

Stefan Oehm

Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden? (Teil 2)

Vom Wirken der unsichtbaren Hand

„Ein tausendmal gelesenes Buch – das sind tausend verschiedene Bücher.“
Andrej Tarkowskij: Von der Verantwortung des Künstlers, 1967

„Erst durch die Handlung des Betrachters entsteht ein Werk.“
Franz Erhard Walther

4. Reden über Kunst

4.1 Zwischenfazit I

Unsere Fragen begrenzen unsere Antworten. Gerade Mediziner wissen das aus ihrer täglichen Praxis. Sie berücksichtigen bei der Anamnese mit größter Gewissenhaftigkeit alle nur erdenklichen Aspekte und Möglichkeiten. Was in aller Regel auch dazu führt, dass am Ende die richtige Diagnose gestellt wird. Dennoch wird es immer wieder Fälle geben, in denen sich Ärzte, aus welchen Gründen auch immer, eine Frage nicht stellen. Oder sich ihnen eine Frage vor der Diagnose nicht in der Weise stellt, wie es der nun leider unentdeckt gebliebenen Ursache angemessen gewesen wäre. Aber dann ist es vielleicht schon zu spät.

Einen nicht ganz so dramatischen Verlauf nimmt die Geschichte in unserem Fall, dem Kontext aktueller Kunst-Diskurse. Wenn wir uns hier bestimmte Fragen nicht oder nicht in angemessener Weise stellen oder sie, bevor wir sie stellen, nicht die bei der Fragestellung benutzten Begrifflichkeiten reflektieren und sie stattdessen perpetuieren, dann werden auch wir Antworten erhalten, die oft genug zwar in höchstem Maße eloquent, aber dem Sachverhalt nicht recht angemessen sind. Nur fällt dies zunächst nicht weiter ins Gewicht, denn es fällt ja niemand gleich ins Koma oder lässt sein Leben, wenn, zum Beispiel, die allseits beliebte, vermeintliche Geschmacksfrage gestellt wird: *Ist das Kunst?*

Wie minimiert man nun die Gefahr, dass unsere Fragen unsere Antworten zu sehr einschränken oder sie, weil sich ein über Generationen tradierter Bug, ein Programmfehler in unserer intellektuellen Software, eingeschlichen hat, fehlerhafte Antworten generieren? Wer sein Hemd am Hals falsch anfängt zu knöpfen, kann im weiteren Verlauf noch so sorgsam weiterknöpfen – am Hemdsaum wird er feststellen, dass, wer falsch anfängt, auch falsch aufhört (Sollte man meinen. Leider erscheint vielen ihr fehlerhaftes Resultat nicht als fehlerhaft, sondern als völlig tragbar).

Diesen Fehler gilt es nicht nur zu erkennen, es gilt ihn auch zu vermeiden. Deshalb haben wir nicht stillschweigend eine vermeintlich etablierte Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘ in unsere Eingangsfrage übernommen, sondern haben die Gebrauchsweise selber einer grundsätzlichen Prüfung unterzogen. Und uns die Frage gestellt, wie eine angemessene, systematische Erklärung (nicht Beschreibung) soziokultureller Phänomene wie die des Sprachwandels oder, ihr logisch vorausgehend, der Etablierung von Bedeutung, formuliert sein müsste. Dabei hielten wir fest, dass diese nicht erst bei bestehenden Strukturen beginnen darf, sondern methodologisch die Entstehung eben dieser Strukturen erklären muss: *„Ausgangspunkt der Erklärung sind handelnde Individuen“* (Keller 2014: 164).

Damit einher geht die Maxime:

„Vermeide Setzungen wie diejenige einer konventionellen Bedeutung, ohne dir die Mühe zu machen, aufzuzeigen, woher sie kommt und wie sie entsteht“ (Liedtke 2016: 45).

Diese Vorgehensweise ist, wie Liedtke betont, alternativlos: Ausgehend von der singulären Sprecher-Bedeutung muss systematisch die regelhafte Ideolekt-Bedeutung hergeleitet werden, deren Ausdrucksgebrauch dann als kollektive Praxis einer Gruppe beschrieben wird, die sich zunehmend erweitert. Am Ende dieses Prozesses, der ein Prozess der unsichtbaren Hand ist, steht die Konventionalisierung der Bedeutung eines Äußerungstyps: *„Jede andere Strategie wäre hoffnungslos zirkulär“* (Liedtke 2016: 43).

Wie wir im weiteren Verlauf gesehen haben, unterlag die Gebrauchsweise der Begriffe ‚Kunst‘, ‚ars‘ und ‚techné‘, wie prinzipiell alle sprachlichen Ausdrücke, einem potentiell endlos ablaufenden, nie zielgerichteten Prozess des Sprachwandels, den wir als Prozess der unsichtbaren Hand beschrieben haben: Die Gebrauchsweisen stellen jeweils episodale, nicht intendierte, kollektive und kausale Resultate unzähliger intentionaler individueller Handlungen in einem diachronischen Kontinuum dar. Es sind Gebrauchsweisen, die, als stets im Wandel begriffene Verwendungen, in dem Moment, wo sie eine etablierte Bedeutung in der Synchronie ausweisen, bereits wieder verblassen und vergehen, nach und nach an Gültigkeit verlieren: Die diachronische Identität bietet über drei, maximal vier Generationen hinweg Stabilität und Kontinuität – und in dieser Zeit damit eine gewisse Verständnissicherung (und bestenfalls in diesem Zeitrahmen lässt sich das die flüssige Kommunikation sichernde intersubjektive Verständnis etablierter Bedeutungen wechselseitig unterstellen).

Diese Betrachtungen haben uns zwar der Antwort auf die Frage nicht sonderlich nähergebracht, worüber wir reden, wenn wir über Kunst reden. Aber wir wissen nun, dass, bis auf einige wenige Formen episodaler *„autoritativer Sprachfestsetzungen“* wie *„DIN-Terminologie, Orthographiereform oder Umbenennungen“* (Keller 2014: 210), Bedeutungen von Äußerungstypen im endlos und kontinuierlich ablaufenden diachronen Prozess nicht gesetzt oder, wie die Setzungsversuche durch autoritäre Regime, kaum dauerhaft erfolgreich gesetzt werden

können. Bedeutungsetablierung sowie Sprach- und Bedeutungswandel sind als soziokulturelle Phänomene der dritten Art und unterliegen dem Prozess der unsichtbaren Hand. Dies gilt damit auch für die Etablierung der Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘, sein Wandel über die Jahrhunderte, in den Kulturen, den verschiedenen Gesellschaften und einzelnen gesellschaftlichen Gruppen. Davon unbenommen bleiben natürlich die zahllosen singulären Äußerungsvariationen, die sich in Einzelfällen als regelhafte Gebrauchsweisen etablieren können, zumeist aber unbemerkt von der Begriffsgeschichte im Sande verlaufen.

4.2 Zwischenfazit II

Der Versuch nun, alle Faktoren benennen, angemessen und umfassend beschreiben und analysieren zu wollen, die relevant sind für eine erschöpfende Beantwortung der Eingangsfrage ‚Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden?‘, würde aus diesem Aufsatz ein enzyklopädisches Werk machen. Im vollen Bewusstsein dieser kaum zu leistenden Leistung habe ich mich auf die Analyse einiger grundsätzlicher sprachlicher Aspekte beschränkt. Der Grund ist ein recht schlichter: *Ick bün all dor*. Nach dem vorsprachlichen Stadium der Kindheit ist für uns im Wachzustand, wenn wir bei vollem Bewusstsein sind, die Sprache allgegenwärtig. Was auch immer wir denken, wir sagen, wir lesen, wir sehen, wir hören – jeder Moment ist uns, in dem wir uns seiner bewusst werden, versprachlicht (was durchaus die Möglichkeit offen lässt, Erfahrungen zu machen, die uns nicht bewusst sind – werden sie uns jedoch bewusst, werden sie unweigerlich sprachlich). Um Sprache kommen wir, man mag es bedauern, nicht herum. Auch nicht, wenn wir über Kunst reden. Zudem bestimmt Sprache ganz wesentlich unsere Denk- und Wahrnehmungsstruktur. „*Wir hören auf zu denken, wenn wir es nicht in dem sprachlichen Zwange tun wollen*“, so zitiert der israelische Linguist Guy Deutscher in einem Feuilletonbeitrag Friedrich Nietzsche. Und in einem Vorabdruck von Wolfram Eilenbergers Buch ‚Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919 - 1929‘ in der F.A.S. vom 04.03.2018 zitiert dieser Ludwig Wittgenstein: „*Der Mensch hat den Trieb, gegen die Grenzen der Sprache anzurennen (...) Alles, was wir sagen mögen, kann a priori nur Unsinn sein. Trotzdem rennen wir gegen die Sprache an.*“

Das Reden über Kunst folgt den gleichen Regeln und Handlungsmaximen wie jedes Reden. Die Kunst macht da keine Ausnahme. Für sie gilt, was schlichtweg für alle Gebrauchsweisen von Begriffen und Äußerungstypen gilt. Für alles singuläre Bedeuten und Verstehen (und Missverstehen). Für jede Etablierung von Bedeutung, jeden Wandel von Bedeutung und Verständnis, jedes konstitutive kommunikative Momentum. So auch jenes, dass das Ziel der Kommunikation nicht zwingend die Verständigung ist. Sondern, ganz allgemein und wertfrei, Einfluss auf andere zu nehmen.

Die Konsequenzen für den Gebrauch des Begriffs ‚Kunst‘, die sich daraus wie auch aus dem beschriebenen Abschied von der tradierten Dichotomie, dem Verständnis der Sprache als soziokulturelles Phänomen und ihrem spezifischen Seinszustand als episodales Ereignis ergeben, sind erheblich. Es zeigt sich, dass es unendlich viele unterschiedliche Gebrauchsweisen des Begriffs ‚Kunst‘ in den einzelnen Kulturen, den verschiedenen Gesellschaften und einzelnen gesellschaftlichen Gruppen in der Synchronie wie auch in der Diachronie gibt. Gebrauchsweisen, die sich zudem auf verschiedene Ebenen beziehen. Auf die Zuschreibung einzelner Werke wie auch auf überzeitliche Phänomene. Auf soziale Institutionen ebenso wie auf dieses numinose ‚Wesen‘, die *essentia*. Auf ein selbsttätiges Subjekt und auf die Gattung Kunst. Gebrauchsweisen, die alle legitim sind. Aber durchaus nicht alle angemessen.

Wenn wir bei einem Vortrag, in einem wissenschaftlichen oder feuilletonistischen Text, in einem Diskurs oder auch im alltäglichen Kontext über Kunst reden oder über Kunst nachdenken, bewegen wir uns, wenn wir den Begriff verwenden, häufig auf verschiedenen Ebenen der Verwendung des Begriffs ‚Kunst‘ gleichzeitig. Manchmal mögen die Verwender das aus Unachtsamkeit, aus Unkenntnis oder auch schlicht aus Schludrigkeit tun. In den meisten Fällen jedoch, so meine Vermutung, operieren sie mit verschiedenen Gebrauchsweisen des Begriffs ‚Kunst‘ schlicht deshalb, weil zwar die meisten, zumal die Fachgelehrten unter ihnen, selbstverständlich um die verschiedenen Gebrauchsweisen wissen, aber – erstens – im Moment des Gebrauchs der verschiedenen Gebrauchsweisen keinen Gebrauch von diesem Wissen machen (warum auch immer). Und – zweitens – zumeist nicht um den Prozess der Etablierung der Gebrauchsweisen wissen und damit auch nicht um die sich daraus ergebenden Konsequenzen (wenn wir damit auf unsere prinzipielle sprachliche Gebundenheit hinweisen, der wir nicht entfliehen können, wollen wir keineswegs erneut einem linguistic turn oder einer Wiederauflage sprachanalytischer Ästhetik das Wort reden. Es soll lediglich Beitrag dazu geleistet werden, dass wir, in Kenntnis der unhintergehbaren Bedingungen, die uns der Gebrauch der Sprache auf ewig auferlegt, kritischer und sensibler mit unseren vermeintlichen Erkenntnissen und deren Folgerungen umgehen).

4.3 Systematische Zusammenfassung

Sprache ist, wie wir gesehen haben, Sprache auf zwei Ebenen:

- I. Auf der Mikroebene der individuellen Handlungsweisen
- II. Auf der „*Makroebene der sozialen Institutionen*“ (Keller 2014: 97)

Sprechen wir von der Sprache auf der Makroebene, sollten wir ebenfalls zwischen zwei verschiedenen Ebenen differenzieren:

II.a Einzelsprache als *spezifisches* überindividuelles soziales Sprachsystem

II.b Sprache als *allgemeines* überindividuelles soziales Sprachsystem

Die Makroebene (II.a) ist die Ebene der kollektiven Konsequenzen der sie „*erzeugenden individuellen Handlungsweisen*“ (Keller 2014: 97) auf der Mikroebene. Dort findet die Etablierung der Gebrauchsweise der Begriffe einer Sprache, also ihrer Bedeutung und ihres Korrelats, des Verständnisses (in diesem Fall: der Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘) und ihr Wandel statt.

Sprache (Mikroebene: Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘):

a.1 Die Beschreibung der Etablierung der Gebrauchsweise eines Begriffs muss systematisch von einem singulären Gebrauch, der Sprecher-Intention resp. Sprecher-Bedeutung eines einzelnen Sprechers, ausgehen. Nur dann ist sie auch explikativ. Theorien, die den Wandel des Kunstbegriffs über die Jahrhunderte nachzeichnen, sind nicht explikativ, sondern nur deskriptiv, wenn sie eben diese systematische Leistung nicht erbringen: Sie zeigen nur, *dass* sich der Begriff wandelt. Nicht aber *wie*.

b.1 Jede Etablierung der Gebrauchsweise eines Begriffs ist das Resultat eines Invisible-hand-Prozesses: Diese Gebrauchsweise ist ein kollektives kausales, nicht intendiertes und nicht geplantes Ergebnis ungezählter gleichgerichteter individueller intentionaler Handlungen. Dies gilt entsprechend auch für die Etablierung jeder Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘. Zu jeder Zeit, in jeder Kultur, in jeder Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe (vorausgesetzt natürlich, es gibt diesen Begriff oder ein Analogon).

c.1 Sprache ist auf der Mikroebene nicht monadisch definiert, sondern diskursiv und interaktionell. Sie ist ein gerichteter Akt, bedarf eines anderen – intendieren, meinen und bedeuten sind stets an einen Rezipienten gebunden: Er muss die „*reflexive Intention*“ (Liedtke 2016: 37) erkennen, um zu wissen, was der Sprecher meint (also die „Sprecher-Intention“ resp. Sprecher-Bedeutung“). Sprache ist Sprache faktisch immer nur im Gebrauch (Sprache bisweilen als ‚ergon‘ zu sehen, kann „*ein vom Arbeitsziel gebotenes Erfordernis*“ (Keller 2014: 171) sein – es darf aber nicht zur Annahme verführen, dass dieses überaus hilfreiche theoretische Konstrukt in der Realität auch als eine Art überzeitlicher, vom Einzelnen unabhängiger Korpus gegeben ist).

d.1. Ob ein intersubjektives Verständnis, das eine flüssige Kommunikation sichert, auch tatsächlich gegeben ist, kann, trotz aller konstituierenden kollektiven Prozesse, immer „*nur wechselseitig unterstellt werden*“ (Liedtke 2016: 40). Zur flüssigen Kommunikation reicht demnach schon die Unterstellung, der Anschein oder die Suggestion eines solchen

intersubjektiven Verständnisses aus. Dies gilt generell für jedes intersubjektive Verständnis einer Äußerung. So auch für das des Begriffs ‚Kunst‘ (in all seinen Gebrauchsweisen).

e.1 Im Gegensatz zum landläufigen Verständnis ist die Verständigung gerade *„nicht ‚der Zweck‘ der Sprache“* – *„allenfalls einer unter vielen“* (Keller 2014: 135). Es kann andere, vorrangige Ziele einer Kommunikation geben als verstanden zu werden (den anderen zu etwas zu bewegen). Allein: Ich muss ein wenig Rücksicht auf einen Minimalkonsens in puncto Verständlichkeit nehmen (oder vorsichtiger formuliert: ‚einen Minimalkonsens in puncto angenommener Verständlichkeit‘), sonst gefährde ich den Erfolg meiner Vorsatzabsicht. So darf meine Sprecher-Bedeutung nicht zu originell sein, denn *„jede Innovation riskiert das Verständnis“* (Keller 2014: 140) (oder auch hier vorsichtiger formuliert: ‚jede Innovation riskiert das angenommene Verständnis‘).

f.1 Jede etablierte Gebrauchsweise eines Begriffs, so auch die der ‚Kunst‘, unterliegt dem Prozess des Sprachwandels, dem ein Bedeutungs- und Verständniswandel innewohnt (die, als soziokulturelle Phänomene, Phänomene der dritten Art sind). Dieser Wandel vollzieht sich also beständig im diskursiven Gebrauch der einzelnen Sprecher zu jeder Zeit, in jeder Kultur, in jeder Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe als nicht intendiertes kollektives Resultat einzelner Handlungen.

g.1 Jede zu einem gewissen Zeitpunkt und für einen gewissen Zeitrahmen etablierte Gebrauchsweise eines Begriffs, also auch die des Begriffs ‚Kunst‘, stellt demnach nur ein episodales Ereignis innerhalb eines zeitlichen Kontinuums dar: Es gibt keine numinose, von individuellen Gebrauchsweisen unabhängige und überzeitliche Bedeutungskonstante des Begriffs ‚Kunst‘, bestenfalls eine einige Generationen währende, verständnissichernde ‚diachronische Identität‘.

h.1 In unserer Epoche, in unser Generation, in unserer Kultur und Gesellschaft gibt es nicht nur eine etablierte Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘, sondern deren viele. Da nicht davon auszugehen ist, dass unsere Epoche, unsere Generation, unsere Kultur und Gesellschaft etwas in der Historie Einzigartiges darstellt, bedeutet dies, dass es in jeder Epoche, in jeder Generation, in jeder Kultur und Gesellschaft nicht nur eine etablierte Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘ (resp. ‚techné‘, ‚ars‘ etc.) gab und gibt, sondern unendlich viele (spätestens an dieser Stelle bekommt die Frage, wovon wir reden, wenn wir über Kunst reden, eine pikante Note).

i.1 Jede aktuelle etablierte Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘ innerhalb einer Kultur, einer Gesellschaft oder einer spezifischen Gruppe ist jeweils individueller Ausgangspunkt der Betrachtung des Kunstverständnisses, der künstlerischen Konkretisierungen und des

Phänomens Kunst anderer Epochen, Gesellschaften oder Kulturen: Diese Perspektivität impliziert eine relative Gültigkeit der Aussagen, die ich kaum aufzuholen vermag. Kann ich mich in der Synchronie noch um eine dialogische Vergewisserung bemühen, ob meine Interpretation der reflexiven Intention (oder mein Verständnis der etablierten Bedeutung) zutreffend ist oder nicht, ist mir die direkte Form der Vergewisserung aus verständlichen Gründen verwehrt, wenn es um vergangene Ereignisse geht. Rückblickende Interpretationen sind so bestenfalls Interpolationen, besitzen immer einen nie zu verifizierenden spekulativen Charakter (eine Aussage, die weder ihre Berechtigung noch ihren enormen Erkenntnisgewinn bestreitet – sie relativiert diese Interpretationen lediglich grundsätzlich: Es geht bei ihnen nicht um ‚Wahrheit‘, bestenfalls um ‚Wahrscheinlichkeit‘).

j.1 Der Prozess der Etablierung einer regelhaften Gebrauchsweise, die die Etablierung einer Bedeutung bedeutet, ist ein Prozess der Kollektivierung eines bestimmten Gebrauchs und damit der einer Entsubjektivierung: Die Vorstellung von Bedeutung ist hier eben nicht die einer wie auch immer gearteten ‚mentalen Vorstellung‘, die ein Individuum, ein Subjekt von etwas hat. Sondern die einer Gebrauchsweise, bei der viele diesen Begriff verwenden.

k.1 Spreche ich von der Etablierung der Gebrauchsweise eines Begriffs, so betrifft dies noch nicht einmal

- die Ebene der Konnotationen
- die der konversationellen Implikaturen (Liedtke 2016: 69; hier expliziert er die Differenzierungen, die Grice in den William-James-Lectures 1967 an der Harvard-University machte)
- die ihrer Generalisierung in einem zur Etablierung der Gebrauchsweise analogen Prozess der ‚sozialen Kristallisation‘ (de Saussure 2013: 16), die auch ein Invisible-hand-Prozess und damit ein Phänomen der dritten Art ist
- die Ebene der konventionellen Implikatur (also die der etablierten generalisierten konversationellen Implikatur (Liedtke 2016: 77))
- die Ebene der individuellen Assoziationen
- die Einflussnahme der jeweiligen Lebenswelt und des in ihr mitschwingenden konjunktiven Wissens, das ich nicht einmal selber explizieren kann

Spätestens hier weicht die zur Sicherstellung der flüssigen Kommunikation notwendige Unterstellung eines wechselseitigen Verständnisses der Gewissheit, dass diese Unterstellung tatsächlich nur eine Unterstellung sein kann, ja bleiben muss. Denn all die genannten, potentiell bedeutungstragenden Momenta können kaum im Moment des Gebrauchs gewusst

oder intersubjektiv ausreichend abgeklärt werden. Die Vorstellung einer objektiv gelungenen Kommunikation wird somit mehr oder weniger zur Fiktion. Die Kommunikation *erscheint* uns gelungen. Und diesen Schein nehmen wir für bare Münze, weil ansonsten jede Form von Kommunikation nicht allein unter Verständnisvorbehalt stünde – wir wären in jeder Sekunde derart von Zweifeln ob des Gelingens des diskursiven Verständnisses zerfressen, dass wir kaum mehr zu einer halbwegs flüssigen Kommunikation in der Lage wären.

Sprache (Makroebene der sozialen Institutionen):

a.2 Sprache ist ein soziokulturelles Phänomen.

b.2. Als solches ist sie ein Phänomen der dritten Art, weder Artefakt noch Naturphänomen. Ihr Seinszustand ist der einer flüchtigen Episode, sie ist das kollektive kausale, nicht intendierte und nicht geplante Ergebnis ungezählter gleichgerichteter individueller intentionaler Handlungen (wobei auch dieses prozessuale Momentum namens Episode genau genommen auch nur eine kommunikative Hilfskonstruktion, eine Abstraktion ist: Sprache ist als Sprache de facto immer nur im Moment des Gebrauchs durch den jeweilig Gebrauchenden (und Rezipierenden). Sie hat kein von ihm oder ihnen unabhängiges Leben. Kein eigenes Sein. Und ist kein eigenständig Seiendes).

c.2. Sprache muss systematisch so erklärt werden wie die Etablierung von Bedeutung und der Sprachwandel: von der singulären Verwendung hin zur kollektiven Konsequenz.

d.2 Sprache ist stets im Wandel begriffen. Solange es Sprecher einer natürlichen Sprache gibt, die miteinander kommunizieren, werden sie die Sprache wandeln – nie zielgerichtet, nie intendiert, sondern ungeplant, ungewollt und potentiell endlos.

e.2. Sprache als Sprachsystem, als *ergon* oder *langue* zu betrachten und so von ihr zu reden, ist ein legitimer Akt kommunikativer Ökonomie und bisweilen auch gebotene Erfordernis. Jedoch anzunehmen, es gäbe sie unabhängig und losgelöst von den Verwendern und dem Akt der Verwendung, ignoriert den die Sprache konstituierenden und perpetuierenden Prozess sowie dessen Implikationen und Konsequenzen.

f.2 Sprache ist, wie jedes soziokulturelle Phänomen, kein Handlungssubjekt, kein animal rationale. Sie kann nicht selbsttätig agieren. Jeder vitalisierende und anthropomorphisierende Gebrauch des Begriffs ‚Sprache‘ stellt somit zwar eine mögliche, zulässige und seit Jahrtausenden auch genutzte Variation des Begriffs dar, ist aber eine irreführende Gebrauchsweise, die auf keinen realen Sachverhalt verweist.

Auch die Kunst ist Kunst auf zwei Ebenen:

- I. Die Makroebene der ‚sozialen Institutionen‘
- II. Die Mikroebene des individuellen Kunstschaffens

Sprechen wir von der Kunst auf der Makroebene, sollten wir zwischen drei verschiedenen Ebenen differenzieren:

I.a Künstlerisches Genre als episodales Ereignis einer spezifischen überindividuellen sozialen Institution (z.B. in der Musik: Jazz, Rock, Klassik etc.)

I.b Kunst als *spezifische* überindividuelle soziale Institution (z.B. die Musik, die bildende Kunst, das Theater)

I.c Kunst als *allgemeine* überindividuelle soziale Institution

Kunst (Makroebene der sozialen Institutionen)

a.3 Kunst ist ein soziokulturelles Phänomen.

b.3 Nicht nur die Rede über Kunst, also die Etablierung der Gebrauchsweise des Begriffs (und damit seines Verständnisses), ist im Rahmen eines Prozesses der unsichtbaren Hand das kausale kollektive, nicht intendierte und nicht geplante Ergebnis individueller intentionaler Handlungen (durch seine individuelle intentionale Teilhabe hat jeder der Beteiligten die kollektive Bedeutungsetablierung mitgetragen und mitverantwortet) – auch die Konstitution von Kultur und Kunst als soziale Institutionen erfolgt in einem solchen Prozess der unsichtbaren Hand: Beteiligt sind daran nicht allein Kunstschaffende und Kunstrezipienten, sondern alle in einem definierten Zeitkontinuum in der betreffenden Gesellschaft lebenden und handelnden Individuen (die durch ihre individuelle Teilhabe für die kollektive Konstitution mitverantwortlich sind) – auch die, die der jeweiligen Kultur oder Kunst ablehnend gegenüber stehen.

c.3 Durch diese individuelle Teilhabe am kollektiven Prozess der Konstitution auf der Makroebene ist bei den Teilhabenden eine zumeist von ihnen nicht explizierbare ‚diachronische Identität‘ gegeben. Also ein kulturelles ‚Verständnis‘ des episodalen Ergebnisses dieser Invisible-hand-Prozesses – unabhängig davon, wie dieses jeweils von dem Einzelnen gesehen oder bewertet wird. Ein solch originäres Verständnis ist uns, weil wir als westliche Beobachter am Konstitutionsprozess nicht unmittelbar teilhaben, bei der aktuellen Kunst Afrikas nur in sehr eingeschränktem Maße möglich. Ebenso geht es uns, aus naheliegenden Gründen, auch bei der ‚Kunst‘ der alten Griechen, Römer, Skythen oder

Mayas. Wodurch sich natürlich die Frage stellt, inwieweit ein angemessenes Verständnis der Kunst (auf der Makroebene), an deren Konstitutionsprozess wir nicht teilnehmen konnten oder können, überhaupt möglich ist. Wir können interpretieren und interpolieren, uns einem möglichen Verständnis reflexiv annähern. Aber der Angemessenheit unseres Ergebnisses können wir nie sicher sein.

d.3 Auf der Makroebene sind jeweilige episodale Erscheinungen der Kunst (wie zum Beispiel solche, die als ‚Impressionismus‘, ‚Expressionismus‘ oder ‚Kubismus‘ bezeichnet wurden) im zeitlichen Kontinuum Resultate eines Invisible-hand-Prozesses. Also das kollektive kausale, nicht intendierte, nicht geplante und auch nicht zielgerichtete Ergebnis ungezählter gleichgerichteter individueller intentionaler Handlungen der Kunstschaffenden, die zielgerichtet, geplant und auf einen zumindest temporär finalen Zustand, die Artefakte, ausgelegt waren: Die Makroebene ist eine kollektive Konsequenz der sie erzeugenden Mikroebene.

e.3 Auch die Kunst bisweilen wie ein überzeitliches Phänomen, ein *ergon* zu betrachten, mag „*ein vom Arbeitsziel gebotenes Erfordernis*“ (Keller) sein – aber faktisch gegeben ist sie, wie jedes andere soziokulturelle Phänomen auch, aufgrund des spezifischen prozessualen Charakters ihrer Genese und Wandels nie als überzeitliches Momentum, immer nur als flüchtige Episode innerhalb eines zeitlichen Kontinuums.

f.3 Der Prozess des Wandels der Kunst auf der Makroebene und ihrer jeweiligen episodalen Erscheinungen ist, solange es Kunstschaffende und Rezipienten gibt, als kollektive Konsequenz der sie erzeugenden Mikroebene potentiell endlos.

g.3 Auch Kunst ist kein Handlungssubjekt. Unser vitalisierender und anthropomorphisierender Sprachgebrauch will uns auch in diesem Fall das oft genug glauben machen (auch der Markt reguliert sich nicht selber, genauso wenig ist es der Staat, der eingreift – regulieren oder eingreifen können nur wir, die Individuen. Wir sind einzig imstande zu handeln. Und sind wir in unserer Gesamtheit verantwortlich, nicht ein ominöses, abstraktes Wesen namens Sprache, Kunst, Markt oder Staat. Jedoch erfolgen diese individuellen Handlungen im Rahmen des nun schon zur Genüge bekannten Invisible-hand-Prozesses. Und als kollektives Phänomen lässt er kaum die Zuweisung einer individuellen Verantwortung zu).

h.3 Wer über Kunst reden will, muss notgedrungen auf die Sprache zurückgreifen und damit ihren handlungstheoretischen und soziokulturellen Bedingungsrahmen beachten: Jede ästhetische, kunstphilosophische oder kunstwissenschaftliche Theorie hat die Überlegungen zur Sprache auf der Mikro- und der Makroebene zumindest zur Kenntnis zu

nehmen (gleiches gilt auch für jede Beschäftigung mit der Kunst auf der Mikroebene individuellen Kunstschaffens).

Kunst (Mikroebene des individuellen Kunstschaffens)

a.4 Kunst ist, wie die Sprache, als soziokulturelles Phänomen auf der Mikroebene der singulären Werke immer gerichtet, bedarf immer eines anderen. So wie dort Sprecher und Angesprochener (der nicht zwingend ein anderer sein muss – es kann sich auch um ein Selbstgespräch handeln) zwei Seiten einer Medaille sind, so sind es hier Kunstschaffende und Rezipienten (der auch nicht zwingend ein anderer sein muss), die untrennbar miteinander verbunden sind: So wie die Sprache erst im dialogischen Akt der Verwendung ihren eigentlichen Seinszustand als Sprache erfährt, so erfährt das Werk erst im konkreten Akt der Rezeption seinen eigentlichen Seinszustand als Werk (was ist eine ungesprochene Sprache, eine ungehörte Oper, ein ungelesener Roman, eine ungesehene Videoinstallation? Nichts, nicht einmal keine Sprache, keine Oper, kein Roman, keine Videoinstallation). Und mit jedem Hören, Lesen, Sehen werden andere Eindrücke, Empfindungen und Assoziationen evoziert, so dass, ausgehend vom bestehenden Werk, in der unmittelbaren, spontanen Rezeption beständig ein neues entsteht (davon unbenommen bleibt jegliche Interpretation, die eine nicht weniger relevante, jedoch nachgelagert mittelbare, intellektuelle Rezeption leistet).

b.4 Kunst auf der Mikroebene ist aber, anders als sprachliche Äußerungen auf dieser Ebene, nicht nach diskursiven und interaktionellen Regeln und Handlungsmaximen strukturiert (auch wenn sie, wie die Literatur, das Theater, der Film oder auch die Konzeptkunst eines Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner, im Wesentlichen mit Sprache agiert und es Kunstformen gibt, die explizit den Diskurs und die Interaktion suchen). Somit ist sie strukturell auch nicht wie die Sprache zu verstehen.

c.4 Der Kunstschaffende allein reicht nicht aus, um Kunst zu schaffen – er erschafft lediglich Artefakte. Diese sind nicht allein durch ihn als Künstler schon Kunst oder gar Kunst aus sich selbst heraus. Auch sind sie nicht deshalb Kunst, weil Experten sie in einem Akt autoritativer Festlegung als ‚Kunst‘ deklarieren.

d.4 So wie die Kunst auf der Makroebene als soziale Institution kein animal rationale ist, so ist auch die Kunst auf der Mikroebene als Ergebnis des individuellen Kunstschaffens keines. Unsere vitalisierende und anthropomorphisierende Redeweise verführt uns aber wider besseren Wissens dazu, unter anderem auch von künstlerischen Werken so zu reden, als würde es sich bei ihnen um selbstständig agierende Handlungssubjekte handeln: ‚Das Bild spricht mich an.‘ ‚Das Theaterstück sagt mir nichts.‘ ‚Die Oper hat mich tief bewegt.‘ Diese Vitalisierung und Anthropomorphisierung der einzelnen Werke wäre nicht

weiter der Rede wert, würden wir uns nicht auch denkstrukturell von ihr verführen lassen und den Werken eine vom Kunstschaffenden unabhängige, eigenständige Instanzlichkeit zumessen. Es gibt in diesem Kontext aber lediglich zwei Handlungssubjekte (was nicht heißt, dass es nicht tausende von beeinflussenden Faktoren gibt, die zudem individuell völlig unterschiedliche Wirkungen zeitigen können): den Kunstschaffenden sowie den Rezipienten – *das Werk hingegen ist keines*. Ohne Kunstschaffende kann kein Werk sein (was ja genau genommen erst durch einen Rezipienten zu einem Werk wird), Kunstschaffende und Rezipienten können aber sehr wohl ohne ein Werk sein.

Ein Werk kann den Rezipienten auf der inspiratorisch-assoziativen Ebene nicht ansprechen, nur der Kunstschaffende kann ihn mittels des Werks ansprechen. Entsprechend kann sich der Rezipient nur von dem Kunstschaffenden mittels des Werks auf der inspiratorisch-assoziativen Ebene angesprochen fühlen (und zwar unmittelbar), nicht aber vom Werk als solchen. Wobei zum einen der Kunstschaffende selbstverständlich, aus welchen Gründen auch immer, fast völlig hinter seinem Werk zurücktreten kann, so dass dem Rezipienten das Werk fast autonom erscheinen mag. Aber egal, ob der Kunstschaffende nun für den Rezipienten in Erscheinung tritt oder nicht: Es muss ihn gegeben haben. Ohne Kunstschaffende kein Werk (deren Kunstschaffen wiederum nie im luftleeren Raum stattfindet, sondern immer kontextuell gebunden und bedingt ist). Zum anderen: Dieses ‚Ansprechen‘ ist neutral gemeint – es kann alle nur erdenklichen Formen, von der Beglückung über Ratlosigkeit bis zum Ekel, annehmen (Horkheimer/Adorno sprachen, Nietzsche zitierend, vom Jazz als „*stilisierte Barbarei*“ (Horkheimer/Adorno 1980: 115); zu den Bach-Fugen habe ich, ich muss es zu meiner großen Schande gestehen, keinen Zugang).

Auf der inspiratorisch-hermeneutischen Ebene hingegen gibt es zwei Möglichkeiten: Das ‚Angesprochenwerden‘ kann sowohl unmittelbar als auch mittelbar erfolgen. Letzteres wenn beispielsweise im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit eine interpretative Auseinandersetzung mit dem Werk geboten ist. Der Rezipient, zumal der gebildete, kann in dem Fall entlang des Werkes auf Basis der Künstler-Intention, aller nur denkbaren Kontexte und Zusammenhänge sowie theoretischer Konzepte eine interpretative Leistung erbringen – mag sie nun als Deutung des Textes, des Bildes, der Partitur oder doch eher als eine individuelle bedeutungsgebende Leistung des Interpreten angesehen werden.

e.4. Sprecher-Intentionen beziehen sich auf singuläre Äußerungstypen innerhalb eines umfassenderen sprachlichen Kontextes, Künstler-Intentionen jedoch beziehen sich auf ein Artefakt (einen Roman, eine Oper, eine Performance, eine Videoinstallation etc.), eine umfassende Werkgruppe oder sogar auf ein gesamtes künstlerisches Oeuvre. Dabei ist es denkbar, dass Künstler eine konsequente ‚künstlerische Sprache‘ entwickeln. In diesem Fall könnte eine singuläre Intention zu etwas werden, was, in Anlehnung an die linguis-

tisch-handlungstheoretische Terminologie, eingedenk aller Vorbehalte vielleicht als ‚künstlerischer Ideolekt‘ bezeichnet werden kann. Ein Ideolekt, der für geübte Rezipienten dieser künstlerischen Werke in ähnlicher Weise verständlich ist wie der Ideolekt eines Sprechers für die Angesprochenen.

f.4. In den schönen Künsten der modernen Kunst sind singuläre Werke aber in der Regel nicht, wie sprachliche Äußerungen, durch die handelnden Personen strukturell darauf ausgelegt, von einer singulären, individuellen Intention ausgehend eine Bedeutung, eine regelhafte Gebrauchsweise zu etablieren.

g.4 Ob bei künstlerischen Werken überhaupt ein Fall des Meinens im strengen Sinne des von Grice entwickelten handlungstheoretischen Grundmodells (cf. Kap. 2.11) vorliegen kann, ist fraglich – künstlerische Werke sind zwar auch in gewisser Hinsicht singuläre Äußerungen (also nicht Äußerungen etablierter Bedeutungen), aber es sind ‚Äußerungen‘ abgeschlossener Artefakte. Grice‘ Modell bezieht sich jedoch strukturell auf singuläre Äußerungen singulärer Äußerungstypen. Liegt bei einem Artefakt in diesem handlungstheoretischen Sinne aber kein Meinen vor, gibt es bei ihm auch keine „*reflexive Intention*“ (Liedtke 2016: 37) zu erkennen (in *diesem* Sinne gibt es dann eben auch nichts zu verstehen).

Gleichwohl kann es sich bei den Intentionen der Künstler um Fälle des Meinens handeln – es wäre an anderer Stelle zu untersuchen, welcher Art diese Form des Meinens ist und wie sie sich vom Grice’schen Modell abgrenzt. Sie wird aber sicherlich, so viel kann gesagt werden, von Genre zu Genre (Theater vs. Malerei oder Musik), aber auch innerhalb eines Genres oder auch von Künstler zu Künstler (Literatur: Jandl vs. Brecht) unterschiedlich ausgeprägt sein (Hito Steyerl ist ein aktuelles Beispiel für eine Künstlerin, die sich explizit politischen Themen widmet. So in ihrer Videoinstallation ‚Factory of the Sun‘, die, so Florian Ebner, eine Reflexion über „*eine Welt in Aufruhr und eine Bilderwelt im Aufbruch*“ ist, bei der es um die „*Übersetzung realer politischer Figuren in virtuelle Figuren*“ (Ebner 2015: o.S.) geht). Teilweise gibt es auch innerhalb des Oeuvres eines Künstlers Werke, bei denen mit gewissem Recht ein Form des Meinens konstatiert werden kann. So hat Picassos ‚Guernica‘ eine klare Botschaft. Ebenso die siebte Sinfonie von Schostakowitsch, die, laut Aussage seines Sohnes, eine Prophetie des Sieges der Roten Armee über die deutschen Invasoren sein soll.

h.4 Das Problem des Verstehens von Bedeutungen künstlerischer Äußerungen berührt die Frage nach der Übereinstimmung von Verständnishorizonten. Wird in einem Prozess sozialer Kristallisation im Rahmen einer gesellschaftlichen Gruppe (wie umfangreich diese auch immer sein mag) ein gemeinsames Wissen etabliert, so besteht die Hoffnung, dass die an dem Prozess Beteiligten über eine gewisse verständnissichernde Schnittmenge der Bedeutungen verfügen. Dies war bis weit in die Moderne der Fall. Für alle nicht an

diesem Prozess Beteiligten (auf der synchronen Zeitachse), aber auch für uns Nachgeborenen (auf der diachronen Zeitachse) wird das Verständnis schon deutlicher schwerer. Wer nicht daran Teil hat, ist nicht Teil dessen. Und verfügt auch nicht über die entsprechenden Vorbedingungen, die ein intuitives, problemloses Verständnis ermöglichen würde. Ein halbwegs angemessenes Verständnis der künstlerischen Werke ist so erst durch einen nachträglichen hermeneutischen Prozess möglich. Der allerdings nie mehr als eine Interpolation darstellen kann, eine fortwährende, niemals ihr Ziel erreichende Annäherung.

i.4 In der Moderne potenziert sich das Problem des Verstehens, wird doch jetzt das singuläre Kunstschaffen mehr und mehr zu einem Ausdruck gänzlich subjektiv definierter Entäußerung. Es kann also, auf der Bedeutungsebene der Artefakte, zunehmend weniger auf ein kollektives Ergebnis sozialer Kristallisation rekurriert werden. Es wird, heute mehr denn je, zu einem auf den einzelnen Kunstschaffenden singulär ausgerichteten Interpretationsvorhaben.

j.4 Verstanden zu werden ist nicht zwingend Ziel der Kunstschaffenden. Zumindest nicht deren vorrangiges Ziel. Es gibt, wie in der Sprachverwendung, ein übergeordnetes Ziel: den, andere zu etwas zu bewegen (inwieweit in diesem Kontext Rücksicht auf einen Minimalkonsens in puncto Verständlichkeit genommen werden muss, um nicht den Erfolg der Vorsatzabsicht, eine Wirkung zu gefährden, bleibt dahin gestellt – zumindest kann eine künstlerische Arbeit, wenn sie zu innovativ gerät, durchaus ihre Akzeptanz gefährden).

4.3 Prozess der Zuschreibung

Logisch zu unterscheiden von den genannten Gebrauchsweisen³¹ des Begriffs ‚Kunst‘ ist der Prozess der *Zuschreibung*, der *aktuale Akt der Attribution* von etwas als etwas (zum Beispiel die Attribution eines Artefaktes als Kunst) – in der Synchronie wie auch der rückblickenden Diachronie (dieser Prozess ist, wie nicht anders zu erwarten, a.) ein Prozess der unsichtbaren Hand und b.) nominalistisch zu erklären). Diese aktualen Akte sind, da sie stets in den Kontext einer spezifischen Epoche, Kultur und Gesellschaft eingebettet sind und nie von diesem losgelöst stattfinden können, grundsätzlich perspektivisch. Gleiches gilt auch für die Zuschreibung eines Werkes einer anderen Epoche oder Kultur als ‚Kunst‘ – sie erfolgt not-

³¹ Zusammenfassend sind dies:

1. Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘ (sprachliche Mikroebene)
2. Mikroebene: individuelles Kunstschaffen ((hier könnte ggf. noch eine weitere Differenzierungen etabliert werden: zwischen dem eigentlichen Prozess des Kunstschaffens (‚Malen ist Kunst.‘), dem einzelnen Werk und dem gesamten Oeuvre; ‚Seine Kunst ist in vielen Genres zu Hause‘ so schrieb die Rheinische Post am 09.02.2018 über den belgischen Künstler Jan Fabre)
3. Makroebene: Genre als episodales Ereignis einer spezifischen überindividuellen sozialen Institution (z.B. Musik: Jazz, Rock, Klassik etc.)
4. Makroebene: *spezifische* überindividuelle soziale Institutionen (Musik, bildende Kunst, Theater etc.)
5. Makroebene: *allgemeine* überindividuelle soziale Institution (‚die Kunst‘)

wendigerweise aus einer solch kontextuell gebundenen Warte. Diese Aussagen sind somit immer relativ, nie absolut. Und da sie zu einem aktuellen Zeitpunkt A überall auf der Welt in anderen Kulturen, Gesellschaften und partikularen Gruppierungen in gleicher Weise erfolgen, liegen A_n Zuschreibungen vor. Die sich ins Unendliche potenzieren, da ein aktueller Zeitpunkt ja nur eine Episode im historischen Kontinuum darstellt: Wissend um das Hume'sche Induktionsproblem lässt sich dennoch mit einiger Berechtigung sagen, dass eine recht hohe Wahrscheinlichkeit besteht, dass zukünftig eine Zuschreibung so erfolgen wird wie sie heute erfolgt und in der Vergangenheit erfolgt ist.

Strukturell müssen Zuschreibungen wie gesagt so erklärt werden, wie die Etablierung der Gebrauchsweise eines Begriffs erklärt werden muss: ausgehend vom singulären Gebrauch handelnder Individuen. Bei konstanter Zuschreibung von etwas als Kunst durch das handelnde Individuum ergibt sich eine gewisse Regelmäßigkeit, der sich unter Umständen nach und nach eine Reihe anderer Personen zustimmend anschließen. Das kollektive, nicht intendierte und nicht geplante Resultat dieser individuellen Zuschreibungen und Zustimmungen ist, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt eine bestimmte Gruppe ein bestimmtes Werk (oder auch: ein Oeuvre; ein Genre; eine soziale Institution) in gleicher Weise als Kunst bezeichnet. Diese Gruppe kann sich stetig erweitern, so dass zu einem bestimmten Zeitpunkt eine ganze Gesellschaft (Kultur; Epoche) ein bestimmtes Werk (oder eben auch: ein Oeuvre; ein Genre; eine soziale Institution) übereinstimmend als Kunst bezeichnet. Was aber noch lange nicht bedeutet, dass die Individuen dieser Gesellschaft auch hinsichtlich ihrer *Gebrauchsweise* des Begriffs ‚Kunst‘ übereinstimmen (wer weiß, welchen bedeutungsdifferenzierenden Beitrag Konnotationen, konversationelle und konventionelle Implikaturen, individuelle Assoziationen oder die jeweilige Lebenswelt mitsamt des nicht zu explizierenden Erfahrungswissen leisten?).

Dieser Prozess der Zuschreibung erfolgt nicht nur bei singulären Ergebnissen individuellen Kunstschaffens innerhalb der gleichen Gesellschaft oder Kultur, also bei konkreten Artefakten wie ein klassisches Musikstück, eine Videoinstallation, ein Gemälde oder ein Roman, er erfolgt in gleicher Weise auch hinsichtlich analoger Ergebnisse anderer Gesellschaften und Kulturen. Gleiches geschieht aus unserer Perspektive bei vergangenen singulären Ergebnissen individuellen Kunstschaffens innerhalb der gleichen wie auch der anderer Gesellschaften oder Kulturen. Ebenso bei Genres, also episodalen Ereignissen (deren Dauer durchaus unbestimmt sein kann – von wenigen Jahren bis zu Jahrhunderten) spezifischer überindividueller sozialer Institutionen sei es eigener, anderer oder vergangener Kulturen – so wird von uns in der Musik Jazz, Rock, Klassik, der gregorianische Choral oder auch Khöömej, der tuwinische und mongolische Kehlgesang, als ‚Kunst‘ attribuiert. Wie auch das klassische japanische Theater (deren episodale Formen das buddhistisch geprägte No oder das aus Gesang, Pantomime und Tanz bestehende Kabuki darstellen) auf der Ebene der *spezifischen* überindividuellen sozialen Institutionen. Oder unsere Attribution sozialer Institutionen als Kunst, deren Zweck wir nur noch mit Hilfe anthropologischer Spekulation erahnen können wie zum Beispiel die Höhlenmalerei aus Altamira oder die unvergleichliche Venus von Willendorf.

Versucht sich nun ein Einzelner intentional, geplant und bewusst, und sei es im Rahmen eines ausgefeilten und wohl formulierten ästhetischen Konzepts, an einer autoritativen Zuschreibung eines Werks (Oeuvre; Genres; sozialen Institution) als Kunst (oder auch als Nicht-Kunst), so wird er vielleicht temporär damit Erfolg haben. Aber diese Zuschreibung wird zur Gänze und unwidersprochen als etablierte, verbindliche Zuschreibung bestenfalls in Kreisen überwintern, die bereit sind, sich einem solch autoritativen Akt, aus welchen Beweggründen auch immer, zu unterwerfen. So dürfte das Bemühen Adornos, den Jazz als charakteristisches Medium der Kulturindustrie liberaler Industrieländer zu diffamieren (Horkheimer/Adorno 1980: 118), selbst bei seinen treuesten Apologeten nur in bescheidenem Maße verfangen haben. Und der in seinem autoritativen Bemühen strukturell gleich gelagerte, jedoch institutionell angelegte und weit gewaltsamer und plumper vorgetragene Versuch in finstersten Zeiten deutscher Geschichte, die gesamte moderne Kunst als entartet zu verfemen, führte letztlich nicht zu einer über das Ende der Herrschaft des Nationalsozialismus hinausgehenden Etablierung der Zuschreibung moderner Kunst als ‚entartet‘. Kunst³² ist eben nicht das, was manche, seien es nun Banausen oder Agitatoren, Kunsthistoriker oder Philosophen, Feuilletonisten, Kuratoren, Künstler oder kunstinteressierte Bürger, für Kunst halten. Kunst ist das, was, als Resultat eines kollektiven Prozesses individueller Zuschreibungen, als Kunst gesehen wird.



³² Es gibt Variationen etablierter Gebrauchsweise des Begriffs ‚Kunst‘, die uns hier nicht interessieren. Zumeist handelt es sich um heute noch gebräuchliche Reflexe alter Gebrauchsweisen (cf. Kap. 3.1 ff.), die sprachlich zumeist als Präfix ‚Kunst-‘ oder Suffix ‚-kunst‘ auftreten:

1. Kunst im Sinne einer Fertigkeit: Kochkunst, Schwarze Kunst, Lebenskunst
2. Kunst im Sinne eines Handwerks: Kunsthandwerk, Kunstgewerbe
3. Kunst im Sinne einer Wissenschaft (die Sieben Freien Künste): Redekunst, Sprachkunst, Beweiskunst
4. Kunst als dichotomer Gegenbegriff zur Natur: Kunststoff, Kunstfaser

Ende des 2. Teils

Über den Autor

Stefan Oehm studierte Philosophie, Germanistik und Pädagogik, Schwerpunkt Linguistik/Sprachphilosophie, in Düsseldorf. Seit 30 Jahren in der Werbung als Creative Director tätig, parallel dazu 10 Jahre lang Co-Geschäftsführer einer Galerie für aktuelle Kunst.

Kontakt

stefan.oehm@betriebsbereit.de

Dieser Beitrag erschien zuerst auf oehm60.blogspot.de

➡ [Weitere Aufsätze von Stefan Oehm im Magazin Auswege](#)

AUSWEGE – Perspektiven für den Erziehungsalltag

Online-Magazin für Bildung, Beratung, Erziehung und Unterricht

www.magazin-auswege.de

antwort.auswege@gmail.com