

Ästhetik als Teil der Erkenntnistheorie bei Nelson Goodman¹

Gerhard ERNST (München)

1. Einleitung

Welche Stellung die Ästhetik innerhalb der Philosophie haben soll, war und ist umstritten. In ihrer Geschichte wurde sie manchmal der theoretischen, manchmal der praktischen Philosophie zugeordnet, aber auch als Bereich *sui generis* betrachtet.² In der gegenwärtigen Diskussion wird die Ästhetik gelegentlich sogar als Disziplin konzipiert, die über die Grenzen der Philosophie hinausreicht.³

Ein moderner Vertreter der Ansicht, daß Ästhetik als Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte, ist Nelson Goodman.⁴ Kunstwerke haben nach Goodman kognitive Funktionen. Sie helfen sowohl Einsichten zu vermitteln als auch neue Erkenntnisse zu finden. Die ästhetische Theorie Goodmans ist darum eingebettet in ein kompliziertes Netz von Überlegungen zur theoretischen Philosophie und kann nur von diesen aus verstanden werden. Es ist das Hauptziel dieses Aufsatzes, Licht auf die starke und grundsätzliche Abhängigkeit der Ästhetik Goodmans von seiner erkenntnistheoretischen Position zu werfen.⁵

Gegen die Behauptung, daß es die Funktion von Kunstwerken sei, Erkenntnisse zu vermitteln, kann man prinzipiell in zweierlei Weise argumentieren. Entweder man versucht plausibel zu machen, daß Kunstwerke tatsächlich eine *andere* Funktion haben, oder aber man gibt Beispiele von Kunstwerken an, die *keine* kognitive Funktion haben. Im ersten Fall wird behauptet, daß Kunst mehr kann als sich der

¹ Für hilfreiche Kommentare zu früheren Fassungen dieses Aufsatzes bedanke ich mich bei Wilhelm Vossenkuhl, Ulrich Winko und Jakob Steinbrenner.

² Eine historische Darstellung der Ästhetik unter den Leitbegriffen „Kunst als Erkenntnis“ und „Kunst als Handeln“ gibt beispielsweise Gethmann-Siefert (1995).

³ Vgl. etwa Welsch (1996) 175, 176: „Ihre Struktur [die der Ästhetik, G. E.] wird transdisziplinär sein. Ich stelle mir die Ästhetik als ein Forschungsfeld vor, das alle Fragen umfaßt, welche die *aisthesis* betreffen – unter Einschluß von Beiträgen der Philosophie, der Soziologie, der Kunstgeschichte, der Psychologie, der Anthropologie, der Neurowissenschaften usw.“

⁴ „Um solches Welterzeugen und solche Versionen geht es mir hier vor allem, denn eine Hauptthese des vorliegenden Buches lautet, daß die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens – im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts – ebenso ernst genommen werden müssen wie die Wissenschaften und daß die Philosophie der Kunst mithin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte.“ Siehe Goodman (1990) 127. Sofern mir eine Übersetzung der Texte zugänglich war, zitiere ich in diesem Aufsatz deutsch.

⁵ Umgekehrt gehen für Goodman von einer kognitivistischen Ästhetik auch Impulse aus für eine Revision der Erkenntnistheorie. Darum geht es unter anderem in Goodman, Elgin (1989). Im Goodmanschen Geist entwickelt Elgin (1996) eine erkenntnistheoretische Position, die die Erkenntnisfunktionen der Künste mit einbezieht.

Kognitivist träumen läßt, im zweiten, daß die Kunst das nicht kann, was der Kognitivist sich erträumt. Ich werde zeigen, wie Goodmans Position gegen einen Einwand der ersten und gegen einen der zweiten Form verteidigt werden kann. Dadurch wird deutlich werden, wie stark seine Ästhetik auf seinen Ansichten zur theoretischen Philosophie aufbaut. Da diese ein verschlungenes System bilden, muß ich mich auf die Skizzierung einiger Zusammenhänge beschränken. Dennoch will ich zeigen, daß besonders wichtige Elemente von Goodmans Philosophie, nämlich seine Induktionstheorie und seine Theorie der Welterzeugung, unmittelbare Bedeutung für seine Ästhetik haben. Die Diskussion der beiden konkreten Einwände wird mir also vor allem zur Erhellung der Konzeption Goodmans dienen, während eine umfassende Verteidigung der kognitivistischen Ästhetik nicht das Ziel dieses Aufsatzes ist.

Dennoch ist die Philosophie Goodmans wie kaum eine andere dazu geeignet, Einsichten in mögliche Zusammenhänge zwischen Erkenntnistheorie und Ästhetik zu gewinnen. Aus den Überlegungen dieses Aufsatzes ergeben sich meiner Ansicht nach zwei allgemeine Hinweise für kognitivistische Ästhetikkonzeptionen: Zum einen zeigt sich die Weite des Begriffs der Exemplifikation und damit seine mögliche Fruchtbarkeit, zum anderen wird deutlich, daß die Entwicklung einer realistischen Variante kognitivistischer Ästhetik wünschenswert wäre.

2. Kunstwerke als Symbole

2.1. Eine notwendige Bedingung für Kunst

Der entscheidende Schritt, mit dem Goodman die Ästhetik in den Skopus der theoretischen Philosophie bringt, ist die Angabe einer notwendigen Bedingung dafür, daß etwas ein Kunstwerk ist: Jedes Kunstwerk ist ein Symbol. Damit wird die Ästhetik für Goodman ein Teil einer allgemeinen Zeichentheorie, die neben allen künstlerischen prinzipiell auch wissenschaftliche und sonstige Zeichensysteme umfassen soll. Die zunächst etwas vage Aussage, es gäbe „Sprachen der Kunst“,⁶ versteht er in typisch logischer Weise: Wenn etwas eine Sprache sein soll, dann muß es eine Syntax, eine Semantik und eine Pragmatik geben. Entsprechend versucht Goodman die Frage zu klären, was in den Künsten an syntaktischen, semantischen und pragmatischen Besonderheiten zu beobachten ist.

Goodmans Philosophie der Kunst ist antiessentialistisch. Er behauptet nicht, hinreichende Bedingungen dafür angeben zu können, wann etwas ein Kunstwerk ist. Dennoch gibt er neben der notwendigen Bedingung einige „Symptome des Ästhetischen“⁷ an, die zwar nicht das „Wesen der Kunst“ bestimmen, aber doch hilfreiche Aufschlüsse über die Eigenarten von verschiedenen Kunstwerken und

⁶ So der Titel von Goodmans ästhetischem Hauptwerk (Goodman [1995]).

⁷ Siehe dazu Goodman (1995) 232 ff. Goodman nennt hier vier Symptome, ein fünftes fügt er in Goodman (1990) 89 hinzu.

Kunstgattungen geben sollen. Die Symptome des Ästhetischen sind syntaktische und semantische Merkmale, mit deren Hilfe man Kunstwerke von anderen Symbolen unterscheiden kann, wenngleich nicht in einem strengen Sinne, weil sie eben keine hinreichenden Bedingungen dafür sind, daß ein Symbol ein Kunstwerk ist.

Die Kritik an Goodmans Eingliederung der Ästhetik in die theoretische Philosophie kann an seiner notwendigen Bedingung ansetzen. Wenn man zeigen kann, daß es Kunstwerke gibt, die keine Symbole sind, dann hat man bewiesen, daß nicht die ganze Kunst Untersuchungsgegenstand einer allgemeinen Zeichentheorie ist. Bevor ich mich mit entsprechenden Kritikpunkten auseinandersetzen werde (Abschnitt 3.), möchte ich in diesem Abschnitt zunächst klären, was Goodman unter einem Symbol versteht.

2.2. „Seltsame“ Beispiele

Beispiele für Kunstwerke zu finden, die keine Symbole sind, scheint nicht besonders schwierig zu sein. Gerade in der analytischen Ästhetik werden bevorzugt Kunstwerke betrachtet, die nicht nur für eine zeichentheoretische Kunsttheorie zu Problemfällen werden. Es gibt hier beinahe so etwas wie eine „Anti-Klassik“: Nicht die allgemein anerkannten Kunstwerke, deren Vorbildfunktion deutlich ist, bzw. sich geschichtlich bereits erwiesen hat, sondern gerade Randfälle dienen zur Erörterung ästhetischer Theorien. Hier zeigt sich ein Abrücken von essentialistischen Fragestellungen: Es geht nicht so sehr um die Bewertung von Kunstwerken oder darum, eine Poetik zu entwerfen – für diese Aufgaben bieten sich die „klassischen“ Kunstwerke als Ausgangspunkt an, weil sie das „Wesen der Kunst“ besonders deutlich erkennen lassen. In der analytischen Ästhetik werden dagegen häufig Ready-mades oder objets trouvés als Testfälle entsprechender Theorien diskutiert.⁸ Wenn Goodmans Bedingung, daß jedes Kunstwerk ein Symbol ist, wirklich notwendig ist, dann müssen auch so extreme Beispiele wie Ready-mades als Symbole verständlich gemacht werden können.

Ich werde mich im folgenden der Gepflogenheit anschließen, Duchamps „Fontaine“ als Beispiel zu verwenden, obwohl gerade dieses Ready-made *zuerst* eben *nicht* in eine Ausstellung aufgenommen wurde, also nicht als Kunstwerk anerkannt wurde. Wie Lüdeking betont, ist das Beispiel deshalb nicht unproblematisch.⁹ Dennoch wird „Fontaine“ *heute* als Kunstwerk behandelt. Das bekannte Problem besteht darin, daß Ready-mades sich in nichts von gebrauchsfertigen Gegenständen zu unterscheiden scheinen, die anerkanntermaßen keine Kunstwerke sind.

⁸ Goodman selbst diskutiert in seinem Aufsatz „Wann ist Kunst?“ beispielsweise objet trouvés (vgl. Goodmann [1990] 86 ff.).

⁹ Siehe Lüdeking (1988) 173 ff.

2.3. Symbole

Auf dem Bild „Das Verlöbniß der Arnolfini“ (1434) von Jan van Eyck ist am Boden zwischen den Verlobten ein Hund zu sehen. Der Hund symbolisiert die Treue, die zwischen den künftigen Eheleuten herrschen soll. Der Hund ist ein Symbol für die Treue, doch für was ist ein Urinal (Fontaine) ein Symbol? Versteht man den Symbolbegriff in diesem landläufigen Sinn, dann ist die Behauptung, daß jedes Kunstwerk ein Symbol sei, offensichtlich falsch, selbst wenn man sie zu der Behauptung abschwächte, daß jedes Kunstwerk ein Symbol enthalte. Goodman versteht unter einem Symbol allerdings etwas sehr viel Allgemeineres.

„Symbol“ wird hier als ein sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck gebraucht. Er umfaßt Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr, aber er hat nichts Gewundenes oder Geheimnisvolles an sich. Das buchstäblichste Prädikat und die nüchternste Passage sind ebensogut Symbole und ebenso ‚hoch symbolisch‘ wie die phantastischsten und figurativsten.¹⁰

Doch auch in diesem weiten Sinne verstanden ist nicht unbedingt deutlich, inwiefern ein Urinal ein Symbol sein kann. Sicher, wir können uns darüber verständigen, daß, wann immer ich ein Urinal vorzeige, ich damit meine, daß mein Vater Installateur ist. Der Gegenstand wird so zu einem Symbol für diesen Sachverhalt. Aber dergleichen Absprachen sind nicht getroffen worden, und offensichtlich ist das auch nicht nötig, um „Fontaine“ zu einem Kunstwerk zu machen. Kann man sagen, daß ein Urinal etwas darstellt? Ein Spielzeugauto kann einen Pavian darstellen, aber „Fontaine“ stellt nichts dar. Goodmans Symbolbegriff ist so weit, daß jeder Gegenstand ein Symbol sein kann. Er muß nur irgendwie auf etwas anderes Bezug nehmen, für etwas stehen. Ein Urinal, auch wenn es zum Kunstwerk wurde, stellt nichts dar, anders als z. B. ein Porträt, und bezeichnet auch nichts, anders als etwa das Wort „Hammer“. Auf welche andere Weise kann es Bezug nehmen?

2.4. Bezugnahmeweisen

Goodman unterscheidet grundsätzlich zwei Weisen der Bezugnahme: Denotation und Exemplifikation. Ein Begriff denotiert die Dinge, die unter ihn fallen, ein Bild denotiert den Gegenstand, den es repräsentiert. Repräsentieren ist eine Art zu denotieren.¹¹ Wenn wir an Symbole denken, dann haben wir oft eine denotationale Bezugnahme vor Augen. In diesem Sinne nehmen Ready-mades ebensowenig Bezug wie etwa abstrakte Bilder und der überwiegende Teil der Musik.

Aber auch diese nehmen Bezug. Sie drücken beispielsweise eine Stimmung aus und nehmen so Bezug auf andere Situationen, die von dieser Stimmung geprägt sind. Ein Bild, das Trauer ausdrückt, kann in einem metaphorischen Sinne als traurig bezeichnet werden. Es hat also metaphorisch gesprochen die Eigenschaft, trau-

¹⁰ Siehe Goodman (1995) 9.

¹¹ Vgl. zum Thema „Repräsentation“ Goodman (1995), I. Kapitel.

rig zu sein. Goodman führt die Bezugnahmeform „Ausdruck“, die ich hier nicht weiter besprechen will, mittels seiner Metapherntheorie auf die zweite grundlegende Bezugnahmeweise zurück: auf die Exemplifikation.¹²

Auch Kunstwerke, die weder etwas denotieren noch etwas ausdrücken, können Bezug nehmen. Sie können einige ihrer Eigenschaften exemplifizieren. Ein Gegenstand exemplifiziert eine Eigenschaft, wenn er diese Eigenschaft nicht nur besitzt, sondern auf sie Bezug nimmt.¹³ Ob er das tut, hängt weitgehend vom Kontext ab. Wie Goodman an amüsanten Beispielen erklärt, exemplifiziert eine Probe nur manche ihrer Eigenschaften, nicht aber alle.¹⁴ So ist eine Frau, die Stoff bestellt hat, der genau so sein soll wie im Musterbuch, sehr entsetzt, als sie viele Kisten voll mit Stoffstücken in der Größe 6 mal 10 cm geliefert bekommt. Die Stoffstücke im Musterbuch exemplifizieren ihre Farbe, Muster und Stoffqualität, nicht aber ihre Größe. Indem ein Gegenstand eine Eigenschaft exemplifiziert, nimmt er zugleich Bezug auf viele andere Gegenstände, die diese Eigenschaft ebenfalls besitzen. Dies ist eine zweistufige Bezugnahme: Der Gegenstand exemplifiziert ein Prädikat, dieses denotiert wiederum andere Gegenstände.

Die Exemplifikation ist auch ein Schlüssel zum Verständnis des Ready-made. Das Ready-made ist sowohl ein Beispiel für ein Kunstwerk als auch ein Beispiel für einen trivialen Gegenstand. Es nimmt so nicht nur auf andere Kunstwerke Bezug, indem es das Prädikat „Kunstwerk“ exemplifiziert, sondern verknüpft, indem es zugleich auf viele andere triviale Dinge Bezug nimmt (indem es das Prädikat „trivialer Gegenstand“ exemplifiziert), beide Bereiche. Wie Steinbrenner sagt: „Eine Botschaft der Duchampschen Ready-mades könnte man daher zum Beispiel folgendermaßen umschreiben: Versuche, die ganze Welt als ein Kunstwerk zu sehen.“¹⁵ Daß das Ready-made die relevanten Eigenschaften nicht nur besitzt, sondern auch exemplifiziert, ergibt sich aus dem Kontext, etwa daraus, daß es in einer Kunstaustellung präsentiert wird.

Goodmans These, notwendige Bedingung dafür, daß ein Ding ein Kunstwerk sein kann, sei, daß es als Symbol fungiere, kann also für Ready-mades verständlich gemacht werden. Daraus ergeben sich zwei nützliche Konsequenzen. Einerseits wird, ist die Exemplifikation als wichtige Bezugnahmeart von Kunstwerken erkannt, die Interpretation von nicht-darstellenden, nicht-ausdrückenden Kunstwerken möglich: Sie muß klären, welche Eigenschaften exemplifiziert und welche nur besessen werden.

Andererseits wird leicht erklärbar, wie derselbe Gegenstand zu einer Zeit ein Kunstwerk sein kann, zu einer anderen Zeit aber nicht: Goodmans notwendige Be-

¹² Siehe dazu Goodman (1995), II. Kapitel. „Ausdruck“ wird als eine Form metaphorischer Exemplifikation bestimmt.

¹³ Daß die Charakterisierung der Exemplifikation als Besitz plus Bezugnahme nicht unproblematisch ist, zeigt Dempster (1989). Er argumentiert dafür, daß Goodmans Theorie nur gerettet werden kann, wenn dieser seinen Nominalismus aufgibt. Anders könne man die Begriffe „Denotation“ und „Exemplifikation“ nicht unabhängig voneinander definieren. Eine solch unabhängige Definition versucht Steinbrenner (1996) 89.

¹⁴ Vgl. Goodman (1990) 83 ff.

¹⁵ Siehe Steinbrenner (1996) 155.

dingung ist funktional. Etwas kann zu einer Zeit als Urinal funktionieren, zu einer anderen Zeit als Symbol. Ebenso könnte umgekehrt ein Kunstwerk, etwa ein Gemälde von Rembrandt, auch einmal als Fensterabdichtung dienen. Goodman sieht selbst, daß auch in einem solchen Fall das Gemälde doch in irgendeinem Sinn ein Kunstwerk bleiben würde, aber er betont, daß es uns mehr darauf ankommen sollte, wann etwas als Kunstwerk funktioniert.¹⁶ Für Goodman verwandelt sich also die Frage „Was ist Kunst?“ in „Wann ist Kunst?“.¹⁷

Es ist klar, daß bei einer solchen Ausdehnung des Symbolbegriffs dieser zunächst fast jeden Inhalt verliert. Es bleibt nichts als das „Auf-etwas-Bezug-nehmen“.

3. Zwei wichtige Einwände

Goodman entgeht der schnellen Widerlegung seiner notwendigen Bedingung für Kunst also durch die Einführung einer neuen Bezugnahmeweise: der Exemplifikation. Diese wird dadurch zum Gegenstand kritischer Betrachtung von Seiten seiner Gegner. In einem sehr erhellenden Aufsatz bringt Lammenranta zwei Einwände vor, gegen die ich Goodmans Position hier verteidigen möchte, um auf diese Weise die Abhängigkeit seiner ästhetischen Theorie von seiner theoretischen Philosophie in einigen wichtigen Aspekten deutlich werden zu lassen.

Lammenranta behauptet, daß Goodman den Begriff „Exemplifikation“ doppeldeutig verwende.¹⁸ In einem weiten Sinn spreche Goodman immer dann von Exemplifikation, wenn ein Gegenstand auf die relevanten Eigenschaften, die er besitzt, verweist. Ist alles, was in diesem Sinn Bezug nimmt, ein Symbol, so hat man für die These, daß alle Kunstwerke Symbole seien, keine Gegenbeispiele zu fürchten. Jedes Ding verweist in irgendeinem Sinn auf seine relevanten Eigenschaften. Auch ein Hammer hat manche relevanten Eigenschaften und manche unwichtigen, und wenn er als Werkzeug funktionieren soll, müssen wir diese wichtigen Eigenschaften erkennen, das heißt der Hammer muß gewissermaßen auf sie Bezug nehmen, sie also vielleicht in einem weiten Sinn exemplifizieren. (Die Härte des Kopfes ist relevant, die Maserung des Griffes ist irrelevant). Lammenranta behauptet zu Recht, daß auf diese Weise Goodmans notwendige Bedingung nicht mehr informativ wäre. „On this broad interpretation of ‘exemplification’, symbolic functioning is a necessary condition for something to function as art. But this is so just because it is a necessary condition for anything to function as anything.“¹⁹ Die notwendige Bedingung, daß jedes Kunstwerk ein Symbol sein muß, würde bei dieser Leseweise von „Exemplifikation“ nur deshalb notwendig sein, weil sie eine notwendige Bedingung für beliebige Gegenstände wäre, die als irgendetwas funktionieren sollen.²⁰

¹⁶ Vgl. Goodman (1990) 90 ff.

¹⁷ Vgl. Goodman (1990) 76–91.

¹⁸ Vgl. zum Folgenden: Lammenranta (1992).

¹⁹ Siehe Lammenranta (1992) 345.

²⁰ Lammenranta zeigt, daß auch die Symptome des Ästhetischen in diesem Fall ihre differenzierende Kraft verlieren würden: auch der Hammer würde einige aufweisen. Vgl. Lammenranta (1992) 346 (Fußnote).

Meiner Ansicht nach verwendet Goodman den Begriff der Exemplifikation nie in dieser Weite. Abgesehen davon hat Lammenranta aber jedenfalls Recht, daß man den Begriff so nicht verwenden sollte. Nach Goodman exemplifiziert ein Gegenstand nur dann, wenn er einige seiner *kognitiv relevanten* Eigenschaften exemplifiziert. Wenn ein Hammer in einem rein praktischen Kontext auf einige seiner Eigenschaften „Bezug nimmt“, dann exemplifiziert er in der Regel keine kognitiv relevanten Eigenschaften, das heißt er erweitert nicht unser Wissen oder Verstehen. Die kognitive Funktion ist entscheidend dafür, daß etwas ein Symbol sein kann. Hier zeigt sich der tieferliegende Grund, warum Goodman die Ästhetik als Teil der Erkenntnistheorie ansieht: In einem ersten Schritt gehören Kunstwerke zur theoretischen Philosophie, weil sie Symbole sind. Symbole aber sind sie, weil sie kognitive Funktionen haben.

Lammenranta gibt zu, daß mit diesem engeren Verständnis von Exemplifikation Goodmans Theorie wieder aussagekräftig wird, aber, so sein Argument, nun gäbe es auch viele wichtige Gegenbeispiele. Er nennt z.B. die Symphonien Beethovens (Musikstücke drängen sich als Beispiele deshalb auf, weil sie in den seltensten Fällen etwa denotieren – Ausnahmen sind beispielsweise Leitmotive oder Programmmusik –, weil sie also, wenn überhaupt, exemplifizierend oder ausdrückend Bezug nehmen.)

Ich hatte oben unterschieden zwischen zwei Argumentationsstrategien gegen die kognitivistische Ästhetik: Entweder man zeigt, daß manche Kunstwerke *andere* als kognitive Funktionen haben, oder man zeigt, daß manche Kunstwerke *keine* kognitive Funktion haben. Obwohl beide Strategien eng zusammenhängen, sollte man sie unterscheiden, weil ihnen eine jeweils andere Intuition zugrunde liegt. Die erste Strategie beruht auf der Überzeugung, daß der Kognitivist wesentliche Funktionen der Kunst übersieht, die zweite beruht auf der Meinung, daß der Kognitivist Kunstwerken eine Funktion unterstellt, die sie nicht haben. Obwohl Lammenranta beide Aspekte nicht deutlich voneinander unterscheidet, werde ich darum im folgenden die beiden Weisen, wie Symphonien als Gegenbeispiele gegen Goodmans notwendige Bedingung für Kunst verstanden werden können, getrennt behandeln.

1. Selbst wenn man den Symphonien einigen kognitiven Wert zugesteht, so ist dieser nicht der Hauptgrund für unsere Wertschätzung dieser Musik. Das aber deutet darauf hin, daß auch die wesentliche Aufgabe dieser Kunstwerke nicht in ihrer kognitiven Funktion liegen kann. Statt dessen schlägt Lammenranta vor, daß es Hauptaufgabe der Symphonien und vieler anderer Kunstwerke sei, „to get experiences“. ²¹ Darin besteht der erste Teil des Arguments: Hauptzweck mancher Kunstwerke ist es, besondere Erfahrungen zu vermitteln. Also ist die kognitive Funktion nicht ihr Hauptzweck. Also sind sie nicht in erster Linie als Symbole anzusehen. Darum ist Goodmans Bedingung nicht wirklich notwendig. Kurz: die Symphonien sind keine Symbole, weil es ihr Hauptzweck ist, besondere Erfahrungen zu vermitteln.

²¹ Vgl. Lammenranta (1992) 350.

2. Die Symphonien vermitteln nicht vorrangig Erkenntnisse *über die Welt*, sie haben darum nicht in erster Linie kognitive Funktionen. Also sind sie nicht hauptsächlich als Symbole anzusehen. Sie sind aber Kunstwerke, also kann Goodmans „notwendige“ Bedingung nicht wirklich notwendig sein. Kurz: die Symphonien sind keine Symbole, weil sie nicht vorrangig Erkenntnisse über die Welt vermitteln.

Lammenranta erläutert nicht genau, welche besonderen Erfahrungen er im ersten Teil des Arguments meint. Er spricht davon, daß Menschen klassische Musik hören, um die dadurch verursachten Erfahrungen zu genießen.²² Ich gehe davon aus, daß er spezielle „ästhetische Erfahrungen“ im Blick hat. Jedenfalls soll es sich um kognitiv nicht relevante Erfahrungen handeln.

Im folgenden Abschnitt will ich zunächst auf den ersten Teil des Einwands eingehen, also auf die Frage, wie sich die kognitive Funktion von Kunstwerken zu den „besonderen Erfahrungen“, die sie vermitteln, verhält. Im fünften Abschnitt komme ich dann auf den zweiten Teil des Einwands zurück.

4. Besondere Erfahrungen oder Kognitivismus?

4.1. Kunst und Verstehen

Der erste Einwand besagt, daß Goodman, indem er allen Kunstwerken hauptsächlich eine kognitive Funktion unterstellt, wesentlichen anderen Funktionen mancher Kunstwerke nicht gerecht werden kann. Um entscheiden zu können, ob dieser Einwand stichhaltig ist, gilt es genauer zu klären, wie Kunst ihre kognitive Funktion erfüllt (Abschnitt 4.1.) und was für Goodman die Grenzen des Kognitiven sind (Abschnitt 4.2.). Meine Verteidigungsstrategie wird darin bestehen aufzuzeigen, daß Goodman ein so weites Verständnis von „kognitive Funktion“ hat, daß er Lammenrantas erstem Einwand entgegen kann, daß aber dieses Verständnis andererseits nicht zu weit ist, um noch informativ zu sein (Abschnitt 4.3.).

Meiner Ansicht nach wird Goodmans kognitivistische Ästhetik nur dann plausibel, wenn man sieht, welche Vorstellung von Verstehen dahinter steht. Die entscheidende Einsicht dabei ist, daß für Goodman nicht die deduktive Ableitung, sondern die Induktion als Modell für das Verstehen in der Kunst dient. Um dies deutlich machen zu können, rufe ich kurz Goodmans Beitrag zur Induktionstheorie in Erinnerung.

Jeder Wissenschaftstheoretiker kennt das „neue Rätsel der Induktion“,²³ das Goodman formuliert hat. Angenommen, ich beobachte einige Smaragde. Sie sind grün. Ich schließe induktiv, daß alle Smaragde grün sind. Nun erfindet Goodman ein neues Prädikat. „Es ist das Prädikat „grot“ und trifft auf alle Gegenstände zu, die vor dem Zeitpunkt *t* beobachtet wurden, wenn sie grün sind, aber auf andere

²² Vgl. Lammenranta (1992) 350: „They [people, G. E.] listen to classical music to enjoy the experiences caused by it, ...“.

²³ So der Titel des dritten Kapitels von Goodman (1988).

Gegenstände dann, wenn sie rot sind.“²⁴ Wählen wir den Zeitpunkt t so, daß unsere Beobachtungen zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen sind, dann sind die beobachteten Smaragde nicht nur grün, sondern auch grot. (Die beobachteten Smaragde bilden in diesem Beispiel die sogenannte *Datenklasse*.) Nun schließe ich induktiv, daß alle Smaragde grot sind. Das heißt aber, daß ein Smaragd, den ich nach dem Zeitpunkt t (erstmal) beobachten werde, rot sein wird. Das aber widerspricht unserem ersten induktiven Schluß, daß er grün sein wird. Von den wissenschaftstheoretischen Konsequenzen sehe ich hier ab.

Für unseren Zusammenhang bedeutsam ist dies: Die Smaragde in unserer Versuchsreihe exemplifizieren das Prädikat „grün“, sie exemplifizieren aber nicht das Prädikat „grot“, obwohl sie grot sind! Goodman antwortet auf die Frage, wie man zwischen den fortsetzbaren Prädikaten (wie „grün“) und den nicht-fortsetzbaren (wie „grot“) unterscheiden kann, mit seiner Theorie der Verankerung.²⁵ Es kommt darauf an, wie ein Prädikat bisher fortgesetzt wurde. Wir haben schon oft das Prädikat „grün“ in induktiven Schlüssen fortgesetzt, aber noch nie das Prädikat „grot“. Daher ist es besser verankert. Goodman entwirft eine ganze Theorie, die den Vergleich von Graden der Verankerung ermöglicht sowie der Tatsache Rechnung trägt, daß durchaus gelegentlich auch neue Prädikate fortsetzbar sein können. Die Details können hier nicht weiter verfolgt werden.

Goodman zeigte mit der Erfindung des Prädikates „grot“ eine Lücke in der Theorie der Bestätigung auf. Man muß nicht nur feststellen, was ein positiver Beispielfall für eine Hypothese ist, sondern auch, welche Hypothesen durch ihre positiven Beispielfälle bestätigt werden.²⁶ Meiner Ansicht nach läßt sich diese Einsicht direkt in die kunsttheoretische These übersetzen, daß es nicht nur darauf ankommt, welche Eigenschaften ein Kunstwerk hat, sondern darauf, welche seiner Eigenschaften es exemplifiziert. Wir hatten oben gesehen, daß nicht alle Eigenschaften, die ein Gegenstand besitzt, auch exemplifiziert werden. Wir entscheiden, welche der Eigenschaften exemplifiziert werden, indem wir den Kontext, insbesondere also unsere bisherige Praxis im Umgang mit dieser Art von Gegenständen betrachten. Welches Prädikat fortsetzbar ist, ergibt sich durch frühere induktive Schlüsse, welche Eigenschaften exemplifiziert werden durch frühere exemplifikatorische Bezugnahmen. Die Parallelen ließen sich noch genauer untersuchen. Wichtig scheint mir vor allem aber zu sein, daß es in beiden Fällen nicht um ein deduktives Wissen, sondern auch um das Erkennen der relevanten Eigenschaften geht. Es ist nicht nur eine kognitive Leistung, wenn wir einen Gegenstand unter eine Eigenschaft subsumieren, sondern auch, wenn wir interessante Eigenschaften finden. Dabei spielt unsere Praxis im Umgang mit Beispielen eine entscheidende Rolle. Das Erkennen kognitiv relevanter Eigenschaften ist eine Frage der Vertrautheit mit den entsprechenden Gegenständen. Wir wissen, welche Eigenschaften relevant sind, wenn wir in der Lage sind, Zusammenhänge mit anderen Gegenständen zu sehen, und die Eigenschaften sind kognitiv relevant, weil sie die Zusammenhänge erzeugen. Im

²⁴ Siehe Goodman (1988) 98.

²⁵ Vgl. dazu das vierte Kapitel von Goodman (1988).

²⁶ Vgl. Goodman (1988) 106.

Unterschied zu wissenschaftlichen Induktionen sind „künstlerische Induktionen“ allerdings nicht auf begrifflich faßbare Hypothesen beschränkt, sondern eröffnen einen Bereich nicht-propositionaler Erkenntnis.

Dies ist zunächst einmal überzeugend für die Erkenntnisse, die wir *über* Kunstwerke erwerben. Wenn ich viele Bilder von Cézanne oft genug aufmerksam angesehen habe, dann werde ich lernen, welche Eigenschaften des Bildes für den Stil von Cézanne wichtig sind, welche Eigenschaften es also exemplifiziert, und ich werde in der Lage sein, bei einem Bild, von dem ich noch nicht weiß, wer es gemalt hat, zu erkennen, ob es von Cézanne ist oder nicht. Die Praxis bestimmt meine allgemeine Vorstellung vom Stil Cézannes und diese wiederum läßt mich bei weiteren Bildern des Malers auf bestimmte Eigenschaften achten, andere übersehen.²⁷ Im Falle eines induktiven Schlusses bin ich in der Lage, ein Prädikat fortzusetzen. Hier bin ich in der Lage, einen „Stil fortzusetzen“. Stilistische Eigenschaften zu erkennen und sie fortsetzen zu können, ist nicht an begriffliche Operationen gebunden.

Es gibt hier eine interessante Parallele zwischen Goodmans „induktivem“ Kunstverständnis und dem Grundgedanken des Klassizismus: Eine Menge von Kunstwerken gilt als Ausgangspunkt zur Beurteilung anderer Kunstwerke. Nicht durch abstrakte Regeln, sondern in der Praxis lernt man, die wesentlichen Eigenschaften der Musterbeispiele auf andere Gegenstände zu übertragen. Dies kann parallel zu induktiven Schlüssen gedeutet werden, geht es doch um den Schluß von bekannten Fällen auf neue.

Das Beispielgeben hat hier offensichtlich die kognitive Funktion, Erkenntnisse *über* Kunstwerke zu vermitteln. Aber warum sollte man überhaupt Kenntnisse über Kunstwerke erlangen? Deshalb, weil nur dann verständlich wird, *was die Kunstwerke bedeuten*. Erst wenn man erkannt hat, welche Eigenschaften eines Kunstwerkes die relevanten sind, kann man sich daran machen, die spezifische Aussage des Kunstwerks zu beurteilen.

So hat Goodman auch weniger Erkenntnisse über den Stil im Sinn. Vielmehr betont er, daß wir *die Welt* anders sehen, nämlich etwa in der Weise Cézannes, nachdem wir viele seiner Bilder gesehen haben:²⁸ „Wie ein repräsentationales Gemälde Welten erzeugt, wird jedem auf beeindruckende Weise klar, der in eine neue Welt getreten ist, nachdem er eine Ausstellung von Werken gesehen hat, die wirken.“²⁹ Was hierbei passiert, kann ebenfalls als ein Fortsetzungsprozeß gedeutet werden: Wir betrachten die Welt unter den Aspekten, die für die Bilder relevant waren, anders gesagt: wir versuchen Teile der Welt als Beispiele für den Stil Cézannes zu sehen.

²⁷ Ein gutes, etwas subtileres Beispiel für denselben Sachverhalt sind auch Van Meegerens Fälschungen von Vermeer, auf die Goodman hinweist. Vgl. Goodman (1995) 107. Die falschen Bilder führen dazu, daß man eine falsche allgemeine Vorstellung vom Stil Vermeers bekommt, und entsprechend leicht ist es, sich bei weiteren Beispielen zu irren.

²⁸ Auf den Zusammenhang zwischen dem Verstehen von Kunst und durch Kunst bei Goodman werde ich ausführlich im Abschnitt 5.3. eingehen.

²⁹ Siehe Goodman (1987) 128.

Was ein Kunstwerk exemplifiziert, hängt davon ab, in welchen Zusammenhang es gestellt wird, das heißt in welche Praxis des Verstehens von Beispielen. Diese wird nicht durch allgemeine Regeln vermittelt, sondern durch Erziehung und Übung.³⁰ Auf induktivem Wege lernt man zu erkennen, welche Eigenschaften kognitiv relevant sind, und auf induktivem Wege werden die Eigenschaften kognitiv relevant, nämlich dann, wenn wir sie auf neue Gegenstände fortsetzen. Indem Goodman das Verstehen in der Kunst nicht nach dem Modell des deduktiven, propositionalen Wissens, sondern nach dem Modell induktiven, nicht-propositionalen Wissens konzipiert, kann er den Bereich des Kognitiven ausdehnen und intuitiven Vorstellungen über den Umgang mit Kunstwerken besser gerecht werden.

4.2. Der Bereich des Kognitiven

Durch die Behauptung, daß ästhetische Erfahrung kognitiv ist, setze ich sie ausdrücklich nicht mit dem Begrifflichen, dem Diskursiven, dem Sprachlichen gleich. Unter „kognitiv“ schließe ich alle Aspekte des Erkennens und des Verstehens ein, von der Wahrnehmungsunterscheidung über das Erkennen von Mustern und die emotive Einsicht bis zur logischen Ableitung.³¹

Entscheidend für die Wahrnehmung und Nutzung kognitiv relevanter Eigenschaften von Kunstwerken sind also nicht abstrakte Denkprozesse, sondern auch Fähigkeiten, etwa die, Ähnlichkeiten und Differenzierungen zu erkennen. Eine kognitive Funktion von Kunstwerken ist es daher für Goodman, unsere Wahrnehmung (neu) zu strukturieren. Dabei betont er insbesondere die Bedeutung, die Gefühle für den Umgang mit Kunst haben. Aber nicht nur angenehme, sondern auch unangenehme Gefühle spielen eine Rolle. Und die Rolle, die sie spielen, ist nach Goodman eine kognitive.

Emotionen und Gefühle sind, dem stimme ich zu, für ästhetische Erfahrung notwendig; aber sie existieren nicht getrennt vom oder zusätzlich zum kognitiven Aspekt dieser Erfahrungen. Sie gehören zu den elementaren Mitteln, mit denen die Unterscheidungen und Verbindungen hergestellt werden, die in ein Verstehen von Kunst eingehen. Ich muß es noch einmal wiederholen, daß Emotionen und Gefühl in der ästhetischen und vielen anderen Erfahrungen kognitiv funktionieren. Wir unterscheiden zum Beispiel stilistische Verwandtschaften und Unterschiede nicht aufgrund „rationaler Analyse“, sondern aufgrund von Sinneseindrücken, Wahrnehmungen, Gefühlen, Emotionen, die durch die Praxis geschärft werden wie das Auge des Geometers oder die Finger eines Prüfers maschinell hergestellter Teile. Nicht nur möchte ich ästhetische Erfahrung keineswegs desensibilisieren, ich möchte das Erkennen sensibilisieren. In der Kunst – und ich meine auch in der Wissenschaft – sind Emotionen und Erkennen aufeinander angewiesen: Gefühl ohne Verstehen ist blind, und Verstehen ohne Gefühl ist leer.³²

Wir nehmen mit unseren Gefühlen Unterschiede und Zusammenhänge wahr, die es uns ermöglichen, ein Kunstwerk zu *verstehen*. Die Ebene der Gefühle ist also

³⁰ Vgl. dazu Goodman (1987) 215–238. Goodman berichtet dort über seine „Erkundungen zur Kunsterziehung“.

³¹ Siehe Goodman (1987) 126.

³² Siehe Goodman (1987) 22.

nicht die Höchste, vielmehr dienen die Gefühle dazu, unser Verstehen und unser Wahrnehmen zu erweitern.

Obwohl für Goodman der Bereich des Kognitiven sehr groß ist, gibt es eine Reihe von Positionen, von denen er sich mit seiner Kognitivismusthese explizit oder implizit scharf absetzen will. Zumeist implizit wendet sich Goodman gegen den Intentionalismus und den Institutionalismus.³³ Für meine jetzige Untersuchung genügt es, eine andere Abgrenzung deutlich werden zu lassen.

Zunächst bestreitet Goodman die These, daß die richtige Haltung gegenüber der Kunst die der passiven Kontemplation des unmittelbar Gegebenen sei. Seiner Ansicht nach stehen uns Kunstwerke als Gegenstände gegenüber, die aktiv verstanden werden sollen. Nicht nur ein Gedicht muß man lesen, auch ein Bild muß, wie wir gesehen haben, in seinem Kontext verstanden werden. Die These, Kunstverständnis könne durch bloßes Hinschauen erreicht werden, mag für ganz wenige Werke plausibel sein. In der Regel ist sie offensichtlich falsch. Goodman betont also zunächst die Notwendigkeit der intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk.

Was unterscheidet dann diese Aktivität von anderen Unternehmungen, an denen unser Verstand beteiligt ist, etwa von der Wahrnehmung oder sonstigem überlegten Verhalten? „Die landläufige Antwort lautet, daß sich das Ästhetische auf keinen praktischen Zweck richtet, daß es nichts mit Selbstverteidigung oder Eroberung, mit dem Erwerb von Lebensnotwendigem oder von Luxus, mit Vorhersage und Kontrolle der Natur zu tun hat.“³⁴ Goodman ist nicht der Meinung, daß diese abgrenzende Charakterisierung der Kunst ausreichend ist. Aber er sieht sie doch als Mindestvoraussetzung an. Dies ist die für unseren Zusammenhang zunächst entscheidende Behauptung, die ich die „abgrenzende“ Kognitivismusthese nennen möchte, daß nämlich das Ziel der Kunst nicht ein unmittelbarer praktischer Nutzen ist, sondern daß sie unser Verstehen befördern soll. Hier verläuft die Grenze zwischen Symbolen und Nicht-Symbolen und entsprechend auch eine Grenze zu Nicht-Kunstwerken. Das schließt natürlich nicht aus, daß wir viele Symbole zu praktischen Zwecken verwenden. Aber eben nur, insofern wir auch *Erkenntnisse* zu praktischen Zwecken verwenden! Im Einzelfall kann die Abgrenzung allerdings schwierig werden, wenn die „Erkenntnisphase“ sehr kurz ist und die „Nutzungsphase“ sehr unmittelbar anschließt.

Wie unterscheidet sich dann die Kunst von anderen Aktivitäten, die nicht unmittelbar auf einen praktischen Nutzen zielen, etwa von der reinen Wissenschaft? Die vielleicht naheliegende Antwort, daß Kunst im Unterschied zur Wissenschaft Genuß bereite, weist Goodman zurück. Zum einen bereiten viele Kunstwerke sicherlich keinen Genuß, wenn man nicht sehr abstrakte Vorstellungen von „Genuß“ hat, zum anderen bereitet Wissenschaft sicherlich vielen Menschen Genuß, ohne daß man diesen eine Perversion unterstellen muß.

Kann man sagen, daß in der Kunst Gefühle die entscheidende Rolle spielen, wäh-

³³ Mit Goodmans Kognitivismus, insbesondere in Absetzung von den genannten Positionen, beschäftigt sich ausführlich das Buch von Steinbrenner (1996).

³⁴ Siehe Goodman (1995) 223.

rend es in der Wissenschaft um Wahrheit geht? Die abgrenzende Kognitivismusthese schließt sicherlich Gefühle als letztes Ziel der Kunst aus. Dennoch haben Gefühle, wie gesagt, natürlich eine große Bedeutung für die Kunst. Aber auch für die Wissenschaft: Neben der Frage nach der Wahrheit spielen in ihr noch ganz andere Aspekte, wie die der Einfachheit, Eleganz, usw., eine entscheidende Rolle. Eine Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft kann nach Goodman nur auf der Untersuchung der jeweils verwendeten Symbolsysteme und deren syntaktischen und semantischen Eigenschaften beruhen.

Wir halten fest: Goodman konzipiert den Bereich des Kognitiven äußerst weit. Nicht nur diskursives Wissen, auch bestimmte Fähigkeiten und Gefühle sind kognitiv relevant. Dennoch wird der Begriff des Kognitiven dadurch nicht inhaltsleer. Goodman wendet sich mit seinem Kognitivismus (unter anderem) gegen die Vorstellung, Sinn und Ziel der Kunst sei ein unmittelbarer, rein praktischer Nutzen, egal, ob dieser im Erleben bestimmter Gefühle, in einer therapeutischen Wirkung, in Spaß oder in Möglichkeiten der Kommunikation liegt.³⁵ „Der primäre Zweck ist Erkenntnis an und für sich; Brauchbarkeit, Wohlgefallen, Zwang und kommunikative Nützlichkeit, alle hängen von ihr ab.“³⁶ In völliger Analogie zum Fall der reinen Wissenschaft betont Goodman, daß es auch in der Kunst absurd wäre anzunehmen, die ultimative Motivation für sie käme aus praktischen Interessen. Sicher kann man Wissenschaft dazu einsetzen, Brücken zu bauen, und Musik dazu, kleine Kinder zu beruhigen, aber wer darin das Wesentliche sieht, verkennt den Unterschied zwischen Technik und Wissenschaft ebenso wie er die Kunst mißdeutet. Es ist deutlich, daß Goodman bemüht ist, der Kunst denselben intellektuellen Rang wie der Wissenschaft zuzubilligen.

4.3. Erfahrungen und Erkenntnisse

Der erste Teil des Einwands von Lammenranta war, daß eine kognitive Funktion nicht der Hauptzweck von Beethovens Symphonien sein könne, weil diese vielmehr dazu da seien, besondere Erfahrungen zu vermitteln.

Wir haben gesehen, daß Goodmans Kognitivismus besonderen Erfahrungen, die uns Kunstwerke vermitteln, eine große Bedeutung beimißt. Bietet Lammenranta Argumente dafür an, daß diese besonderen Erfahrungen ein kognitives Hauptziel der Kunst ausschließen? Nein. Vielmehr muß man gerade fragen, warum wir die Erfahrungen, die Kunst uns vermitteln kann, machen wollen. Sicherlich nicht nur deshalb, weil es besondere, auf keine andere Weise erlangbare Erfahrungen sind. Auch ohne Schirm im Regen auf einen verspäteten Bus zu warten, ist eine besondere Erfahrung. Natürlich genügt es auch nicht, davon auszugehen, daß es um Erfahrungen geht, die man genießen kann. Eine Flasche Rotwein zu trinken, mag auch für viele eine genußvolle, hoffentlich nicht allzu regelmäßige Erfahrung sein.

³⁵ Vgl. dazu Goodman (1995) 235 ff.

³⁶ Siehe Goodman (1995) 237.

Und gibt es nicht viele Kunstwerke, die wir im Gegensatz dazu nur sehr abstrakt genießen können? Lammenranta scheint anzunehmen, daß es zwei Arten von Kunstwerken gibt: die einen vermitteln in erster Linie Erkenntnisse, die anderen Genuß. Wie soll man die nicht-kognitiven Kunstwerke von genußvermittelnden Nicht-Kunstwerken unterscheiden? Lammenranta müßte die besonderen Genüsse der Kunst qualifizieren, ohne auf Kognitives zu rekurrieren. Goodmans Kognitivismus andererseits läßt für besondere Erfahrungen so viel Raum, daß es sicher nicht trivial ist, eine Charakterisierung von ästhetischen Erfahrungen zu finden, die nicht auch als kognitiv relevant gedeutet werden können.

Würde Goodman die besonderen Erfahrungen der Kunst nicht beachten, so wäre dies ein großes Versäumnis; als Alternative zu einer kognitiven Zielbestimmung der Kunst reicht der Hinweis auf sie aber sicher nicht. Sollen die Erfahrungen das Ziel der Kunst sein, so wird man ihren Charakter näher bestimmen müssen. Goodman tut genau dies: Die relevanten Erfahrungen, die Kunst vermittelt, haben einen kognitiv effektiven Charakter. Nur durch sie können die spezifischen Erkenntnisse der Kunst vermittelt werden.

Lammenranta ist gezwungen, neben der kognitiven eine weitere Funktion der Kunst anzugeben, weil für ihn nicht alle Kunstwerke Erkenntnisse über die Welt vermitteln. Goodmans Kognitivismus umfaßt nun aber, wie gezeigt, auch diese alternative Funktion in gewissem Sinne. Führt der Hinweis darauf, daß Goodman durchaus auch Fähigkeiten und Gefühle als kognitiv relevant ansieht, nicht wieder zu einem zu weiten Begriff von Exemplifikation und damit zu einer uninformativen Theorie? Wenn auch die Eigenschaften eines Kunstwerkes als kognitiv relevant gelten, die für eine spezifische Form von Fähigkeiten im Umgang mit den Kunstwerken wichtig sind, und wenn Kunst gerade nicht-propositionale Erkenntnisse vermittelt, kann dann nicht ein Hammer gleichermaßen als Symbol gelten? Die Schwierigkeit läßt sich meiner Ansicht nach durch Verweis auf die abgrenzende Kognitivismusthese beheben, wie ich nun zeigen will.

Auch ein Hammer scheint immerhin Erkenntnisse über den Umgang mit Hämmern vermitteln zu können. Wir haben einige seiner Eigenschaften deutlich vor Augen, sonst könnten wir ihn gar nicht verwenden, eben die typischen Hammer-Eigenschaften. Tatsächlich *kann* ein Hammer als Symbol verstanden werden, also als etwas, was kognitiv relevante Eigenschaften exemplifiziert. Man stelle sich etwa vor, daß ein Handwerksmeister in der Berufsschule seinen Schülern einen Hammer „vorführt“. Es geht dann nicht darum, Nägel in die Wände zu schlagen, sondern Erkenntnisse über die Funktionsweise von Hämmern zu vermitteln. Daß das Beispiel etwas gesucht wirkt, zeigt nur, daß Hämmer *normalerweise* eben nicht zur Vermittlung von Erkenntnissen eingesetzt werden, der Redeweise, daß man sich Wissen „einhämmere“, zum Trotz. Der entscheidende Punkt ist, daß kein praktisch verwendeter Hammer auf seine Eigenschaften in einem das Verstehen befördernden Sinn verweist. Und darin liegt, wie wir gesehen haben, die eigentliche Abgrenzung, die Goodman mit dem Verweis auf die „kognitive Relevanz“ erreichen will: Es geht darum, daß ein Ding nicht unmittelbar in einem rein praktischen Nutzen aufgehen darf, sondern einem Erkenntnisinteresse dienen muß, uns also helfen soll, etwas zu verstehen. Der Hammer kann einem Erkenntnisinteresse dienen, also

kann er zum Symbol werden, vielleicht sogar zu einem Kunstwerk. Normalerweise ist er keines von beiden.

Umgekehrt gibt es wenige Fälle, in denen eine Symphonie so in einen praktischen Kontext gestellt wird, daß sie keinen (in Goodmans Sinne) kognitiven Zweck mehr hat. Es spricht vieles dafür, in diesen Fällen der Symphonie nicht nur ihre Symbolfunktion, sondern auch ihren Kunststatus abzusprechen. Seit einiger Zeit ertönt auf manchen englischen Bahnhöfen Musik von Frederick Delius, einem englischen Impressionisten. Diese Aufführungen gehen unmittelbar in dem Zweck auf, einer bestimmten Personengruppe den lagernden Aufenthalt im Bahnhof zu verleiden. Daß es sich hier nicht um eine künstlerische Darbietung, sondern um eine subtile Form der Gewaltanwendung handelt, dürfte einleuchten. In dem Maße, in dem die Musik nicht nur als störendes Geräusch wahrgenommen wird, kann sie natürlich wieder zu einem Kunstwerk werden.

Man kann also festhalten: Der Hinweis darauf, daß Kunst besondere Erfahrungen vermittelt, reicht allein sicher nicht aus, um gegen Goodmans Kognitivismus zu argumentieren, weil er diese besonderen Erfahrungen durchaus in Betracht zieht, wenngleich eben hingeordnet auf ein kognitives Ziel. Weiterhin wurde gezeigt, daß die abgrenzende Kognitivismusthese Goodmans Theorie vor zu großer Allgemeinheit schützt. Es genügt, all die Gegenstände als Nicht-Symbole anzusehen, die unmittelbar in einem rein praktischen Kontext stehen, um in einer informativen Weise von Exemplifikation sprechen zu können.

5. Kunst und Welt

Auch wenn Goodmans Kognitivismus weit genug ist, um die besonderen Erfahrungen, die Kunstwerke vermitteln, zuzulassen, wenn nicht zu integrieren, so hängt die Plausibilität der Position doch entscheidend daran, daß man jedem Kunstwerk tatsächlich eine kognitive Funktion zuschreiben kann. Eine zweite Argumentationsstrategie gegen den Kognitivismus besteht entsprechend darin, Kunstwerke anzugeben, die keine solche Funktion haben. Lammenranta spricht im zweiten Teil seines Einwandes den Symphonien eine wesentliche kognitive Funktion ab, weil sie nicht vorrangig Erkenntnisse über die Welt vermitteln. Er schließt daraus, daß sie auch nicht vorrangig als Symbole anzusehen seien. Damit fallen diese Kunstwerke zunächst auch nicht mehr in den Bereich der theoretischen Philosophie.

Goodman geht davon aus, daß auch Musikstücke Erkenntnisse über die Welt vermitteln können.³⁷ Ein naheliegender Weg, die Position Goodmans zu verteidigen, besteht darin, auf dessen Begriff der „Bezugnahmeketten“ zu rekurrieren.³⁸ Es handelt sich dabei um komplexe Bezugnahmen. Eine Symphonie kann etwa ein bestimmtes Gefühl ausdrücken, das wiederum auf verschiedene außermusikalische

³⁷ Siehe etwa Goodman (1990) 131. Goodman erläutert dort, daß Musik nicht nur Erkenntnisse über die Welt des Hörbaren vermitteln kann, sondern die Grenzen ihres Mediums oft überschreitet und auch den Bereich des Sichtbaren und Tastbaren strukturiert.

³⁸ Vgl. dazu Goodman (1987) 95 ff.

Situationen paßt und diese strukturiert. Auf diese Weise können Symphonien unsere Wahrnehmung der Welt verändern.³⁹ Ich möchte diesen Argumentationsweg hier nicht einschlagen, weil ich glaube, daß man hier Grundsätzlicheres erwidern sollte. Die Verteidigung mittels Bezugnahmeketten gesteht dem Angreifer nämlich implizit zu, daß Kunstwerke nur dann kognitive Funktionen haben können, wenn sie Erkenntnisse über die Welt außerhalb der Kunst vermitteln. Die dabei unterstellte Trennung von Kunst und Welt ist aber gerade etwas, was Goodman nicht annehmen muß, wie ich noch zeigen werde. Für die folgende Diskussion sei Lammenranta darum zugestanden, daß sich tatsächlich Beispiele von gelungenen Kunstwerken, die nicht vorrangig Erkenntnisse über die Welt außerhalb der Kunst vermitteln, finden lassen. Könnte diesen Kunstwerken dann nicht die kognitive Funktion zukommen, Erkenntnisse *über Kunst* zu vermitteln? Lammenranta bestreitet, wie wir noch sehen werden, daß das eine mögliche kognitive Funktion von Kunstwerken sein kann.

Im folgenden möchte ich erstens zeigen, daß Lammenranta sich hier täuscht (Abschnitt 5.2.). Zweitens und grundsätzlicher will ich vorführen, warum selbst die Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über Kunst und Erkenntnissen durch Kunst über die Welt in Goodmans System nicht ohne weiteres getroffen werden kann (Abschnitt 5.3.). Vorbereitend muß jedoch einiges zum Begriff der „Welterzeugung“ gesagt werden (Abschnitt 5.1.).

5.1. „Welterzeugung“

In seiner theoretischen Philosophie führt Goodman eine Reihe von ungewohnten Begriffen wie „Welterzeugung“ und „Weltversion“ ein, um seine Position, die er Irrealismus nennt, zu erklären. Da diese Theorie meiner Ansicht nach wichtig für die Verteidigung von Goodmans Ästhetik gegen Lammenrantas zweiten Einwand ist, muß ich sie hier kurz in Erinnerung rufen. Da es eine ganze Theorie ist, kann ich hier nicht mehr tun, als sie kurz in Erinnerung zu rufen.

Goodman identifiziert die kognitive Funktion von Symbolen, insbesondere die kognitive Funktion der Kunst, mit ihrer Aufgabe der Welterzeugung. Daß wir Erkenntnisse über die Welt (Welten) gewinnen, indem wir sie erzeugen, will ich die „inhaltliche“ Kognitivismusthese nennen. Was darunter zu verstehen ist, sei hier kurz angedeutet.⁴⁰

In seinem Buch *Weisen der Welterzeugung* verbindet Goodman seine Untersuchungen zu den Symbolsystemen mit einer Position, die er Irrealismus nennt. Diese beruht auf folgender Erkenntnis: „Wir sind bei allem, was beschrieben wird, auf Beschreibungen beschränkt. Unser Universum besteht sozusagen aus diesen Weisen und nicht aus einer Welt oder aus Welten.“⁴¹ Wir erzeugen nicht nur mit Wort-

³⁹ Lammenranta sieht diese Verteidigungsstrategie natürlich bereits voraus und bringt vorsorglich einige Gegenargumente. Da ich diesen Weg nicht einschlagen werde, spare ich mir deren Darstellung.

⁴⁰ Vgl. dazu Goodman (1990) Kapitel I, VI, VII.

⁴¹ Siehe Goodman (1990) 15.

sprachen, sondern auch mit anderen Symbolsystemen Versionen der Welt, und wenn diese „richtig“ erzeugt werden, dann entsprechen die Versionen wirklichen Welten. Goodman will daher nicht zwischen der Rede über richtige Versionen und der Rede über Welten unterscheiden. Kriterien der Richtigkeit gibt es viele: Paßt die Version in unsere Praxis, erfüllt sie Kriterien der Einfachheit, ist sie interessant, ...? Wahrheit, die natürlich von Goodman nicht im Sinne der Korrespondenztheorie verstanden wird, ist dabei ein Kriterium unter vielen, das nur den beschränkten Anwendungsbereich der Aussagesätze hat. Ob eine Version richtig ist oder nicht, ist dennoch nicht in unser Belieben gestellt. Welten werden nicht aus Nichts erzeugt, sondern aus anderen, bereits vorgefundenen Welten. Entsprechend sind die „Mechanismen“ der Erzeugung z.B. Komposition, Dekomposition, Gewichtung, Ordnen, Tilgung, Ergänzung, Deformation, usw. „Welterzeugung beginnt mit einer Version und endet mit einer anderen.“⁴²

Goodman geht davon aus, daß es eine Vielzahl von richtigen Versionen und damit eine Vielzahl von Welten gibt. Er führt dafür zwei Argumente an:⁴³ Erstens sind viele Versionen nicht ineinander übersetzbar, etwa eine künstlerische Version in eine der Physik – ich nenne dies das Übersetzungsargument –, zweitens kommt es zu Widersprüchen zwischen gleichermaßen richtigen Versionen – ich nenne dies das Widerspruchsargument. Für das Übersetzungsargument ergeben sich zwei Probleme. Einerseits ist es nicht einfach anzugeben, wie Systeme individuiert werden können, andererseits ergibt sich nur dann ein *Welten*-Pluralismus, wenn jedes System wirklich eine umfassende Version erzeugt. Meiner Ansicht nach ist der Kern des Übersetzungsarguments ein Anti-Reduktionismus, der zwar in allgemeiner Form vorgebracht wird, sich jedoch gegen das einzige systematische Reduktionsprojekt richtet, das es gibt, nämlich das physikalistische.

Sein [des Pluralisten, G. E.] typischer Gegner ist der monopolistische Materialist oder Physikalist, der behauptet, ein einziges System, nämlich die Physik, sei vorrangig und allumfassend, weshalb jede andere Version letztlich auf diese reduziert und andernfalls als falsch oder bedeutungslos verworfen werden müsse.⁴⁴

Wer sonst, außer dem Physikalisten vertritt ein Reduktionsprogramm mit universalem und monopolistischem Anspruch?⁴⁵ Das Widerspruchsargument geht aus von Aussagen, wie „Die Erde bewegt sich“ und „Die Erde bewegt sich nicht“. Goodman zeigt, daß der Versuch, die Aussagen auf ein System zu relativieren, in der Auflösung der Aussagen endet.⁴⁶ Ich komme auf dieses Argument im Abschnitt 5.3. noch einmal zu sprechen.

⁴² Siehe Goodman (1990) 121.

⁴³ Siehe dazu auch Steinbrenner (1996) 77 ff.

⁴⁴ Siehe Goodman (1990) 17.

⁴⁵ Man könnte eventuell auch an Positionen denken, die die ganze Welt und all ihre Teile als ästhetisches Phänomen zu begreifen versuchen. Goodman würde auch einen solchen Ansatz ablehnen, wenn er mit einem monopolistischen Anspruch verbunden wäre.

⁴⁶ Vgl. dazu Goodman (1990) 134 ff.

5.2. Kognitivismus und Realismus: die Sichtweise Lammenranta

Lammenranta kann stellvertretend für all die Kritiker von Goodman stehen, die zwar mit dessen Pluralismus sympathisieren, seinen Irrealismus jedoch ablehnen.⁴⁷ Wichtig ist diese Kritik insbesondere deshalb, weil sie auf einer philosophischen Position beruht, die sehr attraktiv ist: „I will try to show that we can accept the multiplicity of world-versions without rejecting our realistic intuitions about one independent world.“⁴⁸ Goodmans pluralistische Philosophie soll also mit einem moderaten Realismus verbunden werden. Lammenranta deutet das Welterzeugen als eine individuierende, klassifizierende Tätigkeit, bei der wir mittels Symbolsystemen Versionen der einen Welt erzeugen. Für ihn ist es nicht so, daß richtige Versionen Welten machen, sondern daß die Welt Versionen richtig macht. „We simply say that these versions are alternative descriptions of the same world.“⁴⁹ „They are made right by the world.“⁵⁰ Entsprechend dürfen Kunstwerke nicht mit den von ihnen erzeugten Welten verwechselt werden.

Auf Grundlage dieser Sichtweise kommt Lammenranta dazu, zwischen zwei möglichen kognitiven Funktionen der Kunst zu unterscheiden: Kunst kann unser Verständnis der Kunst selbst, also unser Verständnis eines Mittels der Welterzeugung, erweitern, oder sie kann Erkenntnisse über die Welt vermitteln. Die erste Form schließt er aus: „It does not make sense to say that the function of art is to help us to understand art.“⁵¹ Lammenranta scheint diese Aussage für selbstverständlich zu halten. Das einzige Argument für diese Behauptung, das sich meiner Ansicht nach aus seinen Ausführungen nahelegt, ist, daß nur die zweite kognitive Funktion der Kunst eine Ausdehnung von Goodmans Exemplifikationsbegriff in die Banalität verhindern kann. Aus dem oben (4.3.) Gesagten folgt aber, daß das nicht stimmt, daß nämlich der abgrenzende Sinn der Kognitivismusthese bereits ausreicht, um Goodmans Theorie informativ zu machen. Dabei war es völlig gleichgültig, ob Kunst Erkenntnisse über Kunst oder über die Welt vermittelt. Entscheidend ist nicht, daß ein Hammer keine Erkenntnisse über die Welt vermittelt, sondern daß er normalerweise eben auch „Erkenntnisse“ über sich selbst nicht in einem Kontext liefert, der über die unmittelbare praktische Verwendung des Hammers hinausgeht, und die deshalb im Sinne der abgrenzenden Kognitivismusthese gar nicht „Erkenntnisse“ genannt werden sollten. Der Hammer bezieht sich nicht auf seine Eigenschaften, er hat sie einfach.

Außerdem steckt eine Doppeldeutigkeit in der Aussage, daß es Aufgabe der Kunst sei zu helfen, Kunst zu verstehen. Gemeint ist damit üblicherweise nicht, daß ein Kunstwerk hilft, es selbst zu verstehen, sondern *andere* Kunstwerke zu verste-

⁴⁷ Prominent hat beispielsweise auch Scheffler in dieser Weise gegen Goodman argumentiert. Diese Auseinandersetzung ist übersichtlich nachvollziehbar in McCormick (1996).

⁴⁸ Siehe Lammenranta (1991) 283. In diesem Aufsatz erläutert Lammenranta ausführlich die Sichtweise, die er in Lammenranta (1992) voraussetzt.

⁴⁹ Siehe Lammenranta (1991) 285.

⁵⁰ Siehe Lammenranta (1991) 286.

⁵¹ Siehe Lammenranta (1992) 347.

hen. Im Sinne der abgrenzenden Kognitivismusthese vermittelt ein Hammer schon über sich selbst keine Erkenntnisse. Schon gar nicht vermittelt er natürlich üblicherweise Erkenntnisse über andere Hämmer oder gar andere Werkzeuge. Es genügt also anzunehmen, daß ein Gegenstand nur dann ein Symbol sein kann, wenn er irgendeinem kognitiven Zweck dienen soll. Man muß nicht annehmen, daß es um Erkenntnisse über die Welt (außerhalb der Kunst) gehen muß.

Lammenranta bietet meiner Ansicht nach kein überzeugendes Argument dafür an, warum es nicht auch Aufgabe der Kunst sein könnte, Erkenntnisse über Kunst zu vermitteln. Selbst wenn man die Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über Kunst und Erkenntnissen über die Welt mitmacht, muß man zunächst nicht annehmen, daß eine kognitivistische Ästhetik im Goodmanschen Sinne sich auf letztere festlegen muß. Damit verlieren allerdings auch die Symphonien als Gegenbeispiele an Überzeugungskraft, denn es scheint nicht abwegig zu sein, ihnen eine kognitive Funktion in Hinblick auf das Verstehen von Kunst, in diesem Fall von klassischer Musik selbst, zuzubilligen. Zu diesem Schluß kommt auch Steinbrenner: „Und es ist vielleicht gerade einer der entscheidenden Momente beim Hören der Musik, daß wir auf einmal kunstimmanente Zusammenhänge entdecken und besser verstehen.“⁵²

Eine gewisse Plausibilität hat die These, daß es nicht die Aufgabe der Kunst sein kann, Erkenntnisse über Kunst zu vermitteln, wenn man sich weigert, die Kunstwerke selbst als Teil der Welt anzusehen, und sie statt dessen als Mittel der Welterzeugung einer von ihnen unabhängigen Realität gegenüberstellt. Eine solche Sichtweise vertritt Lammenranta. Ist das aber auch die Position Goodmans? Wie ich nun zeigen will, ist es ein für Goodman essentieller Punkt, daß gerade für den Bereich der Kunst nicht absolut unterschieden werden kann zwischen Erkenntnissen über Mittel der Welterzeugung und Erkenntnissen über die erzeugten Welten.

5.3. Kognitivismus und Irrealismus: die Sichtweise Goodmans

Goodmans Irrealismus beruht, wie gesagt, auf der Überzeugung, daß wir in all unseren Erkenntnissen auf Beschreibungen, genauer: auf Versionen beschränkt sind. Daher ist das Reden von Versionen mit dem Reden über Welten weitgehend austauschbar. Gerade das ist der Kernpunkt des Widerspruchsarguments: sich widersprechende Aussagen können nicht so auf ein Beschreibungssystem relativiert werden, daß dahinter noch *eine* Welt sichtbar bliebe. „Keine feste Grenze kann zwischen diskursabhängigen Welt-Merkmalen und solchen, die es nicht sind, gezogen werden.“⁵³ Das entscheidende Wort ist hier „fest“! In einem bestimmten Kontext kann man immer wieder Grenzen ziehen, aber diese bieten keinen festen Halt. Man kann an keiner Aussage den Anteil isolieren, der diskursunabhängig ist, und somit läßt sich an widersprechenden Aussagen auch nicht der Teil isolieren, der sich auf

⁵² Siehe Steinbrenner (1996) 84.

⁵³ Siehe Goodman (1987) 67. Es ließen sich viele Zitate in ähnlichem Sinne anführen.

die eine Welt bezieht. Entsprechend kann man nicht sagen, der Widerspruch beschränke sich auf die Versionen, beziehe sich jedoch nicht auf die Welt und nötige daher auch nicht zu einem Weltenpluralismus.

Worlds are version dependent (that is, vary with different versions) with respect not only to *what* they are but also to *that* they are. The answer to the question, 'Versions and What Else?' is 'Nothing.' The nonversional auxiliary, thought to be needed, is all encompassed within the versions.⁵⁴

Goodmans Position unterscheidet sich also deutlich selbst von einem *sehr* moderaten Realismus, da dieser doch zumindest auf die Existenz einer einzigen Welt bestehen muß. Ob das Widerspruchsargument wirklich gültig ist und wenn ja, wie weitreichend seine Folgen tatsächlich sind, sei hier einmal dahingestellt.

Lammenranta hat Recht, wenn er sagt, daß das bloße Herstellen eines Kunstwerks noch keine Welterzeugung sei. Das liegt aber für Goodman nicht daran, daß nur die Welt eine Version richtig machen kann, sondern daran, daß nicht jedes erzeugte Kunstwerk zu einer *richtig* erzeugten Version und damit zu einer Welterzeugung beiträgt: Viele Kunstwerke sind nach Ansicht Goodmans nicht richtig! Die Maßstäbe der Richtigkeit liegen aber in den Versionen selbst; eine Übereinstimmung mit einer „versionsfreien“ Welt lehnt Goodman als Richtigkeitskriterium ab. Das bedeutet nicht, daß wir willkürlich festlegen könnten, welche Versionen richtig sind und welche nicht.

So lehnt Goodman auch fiktive und mögliche Welten nicht deshalb ab, weil sie nicht von „der Welt“ wahr gemacht werden, sondern deshalb, weil sie nicht richtig erzeugt werden. „Einen Bereich nichtwirklicher Entitäten, die von leeren Symbolen denotiert werden, zu hypostasieren, scheint mir sinnlos und verwirrend.“⁵⁵ Die Annahme fiktiver Welten, auf die sich beispielsweise Romane beziehen könnten, würde das Verständnis der wahren Bezugnahmeweisen von Romanen verdunkeln. Diese beziehen sich nämlich auf die Welten, die wir als real ansehen und in denen es weder Don Quixote noch Don Juan, wohl aber viele Don Quixotes und Don Juans gibt. Die fiktiven Welten *passen* (im Sinne der Richtigkeitskriterien) nicht in die Weise, wie wir (oder zumindest Goodman) beispielsweise Bezugnahmen von fiktiven Texten verstehen. Wie Thürnau schreibt: „Jene Ansätze, die mögliche Welten oder nichtexistierende Gegenstände zu den Objekten erklären, auf die fiktionale Literatur Bezug nimmt, erweisen sich als wenig explikativ und gemessen an dem Umgang mit Literatur als nicht akzeptabel.“⁵⁶ Goodman unterscheidet tatsächlich zwischen bloßen Versionen und wirklichen Welten. Aber das Unterscheidungskriterium ist nicht, daß wirkliche Welten real sind und bloße Versionen nicht, sondern daß wirkliche Welten *richtige* Versionen und falsche (bloße) Versionen nicht wirklich sind. Goodman wird so zum Gegner eines Panfiktionalismus.

Versionen werden nicht aus Nichts erzeugt, sondern aus anderen Versionen. Beim Welterzeugen nehmen wir keine Individuation und Klassifikation einer „rei-

⁵⁴ Siehe Goodman (1996) 212.

⁵⁵ Siehe Goodman (1987) 93.

⁵⁶ Vgl. Thürnau (1994) 11. In dem Buch findet man viel Weiterführendes zu diesem Thema.

nen“ Welt, sondern anderer Versionen vor. Die Welt ist sozusagen für uns niemals ein unbeschriebenes Blatt. Es kommen viele Versionen als Ausgangspunkt der Welterzeugung in Frage; man muß nicht immer eine „Alltags“-Version wählen, die jedem vertraut ist. So kann auch eine künstlerische Version durch eine andere künstlerische Version neu strukturiert werden. Werden hierbei Erkenntnisse über eine richtige *künstlerische Version*, also über Kunst, oder über eine *richtige* künstlerische *Version*, also über eine Welt, vermittelt? Ich denke, Goodman würde hier nicht unterscheiden.

Goodman untersucht ausführlich Variationen,⁵⁷ also Fälle, in denen Kunst Erkenntnisse über Kunst vermittelt. Variationen verhelfen auf verschiedene Weise zu Erkenntnissen über das, worüber sie Variationen sind. „Variationen über ein Werk, ob im selben oder in einem anderen Medium – und Variationsreihen noch mehr –, sind Interpretationen des Werks; die Variationen Picassos funktionieren in dieser Weise genauso wie ein erhellender Essay über *Las Meninas*.“⁵⁸ Ich hatte oben (4.1.) bereits gesagt, warum wir Erkenntnisse über Kunst gewinnen wollen: damit wir verstehen, was die Kunstwerke bedeuten. So hilft die Interpretation eines Werkes eben nicht nur das Kunstwerk zu verstehen, sondern zugleich auch zu sehen, was das Kunstwerk bedeutet, anders gesagt: welche Version es erzeugt. Goodman sieht es als eine Erklärungsleistung der Picasso-Variationen an, daß diese zeigen, „daß die Ehrenfräulein die psychologisch dominanten Personen der Szene sind.“⁵⁹ Dies ist aber sicherlich eine Erkenntnis über die Welt von Velázquez! In Goodmans System sind so die Erkenntnisse, die Kunst über künstlerische Versionen vermittelt, immer auch Erkenntnisse über eine Welt.

Man kann aber doch unterscheiden zwischen Erkenntnissen über Mittel der Welterzeugung und Erkenntnissen über erzeugte Versionen. Nicht alle Eigenschaften der Mittel der Welterzeugung kommen auch den Versionen und damit den Welten zu. Mit Beschreibungen von Sternen erzeugen wir Sterne, aber diese bestehen nicht aus Buchstaben. Kann es in Goodmans System also Fälle geben, in denen Erkenntnisse über künstlerische Mittel der Welterzeugung, nicht aber Erkenntnisse über künstlerische Versionen und damit Welten vermittelt werden? Das würde wohl darauf hinauslaufen, eine Unterscheidung zu treffen zwischen Erkenntnissen über das Wie der künstlerischen Welterzeugung, etwa Erkenntnissen über den Stil, und Erkenntnissen über das Was der künstlerischen Welterzeugung, etwa Erkenntnissen über das Sujet. Genau diese Unterscheidung hält Goodman jedoch für undurchführbar, wie ich noch kurz erläutern will. (Erkenntnisse wie die, daß Bilder aus bestimmten Molekülen bestehen [anders als die von ihnen erzeugten Welten], können schwerlich als Erkenntnisse über die *künstlerischen* Mittel der Welterzeugung gelten; es sind Erkenntnisse über eine chemische Version. Man beachte, daß auch über Mittel der Welterzeugung nicht im luft-, besser: versionsleeren Raum gesprochen werden kann.)

Wir hatten oben das Beispiel betrachtet, daß jemand, der eine Cézanne-Ausstel-

⁵⁷ Vgl. dazu Goodman (1989) 93–113.

⁵⁸ Siehe Goodman (1989) 113.

⁵⁹ Siehe Goodman (1989) 113.

lung betrachtet hat, in eine andere Welt hinausgeht. Die Welt, in die er hinausgeht, wäre die Weltversion Cézannes. Diese besteht aber genau darin, unsere gewohnte Welt nun im Stile Cézannes zu sehen! Aussagen über diesen Stil sind so immer auch Aussagen über die entsprechende Version. Im Falle von nicht-repräsentationaler Bezugnahme kann man kaum zwischen Erkenntnissen über die Mittel der Welterzeugung und Erkenntnissen über die erzeugten Welten unterscheiden, denn die Kunstwerke sind Teil der von ihnen erzeugten Welt, sie stehen ihr nicht gegenüber. (Exemplifikation besteht in *Besitz* einer Eigenschaft und Bezugnahme auf sie! Man denke an das Beispiel der Ready-mades [Abschnitt 2.4.]).

Obwohl exemplifizierende Symbole Teil der von ihnen erzeugten Version und damit Welt sind, ist es dennoch nicht sinnlos zwischen Symbol und „Rest“ der erzeugten Welt zu unterscheiden. Wie wir in der Diskussion von Goodmans Induktionstheorie gesehen haben, ist es natürlich wichtig zu wissen, was der Ausgangspunkt der induktiven Fortsetzung ist, anders gesagt: was die Datenklasse ist. Die Smaragde der Datenklasse sind grün. Sie gehören natürlich zu der „Welt“ aller Smaragde, aber daß die Welt aller Smaragde gemeint ist, weiß man nur, wenn man die Datenklasse kennt. Wären etwa in der Datenklasse neben den Smaragden auch andere Edelsteine gewesen, dann hätte man vielleicht die Aussage „Alle Edelsteine sind hart“ fortgesetzt und hätte es mit der Welt aller Edelsteine zu tun gehabt. Daß die Datenklasse, also die Menge der exemplifizierenden Symbole, bestimmt, welche Welt man vor sich hat, schließt nicht aus, daß die Symbole selbst zu der Welt gehören. Auch Kunstwerke sind Teil der (einer) Welt!

Goodmans Untersuchungen zum Stil legen eben diese Interpretation nahe. Stil hat nach Goodman nichts damit zu tun, das Wie der Darstellung vom Was zu unterscheiden; vielmehr gelten als Stilmerkmale alle Eigenschaften des Kunstwerks, die helfen auf die Fragen: Wer? Wann? Wo? zu antworten.⁶⁰ Der Stil eines Bildes soll also nicht unterschieden werden von dem „realen“ Gegenstand, auf den es sich bezieht. Vielmehr gelten all die Merkmale als Stilmerkmale, die helfen, das Bild so einzuordnen, daß sichtbar wird, wovon eventuelle induktive Fortsetzungen auszugehen haben, kurz gesagt: die Datenklasse festzulegen. Erst wenn ich weiß, wer das Bild gemalt hat, weiß ich, welche anderen Bilder zusammen mit dem vorliegenden den Ausgangspunkt meiner induktiven Fortsetzung bilden und damit, welche Version ich vor mir habe.

Wir können also festhalten: Anders als in Lammenrantas Sichtweise, hat in Goodmans irrealistischer Philosophie die Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über Kunst und durch Kunst über die Welt keinen strikten Sinn. Weder kann man eine absolute Trennung zwischen Erkenntnissen über künstlerische Versionen im Unterschied zu Erkenntnissen über Welten noch eine zwischen Erkenntnissen über künstlerische Mittel im Unterschied zu Erkenntnissen über künstlerische Versionen in einem relevanten Sinne vornehmen. Somit hat es keinen Sinn, Goodman vor die Alternative zu stellen, ob er Erkenntnisse über Kunst oder nur die durch Kunst über die Welt als kognitives Ziel der Kunst anerkennen will. Vielmehr kann Kunst Er-

⁶⁰ Siehe Goodman (1990) 50 ff.

kenntnisse über künstlerische Versionen ebenso vermitteln wie über sonstige Welten.

Lammenranta scheint zu übersehen, daß als Ausgangspunkt einer Welterzeugung auch eine künstlerische Version dienen kann. Verschiebt man damit nicht nur das Problem, insofern sich dann eben diese ursprüngliche künstlerische Version auf eine nicht-künstlerische Version beziehen müßte, damit man von einer Welterzeugung sprechen kann? Nein, denn es ist ja nicht ausgemacht, daß in einer solchen „Versionenkette“ nicht die eher als künstlerisch zu bezeichnenden Versionen weiter zurückreichen als beispielsweise wissenschaftliche Versionen oder auch unsere heutigen „alltagsrealistischen“ Versionen. Es ist unnötig, über Steinzeit-Versionen zu spekulieren. Wichtig ist, daß Goodman nicht-künstlerische Versionen bezüglich ihrer Wirklichkeit nicht per se auszeichnet. Gerade dieser Punkt geht meiner Ansicht nach verloren, wenn man Goodmans Position unter Verweis auf Bezugnahmeketten verteidigt, da man dabei doch davon ausgeht, daß ein Bezug zu einer „alltagsrealistischen“ Version hergestellt werden muß. Ob eine ontologisch derart plurale Position wie die Goodmans plausibel ist, ist allerdings eine andere Frage.

6. *Schluß*

Es ging mir in diesem Aufsatz darum, die Abhängigkeit der ästhetischen Theorien Goodmans von dessen theoretischer Philosophie zu beleuchten. Dies geschah anhand zweier typischer Einwände gegen die kognitivistische Ästhetik. Um die Auseinandersetzung nicht auf einem zu allgemeinen Niveau zu halten, habe ich als konkreten Vertreter solcher Einwände Lammenranta ausgewählt. Gegen dessen Kritik habe ich Goodmans Position mit drei Argumenten verteidigt. Erstens schließt die kognitive Funktion von Kunstwerken nicht aus, daß es eine wichtige Eigenschaft von Kunst ist, besondere Erfahrungen zu vermitteln, ja daß diese geradezu Voraussetzung dafür sind, daß die kognitive Funktion erfüllt werden kann. Eine entsprechende Interpretation dessen, was Goodman unter „kognitive Funktionen“ versteht, war unter Bezug auf seine Induktionstheorie möglich. Zweitens bietet Lammenranta kein schlüssiges Argument dafür an, daß die einzig legitime kognitive Funktion der Kunst das Vermitteln von Erkenntnissen über die (gewohnte) Welt (-Version) sein kann, nicht aber über Kunst selbst. Drittens schließlich ist schon die Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über Kunst, also über das Wie der Welterzeugung, und Erkenntnissen durch Kunst über die Welt, also über das Was der Welterzeugung, im Rahmen von Goodmans System nicht strikt durchführbar. In dieses Argument ging wesentlich Goodmans irrealistische Theorie der Welterzeugung ein. Die enge Verbindung von theoretischer Philosophie und Ästhetik in Goodmans System zeigt sich also, wenn man seine ästhetische Position gegen grundsätzliche Einwände, wie die Lammenrantas, verteidigt.

Meiner Ansicht nach kann man aus diesen Überlegungen mindestens zwei Schlüsse für kognitivistische Ästhetikkonzeptionen ziehen. Erstens glaube ich, daß die Weite des Begriffs der Exemplifikation und damit seine mögliche Fruchtbarkeit

deutlich wurde. Mit seiner Hilfe sollte es möglich sein, viele klassische Einsichten über die Besonderheiten der Kunst in eine Ästhetik zu integrieren, die sich als Teil der Erkenntnistheorie versteht. Insbesondere kann die Desensibilisierung der ästhetischen Erfahrung vermieden und damit zur intuitiven Plausibilität der kognitivistischen Konzeption beigetragen werden.

Zweitens macht die Diskussion des Verhältnisses von Realismus, respektive Irrealismus zur Ästhetik deutlich, wie wünschenswert die Entwicklung einer realistischen kognitivistischen Ästhetik wäre. Goodman ist meiner Ansicht nach zuzustimmen, daß Kunst Erkenntnisse über Kunst vermitteln kann. Außerdem ist Kunst nicht nur ein Werkzeug, sondern ein Teil der Wirklichkeit. Kunstwerke erschließen oft eine eigene Realität und bereichern dadurch unsere Welt. Dem wird die Zerteilung in Kunst und Welt, die Lammenranta vornimmt, nicht gerecht. Andererseits erkaufte sich Goodman die Vorzüge seiner Theorie durch eine ontologische Position, die problematisch ist.

Ich stimme Goodman weitgehend darin zu, daß „die Philosophie der Kunst mit-hin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte.“⁶¹ Ich glaube allerdings nicht, daß Goodmans Metaphysik die ideale Basis für ein solches Projekt darstellt.

Literatur:

- Dempster, Douglas J.: Exemplification and the Cognitive Value of Art, in: *Phil. Phen. Res.* 49 (1989) 3, 393–412.
- Elgin, Catherine Z.: *Considered Judgment* (Princeton, New Jersey 1996).
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik* (München 1995).
- Goodman, Nelson: *Vom Denken und anderen Dingen* (Frankfurt a.M. 1987).
- Goodman, Nelson: *Tatsache, Fiktion und Voraussage* (Frankfurt a.M. 1988).
- Goodman, Nelson; Elgin, Catherine Z.: *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften* (Frankfurt a.M. 1989).
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung* (Frankfurt a.M. 1990).
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt a.M. 1995).
- Goodman, Nelson: *Comments*, in: McCormick (1996).
- Lammenranta, Markus: *Do We Make Worlds with Symbols*, in: *Semiotica* 86–3/4 (1991) 277–287.
- Lammenranta, Markus: *Goodman's Semiotic Theory of Art*, in: *Can. J. Phil.* 22 (1992) 339–352.
- Lüdeking, Karlheinz: *Analytische Philosophie der Kunst* (Frankfurt a.M., 1988).
- McCormick, Peter J.: *Starmaking, Realism, Anti-Realism, and Irrealism* (Cambridge, Mass., London 1996).
- Steinbrenner, Jakob: *Kognitivismus in der Ästhetik* (Würzburg 1996).
- Thürnaus, Donatus: *Gedichtete Versionen der Welt: Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur* (Paderborn 1994).
- Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart 1996).

⁶¹ Siehe Goodman (1990) 127.

ABSTRACT

Nelson Goodman claims that art has a cognitive function. The question however is, whether it is possible to maintain this thesis although some works of art, the symphonies of Beethoven for example, as it seems do not primarily provide knowledge about the world. In this paper Goodman's account is defended against Lammenranta's criticism, taking the latter as an example of such an objection. In this way it is made clear that Goodman's aesthetic theory heavily depends on his theories of induction and world-making. Thereby the unity of his philosophy comes into focus. Two general conclusions for cognitivism in aesthetics are drawn: 1. The concept of exemplification proves to be quite useful for these accounts of art. 2. It would be desirable to develop cognitivism in aesthetics on the basis of realism.

Nelson Goodman behauptet, daß Kunst der Erkenntnis diene. Fraglich ist allerdings, ob diese These aufrecht erhalten werden kann, obwohl manche Kunstwerke, beispielsweise Beethovens Symphonien, anscheinend nicht in erster Linie Erkenntnisse über die Welt vermitteln. In diesem Aufsatz wird Goodmans Ansatz gegen die Kritik von Lammenranta, die hier als Beispiel für einen solchen Einwand dient, verteidigt. Dabei zeigt sich die starke Abhängigkeit der Goodmanschen Ästhetik von seiner Theorie der Induktion und der Welterzeugung. Grundlegende Zusammenhänge in seiner Philosophie kommen somit in den Blick. Zwei allgemeine Schlußfolgerungen für kognitivistische Ästhetikkonzeptionen werden gezogen: 1. Der Begriff der Exemplifikation erweist sich als sehr nützlich für diese Theorien der Kunst. 2. Die Entwicklung eines ästhetischen Kognitivismus auf realistischer Grundlage wäre wünschenswert.