

Entwurf einer grundsätzlichen Erörterung des Begriffs ‚Kunst‘

von Stefan Oehm

Vorbemerkung

Der nachfolgende Text stellt den Versuch einer komprimierten Darstellung der wesentlichen Thesen der Publikation *Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden?* dar, die im September dieses Jahres in dem renommierten Wissenschaftsverlag Königshausen & Neumann erschienen ist.

1.

Auch wenn viel darüber gestritten wird, ob nun das eine oder andere Werk aus welchem künstlerischen Bereich auch immer wahre Kunst ist oder doch eher ziemlicher Kappes – man bekommt trotz aller unterschiedlicher Meinungen erstens den Eindruck vermittelt, dass alle Teilnehmer des Diskurses, vom Stammtisch bis zur Alma Mater, wissen, worüber sie reden, wenn sie über Kunst reden. Und zweitens, dass alle, wenn sie über Kunst reden, über das gleiche reden. Mich beschleicht allerdings in beiden Fällen das ungute Gefühl, dass dem nicht so ist und auch noch nie so war. Ziel dieser kunstphilosophischen Skizze ist der Versuch, eben diesem Eindruck Ausdruck zu verleihen. Ein Versuch, der auf folgende These hinausläuft:

Sowohl die Etablierung der Gebrauchsweise des sprachlichen Ausdrucks Kunst und die Zuschreibung innerhalb einer Gemeinschaft, welches Werk als Kunstwerk gilt, als auch die Etablierung des Verständnisses von Kunst in einer Epoche und einer Kultur sind Resultate des Prozesses der unsichtbaren Hand¹, Phänomene der dritten Art, weder natürlich gegeben noch künstlich erschaffen. Tertium datur. All dies ist, wie alle soziokulturellen Phänomene, eine stets fluide kollektive, weder intendierte noch geplante „kausale Konsequenz einer Vielzahl individueller intentionaler Handlungen, die mindestens partiell ähnlichen Intentionen dienen“ (Keller 2014: 93).

Dieses Modell ist kein sonderlich neues. Bernard de Mandeville hatte es bereits vor über 300 Jahren in seiner bitterbösen Schrift *Die Bienenfabel* formuliert; es ging hernach als Mandevilles Paradox in die Geschichte ein: Untaugliche Handlungen Einzelner können vorteilhafte Auswirkungen für die Gemeinschaft zeitigen. Die schottische Schule der Moralphilosophie – allen voran der Begründer der klassischen Nationalökonomie, Adam Smith, sowie Adam Ferguson und Dugald Stewart – hat es im Laufe des 18. Jahrhunderts

¹ Dieser Entwurf folgt im Wesentlichen der Theorie des Sprachwandels, die der Linguist Rudi Keller in seinem Werk *Sprachwandel – Von der unsichtbaren Hand in der Sprache* formulierte (den Begriff der unsichtbaren Hand [engl. invisible hand] führte der schottische Nationalökonom Adam Smith in seinem Werk *Der Wohlstand der Nationen* [Smith 1978: 371] ein).

aufgegriffen und zu einer zentralen Säule ihres Konzepts gemacht. Bei dem Ökonomen Carl Menger ist es ebenso zu finden wie bei Friedrich August von Hayek und Robert Nozick, aber auch bei Karl Marx und Norbert Elias.

Die unser abendländisches Denken prägende Dichotomie von ‚physei‘ und ‚thesei‘, von natürlich und künstlich wurde uns, so von Hayek, „zu einer so festen Tradition [...], dass sie sich wie ein Gefängnis auswirkte, aus dem heraus erst Mandeville einen Ausweg zeigte“ (von Hayek 1969: 131). Ein Gefängnis, aus dem wir ausbrechen müssen, wenn wir den Prozess „der kulturellen Evolution, der die moralischen Traditionen hervorbringt“ (von Hayek 1983: 170), angemessen verstehen wollen. Der Sprachwissenschaftler Rudi Keller, der sich von Hayeks Diktum zu Herzen nahm und seine Theorie des Sprachwandels ausgehend von Mandevilles Paradox sowie der sich daran anschließenden Tradition konzipierte, verweist auf die generelle Gültigkeit der Grundstruktur dieses Modells für soziokulturelle Phänomene: „Man kann, was Kultur ist, was soziokulturelle Phänomene sind, in entscheidenden Aspekten nicht begreifen, wenn man sie nicht als Phänomene der dritten Art sieht. [...] Sprachwandel ist ein Spezialfall soziokulturellen Wandels“ (Keller 2014: 208).

2.

Wenn wir uns fragen, worüber wir reden, wenn wir über Kunst reden, müssen wir uns natürlich zunächst einmal das banale Faktum vor Augen halten, dass, auch wenn Kunst für uns etwas ganz Besonderes ist, das Wort *Kunst* nichts besonderes ist. Das heißt: Es unterliegt, mit Ausnahme vielleicht einiger weniger, autoritativ festgelegter Worte (z.B. durch DIN-Normierung), den gleichen Prinzipien wie alle anderen Worte einer natürlichen Sprache. Und diese Sprachen besitzen keinen unabänderlichen Korpus, sondern wandeln sich. Permanent. Obgleich nicht ersichtlich ist, warum sie das eigentlich tun. Aber sie tun es. Und sie tun es zumeist von den Sprechern der Sprache unbemerkt. Genauer gesagt: Wenn die Sprecher einmal Veränderungen wahrnehmen, nehmen sie sie „nicht als permanente Wandlungsprozesse wahr“ (Keller 2014: 22). Prozesse angemessen wahrzunehmen und sie ebenso angemessen zu beschreiben, bereitet uns offensichtlich gewisse Schwierigkeiten. Wie hat man sich nun diese Prozesse vorzustellen? Wie wandelt sich eine Sprache? Ist es überhaupt die Sprache, die sich wandelt? Wenn nicht: Wer oder was wandelt sie? Und warum?

Wir greifen bei dem Versuch, diese und ähnliche Fragen zu beantworten, schnell zu altbekannten Mustern. Zu Denkmodellen, die sowohl unsere Alltagssprache als auch die Wissenschaftssprache prägen: Termini technici, höchst sinnvolle Abkürzungen komplexer Sachverhalte, werden jedoch in ihrem Gebrauch nur selten und noch seltener grundsätzlich in Frage gestellt: Der unreflektierte Gebrauch der Worte wird schlicht perpetuiert, seine Verwender werden weiter „in ihrem ‚Sprachpanzer‘ hausen und durch Wortdunst ihre handwerklichen Fehler verschleiern“, so der Germanist Steffen Martus in einem Beitrag der FAZ. Ein Phänomen, das, wie Martus betont, vor keiner Branche haltmacht: „Das ist bei

Ärzten, Heizungsbauern oder Juristen nicht anders.“ Und auch, möchte man hinzufügen, bei Kunstphilosophen oder Kunst- und Kulturwissenschaftlern. Bevor wir also über Kunst reden, sollten wir darüber nachdenken, wie wir eigentlich reden, wenn wir über so etwas wie Kunst reden. Um dann, derart gewappnet, in einem nächsten Schritt über ein Modell nachzudenken, das aufzeigt, wie sich ein Sprachgebrauch (und damit einhergehend auch ein Verständnis von ‚Kunst‘) gesellschaftlich etablieren kann und welche kollektiven Konsequenzen, die von niemandem intendiert waren, dies haben kann: Sie sind das Ergebnis menschlichen Handelns, nicht aber Resultat eines menschlichen Plans.

In einem anderen Sprachgebrauch lauert ein animistisches Denken: Unsere Sprache wimmelt vor Hypostasierungen, Vitalisierungen und Anthropomorphisierungen (Keller 2014: 24). Da klettert der Dax schon mal und Hochs und Tiefs wandern übers Land, als wären sie allesamt Mitglieder im Alpenverein. Die Elektrizität fließt. Der Staat greift ein. Der Markt reguliert sich selbst. Das Geld muss arbeiten und regiert ganz nebenbei noch die Welt. Da wird von der Kunst erwartet, dass sie Brücken in die Gesellschaft baut, unsere Wahrnehmung schärft und Veränderungen aufzeigt. Und die Sprache? Sie wandelt sich. Das alles klingt ganz so, als gäbe es belebte Dinge namens Dax, Hoch, Tief, Elektrizität, Staat, Markt, Geld, Kunst oder Sprache. Diese Vitalisierung und Anthropomorphisierung, die der Verdinglichung auf dem Fuß folgt, ist, so Keller, gerade bei der Sprache evident. Sie wird zum Subjekt des Handelns: „Die Sprache lebt. In ihr ‚wirken‘ Kräfte, sie ‚wächst‘, ‚altert‘ und ‚stirbt‘.“ (Ebd.: 24) Kein Wunder, dass wir ganz selbstverständlich davon sprechen, dass die Sprache sich wandelt. So als sei sie ein „animal rationale mit allerhand wundersamen Fähigkeiten“ (Keller 2014: 24; cf. auch Wiesing 2013: 73 ff.).

3.

Steckt hinter der ontogenetischen Redeweise ein Denkmodell von der Sprache als selbsttätig agierendem Handlungsobjekt, so steckt hinter dem Denkmodell vom eigeninitiativ Bedeutungen setzenden und Sprache verändernden Sprecher ein mechanistisches. Hier wird unterstellt, der Sprecher würde absichtsvoll, geplant und willentlich die Sprache, die er spricht, wandeln. Ganz so, „als sei die Sprache ein von Menschen gemachtes Artefakt.“ (Keller 2014: 25) Und ganz so, als wäre es ihm jederzeit möglich, nach eigenem Gutdünken ändernd einzugreifen. Beiden sprach-theoretischen Modellen des Werdens sind nach Keller drei Wesenszüge gemeinsam:

1. Sie sind zielgerichtet.
2. Sie haben ein Ende.
3. Sie sind individuelle Prozesse.

Die natürlichen Sprachen unterliegen einem permanenten Wandel. Von diesem anzunehmen, er sei zielgerichtet, ist eine These, die aus heutiger Sicht recht befremdlich anmutet. Was sollte Ziel der Sprache sein? Wer sollte das Ziel als Keim angelegt, wer es formuliert haben?

Und warum sollte es ein Ziel geben? Ein Ende des Wandels kann es, solange es Sprecher gibt, die die Sprache aktiv sprechen, nicht geben: Ihr Werden und Wandel ist „eine potentiell unendliche Geschichte“ (Keller 2014: 25). Und da Sprache der kommunikative, interaktive und interdependente Prozess eines Kollektivs ist, lässt sich auch Punkt 3. negieren.

Wenn Sprach- und mit ihm Bedeutungswandel (und auch die Etablierung von Bedeutung als logische Voraussetzung dafür, dass sich Bedeutung wandeln kann) nun aber weder durch ein ontogenetisches noch durch ein mechanistisches Modell erklärt werden kann – wie dann? Sprachentwicklung ist nicht zielgerichtet, sie ist potentiell unendlich und ein kollektives Phänomen. Sie ist ein permanenter Prozess, an dem täglich Millionen Menschen teilhaben (in der synchronen Zeitachse). Und das über Generationen hinweg (in der diachronen Zeitachse). Die Sprache, so formuliert es Humboldt prägnant, „in ihrem Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes [...]. Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia)“ (Humboldt 2008: 324). Darum liegt auch „die eigentliche Sprache in dem Acte ihres wirklichen Hervorbringens“ (ebd.: 325).

Sprache ist also Sprache im Moment des Gebrauchs. Die Vorstellung von der Sprache als *langue* und als Abstraktum („die Sprache“) sind für die Analyse äußerst nützliche Arbeitshypothesen, es handelt aber bei ihnen nicht um real existierende Entitäten. Das heißt: Die Sprache existiert nicht an einem geheimen Ort außerhalb der Menschen oder der Menschheit, sondern nur in und durch uns, die Sprecher der natürlichen Sprachen. Dass uns die Sprache zur Verständigung dient, sagt uns der gesunde Menschenverstand. Und schlägt uns auch damit ein Schnippchen. Denn um Verständigung geht es, betrachtet man den Sachverhalt etwas genauer, nur recht selten (cf. Wittgenstein 1977: 17, PU §3). Zumeist geht es um etwas anderes: um Beeinflussung. Ich lüge und betrüge. Flirte. Führe hinters Licht. Halte Small-Talk, schwinde Reden, treibe Werbung, feuere meine Mannschaft leidenschaftlich an oder frage als Standesbeamter, ob er oder sie sie oder ihn zum Mann oder zur Frau nehmen will. In all diesen Fällen kann man schwerlich davon sprechen, dass es vorrangig um Verständigung geht: Stets will ich im weitesten Sinne Einfluss auf andere nehmen. Und es ist gerade diese Beeinflussung, die das durchgehende Merkmal der Sprachverwendung zu sein scheint. Ja, vielleicht ist es sogar der eigentliche Zweck der Sprachhandlung respektive die Absicht des Sprechers:

X will Y dazu bringen, z zu tun.

Intention der Handlung und des Handelnden ist es, den anderen zu etwas Bestimmtem zu bewegen. Dieser Vorsatz ist ein Plan, eine „Absicht, etwas zu tun“ (Keller 2014: 27). Die Schritte hingegen, die ich unternehme, um diesen Vorsatz in die Tat umzusetzen, sind zwar ebenfalls absichtsvoll bzw. intentional, aber in einer anderen Hinsicht: Es ist dies die „Absicht, in der etwas getan wird“ (Keller 2014: 27).

Sprache wandelt also nicht die Sprache, das tun die Sprecher. Aber weder mit der Vorsatz- noch der Zweckabsicht, sie zu wandeln oder Bedeutungen zu etablieren. Und weder nach Art

der Handwerker, also schöpferisch-mechanistisch, noch in einem ontogenetischen Prozess: Sprachwandel, ebenso wie die Etablierung von Bedeutung, ist ein kollektiver Prozess, der individuelle Handlungen involviert, zudem nicht zielgerichtet und potentiell endlos ist. Es stellt sich also die Frage: Wie verändern wir dann die Sprache, wenn die gängigen Modelle nicht greifen? Wenn wir, bis auf einige wenige Ausnahmefälle, nicht dazu imstande sind, vorsätzlich, bewusst und planvoll den Sprachwandel und die Etablierung von Bedeutung voranzutreiben – wie geschieht es dann? Nicht durch Setzung, nicht durch Ontogenese – wir erzeugen durch das „tägliche millionenfache Benutzen unserer Sprache [...] eine permanente Veränderung unserer Sprache“ (Keller 2014: 29).

4.

Sprache ist ein soziokulturelles Phänomen. Solchen Phänomenen ist zu eigen, dass sie „spontane Ordnungen“ (Keller 2014: 32) bilden. Also Ordnungen, in denen zwar bestimmte Zweckabsichten der Akteure walten, die aber im Kollektiv ohne Ziel, ohne Plan, ohne Vorsatzabsicht, ohne Verabredung und unbewusst entstehen. Und die bisweilen recht „paradoxe Züge“ (ebd.: 51) annehmen. Verallgemeinert man das Paradoxon für soziokulturelle Phänomene, so bedeutet das in der Konsequenz, hier zitiert Rudi Keller den deutschen Soziologen und Ökonomen Viktor Vanberg, „dass die Frage nach den Motiven individuellen Handelns ausdrücklich getrennt (werden muss) von der Frage nach den sozialen Auswirkungen dieses Handelns“ (ebd.: 57). Oder wie es der schottische Moralphilosoph Adam Ferguson bereits im 18. Jahrhundert prägnant formulierte: Soziokulturelle Phänomene sind „Einrichtungen, die in der Tat das Ergebnis menschlichen Handelns sind, nicht die Durchführung eines menschlichen Plans“ (ebd.: 58) – sie sind von eben jener invisible hand, der unsichtbaren Hand geleitet, von der Adam Smith in Anlehnung an Mandevilles bitterböse Fabel in seinem Werk *Der Wohlstand der Nationen* sprach.

Ein solch kollektiv etabliertes Phänomen sind soziale Regeln, denen ich folge. Und „wenn ich der Regel folge, wähle ich nicht. Ich folge der Regel blind“ (Wittgenstein 1977: 134 [PU 219]), weil sie Teil der Lebenswelt ist, in die ich hineingeboren wurde und sie durch mein Verhalten sowohl mit konstituiere und tradiere als auch zu ihrer Wandlung beitrage. „Soziale Regeln werden gleichsam zu unserer zweiten Natur. Sie sind ein Teil meines Ich“ (Keller 2014: 65). Sie sind weder natürlich gegeben noch künstlich geschaffen. Eine Sprache zu sprechen heißt also, gewissen nicht verabredeten, nicht durch Übereinkunft erzielten oder gesetzten sozialen Regeln zu folgen. Ihre Befolgung dient, wie gesagt, in erster Linie nicht der Verständigung, sondern der Beeinflussung: Ich will jemanden dazu bringen, „etwas Bestimmtes zu tun bzw. zu glauben“ (ebd.: 65).

Wenn Sprecher nun derart die Sprache wandeln, Sprach- und Bedeutungswandel also „Ergebnisse menschlicher Handlungen, nicht aber Ziel ihrer Intentionen“ (ebd.: 84) sind, passt das Erklärungsmuster nicht mehr in die klassische Dichotomie. Resultate dieser Art sind Phänomene, „which are indeed the results of human action, but not the execution of any

human design“ (ebd.: 85; zitiert nach: Adam Ferguson 1767: 187). Keller nennt sie darum „Phänomene der dritten Art“ (Keller 2014: 85): Sie sind nicht intendierte, kollektive Folgen zum Teil millionenfacher gleichgerichteter intentionaler individueller Handlungen. Folgen eben jenes Wirkens der unsichtbaren Hand, das Adam Smith beschrieb. Wie bei dem Trampelpfad², der es durch Keller zu einiger Bekanntheit brachte:

A ist in Eile, er hat mit B einen Termin. Er stellt seinen Wagen auf dem Parkplatz ab und will auf dem kürzesten Weg zu B. Der führt ihn über die Rasenfläche. Schafft es A, zu B zu kommen, so ist die Handlung ‚gelingen‘, das ‚Ergebnis‘ eingetreten („primäre Intention“, ebd.: 91). Das angestrebte Ziel dieser primären Intention ist, dass ich pünktlich zu meiner Verabredung komme – dies ist die ‚Folge‘ meiner Handlung („sekundäre Intention“, ebd.: 92). Tritt sie ein, ist die Handlung nicht nur ‚gelingen‘, sondern auch ‚erfolgreich‘. Tritt sie nicht ein, weil A trotz aller Bemühungen zu spät kommt, wäre die Handlung zwar ‚gelingen‘, aber nicht ‚erfolgreich‘. Ähnlich wie A geht es tausenden A_n , die zu B_n wollen. Geht A über den Rasen, werden bestenfalls ein paar Grashalme geknickt. Gehen A_n über den Rasen, so entsteht ein Trampelpfad. Was ist aber nun der Trampelpfad – Ergebnis oder Folge der Handlungen von A? Nichts von beidem. Denn zum einen beabsichtigt A ja nicht, einen Trampelpfad anzulegen – A will nur pünktlich sein, weshalb er den kürzesten Weg wählt. Zum anderen würde es A, selbst wenn er es wollte, beim besten Willen nicht schaffen, einen Trampelpfad durch seinen Gang über den Rasen anzulegen. Das klappt nur im Verbund mit anderen: A_n . Der Trampelpfad gehört also nicht „zu den Intentionen der einzelnen Handelnden“ (ebd.: 90), ist aber das kollektive, nicht intendierte Resultat intentional zumindest partiell gleichgerichteter individueller Handlungen. Er ist als Epiphänomen eine „kausale Konsequenz [...] der Ergebnisse der sie erzeugenden Handlungen“ (ebd.: 92), weder Artefakt noch Naturphänomen, sondern ein ‚Phänomen der dritten Art‘. Wie der Sprach- und Bedeutungswandel – auch der des Wortes *Kunst*.

5.

Um eine angemessene Erklärung soziokultureller Phänomene wie des Sprachwandels oder, ihm logisch vorausgehend, der Etablierung von Bedeutung liefern zu können, kann man nicht bei bestehenden Strukturen beginnen, sondern muss methodologisch eine Erklärung dafür liefern, wie diese Strukturen entstehen: „Ausgangspunkt der Erklärung sind handelnde Individuen“ (Keller 2014: 164). Diese „nominalistische Strategie“, wie sie der Linguist Frank Liedtke im Rekurs auf den britischen Sprachphilosophen Jonathan Bennett nennt, ist alternativlos: „Jede andere Strategie wäre hoffnungslos zirkulär“ (Liedtke 2016: 43).

Die Frage, wie sich Bedeutung systematisch etablieren kann, geht mit der Frage einher, wie sich das Verständnis eben dieser Bedeutung systematisch etablieren kann. Denn auf der

² Carl Andre bemerkte einmal in einem Gespräch: „Vor langer Zeit habe ich einmal gesagt, dass die ideale Skulptur für mich eine Straße ist. Doch noch besser ist ein Pfad, der auf einem leeren Feld entsteht, wenn Menschen es diagonal überqueren. Das ist wahre kollektive Kunst“ (Kölle 2007: 101). So findet das Bild des Trampelpfads auch Eingang in die Kunst.

Handlungsebene, auf der sich der Mensch Zeit seines Lebens de facto bewegt, ist er immer in soziale Kontexte eingebunden (es sei denn, wir reden hier über einen Robinson Crusoe ohne Chance auf einen Freitag). Das heißt, es muss gezeigt werden, was es bedeutet, wenn ein singuläres Sprachverhalten von einem anderen ‚verstanden‘ wird. Und wie im Zuge der „sozialen Kristallisation“ (de Saussure 1967: 16), die als soziokulturelles Phänomen auch ein Prozess der unsichtbaren Hand ist, eine singuläre „Sprecher-Bedeutung“ (H. Paul Grice) über den Weg der etablierten Bedeutung zur konventionellen Bedeutung eines Äußerungstyps, eines Satzes oder Wortes werden kann.

Bedeutungskonstitution ist nie eine einseitige Angelegenheit. Wenn ich etwas sage und niemand ist da, dem ich es sage, dann gibt es auch niemanden, dem das, was ich sage, etwas sagt. Mithin läuft in dieser Konstellation meine Intention ins Leere, ist das, was ich sage, im radikalen Sinne bedeutungslos. Es bedarf also immer eines Gegenüber, der die Grundbedingungen dafür erfüllt, dass er das, was ich ihm sage, zu erfassen in der Lage ist. Wenn ich diesem Gegenüber etwas sage, was nicht durch schnöden Rückgriff auf den konventionellen Sprachgebrauch verständlich ist, so muss mein Gegenüber, damit er weiß, was ich mit dieser Äußerung meine, meine Intention erkennen, mit der ich meine Äußerung gemacht habe. Zu wissen, „was jemand mit einer Äußerung meint“ (Liedtke 2016: 35), bedeutet, die Intention des Sprechers zu erkennen. Diese kommunikative Intention oder „Sprecher-Intention“ (H. Paul Grice) ist die Bedeutung der Äußerung: die „Sprecher-Bedeutung“ (H. Paul Grice) – damit stehen wir strukturell gesehen am Anfang der Bedeutungsetablierung. Bedeutung konstituiert sich nur in Ausnahmefällen als ein Akt der Setzung. In der Regel resultiert sie aus einer dialogisch strukturierten Situation, in der der Angesprochene die „reflexive Intention“ (Liedtke 2016: 37) erkennen muss, um zu wissen, was der Sprecher meint (das heißt, er muss die „Sprecher-Intention“ resp. „Sprecher-Bedeutung“ erkennen).

Der britische Sprachphilosoph H. Paul Grice hat für den Fall des Meinens (und damit des Verstehens des Gemeinten) ein handlungstheoretisches Grundmodell entwickelt:

- i. Ich intenziere, dass du erkennst, dass ich mit meiner Äußerung a beabsichtige.
- ii. Ich intenziere, dass du meine Intention (i.) erkennst.
- iii. Ich intenziere, dass du erkennst, was ich mit meiner Äußerung a beabsichtige, indem du meine Intention (ii.) erkennst.

Der Angesprochene muss also eine reflexive, interpretative Leistung erbringen, um den Gehalt der kommunikativen Intention (die Sprecher-Intention), das mit der Äußerung Gemeinte, und die intendierte Wirkung (die Sprecher-Bedeutung) verstehen zu können. Um eine realistische Chance zu haben, diese Leistung erbringen zu können, muss er über relevantes Kontextwissen verfügen. Diese Informationen „umfassen allgemeines Weltwissen, also physikalische Gesetze oder kulturelle Praktiken, außerdem Einschätzungen der aktuellen

Situation und schließlich das, was im Diskurs vorher gesagt oder im Text vorher geschrieben wurde“ (Liedtke 2016: 38). Dazu gehört auch das von Karl Mannheim beschriebene konjunktive Denken, das mit einem konjunktiven Wissen korrespondiert. Dabei handelt es sich um akkumulierte geteilte, ausgetauschte Erfahrungen, intersubjektiv konstituiert durch die Gemeinschaft (und so Gemeinschaften bildend). Und doch ist dieses nie zur Gänze explizierbar, obwohl es doch zur „Orientierung in und Gestaltung und Interpretation von einer Welt beiträgt, in der wir zuhause sind“ (Kettler, Meja, Stehr in: Mannheim 1980: 22).

Ob die Interpretation des Gemeinten durch den Angesprochenen mit der von mir intendierten Interpretation übereinstimmt, kann, so Liedtke, „nur wechselseitig unterstellt werden“ (Liedtke 2016: 40). Im Gespräch kann ich dies vielleicht noch durch eine simple Nachfrage in Erfahrung zu bringen versuchen. Bei der Lektüre eines Artikels wird das schon schwieriger. Angenommen, den darin gebrauchten Worten, z.B. dem Begriff ‚Kunst‘, kommt eine singuläre Sprecher-Bedeutung zu: Wie soll ich, wenn es aus dem Kontext nicht eindeutig ersichtlich ist, herausfinden, ob meine Hypothese über die Sprecher-Bedeutung richtig ist, ob also der Autor und ich „übereinstimmende Interpretationen der Situation haben oder nicht“ (ebd.: 40)? Um gerade in Fällen wie diesem eine halbwegs realistische Chance auf Verständigung und damit auf eine flüssige Kommunikation zu haben, müssen wir „auf eine gängige Bedeutung der geäußerten Ausdrücke zurückgreifen“ (ebd.: 41) können. Noch schwieriger, wenn nicht gar unmöglich wird es, wenn es sich dabei um Texte handelt, die außerhalb der „diachronischen Identität“ (Keller 2014: 132) liegen. Also um solche Texte, die älter als drei bis vier Generationen sind, bei denen wir nicht auf eine unmittelbare Verifizierung unserer Bedeutungshypothese hoffen können.

6.

Die etablierte Bedeutung eines Ausdrucks ist, wie gesehen, weder etwas, was ‚physei‘ ist, also natürlich gegeben, noch ‚thesei‘ ist, also durch Gewohnheit und Übereinkunft erzielt. Sie ergibt sich in der Regel als Resultat menschlicher Handlungen, nicht aber als Ergebnis eines menschlichen Plans – „sie entsteht letztlich aus singulären sprachlichen Äußerungen und ihrer Intentions-zuschreibung“ (Liedtke 2016: 41). Es sind daran immer Sprechende beteiligt, die bestimmte Intentionen haben, sowie Mitsprechende, die diesen Ausdrücken und Äußerungen in aktuellen Situationen bestimmte Intentionen zuschreiben. Aus dem millionenfachen Vollzug solcher Handlungen entstehen ungeplante, nicht vorsätzliche, kollektive kausale Resultate – idealiter die etablierten resp. konventionellen Bedeutungen. Und, strukturell in letzter Konsequenz, „allmählich eine Einzelsprache als Durchschnitt der Verwendungen vieler Sprecher“ (ebd.: 41).

H. Paul Grice hat ein idealtypisches Modell entwickelt, wie wir uns eine solche systematische prozessuale Genese innerhalb einer Sprachgemeinschaft von der singulären Situationsbedeutung hin zur konventionellen Bedeutung vorzustellen haben:

- a. Situationsbedeutung: „sie gilt nur in der spezifischen Verwendungssituation“ (ebd.: 42). Die geäußerten Sätze und Worte ergeben sich in diesem Fall ausschließlich aus dem konkreten Kontext der Äußerung.

Diese Bedeutung differenziert Grice in die

- a.1 Situationsbedeutung eines Ausdrucks sowie
- a.2 Situationsbedeutung eines Sprechers

Letztere (a.2) ist hier von vorrangigem Interesse. Anhand des beschriebenen Grice'schen Grundmodells erschließt sich die jeweilige Intention des Sprechers. Aus dieser Sprecher-Intention ist die singuläre Bedeutung des Sprechers, seine Situationsbedeutung, zu ersehen. Sie ist, sprachlogisch gesehen, die erste, ursprüngliche Form der Sprecher-Bedeutung. Und damit der Anfang des Prozesses der Bedeutungsetablierung, an dessen Ende zunächst die etablierte, dann die konventionelle Bedeutung steht – hier handelt es sich um „die Ableitung der Bedeutung sprachlicher Ausdrücke aus dem Begriff der (reflexiven) Sprecher-Intention“ (ebd.: 43).

Die zweite hier relevante Art der Bedeutung ist die

- b. zeitunabhängige Bedeutung: „die etablierte Bedeutung, die einem Ausdruck (sei es ein Wort oder ein Satz) unabhängig von einer bestimmten Verwendungssituation, also zeitunabhängig, zukommt“ (ebd.: 42).

Da nun viele Ausdrücke, so auch *Kunst*, mehrdeutig sind, es also verschiedene Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* gibt, „geht aus dem Verwendungskontext hervor, welche von den Möglichkeiten im Bedeutungsspektrum realisiert wird“ (ebd.: 43). Diese im Kontext verwendete Variation der etablierten Bedeutung nennt Grice die „angewandte zeitunabhängige Bedeutung“. Um die vorliegende Bedeutung zu erkennen, muss erstens herausgefunden werden, ob es sich um eine angewandte zeitunabhängige Bedeutung (b.) oder aber um eine Situationsbedeutung (a.) handelt und zweitens, wenn es sich um b. handelt, welche der Möglichkeiten im Bedeutungsspektrum, das heißt seiner verschiedenen Gebrauchsweisen (seiner Bedeutungen) hier Anwendung findet.

Wie lässt sich nun „die zeitunabhängige Bedeutung aus der Situationsbedeutung ableiten“ (Liedtke 2016: 43)? Dazu muss man in dem Erklärungsmodell den erstmaligen Gebrauch einer Bedeutung durch einen Sprecher annehmen – die erwähnte Sprecher-Intention als singuläre Bedeutung des Sprechers. Erkennt der Angesprochene die reflexive Intention, so versteht er sie als die Situationsbedeutung des Sprechers. Lässt nun der Sprecher diese offensichtlich recht verständliche Verwendungsweise zur Gewohnheit werden, die von weiteren Angesprochenen erkannt wird, so unterstellen diese ihm, dass er mit dem Gesagten

auch in der neuen Situation meint, was er zuvor erstmalig gemeint hat: Es wird angenommen, dass er „ein bestimmtes Verfahren in seinem Repertoire“ hat (ebd.: 44).

Wenn nun andere zukünftig „mit dieser Verwendung in dieser Art von Situation“ (ebd.: 44) rechnen, ist aus der Sprecher-Bedeutung die etablierte Ideolekt-Bedeutung eines Ausdruckstyps geworden. Erweitert sich dieser nun so etablierte Sprachgebrauch einer Person in einem Prozess der unsichtbaren Hand, indem verschiedene Sprecher einer Gruppe ihre Verwendungsweise übernehmen und erweitert sich die Gruppe dann sukzessive um immer weitere Gruppen, wird sie „zur zeitunabhängigen Bedeutung des Äußerungstyps“ (ebd.: 44).

Das kollektive Resultat dieses Prozesses ist die etablierte und schließlich konventionelle Bedeutung eines Ausdruckstyps. Es ist jene „soziale Kristallisation“, von der der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure gesprochen hat: „Zwischen allen Individuen, die so durch die menschliche Rede verknüpft sind, bildet sich eine Art Durchschnitt heraus: alle reproduzieren – allerdings nicht genau, aber annähernd – dieselben Zeichen, an die dieselben Vorstellungen geknüpft sind“ (de Saussure 1967: 15). Hier muss ich nicht mehr, wie beim singulären Sprachgebrauch, die reflexive Intention erkennen, um zu verstehen, was gemeint ist, hier „ergibt sich aus der Verwendung eines etablierten Sprachmittels“ (Liedtke 2016: 44). Damit ist systematisch der Prozess beschrieben, der „von der individuellen Gewohnheit eines Ausdrucksgebrauchs hin zu einer kollektiven Praxis“ führt (ebd.: 44). In diesem intersubjektiv konstituierten Sprachspiel korreliert die etablierte Verwendungsweise mit einer entsprechenden Verständnisweise, die eine flüssige und gelungene Kommunikation sicherstellt.

7.

Der Weg von der singulären hin zur etablierten resp. konventionellen Bedeutung beschreibt den Weg von der Mikroebene zur Makroebene, von der parole zur langue. Die Betrachtung der Makroebene ist dabei zwar „prinzipiell unabhängig von der Mikroebene der sie erzeugenden individuellen Handlungsweisen“ (Keller 2014: 97). Aber wenn die Makroebene nicht systematisch aus der Mikroebene hergeleitet wird, so beschreibt man sie bestenfalls, aber man erklärt sie nicht. So, wie es bei dem Phänomen des Trampelpfads der Fall ist, so ist es auch bei der Sprache, dem Sprach- und Bedeutungswandel und der Kultur im Allgemeinen: Sie alle sind Resultate „des sozialen Handelns der Individuen“ (ebd.: 98). Allerdings sind sie keine Resultate in dem Sinne, dass sie finale Stadien des Prozesses ihrer Genese bezeichnen, sondern „Episoden in Prozessen kultureller Evolution, die weder einen benennbaren Beginn noch ein benennbares Ende haben“ (ebd.: 99). So sind denn auch die Veränderungen von morgen als „die kollektiven Konsequenzen unseres kommunikativen Handelns von heute“ (ebd.: 105) zu verstehen.

Sprache ist also als kollektives, kausales, nicht intendiertes, nicht zielgerichtetes und potentiell endloses Ergebnis millionenfacher individueller intentionaler Handlungen kein Ergebnis im Sinne eines temporär fixierten Endproduktes: Ihr Seinszustand ist der einer

flüchtigen Episode (auf der synchronen Zeitachse) in einem zeitlichen Kontinuum (der diachronen Zeitachse). Was aber nicht bedeutet, dass sie von einem Tag auf den anderen derart radikal gewandelt werden kann, dass es zwischen einzelnen Personen oder Gruppen einer Sprachgemeinschaft kaum noch eine Schnittmenge gibt. Es bedarf jedoch zur Verständnissicherung einer solchen Schnittmenge, eines kommunikativen Mindestmaßes an Kontinuität im Gebrauch bestimmter Äußerungstypen, also einer Stabilität in der „Art der diachronischen Identität“ (Keller 2014: 132).

Es leben in der Regel drei, maximal vier Generationen zur gleichen Zeit. Somit besteht die Notwendigkeit einer Verständnissicherung, zum Beispiel des Begriffs ‚Kunst‘, erst einmal nur für eben jene parallel lebenden und miteinander kommunizierenden Generationen. Von der ersten zur fünften besteht sie aus verständlichen Gründen jedoch kaum noch. Bleiben vielleicht die Signifikanten gleich, so modifizieren sich doch die Bedeutungen in einem generationen-übergreifenden Invisible-hand-Prozess, ohne dass es die daran Beteiligten bemerken. Das heißt: Von Generation zu Generation wird sich in einem Prozess stetiger Erneuerung und Wandlung durch die einzelnen Mitglieder der jeweils nachfolgenden Generation der Anteil des ursprünglichen Verständnisses so weit reduzieren, dass die erste Generation, würde sie in die fünfte Generation katapultiert werden, große Schwierigkeiten haben dürfte, das nun bestehende Verständnis von Kunst als das ihre zu identifizieren. Und das, obwohl so mancher aus dieser fünften Generation steif und fest behaupten wird, dass es sich bei dem gegenwärtigen Verständnis von Kunst um nichts anderes handelt als um das tradierte Verständnis von Kunst.

8.

Handelt es sich bei dem generationenübergreifenden Verständnis um ein Phänomen der diachronischen Identität, so lässt sich ein ähnliches Phänomen als das einer synchronischen Identität beschreiben. Es zeigt sich immer da, wo zwei Gruppen aufeinandertreffen, deren Mitglieder einen gemeinsamen Prozess sozialer Kristallisation durchlaufen haben: Wird ein gemeinsames konjunktives Denken und Wissen etabliert, so besteht die berechtigte Hoffnung, dass die an dem Prozess Beteiligten über eine Schnittmenge der Bedeutungen verfügen, dass also auch ohne reflexiven Rekurs auf die singulären Intentionen ein halbwegs problemloses intersubjektives Verständnis möglich ist. Jedoch sind alle, die an diesem Prozess der Etablierung nicht teilgenommen haben, nicht Teil dessen. Und verfügen deshalb auch nicht über die entsprechenden Vorbedingungen, die ihnen ein intuitives, problemloses Verständnis ermöglichen würden. In diesem Fall ist kein gemeinsamer Verständnishorizont gegeben.

Ein Beispiel zum Verständnis: Wir haben den Prozess der kausalen kollektiven, nicht intendierten und nicht geplanten Konstitution der Kultur der Aborigines, ihres Kunstverständnisses und der Etablierung ihrer Gebrauchsweise des Wortes *Kunst*, also der Bedeutung, sowie den durch diese Gebrauchsweise erzeugten Begriff ‚Kunst‘ nicht durch unsere Teilhabe mitgetragen und mitverantwortet. Wie wollen wir, die über kein

entsprechendes implizites Erfahrungswissen verfügen, dann vollumfänglich verstehen, was sie gegebenenfalls unter ‚Kunst‘ verstehen? Mehr noch: Down under ist auch nearby. Ein solches Mismatching liegt prinzipiell dort vor, wo keine gemeinsame Sozialisation gegeben ist. Es betrifft also nicht nur die Aborigines und uns, es betrifft auch, in etwas eingeschränkter Weise, den Niederbayer aus Deggendorf und mich. Oder den Schüler aus einem sozialen Brennpunkt Berlins und den aus Dahlem.

9.

Wie wir bereits festgestellt haben, ist Sprache immer Sprache auf zwei verschiedenen Ebenen. Dabei handelt es sich um:

A^S : die Mikroebene der individuellen Handlungsweisen (Ebene der ‚parole‘)

B^S : die „Makroebene der sozialen Institutionen“ (Keller 2014: 97).

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

B^{Sa} : die Einzelsprache als spezifisches überindividuelles soziales Sprachsystem (Ebene der ‚langue‘)

B^{Sb} : die Sprache als allgemeines überindividuelles soziales Sprachsystem („die Sprache“).

Auf der Mikroebene der individuellen Handlungsweisen werden die Gebrauchsregularien der Worte konstituiert und als Gebrauchsregeln der Worte etabliert. Als kollektives Resultat der individuellen Handlungen sind sie die Bedeutung der Worte und „erzeugen die Kategorien, nach denen wir unsere Welt klassifizieren“ (ebd.: 127). Es sind dies die von den Gebrauchsregeln erzeugten Begriffe. Im Zuge unseres Spracherwerbs und unserer aktiven Teilnahme an den Sprachspielen einer Sprachgemeinschaft werden wir als die, die durch unsere individuellen Handlungsweisen auf der Mikroebene (A^S) die Einzelsprache nicht intendiert wandeln, in die jeweilige Einzelsprache, die Makroebene sozialer Institution (B^{Sa}), eingebunden. Dabei übernehmen wir mit den sprachlich etablierten Klassifizierungen (die wir unsererseits durch unsere fortgesetzte Teilnahme an eben diesem kulturellen Prozess beständig weiter mit wandeln) ein ‚kollektives Wissen‘. So auch das ‚kollektive Wissen‘ um das jeweilige episodale Ergebnis soziokultureller Evolution namens ‚Kunst‘.

10.

So, wie es bei der Sprache eine Mikroebene und eine Makroebene gibt, so gibt es sie auch bei der Kunst: die Mikroebene des individuellen Kunstschaffens (A^K) und die Makroebene der sozialen Institutionen (B^K). Dabei lassen sich, unter dem Vorbehalt der Vorläufigkeit,

mindestens die folgenden vier Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* identifizieren und differenzieren, die auf Phänomene der Mikroebene (A^K) referieren:

$A^{K.1}$: bezogen auf die subjektive Befindlichkeit („Er lebt seine Kunst.“)

$A^{K.2}$: auf den eigentlichen Prozess des Kunstschaffens („Malen ist Kunst.“)

$A^{K.3}$: auf das konkrete Werk resp. *Kunstwerk* („Das ist Kunst!“)

$A^{K.4}$: das gesamte Œuvre („Seine Kunst ist in vielen Genres zu Hause.“)

Zudem lassen sich mindestens drei verschiedene Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* identifizieren und differenzieren, die auf Phänomene der Makroebene (B^K) referieren:

$B^{K.1}$: Kunst als episodales Ereignis einer spezifischen überindividuellen sozialen Institution (so z.B. Stile in der Musik: Jazz, Rap, Klassik ...; Medien in der bildenden Kunst: Performance, Malerei, Fotografie ... [„Fotografie ist die Kunst, die mich am meisten anspricht.“])

$B^{K.2}$: Kunst als spezifische überindividuelle soziale Institution (Kunstgattungen, z.B. die Musik, die bildende Kunst, das Theater ...; auf dieser Ebene des Gebrauchs wird, selbst im fachspezifischen und wissenschaftlichen Diskurs, oftmals der Kunstbegriff auf die bildende Kunst beschränkt [„Im Museum wird die Kunst des 19. Jahrhunderts gezeigt.“])

$B^{K.3}$: Kunst als allgemeine überindividuelle soziale Institution („die Kunst“ – gibt es auch auf dieser Ebene nur als nicht zählbares Substantiv, mass noun [„Die Kunst ist etwas zutiefst Menschliches.“])

Die verschiedenen Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* erzeugen ihrerseits jeweils einen je spezifischen Begriff ‚Kunst‘, der wiederum mutmaßlich einem spezifischen Begriffstypus entspricht (ein Beispiel ist Wittgensteins ‚Begriff mit verschwommenen Rändern‘ bzw. mit Familienähnlichkeitsstruktur). Von diesen etablierten Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* logisch zu unterscheiden ist der Prozess der Zuschreibung, also der aktuelle Akt der Attribution von etwas als Kunst in der Synchronie wie auch in der rückblickenden Diachronie. Der wohl am häufigsten anzutreffende Fall der Zuschreibung ist der der Benennung eines einzelnen Werkes als Kunst ($A^{K.3}$) und damit seine Attribuierung als Kunstwerk. Aber ebenso kann eine solche Zuschreibung das Œuvre eines Künstlers betreffen ($A^{K.4}$), einen Stil oder ein Medium ($B^{K.1}$) oder auch eine Gattung ($B^{K.2}$).

Strukturell kann auch eine Zuschreibung die Etablierung einer neuen resp. gewandelten Gebrauchsweise des Wortes *Kunst* initiieren: ausgehend vom singulären Gebrauch handelnder Individuen. Bei konstanter Zuschreibung von etwas als Kunst durch das handelnde Individuum kann sich eine gewisse Regelmäßigkeit ergeben, der sich unter Umständen nach

und nach andere Personen zustimmend anschließen. Das kollektive, nicht intendierte und nicht geplante Resultat dieser individuellen Zuschreibungen und Zustimmungen kann sein, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt eine bestimmte Gruppe ein bestimmtes Werk (oder auch: ein Œuvre, einen Stil, ein Medium oder eine Gattung) in gleicher Weise als *Kunst* bezeichnet. Diese Gruppe kann sich stetig erweitern, so dass zu einem weiteren Zeitpunkt eine ganze Gesellschaft (Kultur; Epoche) ein bestimmtes Werk (oder eben auch: ein Œuvre, ein Stil, Medium oder Gattung) übereinstimmend als *Kunst* bezeichnet. Was aber noch lange nicht bedeutet, dass die Mitglieder dieser Gesellschaft auch hinsichtlich ihrer Gebrauchsweise des Wortes *Kunst* übereinstimmen (wer kann schon ermessen, welchen bedeutungsdifferenzierenden Beitrag Konnotationen, konversationelle und konventionelle Implikaturen, individuelle Assoziationen oder die spezifische Ausprägung der Lebenswelt mitsamt des nicht zu explizierenden impliziten Erfahrungswissens bei dem Einzelnen leisten?).

Dieser Prozess der Zuschreibung erfolgt nicht nur bei singulären Ergebnissen individuellen Kunstschaffens innerhalb der gleichen Gesellschaft oder Kultur, also bei konkreten Artefakten wie einem klassischen Musikstück, einer Videoinstallation, einem Gemälde oder einem 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 innerhalb anderer Gesellschaften oder Kulturen. Ebenso bei episodalen Ereignissen spezifischer überindividueller sozialer Institutionen sei es eigener, anderer oder vergangener Kulturen – so werden von uns in der Musik Jazz, Rock, Klassik, der gregorianische Choral oder auch der 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.

Es lässt sich also sagen, dass es nicht exponierten Vertretern der sozialen Gruppe ‚Kunstexperten‘ obliegt, verbindlich festzustellen, welches Werk zur Kategorie der ‚Kunstwerke‘ zu zählen ist und welches nicht (das heißt: was als Kunstwerk zu bezeichnen ist oder nicht). Ebenso wenig obliegt es dieser heterogenen Gruppe, den Anspruch zu erheben, dass ein gegebenenfalls innerhalb dieser Gruppe diskursiv erzielt kollektives Resultat, also eine in ihren Reihen allgemein akzeptierte Zuschreibung eines Werks als Kunstwerk, von nun an für alle oder für eine bestimmte Sprachgemeinschaft mehr oder weniger verbindlich ist. Und noch viel weniger obliegt es allen anderen Sprechern einer natürlichen Sprache, eine solche Feststellung mit dem Anspruch zu treffen, sie sei in irgendeiner Form oder für irgendjemanden verbindlich: Die Feststellung, welches Werk zu einem Zeitpunkt x in einer

Kultur/Gesellschaft/Sprachgemeinschaft y verbindlich als Kunstwerk bezeichnet wird, obliegt einzig und allein der unsichtbaren Hand.

11.

Wenden wir uns zum besseren Verständnis für einen Moment einem durch Wittgenstein klassisch gewordenen Beispiel zu: Der Begriff ‚Spiel‘ wird durch die Gebrauchsregeln des Wortes *Spiel* erzeugt. „(D)ie Komprehension des Begriffs ‚Spiel‘ (vermögen wir) nicht ‚vorab‘ zu klassifizieren, denn die Klassifikation ist zum Teil ad hoc“ (Keller 2018: 123), wobei die Komprehension „die Menge aller möglichen (der vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen) Gegenstände, die unter einen Begriff fallen“ (ebd.: 119), bezeichnet: „Zur Menge der Spiele gehört, was die Sprachgemeinschaft ‚Spiel‘ nennt“ (ebd.: 123). Ähnliches scheint mir auch für die Gebrauchsregeln des Wortes *Kunst*, das bei der Attribution von Werken Anwendung findet, und den durch sie erzeugten Begriff ‚Kunst‘ zu gelten: Die Komprehension des Begriffs ‚Kunst‘ ist nicht ‚vorab‘ zu klassifizieren, denn die Klassifikation ist zum Teil ad hoc. Das heißt in der Konsequenz: Zur Menge der Kunstwerke gehört das, was die Sprachgemeinschaft, als Resultat eines Prozesses der unsichtbaren Hand, *Kunst* nennt (hier befinden wir uns auf der Ebene A^{K.3} der Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst*).

Begriffe dieser Art nennt Wittgenstein ‚Begriffe mit verschwommenen Rändern‘. Bei ihnen gibt es „weder scharfe Grenzen dafür [...], was unter die Kategorie fällt und was nicht, noch einheitliche Kriterien“ (Keller 2018: 110). Oftmals ziehen wir im Gebrauch ad hoc Grenzen. Das heißt Grenzen, die noch nicht gezogen wurden und die ich bei anderer Gelegenheit vielleicht woanders ziehen würde. Und ein anderer bei dieser Gelegenheit auch. So ist in der Alltagssprache ein Großteil der Worte konzipiert. Ihre Vagheit und Unschärfe sind aber durchaus kein Manko, sie geben mir in bestimmten Situationen vielmehr einen Ermessensspielraum im Gebrauch und ermöglichen so eine reibungslose Kommunikation. Vagheit wäre dann nicht Ausdruck eines Defizits, sondern läge in der „Logik solcher Begriffe“ (ebd.: 121). Diese Vagheit zeitigt noch ein weiteres Phänomen: eine Paradoxie. Ich bin aufgrund meiner kulturell erworbenen Sprachkompetenz in der Lage zu entscheiden, ob der Satz ‚x ist ein Spiel‘ wahr oder falsch ist: Ich ordne ihm den Wahrheitswert zu, den ihm eine Sprachgemeinschaft gemeinhin zuordnet. Nun habe ich aber einen gewissen Ermessensspielraum, sowohl bei diesen Begriffen als auch bei solchen mit Familienähnlichkeitsstruktur: „Was ‚Haus‘ von ‚Primzahl‘ unterscheidet, ist die Tatsache, dass ich in einigen Fällen selbst entscheiden darf, ob ein Gebäude zu den Häusern zu zählen ist oder nicht, aber nicht entscheiden darf, ob etwa die Zahl 0 zu den Primzahlen zu zählen ist oder nicht“ (ebd.: 137). Das kann zu paradoxen Konstellationen führen. So, wenn Person A dem Satz im Einklang mit der gemeinhin akzeptierten Zuschreibung ‚x ist ein Spiel/ein Haus/ein Kunstwerk‘ den Wahrheitswert ‚wahr‘ und die Person B diesem Satz jedoch den Wahrheitswert ‚falsch‘ zuschreibt. Das heißt, die Aussage ‚x ist ein Spiel/ein Haus/ein

Kunstwerk‘ könnte, ohne dass es ein Widerspruch wäre, zur gleichen Zeit zugleich wahr und falsch sein. Doch damit nicht genug: Nicht auszudenken, wenn sich herausstellen sollte, dass der Gebrauch des Wortes *Kunst* bei der Zuschreibung eines Werkes als Kunst womöglich keinen Begriff mit verschwommenen/unscharfen Rändern und/oder mit Familienähnlichkeitsstruktur generiert, sondern einen Begriffstypus, den Keller ‚Kollektivbegriff‘ nennt – die Wörter *Spielzeug*, *Möbel* oder *Geschenk* sind typische Beispiele dafür. Dieser Begriffstypus lässt keine Zuordnung von Wahrheitswerten zu, denn „(a)lles, womit Menschen spielen können, kann gegebenenfalls Spielzeug sein“ (ebd.: 126; kann nicht heute auch alles Kunst sein?).

Selbstverständlich kann jeder jederzeit für sich in Anspruch nehmen, sagen zu können, was Kunst ist und wann ein Werk ein Kunstwerk ist (also ad hoc Grenzen ziehen). Aber selbst mit den stichhaltigsten Argumenten, die die Kunstwelt je gehört hat, lässt sich der Aussage ‚Dieses Werk ist ein Kunstwerk‘ kein Wahrheitsanspruch zuschreiben, der für alle verbindlich ist. Womöglich noch ‚per se‘, weil man insgeheim den wie auch immer gearteten Bestand eines Wesens namens ‚Wesen‘ imaginiert, das jedem früheren, heutigen oder kommenden Werk innewohnt. Eine Eigenschaft, die, würden wir sie je klar definieren können, uns dazu befähigen würde, nicht nur Werke vergangener Zeiten, sondern auch aktuelle und selbst künftige eindeutig, für alle Zeit und über alle Kulturen hinweg als Kunstwerke zu identifizieren und die die für uns alle verbindliche, ewig gültige Antwort auf die essentialistische Frage ‚Was ist Kunst?‘ gäbe.

Hält man nun demgegenüber die Annahme eines solchen überzeitlichen, überkulturellen, überindividuellen und über alle Künste hinweg bestehenden Wesens namens ‚Wesen‘ für fragwürdig, das – erstens – als gemeinsame Eigenschaft jedem früheren, heutigen oder kommenden Werk in irgendeiner Weise inhärent ist und quasi naturgegeben ein Werk als Kunstwerk qualifiziert, unabhängig von jeder menschlichen Beurteilung und Zuschreibung (erst als etwa um 1800 die Konstitution des nicht zählbaren Substantivs *Kunst* als alle Künste umfassender Oberbegriff [die Komprehension: alle möglichen, also alle vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Künste] die Konzeption einer ‚Kunst als solchen‘ möglich machte, konnte die Frage nach dem Wesen ‚der Kunst‘ (B^{K.3}) ‚Was ist Kunst?‘ überhaupt erst gestellt werden) und das – zweitens – ganz unabhängig von den unzähligen spezifischen, sich stets wandelnden und damit relativen Sichtweisen ‚präexistiert‘, die sich auf Basis verschiedenster lebensweltlicher Faktoren in den Kulturen und Gesellschaften als episodale Ereignisse in einem kollektiven Prozess ergeben, dann lässt sich die Frage ‚Was ist Kunst?‘ nicht mehr verbindlich beantworten. Ja, sie lässt sich nicht einmal mehr in dieser Form sinnvoll stellen. Wer also an dieser Frage festhalten will, muss zunächst einmal die Frage nach jener mysteriösen gemeinsamen Eigenschaft der Kunstwerke stellen. Wer nicht imstande ist, diese verbindlich zu beantworten, wird auch bei jener scheitern. Dies führt uns zurück zu den Menschen und ihren relativen Sichtweisen resp. zur relativen Gültigkeit evaluativer

Aspekte, in deren Konsequenz die Frage ‚Was ist Kunst?‘ neu formuliert werden muss: ‚Was ist wann für wen Kunst?‘

12.

Wird ein Werk nicht einem der etablierten Elemente der Kategorie ‚Kunst $B^{K.1}$: Stile und Medien‘ zugerechnet, das von einer Sprachgemeinschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt übereinstimmend als Kunst bezeichnet wird, so stellt sich die Frage, ob ein Werk Kunst und damit ein Kunstwerk ist (hier befinden wir uns auf der Ebene $A^{K.3}$ der Gebrauchswesen des Wortes Kunst), gar nicht. So wird ‚Kugelstoßen‘ in unserem Sprachspiel derzeit nicht zur Kategorie ‚Kunst $B^{K.1}$: Stile und Medien‘ gezählt. Ergo kann auch der formschönste Kugelstoß eines Kugelstoßers, der sich überhaupt nur denken lässt, derzeit kein Kunstwerk sein. Gleichwohl kann ich aber durchaus die abweichende Ansicht vertreten, dass dem doch so ist. Und, wer weiß, vielleicht wird ja meine etwas schrullige Minderheitenmeinung, meine singuläre ad-hoc-Grenzziehung, eines schönen Tages im Zuge eines Prozesses der unsichtbaren Hand mehrheitsfähig, der Kugelstoß also zum Kunstwerk avancieren: „Nichts spräche dagegen, Jagd oder Wettangeln zu den Spielen zu zählen. Aber wir tun es nun mal nicht“ (Keller 2018a: 108, auch 123).

Was aber, wenn dereinst dieser aus heutiger Sicht befremdlich erscheinende Fall eintritt und Kugelstoßen zur Kunst wird? Dann müsste die Antwort auf die essentialistische Frage ‚Was ist Kunst?‘ diesen Fall, wie auch jeden weiteren, und sei er noch so abwegig, vorausschauend einbeziehen. Anders gesagt: Es dürfte nie einen Fall geben, der die ausstehende Antwort auf diese Frage falsifiziert. Die wesentliche Eigenschaft, die Kunst als Kunst qualifiziert, müsste, wie für jede andere Kunst, dann auch fürs Kugelstoßen gelten. In westlichen Diskursen dürfte Konsens darüber bestehen, dass, solange ein Werk nicht einem etablierten Element der Kategorie ‚Kunst $B^{K.1}$: Stile und Medien‘ zugerechnet wird, in unserem Sprachspiel auch nicht die Möglichkeit besteht, dieses Werk auf Basis allgemeiner Akzeptanz als Kunst resp. Kunstwerk zu adeln (Ebene $A^{K.3}$ der Gebrauchswesen des Wortes Kunst). Nun stellt aber allein die Möglichkeit, dass das gleiche Werk vielleicht morgen schon ganz selbstverständlich einem Element dieser Kategorie zugerechnet wird und ihm damit die Option eröffnet wird, als ‚Kunstwerk‘ geadelt zu werden, die Annahme eines allen Kunstwerken gemeinsamen immerwährenden ‚Wesens‘ grundsätzlich in Frage (und damit eben auch die Frage nach ihm): Die Bezeichnung *Kunst* ist kontingent – Kunst ist jeweils das, was in allgemeiner Übereinstimmung innerhalb einer Sprachgemeinschaft Kunst genannt wird.

Die Frage nach vorfindlichen Kriterien, wie wir verbindlich Kunst als Kunst, das heißt: ein Werk als Kunstwerk erkennen können, stellt sich also nicht. Nicht nur, weil es keine gibt. Sondern auch, weil der Umstand, dass etwas als ein Kunstwerk gilt, Resultat eines nachträglichen Vorgangs ist: einer Zuschreibung. Genauer gesagt: Wir sind als Rezipienten im kollektiven Verbund systematisch an dem Sprachspiel der Bestimmung eines Werks als

Kunstwerk beteiligt: „Der Mitspieler gehört zum Spiel“ (cf. Gadamer 2012: 42). Nun müssen wir sehen, dass dieses Sprachspiel kein isoliertes linguistisches Phänomen ist. Es ist vielmehr eingebettet in das Gesamtkonstrukt unserer anthropologisch konstituierten Lebenswelt. In ihm nötigt uns das Spiel der Kunst zur „participatio“, zur „innere(n) Teilnahme an dieser sich wiederholenden Bewegung“ (ebd.: 39). Es vereinnahmt mich, fordert mich zum Mitspielen auf. Mit-Spielen bedeutet „ein ständiges Mit-tätig-Sein“ (ebd.: 44). Es ist damit konstitutiver Teil des Spiels der Kunst. Beide, Spieler wie Mitspieler, sind teilnehmende Zuschauer, nicht teilhabende Beobachter. Teilhabe bedeutet passives Sich-berieseln-lassen, Teilnahmslosigkeit. Teilnahme hingegen bedeutet aktives Teil-Sein: Ich bin Teil des Spiels.

Im kommunikativen Tun wird der Abstand „zwischen dem, der da spielt, und dem, der sich dem Spiel gegenüber sieht“ (ebd.: 39), durchbrochen, wird „der Abstand des Beschauers in das Betroffensein als Mitspieler“ (ebd.: 40) verwandelt: Im Spiel entsteht etwas Gemeinsames. Wie im religiösen Lebenszusammenhang, vom kultischen Tanz bis zu der „als Darstellung gemeinten Begehung des Kultes“ (ebd.: 39). Und wie später im Theater, „das aus diesem Kultzusammenhang als seine Darstellung herauswuchs“ (ebd.: 39). Wir finden in allen menschlichen Spielformen, und das gilt auch „für die Spiele der Kunst“ (ebd.: 41), „eine erste Erfahrung von Vernünftigkeit, etwa im Befolgen selbstgesetzter Regeln, in der Identität dessen, was man zu wiederholen sucht“ (ebd.: 40).

Auch wenn es sich bei der ‚Forderung‘ des Werkes nicht um eine Forderung der Art handelt, die durch ein rationales, selbsttätig agierendes Wesen gestellt wird – die Zuschauer, Zuhörer, Leser fassen in der Rezeption das Erfahrene als eine Auf-Forderung auf, die „eine Antwort (verlangt), die nur von dem gegeben werden kann, der die Forderung annahm“ (Gadamer 2012: 42). Es ist dies die selbsttätig erbrachte Antwort des zum Spiel gehörenden Mitspielers: „Die Kunst ist Verführung, nicht Vergewaltigung. Aber sie kann nicht verführen, wenn die Mitwirkung des erlebenden Subjekts ausbleibt“ (Sontag 2015: 37). Das erlebende Subjekt ist also konstitutiv, ohne es ist kein Spiel. Also auch kein Spiel der Kunst, mithin kein Kunst-Werk. Nur Werk ohne verstehendes ‚Mit-tätig-Sein‘.

Jedes Werk lässt „gleichsam für jeden, der es aufnimmt, einen Spielraum, den er ausfüllen muss“ (ebd.: 43). Ich als Mitspieler bin nicht Teilhaber, sondern Teilnehmer, der im Ausfüllen des Spielraums kongenial agiert. Nach dieser Auffassung ist es nicht der genialischen Einzigartigkeit eines Künstlers geschuldet, dass es Kunstwerke gibt – es bedarf strukturell prinzipiell eines Mitspielers, um aus einem Werk ein Kunst-Werk werden zu lassen. Ein Umstand, der logisch vom Akt der Zuschreibung von etwas als *Kunst* zu unterscheiden ist: Hier erst wird das Kunst-Werk zum Kunstwerk. Im Moment der Rezeption wird der Andere zum Mitspieler. Erst durch diese Rezeption, „durch die Handlung des Betrachters entsteht ein Werk (in meiner Begrifflichkeit: ein Kunst-Werk; S.O.)“, so Franz Erhard Walther. Mit jeder dieser Rezeptionen entstehen weitere Werke: „Ein tausendmal gelesenes Buch – das sind tausend verschiedene Bücher“, so Andrej Tarkowskij in seiner Schrift *Von der Verantwortung des Künstlers*. Ganz so weit wie Walther würde ich nicht gehen wollen: Durch

den Betrachter entsteht nicht das Werk, er reagiert vielmehr subjektiv auf ein bereits vollendetes Werk, das aber ohne Rezeption, also ohne ein Mitspielen, so etwas ist wie die Sprache, die ohne einen Angesprochenen keine Sprache ist, sondern bestenfalls eine Abfolge von Lauten. Durch ihn aber wird das Werk zum Kunst-Werk in der je individuellen, immer wieder neu erfolgten Rezeption.

Das heißt: Der Künstler ist es, der ein Werk erschafft und vollendet. Allein – dies nutzt ihm gar nichts. Denn ohne den Anderen, den Mitspieler, den Rezipienten, also denjenigen, mit dem er im ontogenetisch etablierten und internalisierten Kontext sozialer Interaktion und geteilter Intentionalität agiert (cf. Michael Tomasello: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*), ohne sich selbst als reflektiertes Wesen, das sich selbst zum Anderen, zum Betrachter, Leser, Zuhörer wird, ist das Werk im Grunde nicht viel mehr als ein grober Klotz. Sind es Töne. Kritzeleien. Erst dadurch, dass der Mensch kontextuell und lebensweltlich eingebunden und nie allein ist (selbst wenn er allein ist), kann ein Klotz Werk sein. Die subjektive Rezeption, die den Rezipienten zu einer individuellen Zuschreibung des Werks als *Kunstwerk* einlädt, lässt ein Werk erst zum Kunst-Werk werden. Und allein durch den Prozess der unsichtbaren Hand wird aus jenen gleichgerichteten individuellen Zuschreibungen im kollektiven Verbund die intersubjektiv in einer Gemeinschaft, in einer Kultur, in einer bestimmten Zeit etablierte Auffassung, dass es sich bei dem Werk um ein Kunstwerk handelt – dies beschreibt die Ebene $A^{K.3}$ der Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst*.

Nach dieser These hätten wir auf der horizontalen Ebene des Artefakts strukturell vier Aggregatzustände einer Entität zu differenzieren:

1. Klötze, Klumpen, Krach und Kritzeleien ->

Das faktische Artefakt: kontextlos und damit rein hypothetisch gegeben.

2. Werk ->

Das im lebensweltlichen, intersubjektiven Kontext entstandene, unrezipierte Artefakt des Künstlers (vom physischen bis zum konzeptuellen Objekt).

3. Kunst-Werk ->

Die teilnehmende Rezeption des Werks durch den Mitspieler, durch die ein Werk immer neu aufgefasst, gesehen, gelesen, gehört und mit immer neuen Assoziationen in Verbindung gebracht wird (cf. Friederike Wapplers Ausführungen zu Franz Erhard Walther's *Der Prozess, die Erfahrungen sind Werke* [Wappler 2013: 14ff.]). Der Schritt nach dieser assoziativ grundierten, teilnehmenden Rezeption ist die interpretierende Rezeption.

4. Kunstwerk ($A^{K.3}$) ->

- a. Die individuelle Zuschreibung von etwas als Kunstwerk erfolgt im Rahmen eines singulären Aktes. Aus der Vielzahl der gleichgerichteten Zuschreibungen resultiert in einem kollektiven Prozess der unsichtbaren Hand als episodales Ereignis -> b.

- b. Die kollektive Zuschreibung von etwas als Kunstwerk (A^{K.3}; die Attribuierung eines Werks als *Kunst* resp. *Kunstwerk*).
- c. Im fachwissenschaftlichen resp. fachspezifischen Diskurs kann es zu autoritativen Zuschreibungen durch exponierte Vertreter der Kunstwelt kommen, denen gegebenenfalls auch ein Begriff ‚Kunst‘ resp. ‚Kunstwerk‘ zugrunde liegt, der sich strukturell ausgehend von einem singulären Gebrauch innerhalb dieses Segments der Kunstwelt etabliert hat. Und wenn auch nur für einen bestimmten Kreis für einen bestimmten Zeitraum. Eine solche Zuschreibung kann sich innerhalb dieses Kreises des Kunstdiskurses sehr wohl als intendierte oder zumindest kalkulierte Folge einer Vielzahl gleichgerichteter individueller Handlungen etablieren. Ob sich diese Zuschreibung jedoch dauerhaft und/oder sogar über diesen exklusiven Zirkel hinaus etablieren kann, bleibt indes ebenso fraglich wie die gleichgelagerte Etablierung eines jeden wissenschaftlichen Kunstbegriffs (hier dürfte George Dickies institutioneller Kunstbegriff zu verorten sein, bei dem eine Gruppe von Experten einem Artefakt quasi in einem Taufakt den Status eines Kunstwerks verleiht).
- d. Eine besonders manifeste Form autoritativer Zuschreibung soll hier, wo es primär um den systematischen Aufweis grundlegender Strukturen beim Gebrauch des Wortes *Kunst* geht, nur erwähnt, nicht aber weiter verhandelt werden, obgleich es sich bei ihr um die soziokulturell wohl virulenteste Form der Zuschreibung von etwas als Kunstwerk handelt: die ökonomische Macht, die insbesondere von exponierten Vertretern diverser Institutionen der Kunstwelt als integraler Bestandteil des Kunstmarkts (Museen, marktbeherrschende Galerien, Auktionshäuser etc.) ausgeübt wird. Die Attribution eines Werks als Kunstwerk wird im Verbund dieser Vertreter durchaus gezielt, geplant und intendiert vorgenommen. Das kollektive Resultat einer Vielzahl gleichgerichteter Handlungen der exponierten Vertreter der schmalen Schicht des Kunstmarktes und ihrer Mitspieler, der Käufer, ist somit eher kalkulierte Folge, bei der sich die individuellen Intentionen weitgehend mit dem kollektiven Resultat decken. Diese übergreifige Zuschreibung darf jedoch nicht mit der gesellschaftlich allgemein akzeptierten Zuschreibung verwechselt werden, obwohl beide Zuschreibungen übereinstimmen können. Was nicht weiter verwundert. Denn auch wenn die gesellschaftlich allgemein akzeptierte Zuschreibung aus einem Prozess der unsichtbaren Hand resultiert, so ist doch dieser Prozess schon deshalb nicht von ökonomischen Faktoren unabhängig, weil natürlich auch die Vertreter des Kunstmarktes Teilnehmer eben dieses umfassenden soziokulturellen Prozesses sind. Insofern bestimmen sie am Ende vielleicht doch mehr, was innerhalb einer Kultur, Gesellschaft oder Sprachgemeinschaft als Kunst resp. Kunstwerk gilt, als einem lieb sein kann.

Demnach wird das Werk einerseits nicht „durch die Subjektivität des Lesers als Werk allererst konstituiert“ (Schmücker 2014: 226), andererseits aber sehr wohl: Ein Werk braucht erstens – strukturell – zu seinem Bestand als Werk das Da-Sein des Anderen. Und es benötigt zweitens – faktisch – zu seinem Bestand als Kunst-Werk die unmittelbare subjektive Rezeption, bei der es sich in der ersten, unmittelbaren Begegnung nicht um eine rational vermittelte Interpretation, sondern um die *Inspiration zur Assoziation* handelt. Drittens: Durch die *Inspiration zur Assoziation* wird das Werk nicht als dieses eine Werk erst konstituiert resp. vollendet – es entsteht jedoch im Moment der subjektiven Rezeption für einen Moment ein je neues Kunst-Werk, neues Buch, neues Tonstück, das in der Tat kaum interpretierbar ist (dieser Werkbegriff wäre also in gewisser Weise sowohl ein exklusiver als auch ein inklusiver).

Es gäbe also nur genau ein Werk, ein Artefakt (welchen ontologischen Status es auch immer besitzen mag), dessen Urheber der Künstler ist. Dieser ist aber „keineswegs der Urheber des Kunstwerks“ (ebd.: 233). Dessen ‚Urheber‘ ist in gewisser Weise das Kollektiv im Sinne eines nicht intendierten kollektiven Resultats individueller Zuschreibungen, die alles Mögliche zum Ziel haben, aber sicher nicht die Etablierung einer intersubjektiv verbindlichen Auffassung eines Werks als Kunstwerk. Neben dem Werk und dem Kunstwerk gäbe es noch die Kunst-Werke als individuelle Resultate unendlich vieler verschiedener Inspirationen zu Assoziationen dieses einen Werks. Diese mit jeder unmittelbaren Rezeption stets neu konstituierten, rein subjektiven Kunst-Werke haben jedoch keinerlei physische Präsenz, sind von rein mentaler Existenz, haben keine Dauer, sind flüchtig, transitorisch.

Literatur:

- Ferguson, Adam (1767/1904): *An Essay on the History of Civil Society*, Edinburgh.
- Gadamer, Hans-Georg (2012): *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Grice, Herbert Paul (1957/1979): *Intendieren, Meinen, Bedeuten*. in: Georg Meggle (Hrsg.), *Handlung Kommunikation Bedeutung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Grice, Herbert Paul (1968/1979): *Sprecher-Bedeutung, Satz-Bedeutung, Wort-Bedeutung*. in: Georg Meggle (Hrsg.), *Handlung Kommunikation Bedeutung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Grice, Herbert Paul (1972-73/1979): *Sprecher-Bedeutung und Intentionen*. in: Georg Meggle (Hrsg.), *Handlung Kommunikation Bedeutung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Hayek, Friedrich August von (1969): *Freiburger Studien*, in: *Gesammelte Aufsätze*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Hayek, Friedrich August von (1983): *Die überschätzte Vernunft*, in: *Evolution und Menschenbild*, Hrsg. Rupert Riedl/Franz Kreuzer, Hamburg: Verlag Hoffmann und Campe.
- Humboldt, Wilhelm von (2008): *Schriften zur Sprache*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Keller, Rudi (2018): *Zeichentheorie*, Tübingen: UTB/A. Francke Verlag.

- Keller, Rudi (⁴2014): Sprachwandel, Tübingen: A. Francke Verlag.
- Kettler, David/Meja, Volker/ Stehr, Nico: Vorwort der Herausgeber. In: Mannheim, Karl (1980): Strukturen des Denkens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Kölle, Brigitte (2007): okey dokey Konrad Fischer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Liedtke, Frank (2016): Moderne Pragmatik, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Mandeville, Bernard de (2012): Die Bienenfabel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Mannheim, Karl (1980): Strukturen des Denkens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Oehm, Stefan (2019): Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden? Vom Wirken der unsichtbaren Hand, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- de Saussure, Ferdinand (²1967): Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaften, Berlin: Walter de Gruyter
- Schmücker, Reinold (²2014): Was ist Kunst? Eine Grundlegung, Frankfurt a.M.: Verlag Vittorio Klostermann.
- Smith, Adam (1978): Der Wohlstand der Nationen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Sontag, Susan (¹¹2015): Über den Stil, in: Kunst und Antikunst, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.



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

☛ [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