

Wolf im Schafspelz. Autonomieästhetik in funktionalen Bestimmungen von Kunst

(Vortrag auf dem X. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Offenbach 2018)

»I don't see art as having ever, in a real sense, affected the course of human affairs.«¹ Diese Bemerkung stammt von dem Kunstkritiker Clement Greenberg. Sie fällt 1981 auf einer denkwürdigen Tagung im Disput mit dem britischen Kunsthistoriker Timothy Clark. Denkwürdig ist die Tagung, weil sie Greenberg zwar als Ehrengast geladen hat, aber zugleich das Ende seiner Ära einläutet. So wirft etwa Clark dem beinahe doppelt so alten Greenberg bei allem Respekt zwar, aber dann doch recht brüsk vor, der Sprecher einer verheerenden künstlerischen Selbstzufriedenheit und Faulheit geworden zu sein.²

Es überrascht nun sicher nicht, dass ein eingefleischter Formalist wie Greenberg Kunst derart unter Quarantäne stellt. Schließlich verfolgen formalistische Ästhetiken seit jeher einen »rein immanenten Ansatz«³. Bemerkenswert ist vielmehr, dass der dafür vielkritisierte Greenberg sich heute wieder in guter Gesellschaft befände – z.B. in der des britischen Kunstphilosophen Peter Lamarque.

Zwar lehnt Lamarque einen radikalen Formalismus à la Greenberg ab. Mehr noch: Er schreibt Kunst dezidiert gesellschaftliches Wirkpotential zu. Doch zugleich argumentiert Lamarque dafür, dass Kunst, die ihren historisch-sozialen Entstehungskontext hinter sich gelassen hat, von da an wesentlich um ihrer selbst willen gewertschätzt würde. Kunstwerke treten dann, wie er sagt, von einer initialen Phase instrumenteller Wirksamkeit in das Stadium ihrer Autonomie

¹ Vgl. Clement Greenberg in *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, ed. by Benjamin H. Buchloh et al., Halifax, 1983, 190f.

² Ebd., 193: »[Y]ou have become the spokesman for a kind of devastating artistic self-satisfaction and laziness ...«

³ Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Hamburg 1997, 15.

ein.⁴ Und ich würde mutmaßen, dass das wohl den größten Teil der Werke betrifft, die uns heute als Kunst gelten.

Dass ein Song wie *Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)* von James Brown im Zuge der Bürgerrechtsbewegung nicht unwesentlich zur Behauptung einer schwarzen Identität beigetragen hat⁵, wäre demnach Geschichte, die abgehakt werden kann. Frei von politischen Bezügen läge der künstlerische Wert dieses Songs heute einfach in seiner Tanzbarkeit oder darin, dass er musikhistorisch den Übergang vom Soul zum Funk markiert. Wenn die Hitze des ursprünglichen Kontextes nachlässt, so Lamarque, treten bis dato übersehene Qualitäten der Werke hervor. Und diesen, rein für sich zu betrachtenden Qualitäten gelte fortan unser Applaus.

Bei allen Differenzen scheinen sich Lamarque und Greenberg einig, dass der Wert von Kunst kunstintern bestimmt werden kann. Die Frage, ob Kunst, die gelingt, vielleicht grundsätzlich einen wie auch immer produktiven Beitrag zum Rest der Welt leistet, wird verneint. Es geht auch ohne einen solchen Beitrag. In dieser Hinsicht erweisen sich beide als Autonomie-ästhetiker in der Tradition des *l'art pour l'art*.

Lamarque steht nun mit seinen autonomieästhetischen Sympathien gegenwärtig keineswegs allein da.⁶ Dasselbe gilt aber auch für die Gegenseite. Diesseits und jenseits des Atlantiks werden auch autonomiekritische Stimmen wieder lauter. Für die deutschsprachige Debatte möchte ich hier Georg Bertram hervorheben. In *Kunst als menschliche Praxis*⁷ entfaltet er eine umfassende Kritik des sogenannten »Autonomie-Paradigmas«. Es sind seine Überlegungen,

⁴ Vgl. Peter Lamarque: *Historical Embeddedness and Artistic Autonomy*, in: *Aesthetic and Artistic Autonomy*, ed. by Owen Hulatt, London 2013, 51-63.

⁵ Vgl. *The Night James Brown Saved Boston*, film by David Leaf, Morgan Neville, 2008.

⁶ Klarerweise gehören dazu auch Gary Iseminger's *The Aesthetic Function of Art*. Ithaca 2004 – der behauptet einerseits: »A work of art is a good work of art to the extent that it has the capacity to afford appreciation.«, (127); andererseits definiert er Wertschätzung wie folgt: »Appreciation is finding the experience of a state of affairs to be valuable in itself.« (36); sowie u.a. Christoph Menkes *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 2008.

⁷ Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014. In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Alva Noë: *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York 2015.

aus denen ich im Folgenden mein kritisches Arsenal beziehe. Ich setze jedoch an einer anderen Stelle an.

Einige Zeit vor Bertram hatte nämlich hierzulande Reinold Schmücker schon einmal die Überwindung der Autonomieästhetik angemahnt. Schmücker will die kunstphilosophische Autonomie-These geradewegs ins »Kuriositätenkabinett der Ästhetikgeschichte«⁸ verbannen. Seine Attacke fährt er dabei im Namen des Funktionsbegriffs. In dem Maße, wie er zeigen zu können glaubt, dass man Kunst Funktionen zuschreiben kann, hält er die Autonomieästhetik für erledigt. Denn der Begriff der Funktion, sowie seine Geschwister ›Zweck‹ und ›Nutzen‹ gelten Schmücker als Antipoden eines autonomistischen Kunstverständnisses. Und das wohl nicht ganz zu Unrecht. »Das Schöne«, zitiert Schmücker zum Beispiel aus August Schlegels *Kunstlehre*, »ist dasjenige, dem das Nützlichsein erlassen ist.«⁹

Ich werde Ihnen in der verbleibenden Zeit demonstrieren, dass es Schmücker allerdings nicht gelingt, den Funktionsbegriff zu rehabilitieren. Vielmehr erweist er diesem Vorhaben einen Bärendienst. Doch diese Kritik trifft nicht nur Schmücker, sondern je nach Lesart auch die kunstphilosophische Traditionslinie, in der Schmücker steht. Das werde ich in einem kurzen zweiten Schritt zeigen. Mit der Kritik an Schmücker und Co. will ich das Pendel allerdings nicht wieder zugunsten der Autonomieästhetik ausschlagen lassen. Eher versuche ich, ex negativo Konturen eines tragfähigeren Funktionsbegriffs freizulegen.

Erster Teil

Schmücker startet denkbar plausibel: Er erinnert uns daran, wie sehr wir uns von Kunst immer wieder angehen lassen: Man denke nur an die Prozesse, die obszöner und politischer Literatur seit jeher gemacht werden. Auch das Geschrei, das Manets *Olympia* 1865 in Paris auslöste, ist weithin bekannt. Und die binge-watcher unter uns muss ich wohl kaum davon überzeugen, dass gute TV-Serien mehr als bloße Unterhaltung sind. Eher ist die Serie heute das, was der

⁸ Reinhold Schmücker: *Funktionen der Kunst*, in: *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, hg. v. Bernd Kleimann, Reinold Schmücker, Darmstadt 2001, 20.

⁹ Vgl. August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre (Kritische Schriften und Briefe, Bd. 2)*, hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1963, 13 zit. nach s.o., 13.

Gesellschaftsroman im 18. und 19. Jahrhundert war: Leitmedium kultureller Selbstverständigung.

Dass Kunst ins außerkünstlerische Sonst verwickelt ist, scheint offenkundig. Nun gilt es, diese Verwicklung begrifflich zu fassen. Das soll nach Schmücker der Begriff der Funktion leisten. Schmückers erklärtes Ziel ist es daher, unter anderem diese »lebensweltliche Funktionalität von Kunst«¹⁰ gegenüber der Autonomieästhetik zur Geltung zu bringen. Ich sage deshalb »unter anderem«, weil Schmücker weit mehr im Blick hat: z.B. auch dekorative und ökonomische Funktionen von Kunst. Wie hilfreich es allerdings ist, von diesem breiten Spektrum an Funktionen auszugehen, können wir später gerne diskutieren.

Schmückers grundlegender Schritt besteht nun darin, die These zu widerlegen, »dass Kunst *prinzipiell* nicht funktional sei«¹¹. Denn er hat die Autonomieästhetik im Verdacht, genau das zu behaupten. Schmücker macht dazu exemplarisch geltend, dass ein Walzer doch mindestens die Funktion habe, »uns zum Tanzen zu animieren.« Und insofern auch Werke anderer Künste stets auf ihnen korrespondierende Aktivitäten hin angelegt sind, so verstehe ich sein Argument, sei der »kunstästhetische Antifunktionalismus unbegründet.«¹² Doch dieser Einwand läuft offenkundig ins Leere. Jeder Autonomieästhetiker könnte ihn wohl unterschreiben. Funktionalität in diesem trivialen Sinne wurde wohl nie von irgendwem ernsthaft bestritten.

Viel wichtiger aber ist: Mit diesem Einwand ist für die Explikation der lebensweltlichen Funktionalität oder der Relevanz von Kunst nichts gewonnen. Denn die Frage lautet ja nicht, ob uns Musik zum Tanzen animiert oder Literatur zum Lesen – sondern warum uns am Tanzen und Lesen eigentlich so viel liegt. Solange man dem Autonomieästhetiker nur entgegenhält, dass Kunstwerke lesend, tanzend, blickend und so weiter rezipiert werden, kann der entspannt bleiben. Denn er kann ja weiterhin behaupten, dass Tanzen und Lesen dennoch selbst-

¹⁰ Ebd., 15.

¹¹ Ebd., 16.

¹² Ebd., 16.

zweckhafte Tätigkeiten oder Vergnügen sind, die als solche nichts zu unserem sonstigen Stand in der Welt beitragen.

Aber gehen wir etwas weiter: Schmückers zweiter Schritt besteht darin, eine besondere Funktion von Kunst zu profilieren. Er nennt sie die »kunstkonstitutive Funktion«. Genau damit, so meine These, tappt er seinerseits in die Falle der Autonomieästhetik.

Die kunstkonstitutive Funktion soll nämlich diejenige Funktion sein, »deren Besitz ein Artefakt zu einem Kunstwerk macht«¹³. Der Begriff dieser Funktion ist, wie Schmücker schreibt, »für die Bestimmung des Wesens der Kunst«¹⁴ entscheidend. Worin besteht diese kunstkonstitutive Funktion? Sie besteht darin, »eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen.«¹⁵ Ästhetische Erfahrungen wiederum sind kontemplative Erfahrungen.¹⁶ Da wir aber auch Objekte der Natur und andere nicht-künstlerische Gegenstände kontemplieren können, ergänzt Schmücker den Begriff dieser Funktion noch um eine hermeneutische Dimension: Die Funktion, die ein Gegenstand erfüllen muss, um ein Kunstwerk zu sein, dem Zweck, dem das Kunstwerk dienlich ist, besteht demnach darin, eine kontemplative Erfahrung hervorzurufen, die »in ein Verstehen einmünden kann.«¹⁷

Es ist phänomenologisch sicher Vieles richtig an diesen Bestimmungen. Doch wird man so die Autonomieästhetik einfach nicht los. Und zwar aus folgendem Grund: Für Schmücker kann man Kunstwerken nämlich »jede andere Funktion außer dieser einen erlassen«¹⁸. Alle anderen von ihm sogenannten »potentiellen« Funktionen von Kunst – Reflexions- und Kommunikationsfunktionen, kognitive und politische Funktionen, um nur einige aus seiner langer Liste zu nennen – bleiben dem Begriff der Kunst damit äußerlich. Sie sind für die Bestimmung dessen, was Kunst ausmacht, nicht wesentlich. Doch damit löst Schmücker die Aufgabe nicht, die er sich gestellt hat. Denn es bleibt vollkommen unklar, wie diese auf Verstehen hin

¹³ Ebd., 22.

¹⁴ Ebd., 23.

¹⁵ Ebd., 23.

¹⁶ Vgl. ebd.: »kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration, die um der Gewahrung der Eigenheiten dieses Gegenstandes willen erfolgt«

¹⁷ Ebd., 23.

¹⁸ Ebd., 26.

angelegte kontemplative Erfahrung einerseits und unsere Lebenswelt andererseits in Verbindung stehen. Inwiefern hat denn eine solche kunstästhetische Erfahrung, wie Schmücker ja selbst fragt, »Bedeutung [...] im öffentlichen Leben«¹⁹? Das wird einfach nicht erläutert. Bezeichnend dafür ist, dass all das, was man doch wohl in den Begriff einer solchen Lebenswelt eintragen würde – Kommunikation, Emotion, Politik, Sozialität und so weiter – für Schmücker, wie er schreibt, »kunstexterne« Dimensionen sind. Damit gelingt es Schmücker aber so wenig wie der Autonomieästhetik, gegen die er sich wendet, einen bestimmten Beitrag der Kunst zu unserem Selbst- und Weltverhältnis verständlich zu machen. Was als eine vielversprechende Kritik der Autonomieästhetik begann, mutiert unter der Hand zu einer Version derselben.

Zweiter Teil

Im zweiten Teil meines Vortrages werde ich nun überlegen, inwiefern diese Kritik auch die philosophische Tradition trifft, die bei Schmücker Pate zu stehen scheint. Einige von Ihnen werde es sicher längst erraten haben: Ich meine natürlich die Tradition funktionalistischer Definitionen von Kunst, wie sie Monroe Beardsley maßgeblich geprägt hat, einer der Väter der analytischen Ästhetik. Beardsley hat seine Kernthesen bereits Ende der 50er Jahre entwickelt, diese aber bis in die 80er hinein weitgehend unverändert verteidigt. Just bis in die Zeit also, in der auch die eingangs zitierte Äußerung von Greenberg fällt.

Beardsleys Grundidee lautet wie folgt: Ein Kunstwerk ist »an arrangement of conditions intended to be capable of affording an experience with marked aesthetic character«.²⁰ Auch für Beardsley hängt der Kunstwerkstatus eines Gegenstandes offensichtlich davon ab, dass dieser Gegenstand eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen vermag. Und so wie Schmücker ist auch Beardsley gezwungen, den ästhetischen Charakter dieser Erfahrung näher zu bestimmen. Das geschieht bei Beardsley allerdings etwas materialer als bei Schmücker.

¹⁹ Ebd., 13.

²⁰ (dt.: »...eine Anordnung von Bedingungen, die geeignet sind, eine Erfahrung mit ausgeprägtem ästhetischen Charakter zu ermöglichen...«

Er erläutert ästhetische Erfahrung als eine auf ein Objekt sich einlassende, aktiv entdeckende, von alltäglichem Handlungsdruck befreite, emotional-distanzierte aber ein Gefühl der Ganzheitlichkeit und Zufriedenheit stiftende Erfahrung.²¹ Ich will das im Einzelnen gar nicht kommentieren. Für mich ist nur wichtig, dass diese kleine Phänomenologie ästhetischer Erfahrung auf den ersten Blick die Beschreibung einer für sich selbst stehenden Erfahrung zu sein scheint. Einer Erfahrung also, die von sich keinen Bezug zu anderen, nicht-künstlerischen Erfahrungen aufweist. In diesem Sinne ließe sich Beardsley durchaus zu den Formalisten oder Autonomieästhetikern rechnen, was einige Interpreten, dann ja auch getan haben, zum Beispiel James Shelley in seinem Beitrag zur Stanford Enzyklopädie der Philosophie.²²

Gegen diese Lesart möchte ich allerdings zwei Momente bei Beardsley hervorheben, die mir nicht in dieses Bild zu passen scheinen. Ich will damit allerdings weniger einen exegetischen Punkt machen. Vielmehr geht es mir darum, auf diesem Wege den Funktionsbegriff in systematischer Hinsicht etwas zu schärfen.

Das erste Moment: Wie der australische Philosoph Stephen Davies herausgearbeitet hat²³, ist Beardsleys funktionalistischer Kunstbegriff kein deskriptiver, sondern ein evaluativer Begriff: Zu sagen, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, wenn er seine Funktion erfüllt, eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen, ist keine neutrale Feststellung. Wir schätzen Kunstwerke vielmehr dafür, dass sie dies tun. Man könnte sagen, dass sich die Frage, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, für Beardsley nicht von dem Streit um die Bewertung des jeweiligen Gegenstandes trennen lässt. Losgelöst von Überlegungen zur Güte eines Werkes kann ich gar nicht sagen, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht.

Und das ist ein wichtiger Punkt. Denn damit vermeidet Beardsley eine problematische theoretische Strategie, die Georg Bertram als symptomatisch für autonomieästhetische

²¹ Vgl. u.a. M. Beardsley: *In Defense of Aesthetic Value*, in: *Proceedings and Adresses of the American Philosophical Association*, Vol. 52, No. 6 (Aug. 1979), 741.

²² Vgl. J. Shelly: *The Concept of the Aesthetic*, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter Edition 2011. Quelle: <http://bit.ly/2nHtchk> (Stand: 29.01.2018); aber auch Stephen Davies: *Definitions of Art*, Ithaca/London 1991, 55f..Meine Lektüre von Beardsley lässt sich auch als Kritik an dieser Vereinnahmung von Beardsley für das formalistische Projekt verstehen.

²³ Vgl. S. Davies: *Definitions of Art*, s.o.

Positionen begreift. Bertram zufolge ist nämlich folgender Zweischritt typisch für die Autonomieästhetik: Zuerst wird die Spezifik von Kunst und Kunstwerken in Abgrenzung zu anderen nicht-künstlerischen Praktiken und Gegenständen bestimmt. Und dann erst – in einem zweiten Schritt – wird nach dem Wert und der Relevanz der Kunst für ebendiejenigen Praktiken gefragt, von denen Kunst zuvor abgegrenzt wurde. In dem Maße aber, so seine Kritik, wie mögliche Beziehungen von Kunst und dem außerkünstlerischen Sonst nicht in die Bestimmung dessen eingehen, was Kunst ausmacht, gelingt es nicht, den Wert der Kunst verständlich zu machen. Kunst wird um willen der ästhetischen Differenz derart von Nicht-Kunst abgegrenzt, dass sie beginnt bezuglos neben unseren sonstigen Praktiken herzulaufen. Will man nun aber den Wert dieser künstlerischen Praxis für unsere sonstige Praxis verständlich machen, müsste man diese Abgrenzung wieder aufgeben. Da die Autonomieästhetik aber an der Diskontinuität von Kunst und Nicht-Kunst festhält, kann sie den Wert der Kunst nur noch als Selbstwert erläutern. Doch als Selbstwert verstanden bleibt der Wert der Kunst für andere nicht-künstlerischen Dimensionen unseres Lebens aber gerade unverständlich.

Für eine solche kunsttheoretische Arbeitsteilung votiert Schmücker ziemlich klar. Er schreibt: explizit, dass es die »primäre« Aufgabe der Kunstphilosophie ist, zu bestimmen, »was [...] Kunst ist.« »Eine zweite Aufgabe hat die Kunstphilosophie dann darin«, wie er schreibt »das Interesse zu erklären, dass die [...] Kunst findet.« Anders dagegen Beardsley.

Doch wir sollten Beardsley vielleicht nicht vorschnell auf der sicheren Seite wähen. Schaut man sich nämlich genauer an, wie er den Wert von Kunst bestimmt, kann man den Eindruck gewinnen, dass dieser dann doch auch bei ihm zu kunstintern gefasst wird. Beardsley schreibt: »that X has a value« – und mit x ist ein Kunstwerk gemeint – »is to say that X has the capacity to afford [...] an experience that has value on account of its marked aesthetic character.«²⁴ Damit scheint er sich im Kreise zu drehen. Denn so wie den Begriff des Kunstwerks bestimmt er auch den Begriff des künstlerischen Wertes des Kunstwerks unter Rekurs auf einunddieselbe ästhetische Erfahrung. Damit scheint aber genauso wie bei Schmücker unklar

²⁴ Vgl. Monroe C. Beardsley: *In Defense of Artistic Value*, in: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 52, No. 6 (Aug., 1979), 728.

zu bleiben, welchen Wert wir dieser Erfahrung im Lichte unserer sonstigen Werte zumessen können.

An dieser Stelle muss man Beardsley sowohl gegen seine Interpreten als auch gegen einige seiner eigenen Äußerungen stark machen. Das ist das zweite Moment. Denn Beardsley fragt bereits in seiner großen Studie von 1958 durchaus danach, worin denn nun der Wert der ästhetischen Erfahrung besteht²⁵: »The capacity of an object to evoke aesthetic experience is not properly speaking, a value unless the experience itself has value.«²⁶ Eine Erläuterung des Werts der ästhetischen Erfahrung erfordert nun aber so Beardsley weiter – und das ist der springende Punkt – die Verbindungen oder den Zusammenhang von Kunstwerken und ästhetischen Erfahrungen mit anderen Gegenständen und Erfahrungen zu klären. Er schreibt: »It is certainly true that aesthetic experiences can be enjoyed for their own sake. [...] But does it follow that their value is something that inheres in them [...]? ...when we ask about the value of something [...] [w]e want to know about its connections with other things.«²⁷

Damit deutet Beardsley mehr oder weniger klar an, dass eine nicht-intrinsische Bestimmung des Wertes und damit eben der Funktion der Kunst gefunden werden muss. Und es überrascht dann auch nicht, dass er diesen Überlegungen in seinem Opus Magnum ein Kapitel folgen lässt, dass die bezeichnende Überschrift trägt: *The Arts in the Life of Man*. Inwieweit es Beardsley allerdings gelingt, den markierten Zusammenhang von Kunst und Nicht-Kunst dann verständlich zu machen, muss leider die Aufgabe eines anderen Vortrages bleiben.

Kontakt:

Dr. des. Christian Krüger
Freie Universität Berlin, Institut für Philosophie
Habelschwerdter Allee 30, Raum 17, 14195 Berlin
christian.krueger@fu-berlin.de

²⁵ M. Beardsley: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis 1981 [1958], 533.

²⁶ Ebd., 557.

²⁷ Vgl., ebd. 541.