

Reinold Schmücker

Der Streit um die Grundlagen der Kunstästhetik Zu diesem Buch

Es ist freilich nicht erwiesen, aber wir setzen es voraus, daß das Wort Kunst nicht ein leeres ist, sondern einen Gehalt hat, welcher sich überall zeigen muß und dessen Identität sich auf allen verschiedenen Gebieten finden muß.

Friedrich Schleiermacher (1819)

Von Anfang an hat die Kunstphilosophie drei Fragen zu beantworten gesucht: „Was ist Kunst?“, „Wozu Kunst?“, „Wie soll Kunst beschaffen sein?“¹ Die erste Frage erfragt die Eigenart der Kunst als Kunst: das, was man traditionell ihr Wesen nannte. Die zweite Frage fragt nach dem Sinn und Zweck der Kunst, nach ihrer Bedeutung und Funktion für den Menschen. Die dritte Frage zielt auf Normen und Maßstäbe ab, die uns den Wert einzelner Kunstwerke zu bestimmen erlauben und es möglich machen, Kunstwerke hinsichtlich ihrer Qualität zu vergleichen. Alle drei Fragen hängen offenbar eng miteinander zusammen, und der ersten, der Wesensfrage, kommt allem Anschein nach eine Schlüsselrolle zu. Denn wie sollte sich ohne Kenntnis des Sinns und Zwecks der Kunst angeben lassen, wie sie beschaffen sein soll? Und wie sollten sich wiederum Sinn und Zweck der Kunst bestimmen lassen ohne die Kenntnis ihres Wesens? Festzustehen scheint also dies: Um den Zweck der Kunst bestimmen und Maßstäbe für die Bewertung von Kunst begründen zu können, müssen wir wissen, was Kunst ihrem Wesen nach ist. Die vordringlichste Aufgabe der Kunstphilosophie scheint es deshalb zu sein, Kunst zu definieren, d. h. eine überzeugende Antwort auf die Frage zu finden, was Kunst eigentlich ist.

Es ist diese naheliegende, von vielen Kunstphilosophen geteilte Vorstellung, an der sich der Streit um die Grundlagen der Kunstästhetik entzündet hat. In diesem Streit, der zu den anregendsten und folgenreichsten

¹ Das gilt ungeachtet der Tatsache, daß sich der Gegenstandsbereich kunstphilosophischer Reflexion ursprünglich nicht auf die ästhetische – oft auch „schön“ genannte – Kunst beschränkte, um die es der Kunstphilosophie heute zu tun ist: Schon der Platonischen Erörterung der Künste in der *Politeia* und im *Sophistes* läßt sich auf alle drei Fragen eine (allerdings problematische) Antwort entnehmen (vgl. dazu jetzt WIESING 2001).

Kontroversen in der Geschichte der Kunstphilosophie gehört,² stehen sich zwei Parteien gegenüber: die kunstästhetischen *Skeptiker*, die die Möglichkeit der Beantwortung der Wesensfrage grundsätzlich in Zweifel ziehen, und die *(Neo-)Essentialisten*, die auf der Möglichkeit und Notwendigkeit einer Wesensdefinition beharren.³ Strittig ist zwischen ihnen seit den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, ob die scheinbar so vordringliche Suche nach einer Kunstdefinition nicht in Wirklichkeit ein sinnloses Unterfangen ist, das niemals ein glückliches Ende finden kann. Kann man vom Wesen oder von der Eigenart der Kunst überhaupt sinnvoll sprechen – und wenn ja: in welchem Sinn? Oder haben wir vielmehr Grund zu der Annahme, daß alle Aussagen über das Wesen der Kunst auf einer bloßen Fiktion beruhen: auf der naiven Unterstellung definitionssüchtiger Philosophen, die Dinge, die wir (oder einige von uns) als Kunst bezeichnen, besäßen eine gemeinsame Wesenseigenschaft? Sind, mit anderen Worten, wahrheitswertfähige Aussagen über Kunst als solche überhaupt möglich, oder spiegeln Sätze der Form „Kunst ist x“ lediglich das subjektive Kunstverständnis des jeweiligen Sprechers wider?

Den meisten Skeptikern zufolge ist es schlechterdings unmöglich, Kunst zu definieren. Andere geben dem Begriff der Definition einen nichtepistemischen, normativen Sinn, der Kunstdefinitionen als eine Art besonders komplexer oder besonders qualifizierter Meinungsäußerungen erscheinen läßt. Doch es ist nicht, wie man vermuten könnte, die durch die Avantgardekunst des zwanzigsten Jahrhunderts potenzierte Schwierigkeit, Kunst von Nichtkunst zu unterscheiden, die den Ausgangspunkt der kunstästhetischen Skepsis bildet. Auch die Unterschiedlichkeit der einzelnen Kunstwerke und

² Diese Behauptung mag im deutschen Sprachraum auf Unglauben stoßen – Tatsache ist aber, daß ohne die Diskussion, die die Beiträge von GALLIE (1948) und MACDONALD (1951), vor allem aber die in diesem Band vorliegenden Aufsätze von ZIFF, WEITZ und KENNICK ausgelöst haben, weder die in Deutschland inzwischen intensiv rezipierten Kunsttheorien von GOMBRICH (1960), GOODMAN (1976; 1978) und DANTO (1964; 1981) noch der hierzulande bis heute unterschätzte kunstphilosophische Institutionalismus eines DICKIE (1969; 1974; 1984), DIFFEY (1969; 1973; 1979) oder DAVIES (1988; 1991) denkbar wären; erst recht wäre es nicht zur Entwicklung einiger sehr anregender, im deutschen Sprachraum aber immer noch nahezu unbekannter Kunsttheorien gekommen (vgl. z. B. CARNEY 1975; 1991, LEVINSON 1979; 1988/89; 1993, CARROLL 1988; 1993; 1994, STECKER 1997).

³ Diese polarisierende Stilisierung, die die Konturen des Streits besonders deutlich hervortreten lassen soll, sieht natürlich von den unterschiedlichen Begründungen, die namentlich die skeptische Position erfahren hat (siehe SCHMÜCKER 1998a, 84–109; KLEIMANN 2002, 160–167), ebenso ab wie von Nebenschauplätzen und den oftmals besonders interessanten diversen Vermittlungsbemühungen. Für ein differenzierteres Szenario der älteren analytischen Kunstästhetik vgl. die *Dramatis personae* bei LÜDEKING (1998, 17).

die Verschiedenheit der Künste, die in den Augen mancher Skeptiker mit einer essentialistischen Kunsttheorie unverträglich sind,⁴ spielen als Motiv für den skeptischen Zweifel nur eine Nebenrolle. Dasselbe gilt für die offenkundige Unzulänglichkeit prominenter zeitgenössischer Kunsttheorien. Deren Definitionen sind zwar entweder so eng, daß sie nur einen Teil der Phänomene zu erfassen vermögen, die gemeinhin als Kunst bezeichnet werden, oder so weit, daß sie ebensogut auf Dinge zutreffen, die wir nicht zur Kunst zählen. Für den Skeptiker ist das aber nur ein Indiz für die Berechtigung des kunstästhetischen Zweifels, nicht dessen Grund. Denn es ist vor allem unser alltäglicher Gebrauch des Kunstbegriffs, der ihm zu seinem Zweifel Anlaß gibt: Wir wenden den Kunstbegriff auf eine Vielzahl von Gegenständen an, die allem Anschein nach so verschieden sind, daß es dem Skeptiker nicht möglich erscheint, eine Eigenschaft auszumachen, die ihnen allen gemeinsam wäre. Daß wir sie alle als Kunst bezeichnen, läßt sich in seinen Augen daher nicht durch eine Wesenseigenschaft der Kunst erklären. Die Suche nach einer solchen Wesenseigenschaft sei vielmehr einzig und allein durch einen „essentialistischen Fehlschluß“⁵ bedingt: durch die irrige Annahme, unser Gebrauch eines Wortes wie „Kunst“ impliziere, daß allen Gegenständen, auf die wir das Wort anwenden, etwas gemeinsam sei.⁶ Nicht jeder Begriff besitze jedoch genau eine Bedeutung, und der Kunstbegriff lasse sich nicht durch die Angabe eines Wesensmerkmals definieren, das es erlauben würde, von Kunst als solcher zu sprechen. Plausibler sei es vielmehr, daß wir uns beim Gebrauch dieses Begriffs an paradigmatischen Fällen orientieren.

Paul Ziff zufolge kann eine Kunstdefinition deshalb nichts anderes als eine Aufzählung derjenigen Eigenschaften sein, die – ohne daß irgendeine von ihnen eine notwendige Eigenschaft eines Kunstwerks wäre – zusammen genommen hinreichen, um einen Gegenstand als „charakteristischen Fall“ auszuweisen. Als Aufzählung der Eigenschaften, die ein charakteristischer Fall besitzen muß, erfüllt eine Kunstdefinition in Ziffs Augen aber vor allem eine normative Funktion. Denn als charakteristischer Fall fungiere ein bestimmter Gegenstand nur in bezug auf eine bestimmte Verwendungsweise des Kunstbegriffs. Jede Definition reflektiere daher nur eine von mehreren konkurrierenden Weisen seiner Verwendung. Welche von diesen aber die „vernünftigste“ ist, sei (zumeist) umstritten und lasse sich nur im Hinblick auf die gesellschaftliche Funktion der Kunst entscheiden (die womöglich ihrerseits umstritten ist). Eine Kunstdefinition ist deshalb für Ziff lediglich

⁴ Vgl. z. B. GALLIE 1948, 305; PASSMORE 1951, 330 f., 335; KENNICK (in diesem Band), 55 f.; HAMPSHIRE 1970, 169; MACDONALD 1970, 118.

⁵ GALLIE 1948, 302 („essentialist fallacy“).

⁶ Vgl. ebd., 304; KENNICK (in diesem Band), 55.

die Beschreibung einer Verwendungsweise, die demjenigen, der die Definition aufstellt, als die „vernünftigste“ erscheint. Die Existenz konkurrierender Kunstdefinitionen ist insofern für ihn kein epistemisches Problem; denn sie spiegelt nur die Umstrittenheit des Kunstbegriffs und die (historische) Relativität seiner Bedeutung wider.⁷

Auch für *Morris Weitz* und *William E. Kennick* können Kunstdefinitionen nur den Status von „Empfehlungen“ (Weitz) beanspruchen, die unsere Aufmerksamkeit auf interessante Kunstwerke oder Aspekte von Kunstwerken lenken. Ihren Wert haben sie als „Slogans“ (Kennick), die für neue Kunstrichtungen oder neue Formen der Kunstrezeption werben. Die Idee einer epistemischen Definition des Wesens der Kunst beruhe dagegen auf einem grundsätzlichen Mißverständnis der „Logik“ des Kunstbegriffs. „Kunst“ sei nämlich ein durch „systematische Vagheit“ (Kennick) gekennzeichneteter, „offener Begriff“ (Weitz).⁸ Anders als ein geschlossener Begriff, für den notwendige und hinreichende Anwendungsbedingungen angegeben werden könnten, werde der Kunstbegriff nämlich – ähnlich wie Wittgenstein es für den Begriff des Spiels oder für den der Zahl annahm – auf der Grundlage von Ähnlichkeitsbeziehungen verwendet, die jeweils zwischen einigen der als Kunst bezeichneten Gegenstände bestehen.⁹

Durch solche „Familienähnlichkeiten“, wie sie auch Kennick annimmt, läßt sich nach Weitz' Auffassung erklären, daß der Kunstbegriff auch auf Gegenstände angewandt werden kann, die nur manchen der traditionell als Kunst bezeichneten Dinge und diesen auch nur in einigen Hinsichten ähnlich sind. Die Ausweitung des Begriffs auf solche Gegenstände erfolgt Weitz zufolge allerdings keineswegs automatisch. Ob es dazu kommt, hänge vielmehr von einer Entscheidung ab, die der „sehr expansive, abenteuernde Charakter der Kunst“ den einschlägig Interessierten, zu denen Weitz vor allem die professionellen Kunstkritiker rechnet, immer wieder abverlange.

In den Augen der Skeptiker verkennt die „traditionelle Ästhetik“ (wie die Skeptiker alle historisch früheren Kunsttheorien nennen, die es gewagt ha-

⁷ Eine ähnliche Ansicht hat später GALLIE (1955/56, 182; 1956, 111) vertreten; auch die Auffassungen von BROWN (1968/69, bes. 413–415), BARRETT (1973) und LÜDEKING (1998), die im Kunstbegriff einen „Wertbegriff“ (LÜDEKING 1998, 197) erblicken, bei dessen Verwendung wir uns von subjektiven Bewertungskriterien leiten lassen, berühren sich mit Ziffs Position an diesem Punkt.

⁸ Der Sache nach deutet sich die Idee offener Begriffe bereits bei STEVENSON (1938) an; den Gedanken einer „offenen Textur“ von Wahrnehmungsbegriffen äußert dann erstmals WAISMANN (1945, 121). Zur Vorgeschichte des Begriffs vgl. auch das Nachwort der Herausgeber in WAISMANN 1976, 655.

⁹ Für eine ausführliche Kritik dieser Auffassung vgl. außer den Beiträgen von MANDELBAUM, MATTHEWS und GAUT in diesem Band insbesondere DAVIES 1991, 4–22; LÜDEKING 1998, 58–70; SCHMÜCKER 1998 a, 92–102, CARROLL 1999, 206–224.

ben, Kunst zu definieren) freilich nicht nur die Eigenart des Kunstbegriffs, sondern, wie vor allem Kennick geltend macht, auch die Natur der Kunstkritik. Kennick jedenfalls hält es für einen Fehler, anzunehmen, seriöse Kunstkritik setze Maßstäbe voraus, die auf alle Kunstwerke anwendbar sind. Der Maßstab unserer Bewertung von Kunst sei vielmehr relativ; in ihn gingen nämlich die Vorstellungen ein, die wir selbst oder aber unsere Kultur und unsere Epoche von der Funktion der Kunst haben.

Daß der Angriff die beste Verteidigung ist, macht sich *Maurice Mandelbaum* zunutze. Um die Suche nach einer gemeinsamen Eigenschaft aller Kunstwerke zu rehabilitieren, unterzieht er die Vorstellung, unser Gebrauch des Kunstbegriffs lasse sich durch Familienähnlichkeiten der Gegenstände, die wir als Kunst bezeichnen, erklären, einer fundamentalen Kritik. Ihm zufolge stehen die Skeptiker vor einem unlösbaren Dilemma. Die Rede von Familienähnlichkeiten setze nämlich voraus, daß wir es nicht mit Ähnlichkeiten zwischen beliebigen Dingen zu tun haben, sondern mit Ähnlichkeiten zwischen Dingen, die zueinander in einem wie auch immer gearteten Verwandtschaftsverhältnis stehen, das in irgendeiner Weise den verwandtschaftlichen und institutionellen Banden zwischen den Mitgliedern einer Familie entspricht. Bestreite man dies und fasse man das Wort „Familienähnlichkeit“ als ein bloßes Synonym für „Ähnlichkeit“ auf, werde es „schwer vorstellbar, wie die Erweiterung des Bedeutungsumfangs“ eines Gattungsnamens wie „Kunst“ „jemals zum Stillstand kommen sollte“. Erkenne man hingegen die vom Begriff der Familienähnlichkeit implizierte Voraussetzung an, müsse man auch die Suche nach einer Gemeinsamkeit, die den zwischen Familienangehörigen bestehenden Banden entspricht, als legitim anerkennen. Weit davon entfernt, den kunstästhetischen Zweifel zu begründen, gibt uns die Familienähnlichkeitsthese deshalb nach Mandelbaums Meinung im Gegenteil einen Hinweis darauf, wie ein gemeinsames Charakteristikum aller Kunstwerke beschaffen sein könnte: Ein solches Charakteristikum müsse ebensowenig ein unmittelbar zutage liegendes Merkmal sein, wie die Angehörigen einer Familie anhand eines unmittelbar zutage liegenden Merkmals als solche identifiziert werden können. In Frage komme vielmehr auch eine relationale Eigenschaft wie die, von jemandem für ein tatsächliches oder mögliches Publikum geschaffen zu sein.¹⁰

¹⁰ Daß sich die kunstästhetische Skepsis nach Mandelbaums Fundamentalkritik keineswegs geschlagen geben mußte, dürfte vor allem darauf zurückzuführen sein, daß Mandelbaum übersieht, daß für Kennick und vor allem für Weitz die Zugehörigkeit zur Klasse der Kunstwerke im Zweifelsfall nur durch eine Entscheidung geklärt werden kann. Es war deshalb nur folgerichtig, daß George Dickie (1969) und andere diesen Weitzschen Gedanken, den Mandelbaums Kritik gleichsam unversehrt gelassen hatte, zur sogenannten Institutionentheorie der Kunst weiterentwickelten, indem sie