

Christoph Jäger

Kunst, Kontext und Erkenntnis

In: *Kunst und Erkenntnis*,

hrsg. von Christoph Jäger und Georg Meggle,

Paderborn: mentis-Verlag, 2005,

S. 9-39

Kunst, Kontext und Erkenntnis

Eine Einführung

»Kunst«, so hat Paul Klee einmal gesagt, »gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« (KLEE 1920, 28). Klee denkt hier vor allem an die bildenden Künste, speziell an Malerei und Graphik; doch ähnlich haben sich Künstler und Kunsttheoretiker auch immer wieder über andere Kunstgattungen geäußert. Tolstoj schreibt, ein Kunstwerk sei, »was Neues mit Klarheit und voll Aufrichtigkeit« erschließe. Er hat dabei vor allem die Literatur im Auge und fügt hinzu, wenn man ein Kunstwerk nicht verstehe, dann sei das Werk nicht gut. Denn zu den Hauptaufgaben der Kunst gehöre es, »das nicht Verstandene verständlich zu machen«.¹ – Wenn uns etwas im Sinne Klees sichtbar gemacht wird, wenn sich uns etwas Neues erschließt oder wir Dinge verstehen, die wir bislang nicht verstanden hatten, dann haben wir etwas *erkannt*. Doch welche Art der Liaison pflegen Kunst und Erkenntnis? Was bedeutet es, daß Kunst, wie es oft allgemeiner heißt, »kognitive Funktionen« hat? Und wie steht es im Lichte dieser Fragen mit den Grundlagen und Begründungen ästhetischer Werturteile? Sind wertende Verdikte über Kunst womöglich unter anderem deshalb wahr oder falsch, weil sie sich auf bestimmte kognitive Leistungen von Kunstwerken berufen können?

Im folgenden werde ich zunächst einige wichtige Unterscheidungen und Standpunkte zu diesen Fragen skizzieren. Daran anknüpfend werde ich die Beiträge dieses Bandes vorstellen und, ausgehend von der sich abzeichnenden theoretischen Landschaft, für eine *kontextualistische Theorie kognitiver Kunstfunktionen* plädieren. Eine zentrale kunst- und erkenntnistheoretische Aufgabe besteht darin, verschiedene Spielarten kognitiver Kunstfunktionen passenden Kontexten – und das heißt insbesondere: Typen von Kunstwerken, Kulturepochen, »Kunstwelten«, Produktionsbedingungen und Rezeptionshorizonten – zuzuordnen. Hiervon ausgehend gilt es das Verhältnis der

¹ Notiz 31 vom 10. Mai 1889 (TOLSTOJ 1980, 255) und Tagebuchnotiz 52 vom 5. November 1896 (ebd., 266). Auch Thomas Bernhard hat in Interviews gern betont, das Sichtbare zu beschreiben sei langweilig und in der Kunst gehe es vor allem darum offenzulegen, was in den *Köpfen* vor sich gehe – oder auch nicht vor sich gehe.

kognitiven Rollen bestimmter Werke und Werktypen zu deren ästhetischen Eigenschaften auszuloten. Wer beispielsweise behauptete, es gehöre zu den Kernfunktionen von Architektur, absoluter Musik oder Farbfeldmalerei, propositionales Wissen über die Welt (außerhalb der Kunst) zu vermitteln, begäbe sich auf schwankenderen Grund als jemand, der bestimmten Typen von Prosa das Potential zuschriebe, unsere geistigen Horizonte in politischen, psychologischen oder emotionalen Hinsichten zu erweitern oder unsere moralische Urteilskraft zu schulen.² Die entscheidende Frage, so behauptete ich, ist nicht, *ob* Kunst kognitive Leistungen vollbringt; sie lautet, welche Arten von Kunstwerken unter welchen Bedingungen welche kognitiven Funktionen haben und wie diese jeweils mit den ästhetischen Qualitäten eines Werks verwoben sind. Ein solcher *ästhetischer Kontextualismus* kann, wie wir sehen werden, auch neues Licht auf die notorische Kontroverse um die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile werfen.

1. Kognitive Kunstfunktionen

Der Titel »Kognitivismus« kommt in der Ästhetik und Philosophie der Kunst in zwei Bedeutungen vor. *Kognitivistische Theorien der Kunst* untersuchen bestimmte Leistungen von Kunstwerken. Andererseits bezeichnet der Begriff auch eine Familie von Theorien ästhetischer Werturteile. In diesem Fall behauptet der Kognitivist, grob gesprochen, daß auch solche Urteile keineswegs bloß expressive Reflexe subjektiven Geschmacks oder von individuellen Präferenzen, Gefühlen, ästhetischen Neigungen usw. sind, sondern einen Wahrheitswert haben und divergierende ästhetische Urteile auf echten Meinungsverschiedenheiten beruhen. Eine Hauptaufgabe *kognitivistischer Theorien ästhetischer Werturteile* besteht darin, Begründungsformen solcher Werturteile aufzuzeigen und darzulegen, inwiefern diese Anspruch auf objektive Gültigkeit erheben können.

Oft werden beide Fragen unabhängig voneinander verfolgt; doch es gibt wichtige Berührungspunkte. So hängt die Bewertung eines gegebenen Kunstwerks oft zumindest *auch* von seinem Gehalt ab. Ein Kognitivist etwa könnte sich bei dem Urteil »*Die Blechtrommel* ist ein gelungenes Kunstwerk« unter anderem auf bestimmte kognitive Dimensionen des Romans berufen.

² Auch absolute Musik kann propositionales Wissen vermitteln, zum Beispiel das Wissen, daß man bestimmte Gefühle, Stimmungen usw. mit bestimmten musikalischen Mitteln erzeugen kann. Die Bilder Mark Rothkos und Barnett Newmans können uns lehren, daß in bestimmter Weise komponierte Farbflächen diese oder jene visuellen Effekte haben usw. Doch solche Formen von propositionalem Wissen betreffen wesentlich die jeweiligen Künste selbst.

Seine Begründung könnte sich nicht nur auf die literarisch-ästhetischen Qualitäten des Textes, sondern auch auf dessen gelungene Beleuchtungen historischer Ereignisse, seine impliziten Analysen politischer, sozialer und psychologischer Sachverhalte usw. berufen. Wer das ästhetische Werturteil fällt, daß Edward Westons Fotografien der Reihe »Pepper« gelungene Kunstwerke sind, könnte dies unter anderem damit rechtfertigen, daß die Bilder dieser Serie in ästhetisch und technisch bemerkenswerter Weise Aspekte an einem alltäglichen Gegenstand hervorheben – in diesem Fall unter anderem Ähnlichkeiten zwischen der Form und der Textur von Paprikaschoten und menschlichen Körpern –, die dem Durchschnittsverbraucher bislang so nicht bewußt waren.

Das vorliegende Buch befaßt sich sowohl mit kognitiven Aspekten der Kunst als auch mit der Natur ästhetischer Werturteile, und in mehreren Beiträgen werden Überlappungen zwischen beiden Bereichen beleuchtet. Beginnen wir indes mit einigen Grundfragen kognitivistischer *Kunsttheorien* und einer Skizze der Kerngedanken jener Texte dieses Bandes, die primär dieses Areal erkunden.

Kunst, Wahrheit und Wissen

Ob und inwieweit eine kognitivistische Auffassung von Kunst akzeptabel ist, hängt davon ab, wie man die Rede von »kognitiv« und von Beziehungen zwischen »Kunst« und »Erkenntnis« genauer versteht. Eine Standarddefinition lautet, daß ein Erkenntnisprozeß der Übergang von einem Zustand des Nichtwissens bezüglich eines bestimmten Inhalts oder Gegenstandes in einen Zustand des Wissens über diesen Gegenstand ist. »Erkenntnis« wäre damit im Rückgriff auf den Wissensbegriff definiert, und Wissen, ἐπιστήμη, ist der traditionellen Definition zufolge gerechtfertigte – oder begründete, berechnete, in angemessener Weise gebildete – wahre Meinung: ἡ μετὰ λόγου ἀληθὴς δόξα, wie Platon im *Theaitetos* (201c f.) sagt. Gerade im Hinblick auf diese Definition jedoch vertritt Platon bekanntlich die Ansicht, daß Kunst *nicht* der Förderung von Wissen diene und daher aus einem idealen Staat zu verbannen sei. Am Beispiel der Dichtkunst und der bildenden Künste versucht er in der *Politeia* zu zeigen, daß Kunstwerke weder seitens des sie produzierenden Künstlers Wissen über ihre Gegenstände voraussetzen noch ihren Rezipienten Wissen vermitteln. Eines der Hauptargumente Platons hierfür lautet, daß es in der Kunst nicht um die Wahrheit gehe: Wie für die Maler gelte auch für die Dichter, daß selbst die größten unter ihnen, wie Homer, nur Nachbildner von Schattenbildern der Dinge seien. »Die Wahrheit aber«, so Sokrates, »berühren sie nicht!« (*Politeia*, 600e) Hintergrund dieser These sind Platons eng mit

seiner Erkenntnistheorie verflochtene Ideenlehre und seine Mimesistheorie der Kunst, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll. Festzuhalten bleibt jedoch zunächst, daß die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Erkenntnis in einer bis auf Platon zurückgehenden Tradition oft als Frage nach dem Verhältnis von Kunst und propositionalem Wissen gestellt worden ist: Ein *im engeren Sinne epistemischer Kognitivismus*, wie ich ihn nennen möchte, behauptet typischerweise, daß die kognitive Funktion von Kunstwerken in der Vermittlung von Wissen oder wahren Meinungen bestehe und daß ebendiese Leistung auch ein wesentlicher Grund für unsere Wertschätzung von Kunst sei.

In einer Studie über »Kunst und moralisches Wissen« hat Cynthia Freeland kognitivistische Kunsttheorien in diesem Sinne wie folgt charakterisiert:

- (1) Artworks stimulate cognitive activity that may teach us about the world. Some say artworks do this because they have representational (including expressive) content; others, because they function as symbols within a diversely structured system.
- (2) The cognitive activity they stimulate is part and parcel of their functioning as artworks.
- (3) As a result of this stimulation, we learn from artworks: we acquire fresh knowledge, our beliefs are refined, and our understanding is deepened.
- (4) What we learn in this manner constitutes one of the main reasons we enjoy and value artworks in the first place. (FREELAND 1997, 19)³

Doch solche Beschreibungen sind an entscheidenden Stellen etwas unscharf. Insbesondere fragt sich, ob wir gehalten sind anzunehmen, daß *alles*, was legitimerweise als »Kunstwerk« klassifiziert werden kann, unter geeigneten Bedingungen epistemische Funktionen hat. Als stärkste Spielarten von Kognitivismus kann man hier *generelle essentialistische Varianten* eines (im engeren Sinne) *epistemischen Kognitivismus* ausmachen, die behaupten, daß es zu den wesentlichen Eigenschaften aller Gegenstände gehört, die legitimerweise als »Kunstwerk« klassifiziert werden können, unter geeigneten Bedingungen propositionales Wissen zu vermitteln.⁴ (Eine moderatere Behauptung lautet, daß jedenfalls einige Kunstwerke – oder zumindest gute oder bedeutende Repräsentanten bestimmter Kunstgattungen – uns unter bestimmten Bedingungen Wissen vermitteln oder die Menge unserer wahren Meinungen erweitern.) Die extremste antikognitivistische Position dagegen wäre ein *unbeschränkter*, nicht nur auf Überzeugungen und propo-

³ Vgl. hierzu ferner GRAHAM 1997, 43 oder JOHN 2001, 233: »The real controversy concerns whether art affords us knowledge, where knowledge, again, requires some form of justification.«

⁴ Eine solche Position verteidigt zum Beispiel YOUNG 2001, 1: »Every item properly classified as a work of art can contribute to human knowledge.« (Hervorhebung C.J.)

sitionales Wissen bezogener, *genereller Nonkognitivismus*, der bestreitet, daß es Kunstwerke gibt – einerlei, welcher Gattung und Güte –, die in irgendeiner Weise »kognitiv zu stimulieren« vermögen oder das Potential haben, unsere kognitiven Kompetenzen zu erweitern, unsere diskriminatorischen Fähigkeiten zu schulen usw. Beide Thesen sind, in ihrer Zuspitzung, unplausibel. Die Aufgabe liegt vielmehr darin, einen vernünftigen Standpunkt zwischen diesen Polen zu entwickeln und darzulegen, daß und inwiefern verschiedene Arten von Kunstwerken unter verschiedenen Bedingungen verschiedene kognitive Funktionen haben können.

Im folgenden werde ich zunächst anhand einiger Beispiele aus der bildenden Kunst und der Literatur zeigen, daß (i) Kunstwerke oft nicht nur nichtpropositionale kognitive Funktionen haben, sondern häufig sehr wohl auch Informationen propositionaler Art beinhalten, propositionales Wissen vermitteln und Aussagen über die Welt machen. Ich werde ferner verdeutlichen, daß (ii) diese Eigenschaften zumindest in gelungenen Kunstwerken typischerweise eng mit ästhetischen Aspekten verschwistert sind.

Zielscheibe der häufigsten und heftigsten Angriffe gegen kognitivistische Kunsttheorien ist der im engeren Sinne epistemische Kognitivismus. Dabei wendet sich der Kritiker oft auch gegen die Behauptung, daß – wenn dies vielleicht auch nicht für *alle* Kunstwerke gelte – die Wissens- und Informationsvermittlung zumindest in vielen wichtigen Fällen eine essentielle Funktion von Kunst sei. Oft wird (wie von Platon) gelehnet, daß es in der Kunst jemals um Wahrheit gehe; oder man bezweifelt, daß Kunstwerke ein geeignetes Rechtfertigungspotential besitzen, um etwaige durch sie gewonnene (wahre) Überzeugungen in den Stand von Wissen zu erheben. Sind solche Vorbehalte stichhaltig?

Zunächst liegt auf der Hand, daß beispielsweise figurative Malerei sehr wohl als Informationsquelle über das Dargestellte dienen kann. Und die so gewonnenen Informationen können, wie etwa Jens Kulenkampff zu Beginn seines Beitrags unterstreicht, üblichen epistemischen Bewertungen wie »richtig« oder »falsch«, »neu« oder »bekannt«, »aufschlußreich« oder »uninteressant« unterzogen werden. Ein Beispiel, das Rüdiger Bittner in diesem Kontext ins Spiel bringt, ist Tizians *Mann mit dem Handschuh* (Abb. 6). Zwar könne man hier nicht sinnvollerweise sagen, daß es sich um ein »sprechendes Bild« handle. Doch, so räumt Bittner ein, *wenn* Gonzaga (oder wer immer es war) so ausgesehen haben sollte, wie Tizian ihn darstellt, dann können wir an dem Bild erkennen, wie Gonzaga aussah. Ich komme auf Kulenkampffs und Bittners Beiträge noch zurück. Verweilen wir jedoch zunächst bei der repräsentationalen Funktion bestimmter Kunstwerke. Tizians Portrait zeigt uns vielleicht, wie Gonzaga aussah. Und Tizians Selbstportrait von 1570 zeigt uns wahrscheinlich, wie er selbst zu

dieser Zeit aussah. Neben solchen, aufgrund einer bestimmten Form von *singulärer Denotation* vermittelten Informationen tragen viele von Tizians Portraits auch die generelle Information, wie Repräsentanten des italienischen Adels im 16. Jahrhundert gekleidet waren, und vielleicht verraten sie uns auch etwas über die Mentalität und Psychologie dieser Personengruppe. Ein Portrait sagt uns meistens auch etwas darüber, wie der oder die Dargestellte dargestellt sein *wollte*; und es sagt uns etwas über den Darstellenden oder die Darstellende. Kurz: Ein darstellendes Gemälde kann offenkundig Informationen vermitteln. Und dasselbe gilt auch für Plastiken, Prosa, Filme und Beispiele aus anderen Kunstgattungen.⁵ Oft fragen wir uns mit Recht, ob die Figuren, Ereignisse oder Orte eines Romans reale Vorbilder haben, ob diese der Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben worden sind usw. Und in vielen Fällen besteht hieran kein Zweifel.

Die entscheidende Frage an dieser Stelle lautet, ob solche Arten von Informationen, sofern vorhanden, tatsächlich wesentlich für die betreffenden Kunstwerke sind und ob es solche Informationen sind, aufgrund deren wir entsprechende Werke *als Kunstwerke* einstufen und schätzen. Genau das wird vielfach bestritten. Gordon Graham etwa verteidigt eine kognitivistische Theorie der Kunst, leugnet jedoch entschieden, daß man sich dazu auch auf die informativen Aspekte von Kunstwerken berufen könne: »Information of all sorts can be picked up from novels and paintings«, so Graham. »But this does not capture the essence of learning from art because the information we pick up is incidental to the work of art that contains it; we might as easily pick up the same information from a newspaper or a history book« (GRAHAM 1997, 42). Als Vorbehalte gegen klassische Darstellungs- und Mimesistheorien, die Kunstwerke ausschließlich als »Spiegel der Natur« auffassen, sind solche Einwände berechtigt. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Situation indessen als komplexer, als Graham sie darstellt.

Zunächst könnte uns keine noch so gute wortsprachliche Beschreibung anschaulich derart »gesättigte« Informationen über das Aussehen Gonzagas vermitteln wie Tizians Gemälde. Daß sich der künstlerische Wert eines Portraits nicht allein an seinen mimetischen Leistungen bemißt, steht außer Frage. (Sonst wäre es kein Verlust, wenn etwa statt der Selbstportraits Max Beckmanns nur Paßfotos von ihm erhalten wären.) Andererseits ist jedoch schwer zu sehen, wie etwa ein Portrait, das gar nichts über seinen Gegenstand verriete, ein gutes Kunstwerk sein könnte.

⁵ Für einen der wichtigsten und einflußreichsten Versuche des zwanzigsten Jahrhunderts, den Film als eine eigene Kunstgattung zu etablieren, vgl. etwa die Arbeiten des philosophisch inspirierten Filmkritikers und Bereiters der *Nouvelle Vague*, André Bazin, zusammengestellt in BAZIN 2004.

Diejenigen Informationen, so mag eingeworfen werden, die wir aus Werken darstellender bildender Kunst entnehmen können und die sich angeblich aus prinzipiellen Gründen *nicht* ebenso aus wortsprachlichen Beschreibungen des betreffenden Gegenstandes gewinnen ließen, sind – sofern es solche Informationen überhaupt gibt – nichtpropositionaler Natur; es handelt sich um irreduzible Formen »anschaulicher Erkenntnis«. Wir brauchen dieses Thema indessen hier nicht zu vertiefen, denn selbst die These, daß propositionale Informationen generell nebensächlich für ein Kunstwerk seien, erweist sich schnell als problematisch. Betrachten wir ein Beispiel aus der Literatur: In *Moby Dick* spickt Herman Melville seine fiktive Handlung immer wieder mit ausführlichen zoologischen Details über Wale, mit nichtfiktionalen Beschreibungen der Geschichte, der Techniken und der Gefahren des Walfangs usw. Die betreffenden Passagen sind in deklarativen Sätzen in nichtfiktionaler Verwendung verfaßt und enthalten empirische Informationen. In solchen Fällen ist es zwar richtig, daß (wie Graham behauptet) dieselben Informationen auch aus Sachbüchern entnommen werden könnten. Verfehlt ist aber die These, die informativen Dimensionen hätten hier keinerlei Funktion für das betreffende Werk qua Kunstwerk: Melvilles Beschreibungen steigern die Anschaulichkeit, Spannung und Dramatik der fiktionalen Handlung seines Romans und haben eine wichtige ästhetische Rolle. Vielleicht sind nur wenige Romane in dieser Hinsicht so klar komponiert wie dieser. Doch zahlreichen belletristischen Texten lassen sich interessante Informationen über ihre Gegenstände entnehmen, und zumindest im Falle guter Kunstwerke haben diese Informationen tragende ästhetische Funktionen.

Die obigen Überlegungen legen nahe, daß die Behauptung von der ästhetischen Irrelevanz der oft in Kunstwerken enthaltenen (empirischen) Informationen zumindest in unbeschränkter Allgemeinheit falsch ist. Das, was häufig als die Kernfrage zum Verhältnis von Kunst und Erkenntnis angesehen wird, ist damit allerdings noch nicht berührt. Rüdiger Bittner verfolgt in seinem Beitrag die Frage, ob und unter welchen Bedingungen Bilder »sprechen« und womöglich allgemeine »Botschaften« über die Welt vermitteln. Seine Antwort lautet, daß Kunst-Bilder dies jedenfalls oft nicht tun. Ich möchte dieser These nicht widersprechen, jedoch die Gegenfrage stellen, ob Kunstwerke nicht oft sehr wohl Aussagen *machen*.

Zunächst »sprechen« auch viele Gemälde insofern, als sie sich etwa mit mythologischen, religiösen, politischen oder zeitgeschichtlichen Themen befassen und kommentierend und interpretierend zu Geschichten, Ereignissen, Doktrinen usw. Stellung nehmen. Von jeher diene beispielsweise ein Großteil der christlich-sakralen Malerei dazu, religiöse Lehren und biblische Themen zu veranschaulichen. Betrachten wir etwa ein Beispiel

aus der Reformationszeit, das um große Explizitheit in der darstellerischen Umsetzung religiöser Anschauungen bemüht ist. In dem Gemälde *Der Weinberg des Herrn* von 1569 (Lutherstadt Wittenberg, Stadtpfarrkirche St. Marien) (Abb. 1), einem Epitaph für den Wittenberger Reformator und Theologieprofessor Paul Eber, nimmt Lucas Cranach d.J. zu zentralen Ideen der Reformation Stellung.⁶ Papst Leo X. hatte den Weinberg, geläufig vor allem aus dem Gleichnis des Matthäusevangeliums, in seiner Bannandrohungsbulle gegen Luther, *Exsurge Domine*, als Bild für die bedrohte Kirche verwendet: »Ein Wildschwein aus dem Walde trachtet danach ihn [den Weinberg] zu zerstören«, so heißt es dort im ersten Absatz, »und ein außerordentlich wildes Tier frißt ihn ab.«⁷ Cranach bezieht sich in seinem Gemälde vermutlich auf diesen Angriff und dreht den Spieß um: Nicht Luther und Paul Eber (und auch nicht die Reformatoren im allgemeinen) sind die den Weinberg heimsuchenden Eber, sondern der Papst selbst und seine Getreuen: Rechts im Berg räumen die Reformatoren auf – im Zentrum Luther, der Unkraut und Geröll harkt; rechts am Brunnen steht Wasser schöpfend Melanchthon; und links zu Füßen Luthers kniet Paul Eber, der die Reben schneidet. Links dagegen treiben Mönche, Nonnen, Bischöfe und Kardinäle ihr Unwesen. Statt den Weinberg zu pflegen, verwüsten sie ihn. (Reben werden ausgerissen und abgehackt, Steine in den Brunnen geworfen, Stützpfähle ins Feuer geworfen.) Wer die »Botschaft« nicht sogleich erfaßt, für den ist sie auf einer Texttafel unter dem Bild noch einmal explizit zusammengefaßt:

Wundern magst dich o leser mildt,
Was das sey für ein seltzam Bild.
So stehenn thut ann dieser stadt,
und viell gemeldes inn sich hatt.
So wiss und mercke vleissigk drauff.
Was deutung hann die zwene hauff.
Der Bergk die christlich Kirche bedeutt,
darin sinds böss und frumme Leuht.⁸

Denken wir auch an Beispiele aus der Belletristik. Häufig streuen Autoren explizite theoretische Überlegungen über die Sujets ihrer ansonsten

⁶ Ein Epitaph ist ein aus Anlaß des Todes eines Familienmitglieds von einem vermögenden Bürger in Auftrag gegebenes Gedächtniswerk.

⁷ »Exterminat nititur eam aper de silva, et singularis ferus depasci eam.«

⁸ So lautet die erste von vier Strophen. Die übrigen ergänzen diese Hinweise um verschiedene Details. Für eine ausführliche und aufschlußreiche Bildinterpretation vgl.

fiktionalen Texte ein. Morris Weitz diskutiert in einer Abhandlung zum Thema Proust, der in *A la recherche du temps perdu* bisweilen Quintessenzen aus dem fiktionalen Geschehen zieht und theoretische Kontemplationen (zum Beispiel über das Wesen der Liebe) einstreut (WEITZ 1969). Etwas anders verhalte es sich mit Klassikern wie *Anna Karenina* oder *Die Brüder Karamasov*: In beiden Fällen würden kraft der Charaktere, Dialoge, Handlungen, Situationen usw. – und unter anderem gerade deshalb, weil jegliche Kommentierung der fiktionalen Ereignisse *fehle* – bedeutende Aussagen aufgestellt. Laut Weitz geht es in diesen Werken vor allem darum darzustellen, daß »das menschliche Leben zu komplex und vielfältig« sei, als daß es sich »auf eine einzige Formel [...] reduzieren« ließe (WEITZ 1969, 222).

Diese spezielle Charakterisierung mag wenig informativ sein und in ihrer Knappheit zu wünschen übrig lassen. Doch wie auch immer man über dieses individuelle Urteil und seine Wortwahl denken mag, richtig ist Weitz' Hinweis, daß viele fiktionale Texte auch mit anderen Mitteln als durch assertive Sprechakte generelle Aussagen über die Welt machen. Entscheidend ist, daß dies, anders als rein ästhetizistische Kunsttheorien zugestehen können, oft ein wesentlicher Bestandteil dessen ist, was einen Roman, eine Erzählung usw. zu einem gelungenen Kunstwerk macht. Nicht *allein* die Themen und Aussagen sind es, die die Romane Tolstojs von denen eines Johannes Mario Simmel unterscheiden oder die Stücke Becketts von denen eines Volksdichters, der Schwänke für das Ohnsorg-Theater schreibt. Gleichwohl liegen auch hier »feine Unterschiede«: Oft sind es zumindest *auch* die Themen und Aussagen eines Werks, die seine Qualität als Kunstwerk ausmachen oder es allererst in den Rang eines Kunstwerks erheben. Während sogenannte *Form-* oder *Präsentationsästhetiken* die ästhetische Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst oder zumindest diejenige zwischen gelungenen und weniger gelungenen Werken primär an die Form und Art der Darstellung binden, betonen *Gehaltsästhetiken*, daß die betreffenden distinktiven Eigenschaften wesentlich mit den Inhalten der Kunstwerke zu tun haben. Die eben skizzierten Überlegungen sprechen für einen *Gehaltskognitivismus*, der im Unterschied zu einem reinen *Formkognitivismus* besagt, daß der Rang und die kognitive Signifikanz eines Werks unter anderem an seine Inhalte gebunden sind.

Fassen wir zusammen: Viele Kunstwerke enthalten Informationen, sowohl individueller als auch genereller Art. Oft nehmen sie – ob explizit oder implizit, mittels assertiver Sprechakte oder auf andere symbolische Weise – kommentierend zu ihren Gegenständen Stellung. Häufig machen sie Aussagen allgemeiner Art, und all diese Eigenschaften sind den Werken zumindest im Falle gelungener Instanzen häufig auf eine Weise einverleibt,

die ihnen eine tragende Rolle für die Werke *qua Kunstwerke* zuweist. Bereits der generelle Einwand gegen den im engeren Sinne epistemischen Kognitivismus, in der Kunst gehe es grundsätzlich nicht um Wahrheit, Wissen, Meinungen oder Aussagen, erweist sich somit als verfehlt.

Weitere kognitive Kunstfunktionen

Betrachten wir nun Formen kognitiver Kunstfunktionen, die nicht unmittelbar mit propositionalem Wissen zu tun haben (und somit unserer obigen Terminologie zufolge nicht »im engeren Sinne epistemisch« sind). Auch solche Funktionen sind wichtig und allgegenwärtig. Eine von ihnen hatten wir bereits mit dem Hinweis auf Fotografien eines großen Vertreters der amerikanischen *West Coast School* berührt: Kunstwerke können neue oder verschüttete Aspekte an Gegenständen sichtbar machen, sie können Dinge – manchmal buchstäblich – in neuem Licht darstellen oder Ansichten von Gegenständen hervorheben, über die wir im Eifer des Alltags oft hinwegsehen.⁹ Oliver Scholz hat diesen Sachverhalt im Hinblick auf Gemälde mit den Worten zusammengefaßt, daß, je nachdem, auf welche Weise ein Bild gemalt ist, bestimmte Eigenschaften eines Gegenstandes verdeckt oder zugespitzt, untertrieben, übertrieben, verformt oder verfremdet werden (SCHOLZ 2001, 40). Ähnliches gilt auch für andere bildende Künste.¹⁰ Kunst, so läßt sich resümieren, eröffnet häufig neue und ungewohnte Ansichten von Gegenständen und erschließt so neue Perspektiven auf vermeintlich vertraute Dinge und Themen. Dies entspricht oft auch einem, sei es impliziten oder expliziten, Ziel der beteiligten Künstler.

⁹ Zwar involviert dies auch propositionales Wissen: Durch die Betrachtung von Westons Paprika-Bildern werden wir unter anderem gewahr, daß Paprikaschoten, unter bestimmtem Licht und in bestimmter Perspektive betrachtet, an menschliche Körper erinnern. Aber wir adaptieren auch neue Sehweisen, die nicht in propositionalem Wissen aufgehen: Wir begegnen den betreffenden Gegenständen fortan mit anderen perzeptiven Erwartungen und einem »anderen Blick«. Daß die kognitiven Funktionen von Kunst oft wesentlich in nichtpropositionalen Weisen von Erkenntnis bestehen, ist eine der Hauptthesen Gottfried Gabriels. Vgl. hierzu insbesondere GABRIEL 1991 und GABRIEL 1997.

¹⁰ Im *Kunstsalon*, einer Erweiterungsveranstaltung zum *Berliner Artforum 2004*, war beispielsweise Frank Sanderinks »Keramische Müllkippe. Eine fortschreitende Arbeit« (in Auszügen) zu sehen (1993 ff.) (Abb. 2). Hier wird, in einer Art plastisch gewordener Malerei, Müll »veredelt« und gewissermaßen kostbar gemacht. Der Reiz der Plastiken liegt unter anderem darin, daß sie ungewohnte und ästhetisch interessante Sichtweisen auf vertraute Dinge (beziehungsweise deren Verfallsstadien) eröffnen, dabei jedoch, ohne zu werten, ein »Weltenbild« unserer Wegwerfkultur entwerfen und damit auch unbehagliche Assoziationen wecken.

Vor allem in den darstellenden Künsten und der Literatur sind weitere klassische Beispiele kognitiver Kunstfunktionen auch die Bereicherung unserer emotionalen Erfahrungen und die Kultivierung moralischer Urteilskraft.¹¹ Durch imaginative Teilnahme an fiktionalen Ereignissen und indem wir uns in Charaktere, Handlungen und deren Beweggründe hineinversetzen, erfahren wir etwas darüber, wie es ist oder sein könnte, sich in bestimmten Situationen zu befinden und bestimmte Haltungen, Gedanken, Gefühle usw. zu hegen, die uns im wirklichen Leben – glücklicherweise oder leider – nicht beschieden sind. Das Eintauchen in fiktionale Situationen stimuliert unsere psychologische Phantasie und unsere empathischen Fähigkeiten, und durch die partizipierende Übernahme fremder Perspektiven kultivieren wir unsere Urteilskraft und werden angeregt, uns kritisch mit unseren eigenen Haltungen und Lebensmaximen auseinanderzusetzen.

Exemplifikation

Eine vor allem im Anschluß an Nelson Goodman viel diskutierte kognitive Kunstfunktion schließlich ist die der *Exemplifikation*. Goodmans Theorie ist auch auf ungegenständliche Malerei und andere Beispiele nichtdarstellender Kunst anwendbar, doch am einfachsten läßt sich sein Modell am Beispiel figurativer Malerei erläutern. Kunstwerke sind nichtverbale Symbolsysteme. Goodman versteht Kunsttheorie daher als ein Teilgebiet der allgemeinen Semiotik. Der grundlegendste Begriff zur Analyse von Symbolen ist der der *Referenz* oder *Bezugnahme*: Eine zentrale Eigenschaft von Symbolen ist, daß sie sich auf etwas beziehen, für etwas stehen oder auf etwas verweisen. Ein Spezialfall von Bezugnahme ist die *Denotation*: Singuläre wortsprachliche Symbole oder *Individuenausdrücke* (Eigennamen wie »Platon«, Kennzeichnungen wie »der älteste Mensch der Welt« oder indexikalische Ausdrücke wie »ich«, »du« usw.) denotieren – gegebenenfalls im Verbund mit kontextuellen Momenten – Einzeldinge. Prädikate denotieren die Klasse derjenigen Gegenstände, auf die sie zutreffen. Laut Goodman sind darstellende Bilder einerseits denotierende Symbole: Denotation, so lautet sein bekannter Slogan, ist das Herz der Repräsentation (GOODMAN 1976, 5). Tizians Selbstportrait nun denotiert zum einen (singulär) Tizian; Tizians »Mann mit dem Handschuh« denotiert (singulär) einen bestimmten Zeitgenossen des Malers der 1520er Jahre. Wir haben jedoch außerdem gute Gründe zu der Annahme, daß Tizians Bild auch einige typische Züge junger männlicher Vertreter des italienischen Adels

¹¹ Diesen Aspekt betont vor allem Martha Nussbaum in ihren literaturphilosophischen Arbeiten. Vgl. NUSSBAUM 1990 sowie wiederum SCHOLZ 2001 und JOHN 2001.

in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts repräsentiert. Das Gemälde beinhaltet somit zudem Momente genereller Denotation und fungiert in dieser Hinsicht auch wie ein Prädikat.

Das, was man den *Gehalt* eines darstellenden Gemäldes nennen kann, läßt sich indessen in der Regel nicht auf seine repräsentierenden Aspekte reduzieren. Auch gegenständliche Bilder stellen meist nicht nur dar; sie drücken auch etwas aus. Wie aber lassen sich die expressiven Aspekte eines Gemäldes symboltheoretisch beschreiben? Offenbar nicht im Rückgriff auf die eben genannten Formen von Denotation. Ein Bild etwa, das wir (mit Recht) als traurig bezeichnen, *ist* in gewisser Weise traurig; es hat – in einem übertragenen, metaphorischen Sinn – diese Eigenschaft. Folglich wird es zwar von dem Prädikat »(ist) traurig« denotiert; umgekehrt denotiert jedoch nicht das Bild Traurigkeit. Gleichwohl symbolisiert ein trauriges Bild in bestimmter Weise Traurigkeit; es »steht für«, referiert oder verweist auf dieses Gefühl. Ein Gegenstand, so definiert Goodman, der entweder wörtlich genommen oder metaphorisch von einem Prädikat denotiert wird, jedoch zugleich symbolisch auf ebendieses Prädikat (oder die entsprechende Eigenschaft) verweist, *exemplifiziert* dieses Prädikat oder die korrespondierende Eigenschaft (ebd., 52). Goodman zufolge läßt sich die Relation des Ausdrückens somit als ein Spezialfall von Exemplifikation beschreiben: Kunstwerke sind Exempla dessen, was sie ausdrücken. Und da Beispiele für die Anwendung von Begriffen eine entscheidende Rolle für unser Verstehen dieser Begriffe spielen, ja, Anwendungsfälle unser Begriffsverstehen in vielen Fällen allererst ermöglichen, ist auch die Exemplifikation eine zentrale kognitive Kunstfunktion.

Jens Kulenkampff geht von diesen Einsichten Goodmans aus, entwickelt dessen Exemplifikationstheorie jedoch nach einer kritischen Rekonstruktion in substantiellen Punkten weiter. Kulenkampff stellt ein Modell der *paradigmatischen Exemplifikation* vor, mit dem er Methoden kunstwissenschaftlicher Begriffsbildung beleuchtet. Eine von mehreren Schwächen des Goodman'schen Ansatzes liegt Kulenkampff zufolge darin, daß es Goodman letztlich nicht gelingt, die Ausdrucksfunktion von Kunstwerken befriedigend zu analysieren: Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer« etwa (Abb. 5) könnte man zuschreiben, Einsamkeit, Gottverlassenheit und ähnliches auszudrücken. Da Ausdruck nach Goodman ein Fall von Exemplifikation ist, müßte das Gemälde nicht nur symbolisch auf diese Eigenschaften verweisen, sondern auch selbst einsam und gottverlassen *sein*. Bilder jedoch sind nicht einsam oder gottverlassen, weder im wörtlichen noch in einem metaphorischen Sinne. Doch wenn es Bilder gibt, die etwas ausdrücken, was sie nicht selbst sind, kann Ausdruck nicht generell ein Spezialfall von Exemplifikation sein.

Gleichwohl zeigt Kulenkampff, von Goodmans Grundgedanken inspiriert, inwiefern Kunstwerke nicht nur einfach als Beispiele, sondern als *Paradigmen* für die Anwendung von Begriffen dienen können. Zwar kann man kunsthistorische Begriffe in der Regel an vielen Werken erläutern; doch bestimmte Werke exemplifizieren die betreffenden Eigenschaften in besonders ausgeprägter, zugespitzter oder gelungener Weise. Solche Werke sind nicht nur Beispiele, sondern Paradigmen. Entscheidend ist, daß einzelne Kunstwerke auch neue Begriffe zu etablieren vermögen: Anhand von kunstgeschichtlichen Schlüsselwerken können neue Prädikate eingeführt, illustriert und allererst mit Gehalt versehen werden. Daran wird deutlich, so Kulenkampff, daß und inwiefern Kunst nicht nur *Gegenstand* kunstwissenschaftlicher Erkenntnis ist, sondern zugleich auch als *Erkenntnismittel* fungieren kann.

Botschaft und Ausdruck

Rüdiger Bittner setzt sich kritisch mit der Idee auseinander, Kunstwerke, speziell Gemälde transportierten »Botschaften«. Die Gebrauchs-Bilder unserer Alltagswelt »sprechen« sehr wohl: nicht wörtlich genommen, versteht sich; doch in einem übertragenen Sinne sagt uns zum Beispiel ein Stopp-Schild an der Kreuzung, daß wir anhalten sollen. Wie aber verhält es sich mit Kunstwerken? Sollte man auch Gemälden bescheinigen, zu uns zu sprechen und Botschaften zu vermitteln? Viele Kunstwerke könnten zwar dann als »sprechende Bilder« verwendet werden, wenn wir sie ihrem Kunstkontext entreißen. (Ein großes weißes Bild von Ryman etwa könnte man – anders als bestimmte Gemälde von Jasper Johns – auch als Friedensfahne verwenden.) Doch nicht um solche möglichen Funktionen geht es. Die entscheidende Frage lautet, ob *Kunst-Bilder* im Kontext ihrer *Kunst-Welt* so behandelt werden sollten, daß sie uns etwas zu sagen haben. Und Bittners Antwort hierauf lautet: Nein, Kunst-Bilder haben keine Botschaften. Daher gebe es für sie im eigentlichen Sinne auch keine *Interpretationen*. Dies gelte nicht nur für abstrakte, sondern auch für klassische gegenständliche Malerei. Bittner räumt ein, daß man unter Umständen an solchen Bildern durchaus manches erkennen könne. Doch das sei etwas anderes, als sie zu deuten und auf Botschaften und Mitteilungen hin abzuklopfen. Etwas durch ein Kunstwerk zu verstehen, so könnte man auch sagen, ist nicht dasselbe wie *das Kunstwerk* zu verstehen. Wie also, mit welchen Erwartungen, sollte man sich einem Kunstwerk nähern? Bittner plädiert dafür, sich jedenfalls nicht »von Ansprache empfangen« zu glauben.

Franz von Kutschera beginnt mit einem Überblick über verschiedene Rollen und Leistungen von Kunst, von denen eine die kognitive Funk-

tion der »Vermittlung von Einsichten« sei. Laut von Kutschera gilt es das »emotionale Begreifen« als eine eigene Erkenntnisform zu rehabilitieren. In diesem Zusammenhang unterscheidet er zwei Arten von Erfahrungserkenntnis: *Beobachten* und *Erleben*. Anders als sachliches, unbeteiligtes Beobachten von Dingen sei das Erleben von Wirklichkeit von Gefühlen, innerer Anteilnahme und subjektiven Haltungen zu dem betreffenden Gegenstand geprägt. Der Tätigkeit des Beobachtens entspricht auf der Seite eines Kunstwerks dessen *Inhalt*. Die Kodierung des Erlebens von Dingen und Ereignissen hingegen läßt sich als der *Gehalt* eines Werks von seinem Inhalt unterscheiden. Inhalte werden *dargestellt*; die Vermittlung von Weisen, Inhalte zu erleben, nennt von Kutschera *Ausdruck*. Anhand verschiedener Beispiele aus der bildenden Kunst und Literatur argumentiert er für die These, daß die – oder zumindest eine zentrale – kognitive Funktion von Kunst darin besteht, Gehalte im eben erläuterten Sinne zum Ausdruck zu bringen und uns so bestimmte Sichtweisen der Welt »erlebnismäßig nahe-zubringen«. Die Einsichten, die uns Kunstwerke eröffnen können, seien Einsichten in Formen des Wirklichkeitserlebens.

Von Kutschera erläutert diese Ausdrucksfunktion von Kunstwerken (die, wie wir gesehen haben, auch bei Goodman eine entscheidende Rolle spielt) anhand von Beispielen aus der Literatur und der figurativen Malerei. Doch wie verhält es sich in diesem Zusammenhang mit sogenannter abstrakter Malerei? Sie wird gern als Kronzeugin dafür angeführt, daß es weite Bereiche in der Kunst gebe, mit denen es Kognitivisten schwer hätten. Auch dieser, vielleicht ein wenig volkstümliche Vorbehalt ist jedoch schwer nachzuvollziehen. Denn auch abstrakte Bilder drücken oft Erlebnisqualitäten, Stimmungen, Gefühle usw. aus. Als Gerhard Richter in diesem Jahr der Dresdener Galerie Neue Meister zahlreiche seiner Bilder als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte, äußerte er sich in einem Gespräch mit Jan Thorn-Prikker wie folgt zu diesem Thema. Gefragt, ob sein Bild »März« von 1994 (Abb. 3) im März gemalt sei oder er eine Märzstimmung habe festhalten wollen, antwortete Richter: »Beides. Es hat ein bißchen was von Schmelze, von Vorfrühling.« Und als Thorn-Prikker Richter dazu auffordert, sein Bild zu beschreiben – so, als »wenn Sie jemandem am Telefon beschreiben würden, was Sie da gemalt haben« –, erwidert Richter:

Ich würde sagen, es ist ungefähr zweieinhalb Meter hoch und zwei Meter breit. Da ist die aufgetragene Farbe senkrecht abgekratzt. Ziemlich gleichmäßig, wie ein Bretterzaun. Darunter sind eher waagerechte Pinselstriche, oder auch Spachtelzüge. Es hat rötliche und hellblaue Töne und dunklere lockere Pinselstriche, die darunter sind und zum Teil wieder abgeschabt sind. Und mit den Spuren von Weiß bekommt das Bild etwas Leichtes, wie ein chinesisches Tuschebild, so eine Leichtigkeit. Und die Reste von Schnee haben für mich etwas Optimistisches, wie Vorfrühling. Deshalb mag ich es. (RICHTER 2004, 84)

Über seine Grau-Bilder befragt, erklärt Richter, daß er Grau für die ideale Farbe »für Meinungslosigkeit, Aussageverweigerung, Schweigen, Hoffnungslosigkeit« halte; »also für Zustände und Aussichten, die einen betreffen und für die man ein Bild finden möchte« (ebd.). In diesen Bemerkungen deutet sich zweierlei an: zum einen, daß der Begriff »abstrakt« genaugenommen wenig trennscharf ist. Auch sogenannte abstrakte Malerei ist häufig durch die Wahrnehmung konkreter Gegenstände inspiriert und bezieht sich auf die eine oder andere Weise auf solche Gegenstände. Zum anderen wird deutlich, daß auch »abstrakte« Malerei sehr wohl die symbolische Funktion haben kann, Erlebnisqualitäten und emotionale Zustände auszudrücken. (Der Fortgang des Gesprächs soll hier freilich nicht unterschlagen werden. Als Thorn-Prikker fortfährt: »Dieses Bild hat auch einen Zauber, damit meine ich etwas, was sich jedem Verstehen entzieht, was auch vom Titel nicht erreicht wird. Es ist keine Mitteilung. Es hat auch eine selbstverständliche eigene Präsenz. Einen Farbklang, dem man sich überlassen kann oder an dem man vorbeigeht, ohne berührt zu werden. In diesem Teil meiner Wahrnehmung empfinde ich es als ›abstrakt‹ – meint Richter: »Ja, so kann man es sicher auch sehen.«)¹²

Von Kutscheras und Kulenkampffs Ansätze sind kognitivistisch, Bittner argumentiert von einer eher antikognitivistischen Warte aus. Bei genauem Hinsehen allerdings wird deutlich, daß zumindest die offiziellen, in den hier abgedruckten Texten verteidigten Positionen der Autoren weniger weit voneinander entfernt sind, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. So argumentieren weder Kulenkampff noch von Kutschera, daß es

¹² Die These, daß Kunst unter anderem Erlebnisgehalte ausdrückt, ist von einer allgemeinen Gefühlsästhetik zu unterscheiden, nach der Kunst dadurch *definiert* ist, Gefühle oder Emotionen zu kommunizieren. In diesem Sinne hat Tolstoj in seinem Essay *Was ist Kunst?* von 1897 Kunst als eine Tätigkeit definiert, »die darin besteht, daß ein Mensch durch bestimmte äußere Zeichen anderen die von ihm empfundenen Gefühle bewußt mitteilt und daß andere Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie erleben« (TOLSTOJ 1980, 48). Eine dezidierte neuere Verteidigung einer Gefühlsästhetik findet sich bei Marie-Luise Raters (2001). Ihr zufolge ist eine Gefühlsästhetik durch die Annahmen charakterisiert, daß Kunstwerke »deutlich und intensiv stimmungsfarbte innere Bilder« erzeugen und »die adäquate physische Verkörperung eines Gefühls« darstellen, »das ein Künstler mit besonderer Intensität und Deutlichkeit gegenüber einer äußeren Situation entwickelt hat, weil sie ihm besonders wichtig, interessant, bedeutend zu sein schien« (ebd., 142 f.). Klassische Rückfragen an solche Theorien lauten indessen unter anderem, (i) wie man sinnvoll den auserwählten Kreis derer bestimmen könnte, bei denen durch die Rezeption eines gegebenen Kunstwerks tatsächlich (auch wiederholt und in verlässlicher Weise?) bestimmte Gefühle und Emotionen hervorgerufen werden, und (ii) warum der Künstler, *wenn* denn sein Werk bei einem bestimmten Publikum bestimmte Emotionen evoziert, diese Emotionen selbst durchlaufen haben muß.

zu den wesentlichen Funktionen von Kunst gehöre, *propositionale* Arten von Erkenntnissen – worunter »Botschaften« im Sinne Bittners fallen – zu vermitteln. Von Kutscheras Position ist darüber hinaus insofern moderat, als er hier nicht behauptet, daß alle Kunstwerke, ja noch nicht einmal, daß alle bedeutenden Kunstwerke die kognitive Funktion der Vermittlung von Erlebnisgehalten hätten. Bittner auf der anderen Seite räumt explizit ein, daß Kunstwerke Erkenntnisfunktionen haben *können*, wobei ihn seine Überlegungen schließlich zu der Empfehlung führen, sich nicht durch eine »Schatzgräberhaltung« einen unbefangenen Zugang zur ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken zu verbauen. Das wiederum ist eine Einstellung, deren Adäquatheit vermutlich weder Kulenkampff noch von Kutschera noch viele andere Kognitivisten (wie in Deutschland etwa Gottfried Gabriel, Oliver Scholz oder Martin Seel) bestreiten würden. Insgesamt wird an dieser Diskussion somit deutlich, daß, wenn man sich nicht auf eine der oben skizzierten Extrempositionen eines im engeren Sinne epistemischen Kognitivismus oder eines generellen und unbeschränkten Nichtkognitivismus begibt, der Gegenstandsbereich sinnvoller Kontroversen weitaus kleiner ist, als es zunächst erscheinen mag.

2. Ein Plädoyer für eine kontextualistische Theorie kognitiver Kunstfunktionen

Bislang ging es hauptsächlich um rezeptionsästhetische Facetten der Kognitivismusfrage. Doch viele der obigen Hinweise ließen sich auch zu Argumenten für einen produktionsästhetischen Kognitivismus entwickeln. In dem Cranach-Beispiel etwa ist die Verdeutlichung bestimmter religiöser Anschauungen eine *intentio auctoris*. Und wie auch immer man die Botschaft hier inhaltlich bewerten will, in jedem Fall dürften dem Werk einigermaßen komplexe epistemische Prozesse seitens des Künstlers zugrunde gelegen haben. Auch die Darstellung gewöhnlicher Gegenstände in neuem Licht, die ästhetische Reflexion existentieller Lebensfragen, der Ausdruck von Erlebnisgehalten usw. sind an kognitive Prozesse des Kunstproduzierenden gebunden. Denken wir schließlich auch daran, daß Künstler oft Gesinnungsgemeinschaften bilden, um geteilten Ideen über die Funktion von Kunst sowie gemeinsamen gesellschaftlichen, politischen und pädagogischen Ansichten mehr Gewicht und größeres Gehör zu verschaffen. (Beispiele hierfür sind etwa berühmte Künstlervereinigungen des 20. Jahrhunderts wie Dada, das Bauhaus, die Brücke oder auch surrealistische und futuristische Gruppen und ihre programmatischen Manifeste.)

Kunst hat also, rezeptions- wie produktionsästhetisch betrachtet, eine Vielzahl kognitiver Rollen und Funktionen. Wie sollte man das bestrei-

ten? Andererseits dürfte aber auch meine Eingangsthese, daß der allgemeine Begriff des Kognitiven hier ein immens vielschichtiges Spektrum an Phänomenen abdeckt, an Kontur gewonnen haben. Die meisten der angesprochenen kognitiven Kunstfunktionen haben spezielle Anwendungsbereiche: Die Klavierstücke Schönbergs vermitteln keine Informationen (jenseits musiktheoretischer Zusammenhänge), und die Gemälde Rymans und Rothkos schulen nicht unsere moralische Urteilskraft. All das, so meine These, legt folgende Quintessenz nahe: Typische Fragen wie die nach »der kognitiven Rolle«, »der epistemischen Leistung« oder »der Erkenntnisfunktion« von Kunst sind zu allgemein und unscharf, um befriedigende Antworten zuzulassen. Die kognitive Funktion von Kunst gibt es nicht. Die kunst- und erkenntnistheoretische Aufgabe besteht vielmehr darin, verschiedene Formen kognitiver Kunstfunktionen den passenden Gegenständen und Situationen zuzuordnen. Das ist das Projekt einer kontextualistischen Theorie kognitiver Kunstfunktionen. Ich kann eine solche Theorie an dieser Stelle nicht im Detail entwickeln, möchte die bisherigen Beobachtungen aber doch um einige programmatische Überlegungen ergänzen. Ein ästhetischer Kontextualismus der hier favorisierten Art hat mindestens vier zentrale Aufgaben.

(i) Zunächst gilt es in einem metaästhetischen Teil genauer auszuloten, was »Kontext« hier im einzelnen bedeutet. Die bisherigen Betrachtungen machen deutlich, daß und inwiefern nicht nur die allgemeine Ästhetik, sondern auch die philosophische Kunsttheorie ein Revier der Erkenntnistheorie ist. Das mag auf den ersten Blick nahelegen, auf sogenannte kontextualistische Theorien, wie sie in der allgemeinen Erkenntnistheorie in jüngerer Zeit mit großem Echo entwickelt worden sind, zurückzugreifen. Doch das würde auf Abwege führen. »Kontextualismus« ist in der Erkenntnistheorie zum einen der Oberbegriff für eine Familie von Theorien, die, insbesondere im Hinblick auf skeptische Probleme, behaupten, der Wahrheitswert von *Wissenszuschreibungen* hänge davon ab, welche Annahmen und Hypothesen den jeweiligen Diskurs beherrschen. (Solche Ansätze haben insbesondere David Lewis, Keith DeRose und Stewart Cohen entwickelt.) Zum zweiten bezeichnet man oft auch die unter anderem durch Wittgenstein inspirierte Erkenntnistheorie von Michael Williams als eine Form von Kontextualismus. Williams vertritt keinen konversationalen Kontextualismus, versucht jedoch ebenfalls, den radikalen epistemischen Skeptizismus mit kontextualistischen Mitteln zu exorzieren.¹³ Der hier vorgeschlagene *ästhetische Kontextualismus* trifft sich

¹³ Für einen Überblick über die Geschichte und die Aussichten und Probleme dieser Formen von Kontextualismus sowie ausführliche Literaturverweise siehe BRENDDEL/

mit solchen Ansätzen der allgemeinen Erkenntnistheorie strukturell zwar insofern, als er die Standards und Ansprüche hinsichtlich ästhetischer Werte unter anderem vom jeweiligen Diskurs und von der jeweiligen kulturellen Praxis abhängig macht. Das ist jedoch ein allgemeinerer Berührungspunkt. Enger verwandt ist der hier vorgeschlagene Ansatz mit einer kontextualistischen Konstruktion epistemischer Werte und Ziele, nach der zum Beispiel Wissen nur eines von vielen Zielen ist, die wir mit der Bildung von Meinungen und ihrer Behandlung innerhalb unserer noetischen Systeme sinnvollerweise verfolgen können. Daher sind in verschiedenen epistemischen Situationen auch verschiedene Formen epistemischer Rechtfertigung angemessen.¹⁴ Eine Kernfrage unseres ästhetischen Kontextualismus lautet entsprechend, wie verschiedene Arten kognitiver Kunstfunktionen in angemessener Weise bestimmten Typen von Kunstwerken, Kulturepochen, Produktions- und Rezeptionsbedingungen zuzuordnen sind. Ein Kontext ist zunächst allgemein zu bestimmen als etwas, für das insbesondere diese Parameter konstitutiv sind.

(ii) In einem angewandten Teil gilt es diese allgemeinen begrifflichen Orientierungen sodann anhand umfangreicher Beispielanalysen aus den verschiedenen Künsten zu vertiefen und dabei konkret zu erkunden und zu belegen, welche kognitiven Leistungen jeweils in welchen Kunstkontexten dominieren. Dieser Teil des kontextualistischen Projekts sollte ausgiebige Ausflüge in die Kunstgeschichte und die Kunstwissenschaften unternehmen. In einem ersten Schritt sind bestimmte Gruppen kognitiver Kunstfunktionen schwerpunktmäßig bestimmten Kunstgattungen und Kunstepochen zuzuordnen. Sodann sollten diese Analysen auf der Stufe spezieller Werktypen innerhalb einzelner Werkgattungen und gegebenenfalls auch anhand einzelner Werke oder *Œuvres* einzelner Künstler im Hinblick auf deren Intentionen, auf ihre Mittel künstlerischer Gestaltung usw. vertieft werden.

Vor diesem Hintergrund stellt sich (iii) die Frage nach dem Verhältnis zwischen den ästhetischen Eigenschaften und den kognitiven Funktionen, die bestimmte Werke und Werktypen in bestimmten Situationen haben. In den ersten beiden Teilprojekten ging es um die »Was-Frage«: Was *sind* die wichtigsten kognitiven Kunstfunktionen, und was macht einen Kontext aus? Im dritten Schritt geht es um die »Wie-Frage«. *Daß* die kognitiven und epistemischen Leistungen von Kunstwerken eng mit ihrer Form verzahnt

JÄGER 2004 a. Umfangreiche aktuelle Diskussionen finden sich auch in den weiteren zwanzig Texten in BRENDL/JÄGER 2004 b. Siehe des weiteren auch die Beiträge in dem von Marcus Willaschek herausgegeben Schwerpunkt der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie* (WILLASCHKE 2003).

¹⁴ Ausführlicher argumentiere ich für diese These in JÄGER 2004.

sind, ist offensichtlich. Doch wie sind die betreffenden Beziehungen genauer zu beschreiben? Wie werden verschiedene kognitive Kunstfunktionen im einzelnen ästhetisch ins Leben gerufen? Wie, so könnte man hier mit einem Ausdruck Sibleys fragen, lassen sich die kognitiven Leistungen von Kunstwerken im Hinblick auf deren ästhetische Dimensionen als »interagierende Werte« beschreiben? Diese Frage führt auf ein viertes wichtiges Thema.

(iv) Kunst macht Freude. Wir mögen sie, weil sie erbaut, weil sie Bedürfnisse nach sinnlichen Erlebnissen befriedigt, Fluchten in fiktionale Welten fördert usw. Doch ist es allein das, was unserer Wertschätzung von Kunst zugrunde liegt und sie für uns bedeutsam macht? Erklären allein diese Funktionen, warum wir Museen, Konzertsäle, Theater, Opernhäuser, Kunst- und Musikhochschulen bauen und einen erklecklichen Teil unseres öffentlichen und privaten Einkommens in Kunst investieren? Kunstwerke sind nicht nur Gegenstände des Genusses; oft berühren oder bewegen sie uns nachhaltig. Auch das hat einen wesentlichen Anteil am kulturellen Wert von Kunst. Doch wie ist diese Wirkung zu erklären? Vielleicht, so könnte die Antwort lauten, drängen sich auch hier ihre kognitiven und epistemischen Leistungen ins Bild. Vielleicht bedeutet uns Kunst ebendeshalb so viel, weil sich in ihr Momente wie Wohlgefallen und Genuß, Pathos und Katharsis auf je eigene Weise mit den skizzierten kognitiven Funktionen die Hand reichen. Wie weit eine solche Antwort trägt und wie ihre Details auszubuchstabieren sind, gilt es im vierten Schritt des kontextualistischen Programms zu erkunden.

Dieser letzte Schritt führt schließlich in ein weiteres großes Gebiet: Er führt uns auf die Frage nach der Rechtfertigung ästhetischer Werturteile über Kunst. Können die kognitiven Dimensionen von Kunst nicht eine wichtige Rolle für die *Begründung* solcher Werturteile spielen? Falls ja: Hängen die Art der jeweils angeführten kognitiven Aspekte, ihre Bedeutung und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Eigenschaften eines gegebenen Werks womöglich ebenfalls vom kulturellen Kontext ab? Diese Fragen betreffen das zweite Thema dieses Buches: die Natur, die Möglichkeiten und die Grenzen der Begründung ästhetischer Werturteile.

3. *Ästhetische Urteile*

Ästhetische Urteile sind im weitesten Sinne Urteile, die den Inhalt und den phänomenalen Charakter perceptiver Erfahrungen ausdrücken oder (in einer noch näher zu beschreibenden Weise) wesentlich auf der Grundlage solcher Erfahrungen gefällt werden. Hier geht es insbesondere um äs-

thetische *Werturteile* über *Kunstwerke*, also um einen spezifischen Bereich der Kunstästhetik (im Gegensatz zu einer allgemeinen »Naturästhetik«). Das macht den Zusatz »oder auf der Grundlage perceptiver Erfahrung« erforderlich: Typische Werturteile, die hier zur Debatte stehen, lauten zum Beispiel, daß etwas ein gutes oder gelungenes Kunstwerk ist; doch es wäre unpassend, von solchen Urteilen zu sagen, sie brächten lediglich perceptive Erfahrungen zum Ausdruck. Perceptive Erfahrungen werden in Aussagen wie »Dieser Gegenstand ist zweieinhalb Meter hoch«, »Dieses Bild hat rötliche und hellblaue Töne« usw. ausgedrückt, und Urteile dieser Art sind – jedenfalls für sich genommen – nicht evaluativ. Eine zentrale Frage zur Begründung ästhetischer Werturteile lautet, inwiefern Wahrnehmungsurteile dieses Typs als Grundlagen, Begründungen oder Rechtfertigungsinstanzen für Werturteile über Kunstwerke dienen können.

In der Kognitivismusdebatte geht es vor allem darum, (i) ob solche Urteile echte Behauptungen darstellen und wahr oder falsch sind, sowie (ii), ob und inwiefern es objektive – oder zumindest intersubjektiv konsensfähige – normative Rechtfertigungen solcher Urteile gibt. Als *kognitivistisch* bezeichnet man Theorien, die (i) positiv, als *nichtkognitivistisch* Ansätze, die (i) negativ beantworten. Ein klassisches Beispiel für eine nichtkognitivistische Analyse ästhetischer Werturteile ist der berühmte Emotivismus Alfred J. Ayers.

Nichtkognitivismus: Ein klassisches Beispiel

Laut Ayer werden ästhetische Wertprädikate nicht verwendet, um Tatsachenbehauptungen aufzustellen, sondern um Gefühle des Sprechers kundzugeben und entsprechende Zustände beim Adressaten hervorzurufen. Ebenso wie Kundgaben moralischer Urteile seien auch Äußerungen ästhetischer Werturteile in Wahrheit expressive und evokative Sprechakte:

Such aesthetic words as ›beautiful‹ and ›hideous‹ are employed, as ethical words are employed, not to make statements of fact, but simply to express certain feelings and evoke a certain response. It follows, as in ethics, that there is no sense in attributing objective validity to aesthetic judgements, and no possibility of arguing about questions of value in aesthetics. [...] The purpose of aesthetic criticism is not so much to give knowledge as to communicate emotion. [...] The only information which we can legitimately derive from the study of our aesthetic and moral experiences is information about our own mental and physical make-up. (AYER 1956, 113 f.)

Enge Verbündete dieses Ansatzes sind subjektivistische Geschmackstheorien, die ästhetische Urteile als Ausdrücke geschmacklicher Präferenzen der urteilenden Subjekte verstehen und diese Präferenzen dabei als etwas unhintergebar Subjektives auffassen. *De gustibus non disputandum*, so lautet

ein altes Sprichwort, über Geschmäcker läßt sich nicht streiten.¹⁵ Wenn dem so ist und ästhetische Werturteile nichts anderes sind als Produkte subjektiven Geschmacks, dann läßt sich auch über ästhetische Werturteile nicht streiten. Oder es ließe sich allenfalls darüber disputieren, ob ein ästhetisches Urteil insoweit richtig ist, als es tatsächlich den emotionalen Zuständen oder geschmacklichen Haltungen des urteilenden Subjekts entspricht und diese angemessen auf den Begriff bringt. Hieraus ergibt sich, daß sich für nichtkognitivistische Positionen die obige Frage (ii), verstanden als die Frage nach einer *normativen Rechtfertigung* ästhetischer Werturteile, verflüchtigt. Für kognitivistische Ansätze dagegen steht sie im Raum, und je nachdem, wie man sie beantwortet, erhält man jeweils eine andere Spielart von ästhetischem Werturteilkognitivismus.¹⁶

Das Rückgrat des Ayerschen Emotivismus ist dessen stark von Carnap und den Ideen des Wiener Kreises geprägter logischer Empirismus. Ayer stützt sich insbesondere auf eine Form des empiristischen Sinnkriteriums, nach dem, vereinfacht gesprochen, ein nichtanalytischer konstativer Satz nur dann einen kognitiven Sinn hat und eine echte Behauptung ausdrücken kann, wenn sein Inhalt empirisch verifizierbar oder falsifizierbar oder wenigstens empirischen Bestätigungsverfahren zugänglich ist. Die Suche nach einem solchen Sinnkriterium gilt allerdings seit langem als gescheitert und ist kein gutes Fundament für die Begründung eines ästhetischen Nichtkognitivismus.

Ayers Bemerkungen gehen weder auf die tatsächliche Praxis ästhetischer und kunstkritischer Diskurse ein noch darauf, wie man die Rede von (ästhetischen) Gefühlen, Emotionen usw. genauer verstehen sollte. Für eine fundierte Position im Kognitivismusstreit ist eine Behandlung dieser Fragen jedoch unerlässlich. Kognitivistische Alternativen zu emotivistischen oder anderen nichtkognitivistischen Positionen stehen daher einerseits vor der Aufgabe, weitere zumindest *prima facie* sinnvolle Argumente für den Nichtkognitivismus zu entkräften. Andererseits muß der Kognitivist auch positiv zeigen, daß ästhetische Werturteile sehr wohl normativ gerechtfertigt werden können und insgesamt Bedingungen genügen, aufgrund deren sie als echte Behauptungen gelten können. Dieser Aufgabe widmen sich die Beiträge von Bernd Kleimann, Henning Tegtmeier, Jakob Steinbrenner, Alexander Piecha und Sabine Döring. Piecha und Döring wenden sich vor allem der Natur von Emotionen und deren Funktion in ästhetischen Urteilen zu; in den Studien der drei zuerst Genannten geht es dagegen um

¹⁵ Für einen interessanten Überblick über die Geschichte dieses Sprichworts vgl. STRUBE 1985.

¹⁶ Vgl. zu diesem Thema ausführlicher KUTSCHERA 1998, Kapitel 2.3.

die Beziehungen zwischen verschiedenen Arten ästhetischer Urteile und die Bedeutung dieser Beziehungen für die Rechtfertigungsfrage.

Dreiebenenmodelle und wo sie hingehören

Ein verbreitetes und *prima vista* plausibles Bild von der Rechtfertigung ästhetischer Werturteile besagt, es gebe einen, wie man sagen könnte, »ästhetischen Aufstieg« von Wahrnehmungsurteilen, die Kunstwerken einfache perzeptive Qualitäten (wie Formen, Farben usw.) zuschreiben, zu wertenden Gesamturteilen. Prominent sind hier vor allem *Dreiebenenmodelle*, nach denen man auf einer ersten Stufe zunächst deskriptive Urteile fällt, um dann von diesen ausgehend auf einer zweiten Ebene weitere hermeneutische Erkundungen des Werks vorzunehmen, ästhetische Urteile über dessen »Anmutungsqualitäten« zu bilden usw. Denken wir etwa an die oben zitierten Ausführungen Gerhard Richters: Seine Bildbeschreibung beginnt mit Angaben über die Größe, die Spuren der Malweise und die Farbtöne seines »März«-Gemäldes (»Das Bild ist ungefähr zweieinhalb Meter hoch und zwei Meter breit. Da ist die aufgetragene Farbe senkrecht abgekratzt. [...] Es hat rötliche und hellblaue Töne und dunklere lockere Pinselstriche«). Vor diesem Hintergrund spricht Richter dem Bild dann »etwas Leichtes« und »Optimistisches, wie Vorfrühling«, zu. Dreiebenenmodellen zufolge gehören derartige Urteile auf eine zweite Ebene, die schließlich die Grundlage von Gesamturteilen über das Werk auf einer dritten Stufe liefern (»Dies ist ein gelungenes Bild«).¹⁷ Sowohl Kleimann als auch Tegtmeyer und Steinbrenner setzen sich kritisch mit den wichtigsten Spielarten von Dreiebenenmodellen auseinander. Doch obwohl solche Modelle teils als Antworten auf nichtkognitivistische Ansätze entwickelt worden sind, ziehen diese Autoren aus ihren Kritiken keine nichtkognitivistischen Schlüsse.

Bernd Kleimann ersetzt die unter anderem von Autoren wie Beardsley, Hirsch oder Weitz vorgeschlagene Einteilung der Reflexionsformen kunst-ästhetischer Erfahrung in *Beschreibung*, *Interpretation* und *Wertung* durch ein feinkörnigeres Modell, das sechs Arten kunstkritischer Urteile und Diskurse unterscheidet: *spontane Wertung*, *Beschreibung*, *Kommentar*, *Charakterisierung*, *Interpretation* und *reflektierte Wertung*. Reflektierte Wertungen sind auf der Grundlage von Urteilen der vorangehenden Stufen gefällte wohl-erwogene evaluative Urteile. Kleimann argumentiert auf dieser Basis für einen kognitivistischen Ansatz, dem zufolge solche Urteile zwar einerseits

¹⁷ Auch bei Richter kommt eine solche dritte Ebene ins Spiel; doch formuliert er vorsichtig nur ein subjektives Geschmacksurteil, wenn er sagt, *er möge* das Bild wegen der beschriebenen Eigenschaften.

allgemeine Geltung beanspruchen, diese jedoch nur in individueller Erfahrung überprüft und nachvollzogen werden kann. Die Rechtfertigungen ästhetischer Werturteile der obersten Stufe haben demnach immer auch appellativen Charakter: Sie beinhalten Empfehlungen an den Adressaten, bestimmte ästhetische Perspektiven einzunehmen, sich für bestimmte Wahrnehmungsweisen zu öffnen und so das Urteil des Sprechers nachzuvollziehen. Ästhetische Kommunikation hat, wie Kleimann unterstreicht, neben ihrer *erfahrungsartikulierenden* immer auch eine *erfahrungsanleitende* Funktion. Dies ist eine wesentliche kognitive Dimension kunstkritischer Rede.¹⁸

Zu den einflußreichsten Untersuchungen ästhetischer Urteile gehören die Überlegungen Frank Sibleys. In seinem klassischen Aufsatz »Aesthetic Concepts« (SIBLEY 1959) unterscheidet er Urteile der ersten Stufe als solche, die keine (im engeren Sinne) ästhetischen Begriffe enthalten, von Urteilen der zweiten Stufe, die »ästhetische Begriffe« (wie »anmutig«, »zart«, »fein«, »stattlich«, »hübsch« u. ä. m.) verwenden. Sibleys Kernthese lautet, daß es keine nichtästhetischen Bedingungen dafür gibt, daß ein (in seinem Sinne) ästhetischer Begriff auf einen Gegenstand, speziell ein Kunstwerk, zutrifft. Ästhetische Urteile können nach Sibley daher weder deduktiv noch induktiv aus nichtästhetischen abgeleitet werden. Angemessene ästhetische Urteile zu fällen erfordere vielmehr *Geschmack*, verstanden als ein Vermögen, ästhetische Eigenschaften ohne Umwege über Schlußverfahren zu erkennen. Der Grund für persistierende ästhetische Kontroversen ist Sibley zufolge nicht, daß eine Seite der Streitenden bestimmte formale Eigenschaften (wie Formen, Farben usw.) an einem Gegenstand nicht wahrnimmt, sondern daß, trotz häufig übereinstimmender Urteile hinsichtlich der nicht-ästhetischen Eigenschaften des Werks, einige der Beteiligten aufgrund fehlenden oder mangelhaften Geschmacks dessen ästhetische Qualitäten

¹⁸ Hierfür argumentiert auch Martin Seel, vgl. etwa SEEL 1987 und SEEL 1991. Äußerungen ästhetischer Urteile fungieren nach Seel stets auch als Aufforderungen, (zu versuchen) bestimmte ästhetische Erfahrungen zu machen. Die Behauptung etwa, Kafkas »Von den Gleichnissen« sei ein großartiges Prosastück, fungiere »als das Geben eines Grundes (für die Aufforderung) zur Lektüre des Texts« (SEEL 1991, 38). Seel entwickelt diese These im Rahmen des Versuchs einer Rehabilitierung des Begriffs der »Kunstwahrheit«, wobei diese nicht in Begriffen von Aussagenwahrheit und propositionaler Geltung, sondern im Rückgriff auf spezifische Formen ästhetischer Geltung zu explizieren sei. Gelungene Kunstwerke erlaubten es, »Weisen der Welt- und Lebenserfahrung, die sonst im Rücken der Handelnden oder in ihrer sprachlosen Erinnerung verbleiben, [...] als Gegenstände der Erfahrung zur Wahrnehmung zu bringen« (ebd., 44). Die »Reflexion der und durch Kunst« beruhe auf einer Konfrontation mit aktuellen Sichtweisen der Welt (ebd., 79). Insofern auch dies kognitive Leistungen von Kunst sind, ist auch Seels Ansatz kognitivistisch.

einfach nicht »sehen«. In anderen Texten favorisiert Sibley ferner einen Nichtkognitivismus ästhetischer Werturteile auf der dritten Ebene; zugleich ist sein Ansatz jedoch kognitivistisch hinsichtlich ästhetischer Urteile der zweiten Ebene. Denn obwohl Urteile dieses Typs nicht aus nichtästhetisch-beschreibenden Urteilen ableitbar sind, kann ihnen offenbar aufgrund der deskriptiven Komponenten der verwendeten Begriffe Wahrheit oder Falschheit zugesprochen werden.¹⁹

Henning Tegtmeier konfrontiert Sibley mit der Tatsache, daß es sich bei dessen deskriptiven ästhetischen Begriffen der zweiten Ebene um sogenannte *dichte Begriffe* (*thick concepts*) handelt, die neben einem beschreibenden auch einen evaluativen Sinn haben. (Sibley selbst weist in »Aesthetic Concepts« *en passant* auf diesen Sachverhalt hin, schenkt ihm jedoch keine weitere Beachtung.) Wenn allerdings erstens, wie Tegtmeier darlegt, dichte ästhetische Begriffe irreduzibel sind, d. h. sich nicht als Kontraktionen von rein deskriptiven und rein evaluativen Prädikaten analysieren lassen, und wenn zweitens Sibleys Theorie von der Wahrheitsfähigkeit deskriptiver ästhetischer Urteile richtig ist – birgt sein Ansatz dann nicht auch das Potential für einen Kognitivismus ästhetischer Werturteile (die sich dann auch auf der zweiten Ebene finden)? Im zweiten Teil seines Aufsatzes versucht Tegtmeier zu zeigen, inwiefern eine kognitivistische Theorie ästhetischer Werturteile in die Frage nach den kognitiven Dimensionen von Kunst mündet. Er argumentiert für eine kognitivistische Kunsttheorie, der zufolge Kunstwerke *essentiell deutungsoffene Symbolsysteme* und Mittel »metakognitiver Reflexion« sind: Indem sie zu Deutungen herausfordern, motivieren sie uns zu Reflexionen über unser tatsächliches oder vermeintliches Wissen (sowohl kunsttheoretischer als auch allgemein »weltlicher« Art) und führen dadurch vielfach zur Revision oder Neuordnung von Meinungen.

Wie Sibley, Kleimann und Tegtmeier lehnt auch Jakob Steinbrenner deduktive wie induktive Spielarten von Dreiebenenmodellen ab. Steinbrenner dehnt seine Kritik jedoch auch auf Supervenienz- und Ex-post-facto-Varianten aus und argumentiert für einen »schwachen Naturalismus«. Diesem zufolge sind ästhetische Urteile der zweiten Ebene in vielen Fällen Wahrnehmungsurteile und daher auch wie diese intersubjektiv begründbar. Steinbrenner untersucht dann die Beziehungen zwischen der zweiten Ebene und Gesamturteilen wie »Dieses Werk ist schön« und plädiert für einen »deskriptiven Funktionalismus«: Danach können Urteile der mittleren Ebene, auch wenn es sich um Wahrnehmungsurteile handelt, normative Kraft erhalten, wenn sie zur Begründung von Gesamturteilen dienen. Die

¹⁹ Sämtliche Aufsätze Sibleys zur Ästhetik sind inzwischen gesammelt zugänglich in SIBLEY 2001.

Wahrheit eines ästhetisch-wertenden Gesamturteils aber beruht laut Steinbrenner darauf, daß es in der betreffenden Situation angemessen begründet ist, und ob dies der Fall sei oder nicht, hänge davon ab, welche Funktion von Kunst in dem jeweiligen kulturellen Kontext im Vordergrund stehe.

4. Kunst und Emotion

Sibleys Überlegungen zu ästhetischen Urteilen und Prädikaten lassen sich als Metakritiken an zu einfach gestrickten Antworten auf empiristisch-nicht-kognitivistische Ansätze im Stile Ayers lesen. Mit seinen Gedanken über Geschmack aber tritt Sibley in die Fußstapfen Humes. In seinem berühmten Essay »Of the Standard of Taste« (1757) führt auch Hume ästhetische Werturteile auf Geschmack und dessen Produkte, ästhetische *Empfindungen* (*sentiments*), zurück.

Kennerästhetik und Geschmack

Humes Abhandlung beginnt mit dem Hinweis auf die enorme Vielfalt und die interpersonale wie interkulturelle Verschiedenheit von Geschmack. Einerseits sei es eine Common-sense-Weisheit, daß Diskussionen über Geschmack, ästhetische Empfindungen sowie die Suche nach »wahrer Schönheit« fruchtlos seien. Andererseits treffe man oft auf eindeutig absurde, ja geradezu lächerliche ästhetische Urteile und Empfindungen. Demnach stehen sich zwei widerstreitende Intuitionen gegenüber. Einer *subjektivistischen Intuition* zufolge beruhen ästhetische Werturteile wesentlich auf Zuständen und Einstellungen des Rezipienten, die, ebenso wie dann die von diesen Einstellungen determinierten Urteile, keine geeigneten Gegenstände echter Meinungsverschiedenheiten sind: Man hat bestimmte ästhetische Präferenzen und Empfindungen, oder man hat sie nicht; normativ rechtfertigen oder begründen lassen diese sich nicht. Andererseits scheint es eindeutig bessere und schlechtere ästhetische Urteile zu geben, und einer *objektivistischen Intuition* zufolge gibt es auch für solche Urteile interpersonal, intertemporal und interkulturell gültige Standards. Ausgehend von dieser Diagnose versucht Hume im Hauptteil seines Essays eine »Kennerästhetik« zu begründen, die Geschmack (wie bei Sibley) nicht als sakrosanktes Faktum, sondern als eine beeinflussbare Disposition analysiert, die kultiviert und trainiert werden kann. Dies erkläre, warum es Experten in ästhetischen Fragen gebe, deren Urteile autoritativ sind und verbindliche ästhetische Standards verkörpern. Humes Ergebnis lautet daher zunächst:

The general principles of taste are uniform in human nature: Where men vary in their judgments, some defect or perversion in the faculties may commonly be remarked; proceeding either from prejudice, from want of practice, or want of delicacy; and there is just reason for approving one taste and condemning another. (HUME 1992, 280)

Seine Kernthese von der Universalität idealer Geschmacksprinzipien begründet Hume allerdings lediglich mit dem Verweis auf einen Kanon von *de facto* unbestrittenen Klassikern: Große Kunstwerke (wie etwa die Dichtungen Homers, Ciceros und anderer) genießen offenbar über die Zeiten und Kulturen hinweg Anerkennung. Die Schwierigkeit besteht darin, daß dies eine – offenbare wahre – Tatsachenbehauptung ist; daß jedoch unklar bleibt, wie man mit ihrer Hilfe die normative Frage nach der *Korrektheit* bestimmter Standards befriedigend beantworten könnte.²⁰

Kognitivistische Analysen emotionaler Zustände

Alexander Piecha deutet den Widerstreit zwischen subjektivistischen und objektivistischen Intuitionen als einen nur scheinbaren Konflikt. Auch er charakterisiert ästhetische Werturteile (im Einklang mit von Kutschera) als Urteile, die den Gehalt ästhetischen Erlebens zum Ausdruck bringen, und betont die Rolle von Emotionen für diese Erfahrungsform. In ausführlichem Rückgriff auf Ergebnisse der neuropsychologischen Emotionsforschung der letzten Jahrzehnte hebt er indes die zentrale Rolle von Emotionen für kognitive Prozesse hervor. Da emotionale Bewertungen stark von der jeweiligen Geschichte und kulturellen Sozialisation des betreffenden Subjekts abhängen, können ästhetische Urteile nicht in derselben Weise auf breite intersubjektive Übereinstimmung hoffen wie einfache Wahrnehmungsurteile. Trotzdem können die Werterfahrungen anderer bei ausreichender Kenntnis der sie bedingenden Faktoren im Prinzip nachvollzogen werden, und ebenso kann man sich von eigenen früheren Wertempfindungen di-

²⁰ Kant tritt das Erbe des Humeschen Problems an, wenn er in der *Kritik der Urteilskraft* seine berühmte Antinomie des Geschmacks entwickelt (KdU, § 56): »Der erste Gemeinort des Geschmacks ist in dem Satze, womit sich jeder Geschmacklose gegen Tadel zu verhalten denkt, enthalten: *Ein jeder hat seinen eigenen Geschmack*. Das heißt so viel, als: der Bestimmungsgrund dieses Urteils ist bloß subjektiv (Vergnügen oder Schmerz); und das Urteil hat kein Recht auf die notwendige Beistimmung anderer. Der zweite Gemeinort desselben [...] ist: *über den Geschmack läßt sich nicht disputieren*. [...] Man sieht leicht, daß zwischen diesen zweien Gemeinörtern ein Satz fehlt, der zwar nicht sprichwörtlich im Umlaufe, aber doch in jedermanns Sinne enthalten ist, nämlich: *über den Geschmack läßt sich streiten*«. Im vorliegenden Rahmen kann nicht ausführlicher auf Kants Geschmackstheorie eingegangen werden. Vgl. dazu sowie zu Kants Theorie ästhetischer Urteile jedoch die ausführliche Studie von Kulenkampff (2001).

stanzieren. Wenn man aber einen ästhetischen Irrtum einsieht und sein ursprüngliches Urteil revidiert, so Piecha, dann hat man eine Erkenntnis. Piecha argumentiert deshalb für eine *subjektivistische* Form von *Kognitivismus*, den er (im Anschluß an Rainer Trapps Theorie moralischer Werturteile) als »Semikognitivismus« bezeichnet.

Für Hume sind ästhetische Empfindungen emotionale Zustände ohne repräsentationale Qualitäten. »All sentiment is right«, so heißt es im sechsten Abschnitt seiner Abhandlung, »because sentiment has a reference to nothing beyond itself.« Reserviert man den Begriff der Emotion (wie dies in neueren Beiträgen zum Thema oft geschieht) für emotionale Zustände, für die propositionale Einstellungen zu ihren Gegenständen konstitutiv sind, und bezeichnet man als »Gefühle« Zustände, für die das nicht der Fall ist,²¹ dann kann man Hume eine *Gefühlstheorie* emotionaler Zustände zuschreiben. Ebenso scheint auch ästhetisches Erleben für Hume allein durch den phänomenalen Gehalt der konstitutiven »Empfindungen« charakterisiert zu sein. An diesen Punkt knüpft Sabine Döring an. Nach einer ausführlichen Rekonstruktion von Humes Geschmacks-Essay versucht sie, dem Problem durch eine kognitivistische Analyse emotionaler Zustände beizukommen. Aufgrund welcher Gegebenheiten können ästhetische Empfindungen – und seien es noch so kultivierte – als korrekt ausgezeichnet werden, *wenn* sie sich auf nichts außerhalb ihrer selbst beziehen? Döring unterbreitet einige Kernargumente für eine kognitivistische Theorie emotionaler Zustände, der zufolge *Emotionen* (im Unterschied zu Gefühlen) unter anderem als intentionale Zustände betrachtet werden sollten, welche die Gegenstände, auf die sie sich beziehen, als in bestimmter Weise beschaffen repräsentieren. Insbesondere argumentiert sie für eine Deutung, nach der Emotionen »affektive Wahrnehmungen« sind, und skizziert vor dieser Folie eine Theorie ästhetischer Rationalität, die klären soll, wie ästhetische Emotionen *aufgrund ihres repräsentationalen Gehalts* zu Rechtfertigungsinstanzen ästhetischer Urteile werden können.²²

²¹ Ich selbst plädiere für diese Unterscheidung in JÄGER/BARTSCH 2002. Sie erlaubt es beispielsweise, den auch von Hume propagierten epistemisch privilegierten Zugang eines Subjekts zu seinen eigenen *Gefühlen* zu verteidigen, auch wenn ein solches epistemisches Privileg hinsichtlich der eigenen *Emotionen* nicht besteht.

²² Für eine Rekonstruktion der wichtigsten neueren Emotionstheorien vgl. die ausführliche Studie von Christiane Voss (2004), die eine narrative Form von Kognitivismus entwickelt.

Das Paradox der Fiktion

Neben solchen Fragen gibt es noch eine andere kognitive Dimension der Beziehungen zwischen Emotionen und ästhetischem Erleben. Oft rufen Kunstwerke emotionale Reaktionen in uns hervor, die wir auch aus anderen Kontexten kennen: Ein Gemälde ringt uns Bewunderung ab, ein Stück Literatur rüttelt uns auf, eine Filmszene ängstigt oder empört uns. Wie kann es aber sein, daß wir uns vor Dingen fürchten, von denen wir wissen, daß sie aus dem Reich der Fiktion stammen? Wie können wir mit fiktiven Charakteren mitfühlen, uns über ihre Handlungen freuen, ärgern und empören? Mit dieser Frage beschäftigt sich Dirk Koppelberg.

Als *Paradox der Fiktion* bezeichnet er den Sachverhalt, daß wir (i) offenbar auch fiktiven Dingen und Ereignissen gegenüber Emotionen haben; daß es indes starke Intuitionen gibt, daß wir (ii) nur solchen Dingen und Ereignissen gegenüber Emotionen haben, von denen wir glauben, sie existierten; und daß wir (iii) gleichwohl nicht glauben, daß fiktive Dinge und Ereignisse existieren. Einer der drei Sätze (i), (ii) und (iii) muß falsch sein. Doch welcher? Koppelberg verwirft sowohl Vorschläge, die den dritten Satz ablehnen, als auch solche, die den ersten ächten. Der *So-tun-als-ob-Theorie* (*make belief theory*) Kendall L. Waltons zufolge handelt es sich bei den betreffenden mentalen Zuständen nicht um echte Emotionen, weil ihnen die relevanten Überzeugungen und daher die handlungsmotivierenden Kräfte fehlen. (Weil wir beim Schauen eines Horrorfilms nicht wirklich glauben, von Ungeheuern, Dinosauriern usw. bedroht zu werden, treibt uns – jedenfalls aus solchen Gründen – nichts vor Filmschluß aus dem Kinosessel.) Koppelberg kritisiert auch diesen Lösungsversuch und skizziert eine nichtdoxastische Antwort. Emotionen, so lautet die Grundidee, müssen keine Meinungen über die fraglichen Gegenstände involvieren, sondern können auch durch bloße Imaginations- oder Repräsentationsakte verursacht werden. Die »Gedankentheorie« löst somit das Paradox der Fiktion, indem sie den zweiten Satz ablehnt: die Auffassung, daß Emotionen ausgewachsene Meinungen über ihre Gegenstände voraussetzen.

5. Ästhetischer Kontextualismus und die Begründung ästhetischer Werturteile

Nelson Goodman, einer der einflußreichsten kognitivistischen Kunstphilosophen der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, fordert, daß »die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung von Wissen, im weiten Sinne einer Förderung des Verstehens, ebenso ernst

genommen werden müssen wie die Wissenschaften und daß die Philosophie der Kunst daher als ein wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte« (GOODMAN 1978, 102; Übers. C.J.). Der vorliegende Beitrag bekräftigt dies nachdrücklich. Die zentrale erkenntnis- und kunsttheoretische Aufgabe besteht indessen darin, die hier angemessenen Bedeutungen von »Verstehensfortschritt« genauer zu rekonstruieren.²³ Dabei gilt es vor allem der großen Pluralität kognitiver Kunstfunktionen und der enormen Vielfältigkeit dessen, was wir als »Kunst« klassifizieren, Rechnung zu tragen. Dieses Desiderat, so habe ich angedeutet, läßt sich im Rahmen eines kontextualistischen Ansatzes kognitiver Kunstfunktionen erfüllen.

Darüber hinaus ist es plausibel zu behaupten, daß auch unsere Wert-schätzung von Kunst in vielen Fällen wesentlich auf kognitiven Kunstpotentialen beruht. Wenn dem so ist, können sich die Begründungen von Werturteilen über Kunstwerke oft auf ihre kognitiven Leistungen berufen. Simple regelästhetische Ansätze, wie die unterschiedlichen Spielarten von Dreiebenenmodellen, vermögen hier allerdings nicht zu überzeugen. – Müssen aber die kognitiven Leistungen von Kunstwerken nicht doch in der einen oder anderen Weise auf ihren formalen Eigenschaften beruhen? Und müssen sich daher die Begründungen von Werturteilen über Kunstwerke nicht letztlich doch auf die Form, Komposition usw. des beurteilten Werks berufen? Oft, so lautete meine These, ist etwas unter anderem deshalb ein gelungenes Kunstwerk, weil es bestimmte kognitive Funktionen hat. Doch diese Funktionen kann es offenkundig nur kraft seiner formalen Eigenschaften haben. Damit, so scheint es, drängen sich auch Dreiebenenmodelle durch die Hintertür wieder ins Haus.

Die kontextualistische Antwort lautet, daß aufgrund der Form eines Werks diesem eben *in bestimmten Kontexten* bestimmte kognitive Funktionen zukommen und bestimmte Form-Urteile daher in den betreffenden Kontexten in der Tat gute Gründe dafür liefern können, etwas als ein gutes oder gelungenes Kunstwerk zu bezeichnen. Das bedeutet jedoch nicht, ganz im Sinne der Kritiken an invariantistischen Begründungsmodellen, daß man generell und *kontextunabhängig* aus den formalen, nicht im engeren Sinne ästhetischen Eigenschaften eines Werkes Werturteile über es

²³ Im vorliegenden Rahmen ist es nicht möglich, ausführlicher auf die philosophiehistorischen Hintergründe der Idee einzugehen, die philosophische Ästhetik als einen Zweig der Erkenntnistheorie zu behandeln. Vgl. hierzu jedoch die Studie von Annemarie Gethmann-Siefert (1995), die die Geschichte der neuzeitlichen Ästhetik als eine Geschichte zweier großer Paradigmen rekonstruiert: (i) der Deutung von Kunst als eine Weise der Erkennens und (ii) ihrer Deutung als eine Handlungsform und Art der Bearbeitung von Welt.

ableiten könnte. Eine der Hauptaufgaben des ästhetischen Kontextualismus, für den ich hier plädiert habe, besteht somit darin, eine kontextualistische Theorie kognitiver Kunstfunktionen mit einem kontextualistischen Modell der Begründung ästhetischer Werturteile zu verbinden. Wie dies im einzelnen auszubuchstabieren ist, gilt es in zukünftigen Untersuchungen zu erkunden.²⁴

Literatur

- Alfred Jules AYER 1956: *Language, Truth, and Logic* (1936, ²1946). New York.
- André BAZIN 2004: *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer, mit einem Vorwort v. Tom Tykwer u. einer Einleitung v. François Truffaut. Berlin.
- Rüdiger BITTNER/Peter PFAFF (Hrsg.) 1977: *Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik*. Köln.
- Elke BRENDEL/Christoph JÄGER 2004 a: »Contextualist Approaches to Epistemology – Problems and Prospects«. Erscheint in: *Erkenntnis* 61.
- Elke BRENDEL/Christoph JÄGER (Hrsg.) 2004 b: *Contextualisms in Epistemology*. Dordrecht.
- Cynthia FREELAND 1997: »Art and Moral Knowledge«. In: *Philosophical Topics* 25, 11–36.
- Gottfried GABRIEL 1991: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart.
- Gottfried GABRIEL 1997: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*. Paderborn.
- Annemarie GETHMANN-SIEFERT 1995: *Einführung in die Ästhetik*. München.
- Nelson GOODMAN 1976: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (1968). 2. Aufl., Indianapolis/Cambridge, Mass.; dt.: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main 1995.
- Nelson GOODMAN 1978: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis; dt.: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main 1990.
- Gordon GRAHAM 1997: *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. London/New York.
- David HUME 1992: »Of the Standard of Taste« (1757). In: *Essays, Moral, Political, and Literary*, Bd. I. Hrsg. v. Thomas Hill Green u. Thomas Hodge Grose (*The Philosophical Works. New Edition*, Bd. III) (1882). Aalen, 266–284; dt.: »Über die Regel des Geschmacks«. In: KULENKAMPFF 1974, 43–63.
- Christoph JÄGER 2004: »A Plea for Epistemic Pluralism«. Ms. (unveröffentlicht).
- Christoph JÄGER/Anne BARTSCH 2002: »Privileged Access and Repression«. In: *Die Moralität der Gefühle*. Hrsg. v. Sabine A. Döring u. Verena Mayer. Berlin, 59–80.
- Eileen JOHN 2001: »Art and Knowledge«. In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. Hrsg. v. Berys Gaut u. Dominic McIver Lopes. London/New York, 329–340.

²⁴ Für viele anregende Diskussionen über die Themen dieses Beitrags und/oder hilfreiche Kommentare zu einer früheren Fassung danke ich besonders Susana de Andrade, Sabine A. Döring, Martin Jäger, Georg Meggle, Reinold Schmücker, Mark Siebel, Axel Spree und Henning Tegtmeier.

- Immanuel KANT KdU: *Kritik der Urteilskraft* (1790). In: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. V. Darmstadt 1957, 233–620.
- Bernd KLEIMANN/Reinold SCHMÜCKER (Hrsg.) 2001: *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt.
- Paul KLEE 1920: [Ohne Titel]. In: *Tribüne der Kunst und Zeit* 13, 28–40.
- Jens KULENKAMPPFF (Hrsg.) 1974: *Materialien zu Kants »Kritik der Urteilskraft«*. Frankfurt am Main.
- Jens KULENKAMPPFF 2001: *Kants Logik des ästhetischen Urteils* (1978, ²1994). 3. Aufl., Frankfurt am Main.
- Franz von KUTSCHERA 1998: *Ästhetik* (1989). 2. Aufl., Berlin/New York.
- Martha C. NUSSBAUM 1990: *Love's Knowledge. Essays in Philosophy and Literature*. Oxford.
- PLATON: *Theaitetos*. In: *Opera*, Bd. I. Hrsg. v. Johannes Burnet. Oxford 1900, 142–210.
- PLATON: *Politeia*. In: *Opera*, Bd. IV. Hrsg. v. Johannes Burnet. Oxford 1902, 327–621.
- Marie-Luise RATERS 2001: »Durch das Kunstwerk zum Gefühl für die Welt. Zwei gefühl-ästhetische Überlegungen«. In: KLEIMANN/SCHMÜCKER 2001, 141–157.
- Gerhard RICHTER 2004: *Gerhard Richter im Albertinum Dresden*. Hrsg. von der Galerie Neue Meister, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln.
- Oliver R. SCHOLZ 2001: »Kunst, Erkenntnis und Verstehen. Eine Verteidigung einer kognitivistischen Ästhetik«. In: KLEIMANN/SCHMÜCKER 2001, 34–48.
- Martin SEEL 1987: »Was ist ein ästhetisches Argument?« In: *Philosophisches Jahrbuch* 94, 42–63.
- Martin SEEL 1991: »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«. In: *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*. Hrsg. v. Franz Koppe. Frankfurt am Main, 36–80.
- Frank SIBLEY 1959: »Aesthetic Concepts«. In: *The Philosophical Review* 68, 421–450. Wiederabgedruckt in: SIBLEY 2001, 1–23.
- Frank SIBLEY 2001: *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford.
- Albrecht STEINWACHS 2001: *Der Weinberg des Herrn*. Spröda.
- Werner STRUBE 1985: »Zur Geschichte des Sprichworts »Über den Geschmack läßt sich nicht streiten.«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 30, 158–185.
- Leo N. TOLSTOJ 1980: *Über Literatur und Kunst*. Leipzig.
- Christiane VOSS 2004: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin.
- Morris WEITZ 1969: »Truth in Literature« (1955). In: *Introductory Readings in Aesthetics*. Hrsg. v. John Hospers. New York, 213–224.
- Marcus WILLASCHKE (Hrsg.) 2003: *Schwerpunkt: Kontextualismus*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 51, 969–1048.
- James O. YOUNG 2001: *Art and Knowledge*, London/New York.

Christoph Jäger
Georg Meggle
(Hrsg.)

Kunst und Erkenntnis

mentis
PADERBORN

Einbandabbildung:

Lucas Cranach d. Ä., »Adam« (1533);

Lucas Cranach d. Ä., »Eva« (1533).

Mit freundlicher Genehmigung des Museums der bildenden Künste Leipzig.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ©ISO 9706

© 2005 mentis Verlag GmbH
Schulze-Delitzsch-Straße 19, D-33100 Paderborn
www.mentis.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen Fällen ist ohne vorherige Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Anna Braungart, Regensburg
Gesetzt aus der Berthold Garamond
Druck: AZ Druck und Datentechnik, Kempten
ISBN 3-89785-352-3