

Einleitung

In der Kunst und den Naturwissenschaften kommt es nicht allein mit unterschiedlicher Frequenz immer wieder zu Revolutionen, sondern diese gehen wesentlich auch mit Transformationen unseres Selbst- und Weltverständnisses einher. Unser kollektives Weltverständnis ist durch Kopernikus, Darwin und Einstein auf jeweils spezifische Weise insofern einer Neustrukturierung unterzogen worden, dass daraufhin jeweils andere ontologische und epistemologische Annahmen als verständlich galten: Man kann festhalten, dass sich das, was unter den Begriff der natürlichen Welt fällt, durch derartige Revolutionen für uns verändert hat. Auf individueller und gleichwohl intersubjektiver Ebene kommt es auch durch die Kunst zu vielfältigen Transformationen: Ausgehend von Auseinandersetzungen mit Kunstwerken werden Kunstwerke für uns insofern zum Ereignis, dass wir uns fortan anders mit uns selbst auseinandersetzen. Man kann festhalten, dass die Kunsterfahrung unser Selbstverständnis verändert. Wie allerdings schon die Unterscheidung zwischen Weltverständnissen und Selbstverständnissen anzeigt, die natürlich insofern künstlich ist, als beide letztlich interdependent sind, sind Transformationen in Wissenschaft und Kunst von unterschiedlicher Art. Dieser Unterschiedlichkeit möchte ich im Folgenden in zwei Schritten nachgehen. In einem ersten Schritt (i) sollen Wissenschaft und Kunst zunächst dadurch unterschieden werden, dass Wissenschaft als *epistemische* Praxis, Kunst hingegen als *reflexive* Praxis bestimmt wird. Der Gedanke, dass es sich bei der Kunst insgesamt um eine reflexive Praxis handelt, lässt sich ausgehend von Hegels Bestimmung der Kunst als einer Gestalt des absoluten Geistes verständlich machen. In einem zweiten Schritt (ii) soll daraufhin der *Erfahrungscharakter* als Spezifikum der Art und Weise einer kunstbezogenen Transformation ausgewiesen werden. Dass man in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken substantielle Erfahrungen macht, lässt sich ausgehend von Gadammers Begriff der hermeneutischen Erfahrung rekonstruieren, die Spezifität dieser Art der Erfahrung hingegen unter Rückgriff auf Einsichten aus Dantos Analyse der Strukturlogik von Kunstwerken. Im Rahmen dieser zwei Schritte hoffe ich deutlich machen zu können, dass gelingende Kunsterfahrungen in gewisser Weise Experimente mit uns selbst sind, insofern sich *im Rahmen von Kunsterfahrungen die Strukturen von Kunstwerken in uns einschreiben*. Es handelt sich dabei allerdings um Experimente, die gänzlich *anderer* Natur sind, als wissenschaftliche Experimente.

(i) Epistemische und reflexive Praktiken

Die Naturwissenschaften gehören zur Klasse epistemischer Praktiken, wohingegen die Kunst zur Klasse reflexiver Praktiken gehört. Zur Klasse epistemischer Praktiken gehören all diejenigen Praktiken, im Rahmen derer wir *Erkenntnisse über die Welt* gewinnen. Reflexive Praktiken hingegen sind solche Praktiken, im Rahmen derer wir *Verständnisse über unsere Verständnisse* gewinnen.¹ Da wir uns in derartigen Praktiken mit unseren Verständnissen auseinandersetzen, sind reflexive Praktiken immer auch Auseinandersetzungen mit uns selbst. Die Unterscheidung zwischen epistemischen und reflexiven Praktiken ist als eine *funktionalistische* Unterscheidung zu verstehen. Bevor ich die Kunst als reflexive Praxis jetzt genauer bestimmen werde, ist eine Bemerkung zur Redeweise von Wissenschaft und Kunst als Praxis im Singular notwendig: Damit wird *weder* einer Nivellierung der Ausdifferenziertheit von Wissenschaft und Kunst das Wort geredet, noch sind damit *einzelne* Praktiken wie das Mischen zweier Substanzen im Labor oder das Inszenieren eines Theaterstücks gemeint. Von *der* Praxis der Wissenschaften und *der* Praxis der Kunst zu sprechen, meint demgegenüber, Wissenschaft und Kunst als *systematische Zusammenhänge* von Praktiken zu begreifen, die unter funktionalistischer Perspektive ein ausdifferenziertes Ganzes bilden.

Hegel hat mit Blick auf die Kunst eine solche funktionalistische Position ausbuchstabiert. Auf den ersten Blick ist fraglich, wie dieser Funktionalismus mit der seit der Moderne verbindlichen Auskunft, dass die Kunst autonom gegenüber außerkünstlerischen Zwecken sei, zu versöhnen ist. Hegels Vorschlag ist gleichwohl *gerade* eine Rekonstruktion dieser Autonomie. Aus seiner Perspektive handelt es sich bei der Kunst nicht *deshalb* um eine autonome Praxis, weil sie keine Funktion erfüllen würde, sondern der Gedanke der Autonomie wird vielmehr in funktionalistischer Weise erläutert, dass nämlich *kunstexterne* Funktionen – zu denen etwa die Erfüllung didaktischer, moralischer oder religiöser Zwecke gehören – von einer *kunstinternen* Funktion unterschieden wird.² Der Begriff der

¹ Ich möchte an dieser Stelle schon festhalten, dass ich in diesem Papier mit einem recht flexiblen Begriff des Verständnisses operiere – ich zähle dazu nicht bloß propositional artikulierbare Gehalte, sondern auch praktisches Wissen im Sinne Heideggers. Vgl. zu Heideggers im weitesten Sinne pragmatistischer Wendung der Hermeneutik Hubert L. Dreyfus, *Being-In-The-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time*, Division 1, Cambridge/Mass. 1999.

² Die folgenden Überlegungen buchstabieren gemäß Stephen Davies Unterscheidung zwischen funktionalistischen und prozeduralen Kunsttheorien also die Grundzüge einer funktionalistischen Kunsttheorie aus. Vgl. Stephen Davies, *Functional and Procedural Definitions of Art*, in: *Journal of Aesthetic Education* 24/1990, S. 99-106. Als Exponenten einer funktionalistischen Kunsttheorie führt Davies freilich die Theorie ästhetischer Erfahrung Monroe C. Beardsleys an. Vgl. v.a. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958, S. 527f. Dass diese Theorie nicht überzeugen kann, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht. Vgl. Daniel M. Feige, *Art as reflexive Practice*, in: Bertinetto, Alessandro,

kunstexternen Funktion kann dabei dahingehend begrifflich weiter differenziert werden, dass derartige Funktionen von Kunstwerken *unabhängig* oder *abhängig* sein können. Wird ein Gemälde zu dem Zweck benutzt, eine Waagschale zu beschweren, ist diese Funktion im Sinne einer unabhängigen externen Kunstfunktion zu erläutern. Denn jedes beliebige Objekt könnte, wenn es geeignete Eigenschaften hinsichtlich seines Gewichts und auch seiner Größe aufweist, diese Funktion erfüllen. Wird hingegen ein Werk der klassischen Klaviermusik zum Zwecke der Evokation bestimmter Konnotationen und Atmosphären in einem Werbespot benutzt oder im Wartezimmer einer Arztpraxis ein Gemälde aufgehängt, dass aufgrund seiner Farbwahl und seines Themas etwa beruhigend auf die Patienten wirken kann, so handelt es sich hierbei um abhängige externe Kunstfunktionen. *Extern* sind auch diese Kunstfunktionen, weil sie für ein *Verständnis* des betreffenden Kunstwerks irrelevant sind: Ein Verweis auf die manifesten wie relationalen Eigenschaften des betreffenden Klavierwerks oder Gemäldes, die in den genannten Kontexten zum Tragen kommen, stellt *keine* Auseinandersetzung mit diesen Werken als *Kunstwerken* dar. Die Unterscheidung zwischen einer internen Kunstfunktion und potentiellen externen Kunstfunktionen ist dabei allein im Sinne einer *begrifflichen* Unterscheidung zu verstehen und nicht im Sinne einer *normativen* Unterscheidung. Denn Gebrauchsweisen von Kunstwerken im Sinne kunstexterner Funktionen sind nicht verwerflich und die meisten bestehen aus guten Gründen und sind für uns wertvoll. Anhand ihrer lässt sich gleichwohl nicht erläutern, was Kunst ist. Dazu bedarf es einer Explikation einer kunstinternen Funktion von Kunst.

Diese interne Funktion charakterisiert Hegel folgendermaßen: Die Kunst ist zusammen mit „Religion und Philosophie [...] eine Art und Weise, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen.“³ In der Kunst erhebt sich – so schreibt Hegel weiter – „der Mensch die innere und äußere Welt [...] zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand [...], in welchem er sein eigenes Selbst wieder erkennt.“⁴ Wenn er davon spricht, dass wir uns in Objekten und Ereignissen der Kunst wieder erkennen, so beschreibt er Kunst als eine Praxis, im Rahmen derer wir uns mit uns selbst auseinandersetzen. Wenn er zudem festhält, dass Kunst unsere tiefsten Interessen artikuliert, so versteht er diese Praxis zugleich als eine notwendigerweise *inhaltlich* bestimmte: In der Auseinandersetzung mit Kunstwerken setzen wir uns insofern mit uns selbst auseinander, als wir unsere *grundlegenden Orientierungen*, die

Fabian Dorsch und Cain Todd (Hg.): Proceedings of the European Society for Aesthetics, 2/2010: <http://proceedings.eurosa.org/2/feige.pdf>.

³ Georg W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Band 1, Frankfurt/M. 1986, S. 20.

⁴ Ebd., S. 52.

wir im Rahmen unserer historisch-kulturellen Lebensform gewonnen haben, reflexiv thematisieren. Hegels Kunsttheorie behauptet damit, dass Kunstwerke nicht etwa ein autonomes Spiel selbstgenügsamer Formen darstellen, sondern dass Kunstwerke als Kunstwerke geistige Gehalte artikulieren. Als umfassenden Begriff für in der Kunst artikulierte geistige Gehalte wählt Hegel den Begriff der menschlichen Freiheit. Es handelt sich dabei um keine transzendente oder gar transzendente Freiheit, sondern um Freiheit, wie sie immer schon in historisch-kulturellen Lebensformen realisiert ist. Denn Lebensformen sind von umfassenden Aneignungsprozessen im Rahmen unterschiedlichster Praktiken geprägt, die insofern immer schon mit Selbstverständnissen verbunden sind, als sie ausgehend von Überzeugungen darüber, was wir sind und wie die Welt angemessen zu verstehen ist, ihre Kontur gewinnen. In diesem Sinne beinhalten Lebensformen notwendigerweise Verständnisse menschlicher Freiheit, indem sie zugleich Realisationen derselben sind. Diese These der inhaltlichen Bestimmtheit der Kunst ist gleichwohl *nicht* mit einer These der Würdigkeit oder Unwürdigkeit bestimmter Gegenstände in der Kunst zu verwechseln. Vielmehr ist sie so zu verstehen, dass Kunstwerke selbst an partikularen Alltagsgegenständen, wenn sie etwa das Motiv eines Gemäldes oder Gegenstand einer literarischen Auseinandersetzung werden, oder Alltagsgeräusche Elemente eines Werks der neuen Musik werden, oder aber alltägliche Bewegungen Teil der Choreographie des Tanzes werden, etwas *Allgemeines* über unsere Lebensform sichtbar machen. Die sich an Kunstwerken entzündende komplexe Auseinandersetzung mit uns selbst wird somit von Hegel anders als von Kant als eine solche bestimmt, in der wir nicht etwa funktional unser allgemeines Passen in die Welt im Sinne der Erkenntnis überhaupt in einer einheitlich bestimmten ästhetischen Lust erfahren,⁵ sondern immer etwas *Spezifisches* über das, was für uns als Partizipierende an einer bestimmten historisch-kulturellen Lebensform von Bedeutung ist.

Zweifelsohne wirken diese Charakterisierungen angesichts unserer Gegenwart zu harmonistisch.⁶ Hegel ist sich der Tatsache bewusst, dass seit der Moderne keine derartigen Orientierungen *unumstritten* gültig sind. Im Rahmen seiner Überlegungen zur Kunst nach dem Ende der Kunst müssen derartige Orientierungen deshalb so konturiert werden,⁷ dass sie anders als in der Kunst der Antike nicht länger in einem nicht-konfliktuösen Horizont geteilter Verständnisse aufgehen. Die Selbstverständigungsleistung der Kunst muss für die Gegenwart als notwendig partikulare begriffen werden. Allerdings kann sie zugleich auch in dem Sinne

⁵ Georg W. Bertram hat in diesem Sinne überzeugend auch Kants Theorie des ästhetischen Urteils als eine Ästhetik der Selbstverständigung gelesen. Vgl. G. W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 116ff.

⁶ Zudem denkt Hegel meines Erachtens bereits die antike Lebensform zu harmonistisch.

⁷ Vgl. dazu Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 2, Frankfurt/M. 1986, S. 127ff.

als eine konstitutive verstanden werden, dass in einem bestimmten Sinne Orientierungen *auch* im Rahmen der Auseinandersetzung mit Kunstwerken gewonnen werden. Genauer: Ausgehend von der Auseinandersetzung werden sich diese Orientierungen retroaktiv als grundlegende gezeigt haben.

Ich möchte nun auf den bislang ausgesparten Teil des ersten Hegelzitats der beiden einleitenden Hegelzitate zurückkommen, dass er nämlich die Kunst als funktional äquivalent zu Religion und Philosophie begreift. Die Kunst wird in diesem Sinne von Hegel als *eine* Gestalt des absoluten Geistes verstanden, wobei Gestalten des absoluten Geistes so definiert sind, dass sie systematische Zusammenhänge von Praktiken meinen, die einer Reflexion unserer grundlegenden Orientierungen dienen. Dass Hegel von einer Trias des absoluten Geistes ausgeht, vernetzt, die *Art* der Selbstverständigung, wie sie in der Kunst zustande kommt, von anderen Arten eines Selbstverständigungsgeschehens zu unterscheiden. Gleiches gilt für die von mir einleitend getroffene Bestimmung der Naturwissenschaft als epistemische Praxis. Denn wie es unterschiedliche Arten reflexiver Praktiken gibt, so gibt es auch unterschiedliche Arten epistemischer Praktiken – wir können hier etwa an unsere alltägliche Wahrnehmung denken, mit Hilfe derer wir sicherlich auch Erkenntnisse über die Welt gewinnen. Grob skizziert kann die Praxis der Naturwissenschaften anhand ihres Forschungscharakters von anderen epistemischen Praktiken abgegrenzt werden, der genauer anhand seiner experimentellen, empirischen und methodologischen Ausrichtung spezifiziert werden kann. Zum Begriff des Experiments werde ich weiter unten noch etwas sagen; der methodologische Charakter der Wissenschaft sollte soweit ohne weitergehende Erläuterung verständlich sein. Ausgerechnet die Frage des empirischen Charakters der Wissenschaft ist gleichwohl strittig, als sie auf den ersten Blick aussieht. Denn wenn man an die gegenwärtigen Diskussionen zur String Theorie in der Physik denkt und die Frage, inwieweit ihr Status nicht nur noch mathematisch nachgewiesen werden kann, so ist zumindest angesichts dieser Diskussion der theoretischen Physik – und vieler anderer Diskussionen der theoretischen Physik – strittig, was hier noch empirisch heißen kann. Dennoch lässt sich meines Erachtens grundsätzlich der empirische Charakter der Wissenschaft verteidigen, auch wenn es ausgehend von experimentellen Ergebnissen und/oder damit verbundenen theoretischen Fragen oftmals zu Diskussionen kommt, die vielleicht nicht mehr auf der Ebene empirischer Experimente entscheidbar sind. Angesichts der String Theorie ist zudem nicht unumwunden klar, inwieweit die Diskussion hier nicht selbst schon in naturphilosophische Fragen einmündet, was unter den Naturwissenschaften vor allem in der Physik häufig der Fall war und ist. Die Naturwissenschaft muss dabei zudem als ein *komplexes* Ganzes gedacht

werden, im Rahmen dessen die einzelnen Gebiete nicht aufeinander reduziert werden können – die Idee einer Einheitswissenschaft hat sich als wenig tragfähig erwiesen. Sie muss zugleich praxeologisch in ihren *sozialen und historischen* Dimensionen gedacht werden, da sie ihre Forschungsparadigmen im Sinne epistemologischer, ontologischer, methodologischer usw. Orientierungen beständig neu aushandelt.⁸

Die Art der Selbstverständigungsleistung der Kunst wird von Hegel hingegen von derjenigen der Religion und Philosophie, als deren Spezifisches er im einen Fall die Vorstellung, im anderen Fall das begriffliche Denken bestimmt, anhand des Konzepts der sinnlichen Gestaltung unterschieden. In der Kunst werden wir, so Hegel, unserer grundlegenden Orientierungen angesichts sinnlich anschaulicher Objekte und Ereignisse gewahr.⁹ Diese Art der Anschaulichkeit ist gleichwohl *keine* bloße Veranschaulichung: Die Künstler des antiken Griechenlands haben keine „Vorstellungen und Lehren[, die] bereits vor der Poesie in abstrakter Weise [...] als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen [wären] [...] erst in Bilder eingekleidet und mit dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben [...], sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, dass jene Dichter, was in ihnen gährte, nur in dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten.“¹⁰ Dass im antiken Griechenland die Kunstwerke keine bloße Veranschaulichung waren, liegt also darin begründet, dass die grundlegenden Orientierungen *selbst* nur in Form sinnlicher Gestaltungen vorlagen. Hegel redet somit keineswegs einer Übersetzung von Kunst in Religion und letztlich Philosophie das Wort, auch wenn er natürlich insofern von einer hierarchischen Gliederung der Trias des absoluten Geistes ausgeht, dass er unsere grundlegenden Orientierung im Gefolge der Antike so denkt, dass sie nicht mehr in der Kunst artikuliert werden können. Vielmehr versucht er mit diesen Überlegungen die *Unübersetzbarkeit* von Kunstwerken zu denken. Gleichwohl bleibt fraglich, inwieweit ihm das tatsächlich angemessen gelingt. Während seine Funktionsbestimmung der Kunst meines Erachtens insgesamt überzeugend ausfällt, gilt das nicht für seine Bestimmung

⁸ Ein mikrologisches Modell dieser Aushandlungsprozesse hat Hans-Jörg Rheinberger in kritischer Zurückweisung der Logik von Paradigma und Bruch bei Kuhn, der Logik diskontinuierlicher Forschungsstile bei Fleck und der Logik diskursanalytischer Brüche unter dem Schlagwort des Experimentalsystems entwickelt. Vgl. dazu v.a. Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt/M. 2006.

⁹ Das bekannte Schlagwort aus den „Vorlesungen über die Ästhetik“ lautet, dass die Kunst als das „sinnliche Scheinen der Idee“ zu bestimmen sei. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1, Frankfurt/M. 1986, S. 151. Auch wenn durch die Arbeiten Annemarie Gethmann-Siefert fragwürdig geworden ist, ob es sich bei dieser Formulierung tatsächlich um eine Formulierung Hegels und nicht vielmehr Hothos handelt (vgl. etwa Annemarie Gethmann-Siefert, *Hegels Ästhetik. Die Transformation der Berliner Vorlesungen zum System*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 56/2002, S. 274-292.), so bin ich doch der Auffassung, dass diese Formulierung durchaus dem Anliegen Hegels gerecht wird.

¹⁰ Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1, Frankfurt/M. 1986, S. 141.

der Art und Weise, *wie* Kunst diese Funktion erfüllt. Denn seine Theorie hat *keine* hinreichenden theoretischen Ressourcen dafür, die *Strukturiertheit* von Kunstwerken angemessen zu denken. Diese Strukturiertheit artikuliert sich in der Notwendigkeit seitens des Rezipienten, die jeweils spezifische Kontur im einzelnen Werk nachzuvollziehen. Ein wesentliches Moment dieses Nachvollzugs ist, dass wir beständig zu Entscheidungen darüber genötigt werden, Antworten auf die Fragen geben zu können, aus welchen Elementen ein bestimmtes Kunstwerk besteht und welche seiner Eigenschaften als konstitutive Eigenschaften zu begreifen sind. Hegel gelingt es meines Erachtens somit nicht, unsere Praxis der Interpretation und Evaluation von Kunstwerken aufzuklären.

Bevor ich diese Strukturiertheit ausgehend von Überlegungen Gadammers und Dantos genauer bestimmen werde, möchte ich noch kurz auf drei, sich aufdrängende Rückfragen eingehen. Lassen sich erstens (1) nicht auch anhand von Kunstwerken Erkenntnisse über die Welt gewinnen, finden sich zweitens (2) nicht auch in den Naturwissenschaften beständig selbstreflexive Thematisierungen der eigenen Methoden und Forschungsprogramme und spielen drittens (3) nicht auch in den Naturwissenschaften im weitesten Sinne ästhetische Momente eine Rolle? Alle drei Fragen muss man nicht verneinen, um die Unterscheidung zwischen epistemischen und reflexiven Praktiken aufrechtzuerhalten.

Als Antwort auf die erste Frage (1) ist festzuhalten, dass man *natürlich* auch im Rahmen der Auseinandersetzung mit Kunstwerken Erkenntnisse über die Welt gewinnen kann. Aber das kann nicht der primäre Zweck der Kunst sein, denn dann wären Kunstwerke letztlich nichts anderes als Veranschaulichungen von Einsichten, die sich auch unabhängig von Kunstwerken gewinnen lassen würden und in anderer Form auch besser dargestellt werden könnten. Wenn wir etwa einen historischen Roman *nur* deshalb lesen, um etwas über die Geschichte zu erfahren, sollten wir lieber in ein Geschichtsbuch schauen. Als Reaktion auf die zweite Frage (2) ist festzuhalten, dass sich *natürlich* auch in den einzelnen Naturwissenschaften reflexive Thematisierungen der eigenen Grundbegriffe finden – als Beispiel hatte ich bereits die Diskussionen zur String Theorie in der theoretischen Physik erwähnt. Allerdings stehen diese Thematisierungen entweder im Dienste einer besseren Erforschung des jeweiligen Aspekts der natürlichen Welt, oder aber sie stellen *selbst* philosophische Überlegungen dar, wofür es viele Beispiele in den einzelnen Naturwissenschaften gibt. Mit Blick auf die dritte Frage schließlich (3) ist etwa von Paul Feyerabend unter dem Schlagwort „Wissenschaft als Kunst“ der kreative und kunstanaloge

Charakter der Wissenschaft betont worden,¹¹ wie von Thomas Samuel Kuhn festgehalten worden ist, dass für die Entscheidung des einen gegenüber dem anderen Paradigma in revolutionären Phasen der Wissenschaft ästhetische Gesichtspunkte eine Rolle spielen können: „[Es spielen hier auch] Argumente [eine Rolle], die, wenn auch nur selten explizit, an den Sinn des einzelnen für das Passende oder das Ästhetische appellieren - die neue Theorie, so heißt es, sei sauberer, besser geeignet oder einfacher als die alte.“¹² Feyerabends Analogisierung von Kunst und Wissenschaft ist allerdings deshalb irreführend, weil die Kreativität einer Praxis begrifflich nicht hinreichend für Kunst ist und es zudem ausgesprochen verschiedene Weisen gibt, auf die eine Praxis kreativ sein kann. Anders als Feyerabend mitunter nahelegt, hat Kreativität z.B. nichts mit Regellosigkeit zu tun – Berys Gaut hat etwa festgehalten, dass eine Praxis wie die Praxis des Schachspiels als kreativ charakterisiert werden kann, obwohl sie konstitutive Regeln aufweist.¹³ Zugleich beruft sich diese Analogisierung auf vage Ähnlichkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft, die insofern irreführend sind, als man mit Hilary Putnam festgehalten muss: „Tatsache ist, dass alles alles anderem in unendlich vielen Hinsichten ähnelt.“¹⁴ Zu Kuhns Punkt ist hingegen zu bemerken, dass möglicherweise *auch* ästhetische Kriterien in der Wahl von Paradigmen, Theorien usw. eine Rolle spielen. Abgesehen aber von der Tatsache, dass die hier sinnvoll vorstellbare Klasse ästhetischer Eigenschaften nicht deckungsgleich ist mit der Klasse *kunstrelevanter* Eigenschaften,¹⁵ haben ästhetische Kriterien nichts mit der *Begründetheit* dieser Wahl zu tun. Denn wir sollten ja wohl kaum einer physikalischen Theorie *allein* deshalb zustimmen, weil wir sie sinnvoll anhand von Prädikaten wie elegant, symmetrisch oder gar schön charakterisieren können.

¹¹ Vgl. Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt/M. 1984.

¹² Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1981, S. 166.

¹³ Berys Gaut, „Art“ as a cluster concept, in: Noël Carroll (Hg.), *Theories of Art Today*, Madison/Wisconsin 2000, S. 25-44, hier: S. 26. Vgl. zum Kreativitätsargument und zur Definierbarkeit auch kreativer Praktiken zudem Noël Carroll, *Historical Narratives and the Philosophy of Art*, in: ders., *Beyond Aesthetics*, New York 2001, S. 100-118.

¹⁴ Hilary Putnam, *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt/M. 1982, S. 94.

¹⁵ Die Informativität oder auch überhaupt nur Relevanz solcher Prädikate wie schön, elegant und symmetrisch für unsere Praxis der Interpretation und Evaluation von Kunstwerken, wie sie häufig in Naturwissenschaften und auch der Mathematik zur Charakterisierung von Theorien und selbst Experimenten Anwendung finden (vgl. dazu auch Olaf Müller, *Farbspektrale Kontrapunkte: Fallstudie zur ästhetischen Urteilskraft in den experimentellen Wissenschaften*, in: Ingo Nussbaumer (Hg.): *Rücknahme und Eingriff. Malerei der Anordnungen*, Nürnberg 2010, S. 150-171.), ist umstritten. Vgl. zur Kritik des Schönheitsbegriffs auch die Analyse von Ludwig Wittgenstein: *Ludwig Wittgenstein, Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, Frankfurt/M. 2005, S. 13ff. Vgl. zur Breite kunstrelevanter Eigenschaften demgegenüber Arthur C. Dantos Analyse kunstästhetischer Prädikate und Nelson Goodmans Konzept der metaphorischen Exemplifikation. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M. 1991. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. 1997.

Nach dieser Antwort auf drei Rückfragen komme ich nun zu der Frage, wie das Spezifische einer von der Auseinandersetzung mit Kunstwerken ausgehenden Transformation kontrastiv zur Wissenschaft erläutert werden kann.

(ii) Hermeneutische Erfahrung und Interpretationskonstruktion

Fragt man nach dem Spezifischen der Selbstverständigungsleistung der Kunst, so lässt sich zunächst auf den *Erfahrungscharakter* von Kunst verweisen. Kunstwerke selbst werden uns nämlich zur Erfahrung, wenn sie uns aus welchen Gründen auch immer nicht kalt lassen. Wir kommen häufig aus dem Kino mit einem verwandelten Blick, wie wir nach dem Lesen eines Romans oder der Betrachtung eines Gemäldes anders denken, handeln und wahrnehmen.¹⁶ Erfahrung spielt gleichwohl nicht allein in der Kunst, sondern traditionell auch in der Wissenschaft eine Rolle. Es sind allerdings *unterschiedliche* Begriffe von Erfahrung, die für Wissenschaft und Kunst von Bedeutung sind. Gewinnt der Begriff der Erfahrung mit Blick auf die Wissenschaft dahingehend Kontur, dass er ausgehend von der empiristischen Tradition den Kontakt zur Welt im wissenschaftlichen Experiment methodologisch sicherstellen soll, meint er mit Blick auf die Kunst, dass wir *mit* Kunstwerken Erfahrungen machen. Die Redeweise, dass wir mit einem wissenschaftlichen Experiment eine Erfahrung gemacht hätten, wäre hingegen äußerst gewöhnungsbedürftig: In der *Theorie* des wissenschaftlichen Experiments spielt Erfahrung zwar eine Rolle - aber deshalb werden uns wissenschaftliche Experimente nicht wie Kunstwerke *selbst* zur Erfahrung.

Hans-Georg Gadamer hat in „Wahrheit und Methode“ einen Begriff der hermeneutischen Erfahrung expliziert, der bekanntermaßen auch die Kunsterfahrung einschließen soll.¹⁷ Er erläutert ihn kontrastiv zum Erfahrungsbegriff der Wissenschaften. Auch wenn man Gadamers These, dass sich der naturwissenschaftliche Erfahrungsbegriff gegenüber dem Begriff der hermeneutischen Erfahrung einer Verkürzung verdankt, nicht zustimmen muss, sind seine Überlegungen für eine Kontrastierung der beiden Erfahrungsbegriffe zumindest als Ausgangspunkt aufschlussreich. Die Differenz zwischen beiden lässt sich in einem ersten Schritt so erläutern, dass Kunsterfahrungen anders als wissenschaftliche Experimente nicht *wiederholbar* sind. Mehr noch: Wissenschaftliche

¹⁶ Ich habe an anderer Stelle dafür argumentiert, dass man den Erfahrungscharakter der Kunst nicht ausgehend von einem allgemeinen Begriff ästhetischer Erfahrung und damit als konstitutiv bezogen auf Sinnlichkeit denken sollte. Vgl. Daniel M. Feige, Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 56/2011.

¹⁷ Vgl. Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990, S. 352ff.

Experimente *müssen*, um überhaupt als *wissenschaftliche* Experimente qualifizierbar zu sein, wiederholbar sein.¹⁸ Diese Unterscheidung wird nicht dadurch widerlegt, dass wir dasselbe Musikstück wiederholt hören, so wie wir immer wieder in ein Museum gehen, um uns einem bestimmten Gemälde erneut auszusetzen, und mitunter auch besonders lohnende Romane mehrfach lesen. Denn wir machen *keineswegs* beim nochmaligen Hören, Betrachten oder Lesen *dieselbe* Erfahrung wie vorher: Vielmehr loten wir immer wieder neu die Potentiale der betreffenden Werke aus.

Die Nicht-Wiederholbarkeit der Erfahrung im hermeneutischen Sinne begründet Gadamer über ihre Negativität: Anders als im Fall des wissenschaftlichen Erfahrungsbegriffs, meinen wir mit der Redeweise von Kunsterfahrungen Erfahrungen, „die man macht“.¹⁹ Und davon zu sprechen, dass man eine Erfahrung macht, ergibt für Gadamer nur Sinn, wenn man den Prozess der Erfahrung als wesentlich *negativen* begreift: „Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, daß wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht. Die Negativität der Erfahrung hat also einen eigentümlich produktiven Sinn.“²⁰ Negativ ist dieser Erfahrungsbegriff aber nicht in einem *negativistischen*, sondern vielmehr in einem *dialektischen* Sinne: Die vorhergehende Sichtweise ist in der neuen aufgehoben, wir sehen die Dinge jetzt anders und auch besser.

Ich möchte bereits an dieser Stelle kritisch anmerken, dass in Zweifel gezogen werden muss, inwieweit ein dialektischer Begriff der Erfahrung die Kunsterfahrung tatsächlich *angemessen* beschreibt. Im Regelfall würden wir von der Kunsterfahrung eher sagen, dass wir durch sie die Dinge nun aus einer neuen Perspektive, reichhaltiger und komplexer (in einem phänomenologischen oder auch in einem semantischen Sinne) sehen, nicht aber notwendigerweise *besser* in dem Sinne, dass unsere vorhergehende Sichtweise einfach – im hegelianischen Sinne – aufgehoben wäre.²¹ Gadamer übergeht die Tatsache, dass wir normalerweise mit sehr *unterschiedlichen* Arten von Kunstwerken Erfahrungen machen und wir gleichwohl einige dieser Kunstwerke sinnvoll so beschreiben können, dass sie die gleichen Themen verhandeln, ohne dass sie in unserer Evaluation deshalb in ein Konkurrenzverhältnis treten müssten. Auch wenn man mit Danto festhalten muss, dass

¹⁸ Ich bin der Auffassung, dass Hans-Jörg Rheinbergers Analyse der Experimentalsysteme die klassische These der Wiederholbarkeit wissenschaftlicher Experimente nicht widerlegt. Wenn Rheinberger von der ständigen Variation aller möglichen Parameter eines Experimentalsystems spricht, so rekonstruiert das den *Prozess* der Gewinnung wissenschaftlicher Erkenntnisse – mir geht es an dieser Stelle aber um die Frage der Reproduzierbarkeit der *Resultate* eines solchen Prozesses.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, S. 359.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Georg W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1986, S. 74.

Stileigenschaften und Inhaltseigenschaften in der Kunst selten sauber zu trennen sind, kann man sagen, dass Stanley Kubricks „Full Metal Jacket“ und Pablo Picassos „Guernica“ uns auf ausgesprochen unterschiedliche Art und Weise die Abgründigkeit des Krieges ebenso wie grundsätzliche Brüche unserer Lebensform vor Augen führen. Es wäre aber kaum sinnvoll zu sagen, dass wir ausgehend von dem einen Kunstwerk eine Erfahrung machen, die die mit dem anderen Kunstwerk gemachte Erfahrung aufhebt. Damit behaupte ich natürlich nicht, dass es keine zwei Kunsterfahrungen geben kann, die in ein derartiges Konkurrenzverhältnis treten könnten. Evaluative Urteile sind notwendigerweise – wenn auch häufig implizit – komparative Urteile, weil sie immer schon vor dem Hintergrund von Erfahrungen mit anderen Kunstwerken zustande kommen. Es scheint mir aber – anders als mitunter in der Tradition der philosophischen Kunsttheorie behauptet – insgesamt äußerst irreführend zu sein, diesen Fall zu generalisieren. Denn was könnte es mit Blick auf die Unterschiedlichkeit der in beiden Fällen relevanten Eigenschaften und Elemente schon sinnvoll bedeuten, Bachs Fugen den Aufnahmen später Improvisationen von Cecil Taylor normativ unter- oder überzuordnen?²²

Gleichwohl trifft das behauptete Moment der Negativität einen wichtigen Aspekt der Kunsterfahrung. Denn Erfahrungen mit Kunstwerken, die tatsächlich Erfahrungen *mit* diesen Kunstwerken sind und nicht bloß subjektive Assoziationen *angesichts* dieser Kunstwerke,²³ nehmen ihren Ausgangspunkt immer von einer hermeneutischen Vorstruktur. Diese wird einerseits aus allgemeinen historisch-kulturellen Vormeinungen wie praktischen Verständnissen, andererseits aus einem praktischen Wissen um Gestaltungsmittel und Darstellungskonventionen und schließlich in einem Wissen um genre- und stilspezifische künstlerischen Verfahrensweisen konstituiert und in jeder Kunsterfahrung einer Neustrukturierung unterzogen. Im Sinne dieser Neustrukturierung verändert sich der Horizont desjenigen, der die Erfahrung macht, so dass ihm – wie bereits festgehalten – das, was vormals zur Erfahrung wurde, nicht mehr zur Erfahrung werden kann.

Mit diesem schmalen Begriff einer hermeneutischen Erfahrung ist aber nur ein Ausgangspunkt für die These gewonnen, dass Kunstwerke immer auch Transformationen unserer Selbstverständnisse leisten. Bislang ist Tatsache unerläutert, dass Kunstwerke Objekte

²² Diese Fragen sind dabei nicht zuletzt mit Fragen von Genres, in die unterschiedliche Kunstwerke fallen, verbunden. Vgl. dazu etwa Noël Carrolls „multi-category approach“: Noël Carroll, *On Criticism*, New York 2009, S. 93-101 und S. 170ff. Vgl. mit Blick auf die Theorie des Films auch Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden/Ma. 2008, S. 207ff.

²³ Diese Differenz entwickeln im Rahmen anderer Begriffe auch Werner Strube und Karlheinz Lüdeking. Vgl. Werner Strube, *Ästhetische Wertäußerungen. Eine sprechakttheoretische Analyse*, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M. 1991, S. 240-257, hier: S. 245ff. Karlheinz Lüdeking, *Wahrnehmung und Wohlgefallen*, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M. 1991, S. 217-239, hier: S. 224f. Vgl. in diesem Sinne auch Maria E. Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 2005, S. 71f.

und Ereignisse eines *besonderen* Verstehens sind. Denn sie stellen immer auch *Herausforderungen* für das Verstehen dar. Die damit einhergehende Widerständigkeit ist eine gänzlich andere Widerständigkeit als die Widerständigkeit der Welt, die sich etwa im Auftauchen von Anomalien in wissenschaftlichen Experimenten artikuliert. Meines Erachtens darf diese Widerständigkeit in der Kunst nun aber trotz des negativen Moments der Erfahrung nicht selbst negativistisch in dem Sinne gedeutet werden, dass uns Kunstwerke immer auch die *Grenzen* unseres Verstehens vor Augen führen würden. Diese Bestimmung wäre unter anderem insofern zu inklusiv, als alle Kunstwerke damit letztlich *dasselbe* zu verstehen geben würden.²⁴ Demgegenüber lässt sich ausgehend von Arthur C. Dantos Rekonstruktion der spezifischen Art des Bedeutens von Kunstwerken und der notwendig werdenden Aktivitäten auf Seiten des Rezipienten, die Kunsterfahrung als produktiv-transformatorisches Geschehen denken. Ich möchte an dieser Stelle zwei Momente von Dantos Kunsttheorie hervorheben, die mir ertragreich zur Spezifikation dieses Gedankens zu sein scheinen: Dass es sich bei Kunstwerken um intensionale Kontexte handelt und dass Kunstwerke Interpretationskonstrukte sind.

Wie Hegel versteht Danto Kunstwerke derart, dass sie geistige Gehalte artikulieren. Dafür hat er den Begriff der Aboutness geprägt, mit dem geltend gemacht wird, dass Kunstwerke anders als bloße Dinge, von denen sie sogar hinsichtlich ihrer manifesten Eigenschaften ununterscheidbar sein können, *über* etwas sind. Er erläutert die Unübersetzbarkeit von Kunstwerken aber in anderer Weise als Hegel, dem – wie ich geltend gemacht habe – letztlich keine überzeugende Erläuterung dieser Unübersetzbarkeit gelingt. Dazu muss er nicht auf die problematische Annahme nichtpropositionaler Gehalte rekurren: Die Unübersetzbarkeit von Kunstwerken kommt vielmehr dadurch zustande, dass sie hinsichtlich der Art und Weise ihres Bedeutens in Begriffen intensionaler Kontexte begriffen werden können.²⁵ Für intensionale Kontexte ist charakteristisch, dass „innerhalb solcher Kontexte koreferentielle oder koextensive Ausdrücke nicht *salva veritate* vertauschbar sind und [dass] man diese Kontexte im Grunde nicht quantifizieren kann.“²⁶ „Die Erklärung der logischen Eigentümlichkeit von intensionalen Kontexten ist die, daß die Wörter, von

²⁴ Dieser Einwand lässt sich auch gegen Heideggers Kunsttheorie, die wie kaum eine zweite Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts auf Hegels kunsttheoretische Überlegungen aufgebaut hat, erheben: Der Begriff der Erde, der letztlich die in den sinnlich-materialen Momenten im Kunstwerk aufscheinende Unverfügbarkeit in allen menschlichen Weltbezügen meint, fällt in diesem Sinne viel zu inklusiv aus und kann den Unterschied zwischen solchen Werken, die tatsächlich die Unverfügbarkeit thematisieren, und solchen, die das nicht tun, nicht mehr verständlich erläutern. Vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. 2003, S. 1-74.

²⁵ Vgl. dazu auch Jakob Steinbrenner, *Kognitivismus in der Ästhetik*, Würzburg 1996, S. 132ff.

²⁶ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M. 1991, S. 273.

denen diese Sätze Gebrauch machen, nicht auf das Bezug nehmen, worauf sie in der normalen nichtintensionalen Rede Bezug nehmen. Vielmehr nehmen sie Bezug auf die Form, in der die Dinge dargestellt werden, auf welche diese Wörter normalerweise Bezug nehmen: zu ihren Wahrheitsbedingungen gehört eine Bezugnahme auf eine Darstellung.²⁷ Kunstwerke sind damit nicht allein über etwas, sondern *sie sind immer über etwas vermittelt der Art und Weise, wie sie über etwas sind*. Sie können somit als *selbstbezügliche* Objekte und Ereignisse charakterisiert werden.²⁸ In traditionelleren Begriffen könnten man auch schlicht sagen, dass die Form in der Kunst konstitutiv für den Inhalt ist – und diese Unterscheidung gleichwohl keinen Dualismus oder eine Behältermetapher darstellt, da der Inhalt in der Kunst irreduzibel mit Formungen im Sinne vielfältiger künstlerischer Materialien und in sie eingelassener Verfahrensweisen verbunden ist, so dass eine Unterscheidung zwischen Inhalt und Form nicht verständlich ist.²⁹

Die Frage, wie Kunstwerke ihre Themen verhandeln, hat Danto dabei so erläutert, dass der Rezipient beständig zu interpretativen Aktivitäten genötigt ist, so dass es zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für potentiell alle Aspekte des Kunstwerks kommen kann. Die entscheidende Pointe seiner Überlegungen ist allerdings, dass Kunstwerke gerade anhand *bestimmter* Eigenschaften und Elemente konstituiert werden und der Rezipient nicht in einem letztlich unbestimmten Spiel der sukzessiven Wahrnehmung und des sukzessiven Verstehens unendlich vieler Aspekte stehenbleibt. Kunstwerke können nur Kunstwerke sein – so könnte man zugespitzt festhalten –, wenn es zu einer „Verknappung“ potentieller Eigenschaften und zur Identifikation konstitutiver Eigenschaften und Elemente kommt. Für unser Verstehen von Kunstwerken ist somit charakteristisch, dass wir durchgehend dazu genötigt werden, zwischen den Eigenschaften und Elementen, die das Kunstwerk tatsächlich konstituieren, und solchen Eigenschaften, die es auch noch hat, zu unterscheiden. Kunstwerke sind, kurz gesagt, Interpretationskonstrukte. Es macht schließlich einen Unterschied, ob die Kette, mit der eine Katzenskulptur an einer Treppe befestigt ist, Teil des Kunstwerks ist oder dieses bloß vor Diebstahl schützen soll.³⁰ Es macht einen Unterschied, ob das Schriftbild eines Romans als zum Roman selbst gehörig identifiziert wird – wie etwa bei Danielewskis „House of Leaves“ –, oder – was der Regelfall sein dürfte – nicht. Schließlich macht es einen Unterschied, ob das

²⁷ Ebd., S. 275f.

²⁸ Ebd., S. 227f.

²⁹ Diese Unterscheidung spielt wenn überhaupt in einigen evaluativen Kontexten eine Rolle, in denen wir von einem Kunstwerk etwa sagen, seine spezifischen Stil- und Formeigenschaften würden nicht zum verhandelten Thema passen.

³⁰ Vgl. Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M. 1991, S. 160.

Hervortreten von Hintergrundgeräuschen der Aufführung eines musikalischen Werks äußerlich ist, oder aber – wie gemäß einer bestimmten Deutung im Falle von Cages 4:33 – zur Aufführung selbst gehört.³¹

Ausgehend von diesen interpretationskonstruktiven Prozessen, die ein konstitutives Moment der Kunsterfahrung darstellen, lässt sich meines Erachtens der transformatorische Charakter der Kunsterfahrung in einem über das Gewinnen neuer Überzeugungen hinausgehenden Sinne verständlich machen. Dazu muss man freilich Dantos Überlegungen an Hegels Funktionsbestimmung der Kunst rückbinden. Außer in einer eher beiläufigen Passage, die sich in einer hegelianischen Richtung ausdeuten lässt,³² nimmt Danto insgesamt eine andere Funktionsbestimmung der Kunst vor. Für ihn ist die intensionale Struktur von Kunstwerken letztlich darin fundiert, dass Kunstwerk als „Entäußerung des Künstlerbewußtseins“ in dem Sinne zu begreifen sind, dass wir „seine Sichtweise sehen [können] und nicht nur das, was er sah.“³³ Damit muss sich Dantos Theorie gleichwohl mit der Frage konfrontieren lassen, warum wir uns überhaupt für historische Kunstwerke interessieren. Zugespielt könnte man sagen, dass Kunstwerke im Rahmen dieser Bestimmung tendenziell auf *bloße Dokumente* der Kulturgeschichte reduziert werden. Dantos Kunsttheorie hat somit keine hinreichende Antwort auf die Frage nach dem Wert der Kunst für uns.

Expliziert man Dantos Überlegungen hingegen vor dem Hintergrund von Hegels funktionalistischer Kunstbestimmung, so kann man festhalten, dass Kunstwerke für Subjekte die Funktion einer reflexiven Selbstverständigung vermittelt der spezifischen Art und Weise, wie in Kunstwerken für das Subjekt sich als grundlegend präsentiert haben werdende Orientierungen artikuliert werden. Diese spezifische Art und Weise der Artikulation kann auf der Ebene der Auseinandersetzung mit dem betreffenden Kunstwerk in Begriffen interpretationskonstruktiver Entscheidungen erläutert werden. Die Interpretation von Kunstwerken, zu der bereits jedes vermeintlich unschuldige Wahrnehmen dieser Kunstwerke gehört, ist somit mit Aktivitäten auf Seiten des Subjekts verbunden, die sich insofern in das Subjekt einschreiben, dass sie ausgehend von den in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken gewonnenen Neustrukturierungen auch außerhalb der Kunstbegegnung im Spiel

³¹ Vgl. zu den Kontroversen um dieses Werk auch Stephen Davies, John Cage's 4' 33'': Is it Music?, in: ders., Themes in the Philosophy of Music, Oxford 2003, S. 11-29.

³² Damit meine ich folgende Passage: „Die größten Metaphern der Kunst sind meines Erachtens die, bei denen der Betrachter sich mit den Attributen der dargestellten Figur identifiziert, sein oder ihr Leben im Rahmen des geschilderten Lebens sieht: ich selbst als Anna Karenina oder als Isabelle Archer [...]. Künstlerische Metaphern [sind] in gewisser Weise wahr: sich selbst als Anna zu sehen heißt in gewisser Weise, Anna zu sein und das eigene Leben als ihr Leben zu sehen, so daß man durch das Erlebnis sie zu sein verändert wird.“ Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M. 1991, S. 263.

³³ Ebd., S. 251.

bleiben. Kunstwerke schreiben sich in Subjekte ein, so dass sich dadurch ihr Denken, Wahrnehmen und Handeln verändert.

Ich möchte diese Perspektive zumindest cursorisch anhand einiger Werke verdeutlichen. Wenn wir etwa die Elemente eines Gemäldes von Velasquez in ihrem Zusammenhang so nachvollziehen, dass wir das Gemälde als ein solches verständlich machen können, das etwas über Aspekte unsere Lebensform zeigt, dann ist nicht allein diese reflexive Thematisierung von Aspekten unserer Lebensform an die spezifische Struktur des Gemäldes gebunden, sondern die im Verstehen der Komposition und Struktur dieses Gemäldes etablierten Praktiken lassen uns eine neue Choreographie auch in der alltäglichen Wahrnehmung gewinnen. Wenn wir die unter anderem mit musikalischen Verfahrensweisen mit Blick weniger auf klanglich-rhythmische Aspekte, sondern vielmehr mit Blick auf die Etablierung und Entwicklung von Themen operierenden Romane Thomas Bernhards lesen, so werden wir auf bestimmte Weise auch für die Langsamkeit und Schnelligkeit, die Entspanntheit oder Angespanntheit nicht allein im Hinblick auf unsere gesprochenen Sätze, sondern auch der Art und Weise, wie wir Gedanken miteinander verbinden, sensibilisiert. Im Nachvollzug der Improvisationen Coltranes auf „Stellar Regions“ wird für den Hörer nicht allein das kollektive Etablieren, Aufbrechen und Neuetablieren musikalischer Melodien, Harmonien und Rhythmen und damit zugleich eine Form der kollektiven Improvisation, die auch eine Form gelingender intersubjektiver *Kommunikation* darstellt, hörbar, sondern das geschieht durch das irreduzible Ineinander rhythmischer, melodischer und harmonischer Dimensionen in einer Weise, dass unsere inneren Bewegtheiten so thematisiert werden, dass wir danach neue Sensibilitäten für alle diese Regungen gewinnen.

Alle gelingenden Kunsterfahrungen erweisen sich somit als produktive Experimente mit uns selbst. Während die Naturwissenschaft eine experimentelle Erkundung der Objekte und Ereignisse der natürlichen Welt ist, sind die Objekte und Ereignisse der Kunst Anlässe für ein sich am Nachvollzug der jeweiligen Werke entzündendes Selbstverständigungsgeschehen. Spricht man mit Blick auf Wissenschaft und Kunst von Experimenten, so muss man gleichwohl festhalten, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Begriffe des Experiments handelt.³⁴

³⁴ Für Anmerkungen zu diesem Papier danke ich Georg W. Bertram, Jochen Schuff und Martin Seel.

Literaturverzeichnis

- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.
- Bertram, Georg W., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005.
- Carroll, Noël, *Historical Narratives and the Philosophy of Art*, in: ders., *Beyond Aesthetics*, New York 2001, S. 100-118.
- Carroll, Noël, *On Criticism*, New York 2009.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden/Ma. 2008.
- Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M. 1991.
- Davies, Stephen, *Functional and Procedural Definitions of Art*, in: *Journal of Aesthetic Education* 24/1990, S. 99-106.
- Davies, Stephen, *John Cage's 4' 33'': Is it Music?*, in: ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford 2003, S. 11-29.
- Dreyfus, Hubert L., *Being-In-The-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division 1*, Cambridge/Mass. 1999.
- Feige, Daniel M., *Art as reflexive Practice*, in: Bertinetto, Alessandro, Fabian Dorsch und Cain Todd (Hg.): *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2/2010: <http://proceedings.eurosa.org/2/feige.pdf>.
- Feige, Daniel M., *Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56/2011.
- Feyerabend, Paul, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt/M. 1984.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990.
- Gaut, Berys, "Art" as a cluster concept, in: Noël Carroll (Hg.), *Theories of Art Today*, Madison/Wisconsin 2000, S. 25-44.
- Gethmann-Siefert, Annemarie, *Hegels Ästhetik. Die Transformation der Berliner Vorlesungen zum System*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 56/2002, S. 274-292.
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. 1997.
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. 2003, S. 1-74.
- Hegel, Georg W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1986.
- Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1-3, Frankfurt/M. 1986.
- Kuhn, Thomas S., *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1981.
- Lüdeking, Karlheinz, *Wahrnehmung und Wohlgefallen*, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M. 1991, S. 217-239.
- Müller, Olaf, *Farbspektrale Kontrapunkte: Fallstudie zur ästhetischen Urteilskraft in den experimentellen Wissenschaften*, in: Ingo Nussbaumer (Hg.): *Rücknahme und Eingriff. Malerei der Anordnungen*, Nürnberg 2010, S. 150-171.
- Putnam, Hilary, *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt/M. 1982.
- Reicher, Maria E., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 2005.
- Rheinberger, Hans-Jörg, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt/M. 2006.
- Steinbrenner, Jakob, *Kognitivismus in der Ästhetik*, Würzburg 1996.
- Strube, Werner, *Ästhetische Wertäußerungen. Eine sprechakttheoretische Analyse*, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M. 1991, S. 240-257.
- Wittgenstein, Ludwig, *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, Frankfurt/M. 2005.