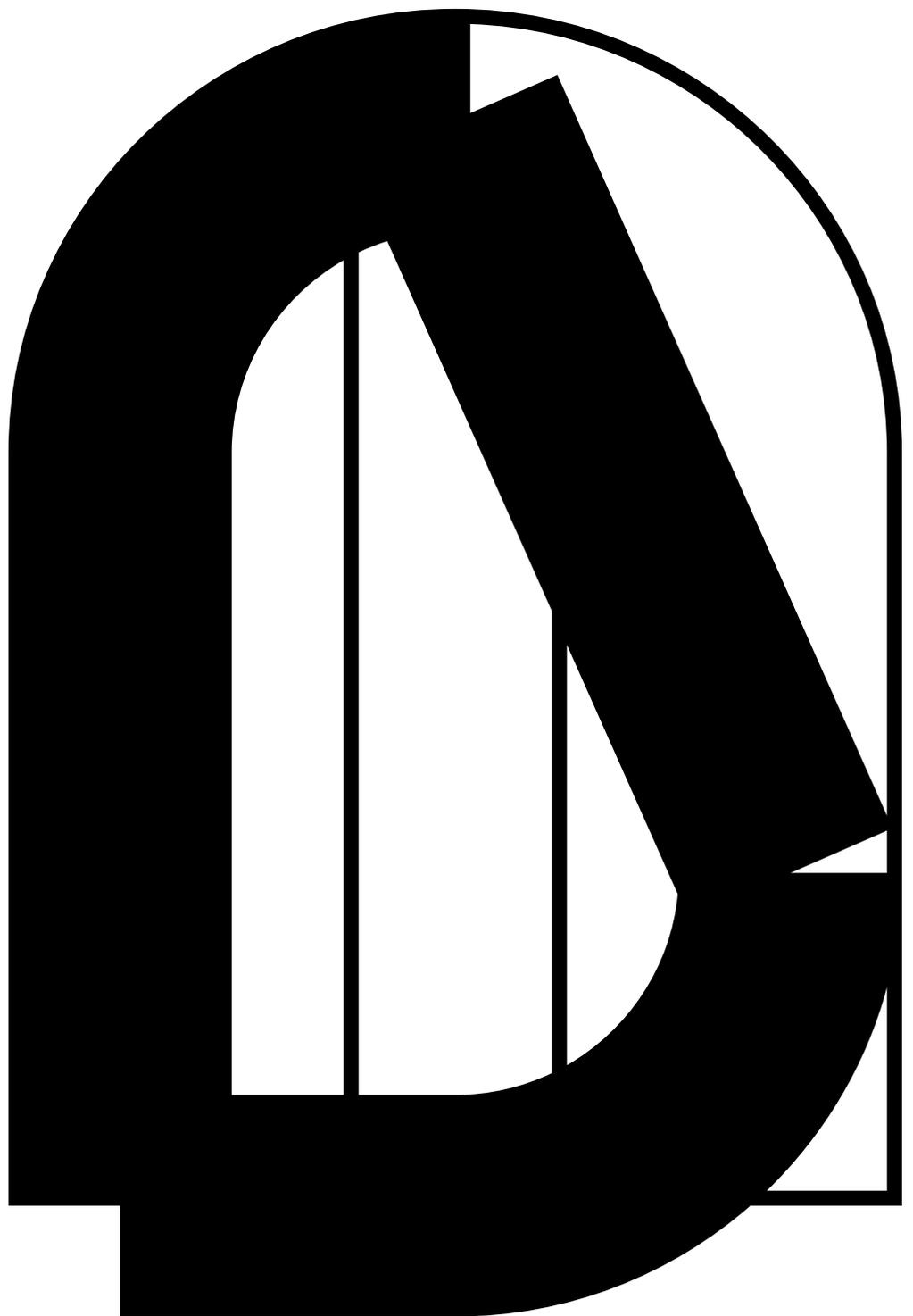


STEFAN DEINES

**Über die Funktionen der Kunst
und die Relevanz der Kunstphilosophie**



**Deutsche Gesellschaft
für Ästhetik**

STEFAN DEINES

Über die Funktionen der Kunst und die Relevanz der Kunstphilosophie

in: Juliane Rebentisch (Hg.),
Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (2017)
www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/

In der Disziplin der Philosophie gibt es gegenwärtig inhaltliche wie institutionelle Tendenzen einer zunehmenden Spezialisierung und Arbeitsteilung. Theoretische Philosophie und praktische Philosophie sowie ihre verschiedenen Unterbereiche scheinen von den jeweiligen Experten unabhängig voneinander behandelt werden zu können. Die Ästhetik bzw. die Kunstphilosophie erscheint dann als ein separater (und zunehmend marginalisierter) Bereich der Philosophie, der sich mit einem eng begrenzten und isolierbaren Segment der menschlichen Kultur beschäftigt. Im Lichte einer bestimmten Theorie der Kunst allerdings, die die zentrale Bedeutung der Auseinandersetzungen mit der Kunst auch für die nicht-künstlerischen Praktiken herausstellt (Abschnitt I), zeigt sich, dass die kunstphilosophische Perspektive maßgeblich für ein Verständnis der Stellung des Menschen in der sozialen und kulturellen Welt insgesamt ist (Abschnitt II).

I. Die Funktion der Funktionslosigkeit der Kunst

Die Kunst dient keinem Zweck, die Werke der Kunst entgehen den Ordnungen unseres instrumentellen Handelns – weder lassen sie sich herstellen wie die Gegenstände des Alltagsgebrauchs, noch lassen sie sich benutzen wie diese, d.h. als Mittel zum

Erreichen bestimmter Ziele.¹ Diese Ansicht, dass die Kunst nicht nützlich ist, ist ein variantenreicher Topos in der Geschichte des Nachdenkens über Kunst, und sie ist richtig verstanden durchaus zutreffend: Denn unser Engagement mit Werken der Kunst lässt sich als die zielorientierte Verwendung eines Mittels nicht beschreiben. Das instrumentelle Benutzen geht von einem Verhältnis aus, in dem die Handelnde dem verwendeten Objekt äußerlich urteilend und manipulierend gegenübersteht. Sie taxiert die Eigenschaften des Gegenstands in Bezug auf ihre Tauglichkeit für das Erreichen des vorgefassten Zwecks und bringt ihn dann in einer kontrollierten Weise zum Einsatz, um das intendierte Resultat zu erzielen. Das Verhältnis von Kunstwerk und Rezipientin ist dagegen ein gänzlich anderes: Sie ist hier nicht Herrin der Lage, die durch Zielsetzung die Maßstäbe der Beurteilung der Eigenschaften im Voraus bestimmen und das Resultat der tätigen Auseinandersetzung mit dem Objekt kontrollieren könnte. Vielmehr ist das Verhältnis der Rezipientin zum Kunstwerk eines des Sich-Einlassens auf eine (dynamische) Situation, die (auch) vom Gegenstand her bestimmt wird.

Das Verhältnis von Kunstwerk und Rezipient ist so in gewissen Hinsichten strukturell analog zu einer dialogischen Situation im Sinne Gadammers. Wer versucht, in einem Gespräch mit dem anderen lediglich eine fixierte Agenda durchzusetzen, lässt sich auf einen Dialog im eigentlichen Sinn gar nicht ein. Denn ein solcher Dialog wird nicht von einem der Gesprächspartner kontrolliert – das Sprechen in einem Dialog ist kein Mittel, das zu vorgefassten Zwecken benutzt werden könnte – sondern der Dialog entfaltet und entwickelt sich in einer Weise, die von keinem der Gesprächspartner vorherbestimmt werden kann. Ein solcher Dialog hat die Macht, die an ihm beteiligten Personen, ihre Überzeugungen und auch ihre Pläne und Zielsetzungen, zu verändern. Und auch in der Kunst gilt es, für das Kunstwerk offen zu sein und sich von der Situation, die sich im Zuge der Auseinandersetzung entfaltet, gegebenenfalls verändern zu lassen; denn ohne diese Haltung der Offenheit und des Sich-Einlassens und Überlassens in der Rezeption ist das Kunstwerk mit seiner besonderen Konstellation von Formen, Gehalten und Kräften gar nicht zugänglich. Die Auseinandersetzungen und

¹ Vgl. zur Differenz von handwerklich-technischem und künstlerisch-schöpferischem Herstellen z.B. Robin G. Collingwood: *The Principles of Art*, Oxford 1938, insb. Kap. II, sowie Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, insb. 57ff.

Erfahrungen der Kunst gehorchen der Eigengesetzlichkeit der Kunst(-werke) und lassen sich nicht nach Maßgabe externer Zwecke instrumentalisieren oder beurteilen.

Versteht man die Funktionslosigkeit und Autonomie der Kunst in diesem Sinn, lässt sich eine einigermaßen unparadoxe Deutung der folgenden Formulierung Adornos geben: „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit.“² Auch wenn Kunst und Kunstwerke nicht als Mittel zum Erreichen externer Zwecke verstanden werden können, so lässt sich diese Aussage lesen, so kann doch die Tatsache, dass wir an den in diesem Sinne autonomen Praktiken teilhaben, wiederum eine Funktion haben, und diese Funktion ist es, die der Kunst ihre Bedeutung verleiht.³ Dementsprechend wäre es die Aufgabe der Kunstphilosophie, diese Funktion (bzw. Funktionen) als die Quelle (oder Quellen) des Werts und der Signifikanz von Kunst zu explizieren und damit verständlich zu machen, warum Menschen an den Praktiken der Kunst überhaupt teilnehmen und an der Herstellung, Rezeption und Bewahrung von Kunstwerken ein Interesse haben (und haben sollten).

Man kann große Teile der Tradition der Kunstphilosophie so verstehen, dass hier verschiedene Antworten auf die Frage nach der Funktion der Funktionslosigkeit der Kunst vorgebracht und diskutiert werden. In einer ziemlich groben Vereinfachung lässt sich diese Geschichte in Bezug auf zwei Richtungen sortieren.⁴ Diese unterscheiden sich in der Art und Weise, in der das Verhältnis der Sphäre der Kunst zu unseren sonstigen Praktiken und unserem alltäglichen In-der-Welt-Sein gedacht wird. Die eine Richtung nimmt den oben dargestellten Aspekt der Funktionslosigkeit zum Ausgangspunkt einer starken Autonomiethese. Dass die Werke der Kunst sich nicht als Mittel in den Dienst unserer sonstigen Praktiken stellen lassen, wird als Ausdruck der vollständigen Unabhängigkeit der Kunst von dem Bereich der Praxis und deren Zielen und Zwecken gedeutet. Die Sphäre der Kunst wird losgelöst von und im Gegensatz zu unseren alltäglichen Praktiken verstanden. Kunst ist danach wertvoll, weil sie

² Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1997, 336.

³ Und so lässt sich auch Adornos Kritik an ‚engagierter‘ Kunst verstehen; statt auf die Funktion der Funktionslosigkeit zu vertrauen, durch die Funktionslosigkeit also sozusagen hindurchzugehen, wird die Kunst hier für politische, externe Zwecke in Dienst genommen, die im Rahmen anderer Praktiken bestimmt wurden.

⁴ Wobei sich viele Theorien der Kunst nicht eindeutig zuordnen lassen, sondern in unterschiedlichen Konstellationen Aspekte von beiden Richtungen integrieren.

uns von den Auflagen intentionalen und zweckorientierten Handelns befreit und aus dem Reich der Praxis vollständig herausführt.⁵ Die zweite Richtung – man kann sie im Gegensatz zur starken Autonomiethese als Relationalismus bezeichnen – versteht die Auseinandersetzung mit der Kunst zwar ebenfalls nicht-instrumentalistisch, vertritt aber die Auffassung, dass die Sphäre der Kunst nur in ihren vielfältigen Bezügen zu unserem praktischen In-der-Welt-Sein verstanden werden kann. Kunst ist danach wertvoll, weil sie uns als in einer sozialen Welt verkörperte, wollende und handelnde Wesen adressiert und in verschiedenen – konstitutiven, transformativen und reflexiven – Weisen mit dem Reich der Praxis in Beziehung steht.⁶ Um zu verstehen, warum die verschiedenen Künste bzw. die einzelnen Werke bedeutungsvoll sind, ist es danach notwendig, die Relationen explizit zu machen, die signifikant für die Prägnanz und Transformation unserer sonstigen Praktiken sind.

Einer solchen relationalistischen Sichtweise gelingt es dann auch ohne größere Mühe, der Pluralität und Diversität der Kunstwelt Rechnung zu tragen, während die Spielarten der starken Autonomiethese eher mit Schwierigkeiten konfrontiert sind, zu erläutern, warum die Werke, Genres und Gattungen der Kunst notwendig und nicht nur kontingenterweise im Plural auftreten.⁷ Denn die einzelnen Künste und Werke beziehen sich dem Relationalismus zufolge jeweils auf verschiedene basale Praktiken bzw. aktivieren und involvieren unterschiedliche Dimensionen unserer normativen, praktischen, imaginativen und epistemischen Orientierungen und Dispositionen. Und sie tun dies darüber hinaus in unterschiedlicher – affirmativer oder subversiver, expansiver oder explikativer – Weise.

⁵ Eine solches Verständnis der Kunst entfaltet etwa Christoph Menke in den Büchern *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt 2008) und *Die Kraft der Kunst* (Berlin 2013).

⁶ Ein Ansatz, der einen Relationalismus in diesem Sinne deutlich vertritt, findet sich etwa in John Deweys pragmatistischer Kunstphilosophie – die kategorische Trennung von alltäglicher Praxis und ästhetischer Kontemplation ist ihm zufolge einer der vielen falschen Gegensätze der Philosophie, die eine angemessene Erkenntnis des Gegenstandes verhindern (vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt 1988, und: Dewey: „Experience, Nature, and Art“, in: *Experience and Nature*, London 1929, 354-393.) . Für die Sichtweise, dass sich Kunst nur als reflexive oder transformative Praxis im Verhältnis zu unseren alltäglichen Praktiken erläutern lässt, haben in jüngerer Zeit auch Georg Bertram in *Kunst als menschliche Praxis* (Berlin 2014) und Alva Noë in *Strange Tools. Art and Human Nature* (New York 2015) argumentiert.

⁷ Da der starken Autonomiethese zufolge alle Kunst in ihrer und trotz ihrer Verschiedenheit im Grunde stets dasselbe tut – ein Jenseits der Praxis zu eröffnen.

Was das Verhältnis von einzelnen Kunstgattungen und Genres einerseits und bestimmten Aspekten und Dimensionen alltäglicher Praxis andererseits angeht, lassen sich einige Affinitäten und Schwerpunkte feststellen. So lässt sich im Rahmen der erzählerischen Künste aufgrund der narrativen Struktur leichter die Perspektive des Menschen als Agenten und damit die Aspekte der Bewertung von Handlungssituationen, der Geschichte, der zwischenmenschlichen Verhältnisse und auch der normativen und moralischen Haltungen aufrufen und reflektieren, als dies vielleicht in der absoluten Musik der Fall ist; die piktoralen Künste wiederum besitzen eine Nähe zu Fragen der Wahrnehmung und des Wesens und der Weisen des Begegnens von Gegenständen. Aber so wichtig es ist, solche Kristallisationen von Relationen und Konventionen zu registrieren, um die verschiedenen Funktionen der Kunst zu bestimmen, so wenig lässt sich eine stabile Eingrenzung und Zuordnung der unterschiedlichen Künste, Medien und Funktionen vornehmen. Denn allein mit der Zuordnung eines konkreten Werks zu einer bestimmten Kunstform ist keineswegs schon abschließend bestimmt, was die besonderen Potentiale und Wirkungen dieses Werks sind. Allein in der konkreten Auseinandersetzung mit einem einzelnen Werk lässt sich erfahren, was es tatsächlich tun kann, und bestimmen, welche Funktionen es hat. Jedes (starke) Kunstwerk ist neu und singulär, kein Kunstwerk wiederholt schlicht ein anderes, die einzelnen Kunstwerke verhalten sich nicht wie Token und Type zum Allgemeinen ihrer Gattung, sondern sie transformieren und erweitern diese und handeln damit auch das Verhältnis der Künste untereinander neu aus.⁸

Die bisher genannten Erfahrungen und Wirkungen der Kunst sind nicht unabhängig von den intersubjektiven Diskursen über Kunst zu begreifen. Es ist der Kunst nicht äußerlich, dass wir uns in der Galerie und nach dem Kino darüber austauschen, was von dem Gesehenen zu halten ist, und dass es die professionalisierten Institutionen und Praktiken der Kunstkritik und der Kunstwissenschaften gibt. Vielmehr ist die verstehende, interpretierende und beurteilende Auseinandersetzung mit den und über die Werke die Atmosphäre, in der sie lebendig werden. Zwar sind Kunstwerke (häufig) Gegenstände des sinnlichen Vernehmens – aber ihre Wirksamkeit geht in einer un-

⁸ Es ist dieses Verhältnis von Konkretem und Allgemeinen in der Kunst, das Dewey unterstreicht, wenn er schreibt: „[J]edes authentische neue Kunstwerk [ist] in gewissem Grade selber die Geburt einer neuen Kunst.“ (*Kunst als Erfahrung*, 267). Vgl. zum dynamischen Verhältnis der Künste auch Daniel Feige: *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Kap. 3.

mittelbaren sinnlichen Reaktion nicht auf. Vielmehr fordern uns Kunstwerke dazu heraus, sie zu verstehen, ihr Verhältnis zu anderen Werken und zu Gattungskonventionen zu reflektieren und nicht zuletzt zu entscheiden, ob und warum wir sie für gelungen oder misslungen halten. Die Erfahrung von Kunstwerken hat also eine sinnliche Komponente, ist aber mit Deutungen und Wertungen verbunden, die wir im Diskurs mit anderen artikulieren und auf die Probe stellen.

Und Kant hat in seinen Ausführungen zur Antinomie des Geschmacksurteils sicherlich Recht, wenn er sagt, dass wir über die unterschiedlichen Beurteilungen der Werke zwar durchaus streiten, nicht aber disputieren können. Die Deutungen und Wertungen sind nicht einfach eine Sache individueller Vorlieben, sondern sie werden vorgebracht in einem diskursiven Raum begründender Auseinandersetzung über die angemessene Interpretation und Evaluation von Werken, und dies obwohl wiederum auch keine empirisch messbaren Fakten existieren, aufgrund derer objektiv entschieden werden könnte, wer Recht hat. Es gehört zu den bedeutsamen Funktionen der Kunst, dass sie einen solchen Raum des Streits eröffnet und offenhält.⁹ Einen Raum, in dem wir uns angesichts der Erfahrungen und Deutungen innovativer und singulärer Werke über die verschiedenen Fragen, Probleme und Dimensionen unseres In-der-Welt-Seins auseinandersetzen, mit denen sie uns konfrontieren, seien dies Fragen der Erkenntnis, der Emotionalität oder der Normativität oder seien dies Fragen nach dem Wesen, den Funktionen und dem Wert der Kunst selbst.

II. Die Stellung der Kunstphilosophie innerhalb der Philosophie

Das skizzierte relationalistische Verständnis der Praktiken der Kunst stellt eine besondere theoretische Position im Bereich der Philosophie der Kunst dar; sie hat darüber hinaus aber auch weiterreichende Konsequenzen für das Verständnis von Philosophie insgesamt. Denn wenn sich die Kunst nur mit Rücksicht auf ihre prägenden und transformativen Beziehungen zu den alltäglichen Praktiken verstehen lässt, be-

⁹ Vgl. zur Bedeutung der diskursiven Auseinandersetzung für die historische Dynamik (des Begriffs) der Kunst zum Beispiel Walter Brice Gallie: „Art as an Essentially Contested Concept“, in: *The Philosophical Quarterly* 6/23 (1956), 97-114, und David Novitz: „Disputes about Art“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2/54 (1996), 153-163.

deutet das umgekehrt, dass man auch die alltäglichen Praktiken nicht vollständig in den Blick bekommt, wenn man nicht berücksichtigt, inwieweit und in welcher Hinsicht sie durch die Praktiken der Kunst geprägt und transformiert wurden bzw. werden können. Eine solche Sichtweise liegt daher über Kreuz mit der eingangs erwähnten kompartementalistischen Vorstellung von Philosophie, derzufolge sich die Fragen der theoretischen Philosophie, der praktischen Philosophie und der Ästhetik säuberlich voneinander trennen und unabhängig voneinander behandeln ließen. Vielmehr kann es für eine Vielzahl von Fragestellungen in den einzelnen Teilbereichen der Philosophie – für Fragen der Rationalitäts- und der Erkenntnistheorie und der Sprachphilosophie ebenso wie für Fragen der Sozialphilosophie und der politischen Philosophie – von Relevanz sein, zu untersuchen, an welchen Punkten und in welchem Maße die entsprechenden Praktiken und Institutionen affizierbar für die prägenden und modifizierenden Dynamiken der Kunst sind bzw. ob sie selbst eine ästhetische Dimension besitzen.¹⁰

Die tiefgreifende Bedeutung, die die Praktiken der Kunst für die theoretischen und praktischen Verhältnisse insgesamt besitzen, wird insbesondere von Theorien herausgestellt, die das welterschließende Potential der Kunst beschreiben. Danach sind es (unter anderem) die verschiedenen Konfigurationen und Innovationen der Kunst, die Zugänge zur Welt, zu uns Selbst und zu anderen eröffnen.¹¹ Es sind dann nicht nur propositional verfasste Gründe und empirische Kenntnisse, die unsere Weltverhältnisse und Selbstverständnisse bestimmen, sondern unsere Perspektive auf die Welt ist durch ästhetische Aspekte beeinflusst, die prägen, was wir wahrnehmen und wie wir es interpretieren. Was für uns ein Grund ist bzw. zum Grund werden kann, ist abhängig von der Art und Weise, in der uns die Welt erschlossen ist. In diesem Sinn hat zum Beispiel Albrecht Wellmer auf die fundamentale Bedeutung der Welter-schließung in ihrer den rationalen Raum der Gründe eröffnenden und formenden Funktion hingewiesen, die er mit Rücksicht auf Adornos Begriff des ‚Nichtidentischen‘ expliziert. Stets konfrontiert uns das Individuelle und Singuläre der Objekte der Kunst

¹⁰ In diesem Sinn hat beispielsweise Juliane Rebentisch herausgearbeitet, dass das Ästhetische nichts den politischen Prozessen und Praktiken Äußerliches oder gar Entgegengesetztes ist, sondern dass verschiedene Aspekte des Ästhetischen konstitutiv für die Sphäre des Politischen sind, vgl. *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.

¹¹ Diese Sicht findet sich wohl am prominentesten bei Heidegger, wenn er den Werken der Kunst die Kraft zuschreibt, eine Welt zu eröffnen, d.h. einen je historisch spezifischen Raum bedeutsamer Praxis zu etablieren.

mit den Grenzen unserer Ausdrucksmittel – stets werden wir dazu herausgefordert, die Formen des Verstehens und Verständigens in einer Weise zu erweitern und flexibel zu halten, die es erlaubt, dem jeweiligen Gegenstand in seiner Besonderheit gerecht zu werden. Die Kunst ist damit Ausgangspunkt einer beständigen Transzendenz in der Immanenz sozialer Praxis.¹²

Ein besonderer Bereich, der uns durch die Erfahrung der Kunst erschlossen wird, ist Dewey zufolge der der Gefühle und Stimmungen. Kunstwerke ermöglichen es, bestimmte emotionale Zustände zu artikulieren und zu kommunizieren. Dies geschieht in der Kunstproduktion, indem es das Durcharbeiten des artistischen Materials der Künstlerin erlaubt, Gefühle, Stimmungen und Haltungen auf eine Weise zu externalisieren und erfahrbar zu machen, die eine bewusste Reflexion auf und Haltung zu ihnen ermöglicht. Erst das Kunstwerk kann als ein angemessen artikulierter Ausdruck von Zuständen gelten, die vormals auch für das Subjekt dieser Zustände selbst nicht als solche zugänglich waren. Die Kunst ist aber nicht nur ein Medium der Selbstbegegnung, sondern gleichzeitig ein Medium der Verständigung, indem sie die Emotionen und Stimmungen anderer in der Erfahrung ihrer Werke erlebend nachvollziehbar macht. Da diese Zustände in ihrer Spezifik und Qualität nicht durch propositionale Sprache berichtend vermittelt werden können, sind es die Formen und Medien der Künste, die durch ihr Potential konkreter Erfahrbarkeit eine Mit-Teilung dieser Dimension sozialen Seins allererst ermöglichen.¹³

Die Praktiken der Kunst tragen so zum Offenhalten eines Raums des Erkennens, der Begegnung und der Erfahrung bei. Damit lassen sich die Praktiken der Kunst als die Bedingungen einer Dimension kultureller Veränderung und Freiheit verstehen. Denn sie erlauben es, durch die Erfahrungen, die hier gemacht werden können, nicht bei den bisherigen Sichtweisen, Einstellungen und Handlungsmustern verharren zu müssen. Aber die künstlerischen Praktiken sind nicht nur in ihrer transformativen Dyna-

¹² In der Sicht der Bedeutung der Kunst weicht Wellmer damit von Adorno ab: Die Kunst eröffnet nicht nur einen Blick auf ein utopisches Jenseits der Gesellschaft, sondern sie ist vielmehr in ihren konkreten Wirkungen als eine transformierende Kraft zu begreifen, die in einem nicht abschließbaren Prozess die gesellschaftlichen Möglichkeiten von Erkennen und Handeln erweitert und verändert.

¹³ Und da die emotionale Dimension von Dewey nicht als der irrationale Gegenpol zur Rationalität konzipiert wird, sondern er aufzeigt, dass sie eine fundamentale Rolle in unserer auf Erkenntnis und Praxis ausgerichtete kognitiven Auseinandersetzung mit der Welt spielt, ist mit der Kunst ein Raum mitteilender Verständigung über mögliche menschliche Einstellungen und Haltungen gegenüber der Welt insgesamt eröffnet.

mik zu verstehen, sondern sie haben – hermeneutisch formuliert – auch je schon zu den sozialen Bedingungen des Wahrnehmens, Verstehens und Bewertens beigetragen, an denen wir teilhaben.¹⁴

Neben der konstitutiven und transformativen Wirksamkeit der Kunst lässt sich auch ihre reflexive Dimension betonen. Man kann einerseits sagen, dass die Praktiken der Künste stets reflexiv sind, weil sie notwendig in einer Relation zu unserer sonstigen Praxis stehen und diese thematisieren, prägen oder sich an ihr abarbeiten. Man kann die Reflexivität der Kunst aber auch in Analogie zur Reflexion der Philosophie deuten, indem man die Praktiken der Kunst als eine spezifische Form der Selbstverständigung versteht. Die Kunst macht diesem Verständnis zufolge Strukturen und Aspekte unserer Praktiken explizit und erfahrbar, die implizit und unbewusst bleiben, solange wir nur als Handelnde an diesen Praktiken teilnehmen. Die Kunst lässt uns auf besondere, erlebende Weisen sehen und verstehen, was es heißt, als leibliches, denkendes und handelndes Wesen in der Welt zu sein;¹⁵ sie führt uns Möglichkeiten und Grenzen unserer Dispositionen, Einstellungen, Wertungen und Beziehungen vor Augen, die im Zuge der bloßen Teilnahme an Praktiken implizit und unerkant bleiben – was wiederum zu einer Modifikation dieser Praktiken führen kann.

Die Praktiken der Kunst stehen auf vielfältige und komplexe Weise mit dem Gewebe der anderen menschlichen Praktiken in Beziehung. Sie eröffnen und transformieren die Räume, in denen sich diese Praktiken vollziehen. Wer also philosophisch die Stellung des Menschen in der Welt beleuchten und die Formen und Dynamiken der nicht-künstlerischen Praktiken, in die er involviert ist, verstehen will, der muss auch die Funktionen der Kunst im Blick behalten.

¹⁴ Unter Rückgriff auf Wittgenstein hat beispielsweise John Gibson einen Vorschlag gemacht, wie wir den Beitrag der Kunst, und insbesondere der narrativen Künste, zur Konstitution eines geteilten normativen sozialen Raums verstehen können. Vgl. John Gibson: *Fiction and the Weave of Life*, Oxford 2007.

¹⁵ Ein solches Potential der Kunst beschreibt Martin Seel mit Bezug auf den Film in „Das Ethos des Kinos“, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 2/60 (2015), 111-120.