmen, dann hat zum Beispiel das Verwaltungsgericht, das über eine Abiturarbeit entscheiden muss, deren Bewertung entscheidend davon abhängt, ob die darin getroffenen Aussagen über Kunst als plausibel angesehen werden können oder nicht, keinen sachlichen Anhaltspunkt für eine sachgemäße Entscheidung; wahrscheinlich wüsste es nicht einmal, wen es als Sachverständigen hinzuziehen sollte.

Aber das muss doch nicht gegen die Familienähnlichkeitstheorie sprechen! Es ist ja das Schöne an Sprache, auch an der deutschen Sprache, dass sie vage ist. Und diese Vagheit ist ja kein Manko, sondern eine Bedingung der Möglichkeit, dass sie überhaupt funktioniert. Wenn wir nur das „Wasser“ nennen würden, was H₂O ist, dann würden wir kaum etwas „Wasser“ nennen können – schon gar nicht das, was aus dem Wasserhahn kommt oder den Rhein hinunterfließt.

Deswegen ist eine Explikation unseres alltagssprachlich verwendeten Terms „Wasser“, die einfach auf eine bestimmte chemische Formel Bezug nimmt, offensichtlich unzureichend. Wittgenstein macht mit dem Begriff der Familienähnlichkeit meines Erachtens aber immer schon eine Voraussetzung, der viele seiner Anhänger gar keine große Aufmerksamkeit schenken. Er erwähnt „Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele“. Da muss man doch sagen: Sic! Die heißen alle schon Spiele – sie *sind* also gewissermaßen schon eine Familie –, und nur deswegen ist es plausibel, davon zu sprechen, dass sie *Familienähnlichkeiten* aufweisen. Wobei der Begriff der Familie mir strenggenommen auch nicht ganz genau das zu bezeichnen scheint, was Wittgenstein im Auge hat; strenggenommen müsste er wohl eher von Blutsverwandtenähnlichkeiten sprechen. Denn Eheleute können zwar eine Familie bilden, teilen aber miteinander nur kontingenterweise spezifischere Merkmale als die Zugehörigkeit zur selben biologischen Art. Das klingt nicht so schön, aber ich vermute, dass er die Ähnlichkeitsrelationen zwischen unterschiedlichen (Arten von) Spielen mit den Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Blutsverwandten vergleichen will. Zwischen Blutsverwandten ist aber eben die relationale Eigenschaft der Verwandtschaft per definitionem schon gegeben. Ich suche in diesem Fall also nach Ähnlichkeiten zwischen solchen Elementen einer Menge, deren Zugehörigkeit zu dieser Menge aus anderen Gründen als den zwischen ihnen gegebenenfalls feststellbaren Ähnlichkeiten bereits feststeht. Die Familienähnlichkeitstheorie erklärt deshalb meines Erachtens nicht das, was eine Kunstdefinition, für die ich die Geltung einer falliblen Hypothese über die Bedeutung des Kunstbegriffs beanspruche, zu erklären sucht. ‚Kunst‘ scheint mir ein *essentially contested concept* zu sein, wie man es vor mehr als fünfzig Jahren einmal genannt hat, also ein wesensmäßig umstrittener Begriff. Und wenn wir es mit solchen *essentially contested concepts* zu tun haben, dann – glaube ich – werden uns Familienähnlichkeitskonzeptionen nicht dabei helfen, herauszufinden, welche Bedeutung diesen Begriffen die Attraktivität verschafft, die sie offenkundig besitzen.

Wir haben uns bisher auf die Frage konzentriert, ob Kunst eine konstitutive Funktion hat. Sie betonen aber, dass andere Kunstfunktionen, die Sie potentielle Kunstfunktionen nennen, eigentlich viel interessanter sind...

Ja, ich glaube, dass man sich mit diesen anderen Funktionen beschäftigen muss, wenn man verstehen will, was wir eigentlich tun, wenn wir Werturteile über Kunstwerke fällen. In sehr, sehr vielen Fällen sind unsere Werturteile nämlich gar keine ästhetischen Urteile. Unser Werturteil über ein Kunstwerk scheint mir vielmehr zum Ausdruck zu bringen, ob das betreffende Kunstwerk in unseren Augen Funktionen erfüllt, die wir für wichtig halten. Insofern ist die Beurteilung von Kunstwerken nichts völlig anderes als das, was die Stiftung Warentest mit den unterschiedlichsten Produkten macht. Wenn ich mir eine Waschmaschine kaufe, dann ist die Frage, ob es mir darauf ankommt, dass die Maschine besonders langlebig ist, dass sie möglichst wenig Wasser verbraucht,

dass sie wenig Strom verbraucht, dass sie die Wäsche möglichst effektiv und so gründlich reinigt, dass ich bei weißer Wäsche wirklich keine Flecken mehr sehe, weil ich ein Fetischist von reinen Leinentüchern bin, und so weiter. Oder möchte ich, weil ich keiner Fremdsprache mächtig bin, einfach eine Maschine, die eine vernünftige deutschsprachige Bedienungsanleitung hat, damit ich weiß, was ich machen muss, wenn ich Wäsche waschen will? Oder suche ich eine Maschine, die mir mein Bekannter, der in der Nebenstraße wohnt und es nicht weit hat und eh ein netter Typ ist, schwarz reparieren kann, wenn später mal was dran sein sollte? Das sind ganz unterschiedliche Kriterien, und wie gut eine bestimmte Maschine in meinen Augen ist, hängt letztlich davon ab, welches dieser Kriterien mir wie wichtig ist, wie also meine Rangordnung und meine Gewichtung der Kriterien aussieht. Meines Erachtens ist die Bewertung von Kunst einer solchen Bewertung von Produkten, deren Kauf wir erwägen, nicht ganz unähnlich. Wenn ich mich entscheiden muss, ob ich an einem bestimmten Nachmittag in die Ausstellung A oder in die Ausstellung B gehe oder den Roman C lese oder mir im Kino den Film D anschau, dann bewerte ich Kunst letztlich sehr oft in ähnlicher Weise danach, welche Funktion eines bestimmten Kunstwerks mir wie wichtig ist, wie ich Waschmaschinen danach beurteile, welche Funktion dieses oder jenes Modells mir wie wichtig ist. Das ist vielleicht ein ernüchterndes Fazit. Aber ich finde es wichtig, sich diese Bedeutung der vielen verschiedenen potentiellen Kunstfunktionen klarzumachen, denn wenn man das tut, dann kann man die Kunst – um mit einer schönen Metapher von Wolfgang Ullrich zu sprechen – ein bisschen tiefer hängen, und das wäre in meinen Augen gut für die Kunst und gut für die Gesellschaft. Man würde dann vielleicht nicht mehr vor der Kunst auf die Knie fallen. Sie wäre zwar noch als ein wichtiger und hervorragender Teil unseres kulturellen Lebens sichtbar, wäre aber keineswegs das einzige wichtige Element unseres kulturellen Lebens. Kunst verlöre damit ihren fast schon göttlichen Status, der ihr heute manchmal zugeschrieben wird – diese besondere Dignität, die manche ihr zubilligen. Ich glaube, dass das auch für die Kunst selber gut wäre.

Den Gedanken finde ich sympathisch. Aber warum sollte das auch für die Kunst selber gut sein?

Es gibt Kunstausstellungen, die finde ich so langweilig, dass ich dreimal lieber auf die Internationale Möbelmesse in Köln oder auf eine große internationale Ausstellung aktueller Beleuchtungstechnik gehe, wo man sehen kann, wie radikal der Umbruch in der Lichttechnologie das Design der Lampen verändert. Das ist unter Umständen viel interessanter als eine Ausstellung von Werken des mehr oder weniger prominenten Künstlers X, wo mich bei jedem zweiten Objekt das Gefühl beschleicht, etwas Ähnliches schon des Öfteren gesehen zu haben, oder mir das, was ich auf den ersten Blick erfasse, so bekannt vorkommt, dass ich mich nicht darin vertiefen mag.

Aber es gibt doch...

... auch herausragende, etwas unvergesslich ins Bild bringende oder ins Wort setzende Kunstwerke. Das stimmt natürlich. Gerade deshalb scheint es mir aber wichtig zu sein, die Kunst vom Sockel des schlechthin Anzobetenden herunterzustößen. Wir müssen uns in Erinnerung rufen, dass Kunst nicht als solche ‚super‘ ist, sondern dass es sich immer lohnt, genau hinzusehen und festzustellen, dass dieses Werk ganz bedeutend und hochinteressant ist und jenes andere fade und langweilig, und dass wir in einer solchen Einschätzung konkreter Kunstwerke keineswegs übereinstimmen müssen, weil das Urteil eines jeden von uns von der Gewichtung und Hierarchisierung von Funktionen abhängt, die ein bestimmtes Kunstwerk (unseres Erachtens) besitzt, die aber kein Kunstwerk haben muss. Das ist etwas, was man sich nur klarmachen kann, wenn man sich die grundsätzliche Funktionalität von Kunst bewusst macht, statt Kunst in einen Olymp funktionsloser Artefakte zu erheben, wo sie gleichsam über allen anderen kulturellen Gegenständen schwebt.

Da gebe ich Ihnen völlig Recht, und das sage ich auch als ehemaliger Galerist. Es ist ein befremdlicher Ausfluss des Geniegedankens, den man heute noch oft in den Köpfen vieler Kunst- oder Musikakademie-Studenten findet, dass man, nur weil man eine ästhetische Begabung hat, sich als Schöpfer von Dingen sieht, die sich der Funktionalität entziehen.