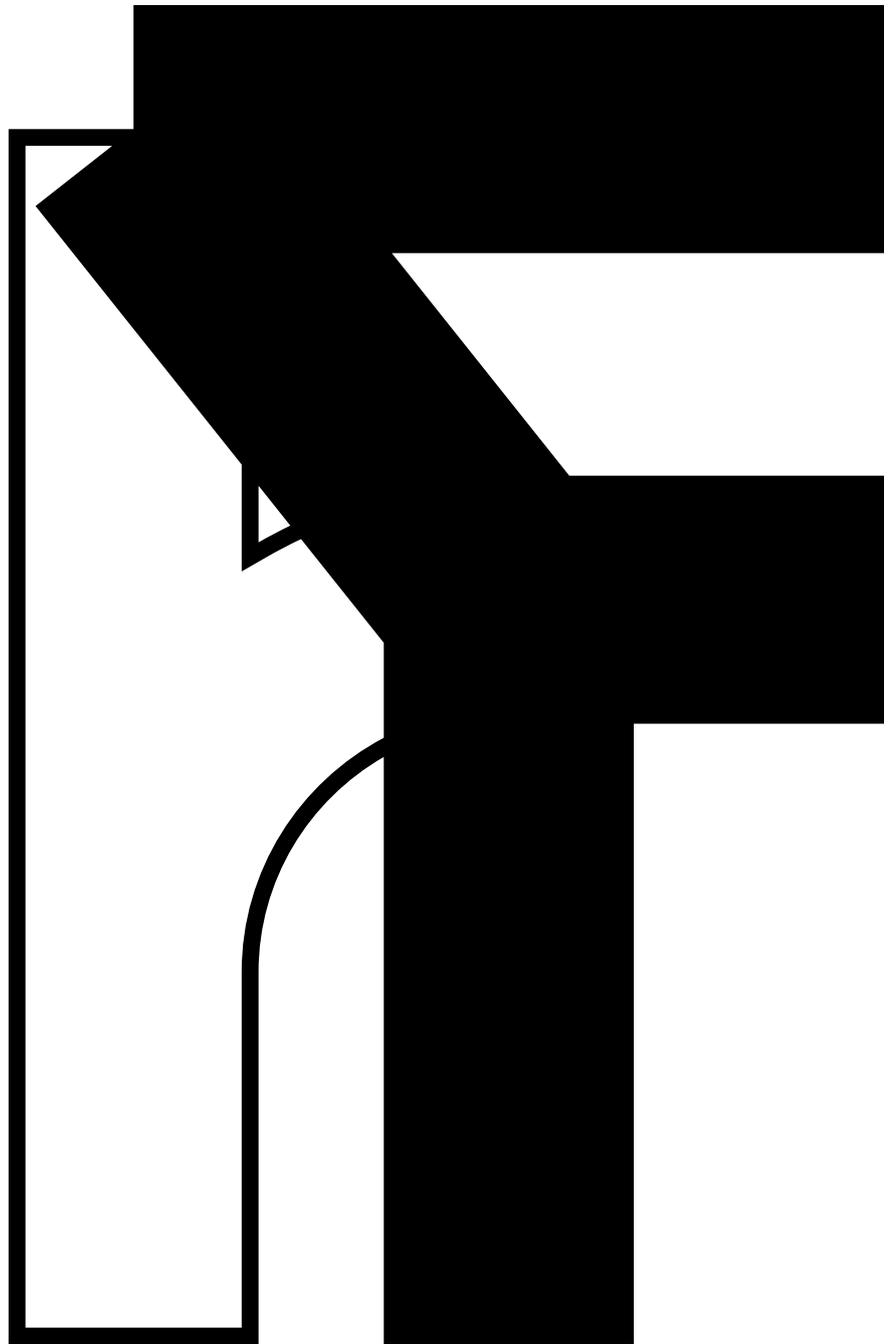


DANIEL MARTIN FEIGE

**Das Verhältnis von Philosophie
und Ästhetik im Spiegel der
definitionstheoretischen Debatten
der analytischen Ästhetik**



**Deutsche Gesellschaft
für Ästhetik**

DANIEL MARTIN FEIGE

**Das Verhältnis von Philosophie und Ästhetik
im Spiegel der definitionstheoretischen Debatten
der analytischen Ästhetik**

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

Die analytische Ästhetik hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem im Rahmen einer spezifischen Rezeption des späten Wittgenstein als eigenständiger wie heute in der angloamerikanischen Philosophie dominanter Zweig des Nachdenkens über ästhetische Fragen herausgebildet. Charakteristisch für sie ist mittlerweile insgesamt eine ausgeprägte Binnendifferenzierung von Themen, die in der Tradition der europäischen Ästhetik zumeist in einem Atemzug diskutiert worden sind: Frank Sibleys Analyse ästhetischer Begriffe äußert sich nicht zu Fragen einer Theorie der Kunst; Morris Weitz' Analyse der logischen Grammatik des Kunstbegriffs beansprucht ebenso wie Arthur C. Dantos Arbeiten zur Ästhetik allein einen Beitrag zur Kunsttheorie zu sein und nicht ein Beitrag zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung oder einer Theorie ästhetischer Eigenschaften insgesamt; Dominic McIver-Lopes aktuelles Buch zur Kritik am Begriff der Kunst im Singular ist primär ein metatheoretischer Beitrag zur Frage, wie sich der Kunstbegriff zum Begriff der einzelnen Künste verhält. Konsequenz dieser Binnendifferenzierung sind stark spezialisiert geführte Debatten zu bestimmten Unterfragen der Ästhetik wie etwa Fragen zur Definierbarkeit des Kunstbegriffs, zur Ontologie von Kunstwerken oder zu Sinn und Bedeutung ästhetischer Prädikate.

Ich möchte im Folgenden eine systematische Bestandsaufnahme zum gegenwärtigen Verhältnis von Philosophie und Ästhetik mit Blick auf die analytische Ästhetik

derart vornehmen, dass ich einen Diskussionskontext kurz herausgreife und seine Entwicklung in Grundzügen vorstelle: Die Frage der Definierbarkeit des Kunstbegriffs. Mein Vorgehen kann natürlich angesichts der Diagnose der Ausdifferenziertheit der Debatten keineswegs beanspruchen, das Feld der analytischen Ästhetik insgesamt in den Blick zu nehmen. Ebenso wenig beanspruche ich, dass sich alle dort geführten Debatten auf die Frage der Definierbarkeit des Kunstbegriffs zurückbeziehen lassen. Was ich allerdings durchaus beanspruche, ist, mehr als ein Beispiel für die Theoriebildung im Rahmen der analytischen Ästhetik zu geben: Die folgende knappe Analyse soll darin exemplarisch sein, dass sie Aspekte hervortreten lässt, die für die Debatten der analytischen Ästhetik insgesamt charakteristisch sind. Mein leitender Gedanke lautet dabei, *dass diejenigen, die Kunst im herkömmlichen Sinne zu definieren versuchen oder etwas Vergleichbares in weniger expliziter Weise tun, mit einem problematischen Verständnis ästhetischer Grundbegriffe operieren, das mit einem problematischen Verständnis der Relevanz ästhetischer Fragen für die Philosophie zusammenhängt*. Ich bin dabei der Auffassung, dass die genannten Probleme keineswegs ausschließlich die analytische Ästhetik betreffen. Vielmehr treten sie hier besonders deutlich hervor, weil entsprechende Versuche im Detail durchgeführt worden sind. Es reicht nicht einfach zu behaupten, Kunst sei nicht definierbar, und das womöglich noch unter Rekurs auf ihre affektiven Qualitäten oder auf den Gedanken, dass Kunst-erfahrungen nichtbegrifflich oder gar unvermittelt seien. Oftmals bleiben solche Vorschläge – abgesehen von der Frage, inwieweit sie überhaupt verständlich sind – dialektisch auf das bezogen, wozu sie eine Alternative sein möchten. Die folgende knappe Analyse der analytischen Ästhetik soll damit auch exemplarisch für Probleme sein, die sich keineswegs nur in dieser Tradition des philosophischen Nachdenkens über ästhetische Fragen finden. Zu den Leistungen der analytischen Ästhetik gehört dabei meines Erachtens, dass sie sich gegenüber der Kritik dadurch exponiert, dass sie in ihrem Verfahren explizit argumentativ verfährt. Zu ihren Schwächen gehört gleichwohl, worauf sie sich in der *Form ihrer Argumentation* in den meisten Fällen schon implizit verpflichtet hat.

Die Frage der Kunstdefinition in der analytischen Ästhetik: Eine Skizze

In besonders markanter Weise sind die Diskussionen der analytischen Ästhetik mit dem Projekt einer Klärung ästhetischer Grundbegriffe verbunden. Hier ist vor allem die Frage nach dem Kunstbegriff dominant gewesen. Im Kontrast zu frühen Arbeiten etwa von Helen Knight und Margaret Macdonald, die noch in ihren Bemerkungen zur Kunst Beiträge zu einer allgemeinen Theorie ästhetischen Urteilens waren, beginnt die Zeitrechnung dieser Debatten mit den sogenannten Neo-Wittgensteinianern der 1950er Jahre. Neben William Kennick, der den Kunstbegriff im Anschluss an Wittgensteins Bemerkung zur kriterienlosen Verwendung von Begriffen zu explizieren versucht hat, und Paul Ziff, der avant la lettre eine Prototypensemantik des Kunstbegriffs vertreten hat, ist hier vor allem Morris Weitz' Beitrag zur Debatte um die Definition des Kunstbegriffs zu nennen, in dessen Rahmen er Wittgensteins Analyse des Spielbegriffs auf den Kunstbegriff übertragen hat. Anhand der Logik der Familienähnlichkeit hat ein antiessentialistisches, pluralistisches und dynamisches Verständnis des Begriffs der Kunst vorgeschlagen. Mit Blick auf ihre Skepsis gegenüber Kunstdefinitionen im Sinne der Angabe jeweils notwendiger und zusammen hinreichender Bedingungen sind entsprechende Beiträge häufig auch im Sinne eines globalen Skeptizismus gegenüber jeglicher Kunstdefinition verstanden worden, die sie in der sogenannten traditionellen Ästhetik am Werk sahen. Dabei haben die Neo-Wittgensteinianer den Blick für die Frage geschärft, welche Festlegungen wir implizit oder explizit treffen, wenn wir den Kunstbegriff verwenden – nicht zuletzt mit Blick auf die Frage, welche Arten von Werken paradigmatisch für die jeweilige Kunsttheorie ist – und dabei kunsttheoretische Frage von anderen ästhetischen Fragen kategorial unterschieden. Damit haben sie zu Recht das in Zweifel gezogen, was man die *Logik des Beispiels* nennen könnte: Dass eine theoretische Artikulation der mit Kunst verbundenen Grundbegriffe Beispiele zu ihrer Illustration verwendet, die qua Beispiel immer ersetzbar sind, was die entsprechende Theorien zu externen Bezugnahmen auf Kunst macht. Wie v.a. aber Maurice Mandelbaum wirkmächtig kritisiert hat, haben die Neo-Wittgensteinianer das definitionstheoretische Projekt deshalb vorschnell verabschiedet, weil sie für eine Definition nur manifeste und nicht auch relationale Eigenschaften haben gelten lassen. Im Gefolge sind verschiedene Versuche einer

relationalen Kunstdefinition entwickelt worden, die sich heute vielleicht in drei dominante Familien einteilen lassen.

Erstens sind hier *funktionalistische* Definitionen zu nennen (i). Eine funktionalistische Definition versucht den Kunstbegriff unter Rückgriff auf besondere Leistungen zu erläutern, die als konstitutiv für Kunstwerke als Kunstwerke ausgewiesen werden. Nahezu ausschließlich sind entsprechende Definitionen dabei als evaluative Definitionen derart entwickelt worden, dass sie in die Definition des Begriffs Angaben über den besonderen Wert bzw. die besondere Rolle einbauen, die die Kunst für uns hat. In der Tradition Monroe Beardsleys werden diese Funktionen bis heute in der analytischen Ästhetik zumeist immer auch im Sinne des Exemplifizierens ästhetischer Dimensionen der Werke im Sinne ihrer sinnlich wahrnehmbaren Eigenarten verstanden. Als Folge des Einwandes gegen die Beschränkung auf manifeste Eigenschaften wird dabei gleichwohl mittlerweile zumeist zwischen ästhetischen Eigenschaften und kunstspezifischen Eigenschaften unterschieden, wobei letztere von ersteren unterscheidet, dass sie relationale Eigenschaften meinen, die ein Kunstwerk durch seinen Bezug auf Genres, Traditionen usf. besitzt. So kann die Originalität eines Werks eine ästhetisch relevante Eigenschaft sein, aber es ist im Regelfall keine, die man einem Werk einfach ansehen kann. Aber auch Eigenschaften der ersteren Klasse werden häufig nicht länger durch eine Vermischung der kunsttheoretischen Frage mit dem Erbe einer sensualistischen Ästhetik erläutert; für Autoren wie Shelley und auch Noël Carroll gehören analoge ästhetische Eigenschaften zu vielen Kunstwerken so, wie die Eleganz eine ästhetische Eigenschaft eines mathematischen Beweises ist. Zweitens sind vor allem seit den 1970er Jahren *prozedurale* Kunstdefinition entwickelt worden (ii), die sich anders als funktionalistische Definitionen dezidiert als deskriptive Definitionen verstehen. In diesem Feld lassen sich der Tendenz nach institutionentheoretische und historische Definitionen unterscheiden. George Dickies Institutionentheorie der Kunst, die Kunst als in Praktiken instanziierte „Kunstwelt“ mit für Akteure klar definierten Rollen expliziert, hat die erste Variante geprägt und dabei den wichtigen Gedanken artikuliert, dass Kunst in bestimmter Weise unter Bezug auf komplexe Praxiszusammenhänge in historischen Lebensformen zu erläutern ist. Beiträge u.a. von Jerrold Levinson und Noël Carroll haben hingegen vorgeschlagen, dass die Zugehörigkeit von Gegenständen in das Reich der Kunst genetisch über die Möglichkeit einer

Einordnung in eine Geschichte der Kunst zustande kommt. Natürlich existieren auch Mischformen zwischen funktionalistischen und prozeduralen Kunstdefinition, u.a. von Robert Stecker oder Gary Iseminger. Gegenüber diesen Theoriesträngen lässt sich als dritte Kategorie das Fortleben des kunstdefinitorischen Skeptizismus der Neo-Wittgensteinianer ausweisen (iii), der nun allerdings zumeist die Gestalt eines kunstdefinitorischen *Pluralismus* gewinnt; Aaron Meskin allerdings z.B. hält weiterhin an Weitz' skeptizistischer Agenda fest. Ausgehend von der Intuition, dass es in begrifflichem Sinne mehr als eine Weise gibt, in welcher etwas ein Kunstwerk ist, hat Berys Gaut wirkmächtig eine Clusterdefinition des Kunstbegriffs vorgeschlagen, die eine offene Liste definitorisch relevanter Bedingungen nennt, von denen Kunstwerke jeweils einige, aber niemals alle erfüllen. Die Clusterdefinition lässt sich dabei, wie Stephen Davies kritisch geltend gemacht hat, auch als disjunktivistische Definition explizieren, was u.a. Grant Tavinor mit Blick auf Videogames durchgespielt hat. Auch Kendall Waltons oder Robert Steckers Vorschläge lassen sich im Sinne der Agenda lesen, ein pluralistisches Bild der Kunstdefinition zu zeichnen.

Die Vorschläge der dritten Klasse sind von der wichtigen Einsicht geprägt, dass etwas an der Suche nach einem Wesen der Kunst im herkömmlichen Sinne problematisch ist. Einige Theoretiker wie Peter Kivy und jüngst Dominic McIver Lopes haben die weitergehende Konsequenz gezogen, die Debatte um die Definierbarkeit der Kunst insgesamt zugunsten der Debatte um die Explizierbarkeit dessen, was einzelne Künste ausmacht, zu verlassen; McIver Lopes etwa glaubt, dass man angesichts von „hard cases“ für die Kunstdefinition auf die Ebene der Explikation einzelner Künste wechseln muss. Die Frage des Verhältnisses der Künste zur Kunst im Singular ist insofern für die analytische Ästhetik insgesamt virulent, als sich in ihr ausgiebige Debatten auch zu den einzelnen Künsten finden. So sind in der im Vergleich zur deutschen Ästhetik dort sehr lebendigen Musikphilosophie etwa verschiedene Optionen diskutiert worden, wie musikalische Werke ontologisch zu denken sind, etwa von Peter Kivy, Julian Dodd oder Nicholas Wolterstorff im Sinne abstrakter Entitäten, von Nelson Goodman im Sinne einer Gesamtheit von Einzelgegenständen, im Sinne der Kombinationen von abstrakten und konkreten Aspekten von Jerrold Levinson, als praxeologisch verkörperte Handlungsformen bei David Davies, wobei sich auch hier wiederum Vorschläge etwa von Lydia Goehr oder Aaron Ridley finden, die das Projekt

der Klärung der Ontologie musikalischer Werke in einem solchen Register für problematisch halten; mit Einschränkungen gilt das auch für Andrew Kania und Theodore Gracyk, die andere Arten von Musik gegenüber der Musik der Tradition europäischer Kunstmusik profiliert haben.

Die Rolle der Ästhetik in der und für die Philosophie: Einige Anmerkungen

Die skizzierten Debatten der analytischen Ästhetik haben wichtige Einsichten artikuliert. Ich möchte mit Blick auf die Frage nach der Rolle der Ästhetik in der Philosophie abschließend gleichwohl drei Hinsichten kurz benennen, von denen ich glaube, dass sich in ihnen zugleich in bestimmter Weise die systematischen Verkürzungen der Debatten der analytischen Ästhetik nachzeichnen lassen. Die Einheit dieser Tradition des Nachdenkens über Kunst und ästhetische Fragen wäre dann nicht allein positiv durch das Anschließen an etablierte Fragen zu erläutern, sondern vielmehr zugleich negativ durch das, was sich in ihr eben nicht denken lässt.

Erstens einige Bemerkungen zur *Pluralisierung des Ästhetischen* (i). Die analytische Ästhetik sensibilisiert mit Blick auf unsere Formen des Denkens, Handelns und Sprechens für die Frage, was eigentlich im Fokus der jeweiligen Überlegungen zur Ästhetik steht und klagt berechtigterweise ein, dass man eine Theorie der Musik oder eine Theorie des Romans kaum wird an einem einheitlichen Begriff etwa der ästhetischen Erfahrung oder der ästhetischen Wahrnehmung aufziehen können, der dann nur noch in einem zweiten und abgeleiteten Schritt Differenzierungen kennt. Erstaunlicherweise aber übergehen sie dabei Optionen, die Einheit in der Vielheit zu denken, die auch in den Debatten der postanalytischen theoretischen wie praktischen Philosophie diskutiert werden – man denke etwa an die Arbeiten John McDowells, Michael Thompsons, Robert Brandoms oder James Conants. Auf einen *Pluralismus* des Ästhetischen zu pochen, sollte nicht dazu führen, ihn nicht länger als Pluralismus des Ästhetischen zu verstehen. Aus den Debatten der analytischen Ästhetik lässt sich allerdings die Lektion lernen, dass die Einheit des Ästhetischen sich nicht unter Rekurs auf ein letztes *inhaltliches* Merkmal formulieren lässt. Vielmehr sollte sie im Sinne von Formunterschieden des Ästhetischen verstanden werden, die allerdings wie-

derum nicht formalistisch erläutert werden dürfen, da sie ansonsten der kritisierten Logik des Beispiels zum Opfer fallen.

Zweitens der Streit um den *Begriff des Begriffs* (ii). Man versteht die definitionstheoretischen Debatten der analytischen Ästhetik falsch, wenn man sie als Ausdruck eines Fetischs für Kategorisierungen interpretieren würde. Vielmehr sind sie dem Gedanken verpflichtet, bestehende Bestimmungen zu Ende zu denken. Gerade jüngere Vorschläge, die einen Fokus auf die Spezifizierung von Kontur und Verhältnis der Künste legen, sind ein wichtiges Korrektiv zu globalen Debatten um das Ästhetische oder die Kunst im Singular. Meines Erachtens liegt den Debatten der analytischen Ästhetik um die Definition allerdings nicht allein in ihrer deskriptiven, sondern noch in ihrer evaluativen Variante ein verengtes Verständnis dessen zugrunde, was ästhetische Grundbegriffe sind. In den Debatten um eine deskriptive Kunstdefinition operiert die Tradition, die mit den Neo-Wittgensteinianern ursprünglich angetreten war, die Logik des Beispiels zu überwinden, *nämlich selbst im Register von Beispielen und zwar genauer: Gegenbeispielen*. Es finden sich hier Kaskaden von Definition und ihren Widerlegungen unter Verweis auf Kunstwerke; wenn ein Autor wie Nick Zangwill das zu Recht kritisiert, zieht er dabei leider wieder nur Schlüsse daraus, die eine dialektische Perpetuierung des Kritisierten sind. Das Problem ist hier nicht so sehr, dass dabei Gegenstände schon als Kunstwerke vorausgesetzt werden – denn aus dem richtigen Gedanken, dass wesentlich umstritten ist, was zur Kunst gehört, folgt kein globaler Skeptizismus derart, dass alles, was zur Kunst gehört, in jedem Moment faktisch zur Disposition steht. Es besteht vielmehr und vor allem darin, dass neue Kunstwerke prinzipiell nur als *Störung* einer etablierten Definition gedacht werden können. Noch die definitionskritischen Ansätze von Berys Gaut oder Aaron Meskin bleiben dialektisch auf das herkömmliche Modell der Definition auch dann bezogen, wenn sie es öffnen. Anders gesagt: Selbst wenn es einer Definition kontrafaktischerweise gelänge, die Menge aller Kunstwerke in einem bestimmten Moment extensional herauszugreifen, *wäre sie doch kategorial verfehlt*. Denn Definitionen im skizzierten Sinne greifen *summarisch* auf ihre Gegenstände zu, die entsprechend bloß noch unter sie *fallen*. Als Konsequenz müsste es demgegenüber darum gehen, ein Verhältnis von Begriff und ästhetischem Gegenstand zu denken, das die jeweils neuen Gegenstände, vor ihrem Auftreten im Rahmen einer Definition ebenso undenkbar wie

unbestimmbar, als *produktive Momente* für die begriffliche Artikulation *selbst* verstanden werden und nicht länger als Störung. Das aber würde einen ganz anderen Begriff des Begriffs voraussetzen, als er in der analytischen Ästhetik diskutiert wird.

Dieser Punkt lässt sich mit Blick auf die Frage nach der *Relevanz der Kunst* (iii) noch radikalisieren. Die analytische Ästhetik zieht aus unserem Umgang mit Kunstwerken nicht die Konsequenzen, die sie ziehen müsste, nämlich einen *anderen Begriff des Begriffs* zu formulieren. Sind summarische Rückgriffe auf Kunstwerke derart unzureichend, dass gelingende Kunstwerke niemals bloß unter Begriffe fallen, sondern als Ereignisse vielmehr nach Begriffen verlangen, die ihnen angemessen sind und – mit Adorno gesprochen – ein wesentlicher Teil wie zugleich Ausdruck eines mimetischen Nachvollzugs sind, so wird das ganze Projekt einer Definition wie ihrer Alternativen fragwürdig. Denn Definitionen etablieren monotone Reihen von Gegenständen – das gilt noch für Berys Gauts offene Definition, da der Rekurs auf Eigenschaften metatheoretisch selbst durch das Auftauchen neuer Eigenschaften nicht infrage gestellt werden kann. Demgegenüber müsste es darum gehen, jedes Element einer solchen Reihe derart als Ereignis zu verstehen, das zugleich die vorangehenden Elemente der Reihe in ihrem Sinn neu- und weiterbestimmt – und insgesamt dabei die Elemente der Reihe in Frage stellen kann, wie es in Frage stellen kann, ob es überhaupt diese Reihe gibt. Dieser Einwand gilt keineswegs nur für die analytische Ästhetik, sondern für eine Vielzahl ästhetischer Positionen, die allesamt eine positive Bestimmung der Kunst vornehmen, ohne die spezifische Art und Weise, wie Kunst solche Bestimmungen gerade immanent *attackiert* in Rechnung zu stellen.

Das Ästhetische in Gestalt der Kunst in die Philosophie einzuzeichnen würde entsprechend zweierlei heißen: Erstens (iiia) würde es gegenüber summarischen, vorhandenheitstheoretischen und transzendentalen Bestimmungen darum gehen, in der Kunst ein gegenwärtiges Moment zu diesen artikuliert zu sehen. Wenn es so ist, dass es einer anderen Form des Denkens über Kunstwerke bedarf, so ist es zugleich auch so, dass sich die Rolle der Kunst für die Philosophie anders ausnehmen würde als ein bloß kontingenter Gegenstand unter anderen für das philosophische Nachdenken zu sein. Vielmehr wäre die Kunst ein markantes *Korrektiv* gegenüber einem philosophischen Nachdenken, das subsumierend und – trotz seiner Kritik an falschen

Verallgemeinerungen – selbst wiederum generalisierend auf Gegenstände zugreift. Im Rahmen einer Thematisierung der Frage, was es überhaupt heißt, sich angemessen im Denken auf Kunstwerke zu beziehen, könnte so zugleich ein anderer Begriff dessen in den Blick kommen, was Angemessenheit im Denken *überhaupt* heißt. Wenn es zweitens (iiib) deshalb nicht länger möglich wäre, die Kunst als einen kontingenten Gegenstand unter anderen im Rahmen der Philosophie zu behandeln, so hätte das auch Konsequenzen für die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Philosophie folgendermaßen: Dass Kunst Philosophie affizieren kann, muss heißen, dass sie ihr selbst nahe steht, was die analytische Ästhetik dadurch zurückweist, dass sie eben die Kunst als einen letztlich beliebigen Gegenstand unter anderen behandelt.