

Daniel Martin Feige: *Kunst als Selbstverständigung*. Münster: Mentis 2012. 216 Seiten. [978-3-89785-586-1]

Rezensiert von Tufan Acil (FU Berlin)

Mit oder ohne Absicht: Viele ästhetische Theorien gehen von einem reziproken Zusammenhang zwischen der allgemeinen Ästhetik und der Theorie der Kunst aus. Die Gegenstände der Natur (oder des Alltags) und die Werke der Kunst werden öfter als gleich strukturierte Phänomene thematisiert. Sind aber Werke der Künste und schöne Gegenstände der Natur (oder des Alltags) tatsächlich komplementär zueinander bzw. ineinander übersetzbar? Inwiefern wiesen dann die von Künstler/innen hervorgebrachten Kunstwerke und schöne Naturgegenstände ähnliche Strukturen auf, die man im gleichen Forschungsfeld, der „Ästhetik“, untersuchen könnte?

In seinem Buch *Kunst als Selbstverständigung* stellt Daniel Martin Feige diese unbegründete Voraussetzung einer Beziehung zwischen der Theorie der Kunst und der allgemeinen Ästhetik kritisch in Frage. Obwohl letztere für ein Verständnis von ästhetischen Eigenschaften der Natur oder von schönen Alltagsgegenständen bedeutend sein könnte, ist sie für Feige völlig ungeeignet für eine plausible und philosophische Theorie der Kunst (10). Deswegen soll eine (philosophische) Kunsttheorie in ihrem Gegenstandsbezug sowie in ihrer Methodologie strikt von der allgemeinen Ästhetik getrennt werden.

Feiges starke – und teilweise kontra-intuitive – These zur bereichsspezifischen Unterscheidung von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik hat einen methodischen Grund: Erst mit dieser Unterscheidung gelangt er zu seiner Kernthese, die im Titel seines Werkes bereits angedeutet wird: Kunst sei eine Praxis der Selbstverständigung, durch die wir neue Sichtweisen auf uns selbst und auf die Welt gewinnen würden. Um diese Grundthese besser zu verstehen sowie die Plausibilität seines methodisch-systematischen Ansatzes zur Trennung von Kunstwerken und Alltags- bzw. Naturgegenständen zu überprüfen, ist es zuerst notwendig, einen kurzen Blick auf die Argumente zu werfen, die der Autor aus einer kritischen Auseinandersetzung mit recht unterschiedlichen ästhetischen Theorien entwickelt.

Feige gliedert sein Buch unter der erwähnten methodologischen Perspektive in drei Teile: Im ersten Teil wird der logische Ort der Kunst und Kunstpraxis als fester Bestandteil der historisch-kulturellen Lebenspraktiken sowie -formen gezeigt. Vor dem Hintergrund eines solchen historisch-praxeologischen Ansatzes verteidigt der Autor im zweiten Teil eine funktionalistische Bestimmung des Kunstbegriffs, anhand derer die Kunst in einzelnen

Schritten als eine spezifisch reflexive Selbstverständigungspraxis diskutiert wird. Der dritte Teil widmet sich der Pluralität der Künste, deren Zusammenhang mit den anderen Lebenspraktiken und ihrer Relevanz für eine philosophische Kunsttheorie.

I.

Im ersten Teil der Untersuchung wird zunächst eine stabile Grundlage für den Zusammenhang von Theorie und Praxis in dem allgemeinen Sinne gesucht, der auch für jede Kunsttheorie eine Herausforderung darstellt. Mit Hegels Philosophie macht Feige im ersten Schritt geltend, dass menschliche Praktiken immer den theoretischen Wissensansprüchen vorausgehen, d.h. wir können uns auf die Welt nur als solche Subjekte beziehen, die bereits in praktischen Weltverhältnissen stehen (19). Als Schlüsselbegriff für unseren praktischen Umgang mit der Welt greift der Autor im nächsten Schritt auf Heideggers Konzept des Zeugs zurück. Das Zeug strukturiert unseren Weltbezug und bildet einen holistischen Zusammenhang menschlicher Lebenspraktiken. Wir bewegen uns in einer Welt, die bereits durch unsere praktischen Bezüge und Verständnisse strukturiert ist (25).

Obwohl Heidegger das Primat des Praktischen vor dem Theoretischen stärker als Hegel hervorhebt, behandelt er – so Feige – das menschliche Subjekt als ein gesellschaftlich isoliertes und abstraktes Konstrukt. Im Rückbezug auf Hegels Denken, wie es im Laufe der Untersuchung immer wieder vorkommt, macht Feige den Vorgang der Intersubjektivität vor dem einzelnen Subjekt geltend. Demnach gehören menschliche Handlungs- und Wissenspraktiken sowie grundlegende Weltorientierungen immer schon spezifischen intersubjektiven Verhältnissen an (33). Neben der Intersubjektivität wird auch die Geschichtlichkeit als konstitutiver Charakter der menschlichen Lebenspraktiken thematisiert (36f.). Da aber Hegels Philosophie auf einem teleologisch-retroaktiven und harmonisch verlaufenden Geschichtsverständnis beruht, bringt der Verfasser als zwei Alternativen die Ansätze von Heidegger und Foucault ins Spiel, die die Geschichte durch eine Logik der Unterbrechung bzw. Diskontinuität interpretieren.

Heidegger konzipiert die Geschichte in seinem Spätwerk (nach der sogenannten „Kehre“) als Abfolge von Diskontinuitäten und radikalen Brüchen zwischen verschiedenen Seinsverständnissen, die jede Epoche anders prägen und damit der menschlichen Welt eine starke historische Wendung verleihen (42). Mit diesem Geschichtsverständnis erteilt Heidegger jeglicher essentialistischer Anthropologie eine klare Absage, ohne jedoch die Differenzen inner-

halb der historisch-kulturellen Epochen Rechnung zu tragen. Eine solche Ausdifferenzierung bietet nach Feige stattdessen diskursanalytische Position von Foucault (47f.). Foucault zufolge können spezifische Selbst- und Weltverhältnisse, die einzelne Subjekte innerhalb der historischen Lebensformen erwerben, erst von den lokalen Bedingungen her verstanden werden. Denn unserem konkreten Wissen liegen in jeder historisch-kulturellen Situation spezifische Diskurse zugrunde, die festlegen, was gesagt oder nicht gesagt werden kann (53). Da aber Foucault einerseits die Übergänge zwischen verschiedenen historischen Diskursen als radikale Brüche beschreibt und andererseits bei seiner Theorie demjenigen, der als „Diskursanalysierender“ gilt, einen übergeschichtlichen Status zuschreibt, erweist sich auch seine These als problematisch.

Diese und weitere Probleme versucht Feige abschließend mit Gadammers philosophischer Hermeneutik zu überwinden. Unter Hermeneutik versteht Gadamer weniger eine Methode als vielmehr die Grundstruktur des Verstehens und der menschlichen Weltorientierungen (54f.). Bei seiner Auseinandersetzung mit Gadamer führt Feige drei miteinander verbundene Begriffe aus, die für die nachfolgenden Teile seiner Untersuchung zentrale Rollen spielen werden (137f.): Erstens tritt das „Vorurteil“ (als Vormeinung oder Vorverständnis) als ein für das Verstehen konstitutives Moment auf, das uns überhaupt Zugang zu einer Sache ermöglicht. Zweitens ist dies die „hermeneutische Erfahrung“, die nicht als Bestätigung, sondern vielmehr als Streichen sowie Modifikation von vorgängigen Meinungen oder Erwartungen geschieht (59), und drittens die Wirkungsgeschichte, um den Status der historischen Objekte und Ereignisse und unseren eigenen Status mit Bezug auf diese Objekte und Ereignisse verständlich zu machen (61f.). Liest man Gadamer mit Foucault differenzsensibler und korrigiert man zugleich positivistische Akzente in Foucaults Diskursanalyse (66f.), kommt man zum nachvollziehbaren Schluss des ersten Teils, dass der menschliche Stand in der Welt als plurale, dynamische und spannungsreiche Kulturen des Verstehens begriffen wird (67). Kunst und Kunstpraxis geschehen ebenso als ein fester Teil solcher Lebens- und Verstehenspraktiken.

Diese letzte Aussage muss allerdings selbst von dem/der Leser/in ergänzt werden, denn leider erwähnt der Autor die Relevanz bzw. die spezifische Rolle der bisher ausführlich diskutierten Textpassagen für die Kunst kaum. So entsteht die durchaus berechtigte Frage, warum in einem Buch über Kunst im ersten Hauptteil (auf ca. 60 Seiten) selten von Kunst geredet wird. Der Verfasser hält zwar schon in der kurzen Einleitung fest, dass man zuerst

den logischen Ort der Kunst im Rahmen der menschlichen Praktiken bestimmen solle, bevor man über die Kunst im Einzelnen philosophiert bzw. nachdenkt. Jedoch fehlen bei den behandelten Begriffen und Thesen konkrete Bezugnahmen auf die Kunst und auf die einzelnen Kunstformen. Dies erweckt nicht zuletzt den Anschein, als ob Feige das Verhältnis zwischen Kunst und anderen menschlichen Lebenspraktiken als ein additives betrachten würde. Obwohl er die Kunst im Rahmen der pluralen, diversen, spannungsreichen und historisch-kulturellen Lebensformen zu verorten sucht, wird – umgekehrt – der konstitutive Beitrag von Kunst zur Entstehung von menschlichen Lebensverhältnissen nicht thematisiert. Zwar wird in den nachfolgenden Teilen ein solcher Beitrag in Begriffen der Kunst als eine reflexiv-transformatorische Praxis erarbeitet (98f.), die jedoch weniger der Konstitution von neuen sprachlich-kulturellen Weltverhältnissen, als vielmehr der Transformation von bestehenden Verhältnissen dient.

II.

Zu Beginn des zweiten Teils argumentiert Feige, wie angekündigt, für eine funktionalistische Bestimmung von Kunst. Demnach könne ein plausibles Verständnis von Kunst nur auf der Ebene ihrer „Funktionen“ entwickelt werden (69). Eine solche funktionalistische Definition macht Feige mit einem Exkurs zur analytischen Ästhetik und zu den Debatten über die (Nicht-)Definierbarkeit der Kunst geltend. Obwohl die Theoretiker der ersten Generation der analytischen Ästhetik das Projekt einer Definition von Kunst weder faktisch noch logisch für möglich gehalten haben, könne man nach Feige von ihnen wichtige Argumente für die Verteidigung einer funktionalistischen Definition gewinnen. In Anlehnung an die Überlegungen von Morris Weitz, der Wittgensteins Konzept der „Familienähnlichkeit“ im Rahmen der Ästhetik aktualisiert, hebt Feige zuerst das funktionalistische Moment der Kunst hervor (72f.). Mit Weitz lasse sich vor allem die Idee überwinden, dass Kunstwerke bestimmte Gegenstände mit ästhetischen Eigenschaften seien. Was Kunst ist, soll stattdessen in den relationalen, extrinsischen und komplexeren Eigenschaften gesucht werden. Solche relationalen bzw. komplexen Eigenschaften von Kunstwerken werden von Feige im Hinblick auf die folgende Generation der analytischen Ästhetik auf zwei verschiedene Arten und Weisen näher bestimmt. Als Erstes führt der Verfasser die Institutionstheorie von George Dickie an (78). Mit einer produktiven Missinterpretation von Dantos Konzept der Kunstwelt (*artworld*) gelingt es Dickie, Kunst als eine immer

historische und zugleich ausdifferenzierte soziale Praxis nachvollziehbar zu machen.

Die Institutionstheorie von Dickie hat nach Feige nicht nur einen problematischen Begriff von Institution, sondern es mangelt ihr zugleich – genauso wie vielen anderen ästhetischen Theorien auch – an der Berücksichtigung der normativen Dimension von Kunst. Das bedeutet aber nicht, dass der Kunstbegriff für den Autor normativ definiert werden müsse oder man der Kunstpraxis bestimmte Normen vorschreiben solle. Stattdessen geht es Feige um die Frage, weshalb die Auseinandersetzung mit Kunst eine evaluative Praxis ist und allgemein als wertvoll qualifiziert wird. Eine Alternative zu Dickies Institutionstheorie der Kunst bietet darum als Zweites die Erfahrungstheorie von M. C. Beardsley (81f.).

Beardsley definiert das Konzept der ästhetischen Erfahrung hinsichtlich ihrer vier Merkmale – Heterogenität, Intensität, Kontinuität und Vollkommenheit (Finalität). Allerdings beschränkt sich seine Definition nicht nur auf die Gegenstände oder Werke der Kunst, sondern sie schließt zugleich ästhetische Phänomene der Natur und des Alltags ein. Die im Einleitungskapitel eingeführte These zur Arbeitsteilung zwischen der philosophischen Kunsttheorie und der allgemeinen Ästhetik lässt sich also an dieser Stelle stärker pointieren: Lasse sich, so Feige, ein Waldspaziergang oder die Wahrnehmung einer verzierten Kommode im Wohnzimmer mit dem verstehenden Hören einer Fuge von Bach oder mit dem Erkennen einer Strukturlogik eines Experimentalfilmes von Michel Snow unter ein und demselben Begriff fassen (83)? Da Beardsley diese Frage mit „ja“ beantworten würde, greife seine Erfahrungstheorie eine falsche Funktion von Kunst als kunstkonstitutive Funktion heraus. Schließlich kommt eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Feige zu einem recht allgemeinen Begriff der Kunst und versteht die Funktion der Kunst für die menschliche Welt zu inklusiv und unspezifisch.

Wenn ästhetische Erfahrung letzten Endes nicht als eine kunstkonstitutive Funktion gilt, so stellt sich die Frage, wie sonst eine solche Funktion angemessen erklärt werden kann. Feiges Antwort bzw. die grundlegende These seiner Studie lautet: Kunst hat die Funktion einer spezifisch reflexiven Selbstverständigung. Diese These wird durch eine kritische Lektüre von Kant, Hegel, Heidegger und Gadamer begründet. Mit einer Interpretation von Kants „Analytik des Schönen“ aus einer reflexionstheoretischen und zugleich funktionalistischen Perspektive wird zuerst die Funktion des ästhetischen Urteils als Regulierung und Sicherung der Grundstrukturen des menschlichen Erkennens sowie dessen Standes in der Welt geltend gemacht (87f.). Da Kants re-

flexive Bestimmung der ästhetischen Erfahrung ähnlich wie bei Beardsley die Differenz von ästhetischen und künstlerischen Gegenständen verkennt, wird sie als Nächstes mit Hegel auf die Kunst zugespitzt. Nach Feiges Hegel-Interpretation handelt es sich bei der Kunst um eine solche Praxis der Selbstverständigung, durch die wir über die tragenden Grundverständnisse des Denkens und des sozialen Handelns sowie über unsere grundlegenden Weltorientierungen reflektieren und damit die Deutungen unserer selbst als historisch-kulturell situierte Subjekte gewinnen (93). Die reflexive Leistung von Kunst lässt sich allerdings nach Feige nicht nur wie bei Hegel auf die Deutungen etablierter Verständnisse begrenzen, sondern es muss darüber hinaus auch ihr transformatives Potential für die Subjekte erarbeitet werden (99).

Feige behauptet, dass ein solches transformatives Moment der Kunst in Heideggers Kunsttheorie zu finden sei. Nach Heidegger werden in der Kunst nicht nur verschiedene Grundverständnisse historisch-kultureller Gemeinschaften thematisiert, sondern auch hat diese für Menschen eine welterschließende Funktion (99f.). Mit seinem vieldiskutierten Konzept der „Welterschließung“ beansprucht Heidegger, dass die Genese der historischen Grundverständnisse erst von der Kunst her verständlich werden kann. Kunst ist in diesem Sinne nicht ein Schmuck des Lebens oder ein Bereich, der dem menschlichen Leben zusätzlich hinzukomme, sondern in ihr werden die geteilten Grundverständnisse von historisch-kulturellen Gemeinschaften zualterererst konstituiert bzw. gegründet (102). Heideggers Verweis auf spezifische Transformations- bzw. Gründungsmöglichkeiten der menschlichen Weltorientierungen fehlt allerdings Feige zufolge der Begriff der Reflexion, der zuvor mit Kant und Hegel produktiv bearbeitet wurde. In Anlehnung an Gadammers im ersten Teil diskutierte Konzept der hermeneutischen Erfahrung (59f.) sucht der Autor nun eine Vermittlung zwischen dem Moment der Reflexion und dem der Transformation.

In die Auseinandersetzungen mit Kunstwerken bringt das Subjekt, wie vorhin erwähnt, immer schon seine vielfältigen Vorverständnisse ein. Jedoch stehen besonders in der Kunst die vormals von Subjekten für sicher gehaltenen Möglichkeiten des Denkens, Handelns und Verstehens zur Disposition, die dann einer grundlegenden Revision unterzogen werden (107). Kunstpraxis wird von Feige schließlich als ein transformatives Reflexionsgeschehen charakterisiert. Diese Praxis besteht also nicht allein – wie bei Kant und Hegel – aus der reflexiven Thematisierung von bestehenden Welt- und Selbstverhältnissen, sondern sie zeichnet sich zugleich (mit Heidegger und Gadamer)

durch die Etablierung und Gründung von neuen Verständnissen und Welt- bzw. Selbstorientierungen aus.

Nach einer praxeologischen Bestimmung der Kunst gewinnen Kunstwerke ihre jeweiligen kunstspezifischen Eigenschaften erst aus den künstlerischen Handlungspraktiken (Kapitel 2.3). Feige stützt sein praxeologisches Verständnis vor allem auf die kunsttheoretischen Überlegungen von Arthur Danto (124f.). In Anlehnung an Dantos Gedankenexperiment über eine fiktive Museumsausstellung argumentiert Feige, dass die Grundlogik des Kunstverstehens nicht in den sinnlichen Dimensionen der betreffenden Werke, sondern in interpretativen Praxiszusammenhängen besteht. Danto nennt diese Zusammenhänge als „intensionale Kontexte“, innerhalb derer Kunstwerke nicht bloß „etwas“, sondern „über etwas“ (aboutness) sind (125). Was die Kunstwerke spezifisch bedeuten, sei vergleichbar mit den Funktionsweisen von Metaphern: Während von zwei sinnlich identischen Objekten (oder Worten) das eine ein Kunstwerk ist, ist es das andere nicht, eben weil das erste „über etwas“ ist und auf eine spezifische Art und Weise einen neuen intensionalen Kontext erschafft, der allein durch spezifische Deutungspraktiken von Subjekten artikuliert werden kann (129). Bezogen auf intensionale Kontexte gewinnen Kunstwerke solche logischen Eigentümlichkeiten, die „nicht *salva veritate* vertauschbar sind“ (128). Bei einem kunstspezifischen Verstehen geht es für Danto schließlich um die Artikulation und Identifizierung künstlerischer „Bezogenheit“, das in jedem einzelnen Werk unterschiedlich zum Tragen kommt.

Dantos Theorie der Aboutness geht nach Feige über eine sinnlichkeitstheoretische Explikation des Kunstverstehens hinaus. Mit seiner These wird z.B. ein musikalisches Werk nicht nur als Summe oder Relationen von vokalen und hörbaren Eigenschaften interpretiert, sondern es werden auch andere Dimensionen des Werkes zum Vorschein gebracht. Feige schreibt dazu: „Wer die Religiosität von Brahms' Requiem oder Spiritualität von Coltranes Meditations nicht hört, der mag zwar diese Werke aus anderen Gründen wertschätzen – er hört aber an zentralen Dimensionen derselben vorbei.“ (127) Kritisch stellt sich jedoch die Frage, ob die Kunstwerke tatsächlich solche „zentralen Dimensionen“ bzw. Eigenschaften haben, die sie historisch-kulturell lange bewahren können und die sich von nicht-zentralen, d.h. parergonalen Elementen auf irgendeiner Weise ablösen lassen (vgl. Derrida 1990). Selbst die Suche nach den „zentralen Eigenschaften“ der Kunstwerke (123, 130) setzt den Gedanken voraus, dass es solche Eigenschaften gibt, die sich von nicht-zentralen oder nicht-originären trennen können.

Auch wenn der Autor mit dieser These eng bei Dantos Kunsttheorie bleibt und eben damit eine problematische Trennung von Kunst und Nichtkunst nahelegt, distanziert er sich nach und nach vom Geschichtsverständnis Dantos, das von einer einheitlichen Entwicklungslogik der „Kunstwelt“ ausgeht, mit der den Kunstwerken (zumeist) von großen Kunsthistoriker/innen oder -kritiker/innen zu erschließende ursprüngliche Bedeutungen zugeschrieben werden (133f.). Feige korrigiert dieses Verständnis mit einer Hermeneutik der Vermittlung, derzufolge die Potentiale von Kunstwerken historisch über die Bedeutungen hinausgehen, die sie von ihren sogenannten Entstehungskontexten her gewinnen (134). Die Rede von neuen Aspekten eines historischen Werkes heißt Feige zufolge nicht, dass sie retroaktiv neu entdeckt werden, sondern dass sich die Kunstwerke selbst historisch unter neuen Beschreibungs- und Interpretationsmöglichkeiten verändern (135). Gleichzeitig erweist sich der Interpretationsprozess seitens der Rezipient/innen als ebenso wandelbar. Denn Kunstwerke stellen für das Verstehen bestimmte Herausforderungen dar, indem sie den Rezipient/innen vielfältige identifikatorische Entscheidungen hinsichtlich ihrer konstitutiven Elemente und Eigenschaften abverlangen (138).

Im letzten Kapitel des zweiten Teils (2.4) setzt Feige diese Überlegungen zum produktiven Beitrag der Interpretationsaktivitäten angesichts der kunstspezifischen Werturteile fort. Kunstwerke bleiben demnach von den Urteilspraktiken über die Kunst nicht unangetastet. Diese Praktiken gehen stattdessen in die Kunstwerke bzw. -ereignisse ein und ändern ihren Wert. Darum lassen sich nach Feige kunstspezifische Werturteile nicht bloß als subjektive Urteile verstehen (138f.). Sie haben einen objektiven Charakter, den man durch eine Unterscheidung von angemessenen und unangemessenen Evaluationen bzw. Interpretationen begründen kann. So hält es der Autor für möglich, dass wir subjektive Präferenzen von richtigen Urteilen über Kunst trennen können (139). Richtige Urteile über Kunst machen wir auf dem Hintergrund vorgängiger Deutungen über ein bestimmtes Kunstwerk sowie im Vergleich mit anderen Kunstwerken. Dabei handelt es sich um einen dialogischen Streit und eine Aushandlungspraxis, wobei wichtige Dimensionen und Eigenschaften in einem Werk hervorgehoben oder gelobt werden. Obwohl sich an diese Ausführungen zur Charakterisierung der kunstspezifischen Werturteile als objektive wiederum die oben erwähnte Kritik an der Voraussetzung der zentralen bzw. originären Bedeutungen richten lässt, ist die grundlegende These des Kapitels am Ende doch nachvollziehbar: Die Kunstwerke gewinnen ihre spezifische Werthaftigkeit nicht bloß aus sich heraus, sondern sie

sind für uns immer und nur in größeren Praxiszusammenhängen und im Rahmen der interpretativen Urteilspraktiken werthaft.

III.

Feige widmet den dritten und letzten Teil seiner Studie der Frage, wie man ausgehend von dem oben angeführten praxeologischen Begriff der Kunst die Pluralität der Künste, ihre Differenzen und Zusammenhänge angemessen verstehen könnte. Die Künste lassen sich ihm zufolge zuerst auf zwei verschiedene Weisen voneinander trennen: erstens nach ihrer Materialität als konkrete und abstrakte Künste (147f.) und zweitens nach ihrem Aufführungscharakter als performative und nicht-performative Künste (151f., kritisch dazu Schneider 2002). Obwohl es bei einer solchen minimal-ontologischen Bestimmung nicht um eine vollständige Klassifikation von Künsten und Gattungen geht, lässt sich für den Autor die Vielfalt und die Pluralität der Kunst dadurch noch spezifischer erkennen (152). Allerdings geht der Einteilung der Kunst unsere Praxis der Kunst, d.h. die reflexive Selbstverständigungspraxis und die spezifischen Deutungsaktivitäten der historisch-kulturellen Lebensformen, immer voraus. Die Individuation von einzelnen Künsten und Kunstwerken durch das Primat der Praxis zeigt Feige im nächsten Schritt mit Lessings und Hegels Überlegungen hinsichtlich der Materialspezifik der Künste (153). Zwar gehen Hegels System der Künste sowie seine Unterscheidung der Künste nach verschiedenen geschichtlichen Epochen über Lessings semiotische Einteilung der Künste weit hinaus, aber beiden Verständnissen liegt die Ansicht zugrunde, dass jede Kunstform erst anhand eines spezifischen Materials (sei es ein Farbmaterial oder sei es das noch komplexere Sprachelement „Wort“) individuiert werde. Damit gilt für beide Denker, dass die Möglichkeitsräume, die die betreffende Kunst eröffnen kann, bereits durch das verwendete Material festgelegt werden (154).

Die These der Materialspezifität der Künste erweist sich allerdings als unzureichend, weil sie die Pluralität der Gebrauchsweisen des einen bestimmten künstlerischen Materials sowie dessen historische Dynamik übersieht, durch die es im Rahmen der historisch-kulturell geprägten Kunstpraktiken noch unendlich viele neue Dimensionen gewinnen kann. Deswegen setzt der Autor dem material- bzw. medienspezifischen Verständnis der künstlerischen Pluralität den vorhin entwickelten historisch-kulturalistischen Ansatz entgegen. Demzufolge wird der Begriff des künstlerischen Materials so verstanden, dass es von sich aus keine Richtung seines Gebrauchs vorgibt, sondern eine irreduzible Pluralität trägt, die man weniger mit Bezug auf physikalische Ei-

genschaften als vielmehr ausgehend von spezifisch historischen Traditionen, Stilen und Verfahrensweisen in den Künsten angemessen beschreiben kann (159).

In den letzten zwei Unterkapiteln überträgt Feige seine These der irreduziblen Pluralität des künstlerischen Materials auf die medientechnisch produzierten Künste wie Fotografie und Film. Die leitende These seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen Werken bzw. Theorien der Fotografie und des Films lautet, dass auch die künstlerischen Möglichkeiten eines technischen Mediums erst im Rahmen der Praktiken und vielfältigen Gebrauchsweisen zu erkennen sind (162f.). Das bedeutet, dass medial-technisch produzierte Kunstwerke allein aufgrund ihrer Technizität keine Besonderheit gegenüber den Künsten darstellen, die ohne ein technisches Medium produziert werden (165). Den Kunststatus gewinnen viele der filmischen und fotografischen Produktionen nicht bloß aufgrund des technisch-materiellen Medieneinsatzes, sondern erst aus verschiedenen Verwendungsweisen oder Stilen, die sie sich aus den verschiedenen historischen Kunstpraktiken, -traditionen und -konventionen entwickeln. Fotografie als Kunst wird auf diese Weise nicht von ihren technischen Grundlagen her, also nicht essentialistisch, sondern von den vielfältigen Gebrauchsweisen dieser Grundlagen in bestimmten Praxiszusammenhängen her verstanden (166). Aus den künstlerischen Gebrauchsweisen der Medien wird letztlich nicht nur eine Möglichkeit (z.B. nicht nur eine unkodierte Beziehung des Fotografischen oder nicht nur „Narration“ im Bereich des Filmes) kreierte, sondern es werden zugleich mehrere offene Möglichkeiten wie Sichtbarmachung, Attraktion usw. dargeboten (182–188).

Feiges Auseinandersetzung mit den Künsten Film und Fotografie hat aber weitergehende systematische Ziele als nur die Illustration seiner praxeologischen Bestimmung der Kunst als eine anti-essentialistische. Im Hinblick auf diese Künste präzisiert er einerseits seine Gedanken zur Individuation bzw. Differenzen der Künste. Mit Carroll führt er exemplarisch verschiedene Kriterien bzw. Bedingungen des Filmischen aus, so dass die Filmkunst in Anbetracht der spezifischen Darstellungskonventionen und Verfahrensweisen von den anderen Künsten abgegrenzt werden kann (174–180). Andererseits macht er geltend, dass auch der Zusammenhang der Künste eben aus den gleichen Verfahrensweisen oder künstlerischen Konventionen heraus verständlich sein kann, die sie voneinander trennen. Demzufolge lässt sich der Raum der Künste bereits von Beginn an als ein geteilter Raum denken (190f.). Dieser gemeinsame Raum soll aber nach Feige nicht so gedacht werden, dass verschiedene Künste in ihrer geschichtlichen Entwicklung ihre äußerlichen

Grenze überschreiten und einander näher kommen – oder mit Adorno: sich „verfransen“ (191). Vielmehr ist der Raum der Künste immer schon ein geteilter Raum, in dem verschiedene Künste gegenseitig aufeinander wirken und dadurch ihre jeweilige Spezifität aus ihren wechselseitigen Austauschprozessen entwickeln (193). Da die Künste ständig auf kunstübergreifende Darstellungstechniken und Verfahrensweisen zurückgreifen, lassen sich Feige zufolge die Grenzen verschiedener Kunstgebiete weniger als fest markierte Linien als vielmehr als beständige Aushandlungsprozesse zwischen ihnen beschreiben (194). Die Künste hängen immer schon zusammen, weil in verschiedenen Künsten in jedem historischen Stand Künste-übergreifende Verfahrensweisen zum Tragen kommen. Rhythmus, Narration, Visualisierung usw. sind nur einige von vielen Verfahrenstechniken, die in unterschiedlichen Künsten gemeinsam eingesetzt werden können. Daher sollen die beständigen Neukonturierungen von einzelnen Künsten mit Blick auf ihren festen Zusammenhang miteinander gedacht werden.

IV.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Feiges Studie ein neuartiges Verständnis von Kunst im Rahmen der menschlichen Praktiken sowie im wechselseitigen Zusammenspiel der Künste miteinander schafft. Hierfür wird zuerst der Begriff der Kunst als eine spezifisch reflexive Praxis der Selbstverständigung funktionalistisch bestimmt. Die Pluralität der Künste und verschiedene Kunstpraktiken werden dann in solchen Reflexionspraktiken von Subjekten verortet, die sich bereits in vielfältigen Praxiszusammenhängen der verschiedenen historisch-kulturellen Lebensformen befinden. Diese Überlegungen sollen nach Feige letztendlich vor Hintergrund einer methodischen Trennung der Kunstphilosophie von einer allgemeinen Ästhetik gelesen werden. Die Spezifität und Besonderheit der einzelnen Kunstwerke können demnach in ihrer Komplexität nicht mit einer allgemeinen Ästhetik, sondern nur durch eine philosophische Kunsttheorie angemessen erklärt werden (vgl. auch Feige 2011).

Obwohl es dem Autor dank einer recht authentischen Interpretation von geltenden Kunsttheorien durchaus gelingt, ein plausibles Verständnis der Kunst und der aktuellen Ereignisse in der Kunst zu entwickeln, lassen sich abschließend neben den bereits angeführten einzelnen Kritikpunkten noch zwei weitere hervorheben. Der erste Kritikpunkt bezieht sich auf die Art und Weise, wie der Autor mit den komplexen Begrifflichkeiten umgeht. Um zu seiner Bestimmung der Kunst als einer reflexiven Selbstverständigung zu ge-

langen, wird vor allem auf drei sehr weit verbreitete Termini rekurriert: Funktionalismus, Praxeologie und Kulturalismus. Feige verwendet zwar diese drei Begriffe auf eine neue Weise, aber für die Leser/innen bleibt seine genau Positionierung gegenüber den geltenden funktionalistischen, pragmatischen Ansätzen und den aktuellen Kulturtheorien unklar. Vor allem geht er mit dem Begriff der „Praxis“ bzw. mit dem in der Soziologie häufig verwendeten Terminus „Praxeologie“ ungenau um, so dass er die Erwartungen des/der Lesers/in hinsichtlich einer soziologischen Ästhetik nicht zu erfüllen vermag. Zumindest hätte er sich mit dieser Anspielung von den aktuellen kunstsoziologischen Ansätzen unterscheiden können (vgl. Reckwitz 2012). Außerdem setzt er, wie oben mehrmals erwähnt wurde, seinen kulturalistischen Ansatz den erfahrungstheoretischen Ansätzen in der Kunst entgegen. Dabei bleibt jedoch die Frage offen, welche (kritische) Position sein eigener kulturalistischer Ansatz im Rahmen der anderen Kulturtheorien hat. Denn bei seinem Ansatz geht es offensichtlich weniger um eine philosophische Auseinandersetzung mit den Kunstwerken oder -verständnissen der außerwestlichen Kulturen als um einen Ansatz, der sich hauptsächlich auf die eigene Kultur bzw. westliche Kunsttradition bezieht.

Der zweite Punkt lässt sich als ein Problem der Grenzziehung beschreiben und betrifft seine methodische Trennung der Kunstphilosophie von der Ästhetik. Feige geht offensichtlich davon aus, dass es besondere Gegenstände, Objekte und Ereignisse gibt, die „unumstritten“ als Kunstwerke gelten (z.B. 121). Allerdings gibt es in der – insbesondere jüngeren – Geschichte der Kunst zahlreiche Ereignisse oder Gegenstände, die einen sogenannten „Zwischenstatus“ haben und „umstritten“ sind, d.h. weder nur als Kunstwerk noch nur als Alltagsgegenstand kategorisiert werden können, sondern auf beide und mehrere Lebensbereiche in verschiedenen Graden anspielen. Feige verwendet zwar an vielen Stellen das Stichwort „Ereignis“, um auch solche grenzüberschreitenden Phänomene der Kunst und Kultur in seine Kunsttheorie zu integrieren, jedoch fehlen in wesentlichen Teilen seines Werkes, z.B. bei der interpretativen Identifikation und Konstruktion des Werks oder bei der historischen Individuation der einzelnen Künste, konkrete Beispiele aus der Konzept- oder Performance-Kunst, die seiner Abgrenzung der Kunsttheorie von der allgemeinen Ästhetik illustrieren würden. Schließlich erlaubt uns die Grundthese zur Arbeitsteilung zwischen Ästhetik und Kunstphilosophie nicht, Zwischenphänomene in der Kunst, die zahlreiche Anspielungen aufeinander sowie auf andere Bereiche des Lebens beinhalten, angemessen zu verstehen. Darum hätte man vielleicht besser – in Feiges Begriffen ausgedrückt –

eine grundlegende „Vermittlung“ zwischen Kunstphilosophie und Ästhetik anstreben sollen.

Literatur

Derrida, Jacques. „Parergon“. In: *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. von Peter Engelmann, 31–176. Wien: Passagen Verlag, 1992.

Feige, Daniel Martin. „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?“ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56.1 (2011), 123–142.

Reckwitz, Andreas. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Schneider, Wolfgang Christian. „Die ‚Aufführung‘ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur Performativen Dimension von Werken der Buchmalerei“. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47.1 (2002), 7–35.