

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Bertram, Georg W.  
**Kunst als menschliche Praxis**

Eine Ästhetik

© Suhrkamp Verlag  
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2086  
978-3-518-29686-8

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 2086

In der Theorie und Philosophie der Kunst wird gemeinhin die Differenz der Kunst zu anderen menschlichen Praktiken betont. Dies führt dazu, dass weder die Pluralität der Künste noch die Relevanz der Kunst im Rahmen der menschlichen Lebensform hinreichend verständlich werden. Georg W. Bertram plädiert aus diesem Grund für einen Neuansatz in der Bestimmung von Kunst und verteidigt die These, dass in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken unterschiedliche Bestimmungen der menschlichen Praxis neu ausgehandelt werden. In diesem Sinne ist Kunst eine hochproduktive reflexive Praxis im Rahmen des menschlichen Weltverhältnisses. Mehr noch: Kunst ist eine Praxis der Freiheit.

Georg W. Bertram ist Professor für Philosophie an der Freien Universität Berlin. Im Suhrkamp Verlag hat er zuletzt veröffentlicht: *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus* (stw 1844, zus. mit David Lauer, Jasper Liptow und Martin Seel).

Georg W. Bertram  
Kunst als menschliche Praxis  
*Eine Ästhetik*

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2086

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29686-8

# Inhalt

Vorbemerkung .....	9
Einleitung .....	11

## *Kapitel 1*

Eine Kritik des Autonomie-Paradigmas .....	23
1. Kunst als ein anderes Gutes: Menke .....	26
2. Kunstwerke als bedeutungsvolle Gegenstände: Danto .....	37
3. Das Autonomie-Paradigma und seine Verkürzungen ..	46
4. Auf dem Weg zu einem unverkürzten Kunstbegriff: Kunst im Rahmen der menschlichen Lebensform ...	51

## *Kapitel 2*

Von Kant zu Hegel und darüber hinaus .....	59
1. Kunst als Reflexion von Erkenntnisfähigkeit: Kant ..	62
2. Kunst als Verlebendigung wesentlicher Orientierungen: Hegel .....	70
3. Praktische Reflexion .....	79
4. Über Kant und Hegel hinaus: ästhetische Freiheit ...	88

## *Kapitel 3*

Autonomie als Selbstbezüglichkeit: Die praktische Reflexion der Kunst .....	95
1. Die sinnliche Materialität der Kunst: Hegel .....	99
2. Kunstwerke als spezifisch sinnliche Muster: Goodman .....	102
3. Die Spezifik der Kunst, interaktiv verstanden: ein programmatischer Aufriss .....	109
4. Die selbstbezügliche Konstitution von Kunstwerken ..	113
5. Interpretative Aktivitäten in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken .....	121
6. Interpretative Aktivitäten und die Objektivität der Kunst .....	131
7. Kunst als reflexive Praxis, erster Teil .....	139
8. Eine allgemeine Ästhetik? .....	146

## *Kapitel 4*

Kunst als Praxis der Freiheit .....	151
1. Generische Konstellationen:	
Die Pluralität der Kunstwerke und der Künste .....	157
2. Ästhetische Erfahrung .....	170
3. Die Modernität von Kunst und das Ringen um ästhetisches Gelingen .....	178
4. Ästhetische Urteile und die Klassifikation von Kunstwerken .....	191
5. Die Grammatik des Kunstbegriffs und der Streit um die Kunst .....	205
6. Kunst als reflexive Praxis, zweiter Teil: Kunst als kritische Praxis .....	211
 Literatur .....	 220

*Für HG*





## Vorbemerkung

Die Überlegungen dieses Buches sind das Ergebnis einer jahrelangen Auseinandersetzung mit Fragen der Kunst und des Ästhetischen.<sup>1</sup> Ihren Ausgangspunkt hat diese in meinem Studium und in der Zeit meiner Dissertation genommen, angeregt und orientiert vor allem durch Odo Marquard und Martin Seel. Ein weiterer wichtiger Schritt für meine Arbeit ist mir in dem Kontext möglich geworden, den mir die Universität Hildesheim mit ihrer Verbindung von künstlerischer Praxis und Theorie geboten hat und hier vor allem die Zusammenarbeit mit Tilman Borsche. Besonders profitiert habe ich dann vom Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin – einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig geförderten Arbeitskontext, den ich mir idealer nicht vorstellen kann. Er bietet mir eine einmalige Chance, meine ästhetischen Überlegungen in einem überaus inspirierenden Umfeld weiterzuentwickeln. Dies gilt auch ganz konkret für das vorliegende Buch, das in einer Vorversion im Rahmen eines Workshops im Januar 2013 intensiv diskutiert worden ist. Ich danke besonders Alessandro Bertinetto, Dorothea von Hantelmann, Gertrud Koch und Michael Lüthy für ihre hilfreichen Kommentare und ihre Kritik sowie den Mitgliedern des Sonderforschungsbereichs 626 und meines Forschungskolloquiums für eine überaus produktive Diskussion. Danken will ich auch Manuel Scheidegger, Henning Tegtmeier und Holm Tetens für Diskussionen des Manuskripts, Daniel Martin Feige und Frank Ruda für die stete, kritische Begleitung bei seiner Entstehung, Eva Gilmer für ein überaus um-

1 Entsprechend finden sich Vorüberlegungen zu der hier in einem systematischen Zusammenhang entwickelten Position in unterschiedlichen meiner Texte, die ich seit dem Buch *Kunst. Eine philosophische Einführung* (Stuttgart 2005) publiziert habe. Dies trifft in besonderer Weise auf das zweite und das dritte Kapitel zu, zu denen ich Vorversionen publiziert habe: Georg W. Bertram, »Kunst und Alltag. Von Kant zu Hegel und darüber hinaus«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 54 (2009), S. 203-217; »Autonomie als Selbstbezüglichkeit. Zur Reflexivität in den Künsten«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 55 (2010), S. 223-234.

sichtiges Lektorat und schließlich David Blumenthal und Tobias Wieland für ihre Korrekturen und Hilfen bei der Fertigstellung – sowie Juliane Schiffers und Jonathan dafür, dass sie nicht nur bei der Arbeit an diesem Buch da waren. Ob es mir gelungen ist, aus diesen Anregungen, die meine Arbeit begleitet haben, etwas zu machen, müssen die Leserinnen und Leser dieses Buches beurteilen. Jedenfalls hoffe ich, mit meinen Überlegungen denjenigen, für die Kunst ein wichtiges Element der menschlichen Lebensform ist, meinerseits etwas Herausforderndes an die Hand geben zu können.

Berlin, im Dezember 2013

## Einleitung

Ludwig Wittgenstein hat in seiner Spätphilosophie einen grundlegenden Versuch unternommen, unserem Denken neue Wege aufzuzeigen. Wittgenstein artikuliert diesen Versuch, indem er davon spricht, es gelte, einen Aspektwechsel zu vollziehen.<sup>1</sup> »Sieh es doch so!« ist die eindringliche Aufforderung, mit der Wittgensteins philosophische Umdeutung einsetzt. Auch dieses Buch verlangt eine Übung in der Schule des Aspektwechsels. Es plädiert dafür, eine vertraute und liebgewordene Perspektive auf Kunst in Frage zu stellen, für die der Gedanke zentral ist, dass Kunst sich von anderen Praktiken des menschlichen Lebens abgrenzt. Kunst weist demnach Besonderheiten auf, die sie von Nicht-Kunst unterscheidet. Zentral für einen Begriff der Kunst sei der Unterschied von Kunst zu anderem. Die folgenden Überlegungen machen den Vorschlag, Kunst anders zu sehen. Sie steht, so der Grundgedanke der hier entwickelten und verteidigten Sichtweise, in einer tiefgreifenden Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken, da sie nur durch ihre Bezugnahme auf diese Praktiken überhaupt das Potential gewinnt, das für sie spezifisch ist.

Einen entsprechenden Perspektivwechsel in der Bestimmung von Kunst haben nicht zuletzt viele künstlerische Interventionen der letzten 100 Jahre angemahnt, indem sie zum Beispiel die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst unterlaufen haben. Viele in dieser Zeit entstandene Kunstwerke und ästhetische Ereignisse machen deutlich, dass Kunst ein Teil der menschlichen Praxis ist. Nun ist Kunst auch nicht einfach eins mit der menschlichen Praxis, denn sie weist zweifelsohne Besonderheiten auf: Kunstwerke entstehen aus besonderen Materialien, setzen eine besondere Materialbeherrschung voraus, verlangen sowohl auf Seiten der Produzierenden als auch auf Seiten der Rezipierenden bestimmte Kenntnisse in Bezug auf die Gattungen und Epochen der Künste

1 Besonders prägnant ist in dieser Hinsicht Wittgensteins These: »Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.« (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe*, Band 1, Frankfurt/M. 1984, S. 225-580, hier: § 115. Zur Theorie des Aspektwechsels vgl. ebd., S. 518-577.)

sowie spezifische Wahrnehmungsfähigkeiten. Zudem beruhen sie auf besonderen Traditionen, etwa der Entwicklung der Künste in Europa seit der Renaissance. Aber kann der Begriff der Kunst bei ihnen ansetzen? Strömungen in der neueren und neuesten Kunst – etwas der Dokumentarismus oder das postdramatische Theater –, die die Kunst als integralen Teil der menschlichen Praxis begreifen, sind von theoretischer Seite als Herausforderungen für den Begriff der Kunst gewürdigt worden, weil die Kunst sich in ihnen gegen Grundlagen gewandt habe, die vormals selbstverständlich für sie waren. Dadurch ist eine neue Kunst entstanden, die allen Anspruch auf künstlerische Besonderheit aufgegeben hat.

Solche Entwicklungen in den Künsten geben aus meiner Sicht Anlass dazu, der Spezifik der Kunst nicht unbesehen zu vertrauen. Stattdessen sollte man nach der Stellung fragen, die Kunst im Rahmen der menschlichen Praxis hat. Oder anders gesagt: Man sollte fragen, welchen Platz Kunst im geistigen Haushalt des Menschen einnimmt. Handelt es sich einfach um eine Praxis, die im Kontrast zu anderen Praktiken bestimmt werden kann? Ist Kunst eine Praxis wie das Spaziergehen oder Kuchenbacken, nur dass sie – wie diese auch – einige Besonderheiten aufweist? Ich werde die These vertreten, dass dies nicht der Fall ist. Kunst ist eine Praxis, für die ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung von anderen Praktiken, sondern unter Rekurs auf die Art und Weise dieses Bezugs zu begreifen ist. Charakteristisch für Kunst ist dabei eine komplexe Verbindung von Typen von Praktiken, die ich im Folgenden als »Praxisform« bezeichne. Im Vokabular der philosophischen Ästhetik ausgedrückt: Die Autonomie der Kunst lässt sich nicht als Unabhängigkeit von anderen menschlichen Praktiken fassen. Positionen, die das behaupten, gehören zu dem von mir so genannten Autonomie-Paradigma. In kritischer Auseinandersetzung mit diesem Paradigma argumentiere ich für ein anderes Verständnis ästhetischer Autonomie, wonach diese als ein Aspekt ebenjenes Zusammenhangs zwischen Kunst und der sonstigen menschlichen Praxis zu begreifen ist. In anderen Worten: Ästhetische Autonomie muss als Aspekt der Praxisform der Kunst begriffen werden, wenn sie nicht in einer irreführenden Weise gedeutet werden soll.

Dem liegt die Annahme zugrunde, dass die menschliche Lebensform eine in besonderer Weise reflexiv konstituierte Lebens-

form ist. Menschen sind das, was sie sind, nicht von Natur aus. Sie sind auch nicht schlicht aus einer Tradition heraus in dem bestimmt, was sie ausmacht. Menschen haben das, was sie sind, vielmehr auch immer wieder neu zu bestimmen. Was der Mensch ist, ist er immer auch dadurch, dass er Stellung nimmt, und zwar zu sich, und dieses Stellungnehmen ist als ein praktisches Geschehen zu begreifen. Das heißt: Die kontinuierliche Neubestimmung des Menschen geht wesentlich von Praktiken aus, die zur Gattung der reflexiven Praxisformen gehören. Letzteres gilt auch für die Kunst: Sie ist nicht einfach eine spezifische Praxis, sondern eine spezifisch reflexive Praxisform – eine spezifische Ausprägung von Praktiken, mittels deren Menschen im Rahmen einer kulturellen Praxis Stellung zu sich nehmen.

Reflexionspraktiken gibt es viele. Besonders vertraut ist uns das Sprechen über Sprache, das immer wiederkehrende Kommentieren und Explizieren dessen, was Menschen sagen und schreiben. Reflexionspraktiken umfassen aber auch religiöse Vorstellungen (zum Beispiel das Selbstverständnis von sich als Gottesebenbild etc.), seelsorgerische und therapeutische Gespräche sowie theoretische Disziplinen unter den Wissenschaften, wobei unter diesen der Philosophie eine besondere Rolle zukommt: Sie ist die Reflexionswissenschaft *par excellence* – ihr Wesen erschöpft sich darin, Reflexion zu sein. Auch die Kunst erbringt innerhalb der menschlichen Praxis Reflexionsleistungen. Mit dieser Bestimmung von Kunst will ich nicht nur das Autonomie-Paradigma in Frage stellen. Ich richte mich damit auch gegen die in der Kunsttheorie und Kunstphilosophie verbreitete Tendenz, Kunst als ein antisubjektives Geschehen zu begreifen. Im Anschluss an Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und andere ist immer wieder die These vertreten worden, Kunst befreie das Subjekt, indem sie das selbstbestimmte Subjekt herausfordere. Sie breche die Sicherheit selbstbeherrschter Praktiken auf, die ein Subjekt auszuführen weiß. Dieser Ansatz fußt auf der problematischen Voraussetzung, selbstbestimmte Subjektivität sei gegeben oder irgendwie abgeschlossen realisiert. Das Subjekt, so die Unterstellung, führe seine nichtästhetischen Praktiken selbstbeherrscht und selbstbestimmt aus. Diese Voraussetzung lässt sich meines Erachtens nicht halten, denn Selbstbeherrschung und Selbstbestimmung stehen auch in alltäglichen Praktiken immer wieder zur Disposition, wie nicht zuletzt die Psychoanalyse uns ge-

lehrt hat. Selbstgegenwart und Selbstbestimmung sind nicht selbstverständlich gegeben, sondern vielmehr ein Fluchtpunkt menschlicher Praktiken. Und dieser Fluchtpunkt – das ist entscheidend – kann auf unterschiedliche Weise anvisiert werden. Wenn man Subjektivität in dieser Weise, das heißt als offen, begreift, lässt sich die Kunst so verstehen, dass sie einen Beitrag zur Subjektwerdung leistet. Entsprechend wird das Subjekt in der Kunst nicht von sich selbst befreit, sondern von ihr geprägt – allerdings auf andere Weise als von den übrigen Reflexionspraktiken.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, den Begriff der Reflexion richtig zu fassen, da dieser häufig in einer kognitivistischen und propositionalistischen Weise verengt wird. In kognitivistischer Verengung wird Reflexion als theoretische Praxis begriffen; in propositionalistischer als eine rein begriffliche Praxis. Dass beide Verständnisse nicht angemessen sind, deutet sich an, wenn man sich zum Beispiel die Rolle vor Augen führt, die religiöse Vorstellungen innerhalb der menschlichen Lebensform spielen. Diese lassen sich schwerlich als theoretisch begreifen, denn sie haben eine grundlegend praktische Dimension. Und es ist auch unklar, ob wir ihnen in Gänze gerecht werden, wenn wir sie als »begrifflich« bezeichnen. Es handelt sich aber zweifelsohne – wie Hegel glasklar gesehen hat – um Vorstellungen, mittels deren Menschen sich selbst zu begreifen suchen, also um Elemente von Reflexion. Eine wie auch immer verengte Fassung des Reflexionsbegriffs ist insbesondere dann problematisch, wenn man begreifen will, was Kunst ist. Sie schlägt sich in der Kunstphilosophie in einer eigentümlichen Pendelbewegung nieder. Von manchen Theorien werden Kunstwerke, wie bereits angesprochen, von der sonstigen Praxis abge sondert. Andere wiederum behaupten, es sei problematisch, Kunstwerke in ebendieser Art und Weise zu betrachten, denn sie seien Gegenstände wie andere – allerdings solche mit besonderen Eigenschaften. Jedoch landet man dann sehr rasch bei der Einsicht, dass Kunstwerke doch keine Gegenstände im alltäglichen Sinn von »Gegenstand« sind und damit wieder bei der Sonderstellung der Kunst.<sup>2</sup> Man dreht sich im Kreis.

All dies ist ein Symptom dafür, dass Kunst gegenständlich, also nicht als Reflexionspraxis gefasst wird. Überraschend ist das nicht,

2 Vgl. dazu u. a. die überaus aufschlussreichen Darstellungen von Karlheinz Lüdekings zur Entwicklung der analytischen Ästhetik in *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München 1988.

denn die Welt besteht aus vielen Typen von Gegenständen – Steinen, Wäscheständern, Kraftfahrzeugen und dergleichen – und darunter findet sich eben auch ein besonderer Typ, den wir Kunstwerke nennen (zumindest wenn wir erst einmal an Werke der im weitesten Sinn bildenden Künste denken). Das verleitet dazu, über die Spezifik dieser Gegenstände nachzudenken: Worin besteht die Besonderheit ihres Typs? Warum ›funktionieren‹ sie anders als die anderen Gegenstände unserer Praxis? Eine in diesem Sinn betriebene Ontologie des Kunstwerks hat innerhalb der Ästhetik der letzten Jahrzehnte eine besondere Bedeutung erlangt. Aber auch wenn in einem solchen Rahmen wichtige Klärungen erzielt werden können, liegt ihm die problematische Voraussetzung zugrunde, dass die Spezifik von Kunstwerken auf Basis ihrer Gegenständlichkeit geklärt werden kann beziehungsweise dass Kunstwerke einfach zum Bestand der Gegenstände in unserer Welt gehören.

Kunstwerke können aber nicht als ein wie auch immer bestimmter Bestand von Gegenständen in unserer Welt begriffen werden. Sie müssen, so argumentiere ich, im Rahmen der Praxis begriffen werden, in der sie stehen. Diese Praxis unterscheidet sich von der des Spazierengehens oder des Kuchenbackens, in denen Gegenstände wie solides Schuhwerk und Regenschirme beziehungsweise Knethaken und Springformen eine besondere Rolle spielen, die ihre Existenz der jeweiligen Praxis verdanken. Kunstwerke lassen sich in ihrer Existenz nicht einfach von dem Kunstmachen und Kunstrezipieren her begreifen, also nicht von den besonderen produzierenden und interpretierenden Praktiken her, die wir in Auseinandersetzung mit ihnen entwickeln. Sie verdanken ihre Existenz der Gesamtheit der historisch-kulturellen Praktiken, in denen sie stehen. Vom Knethaken unterscheidet das Kunstwerk also in erster Linie, dass die Praxis, in der es steht, in besonderer Weise auf andere Praktiken bezogen ist. Und das heißt: Die Praxis, in der das Kunstwerk steht, ist eine reflexive Praxis.

Es bedarf also eines Begriffs der Reflexion, der es erlaubt, Kunst als eine reflexive Praxis zu fassen. Diesen begrifflichen Rahmen zu artikulieren, ist mit einem Perspektivwechsel verbunden: Es bedarf keiner Ontologie des Kunstwerks, sondern einer Ontologie der Praxis, in der Kunstwerke stehen – einer Ontologie von Kunst als einer reflexiven Praxis. Erst eine solche Ontologie erlaubt eine angemessene Verortung der Kunst, nämlich in der menschlichen Praxis, so



dass man sagen kann, dass Kunst als Reflexionspraxis eine Spezifik hat und zugleich auf sonstige Praktiken bezogen ist, ohne direkt mit ihnen identifiziert werden zu können. Kunst leistet, so gesehen, eine spezifische Reflexion anderer menschlicher Praktiken, weshalb die Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus der Perspektive der menschlichen Lebensform insgesamt betrachtet werden muss. Zwar ist es richtig, dass Kunstwerke mit besonderen Praktiken verbunden sind, die sich auf das jeweilige Kunstwerk beziehungsweise ästhetische Ereignis beziehen. Man hört genau hin, schaut genau zu, widmet sich in intensiver Weise bestimmten Details. Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken kann selbstzweckhafte Züge annehmen und tut das auch häufig. Aber die Praxis insgesamt – und das heißt: im Rahmen der menschlichen Lebensform – erfüllt sehr wohl einen Zweck beziehungsweise hat eine Funktion: Sie fordert andere Praktiken heraus. Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken leistet damit eine bestimmte Form der Reflexion, die hier als primär praktisches, nicht als rein theoretisches Geschehen zu begreifen ist. Genau diese besondere Form einer Reflexionspraxis besser zu verstehen, ist das Ziel der folgenden Überlegungen.

Vielleicht machen diese ersten Ankündigungen bereits deutlich, dass ich mit meiner Bestimmung der Kunst an die Ästhetiken Kants und Hegels anzuschließen versuche. Dies wird im Folgenden auch eine wichtige Rolle spielen. Mein Versuch, Kunst systematisch in einer überzeugenden Weise zu fassen, führt indirekt zu einer Reaktualisierung von Gedankengängen, wie sie in Kants Bestimmung des Schönen in der *Kritik der Urteilskraft* und in Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik* angelegt sind. Es wird im Laufe des Buches jedoch deutlich werden, dass man diese Gedankengänge ein gutes Stück weit modifizieren muss, um sie in plausibler Weise reaktualisieren zu können.

Jedes Kunstwerk ist, wie ich im Folgenden argumentieren werde, konstitutiv mit Kontroversen in Bezug auf seine Interpretation verbunden. Unter anderem aus diesem Grund kann es keine einfachen Beispiele für Aspekte der Position geben, die ich verteidigen will. Dennoch scheint es mir sinnvoll in dieser Einleitung zwei Beispiele anzuführen, um deutlich zu machen, worum es mir mit meinem Neuansatz in der Ästhetik geht. Genauer gesagt: Ich will zwei Beispiele anführen, deren übliche Betrachtungsweise deutlich macht, worum es mir in meinem Ansatz geht. Es handelt sich um

die Literatur Marcel Prousts und um die Malerei Paul Cézannes. Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* gilt vielen Interpreten als ein Werk, in dem das moderne Subjekt seinen Ausdruck findet.<sup>3</sup> Seine Prosa des Bewusstseinsstroms artikuliere eine neue Erfahrung: Das Subjekt erfährt sich als brüchig und von sich selbst entfremdet. Es ist, wie es bei Freud heißt, nicht Herr im eigenen Haus. Proust erzählt aber nicht einfach vom brüchigen und enteigneten Subjekt, sondern entwickelt es in seinem Schreiben und reflektiert auf diese Entwicklung. Entscheidende Episoden seines Romans – wie zum Beispiel die berühmte Madeleine, die Sonate de Vinteuil oder der Weggang von Albertine – sind verbunden mit einer Reflexion auf die besagten modernen Erfahrungen und auf ihre textliche Verarbeitung. Das Schreiben Prousts ist, wie man mit Freud sagen kann, ein Moment einer Praxis des Durcharbeitens – auch durch die Ohnmacht der Literatur. Seine Prosa wird in all solchen Interpretationen, die einen Zusammenhang zwischen Literatur und den modernen Erfahrungen des Subjekts sowie einen Zusammenhang zwischen Literatur und psychoanalytischer Praxis herstellen, als in spezifischer Weise produktiv verstanden: Produziert werde eine moderne Subjektivität mit ihren Spannungen und zugleich werde eine Verarbeitung dieser Spannungen entwickelt. Prousts Kunst wird so verstanden, dass sie in das Selbst- und Weltverhältnis moderner Subjekte eingreift. Sie stehe der modernen Subjektivität nicht in einer neutralen Darstellung gegenüber, sondern trage vielmehr zu ihrer Entwicklung bei. An dieser Interpretationslinie sind zwei Aspekte bemerkenswert: Ihr zufolge ist es charakteristisch für diese Literatur, dass sie in bestimmter Weise Momente einer historischen Konstellation artikuliert und entwickelt. Prousts Text handelt von einem Verständnis von Subjektivität, wie es sich zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten gesellschaftlichen Formation ausgebildet hat (frühes 20. Jahrhundert, Westeuropa, gehobenes Bürgertum). Es geht um Fragen der Erinnerung, des Ausdrucks und des Umgangs mit Emotionen und um vieles andere mehr. Die Artikulation dieser Momente auf die für Proust spezifische Weise – und damit komme ich zum zweiten Aspekt – gibt aber nicht einfach dies alles wieder, sondern trägt zur Weiterentwicklung mo-

3 Vgl. hierzu u. a. Martha Nussbaum, »Love's Knowledge«, in: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford 1990, S. 261-285; Ursula Link-Heer und Volker Roloff (Hg.), *Marcel Proust und die Philosophie*, Frankfurt/M. 1997.

derner Subjektivität bei und hat so einen produktiven Charakter. Prousts Prosa fordert die Leser in ihrem eigenen Verständnis von Subjektivität heraus und stößt so ein modernes Selbstverständnis an. Das bedeutet: Prousts Prosa trägt zur Entwicklung des Selbst- und Weltverhältnisses bei.

Die Malerei Cézannes wird ähnlich interpretiert. Cézanne entwickelt in seinen Werken – paradigmatisch hierfür sind die zahlreichen Gemälde, für die er das Sainte-Victoire-Gebirge als Motiv gewählt hat – neue Sichtweisen,<sup>4</sup> für die es charakteristisch ist, dass sie in neuer Weise bei der farblichen Materialität ansetzen. Seine Malerei lehre so, in neuer Weise zu sehen, entwickle eine reflektierte Form der Sichtbarkeit und der Sichtbarmachung. Diese Entwicklung hat eine spezifisch moderne Komponente darin, dass sie, wie Merleau-Ponty es formuliert, mit einem Zweifel verbunden ist, das auf eine Neubegründung des Sehens zielt.<sup>5</sup> Cézanne setzt aus diesem Grund gewissermaßen voraussetzungslos bei der Farbe an und entwickelt ein Sehen auf Basis der Kombination von Farbflächen. Die neue Sehweise, nach der Cézanne sucht, ist mit dem Gedanken verbunden, dass ein modernes Subjekt sich selbst zu begründen habe. In diesem Sinn ist es nur konsequent, dass er eine Subjektivität und ihr Sehen nicht einfach wiedergibt, sondern mit seinen Gemälden beides in neuer Weise zu prägen sucht.

Diese beiden Beispiele nenne ich, weil uns in ihrer Interpretation das besonders geläufig ist, worum es mir im Folgenden geht. Ich will die beiden Aspekte, die ich hervorgehoben habe, noch einmal allgemein formulieren: Kunst steht erstens in konstitutiven Zusammenhängen mit bestimmten Momenten historisch-kultureller Praktiken. Zweitens ist sie in Bezug auf diese Praktiken in spezifischer Weise produktiv. Genau diese beiden Aspekte gilt es in einer Explikation von Kunst aufzuklären. Dies geschieht in vielen Kunstphilosophien und Kunsttheorien nicht in zufriedenstellender Weise, weil der Unterschied zwischen Kunst und der sonstigen menschlichen Praxis zu stark betont wird. Zudem bleibt oft unklar, inwiefern Kunst ein produktives Moment in Bezug auf menschl-

4 Vgl. z. B. Günter Figal, *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*, Tübingen 2010, S. 223-226; Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010, S. 141-144.

5 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, »Die Zweifel Cezannes«, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 3-27.

che Praktiken hat, weil in einer zu einseitigen Weise die ästhetische Autonomie betont und die Besonderheit von Kunst »gegenständlich« erläutert wird. Beides lässt sich überwinden, wenn man Kunst als die Reflexionspraxis begreift, die sie ist. Auf diese Weise kann man einerseits dem Zusammenhang zwischen Kunst und menschlicher Praxis Rechnung tragen und andererseits die ästhetische Autonomie als Moment einer Reflexionspraxis verstehen.

Damit ist Kunst kein partikulares Element innerhalb der menschlichen Praxis, sondern einer ihrer Brennpunkte. Die menschliche Praxis ist von Kunst geprägt. Menschen gestalten, was sie sind, auch durch Kunst. Sie entwickeln durch ihre Auseinandersetzung mit Kunstwerken Verständnisse von sich und bestimmen damit, was sie als Menschen sind. Dieser Zusammenhang hat nicht nur Konsequenzen für den Begriff des Menschen und für das Verständnis von Selbstbestimmung. Er hat auch Konsequenzen für den Begriff der Kunst, die sich besonders an zwei Aspekten festmachen lassen. Erstens muss von einem angemessenen Begriff der Kunst eingefangen werden, dass Kunst eine vielfältige, reichhaltige und kontroverse Praxis ist. Künste agieren mit unterschiedlichsten Medien und in unterschiedlichen Formen. Kunstwerke bestehen aus wenigen Wörtern oder sind abendfüllend. Sie verfolgen realistische Poetiken oder verschreiben sich gänzlich der Abstraktion. Diese Pluralität der Kunstwerke und Künste ist aber nicht nur ein neutrales Nebeneinander, sondern ist mit Kontroversen unter den Kunstwerken und Künsten verbunden. An diesen Kontroversen sind wiederum immer auch die beteiligt, die sich mit Kunstwerken auseinandersetzen. Damit komme ich zum zweiten Kriterium, das darin besteht, den Begriff der Kunst von der Praxis der Kunst her zu begreifen. Erklärt werden muss, warum wir überhaupt von Kunst sprechen, warum wir es also nicht bei der Pluralität belassen – einer Pluralität von Gedichten, Filmen, lebensgroßen Skulpturen, Tanzperformances und vielem anderen –, sondern diese Pluralität unter *einen* Begriff, den Begriff »Kunst«, bringen. Die Kontroversen um Kunstwerke und Künste drehen sich um diesen Begriff. Er und damit auch das theoretische Nachdenken über Kunst sind so als Elemente der Praxis der Kunst selbst zu begreifen.

So geht es mir in den folgenden Überlegungen nicht zuletzt um die Frage, inwiefern Kunst eine Praxis ist, in der es immer auch um Kunst als ganze geht. Darin ist Kunst exemplarisch für die mensch-

liche Praxis insgesamt. Die menschliche Praxis ist – wie bereits gesagt – davon geprägt, dass der Mensch zu sich Stellung nimmt. Der Mensch ist, wie Heidegger sagt, immer in Praktiken solcher Stellungnahmen geworfen.<sup>6</sup> Dennoch steht er zugleich vor der Aufgabe, solche Stellungnahmen von sich aus fortzuführen. Kunst leistet einen Beitrag genau dazu: dazu dass der Mensch zu sich Stellung nimmt und sich damit selbst zu bestimmen sucht. Kunst ist so eine Praxis, die an der Konstitution menschlicher Freiheit mitzuwirken beansprucht. Zwar müssen wir uns von dem philosophischen Traum verabschieden, dass allein die Kunst diese Freiheit zu gewährleisten und die Wahrheit über die *conditio humana* ans Licht zu fördern vermag. Aber dennoch ist Kunst mehr als eine spielerische Dreingabe zur menschlichen Praxis. Wenn man zwischen diesen beiden Extremen hindurchsteuert, wird der Blick frei auf den spezifischen Beitrag, den die Kunst zur menschlichen Praxis leistet. Kunst bereichert das menschliche Leben in einer wundervollen Weise. Mehr gilt es nicht zu verstehen – weniger aber auch nicht.

Das Buch gliedert sich in vier Kapitel, die jeweils knapp und programmatisch gehalten sind. Ich skizziere kurz und bündig die Zusammenhänge, die aus meiner Sicht entscheidend sind, um den Begriff der Kunst zu fassen, so dass eine Reihe von Details bewusst anderen Arbeiten überlassen bleiben. Im ersten Kapitel wird untersucht, welche Verkürzungen eine einseitige Betonung der Spezifik von Kunst zur Folge hat. Ich halte mich dabei exemplarisch an eine Ästhetik aus der kontinentalen Tradition – diejenige von Christoph Menke – und an eine solche aus der analytischen Tradition – diejenige von Arthur Danto. Ich möchte zeigen, dass diese Positionen, so entfernt sie voneinander auch sein mögen, mit durchaus ähnlichen Problemen zu kämpfen haben. Damit möchte ich eine allgemeine Perspektive auf Einseitigkeiten eines Paradigmas eröffnen, das die Kunstphilosophie nach wie vor maßgeblich prägt: des Autonomie-Paradigmas.

Das zweite Kapitel geht dann zu den Positionen Kants und Hegels zurück und sucht von dort aus ein Motiv des ästhetischen Denkens wiederzugewinnen, das systematisch über das Autonomie-Paradigma hinausführt: die Bestimmung der ästhetischen Praxis als einer reflexiven Praxis. Was eine reflexive Praxis ist, lässt

6 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen <sup>16</sup>1986, § 31.