

Georg W. Bertram
Kunst
als menschliche
Praxis

Eine Ästhetik
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

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.⁶ 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 ¹⁶1986, § 31.

sich nur innerhalb des Rahmens sagen, in dem diese Praxis ihre reflexive Leistung erbringt. Und dies führt zur menschlichen Lebensform. Ich werde darlegen, inwiefern Kant und Hegel in ihrem ästhetischen Denken immer die menschliche Lebensform als Bezugspunkt des Schönen und der Kunst im Blick haben. Dabei werde ich aber auch auf gewisse Einseitigkeiten hinweisen, die sich in den Positionen Kants und Hegels nichtsdestotrotz zeigen und die vermieden werden müssen. Sie betreffen in erster Linie den Begriff der Reflexion, den sowohl Kant als auch Hegel in einer zu theoretischen Art und Weise anlegen. Ich versuche, bestimmte Vorverständnisse einer solchen Anlage zu korrigieren, um eine Grundlage für einen plausiblen Begriff von Kunst als einer reflexiven Praxis zu gewinnen.

Im dritten Kapitel werde ich einen solchen Begriff dann in seinen Grundzügen entwickeln. Dies wird möglich, wenn man den Versuch aufgibt, die Spezifik der Kunst allein mit Blick auf Kunstwerke zu bestimmen, sondern sie stattdessen unter Rekurs auf den Zusammenhang von Kunstwerken und denjenigen Praktiken erläutert, die Rezipierende in Auseinandersetzung mit Kunstwerken ausführen. Kunstwerke beziehungsweise ästhetische Ereignisse sind mit Praktiken verbunden, die sich von der selbstbezüglichen Verfasstheit des jeweiligen Gegenstands leiten lassen. Gegenstände und Praktiken bilden einen dynamischen Zusammenhang. Es ist meine These, dass genau anhand dieses Punktes der Begriff der ästhetischen Autonomie erläutert werden kann, ohne dass es zu problematischen Verkürzungen kommt. Dazu ist es aber wiederum erforderlich, dass wir die von Rezipierenden ausgeführten Praktiken als im Zusammenhang mit anderen menschlichen Praktiken stehend betrachten. So lassen sich Kunstwerke in ihrer Selbstbezüglichkeit als autonom verstehen, ohne dass sie im Rahmen der menschlichen Praxis isoliert werden.

Das vierte Kapitel geht dann den letzten entscheidenden Schritt in der Überwindung des gegenstandsorientierten Verständnisses von Kunst, indem es klärt, inwiefern Kunst nicht zum gewöhnlichen Inventar menschlicher Praxis gehört. Dabei steht in erster Linie die Frage im Zentrum, was es heißen könnte, dass Kunst eine unabgesicherte Praxis ist, und warum der Begriff der Kunst nicht primär deskriptiv, sondern primär normativ-evaluativ funktioniert, wenn man sie in diesem Sinn versteht. Die Künste ent-

wickeln sich in offener Weise weiter. Sie basieren, so argumentiere ich, auf Konstellationen, die in Kunstwerken in immer neuer Weise reaktualisiert werden, so dass Kunst sich bereits in ihrer Konstitution als eine unabgesicherte Praxis erweist. Die spezifische Unabgesichertheit ist, so lege ich dar, mit einem ständigen Ringen von Kunstwerken um ihr Gelingen als Kunst verbunden. Dieses Ringen hängt mit Urteilsaktivitäten zusammen, mit denen Rezipierende auf Kunstwerke reagieren und die nicht nur Kunstwerke und ästhetische Ereignisse als solche, sondern den Zusammenhang betreffen, der zwischen ihnen und der sonstigen menschlichen Praxis besteht. Der Bezugspunkt dieser Urteilsaktivitäten ist – und damit schließt sich der Kreis – der Begriff der Kunst als der Begriff einer Praxis, die für uns in einer besonderen Weise wertvoll ist.

Kapitel 1

Eine Kritik des Autonomie-Paradigmas

Die Besonderheit der Kunst ist der Ausgangspunkt, bei dem kunstphilosophische Positionen üblicherweise ansetzen. Dies ist auch plausibel, gilt es doch zu begreifen, was Kunst ausmacht. Die Frage »Was ist Kunst?« fordert, so scheint es, eine Antwort, die Kunst von anderen Gegenständen beziehungsweise Praktiken des menschlichen Lebens abgrenzt. So suchen kunstphilosophische Positionen die Besonderheit der Kunst zu fassen, indem sie ästhetische Eigenschaften, ästhetische Erfahrungen, eine ästhetische Praxis oder ästhetische Institutionen auf ihre Besonderheit hin analysieren. Diese Vorgehensweise birgt allerdings eine Gefahr: Sie droht die Besonderheit der Kunst zu dem entscheidenden Aspekt ihres Begriffs zu machen. Es droht unter der Hand vorausgesetzt zu werden, dass Kunst sich auf Basis einer Abgrenzung von sonstigen Gegenständen, Erfahrungen, Praktiken oder Institutionen bestimmen lässt. Mit dem Leitwort der »ästhetischen Differenz« ist eine solche Voraussetzung immer wieder zum Programm kunsttheoretischer und kunstphilosophischer Positionen gemacht worden.¹ In einer einseitigen Betonung der Besonderheit der Kunst macht man sich entsprechend auf die Suche nach der Spezifik beziehungsweise der Eigengesetzlichkeit von Kunst. Kurz gesagt: Als wesentliches Merkmal von Kunst begreift man ihre Autonomie.

Für Ansätze, die im weitesten Sinn diese Voraussetzung teilen, führe ich den Begriff des *Autonomie-Paradigmas* ein. Nun habe ich die Voraussetzung, von der ich spreche, bislang weder sonderlich scharf formuliert, geschweige denn erläutert. Daher behandle ich den Begriff des Autonomie-Paradigmas zunächst als einen Suchbegriff, den ich folgendermaßen verstehe: Dem Autonomie-Paradigma gehören all diejenigen Positionen an, die Kunst unter Rekurs auf ihre Besonderheit und in Abgrenzung gegenüber anderem zu fassen versuchen. Ein solcher Ansatz ist weiter verbreitet, als man vielleicht denken mag. In vielen kunstphilosophischen Positionen

1 Für die jüngere deutschsprachige Diskussion ist dieses Programm besonders profiliert worden in: Rüdiger Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989, S. 9-51.

ist von ästhetischer Autonomie, von Eigengesetzlichkeit, Abgrenzung etc. nicht die Rede. Man könnte also denken, dass nur ein kleiner Teil der kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Debatte die eigenen Explikationen auf eine solche Autonomie hin orientiert. Das ist aber nicht richtig. Es sind weit mehr Positionen dem Autonomie-Paradigma verpflichtet als die, die diesen oder einen verwandten Begriff explizit gebrauchen. Dass Kunst etwas Besonderes ist, ist in vielen Theorien über Kunst eine fast schon selbstverständliche Unterstellung: Und genau diese Unterstellung ist, wie ich zeigen will, problematisch.

Nun ist aber die Situation nicht so einfach, dass sich der Gedanke, Kunst sei autonom, mal eben in Bausch und Bogen verwerfen ließe. Er hat nämlich durchaus einen richtigen Kern. Dieser richtige Kern wird, so behaupte ich, nur nicht in angemessener Weise realisiert, da der Gedanke insgesamt zu einseitig gefasst wird. Eine Kritik des Autonomie-Paradigmas in der Kunstphilosophie darf also nicht das Ziel verfolgen, den Autonomie-Begriff *in toto* zu verabschieden. Es gilt vielmehr, ein einseitiges Verständnis ästhetischer Autonomie zu verabschieden, um dadurch den richtigen Kern des Autonomie-Begriffs artikulieren zu können. Dies impliziert, dass man Kunst nicht mehr aufgrund ihrer Besonderheit als autonom gegenüber anderem begreift. Ein solcher Begriff der Autonomie *muss* verabschiedet werden. Vielmehr gilt es, so werde ich darlegen, Kunst in ihrer Besonderheit im Rahmen der menschlichen Praxis, ja, ihre Besonderheit als einen wesentlichen Aspekt des Beitrags, den sie zu dieser Praxis leistet, zu verstehen. Sehr abstrakt gesagt: Die Autonomie der Kunst ist konstitutiv mit Heteronomie verbunden. Genau dies will ich anhand einer Kritik des Autonomie-Paradigmas verständlich machen.

Nun kann ich im Folgenden unmöglich eine umfassende Diskussion all jener Positionen leisten, die dem Autonomie-Paradigma angehören. Es wäre auch wenig sinnvoll, da sich verwandte Bestimmungen in vielen theoretischen Kontexten finden. Aus diesem Grund bietet es sich an, exemplarisch vorzugehen. Ich wähle zwei Positionen, die in vielen Hinsichten denkbar weit voneinander entfernt liegen. Die erste Position ist aus den Debatten über ästhetische Erfahrung hervorgegangen. Ausgehend von der Ästhetik Adornos sind insbesondere im deutschen Sprachraum in den letzten 30 Jahren zahlreiche Versuche unternommen worden, die