

II. DIE PERSPEKTIVE DER PRODUZENTEN (BACHMANN, MÜLLER, PIPER, RIHM, TARKOWSKIJ)

1. Reflexivität und Handlungsspielraum

Überlegungen von Künstlern zum Status künstlerischer Arbeit ernst zu nehmen, bedeutet, Künstler als Subjekte in einem ganz bestimmten Sinn zu verstehen. Sie können nicht allein als Medien aufgefasst werden, durch welche die Natur, eine metaphysische Wahrheit, eine Tradition oder ein Zeitgeist sich ins Werk setzt. Gäbe z.B., wie Kant es beschreibt, »die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel«¹, so wären die Entscheidungen, die Künstler im Produktionsprozess treffen, fremdbestimmt und so wären auch die Ansichten von Künstlern über Produktionen und Kunstwerke ein uninteressantes Nebenprodukt ihrer Tätigkeit. Was Kant meint, wenn er vom »angebore[n] produktive[n] Vermögen« des Genies spricht, bleibt in einem Ausmaß, das eine Bestimmung individueller künstlerischer Leistung verunmöglicht, dunkel.² Auch in den diskursiven Ordnungsprinzipien des Strukturalismus, in denen der Struktur des Diskurses unbedingte Priorität eingeräumt wird, ist die Frage nach gelingender versus nicht-gelingender künstlerischer Produktion nicht als die Frage nach der Gelungenheit der Formulierung bzw. Formung eines Verhältnisses zur Welt beschreibbar.³

1 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, § 46, A 179 / B 182.

2 Ebd., A 178 / B 181.

3 Roland Barthes: »La mort de l' auteur«, in: Ders.: Œuvres complètes, hg. v. Éric Marty, Bd. 2, Paris 1994, S. 491-495. Michel Foucault : »Qu'est-ce

Eine negative Kontrastfolie auf der anderen Seite bildet der »schöpferische Mythos des selbstherrlichen Künstlers«⁴, der in der schillerschen Annahme der »absoluten *Immunität* [der Kunst, Anm. von mir, J.S.] von der Willkür des Menschen« wurzelt.⁵ Wenn Schiller schreibt: »Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht«, so verkennt er gerade die Tatsache der Situiertheit künstlerischer Produktion in (u.a. politischen) Verhältnissen und unterschätzt die Bezogenheit eines jeden Künstlerdaseins auf diese Umstände.⁶ Addiert man zur schillerschen Immunität der Kunst noch Sendungsbewusstsein und künstlerisches Prophetentum, ergeben sich hieraus die Ansprüche der Avantgarde in der Moderne, die die Autonomie der Kunst sowohl als deren Eigengesetzlichkeit als auch als normativen, gesellschaftsutopischen Entwurf für die ganze Menschheit verstand. Diese Rolle als Vorreiter kollektiver Prozesse, die Künstlern seit der Romantik angedichtet wurde, erscheint aus heutiger Sicht indiskutabel und überzogen.⁷

Wenn also einerseits der Entwurf eines autonomen Künstlersubjekts in dieser Totalität zurückgewiesen werden muss, so lässt sich andererseits künstlerisches Produzieren wenigstens für die Zeit der Moderne (seit dem 18. Jahrhundert), vermutlich aber bereits für einen längeren Zeitraum, als subjektive Handlungsweise beschreiben. Hier sehe ich eine Parallelität zur Frage nach einem moralischen Handlungsspielraum von

qu'un auteur?« [1969] in: *Dits et écrits*, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Bd. I, Paris 1994, S. 789-821.

- 4 Eduard Beaucamp: *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998.
- 5 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 2000, Neunter Brief, S. 34.
- 6 Ebd.
- 7 Eine überzeugende Darstellung der »Schieflage«, die durch die Entmythologisierung des Führungsanspruchs des Genies bei gleichzeitiger Konservierung seiner Absolutheitsansprüche entstanden ist, findet sich bei Cornelia Klinger. Klinger schreibt: »Ohne den Bezugspunkt in einer künftigen Mythologie, d.h. ohne die Orientierung des Künstlers an einer Aufgabe im Dienste der Allgemeinheit, erweist sich der dessen ungeachtet aufrechterhaltene Anspruch auf den Sonderstatus des Genies als problematisch. [...] In ihrer spezifischen Kombination von absoluten und kontingenten Elementen dient die Genie-Idee zur Sanktionierung einer höchst willkürlichen und zufälligen Subjektivität als einer unantastbaren, der Notwendigkeit von Legitimierung und der Möglichkeit von Kritik entzogenen Instanz. Je stärker die Originalität des Genies betont wird und je schwächer die Hoffnung auf eine für die Allgemeinheit exemplarische und wegweisende Funktion des Künstlers wird, desto weitgehender wird dieser auf seine Besonderheit, aber damit auf Zufälligkeit und Willkürlichkeit reduziert.« Cornelia Klinger: *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München, Wien 1995, S. 148.

Subjekten und ihren Möglichkeiten der reflexiven Bezugnahme auf die sie prägende Welt, wie sie z.B. Judith Butler zu beantworten sucht. Die Spezifik künstlerischer Handlungen im Vergleich zu moralischen soll natürlich nicht geleugnet werden – jene als spezifisch auszuzeichnen ist gerade meine Absicht. Die notwendige Distanz, die eine Handelnde sich schaffen muss, um sich zu ihrer sie konstituierenden Welt zu verhalten, kann aber für künstlerisches und moralisches Handeln ähnlich geschildert werden. »Weder bringt die Norm das Subjekt als ihre notwendige Wirkung hervor, noch steht es dem Subjekt völlig frei, die Norm zu missachten, die seine Reflexivität in Gang setzt; jede Handlungsfähigkeit, auch die der Freiheit, steht in Bezug zu einem ermöglichenden und begrenzenden Feld von Zwängen.«⁸

Performativer Nachvollzug und aktive Anerkennung des Gegebenen birgt laut Butler die Potenz seiner iterativen Veränderung. Diese universell anzuwendende Einsicht gilt auch für die Performativität künstlerischer Arbeit, die sich immer auf die Welt ihrer Produzenten bezieht. »Jede *Setzung* ist *Anschluß*, *Fort-Setzung* wie auch *Ab-Setzung* und *Unterbrechung*. Sie hat ihren Ort im Kontext und tritt zugleich aus ihm heraus.«⁹ Gelungenes künstlerisches Handeln sollte nicht nur als seismographische Präsentation politischer, sozialer und ästhetischer Normen aufgefasst werden, die das zeigt, was sie konstituiert, sondern auch als individuelle (performative) Interpretation dieser Normen. Es bleibt immer verknüpft mit seinem zeitgeschichtlichen und kunsthistorischen Horizont, von dem es sich nicht lösen, den es aber nachvollziehen, parodieren, übertreiben, kommentieren und in vielerlei Weise darstellen kann. Das Künstlersubjekt ist demzufolge sowohl ein durch äußere Bedingungen konstituiertes als auch ein sich reflexiv und habituell auf diese Bedingungen beziehendes. »Ich mag meine Verständlichkeit aufs Spiel setzen und der Konvention trotzen, aber in diesem Falle handle ich in oder an einem sozio-historischen Horizont, den ich zu durchbrechen oder zu verändern suche.«¹⁰ Die Referenz auf eine Gesellschaft, deren Existenz das Ich ermöglicht, schreibt im Gegenzug den dialogischen Charakter in die künstlerische Produktion ein. Dieselbe Gesellschaft, die den Horizont für die Arbeit der Künstler bildet, ist gleichzeitig die Adressatin ihres künstlerischen Handelns. Dieser Gedanke lässt sich im Sinne von Jean Bollacks »doppelter Tradition der Textinterpretation« weiterdenken, in der sich das Verhältnis der Rezipienten zum Kunstwerk dem dialogischen Wechselverhältnis zwischen Künstlerin und Welt ergänzend

8 Judith Butler: Kritik der ethischen Gewalt, Frankfurt/Main 2003, S. 28.

9 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, S. 291.

10 J. Butler: Kritik der ethischen Gewalt, S. 121.

zuordnet. Bollack unterscheidet in seiner Theorie der »kritischen bzw. philologischen Hermeneutik« zwischen »zwei Traditionen von Textinterpretation«: derjenigen des Autors und derjenigen des Lesers.¹¹ Da es sich bei künstlerischen Handlungsweisen immer um Strategien der Werkherstellung handelt, kommen nach Bollack drei Ebenen beim Interpretieren eines Kunstwerks¹² ins Spiel: erstens der Verständnishorizont der Interpretin, der geprägt ist durch ihre eigene Tradition, zweitens »die zum Autor gehörige Interpretationstradition« und drittens die »in den Text eingegangene Interpretation«.¹³ Die hier grundlegende Unterscheidung ist folgende: »Wie ist es gesagt und produziert, und worauf bezieht sich das?«¹⁴ Diese Differenz zwischen der Tradition oder der Welt des Autors und ihrer Interpretation im Kunstwerk ermöglicht den Entscheidungsspielraum der Künstlerin, den Bollack näher bestimmt als die Möglichkeit des Zurückgreifens auf »Verfahren von Einschluß oder Ausschluß, die auf Wahl beruhen und demnach als solche interpretiert werden müssen, und nicht als soziale oder kulturelle Vorstellungen einer Gesellschaft, einer Kultur oder einer Zivilisation«. Künstler verfügen daher über *verschiedene* Möglichkeiten der künstlerischen Reaktion auf ein und dieselbe Situation.¹⁵ Die Differenz zwischen der Tradition des Autors und der Interpretation derselben durch den Autor lässt sich demnach durch genaue Beobachtung des vorliegenden Werks – erstens seiner internen Elemente und zweitens seines Verhältnisses zu anderen Werken – finden. »Man hat es immer mit einer Kreuzung von Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten zu tun, nämlich mit zu entdeckenden Unterschieden.«¹⁶

Ist die Möglichkeit einer graduellen Distanznahme des Künstlersubjektes von der eigenen Herkunft im performativen Vollzug und in Verfahren der ausschnitthaften Fokussierung zugestanden, ergibt sich daraus die positive Erwartung, dass Äußerungen von Künstlern über Produktionen und Werke einen Beitrag zur Bildung ästhetischer Theorie leisten

11 Jean Bollack: *Sinn wider Sinn. Wie liest man?*, Göttingen 2003, S. 19 (Frage von Patrick Llored).

12 Bei Bollack ist es der Text.

13 Ebd., S. 19.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 32. Diese Verfahren werden den Autoren teilweise transparent sein, teilweise werden sie unreflektiert (z.B. motorisch, das heißt willkürlich) getroffen und erst später begutachtet. Bollack bezieht sich als Philologe auf historische Texte. Eine Subsumierung aller Kunstwerke unter die Kategorie des Textes wäre allerdings irreführend. Es werden also Unterscheidungskriterien zwischen Kunstwerk und Text im Laufe dieser Arbeit zu entwickeln sein.

16 Ebd., S. 61.

können und sollen. Das bedeutet nicht, dass künstlerische Arbeiten in der sprachlichen Reflexion eingeholt oder gar ersetzt werden könnten oder dass gar Selbsttransparenz von Künstlern begrifflich erzielt würde. Auch ist hiermit nicht implizit ein normativer Anspruch an alle Künstler formuliert, sie sollten sich und ihre Werke kommentieren. Vielmehr stellt sprachliche Reflexion u.a. einen Schritt der Produzenten auf dem Weg hin zum künstlerischen Werk dar: Sie kann dessen Herstellung begleiten, zwischen Werk und Werk eine neue Vermittlung herstellen und die Rezipienten über Motive und Prozesse der Kunstproduktion, die sie an den Werken selbst nicht nachvollziehen können, informieren.

Die Überlegungen seitens der Künstler, auf die ich mich beziehen möchte, sind keine Erläuterungen spezifischer Werke oder konkreter Produktionsbedingungen. Meine Aufmerksamkeit gilt generellen Betrachtungen zum Status und zum Gelingen von künstlerischer Produktion und künstlerischem Werk sowie zum Verhältnis zwischen Produzenten, Werk und Rezipienten. Auch wenn die Auswahl der Künstler nicht im strengen Sinne repräsentativ ist, liegt ihr doch der Gedanke zugrunde, dass es etwas geben muss, das alle Künstler aller Arten von Kunst teilen. Eine etwas weniger anspruchsvolle These wäre die, dass man bei der Untersuchung der Produktionsperspektive in verschiedenen Künsten auf familienähnliche Phänomene stößt, die sich als miteinander zusammenhängend beschreiben lassen. Da diese empirisch gewonnene Überzeugung oft angezweifelt wird, soll sie kurz von philosophisch-begrifflicher Seite aus erläutert werden.

Solange angenommen wird, dass der Begriff Kunst etwas bezeichnet und die Disziplin Ästhetik als eine Disziplin aufgefasst wird, die sich u.a. mit den Phänomenen der Kunst beschäftigt, solange diese beiden Kollektivsingulare einen Referenten besitzen, so lange wird es eine sinnvolle Frage sein, was das Gemeinsame von Kunst ist und was das Gemeinsame ihrer Produzenten ist. Dieses Gemeinsame geht über die Existenz eines sozialpsychologischen und sozio-ökonomischen Milieus, das Künstler teilen, hinaus. Das Auswahlkriterium für die zu untersuchenden Künstlertexte ist damit klar vorgegeben: Es muss jeweils eine quantitativ ausreichende Anzahl schriftlicher Darlegungen der Künstler zur Thematik geben, so dass jeweils eine begrifflich artikuliert »Position« sichtbar wird und theoretisch rekonstruiert werden kann. Dem Einwand, dass andere Künstler sich nicht zur künstlerischen Arbeit äußern und so die ausgewählte Gruppe keine repräsentative sein kann, ist zu entgegnen: Wollen wir Künstlern eine Stimme in der Diskussion über ästhetische Fragestellungen geben, können wir uns nur mit dem Material beschäftigen, das existiert, und uns nicht spekulierend über diejenigen äußern, die keine theoretisch fixierten Zeugnisse hinterlassen. Eine In-

terpretation der *Werke* an die Stelle schriftlicher Künstler-Statements zu setzen, halte ich für problematisch, weil der eigene Verstehenshorizont des Interpreten bei solch einer Untersuchung in einem stärkeren Maße mit ins Spiel käme als in dem Fall, in dem theoretisch-begriffliche Vorgaben von Künstlern zur Verfügung stehen.

Ein weiteres Kriterium für die Auswahl ist die Vielfalt der Positionen: Sie beruhen auf gegensätzlichen Auffassungen von Kunst, ihre Wahl ist somit unideologisch. Das soll heißen, dass keiner künstlerischen Richtung oder Gattung der Vorzug gegeben ist, sondern dass diese vielmehr im Interesse eines Erkenntnisgewinns kontrastierend gegeneinandergesetzt werden.¹⁷ Auch wird insgesamt keine bestimmte Gruppe von Künstlern repräsentiert, vielmehr handelt es sich um einzelne künstlerische Positionen. Dem Allgemeinheitsanspruch ästhetischer Theorie soll Rechnung getragen werden, indem die Verschiedenheit von Kontexten und Produktionsstrategien nicht verleugnet oder gar theoretisch eingeengt wird. Der *systematische* Anspruch zielt jedoch auf die Herausarbeitung genereller Beschreibungskriterien für künstlerisches Produzieren und auf deren Konsequenzen für die Definition des Kunstwerks und seiner Rezeption. Klar ist, dass keine qualitative Ableitung auf einer quantitativen Basis von Künstler-Texten vorgenommen werden soll, wie etwa bei einer Auswertung empirischer Daten im Falle der Feldforschung. Die Künstler-Ästhetiken werden vielmehr als Theorien gelesen, so wie andere ästhetische Texte auch. Abgeleitet aus den fünf aufgeführten Künstler-Positionen führe ich das Konzept des Evidenzanspruchs der Künstler ein, ohne dass die Beschreibung künstlerischer Arbeiten illustrierend der ästhetischen Theorie angefügt wäre.

Folgende Schwerpunkte sollen in der nachfolgenden Erläuterung der Künstlertexte gesetzt werden: Zuerst möchte ich darüber nachdenken, welcher Art die Beziehung der Produzenten zur Welt ist, bevor sie mit der Produktion beginnen (2). Im zweiten Schwerpunkt soll die Weise der Ausarbeitung und Umsetzung dieses Weltverhältnisses in der Produktion und im Kunstwerk behandelt werden (3). Dementsprechend werden Produktionsmethoden, Transformationen und das Verhältnis der Kunstwerke zur Realität im Allgemeinen wie zu intendierten Themen im Besonderen zur Sprache kommen. An dritter Stelle möchte ich auf die Wirkung der Kunstwerke, deren Entstehung im ersten und zweiten Schwerpunkt erläutert ist, zu sprechen kommen (4). Hier wird nach der Struktur des Kunstwerks zu fragen sein, weiterhin nach dem Verhältnis der Rezipienten zum Kunstwerk, aber auch nach dem Verhältnis von

17 Die historische Begrenztheit der Wahl erschließt sich aus der oben erläuterten Subjektposition der Künstler, die es in der uns vertrauten Form erst seit der Epoche der Moderne geben kann.

Produzenten und Rezipienten. Abschließend werden der Begriff des Evidenzanspruchs der Künstler (5) und dessen Konsequenzen für die Bestimmung des Kunstwerks (6) aus der Perspektive der Künstlertexte behandelt.

2. Das Befragen des eigenen Weltverhältnisses als Voraussetzung der Produktion

Künstlerische Produktion findet »im Verhältnis zum Rest der Welt« statt¹⁸, in ihr sind die Erfahrungen der Künstler, die als Fragen, Gefühle und als Weltverhältnisse formuliert werden, zunächst die Grundlage für das Beginnen.¹⁹ Das Verhältnis zur Welt ist nach Heiner Müller beeinflusst durch zwei Komponenten: durch die gesellschaftliche Situation und durch die individuelle Biografie der Künstlerin, die oft eine be-

18 Adrian Piper: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, Wien 2002, S. 148.

19 Der Begriff Welt tritt im II. Teil in zwei verwandten Weisen auf: Erstens verwenden ihn die zitierten Künstler, zweitens verwende ich ihn selbst als systematischen Begriff, insbesondere im Zusammenhang mit dem Weltverhältnis von Produzenten und Rezipienten. Für die zitierten Künstler ist ›Welt‹ der Inbegriff dessen, was außerhalb des Subjekts und vor der Kunst existiert. »Welt« taucht direkt in dieser Verwendung auf bei Bachmann, Müller, Piper und Tarkowskij. Folgende Begriffe können als Synonyme oder als Partiale des Weltbegriffs aufgefasst werden: Realität (Müller), Wirklichkeit (Bachmann, Müller, Tarkowskij), der Rest der Welt (Piper), der Rest der Gesellschaft (Piper), die Gesellschaft (Piper), die Lebensform (Rihm), das ganze Leben (Rihm), menschliches Leben (Tarkowskij), bestehende Gegenwart (Rihm), Werden und Vergehen (Rihm), die Dinge (Tarkowskij), die Erscheinungen (Tarkowskij). – Auch der systematische Weltbegriff geht aus einer durch das (empirische) Subjekt jeweils gesetzten Differenz hervor: Die Welt ist der Inbegriff dessen, was nicht das Subjekt ist, und dieses Außen kann fallweise entweder als Gesamtheit von Dingen oder als Gesamthorizont möglicher Sinnbezüge wahrgenommen werden. Mit Luhmann gesprochen ist diese ›Welt‹ eigentlich ›Umwelt‹; bei ihm bezeichnet ja der Begriff ›Welt‹ eher die *Einheit der Differenz* von System und Umwelt (Niklas Luhmann: Soziale Systeme, Frankfurt/Main 1984, S. 283f.). Beides ist phänomenologisch plausibel, denn die Subjekte sind sowohl »in der Welt« als auch »ihr gegenüber«. Da aber das Der-Welt-gegenüber-Sein für die Kunstproduzenten als beobachtende und agierende Subjekte schärfer hervortritt, genießt auch kunstphilosophisch der Differenzbegriff den Vorzug; das ›Weltverhältnis‹ ist also in erster Linie ein Verhältnis zur dinglichen und sinnhaften Umwelt, und die beunruhigende Allgemeinheit dieses Begriffs ›Weltverhältnis‹ spiegelt nichts anderes wider als die Mannigfaltigkeit der Weisen, wie sich Subjekte zu solcher Umwelt verhalten können.

stimmte Grunderfahrung einschließt.²⁰ Müller schreibt z.B.: »Meine Grunderfahrung war Staat und Gewalt.«²¹ Die Benennbarkeit der eigenen Erfahrungsstruktur ist kein notwendiges Merkmal des Weltverhältnisses der Künstler, d.h. nicht alle müssen sich explizit über die individuelle Strukturiertheit ihrer Erfahrung bewusst sein. Wesentlich ist, dass es keine direkte Umsetzung von *Erkenntnissen* oder *Einsichten* über die eigenen Erfahrungen im Produktionsprozess geben wird, sondern dass das Erfahrungskonglomerat eine motivierende, eine zur Arbeit führende Funktion aufweist. Damit ist auch gesagt, dass nicht formalästhetische Überlegungen am Beginn der Arbeit stehen, sondern das Bedürfnis, sich die Welt interpretativ anzueignen.²² In den Ausgangsfragen, die sich den Künstlern im Vorfeld der Produktion stellen, geht es um Grundsätzliches im eigenen Leben. Reflexionen über Stil, Talent und fachliches Wissen spielen zum Beginn der Arbeit eine untergeordnete Rolle.²³ Wenngleich das Nachdenken über diese formalen Dinge sicherlich das Künstlerleben begleitet und immer wieder in die Gesamtheit der Reflexionen von Produzenten eingebunden ist, kann es laut Bachmann das Wiederaufrufen eigener Erfahrung nicht ersetzen. Dieses Wiederaufrufen bezeichnet Bachmann als den »ausgezeichneten Ort« der Bezugnahme auf die Welt und das Leben. Allein aus ihr ergeben sich in der

20 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1996, Bd. 1-3. – »Erstens befindet sich (jeder Autor) in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation« und zweitens ist er Träger einer individuellen Biografie, die eine »Grunderfahrung« (d.h. Ereignisse, aus denen sich eine spezifische Sozialisierung speist) mit einschließt. Vgl. Bd. 1, S. 31 und Bd. 3, S. 154.

21 Ebd., Bd. 3, S. 154.

22 Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poesie des Films*, Frankfurt/Main, Berlin 1989. Das Bedürfnis, sich die Welt interpretativ anzueignen, wird von Tarkowskij zunächst als allgemein menschliches Bedürfnis – und damit als »allgemeine Notwendigkeit« (S. 15) bestimmt. Erst durch eine »ethische ideelle Zielsetzung« (S. 30) und damit durch die Einordnung der eigenen Arbeit in Zusammenhänge, die der »Willkür« (S. 30) eines Künstlers übergeordnet sind, bekomme die Produktion einen genuin künstlerischen Status.

23 Ingeborg Bachmann: »Frankfurter Vorlesungen: Fragen und Scheinfragen«, in: *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München 1978, Bd. 4: *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*; S. 182-199. (Im Folgenden zitiert als FuS.) Fragen, die Schriftsteller laut Bachmann zum Schreiben bringen, sind nicht etwa solche, die sich auf die Weise, in der Geschriebenes verfasst werden sollte, beziehen, sondern es sind vor allem diejenigen, die »scheinbar außerhalb der literarischen liegen« (FuS, S. 184), die in unbequemer Intensität Grundsätzliches im eigenen Leben thematisieren: Die Rechtfertigung der eigenen Existenz wäre die erste und schlimmste in der Literatur zu beantwortende Frage (ebd.).

Produktion überzeugende formale Einsichten. Der umgekehrte Weg von technisch Gewolltem zu einem Weltbezug ist nicht gangbar. Die eigene Erfahrung, »wie gering sie auch sein mag«, wird von Bachmann über »ein Wissen, das durch so viele Hände geht« gesetzt.²⁴ So unterschiedlich die Zielsetzungen auch von verschiedenen Künstlern definiert werden, ob es sich um eine »ethisch ideelle Zielsetzung« in einem sehr allgemeinen Sinn handelt²⁵ oder um konkretere Absichten z.B. in gesellschaftlichen Handlungsfeldern: Die Ziele sind in keinem Fall als klare Ideen formuliert, die lediglich einer technisch-formalen Realisierung bedürften. (Deswegen sei es für Rezipienten auch unwichtig, welche Ideen manche Dichter hatten, schreibt Bachmann.)²⁶ Am Anfang der Produktion stehen aber nicht allein konkret und präzise formulierte Ideen, sondern Frage-, Themen- und Aufgabenstellungen, auch Gefühle und Einstellungen, die in vager, offener Weise formuliert werden. Diese Formulierungen haben nicht den Charakter einer mitzuteilenden Botschaft oder einer in der Rezeption wieder zum Vorschein kommenden Intention. Sie leiten vielmehr jene Arbeit der Umsetzung, Transformation, Neufassung und Verschiebung in einem geeigneten Material ein, bei der der eigent-

24 Ingeborg Bachmann: »Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises«, in: Werke, Bd. 4, S. 294-297. (Im Folgenden zitiert als AWP.) Die Dichotomie zwischen äußerlich angeeigneten Formalien und innerlich erlebtem Weltverhältnis konstruiert Bachmann immer wieder: Technisch Gewolltes unterscheidet sie von selbst Erfahrenem und Verarbeitetem, ein »leerer« Stilbegriff als das Durchexperimentieren von Stilen davon, »eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen« (FuS, S. 191), das bloße literarische Talent von der Fähigkeit, »den Charakter auf der Höhe des Talents zu halten« (AWP, S. 297). Die eigene Erfahrung kann sich die Schriftstellerin nicht anders aneignen als durch ein Hindurchgehen durch schwierige Situationen. Schwierig ist nicht nur der Prozess des Schreibens selbst, sondern das, um dessentwillen geschrieben wird. Unsicherheit und Orientierungslosigkeit, Wozu- und Warumfragen stehen am Anfang der Produktion, nicht eine klare Idee, die ihrer Umsetzung harret.

25 Vgl. A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 30.

26 I. Bachmann, AWP, S. 295: »Es ist unwichtig, zu wissen, welche skurrilen oder noblen, weltfremden [...] Ideen manche Dichter hatten...« Das Werk ist der Ort des Wiederhervortretens des Weltbezugs seines Produzenten, seine Bedeutung ist nicht mit der Bedeutung gelegentlich geäußerter Meinungen des Schriftstellers zu verwechseln, die laut Bachmann ungleich geringer einzuschätzen sind als gelungene Literatur. Denn es handelt sich bei den Statements der Literaten um Gedachtes, das von ihnen eins zu eins wiedergegeben wird, nicht um in Literatur umgesetzte Erfahrung. Eine Nichtbeachtung dieser Differenz zwischen literarischem Werk und persönlicher Meinung erzeugt nach Bachmann »das idiotische Gerede von [der] Rolle des Schriftstellers gestern, heute und morgen« (AWP, S. 297); dahinter verberge sich das Missverständnis, ein Weltverhältnis könne in Gedanken, die über die Welt geäußert werden, angemessen zum Ausdruck kommen.

liche Evidenzanspruch der Künstlerin zum Tragen kommt. Zum Beispiel können unterschiedliche Gefühlszustände am Anfang der Produktion stehen: Müller nennt das Gefühl der Schadenfreude »über die gebrechliche Einrichtung der Welt«²⁷, Bachmann beschreibt Gefühle der Unsicherheit und Orientierungslosigkeit. Anders als in der wissenschaftlichen Arbeit wird von den Künstlern im Wesentlichen keine argumentative Strukturierung und Präzisierung, sondern eine Intensivierung von Weltverhältnissen angestrebt. Das subjektive Weltverhältnis wird nicht nur thematisiert, sondern durchlebt und »seismographisch notiert«.²⁸ Nun könnte ein Einwand lauten, dass es konzeptuelle künstlerische Arbeitsweisen gibt, in denen es sehr wohl zur Umsetzung präzise vorformulierter Weltverhältnisse kommt, ja in denen eine Verschiebung oder Transformation der künstlerischen Ideen eine Minderung der konzeptuellen Ausgangsabsicht bedeuten würden. Aber auch wenn dergleichen als bewusste Strategie vorkommen mag, gibt es keine direkte Umsetzung der Intention in die Tat. Auch wenn Künstler im Vorfeld bis in die ersten Phasen ihrer Arbeiten hinein ihr Thema genau reflektieren, kommt im Moment der Umsetzung der Idee das Material bzw. das Medium, in dem gearbeitet wird, hinzu, das die Ausgangsabsicht modifiziert. Selbst in dem (Sonder-)Fall, in dem die Künstlerin es anstrebt, ihre sprachlich vorformulierten Reflexionen und Erkenntnisse so präzise wie möglich zu vermitteln, werden sich diese im Verlauf der Realisierung des Kunstwerks durch die Weise der Darstellung ändern. Versteht man die Intensivierung des Weltverhältnisses so, dass künstlerisches Arbeiten den Künstlern keine methodische Absehung von der eigenen Person bzw. vom eigenen Leben erlaubt (wie wissenschaftliche Methoden sie in der Regel verlangen), so lässt sich die Differenz zwischen Kunstproduktion und wissenschaftlicher Arbeit auch im Vergleich zwischen konzeptueller künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeitsweise noch wiedererkennen.²⁹

27 H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1, S. 115.

28 Wolfgang Rihm: *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, hg. v. Ulrich Mosch, München, Wien 2002. Im Moment des Komponierens wird das Sich-ins-Verhältnis-Setzen des Komponisten zur Welt nicht aufgehoben oder ausgeblendet, sondern im Gegenteil: es wird intensiviert. »Krisenschnittpunkte des Lebens« (S. 29) – also Momente hoher Intensität – werden im Prozess des Notierens in »geronnene Lebenszeit« (S. 27) verwandelt. Das heißt, das subjektive Weltverhältnis wird nicht nur thematisiert, sondern durchlebt und »seismographisch notiert« (S. 29).

29 Dieses Kriterium der Differenz zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Arbeiten schlägt auch Dieter Henrich vor: »...die Erkundung einer möglichen Stabilität im Leben. Auch sie geschieht in der Kunstpraxis – in jeweils einem Metier –, ist aber nicht zu verstehen als Beherrschung dieses Mediums und als seine Strukturierung zu der in ihm mögli-

Übereinstimmend und selbstverständlich gehen Künstler von der Bedeutung eines der Produktion vorgelagerten Weltverhältnisses der Künstler für die Produktion aus. Ebenso formulieren sie einen Weltbezug der Kunstwerke, der im Verhältnis zur Realität einer der Verarbeitung von Realität ist.

Diese Differenz zwischen der von Künstlern vorgefundenen Wirklichkeit und der Wirklichkeit, die sich in der Produktion bildet, wird sowohl als eine Übertreibung der Realität als auch als deren mögliche Negation beschrieben.³⁰ Die Strategie der Übertreibung lässt sich dem

chen Richtigkeit und Dichte. Es ist diese Tatsache, die Künstler zu so sensiblen Individuen macht in ihrer Zeit, und sie erklärt auch zu einem guten Teil, warum viele Künstler, im Unterschied zu dem Durchschnitt der Wissenschaftler, nicht nur in ihrer Arbeit, sondern auch im persönlichen Verhältnis zu ihrer Arbeit einen spezifischen Ernst zeigen. Wohl erklärt er sich auch daraus, dass der Künstler mit seinem Werk in ganz anderer Weise als der Forscher allein steht und [...] etwas von sich selbst preisgibt.« Dieter Henrich: »Kunstphilosophie und Kunstpraxis«, in: Ders.: Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst, Frankfurt/Main 2003, S. 265-299, hier S. 296.

- 30 Heiner Müller konstruiert drei verschiedene Modelle des Verhältnisses von künstlerischer Produktion zur Welt: ein Differenzmodell, eines der Negation und gleichzeitigen Entgegensetzung und eines der Überhöhung. Das von mir so genannte Differenzmodell definiert er folgendermaßen: »Mich interessiert Verarbeitung von Realität und nicht die Realität selbst.« (Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 64) Wenn Schreiben »Lebensausdruck« (Bd. 2, S. 102) ist und »eine Methode, die eigenen Erfahrungen neu zu verarbeiten« (Bd. 2, S. 132), ergibt sich daraus, dass verarbeitete Realität nicht mehr der (ursprünglich) vom Autor wahrgenommenen Realität gleichen kann. Welt kommt über das (sowohl bewusste als auch unbewusste) Agieren des Künstlers mit ins Spiel und wird als konstruierte bzw. neu organisierte im Prozess ihrer Verarbeitung von realer Welt differenziert. Dieses Differenzmodell bleibt implizit in den folgenden zwei Modellen enthalten; die Art der Differenz wird aber in beiden jeweils anders bestimmt: Im zweiten Modell, dem der Negation, entwirft Müller die Differenz zwischen der unmittelbaren Wirklichkeit und einer anderen Wirklichkeit, die sich in der Produktion bildet, als eine zwischen Realität und Unmöglichkeit. Diese dem Werk zugeordnete Wirklichkeit ist im Verhältnis zur Realität eine Unmöglichkeit. Sie bekommt den Charakter einer Utopie, die der Wirklichkeit des Lebens entgegengehalten ist. »Wirklichkeit unmöglich zu machen« (Bd. 2, S. 13), sie zu negieren, ist die »einzige Möglichkeit, mit Wirklichkeit umzugehen« (ebd.). Diese Strategie der Verunmöglichung erläutert Müller sehr oft in Interviews. Dies hindert ihn aber nicht daran, einen dritten Fall von Weltverhältnis zu etablieren, in dem er künstlerisches Produzieren als eine Verstärkung vorgefundener Wirklichkeit versteht. »Alles, was man in Deutschland macht, muß kriegerisch sein, muß als Krieg verstanden werden. Und Theater ist nicht möglich in Deutschland außer als Krieg gegen das Publikum...« (Bd. 2, S. 20). In diesem dritten Modell wird das Produzierte nicht in Richtung auf eine unmögliche Wirklichkeit entwickelt, sondern vorhandene und vom Autor

butlerschen Performativitätsmodell zuordnen, sie beinhaltet eine Auswahl und Betonung bestimmter, bereits existierender Perspektiven auf die Realität zuungunsten anderer möglicher Darstellungsweisen. Die Strategie der Negation kann im Sinne Bollacks als ein Verfahren des Ein- und Ausschließens von Versatzstücken bekannter Realität, als ein Verfahren, in dem sich auf diese Weise Neues bildet, gedeutet werden. In beiden Fällen – der Übertreibung und der Negation – entsteht etwas von der Ausgangssituation Verschiedenes. Das Verfahren der Negation enthält den Verweis auf das »Imaginäre«, welches in seiner Als-ob-Struktur »das Faszinosum der ästhetischen Fiktion, ihre Erfahrung im eigentümlichen Oszillieren zwischen dem Realen und dem Irrealen [...] zu erklären vermag.«³¹ So wird das fiktive Andere der negierten Wirklichkeit als Imagination und somit als Utopie der vorgefundenen Wirklichkeit entgegeng gehalten. Piper nennt dies einen »eigenen individuellen Weltbezug«, der bereits vorhandenen Darstellungen eines gesellschaftlich Wirksamen angefügt wird, der sich durch das »Hinzufügen eines neuen Gebildes oder Ereignisses« vollzieht und dessen Vollzug eine Veränderungswirkung hat.³² Beide Verfahren, Übertreibung und Negation, existieren als Möglichkeiten nebeneinander. Es besteht, philosophisch gesehen, kein Widerspruch zwischen ihnen, wenn man annimmt, dass sowohl die eine als auch die andere zum Einsatz kommt. In beiden Fällen ist die Befragung eigener Weltverhältnisse durch die Künstler die Voraussetzung für die Anwendung der Verfahren. Ebenso wie sich das Weltverhältnis der Rezipienten künstlerischer Gebilde oder Ereignisse verändert, verändert sich das Weltverhältnis ihrer Produzenten in der

analyisierte Wirklichkeit wird hier so verstärkt, dass sie sich durch diese übertreibende Überhöhung des Vorgefundenen von der nichtkünstlerischen Wirklichkeit unterscheidet. Alle Methoden der dramatischen Darstellung politischer und sozialer Realität gehören ins dritte Modell.

- 31 Hans Robert Jauf: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1991, S. 304. Den Zusammenhang zwischen der Abkunft des Imaginären von dem Realen und der Weise der Aufrufbarkeit dieses Imaginären, die die Machbarkeit des Fiktiven überbietet, bestimmt Jauß als anthropologisches Bedürfnis nach Vollkommenheit. »In dem zu erwägenden Modell bleibt das Fiktive nicht mehr nur kontrafaktisch bestimmt, sondern gewinnt eine vermittelnde Funktion hinzu: indem es bestimmte Realität negiert, gibt es ineins damit dem Imaginären Prägnanz und Gestalt...« (Ebd., S. 303)
- 32 Künstlerische Arbeit verändert laut Piper die Welt, indem sie »eine neue Präsenz schafft, die irgendwie in die Weltsicht der wahrnehmenden Person integriert werden muß« (A. Piper: *Metakunst und Kunstkritik*, S. 147). Präsenz entsteht durch »Hinzufügen eines neuen Gebildes oder Ereignisses« (S. 159) zum Bestehenden, sie entsteht aber auch dann, wenn die Künstlerin vorhandenen Objekten einen Kunststatus zuerkennt.

Produktion, wie Piper, Müller, Bachmann und Tarkowskij übereinstimmend behaupten.

Die von den Künstlern favorisierte Darstellung des Vollzugs von Weltverhältnissen in der Verarbeitung einer von ihnen wahrgenommenen Realität (einer Verarbeitung, die umgekehrt auch die Künstler verändert), schließt bereits eine Definition künstlerischen Produzierens als eines reinen Abbildens der Realität aus. Somit wird es bereits systematisch unmöglich, Kunstproduktionen als »geschichtliche Notwendigkeiten« aufzufassen³³ und die Künstler reduzierend als Medien zu bestimmen, durch die hindurch beispielsweise ein »Naturzustand fixiert« wird³⁴ oder durch die sich Gesellschaftliches ereignet. Vielmehr macht die Beschreibung Pipers, dass Künstler beeinflusst sind durch ein »Spektrum unbestimmbarer Kräfte«, wie durch »das Soziale, Politische, Psychologische, Physiologische, Ästhetische, Philosophische usw.«, erst dann Sinn, wenn dem Zum-Ausdruck-Bringen sozialer, ästhetischer und anderer Tendenzen der Gesellschaft die Individualität der Weltformulierung durch die Künstler hinzugefügt wird. Piper zieht also den Schluss, dass Künstler diesen Reflexionsprozess der Gesellschaft leisten müssen.³⁵

Ich fasse das 2. Kapitel zusammen: Die Fragen, die von Künstlern in ihrer Arbeit behandelt werden, sind wesentliche, existentielle Fragen in dem ausgeweiteten Sinn, dass sie, anders als Alltagsfragen oder wissenschaftliche Fragen, das eigene Weltverhältnis oder mögliche Teilaspekte desselben berühren. Die expliziten oder impliziten Fragestellungen, die am Anfang der künstlerischen Arbeit stehen, initiieren den Versuch, einen Weltbezug exemplarisch zu formulieren – und zwar dezidiert im Gestus des Noch-nicht-Wissens. Bereits im Vorstadium zur Produktion richtet sich das Begehren der Künstler darauf, je verschieden wahrgenommener Realität eine individuelle Verarbeitung derselben hinzuzufügen.

33 W. Rihm: Offene Enden, S. 220. Rihm lehnt die Beschreibung des Produktionsmoments als Moment, in dem der Künstler zum Medium »geschichtlicher Notwendigkeiten« wird, ab.

34 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 194. Dass Tarkowskij eine Charakterisierung des Künstlers als Medium, durch das sich Realität formuliert, ablehnt, belegt sein Einwand gegen einen »Naturalismus«, in dem durch die Filmkamera objektivistisch ein »Naturzustand fixiert« werden soll. Denn den gebe es nicht; die »jeweilige Weltsicht« des Autors sei nie vom Gefilmten trennbar, bleibe also immer relevant.

35 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 160. Vgl. ebd.: »[D]er Künstler / die Künstlerin muß dies umso mehr tun«.

3. Die Ausrichtung auf das evidente Werk

3.1 Produktionsmethoden

Wiewohl Künstler (im weiten Sinne) von begrifflich formulierten Weltverhältnissen ausgehen, hat die Herstellung eines Kunstwerks nichts mit der direkten Setzung einer Idee in die Materialität des Werks zu tun. Es ist komplizierter. Zwei Dimensionen sind nach der übereinstimmenden Auskunft der Künstler mit im Spiel: die bewusste und die unbewusste Aktivität der Künstlerin auf der einen Seite und eine Art Vorhandenheit des Materials auf der anderen Seite. Das Material existiert einerseits unabhängig von den Künstlern, ist ihnen äußerlich, andererseits wird es bereits aus ihrer Perspektive wahrgenommen. Zum Material gehören nicht nur Meta-Medien wie Sprache und Tonalität, sondern auch deren konkrete Existenzformen als »Ideen, Träume, Politik und Philosophie«³⁶ oder als schon vorhandener »großer Musikblock, der in mir ist«³⁷. Die Künstler selbst sind der Ort komplexer Prozesse, in denen sich Nachdenken und unbewusstes, zum Teil auch motorisches, d.h. willkürliches Reagieren abwechseln. Diese beiden großen Zuordnungen von Reflexion und Handlung als Methoden der Produktion teilen alle zitierten Künstler in ihren Beschreibungen. Sie unterscheiden sich aber in den Gewichtungen und in der Darstellung des Verhältnisses von Reflexion und Handlung: Während Bachmann dem Denken im Prozess des Schreibens als reflexiver Vergegenwärtigung sowohl von Gefühlen als auch von moralischen Werturteilen eine herausgehobene Stellung gibt und es dezidiert auf eine qualitativ höhere Stufe stellt als die anfänglichen Intentionen des Schriftstellers, betont Müller die »Freiheit im Umgang mit dem Material«, die Treffsicherheit und Genauigkeit von »Willkür« und »blinde(r) Entscheidung«.³⁸ Beide unterstreichen die Intensität der Pro-

36 Vgl. H. Müller: *Gesammelte Irrtümer. Im Prozesscharakter* (Bd. 1, S. 50) gelingender Produktion, der eine ganz und gar geplante Vorgehensweise unmöglich macht, ist die Differenz des künstlerischen Produkts zum in ihm verarbeiteten Material begründet. Ideen, Träume, Politik und Philosophie (Bd 2, S. 142f.; Bd. 3, S. 150), wie sie im Künstler vorliegen, sind nicht Resultate künstlerischen Vorgehens, sondern dessen Ausgangsmaterial.

37 W. Rihm: *Offene Enden*, S. 11.

38 Statt des Sprachexperiments stellt Bachmann einen moralischen Antrieb »vor aller Moral« (FuS, S. 192) dem Schreiben voran. Ich interpretiere diesen Antrieb als einen moralischen Anspruch, der sich mit bestehenden moralischen Regeln nicht zufriedengibt. Dieser ist die »Stoßkraft für ein Denken, das zuerst noch nicht um Richtung besorgt ist«. Der Übergang vom Antrieb zum Denken, »das Erkenntnis will« und »eine philosophische Richtung einschlägt«, geht einher mit der reflexiven Vergegenwärti-

duktionssituation, Bachmann spricht von Zwang und Obsession, Müller von Hochspannung und Magnetfeldern.³⁹ Erst in der Bewegtheit dieses Augenblicks gehen Gedachtes und Ausgeführtes eine Synthese ein, durch die Neues erzeugt wird. Die Logik des Vollzugs bringt es mit sich, dass Gedachtes und Beabsichtigtes modifiziert, ja sogar destruiert wird. »Aber wenn man Stücke schreibt, ist der Hauptimpuls wirklich Destruktion, bis man, aber das klingt furchtbar metaphysisch, vielleicht auf einen Kern stößt, mit dem man dann wieder etwas bauen kann.«⁴⁰

Die Verschränkung von »Denkprozessen« mit der Komplexität künstlerischen Agierens wird von Piper als eine auch theoretisch nicht

gung sowohl von Gefühlen als auch von moralischen Werturteilen (FuS, S. 192). Das, was dabei jeweils zum Gegenstand des Bedenkens wird, hängt vom spezifischen Weltverhältnis des Autors ab. Die Differenz seiner Fragen zu wissenschaftlichen Fragen besteht darin, dass sie übergreifend und komplex gestellt sind und nicht so schnell ins Konkrete des Details aufgelöst werden. Allein im Umgang »mit der Sprache und durch die Sprache hindurch« (ebd.) versucht der Schriftsteller zu Erkenntnis zu kommen. Weil diese Erkenntnis immer speziell die seine ist, wird die jeweilige Richtung, in die er sich entwickelt, »immer eine andere sein« (FuS, S. 193) als die anderer Autoren.

H. Müller, *Gesammelte Irrtümer: Die »Freiheit im Umgang mit dem Material«* (Bd. 1, S. 50), »Willkür« und »blinde Entscheidung« (Bd. 3, S. 163) sind nach Müller Methoden, die bei begabten Autoren zu Werken führen, die (auch als fragmentarische) ihre eigene Genauigkeit im Verhältnis zum Kontext des jeweiligen Künstlers und zum Material aufweisen. »Die Differenz ist die wichtige Qualität, und nicht die Ähnlichkeit oder die Gleichheit oder die Einheit.« (Bd. 2, S. 161) Die im Stück zu gewinnende Differenz ist eine von Müller gegen »vereinheitlichendes Denken« (Bd. 2, S. 161) gesetzte. Also kann künstlerisch blind Gesetztes unter den Umständen seines Gelingens sich präzise zu Außerkünstlerischem verhalten, kann Perspektiven eröffnen. Wie ist dies zu erläutern? Die »Hochspannung von einem Arbeitsprozeß« (Bd. 2, S. 147), die Entstehung eines »Magnetfeld(es), was sehr viel anzieht« (Bd. 2, S. 147), »so ein Wahn, so eine Obsession, die Revolution oder Sexualität heißen kann« (Bd. 1, S. 58), bringen die Ideen des Künstlers, seine Träume, seine Ansichten über Politik und Geschichte auf eine Weise in Bewegung, wie es bloßes Nachdenken oder bloßes Handeln nicht vermögen. Im Fluss dieser Bewegung trifft der Künstler Entscheidungen; Gedachtes und Erlebtes wird miteinander in einen Prozess der Synthese gebracht. »Verantwortungslos« ist das Produzieren insofern, als der Künstler im Moment der Produktion keine Rücksicht auf Menschen oder Tatsachen nehmen kann, die außerhalb dieses Prozesses liegen. Es herrscht eine eigene Logik des Vollzugs, die sich ab der ersten Entscheidung entwickelt, »...der erste Satz erzwingt den letzten« (Bd. 2, S. 89). »Es ist ein Material, in dem und mit dem ich mich bewege und das mich bewegt.« (Ebd.)

39 I. Bachmann: AWP, S. 295. H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 2, S. 147.

40 Ebd., Bd. 3, S. 193.

zu lösende Verknüpfung dargestellt,⁴¹ während Rihm das Verhältnis von Reflexion und Handlung als ein durch und durch dialektisches begreift. Rihm bestimmt die Planmäßigkeit des künstlerischen Vorgehens als geplante Ungeplantheit, als absichtsvolle Absichtslosigkeit.⁴² Ebenso wie Rihm bestreitet Tarkowskij die totale Souveränität der Künstlerin, die mit etwas experimentiert, über das sie aus einer überlegenen Position

- 41 A. Piper: *Metakunst und Kunstkritik*, S. 137: »Das wohlversiegelte, in sich geschlossene Kabinett formalistischer Ästhetik erstickt uns alle.« Piper meint damit, dass eine einseitige Konzentration auf formale ästhetische Fragen den künstlerischen Produktionsprozess lähmt, ihn behindert. In der Produktion müssen immer beide Seiten im Spiel sein: das Ästhetische und das Außerästhetische. Denkprozesse – eng mit der Kunstproduktion verknüpft – bekommen von Piper eine hervorgehobene Stellung zugesprochen; auch diese Hinwendung zum Denken lässt sich als eine Absage an formale Kenntnis und innerbetriebliche Orientierung im System der Kunst auslegen. Piper beschreibt Denkprozesse als in verschiedenen Richtungen und Spielarten auftretend: Eine Idee von der Gestalt des noch zu schaffenden Kunstwerkes kann beispielsweise aus dem Unterbewussten »plötzlich [...] zu Bewußtsein kommen« (S. 157), d.h. es ist »zu erklären, was bereits geschehen ist« (S. 177). Das Werk kann ferner »in einem Denkprozeß« (S. 177) geschaffen werden, anders formuliert, den Gedanken der Künstlerin kann eine zentrale Rolle im Prozess der Produktion zukommen. Spielarten solcher Reflexionstätigkeit gibt es viele: Künstler »schließen [...] von Problemen, denen [sie] im letzten Werk begegnet sind, auf mögliche Lösungen im nächsten, oder werden [...] durch die Betrachtung der Werke anderer oder einen zuvor nicht wahrgenommenen Aspekt [ihres] eigenen Werkes ›inspiriert«, oder [sie] lesen [...] etwas, erfahren etwas, unterhalten [sich]...« (S. 157). Mit der Darstellung künstlerischer Verfahrensweisen schließt Piper darüber hinaus organisatorische und finanzielle Überlegungen in den Produktionsprozess ein und betont so, dass künstlerische Entscheidungen auch im Hinblick auf diese Bedingungen getroffen werden. Sie widerspricht demzufolge einer (auch in der philosophischen Ästhetik) weit verbreiteten Gepflogenheit, den Vorgang der künstlerischen Produktion von allem Technischen und allem Banalen zu »reinigen«, um ihn so in seiner Wesentlichkeit zu erfassen. In dieser Reinheit existiere Kunstschöpfung nicht (S. 158).
- 42 W. Rihm: *Offene Enden*, S. 112. Es kommt nun darauf an, sich in einen »überhellen Zustand« (S. 45) zu versetzen, ein Spiel zu beginnen, bei dem man nicht mit den Dingen spielt, sondern in dem man »sich aufs Spiel setzt« (S. 22). Dieses Spiel beginnt absichtsvoll, es »erscheint im Vorfeld eindeutig methodisch planbar« (S. 97); der Spieler (Künstler) nimmt die Prämissen des Spiels als Voraussetzung der Produktion zur Kenntnis. Dann wird aber das, wovon ausgegangen wurde, »einer großen Erosion« ausgesetzt. Ein dialektischer Prozess zwischen »Bruch und Bogen«, ein »Spalt- und Modellvorgang«, der »Bild und Negativbild« gleichzeitig hervorbringt, beginnt (S. 11). Seine relative »Voraussetzungslosigkeit« (S. 17) ergibt sich aus der Heterogenität des zu Bearbeitenden, aus der »Offenheit für Einflüsse von außen« (S. 31) und aus der Krisenhaftigkeit der Arbeitssituation.

heraus entscheiden könnte. Wenn die Künstlerin »dem Leben folgt«, bildet sie nicht schlicht eine gedankliche Absicht im Material ab. Vielmehr hat man es mit einem Wechsel zwischen Aktivität und Passivität zu tun, den Tarkowskij als eine Verschränkung des Konzepts mit der Reaktion auf Situationen, mitarbeitende Personen (z.B. Schauspieler) und Materialien begreift. Im Prozess scheint der Künstler erst »ein für ihn selbst wesentliches Problem zu entdecken«. Ideen, von denen Künstler ausgehen, modifizieren und konkretisieren sich also im Produktionsprozess.⁴³

An dieser Stelle bietet sich ein kurzer Exkurs zu Hegels Darstellung der Kunstproduktion an. Hegel beschreibt das Produzieren auf den ersten Blick ähnlich, nämlich als die künstlerische Ausgestaltung eines Gehaltes in einem Material. Die wesentliche Differenz zwischen der hier vorgenommenen Beschreibung der Produktion und der »Setzung des Schönen« bei Hegel (die auch von ihm zunächst als Formulierung eines Weltverhältnisses definiert ist), liegt in der dargelegten Nichteinlösbarkeit der anfänglichen Ideen; und die Ursache dieser Nichteinlösbarkeit besteht darin, dass der Bearbeitungsprozess ein Transformationsprozess ist, in dem sich auch die Ideen transformieren.⁴⁴ Weil die Kunst nach Hegel die Bestimmung hat, »das Dasein in seiner Erscheinung als *wahr* aufzufassen«⁴⁵, und die Wahrheit eines Gegenstandes bedeutet, dass dieser seinem Begriff entspricht,⁴⁶ ist die Produktion von Kunstwerken

43 Tarkowskij grenzt sich entschieden von Künstlern ab, die schlicht eine gedankliche Absicht im Material abbilden. Anhand des filmischen Bildes vom Zaun, der das Liebespaar trennt – eines Bildes, das unmissverständlich zu verstehen gibt, wie es gedeutet werden muss – kritisiert Tarkowskij die Banalität des Illustrativen (Die versiegelte Zeit, S. 77f.). Es kommt darauf an, solch banalisierende Umsetzungen zu vermeiden, zu denen es kommt, wenn ein Regisseur einen schon gewussten, bereits sprachlich ausbuchstabierten Subtext einer Szene »unmittelbar« durch das Bild »zum Ausdruck bringen will« (S. 27). Trotzdem gibt es ein »Ideenkonzept«, das am Anfang der Arbeit steht. Die »künstlerische Grundhaltung« in der Sache bildet sich aber im Arbeitsprozess noch einmal anders heraus, wenn »neue Gesichtspunkte« ins Spiel gebracht werden – nicht durch den Regisseur, sondern durch das, womit er umgeht: durch das Material, durch die Situation, vielleicht durch andere an der Filmproduktion beteiligte Personen (S. 81). Erst dann scheint der Künstler »ein für ihn selbst wesentliches Problem zu entdecken« (ebd.; Hervorhebung von mir, J.S.).

44 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke [in 20 Bänden]. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt/Main 1986, S. 52: »Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das vernünftige, daß der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt.«

45 Ebd., S. 205.

46 Ebd., S. 150.

nach Hegel als Gestaltung dieses Begriffs in der »äußeren sinnlichen Welt« zu verstehen. Da im Hegelschen Begriff das Besondere unter das Allgemeine gebracht sein soll, wäre die künstlerische Produktion also die Ausführung eines schon vorhandenen Objektiven, das somit im Prozess der Gestaltung keiner wesentlichen Transformation mehr unterliegen kann, sondern sich nur im Kunstwerk wieder zeigt. Dass dabei Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und Begeisterung als Antriebsmomente wirken, welche laut Hegel nicht erworben werden können, sondern speziell Künstlern naturgegeben zur Verfügung stehen, ändert nichts an der Beschreibung der Kunstproduktion als eines Vorgangs, in dem »die an und für sich seiende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen [...] zur äußeren Erscheinung gelangen soll.«⁴⁷

Spricht Hegel über die produktive Tätigkeit der Künstler als eine Aktivität, die diese auf Grund ihres herausgehobenen Talents vollziehen, so trennt er zwischen dem aktiven Künstler und seinem passiven Material, welches zum Träger der künstlerischen Setzung wird. Nach der Ansicht der zitierten Künstler ist eine solche Trennung zwischen dem »Disponieren des Künstlers« und der »Disposition des Materials« nicht möglich. Das Verhältnis zwischen Künstler und Material ist komplexer: Der Komponist muss sich auf den Zufall dessen, was ihn beim Komponieren erreicht, einlassen – aber um diesen Zufall im Prozess dennoch zu »setzen«. Er überlässt sich also nicht gänzlich Material und Situation, versucht aber auch nicht, sie vollends in den Griff zu bekommen.

3.2 Transformation: Der Umschlag ins Kunstwerk

Eine »Konzeption erscheint immer durch das Werk« und ist nicht mit dem gleichzusetzen, was ein Künstler antwortete, würde er nach seinen Ansichten gefragt.⁴⁸ Es müssen also transformatorische Prozesse stattge-

47 Ebd., S. 364. Vgl. S. 367: »Dies künstlerische Schaffen schließt deshalb, wie die Kunst überhaupt, die Seite der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in sich, und diese Seite ist es, welche das Subjekt nicht in sich selbst hervorbringen kann, sondern als unmittelbar gegeben in sich vorfinden muß. Dies allein ist die Bedeutung, in welcher man sagt, das Genie und Talent müsse angeboren sein.«

48 Ingeborg Bachmann: »Frankfurter Vorlesungen«, in: Werke, Bd. 4, S. 181-271 (im Folgenden zitiert als FV); dies.: »Zur Entstehung des Titels ›In Apulien‹«, in: Werke, Bd. 4, S. 305-306 (im Folgenden zitiert als ETA). – Das schriftstellerische Werk ist laut Bachmann Ergebnis transformatorischer Prozesse, »denn eine Konzeption erscheint immer durch das Werk, immer tut sich der Anspruch kund, die Position« (FV, S. 202; Hervorhebung von mir, J.S.). Ein Anspruch, der ins Werk hineingearbeitet wurde, ist aber nicht gleichzusetzen mit dem, was ein Schriftsteller, nach seinen Ansichten gefragt, explizit äußern würde. Bachmanns Hinweis auf »die

funden haben, die zur »erfundenen Form« des Kunstwerks, seiner Formel, wie Bachmann sagt, geführt haben.⁴⁹ Es handelt sich um Prozesse, in denen laut Müller aus Willkür Genie wurde (mit Genialität meint er die Überlegenheit des Produkts über die in ihm verarbeitete Meinung) und die ein aus sich selbst heraus wirkendes Kunstwerk zum Ergebnis haben, das an seinen Wirkungen gemessen werden kann.⁵⁰ Jener Moment des Umschlags von Gedanken, Aktionen und Reaktionen im Zusammenspiel mit dem Material in das Neue – ins Kunstwerk –, den Rihm mit dem Begriff »Mutation« als einen transformativen Sprung umschreibt, ist auch theoretisch der interessanteste Moment der Kunstproduktion. Leider bleibt genau dieser Moment im Dunklen. Alle Künstler bestätigen, dass nur nachträglich festgestellt werden kann, *ob* diese Transformation stattgefunden hat. Nachträglich entscheiden sie darüber, dass es eine solche gab und ob sie als eine gelungene Transformation bewertet werden soll. Die Feststellung, »dass es stimmt«, ist nach Rihm die nachträgliche Feststellung: Hier ist etwas Ernstzunehmendes entstanden.⁵¹ Transformationen werden in ihrer Chronologie

Interferenzen zwischen Autor und Ich« (FV, S. 221) des Textes belegen das. Wir wissen von »allen möglichen Ich in der Dichtung, dem fingierten, verkappten, dem reduzierten, dem absoluten lyrischen, dem Ich als Denkfigur...« (ebd.). Bachmann kommt es auf die Differenz zwischen dem schreibenden und dem im Schreiben konstruierten Ich an, letzteres ist Repräsentant einer eigenen Position des literarischen Textes. Auf welchem Weg kann es zu diesem Ich des Textes, zu seiner Eigenständigkeit kommen? Wie verläuft der Prozess der Verwandlung und wie der »Weg vom Prozeß zur Formel« (ETA, S. 306)? Die Autorin deutet das Verhältnis von Schreiben und Denken als einen Wechselwirkungsprozess. Darin werde die reflexive Vergegenwärtigung des Denkens, die am Anfang der literarischen Produktion stehen muss, in den Schreibfluss hineingebracht und dieses Denken in ihm und durch ihn verändert. Zwischendurch, zwischen Schreiben und Schreiben, werde das Geschriebene wieder kontrollierend zu den Gedanken ins Verhältnis gesetzt.

- 49 Vgl. I. Bachmann: ETA, S. 306. – W. Rihm: Offene Enden, S. 28. Das Kunstwerk (bei Rihm die Komposition als Partitur) hat eine Form angenommen. Seine Form ist das »unvermeidbare Ergebnis [...] von Erfindung«. Erfundene Form ist aber nicht allein künstlerische Setzung, sondern Rihm schreibt etwas kryptisch, »daß jeder in Musik erfundene Gedanke sich seine Form schon selber »schafft«. Die künstlerische Setzung bringt also einen Formbildungsprozess in Gang, an dem das Material nicht nur passiv beteiligt ist.
- 50 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 3, S. 163.
- 51 Vgl. W. Rihm: Offene Enden, S. 162 zum Begriff der Mutation. Der Mutationsbegriff markiert genau den transformativen Sprung, in dem sich Formbildung ereignet. Die Form muss fast gleichzeitig vom Künstler als »das Wirkliche« erkannt und somit in den Status des Kunstwerks bzw. in den Status eines seiner Elemente gehoben werden, um im Prozess nicht

von allen Künstlern gleich beschrieben: Weiß die Künstlerin, »daß es stimmt«, ist der Moment der Transformation Vergangenheit. Ebenso können Künstler diesen Moment nicht erzwingen, sie können ihn aber situativ provozieren; sie können ihm ihre Gedanken »bereitstellen«.⁵² Wenn sich laut Tarkowskij in einer Bildstruktur des Films Gedankensysteme darstellen, so ist Transformation bereits geschehen.⁵³ Wenn nach Müller die Intentionen des Künstlers verbrannt sind im Entstehungsprozess des Werks, ist die Transformation in das Stück beendet, das der Autor selbst im Moment seiner Entstehung nicht kennen kann. »Ich schreibe mehr als ich weiß.« »Wenn ich damit fertig bin, dann kann ich darüber nachdenken...«⁵⁴ Der exakte Moment der Transformation des Gedachten, das vom Autor zum Einsatz gebracht wurde, in den literarischen Text kann laut Bachmann nicht nachträglich dezidiert nacherzählt werden, es lässt sich lediglich bestätigen, dass er stattfand.⁵⁵ Und

wieder verlorenzugehen. Das ist der subjektive Akt der Entscheidung (ebd., S. 43).

- 52 Ebd., S. 28. Auch wenn der Autor später für die gefundene Form mit seinem Namen zeichnet, kann er nicht die Transformationen erzwingen, die das Kunstwerk erst zum Kunstwerk machen. Er kann sie wollen, er kann sie situativ provozieren, er kann den Gedanken »bereitstellen«. Aber ob dieser »Gedanke sich seine Form [...] schafft«, ob dieser kurze Moment des Transformierens stattfindet, das liegt in letzter Konsequenz außerhalb seines Einflusses.
- 53 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 64. Das Konzept eines Films ist sein Drehbuch. Das Drehbuch bietet laut Tarkowskij noch nicht das, was den »Regisseur auch tatsächlich« zu einem »Künstler« und die »Kinematographie« zu einer »Filmkunst« macht. Der Regisseur kann aber zunächst vom Drehbuch ausgehen. Die künstlerische Arbeit am Film beginnt allerdings dann, wenn eine »eigene unverwechselbare Bildstruktur aufkommt«. Solche ist Darstellung des »eigenen Gedankensystems« des Künstlers. Wenn sich in einer Bildstruktur ein Gedankensystem darstellt, so ist einerseits bereits Transformation geschehen – Transformation von Gedachtem in Gesehenes –, andererseits kann man sich einen Film nach Tarkowskij nicht zuerst erdenken und ihn dann drehen, ist also die Verwandlung von Gedachtem in Bilder auf direktem Weg gar nicht möglich.
- 54 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 100. Die Intentionen des Künstlers sind seine gedanklichen Vorhaben. Gelingt die Transformation im Schreibprozess, verbrennen in ihm laut Müller alle Intentionen. »Schreibend bin ich sie losgeworden.« (Bd. 1, S. 95) Das Zusammenspiel von Raumvorstellung (der Vorstellung von den »Positionen der Figuren des Stücks im Raum und zueinander«; Bd. 2, S. 41), Körpern und Ideen bringt etwas hervor, das der Autor selbst im Moment der Entstehung nicht kennen kann. »Deshalb bin ich immer in einer schwierigen Lage, wenn ich gezwungen bin, meine eigenen Texte zu interpretieren. Ich schreibe mehr als ich weiß.« (Bd. 1, S. 100)
- 55 Den unbewussten Anteil im Schreiben gibt Bachmann in einem Bild wieder: »Das Wasser, mit dem ein Fluß mündet, erinnert sich nicht an die

auch laut Piper bleiben sowohl der »kreative interne Prozeß« als auch das in ihm entstehende Kunstwerk »opak«. ⁵⁶ Die Künstlerin ist die einzige Person, die über die Entstehungsgeschichte des Werks Auskunft geben kann, sie allein kann Vorgefallenes erinnern. Aber auch damit wirft sie nicht das entscheidende Licht auf den Moment des Umschlags. ⁵⁷

3.3 Die Vergegenwärtigung von Realität im Kunstwerk

Den Ausspruch »Kunst ist Kunst« zu akzeptieren, »käme einer Bankrotterklärung gleich«. ⁵⁸ Denn darüber, *dass* Kunstwerke sich in irgendeiner Form auf außerkünstlerische Realität und nicht bloß selbstreferentiell auf Kunst beziehen, besteht unter den zitierten Künstlern (und über sie hinaus vermutlich bei den meisten) ein Konsens. Von Kunstwerken lassen sich allerdings keine tagespolitischen Lösungen oder wissenschaftlich Verwertbares erwarten, denn dieser vordergründige Anspruch an Kunstwerke beinhaltet eine falsche Vorstellung von ihrem Realitätsbezug. Bei Bachmann ist es nicht die vom Schriftsteller *dargestellte*, sondern die »gesuchte und manchmal gewonnene Wirklichkeit«, die das Kunstwerk im Falle seines Gelingens enthält, eine Realität des Werks,

Quellen, die Zuflüsse, die Ufer, die es berührt, an das Gras, über das es schäumte, und die Wurzeln und Stämme, die es mitriß.« (ETA, S. 306) Diese allegorische Darstellung genau den eigentlich interessanten Moment im Produktionsprozess – den der Transformation des Gedachten, das vom Autor zum Einsatz gebracht wurde, in den literarischen Text. Dieser Moment könne nicht nachträglich dezidiert nacherzählt werden, es lasse sich lediglich bestätigen, dass es ihn gab. Die Transformation sei aber anwesend – im lyrischen Text selbst, denn »ein genaues Bild für Prozeß und Formel, das fällt mit dem Gedicht selbst zusammen« (ETA, S. 306).

56 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik. – Das Kunstwerk ist nach Piper dann »in seiner höchsten Potenz« (S. 133), wenn es sich noch im Kopf der Künstlerin befindet. Dieses (noch) nicht kommunizierbare Stadium des Werkes ist zugleich dasjenige, in welchem es die Künstlerin »am meisten interessiert und am meisten beschäftigt« (ebd.). Dieses Vorstadium ist bestimmt von dem Impuls, »Erfahrung zum Ausdruck [zu] bringen« (S. 160). Um diesen inneren Prozess für andere zugänglich zu machen, ist es nötig, dass die Künstlerin »Kommunikationsmethoden als separate Form(en)« (S. 133) erfindet. Sowohl der »kreative interne Prozeß« (ebd.) als auch das durch ihn entstehende Kunstwerk sind mit Pipers Worten »opak« (S. 159). Das heißt, die Produktion und das in ihr entstehende Kunstwerk sind auch für die Produzierende »unzugänglich gegenüber begrifflicher Erklärung« (S. 160).

57 Ebd., S. 131.

58 I. Bachmann: FuS, S. 198f.

die sich unterscheidet von der Realität, in der das Werk entstand.⁵⁹ Müller betont das Geschaffensein als eine formale Bestimmung des Kunstwerks. Das Geschaffensein ist die Voraussetzung der Existenz und der Eigenständigkeit einer künstlerisch gestalteten Wirklichkeit, die Müller die »andere Wirklichkeit« des Werks nennt. Der vorgefundenen Wirklichkeit wird sie etwa in Theaterstücken Heiner Müllers als Utopie entgegengehalten.⁶⁰ Sie lässt sich aber nicht für jedes Kunstwerk als Utopie bestimmen. Kunstwerke, die lediglich Versatzstücke vorgefundener Wirklichkeit als dem Leben entnommene Ausschnitte präsentieren, zeigen »ihre« Realität als zeitliche und räumliche Begrenzungen im Gegensatz zur außerkünstlerischen Realität. Sie sind als eine Auswahl und Neuzusammenstellung vorhandener Realität in der Lage, ihre eigene »totale Besetzung mit Gegenwart« zu verzögern oder sogar zu stören, und offenbaren schon deshalb die Differenz zu dieser Realität.⁶¹ Hier

59 I. Bachmann: AWP, S. 294f.; Hervorhebung von mir, J.S. – Dass Wirklichkeit manchmal gewonnen werden kann, deutet darauf hin, dass sie erst im Schreibprozess entsteht und nicht nur durch diesen vermittelt wird.

60 Ingeborg Bachmann und Heiner Müller nähern sich der Frage nach der Darstellung von Realität in Kunstwerken von jeweils entgegengesetzter Seite. Während Bachmann dafür plädiert, Kunstwerke an ihren außerkünstlerischen Wirkungen zu messen, betont Müller die formale Seite des Kunstwerks als eine Differenz dargestellter Realität zur vorgefundenen, außerhalb des Kunstwerks existierenden. Mit der Form des Kunstwerks steht und fällt »ein Moment von Utopie«, repräsentiert in dieser Form. Müller betont also gerade die Künstlichkeit der Kunstwerke, die formale Bestimmung ihres Geschaffenseins im Verhältnis zu ihrer Umgebung, und definiert die »wichtige politische Funktion von Theater« als Resultat der »anderen Wirklichkeit« des Kunstwerks (Gesammelte Irrtümer, Bd. 2, S. 47). Dabei ist ihm das Anliegen Bachmanns, Kunstwerke müssten nach ihren außerkünstlerischen Wirkungen befragbar sein, selbstverständlich. Müllers Kommentare sind von der Sorge getragen, dass die Rezipienten dem Irrtum unterliegen könnten, Realität stelle sich so in Kunstwerken dar, wie sie uns andernorts auch entgegenkommt. Die eigenständig gestaltete künstlerische Wirklichkeit im Werk nennt Müller eine »andere Wirklichkeit« (ebd.).

61 Müller hebt an mehreren Stellen in den Interviews die Differenz seines Werkbegriffs zu dem von Botho Strauß hervor, den man als einen Künstler beschreiben könne, der lediglich Versatzstücke aus der Realität präsentiert: »Botho Strauß ist ein Fotograf. Er fotografiert die Bundesrepublik, das ist in Ordnung. Mehr sehe ich da nicht. Man kann sich darüber streiten, ob das Dramatik ist.« (Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 148) Kann die Form in Strauß' Kunstwerken – und in allen ähnlich erzeugten – ebenfalls die Rolle spielen, dass durch sie ein Moment von Utopie hergestellt wird, wie Müller das für seine eigenen Stücke in Anspruch nimmt? Zumindest spielt das Formale auch in dieser Gruppe von Kunstwerken eine Rolle: »Es gibt in seinen Texten manchmal etwas seltsam Schillerndes.« (Bd. 3, S. 219) Wenn Künstler mit Wirklichkeitsausschnitten arbeiten, so

bietet es sich an, an Pipers Definition von Kunstwerken zu erinnern, diese müssen nicht mehr hergestellt sein im klassischen Sinn, sondern können ebenso gut von Künstlern einfach ausgewählt werden. Auch diese Gegenstände oder Situationen haben nach Piper ihre »eigene Realität«, die sich von der Realität anderer Gegenstände bzw. Situationen unterscheidet.⁶² Spricht Rihm von der Abbildung des Lebens »auf anderer Ebene«, meint er Ähnliches, nämlich dass Planung und künstlerische Setzung, die sich in der Dramaturgie der Produktion vollziehen, die Ursachen dafür sind, dass das Werk durch seine Eigenschaften der Länge und der Gestalt erfassbar wird im Unterschied zum Erleben der Komplexität und Unendlichkeit und damit Nicht-Erfassbarkeit unspezifischer Wirklichkeit. Er begründet so die Differenz zwischen der im Kunstwerk vergegenwärtigten und der ungestalteten Wirklichkeit. Letztere bleibt ansonsten als »nonfunktionale Peristaltik von Werden und Vergehen« nicht-fassbar; durch das Kunstwerk als Begrenztes kann sie spürbar gemacht werden. So spiegelt das Werk laut Rihm nicht allein die subjektive Willkür seines Urhebers wider, sondern ist geeignet, außerkünstlerische Realität in einem generellen Sinn zu verdeutlichen.⁶³ Als Wieder-

liegt schon in der bloßen (durch Auswahl bestimmten) zeitlichen und räumlichen Begrenzung dieser Ausschnitte ein Moment der Differenz zur außerkünstlerischen Wirklichkeit. Müllers Beschreibung der Arbeitsweise des Theaterautors Botho Strauß entspricht der Beschreibung Jean Bollacks vom künstlerischen Produzieren als »Verfahren von Einschluß oder Ausschluß, die auf Wahl beruhen«, sehr genau. Siehe oben, Kap. II.1: Reflexivität und Handlungsspielraum.

- 62 A. Piper: *Metakunst und Kunstkritik*, S. 58: »Indem ich [als Künstlerin, Anm. von mir, J.S.] diese objektifizierte Wahrnehmungen mit Bedacht als Produkte eines ästhetisch informierten Bewußtseins registrierte, wurden sie zur Kunst. Ich funktionierte somit als aktive Kunst-Sortiererin, die vermöge ihres Kunstbewusstseins bestimmten Objekten der Umgebung (darunter menschlichen) Kunststatus zuerkannte.«
- 63 W. Rihm übt scharfe Kritik am immer wieder anzutreffenden Urteil, Kunstwerke spiegelten allein die subjektive Willkür ihrer Autoren wider und seien daher nicht in der Lage, Realität darzustellen. Seiner Ansicht nach bilden Kunstwerke Realität ab, aber nicht in einem direkten Sinn, sondern sie sind die Abbildung des Lebens »auf anderer Ebene« (Offene Enden, S. 156). Da es sich bei Musik immer um einen Vorgang handelt, der in einer Zeit abläuft, werden die Rezipienten von der Musik zur »eigenen Verlaufsform: zum Leben« (S. 167) geführt. Realität als »nonfunktionale Peristaltik von Werden und Vergehen« (S. 229) wird durchs Kunstwerk spürbar gemacht. Denn sie wurde im Produktionsprozess einer »gestaltenden Dramaturgie« (S. 229) unterworfen. Die Planung und künstlerische Setzung, die sich in der Dramaturgie der Produktion vollzieht, begründet die Differenz der im Kunstwerk gestalteten Wirklichkeit zur ungestalteten. Sie ermöglicht es Rezipienten, Nicht-Verstehbares »nachzuverstehen« (S. 229), und dies nicht allein begrifflich.

gabe der Realität mit poetischen Mitteln bezeichnet Tarkowskij das Kunstwerk, dem durchaus eine Genauigkeit der »Wiedergabe von Empfindungen«, von »subjektiven Vorstellungen« und »seelischen Zuständen« seiner Urheberin zukommen. Dieser »Reflex der Wirklichkeit«, der laut Tarkowskij nicht mit der Wirklichkeit selbst verwechselt werden soll, beruht auf einem intuitiven Erfassen der Welt, das durch Unschärfe gekennzeichnet ist. Denn Wirklichkeit selbst ist laut Tarkowskij in ihrer reinen Form nicht darstellbar, wenngleich ihrer Beobachtung eine entscheidende Rolle für die Produktion zufällt.⁶⁴ So beruht auch hier die Differenz zwischen der »anderen Wirklichkeit« des Kunstwerks und einer vorgefundenen Wirklichkeit auf der Art der Auswahl bzw. Wiedergabe durch die Produzentin.⁶⁵

So wie sich die eigene Realität des Kunstwerks von der vorgefundenen Realität unterscheidet, zu der sie eine vergegenwärtigende Beziehung (wie oben beschrieben) unterhält, so lässt sich zudem die spezifische Realität der Rezipienten in dieses Verhältnis eintragen. Die andere Wirklichkeit des Werks ist nach Müller die Grundlage dafür, dass Bezüge der Rezipienten zum Kunstwerk nicht aufgehen in der Wirklichkeit, »aus der Zuschauer kommen und in die sie gehen«.⁶⁶ Dies bedeutet, dass sich die Wirklichkeit des Kunstwerks nie allein aus der Wirklichkeit seiner Rezipienten, sondern als Differenz zu ihrer Realität konstitu-

64 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit. – Weil uns bereits alltägliche Wahrnehmung Sinneseindrücke ohne »scharf umrissene Konturen« (S. 26) vermittelt, kann die Wiedergabe der Realität nur »mit poetischen Mitteln adäquat« (S. 34) erfolgen. Poetische Mittel sind das Gegenteil von »dokumentarischer Authentizität« (S. 159), die es laut Tarkowskij unmöglich im Kunstwerk geben kann, denn in jedem filmischen Kunstwerk spiegelt sich die spezifische Unschärfe der Wahrnehmung eines jeweiligen Autors wieder. Eine Genauigkeit bei der Darstellung von Wirklichkeit gibt es dennoch: Es ist die »Getreue der Wiedergabe von Empfindungen« (S. 26), »subjektiven Vorstellungen« und »seelischen Zuständen« (S. 31), die vom Autor im Kunstwerk gestaltet sind. Das Kunstwerk ist somit ein Gegenstand, der eine »unverwechselbare und komplexe Welt errichtet« (S. 36), Tarkowskij bezeichnet es als »Reflex des Wirklichkeitsbildes« (ebd.). Dieser Reflex ist also nicht zu verwechseln mit der Wirklichkeit selbst. Jedoch spielt die »unmittelbare Beobachtung« (S. 101) dieser Wirklichkeit eine entscheidende Rolle, ist sie doch die Grundlage für das »intuitive Erfassen« der Welt, ja sogar »sämtlicher Gesetzmäßigkeiten der Welt« (S. 43), die im Kunstwerk vermittelt zur Darstellung kommen.

65 Ich werde an dem Terminus der »anderen Realität des Kunstwerks«, den ich von Heiner Müller übernommen habe, im Folgenden festhalten. Mit ihm wird lediglich die Differenz zwischen einer Realität, auf der das Kunstwerk gründet, und einer neuen, im Kunstwerk entstandenen Realität erklärt, ohne dass damit die Idee eines Über- oder Unterordnungsverhältnisses beider Realitäten verbunden wäre.

66 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 109.

iert. Die Veränderung der Rezipientenrealität, die Adrian Piper anführt, beruht auf der verändernden Wirkung, die Kunstobjekte ausüben. Als »katalytische Agenten« seien Kunstwerke laut Piper in nahezu allen Ästhetiken beschrieben, die Betonung liege aber meistens auf dem, was Rezipienten am Kunstwerk und mit diesem erfahren. Piper kommt es indessen darauf an, Kunstwerke als *intentionale* Auslöser der Veränderungen bei Rezipienten zu beschreiben.⁶⁷ Über die Weise, wie Kunstwerke Veränderungen bedingen, ist etwas bei Bachmann zu erfahren: Während das Unfertige des Kunstwerks, seine »toten Stellen«, einerseits die Unmöglichkeit der Erfüllung rezipientischer Ansprüche demonstriert und so die Sehnsucht der Rezipienten nach Dialog und Verstehbarkeit aktiviert, provozieren seine gelungenen Stellen andererseits die Hoffnung, vom Werk »den ganzen Ausdruck für den [...] Menschen und die Welt« gezeitigt zu bekommen und somit den künstlerischen Anspruch des Werks einzulösen.⁶⁸ Systematisch festzuhalten ist also zunächst, dass die »eigene Realität« des Werks nicht seine Unschärfe, ja eine Ambivalenz seiner internen Elemente ausschließt. Die Ambivalenz bzw. Opazität des Kunstwerks wiederum ist eine Ursache für seinen Bedeutungsüberschuss, der gegenüber den Kunst-Erlebnissen und Interpretationen der Rezipienten bestehen bleibt. Ein Kunstwerk, das mit einem Anspruch geschaffen wurde, etwas zu bedeuten, kann also gleichwohl als ambivalent erfahren werden.

Wie hängen Erfahrung der Ambivalenz und Erfahrung der Evidenz genau mit dem Werk selbst zusammen? Die Erfahrung einer Evidenz des Werks muss sich nicht auf *direktem* Wege des »Einleuchtens« einer offenkundigen Klarheit und Übersichtlichkeit seiner Struktur (als einer Ordnung, die sich stringent vermittelt) einstellen. Sowohl die Störungs- als auch die Evidenzerfahrung ist etwas, das durch das Kunstwerk selbst verursacht wird. Im Zusammenspiel des Werks und der Rezipienten evoziert das Werk eine Sehnsucht nach Realitätsverständnis. Da es aber

67 Was auf den ersten Blick wie ein selbstverständlicher Fetischismus der Veränderung aussieht, ist aus der Perspektive der Künstler eine Bedingung der Möglichkeit außerkünstlerischer Bezugnahme. Es ist für Künstler ein Unterschied ums Ganze, ob eine Veränderung der Rezipienten überhaupt vorgestellt werden kann oder nicht. – A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 127ff.: »Das Werk ist ein katalytischer Agent, da es eine Veränderung in einer anderen Entität (dem/der BetrachterIn) fördert, ohne selbst irgendeine dauerhafte Veränderung zu erfahren.« »Die Vorstellung von einem Kunstobjekt als Potential oder katalytischem Agenten ist in nahezu jeder Ästhetik vorhanden, wenn auch nur implizit. In den meisten Fällen ist dieser Aspekt jedoch eher eine Frage des Betrachters oder der Betrachterin und des Kritikers oder der Kritikerin als eine des Künstlers oder der Künstlerin...«

68 I. Bachmann: FV, S. 268.

etwas Nicht-ganz-Vollkommenes anbietet, bemühen sich die Rezipienten, das teilweise widerständige Werk in den eigenen Wahrnehmungs- und Sinnhorizont einzugliedern.

»Wenn Wahrnehmung immer schon *dialogisch* funktioniert, indem die Sinne auf Angebote oder Ansprüche der Umwelt *antworten*, zugleich aber auch eine Disposition dafür aufweisen, das Mannigfaltige allererst zu einer Wahrnehmungstextur zusammenzufügen, es also als Einheit zu konstituieren, so bieten ästhetische Praxisformen die Chance, diese synthetisierende, leibliche Aktivität sinnlicher Erfahrung gerade auf dem Weg ihrer gezielten Erschwerung zu intensivieren und als Suche, Enttäuschung, Entzug und Wiederfinden bewußt werden zu lassen.«⁶⁹

Die Unmöglichkeit der Konstitution einer Wahrnehmungs- und Sinneinheit des Werks durch seine Rezipienten, von der Hans-Thies Lehmann hier spricht, ist offenbar keine absolute, sondern gleichsam bloß eine partielle Unmöglichkeit. Nicht nur die Störung der Erfassbarkeit des Werks durch seine Ambivalenz, sondern auch ein *Wiederfinden* eigener Realität im Arrangement des Kunstwerks sind nämlich für die Charakterisierung rezipientischer Realitätsvergegenwärtigung von Bedeutung. Anders gesprochen: Die Störung der Rezipienten durch die Ambivalenz des Werks gehört zu seiner Evidenz, denn das Wiederfinden des Eigenen einerseits und dessen Modifizierung durch die ambivalente bzw. mangelhafte Struktur des Werks andererseits verbinden sich in der gelingenden Rezeption als eine Evidenzerfahrung *am* Kunstwerk, die als Evidenz *des* Kunstwerks erlebt wird. Die spezifische Weise der Evidenz-Erzeugung, an die eine spezifische Wahrnehmung von Realität geknüpft ist, ist jeweils ein Effekt des konkreten Kunstwerks und seiner spezifischen Materialität.

3.4 Das künstlerisch intendierte Thema

Die intendierte Thematik sollte niemals unmissverständlich aus dem Kunstwerk hervorgehen – dieser Meinung Tarkowskij schließen sich die anderen Künstler an.⁷⁰ Wofür steht der Terminus »unmissverständ-

69 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt/Main 1999, S. 144.

70 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 52. Am Beispiel der Sixtinischen Madonna von Raffael, deren natürliche Haltung zu ihrem Kind sehr oft in der Kunstgeschichte als ein Zeichen für das seinerzeit neu entstehende Selbstbewusstsein des Bürgertums gedeutet wurde, demonstriert Tarkowskij die Gefahr, die in der Erwartung liegt, im Kunstwerk könne sich die Absicht des Künstlers, einen Gedanken zu klären, realisieren.

lich«? Sicher nicht dafür, dass es missverständlich sein müsse, womit sich ein Kunstwerk beschäftigt, welche Aspekte der Welt und der Lebenswelt in ihm thematisiert werden. Doch bildete das Werk nur die Intention der Produzentin illustrierend ab, so wäre es als thematische Darstellung überflüssig, denn es gliche seiner sprachlichen Vorformulierung. Es fehlte der transformierende Prozess, in dem die intendierte Thematik sich verwandelt. Kein gelungenes Kunstwerk kann allein aus einem gedanklich formulierten Thema bestehen, sagt auch die Konzeptkünstlerin Adrian Piper.⁷¹ *Eine* Möglichkeit der Modifizierung von Themen ist deren Destruktion, so wie Müller sie beschreibt: Konkrete Ideen des Autors werden laut Müller im gelungenen Werk nicht illustriert, sondern im Prozess ihrer Hineinarbeitung in die andere Wirklichkeit des Werks in ihrer ursprünglichen Form zerstört. Fragen, die das Theaterstück selbst stellt, entsprechen nicht mehr den Fragen, welche die Person des Autors formuliert – vor und nach der Arbeit am Stück: »Ich habe mit meinen Kommentaren nie das Niveau meiner Stücke erreicht.«⁷²

Auch Tarkowskij bewertet das künstlerische Produkt, den Film, höher als die individuellen Reflexionen seines Autors: So sind »Gedanken und Ideen« des Films »stets mehr, als die, die der Autor [...] bewußt in ihm angelegt hat.« Der gelungene Film besitzt laut Tarkowskij nämlich das Merkmal, »typisch« zu sein; er existiert als ein Überschuss, der über die bewussten Intentionen seiner Produzentin generalisierend hinausgeht. Bereits im Vorfeld der Arbeit übersteigt nach Tarkowskij der unbewusste Anteil der Beschäftigung der Künstlerin mit dem Thema ihre bewusst formulierbaren Intentionen, und auch dieser unbewusste Teil geht in den Prozess der Werkherstellung mit ein.⁷³ Der formulierten

71 A. Piper: *Metakunst und Kunstkritik*, S. 83. Den Begriff der »Idee«, der zweifelsohne der zentrale Begriff in Pipers Darstellung von Kunstwerken und deren Herstellung ist, fasst sie so weit, dass sich nicht allein gedanklich Reformulierbares in ihm findet. »Der Spielraum einer guten Idee ist zu weit, um direkt formuliert zu werden...« Sinnliche Phänomene und Materialeigenschaften gehören daher für Piper zum Referenzbereich des Begriffs »Idee«.

72 H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 3, S. 157.

73 Bereits bei der Findung des Themas gehen Künstler laut Tarkowskij nicht allein systematisch vor. »Das Thema reift [...] wie eine Frucht heran...« (Die versiegelte Zeit, S. 48), d.h. es gibt einen großen Anteil von Gefühlen und Assoziationen, die schon im Vorfeld der Arbeit wirken. Vor dem Beginn der Arbeit ist das Verhältnis des Künstlers zu seinem Thema ein sprachlich vorerschlossenes. Im Arbeitsprozess kommt die Ebene der sinnlichen Bearbeitung hinzu – der Film wird komplexer und unüberschaubarer als die Ausgangsabsicht. So sind »seine Gedanken und Ideen stets mehr, als die, die der Autor des Filmes bewußt in ihm angelegt hat« (S. 125). Es hat also eine Transformation des »Einmaligen und Unwiederholbaren«, des an die Individualität des Künstlers Geknüpften in »Typi-

Absicht des Künstlers folgt laut Rihm in der Chronologie des Produktionsprozesses eine *Handlung*. Für diese Handlung erstrebt der Künstler paradoxerweise einen Zustand der »Absichtslosigkeit«. Um Absichtslosigkeit herzustellen, bedarf es der absichtsvollen Planung, »erst in einem Punkt fortgeschrittenster Absicht« kann der Künstler »von aller Vorplanung absehen«. ⁷⁴ Nun ist klar, dass *vielen*, aber nicht klar, ob *jede* Künstlerin die Absichtslosigkeit als ein angestrebtes Merkmal der Produktion beschreiben würde. Eines demonstriert die Schilderung Rihms aber genau, nämlich dass (beschreibbare) Absichten präsent sind, die im Verlauf der Handlung modifiziert werden. Nach Piper ist es auch möglich, dass der unbewusste Anteil an der Produktion sich als eine von der Autorin selbst nicht gekannte Absicht erst nach der Beendigung des Werks erweist. Künstlerische Absichten, die Müller und Bachmann als Leitgedanken bzw. als zum Scheitern verurteilte Utopien beschreiben, sind konstitutiv für die Entstehung der Werke einer Künstlerin. ⁷⁵

Ich fasse das 3. Kapitel zusammen: Die Versuche der Künstler, ein Weltverhältnis oder einen spezifischen Wirklichkeitsbezug zu formulieren, müssen mit angemessenen Materialien auf angemessene Art und Weise »ausgearbeitet« werden, so dass etwas von der Wirklichkeit Verschiedenes und eigenständig Evidentes entsteht, das einen Bezug zur ihm äußerlichen Wirklichkeit verkörpert. Den Terminus »ausarbeiten« verstehe ich so, dass Sichtweisen adäquat, d.h. in nichtbeliebiger Weise, zugleich aber auch transformatorisch ins Werk gesetzt werden und dabei etwas grundsätzlich Neues entsteht, das weder mit der (prinzipiell begrifflich fassbaren) Ausgangsfragestellung noch mit einem beliebigen sinnlich erscheinenden nichtkünstlerischen Gegenstand oder einer nichtkünstlerischen Situation ohne Weiteres vergleichbar ist.

sches« (S. 118), dessen Geltung über die Individualität des Künstlers hinausgeht, stattgefunden. Die Komplexität des gelungenen Kunstwerks bietet vielseitige Möglichkeiten zur Rezeption, die über die »Klärung eines Gedankens« weit hinausgehen (S. 52).

74 W. Rihm: Offene Enden, S. 112.

75 Vgl. A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 133. – H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 2, S. 22f.: »Ich glaube, da ist von Anfang an ein Konzept, ein Entwurf da, und der wird, so lange die Zeit reicht, ausgeführt.« – I. Bachmann: FuS, S. 194. Eine Thematik, die der Schriftsteller seinem Werk als eine Art Leitgedanke überordnet, nennt Bachmann eine zum Scheitern verurteilte Utopie. Aber trotz des vorprogrammierten Scheiterns machen »alle Denkversuche das Buch erst zu dem, was es ist«.

4. Das Werk und die Rezipienten

4.1 Die Beschaffenheit des Kunstwerks

Was lässt sich über die Beschaffenheit von Werken sagen, wenn man von der Prämisse ausgeht, dass Kunstwerke sich nicht durch eine Aufzählung einzelner formalästhetischer Merkmale charakterisieren lassen? Obwohl Rihm und Tarkowskij einen dialektischen Gegensatz im Kunstwerk selbst konstruieren, der durch die Spannung zwischen Struktur und Unstrukturiertheit, zwischen »unkontrollierter Organik des Wachses« und »strukturbildender Setzung« konstituiert wird, fassen die beiden das Werk zum Schluss doch als eine Einheit, als übergeordnete Struktur, als eine »Gesamtheit« auf.⁷⁶ Hier besteht ein Dissens zu Müller, der nicht

76 W. Rihm: Offene Enden. – In die Komposition wird einerseits die künstlerische Bewegung eingeschrieben, deren Intention nach Rihm die Auflösung von Strukturen ist. Andererseits konstatiert Rihm einen Hang »unserer Geistigkeit« zur Strukturiertheit, die sich ebenfalls im Kunstwerk niederschlägt: »[W]enn wir [...] Strukturen auflösen, finden wir stets die nächstübergeordnete Struktur« (S. 124). In einem vergleichbaren Verhältnis, so Rihm, stehen der »Wuchs« (S. 126) des Kunstwerks und die künstlerische Entscheidung. Die Zuordnung von Struktur und Unstrukturiertheit scheint aber in diesem Verhältnis gerade umgekehrt zu sein: Die künstlerische Entscheidung steht in diesem Fall im Kontrast zur unkontrollierten Organik des Wachses, sie steht für strukturbildende Setzung. Aus einer »Versuchsanordnung« (S. 75), die der Künstler einrichtet und die eine »Eigengesetzlichkeit« (S. 166) des Kunstwerks provoziert, entsteht Identität. Diese beschreibt Rihm dialektisch auch als Unentschiedenheit, »weil die Antinomien in Auflösung begriffen sind«. So ist am Ende doch die Einheit das übergeordnete Merkmal musikalischer Kunstwerke – wenn gleich immer im Kontrast mit der Dynamik seiner uneinheitlichen Elemente. »Bei offensichtlicher Unbezogenheit der Teile fügt sich alles dennoch, als hätte es Bezug.« (S. 124)

Tarkowskij zufolge ist ein Film eine Einheit, die aus »Filmteilen« besteht (Die versiegelte Zeit, S. 125). Die Filmteile stehen zueinander in einem inhaltlichen, aber auch in einem zeitlichen Spannungsverhältnis. Der Sinn des ganzen Films ergibt sich nicht durch die Sinnhaftigkeit einzelner Elemente, sondern erst aus der Weise ihrer Montage. Die Montage wird von Tarkowskij als »Form der Vereinigung von Filmteilen unter Berücksichtigung des in ihnen herrschenden Zeitdrucks« (ebd.) beschrieben. Der »filmische Rhythmus« steht nicht nur für die Spieldauer der einzelnen Filmteile und für das Verhältnis dieser Teile untereinander, sondern auch für den »Spannungsbogen der in ihnen ablaufenden Zeit« (ebd.). Vermutlich meint Tarkowskij damit den Grad der Raffung von dargestellter Lebenszeit, z.B. die Darstellung von Situationen, die synchron zur Zeit der Zuschauer verlaufen oder das Zusammenfassen eines langen biografischen oder historischen Zeitabschnitts, aus welchem Episoden mitgeteilt werden. In jedem Fall müssen die einzelnen Teile des Films durch das Verhältnis, in das sie zueinander gesetzt sind, eine »Gesamtheit« (S. 122) bilden.

mehr von der Einheit des Werks sprechen würde, der die Idee der Einheit eher im »Widerschein der Möglichkeit einer Überwindung« sieht. Überwunden werden sollen Prozesshaftigkeit und Fragmentarität, die beide an erster Stelle durch das Werk präsentiert sind. Müller setzt beides parallel zur menschlichen Erfahrung außerkünstlerischer Wirklichkeit und gelangt so zur Idee der Einheit als einer utopischen Idee, die durch die Offenheit des Werks nur mehr aktiviert, nicht aber selbst präsentiert wird.⁷⁷ Es sind die Fehler, das Nicht-Perfekte für Müller, bei Tarkowskij die Weise der Montage der einzelnen Teile, die einen Anknüpfungsanlass für die Rezipienten bilden. Hier soll zunächst festgehalten werden, *dass* es unter anderem die Struktur des Kunstwerks ist, die einen Einfluss auf die Weise seiner Rezeption ausübt.

Schreiben Künstler über die Beschaffenheit des Kunstwerks, so meinen sie – auch das gilt es festzuhalten – die des gelungenen Kunstwerks. Das, was Rihm, Tarkowskij als tatsächliche Einheit und Müller als Vorgriff auf die Idee der Einheit des Kunstwerks bezeichnen, könnte man in den Begriff der Evidenz des Kunstwerks einbeziehen. Die Künstler verwenden den Evidenzbegriff zwar nicht, aber sie erläutern im Einzelnen und konkret die Aspekte, aus denen sich ihr eigener Anspruch, ein gelungenes Kunstwerk zu schaffen, zusammenfügt. Diese Aspekte lassen sich unter dem Titel einer Evidenz des Kunstwerks und eines Evidenzanspruchs der Produzentin (phänomenologisch und hermeneutisch) auf

77 Brechts Gedanke, dass die Fehler das seien, »was den Kunstwerken die Dauer verleiht« (H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1, S. 35), lässt sich sowohl auf die geschriebene als auch auf die inszenierte Fassung eines Theaterstücks anwenden. »Solange sie Fehler haben, solange sie nicht perfekt sind, kann man sie gebrauchen, kann man etwas mit ihnen machen.« (Ebd.) Die so von Brecht eingeforderte Prozesshaftigkeit und Offenheit des Werks erscheint bei Müller in vielfältigen Spielarten der Beschreibung wieder: Er gibt Stücken mit drei und vier Handlungsabläufen, die sich überlagern, den Vorzug vor solchen mit einem einzigen Verlauf der Handlung; er interessiert sich für das Fragmentarische aller Arbeiten: »Nichts ist fragmentarischer als eine runde Sache, als ein geschlossenes Stück; da muß man viel mehr abhacken und weglassen, um etwas scheinbar Geschlossenes herzustellen.« (Bd. 1, S. 113) Er fordert Lebendigkeit, die dadurch entsteht, »daß ein Element immer das andere in Frage stellt« (Bd. 2, S. 47), und verlangt, dass »etwas Unauflösbares« da sein muß »bei aller analytischen Anstrengung« (Bd. 2, S. 44). Auch im Verlauf der Aufführungsgeschichte eines Stückes ist »mal die eine Schicht an der Oberfläche [...] und in einer anderen Situation und Generation eine andere« (Bd. 2, S. 54). Leerstellen und Lücken sind konstitutive Elemente von Werken. In der Form, von deren »Eleganz« und »Schönheit« er trotz aller Prozessualität und Fragmentarität spricht, liegt »das utopische Moment« des Kunstwerks, »der letzte Widerschein der Möglichkeit einer Überwindung«, eine Andeutung, »daß Überwindung möglich ist« (Bd. 1, S. 180).

den Begriff bringen. Deshalb schlage ich vor, die von den Künstlern konzipierte Einheit des gelungenen Werks, die sich (wie bei Bachmann dargestellt) unter anderem aus ambivalenten Werkstrukturen ergibt,⁷⁸ als eine angestrebte Evidenz und die künstlerische Absicht, ein gelungenes Werk zu schaffen, als Künstler-Evidenzanspruch zu bezeichnen. Die formale Einheit des Kunstwerks, auf der die Künstler trotz der erläuterten Ambivalenz seiner Elemente bestehen, interpretiere ich als ein »Mehr« des Kunstwerks gegenüber seiner Rezeption. Diese Einheit (und folglich dieser Bedeutungsüberschuss) ist nach der Auskunft der Künstler immer gekoppelt an das (nicht nur formal zu beschreibende) Weltverhältnis des Kunstwerks, wie im dritten Kapitel dargelegt wurde.

4.2 Das Verhältnis von Kunstwerk und Rezipienten

In diesem Abschnitt wird nach dem Anteil des Kunstwerks im Verhältnis zum Anteil seiner Rezipienten im Prozess der ästhetischen Erfahrung gefragt, und zwar zunächst aus der Perspektive der zitierten Künstler. Dazu trage ich zuerst die Bestimmungen des Kunstwerks, wie sie von den Künstlern vorgenommen werden, zusammen. Anschließend charakterisiere ich die Disposition der Rezipienten. In einer Art Synthese versuche ich zuletzt, aus dem Zusammenspiel von beidem eine Bestimmung der Situation der ästhetischen Erfahrung abzuleiten.

Es lässt sich nach Ansicht Ingeborg Bachmanns keine Liste von Merkmalen erstellen, die Literatur zu guter Literatur machen würden, denn suchten wir in den Werken »nach glücklichen Merkmalen von Qualität«, kämen wir zu keiner »Gewähr für Authentizität«.⁷⁹ Verallgemeinert bedeutet das: Gelungene Kunstwerke sind nicht als eine Gruppe von wahrnehmbaren Gegenständen und/oder Situationen beschreibbar, die durch bestimmte aufzählbare formale Eigenschaften gekennzeichnet wären. Auch der Erfolg in einer vom Zeitgeschmack geprägten Öffentlichkeit oder wissenschaftliche Analysen einzelner Werke können laut Bachmann keine Qualitätskriterien literarischer Texte sein.⁸⁰ Versucht man dennoch, Kunstwerke näher zu bestimmen, muss man von formal-ästhetischen Erläuterungen im Sinne allgemeiner Bestimmungen ihrer äußerlichen Form absehen. Abseits solcher Bestimmungen lassen sich aber Dispositionen finden, die Kunstwerke als Kunstwerke charakterisieren und Bedingungen ihrer Gelungenheit indizieren. Das Wie der

78 Zu Bachmann vgl. Kap. II.3.3: Die Vergegenwärtigung von Realität im Kunstwerk.

79 I. Bachmann: FuS, S. 193.

80 I. Bachmann: FV, S. 259f.

Umsetzung dieser Dispositionen bleibt freilich im Einzelfall verschieden.

Zuerst lässt sich sagen, dass jedes Kunstwerk nach dem Prozess seiner Herstellung getrennt von den Ausgangsideen seiner Produzenten, getrennt auch vom Herstellungsprozess und von der Erfahrung seiner Rezipienten existiert.⁸¹ Dies scheint mir auch auf Musik, Theater oder partizipatorische situationsorientierte Arbeiten zuzutreffen. Denn gleichsam in dem Moment, in welchem das Werk durch eine Handlung, z.B. eine Aufführung oder eine aktive Beteiligung seiner Rezipienten vollständig wird, ist es bereits von seiner Produktion getrennt. Die konkrete Realisierung des einzelnen Werks ist eine Tatsache, mit der sich Rezipienten auseinandersetzen haben. Es gibt kein Dahinter, kein Eigentliches, das *durch* das Stück dargestellt werden kann.⁸² Geht man mit Müller davon aus, dass Kunstwerke »Erfahrenes und nicht Begriffenes« behandeln,⁸³ ergeben sich die zwei Ebenen des Kunstwerks, die Müller etabliert: die der »Information« und die des »Ausdrucks«. Beide sind nicht voneinander getrennt, sondern das Kunstwerk ist in seiner Komplexität eine Synthese der informativen Aspekte in der konkreten unverwechselbaren formalen Art und Weise, in der sie erscheinen. Das heißt, die Ausdrucksebene des Werks hängt untrennbar zusammen mit seiner Form, mit seiner Konstruktion, mit der Art seines Gemachtseins.⁸⁴ Rihm sagt, das Kunstwerk besitzt eine »Gestalt«. Während die Ebene der Information bei jedem einzelnen Kunstwerk unterschiedlich präsent ist, lässt sich auf die Gestalt im Sinne des Wie des Gemachtseins des Kunstwerks nie verzichten.⁸⁵ Eine Gestalt, und sei sie noch so unspektakulär, muss ein Kunstwerk immer haben. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz. In Bezug auf den spezifischen Kontext der Rezeption schreiben Künstler Kunstwerken ein Moment der Aktivität

81 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 127.

82 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 108.

83 Ebd., Bd. 3, S. 161.

84 Ebd., Bd. 1, S. 99. »Information« steht laut Müller für die Verstehbarkeit des Theaterstücks.

85 Nach Rihm initiiert die Tatsache, dass Musik, obwohl sie situationistisch ist, eine »Gestalt« besitzt (Offene Enden, S. 29), die Möglichkeit ihrer Fassbarkeit, ja sogar die ihrer Begreifbarkeit. »Das Nichtbewältigbare in schöner Gestalt« (S. 232) tritt an den Menschen heran und berührt ihn. Das soll wohl heißen, dass das, was im Hörer durch die musikalische Situation aktiviert wird, durch eine Situation, die einerseits fassbar und so bewältigbar bleibt, weil sie in begrenzten räumlichen und zeitlichen Dimensionen gegeben ist, andererseits nicht von ihm allein bestimmt werden kann. Das Ausgeliefertsein besteht darin, eben nicht wählen zu können, welche Gedanken, Emotionen und biografischen Erinnerungen im Moment des Musikhörens wachgerufen werden.

ein, etwas Evokatorisches, das in den Werken selbst liegt. Was wird als Ursache dieses evokatorischen Charakters der Werke genannt? Nach Bachmann enthalten Kunstwerke Voraussetzungen in sich selbst, »die sich jeder endgültigen Absprache und Einordnung entziehen«. Ungeschliffene Bruchstellen im Werk, seine Fragmenthaftigkeit, Mängel und Fehler, die es enthält, seine Lücken und Leerstellen, seine Organisation der Unordnung bedingen das, was Tarkowskij als ein Merkmal »großer Meisterwerke« (also gelungener Werke) bestimmt: Sie weisen eine »Ambivalenz« auf, eine Nicht-Festgelegtheit.⁸⁶ Dieses strukturelle Merkmal gilt laut Müller auch für sogenannte vollendete, also nicht nur als Fragment existierende Werke. Es läßt sich auch unter dem Begriff des Unfertigen fassen.⁸⁷ Im Begriff des Unfertigen steckt ein Plan, ein Ziel, ein Ideal, wie das Kunstwerk sein *könnte*. Dieses Ideal oder Versprechen ist die Ursache der »dialogischen Potenz« des Kunstwerks. Das bedeutet nach Rihm nichts anderes, als dass das Kunstwerk einen »Anspruch [...] auf allgemeine Verstehbarkeit aus eigener Kraft« erhebt.⁸⁸ Diese allgemeine Verstehbarkeit kann (nach müllerschem Vokabular) nur im Sinne eines »Verstehens« der Synthese von Information und Ausdruck im Kunstwerk gedeutet werden; sie unterscheidet sich somit von begrifflichen Sinnunterstellungen an nichtliterarische sprachliche Aussagen kraft der Präsenz der Ausdrucksebene; übersetzt aus Müllers Vokabular heißt dies: kraft der Materialität des Kunstwerks. Die Art, wie das Kunstwerk seine Mängel präsentiert, bezeichnet Müller gelegentlich als eine »präzise Formulierung«.⁸⁹ Dies scheint mir darauf zu verweisen, dass die Organisation der spezifischen Unordnung im einzelnen Kunstwerk keine beliebige sein kann.

Eine Beschreibung der grundlegenden Rezipientendisposition, die sozusagen verantwortlich dafür ist, dass Rezipienten zu solchen werden, gibt Wolfgang Rihm: Rezipienten müssen körperlich anwesend sein, sie müssen eine innere Aufmerksamkeit besitzen, sie dürfen im Moment der Rezeption nicht bedroht sein, sondern sie müssen frei sein, sich einer Sache zuzuwenden. Anders formuliert: Sie müssen »Muße haben«.⁹⁰ In der gelingenden Rezeption dürfen sie sich nicht hinter einer Kenner-schaft verschanzen, die Rihm als »eigenes Vorwissen und kluges Nach-verstehen« charakterisiert.⁹¹ Denselben Sachverhalt artikuliert Tarkows-

86 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 2, S. 64; I. Bachmann: FV, S. 260 und S. 271; A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 115.

87 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 2, S. 64.

88 W. Rihm: Offene Enden, S. 18.

89 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 108.

90 W. Rihm: Offene Enden, S. 230.

91 Ebd., S. 178.

kij etwas pathetischer, indem er bestimmt, die Rezipienten brauchten eine »wache, sensible Seele, die [...] fähig zu unmittelbarem ästhetischen Erleben ist.«⁹² Nach Bachmann ist der Umgang der Rezipienten mit dem Kunstwerk durch eine Wechselseitigkeit von Aktivität und Passivität gekennzeichnet. Die Rezipienten nehmen eine ästhetische Haltung gegenüber dem Werk ein, die von Bachmann als Erwartung einer »Veränderung durch die Kunst« – und zwar einer Veränderung ihrer selbst, der Rezipienten – charakterisiert wird.⁹³ Müller und Piper definieren falsche ästhetische Haltungen von Rezipienten gegenüber dem Werk, die erfahrungsgemäß oft vorkommen: Nach Müller konzentrieren sich die Rezipienten häufig allein auf die Informationsebene des Werks, unterstellen also dem Werk einen Geltungsanspruch, der sich allein auf das Begreifen seines sprachlichen Sinns bezieht. »Die dümmste Haltung ist ja überhaupt, wenn man was verstehen will.«⁹⁴ Nach Piper stilisieren Rezipienten fälschlicherweise »KünstlerInnen auf unangenehme Weise zu biografischen Objekten« und respektieren damit nicht die Getrenntheit der privaten Person der Künstlerin von ihrem Werk, betrachten das Werk also als Kommentar zum Leben der Künstlerin.⁹⁵

Wenn nun der Prozess der Rezeption zur Sprache kommt, fließt das bis hierher zur Disposition von Werk und Rezipientin Gesagte konstitutiv mit in die Überlegungen ein. Rezipienten zeigen keine einmütigen Reaktionen auf Kunstwerke. Diese Feststellung veranlasst Andrej Tarkowskij zu der Aussage, man könne aus der Beurteilung eines Werks nicht auf seine Qualität oder Gelungenheit schließen. Der Einmütigkeit

92 A. Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 177f.

93 Bachmann beschreibt den Moment des Lesens als eine Interaktion zwischen Text und Leser, in der die Leser sowohl passive als auch aktive Phasen durchlaufen. Die Leser werden dabei in eine Bahn geschleudert, »in der von Worten und Dingen nichts Zufälliges mehr Zufall hat« (FuS, S. 193), sie werden von Werken verändert »zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein« (FuS, S. 195f.), sie erfahren, wo sie stehen oder stehen sollten, sie werden von den Werken angetrieben, »mit der Literatur als eine Utopie zu verfahren«, sie begreifen sich »aufatmend darin als zur Sprache gekommen« (FV, S. 270f.) bzw. es gehen ihnen die Augen auf. Es gibt aber auch einen aktiven Umgang der Leser mit dem Text: Sie wollen die »Veränderung durch die Kunst« (FuS, S. 196) sie sind »gnad- und rücksichtslos« mit dem Text, sie »zitieren [diesen] triumphierend oder verdammend, als wären die Werke nur dazu da, um etwas [...] zu beweisen« (FV, S. 259); sie beheben die Mängel der Werke dadurch, dass sie diesen »eine Chance geben«, sie halten auf der »Zeitschwelle« an, um dem Anrücken der Literatur zu begegnen (FV, S. 259f.), sie begreifen, was sie doch nicht sehen können.

94 H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 2, S. 170. Anders gesagt: »Die erste Wirklichkeit im Theater ist der Text, nicht der Stoff.« (Ebd., Bd. 2, S. 63)

95 A. Piper: *Metakunst und Kunstkritik*, S. 163.

der Reaktionen kommt bei Tarkowskij derselbe Stellenwert zu wie bei Bachmann der Wirkung eines Werks in der Öffentlichkeit, die sie dem Zeitgeschmack, nicht dem Eigenwert des Kunstwerks zuordnet.⁹⁶ Unterschiedliche Reaktionen auf ein und dasselbe Kunstwerk führen laut Tarkowskij zu verschiedensten Beurteilungen. Daraus leitet Tarkowskij zuerst ab, dass ein permanentes Misstrauen gegen die Bewertung eines jeden Kunstwerks geboten ist, denn die könnte auch eine unangemessene Reaktion sein.⁹⁷ Es lassen sich also mit Tarkowskij Kunstwerke vorstellen, deren Qualität in ihrer öffentlichen Wirkung nicht genügend gewürdigt wird, so wie man sich umgekehrt Werke vorstellen kann, deren Qualität überschätzt bzw. ganz falsch beurteilt wäre.

Worin liegt nun das Kriterium der Angemessenheit der Bewertung? Möchte man nicht unterschiedliche Einschätzungen von Qualität und Gelungenheit von Kunstwerken grundsätzlich gleichberechtigt nebeneinander stellen, so muss man laut Tarkowskij im Werk selbst nach Kriterien seiner angemessenen Rezeption suchen: Auch wenn Kunstwerken ein ›Mehr‹, das sich als »Ambivalenz« zeigt, eingeschrieben ist, gibt es doch angemessene und unangemessene Weisen der Reaktion auf sie.⁹⁸ Diesen Gedanken der relativen Vorgabe von Rezeptionsmöglichkeiten durch das Werk verfolgt auch Heiner Müller: Wenn Müller den dramatischen bzw. literarischen Text als eine Autorität bestimmt, an der die Rezipienten nie ganz vorbeikommen, auf die sie sich einzulassen haben, dann lassen sich richtige von falschen Arten der Interpretation dieses Textes unterscheiden. Dies demonstriert Müller am Beispiel zweier fehlgeschlagener Lektürearten von Texten aus der DDR, die Müllers Ansicht nach »nie richtig gelesen wurden«.

»Früher wurden sie gelesen als Beweis, daß auch in der DDR ein paar intelligente Menschen begriffen haben, daß dieses System nicht funktioniert – also als dissidentische Texte. Heute werden sie als affirmative Texte denunziert. Beides sind sie nicht, weder das eine noch das andere. Die Texte sind nie kon-

96 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 49f. u. S. 93; I. Bachmann: FV, S. 259.

97 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 93. Allein die Messlatte der Rezipientenbeurteilung (und sei es eine kollektiv und diskursiv gewonnene) an einen Film anzulegen, erscheint dem Regisseur Tarkowskij paradox. Die von Tarkowskij angeführte Tatsache, dass »heutzutage [...] eine einmütige Reaktion auf ein [...] Kunstphänomen schlicht unvorstellbar geworden ist«, zeigt m.E. die Paradoxie einer Annahme von der Art, man könne von der Wirkung des Kunstwerks direkt auf seine Bedeutung (im Sinne seiner Wichtigkeit und Qualität) schließen.

98 Ebd., S. 115.

kret gelesen worden. Man hat immer nur Meinungen über die Texte gehabt, aber man hat sie nie gelesen.«⁹⁹

Diese Äußerung verweist uns darauf, dass der Moment der Begegnung zwischen Kunstwerk und Rezipient nicht ganz von Meinungen, Kenner-schaft (Rihm) oder dem Wissen über öffentliche Wirkung (Bachmann) bestimmt sein darf. Dass Vorurteile immer eine konstitutive Rolle im Prozess der Annäherung an das Werk spielen, wissen wir.¹⁰⁰ Im Falle gelingender Rezeption werden sie aber nach einiger Zeit fallengelassen oder durch Beobachtungen ersetzt. »Meistens verfolgt man eine Spur und gibt sie dann zugunsten einer anderen auf, die zu einer besseren Interpretation führt. In anderen Fällen gibt man sie auf, weil man entdeckt, dass ein ›guter‹ Gedanke zu ›gut‹ war.«¹⁰¹ Änderungen vorgefasserter Urteile werden verursacht durch die Beschäftigung mit dem Werk, die Verfasstheit des Kunstwerks beeinflusst seine Rezeption mit. Alle Arten des Insistierens der zitierten Künstler auf der Aktivität des Kunstwerks fallen unter diese Beschreibung. Müller spricht davon, dass Stücke »gegen das Publikum durchgesetzt werden« müssen.¹⁰² Piper schreibt: Die Künstlerin »setzt der Reaktion des Betrachters oder der Betrachterin auf das Werk Grenzen«.¹⁰³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die jeweilige Art des Gemachtseins des Kunstwerks falsche Weisen des Reagierens, der ästhetischen Erfahrung und ihrer Reflexion – des Interpretierens – ausschließt. Damit ist nicht eine einzige Art des Reagierens auf das Kunstwerk oder eine stark eingeschränkte Auswahl möglicher Reaktionen ausgezeichnet. Deren Vielfalt bleibt »potentiell unendlich«. »Zu sagen, daß ein Text potentiell unendlich sei, bedeutet nicht, daß *jeder* Interpretationsakt gerechtfertigt ist. Selbst der radikalste Dekonstruktivist akzeptiert die Vorstellung, daß es Interpretationen gibt, die völlig unannehmbar sind. Das bedeutet, daß der interpretierte Text seinen Interpreten Zwänge auferlegt. Die Grenzen der Interpretation fallen zusammen mit den Rechten des Textes (was nicht heißen soll, sie fielen zusammen mit den Rechten des Autors).«¹⁰⁴ Die Autoren haben kein Recht auf ein letztes Wort, geht es um die Erfahrung und Interpretation ihrer Werke. Ihr Recht beginnt

99 H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 3, S. 161.

100 Über Vorurteile als Konstitutive vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen 1990, S. 270 ff.

101 J. Bollack: *Sinn wider Sinn*, S. 70.

102 H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1, S. 11.

103 A. Piper: *Metakunst und Kunstkritik*, S. 128.

104 Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992, S. 22. Das, was Eco für alle Arten von Texten behauptet, interessiert uns hier in einem auf Kunstwerke bezogenen Sinn.

schon vorher, nämlich im Produktionsprozess, wo sie entscheiden, in welcher Form das Kunstwerk existieren wird.

Wenn ein Kunstwerk seine Rezeption beeinflusst, warum ist dann seine Verknüpfung im Sinne Tarkowskij überhaupt möglich? Dies führt zur Frage nach der Weise, in der Rezipienten an ästhetischen Urteilen beteiligt sind. Zwei Gruppen, in die Tarkowskij die Zuschauer seines Films »Der Spiegel« anhand von Leserpost einteilt, demonstrieren zwei verschiedene Arten, an besagten Film heranzugehen. Während es der ersten Gruppe gelungen war, eigene Erfahrung in die »Ambivalenz« des Films einzutragen, sich mit ihren Emotionen und Erinnerungen an die Kindheit in den Lücken und in der »Unordnung« des Films anzusiedeln, misst die zweite Gruppe den Film an ihrer Meinung, wie ein Film generell konstruiert sein sollte, und scheitert so bereits, bevor ästhetische Erfahrung beginnen könnte. Tarkowskij spricht von der »gedanklichen Formel«, die, wenn sie als Ansicht oder Theorie Ausgangspunkt ästhetischer Erfahrung sein soll, diese nurmehr behindert und sogar verhindert. Die reflexive Kommentierung der ästhetischen Erfahrung scheint Tarkowskij erst *nach* dem Prozess dieser Erfahrung sinnvoll zu sein. Es handelt sich dann um einen Akt der Synthese von Erfahrenem und Gedachtem.¹⁰⁵ Wie lässt sich nun dieses von Tarkowskij positiv ausgezeichnete Interagieren von Rezipienten mit dem Werk prozessual beschreiben?

105 Eine Auswahl der Briefe von Filmzuschauern, die Tarkowskij in der Einleitung seines Buchs *Die versiegelte Zeit* vorstellt, vermittelt einen Eindruck, wie unterschiedlich ein Kunstwerk (hier ist es der Film *Der Spiegel*) rezipiert werden kann. Während Zuschauer, die ihre Entrüstung über die schlechte Qualität des Films äußern, diesen an eigenen Forderungen, wie ein Film generell konstruiert sein soll, messen (handelnde Personen, Ereignisse und Erinnerungen sollen in einer bestimmten Weise verknüpft werden), und Rechenschaft »von den für das Filmwesen verantwortlichen Leitungskadern« (*Die versiegelte Zeit*, S. 9) fordern, zeigen die lobenden Briefe, dass es den Zuschauern gelungen ist, eigene Emotionen und Erinnerungen in den Film einzutragen: »Ganz genauso sah meine Kindheit aus... Nur – wie haben Sie davon erfahren können?« (S. 11) Anhand der Zuschauerpost zeigt Tarkowskij sehr deutlich, worauf es ihm ankommt – auf eine »Unmittelbarkeit lebendiger Wahrnehmung« (ebd.), die nicht durch Ansichten oder Definitionen, was ein guter Film sei, ersetzt werden könne. Ein entscheidender Punkt für das rezeptive Gelingen scheint der Zeitpunkt zu sein, an dem eine »gedankliche Formel« (S. 115) in der Rezeption zum Tragen kommt. Ist diese theoretische Formel Ausgangspunkt, scheint sie das Eingehen aufs Kunstwerk nahezu zu verhindern. Denn der Rezipient ist nicht mehr zur Unmittelbarkeit lebendiger Wahrnehmung fähig. Er misst das Kunstwerk an den Regeln, von denen er ausgeht. Er verkennt das, was das Kunstwerk ihm an Ambivalenz anbietet.

Die Situation des Ausgesetztseins an das Kunstwerk besteht laut Rihm aus der Perspektive der Rezipienten darin, nicht wählen zu können, *welche* Gedanken, Emotionen und biografischen Erinnerungen im Moment der Rezeption aufgerufen werden. Erst in dieser Situation, in der der Rezipient dem Kunstwerk ausgesetzt ist, kann er »mit allen seinen Sinnen und intellektuellen Fähigkeiten diese Berührung erwidern oder es auch lassen«. Dies ist nach Rihm der zweite Teil der Rezeption, der beeinflussbare.¹⁰⁶ Man kann sich also nicht vollständig einem Stück entziehen, um dann das in es einzutragen, was einen gerade beschäftigt. Vielmehr ist die Art, wie das Publikum »zwischen den Blöcken seinen Platz findet« oder wie es »sich auf Inseln der Unordnung im Stück ansiedelt« (Müller), erstens von der materialen Struktur des Werks mitbestimmt, zweitens vom Reagieren seiner Rezipienten. Das bestätigt auch Müller, wenn er konstatiert, dass jedes Gelingen im Theater auch auf der Art des Reagierens und Agierens der Zuschauer beruht. Die Erfahrung bzw. das Erlebnis dieser materialen Gegebenheit führten im günstigen Fall zu einem neuen Realitätsverständnis.¹⁰⁷

Auch die gelingende rezipientische Reaktion, die aus der Konfrontation mit einer Unordnung, mit einem konstitutiven Mangel des Werks erwächst, lässt sich, wie oben dargelegt, als das Erlebnis der Evidenz beschreiben. In der Erinnerung an die utopische Idee des gelingenden Schreibens (und auch die des gelingenden Sprechens), die laut Bachmann durch das Defizitäre des literarischen Textes in uns aktiviert wird, fühlen wir uns durch den literarischen Text bestätigt. Wir suchen, was wir niemals finden werden – eine Potenz, unser Verhältnis zur Wirklichkeit in Gänze auszudrücken. Die Fragmentenhaftigkeit des Werks weist uns auf diesen Anspruch.¹⁰⁸

Ich stimme mit Bachmann darin überein, dass es um unser Verhältnis zur Wirklichkeit geht, die Idee der Ganzheit möchte ich indessen nicht als unser Verhältnis zum ganzen der Wirklichkeit verstanden wis-

106 W. Rihm: *Offene Enden*, S. 232. Kunstrezeption muss, so Rihm, über dieses individuelle Empfinden jedes Einzelnen stattfinden – selbst eine Wirkung der Musik auf Menschenmassen ist die Summe vieler angeführter Empfindungen Einzelner. Man kann diese Feststellung als gute Erklärung dafür lesen, warum mit Kunst niemals gesellschaftliche Utopien durchgesetzt werden können – weil Kunst in ihrer Rezeption den Weg über die Gestimmtheit vieler Einzelner gehen muss. So kann sie nicht in gleicher Weise für alle Menschen, auch nicht ein und desselben kulturellen Hintergrundes, verbindlich sein. Auch wenn Kunstwerke, wie Rihm betont, Kommunikation aktiv fordern, erzeugen sie doch in verschiedenen Rezipienten Verschiedenes.

107 H. Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 2, S. 64ff.

108 I. Bachmann: *FV*, S. 271.

sen; sondern gegen Bachmann möchte ich die Darstellungen anderer Künstler geltend machen, die eher eine Evidenz des Werks als etwas anstreben, das auf konkrete Ausschnitte vorgefundener Wirklichkeit bezogen ist. Auch die Produktion eines Kunstwerks, das sich partiell auf Wirklichkeit bezieht, ist mit dem Evidenzanspruch als einem Anspruch der Ganzheit des Werks konstitutiv verbunden. Die von den Rezipienten laut Bachmann gesuchte »Potenz unser Verhältnis zur Wirklichkeit in Gänze auszudrücken« betrachte ich als einen Sonderfall konkreter Evidenzerwartung.

Nur im Verhältnis zu einer Idee und zu einer Sehnsucht nach Ganzheit lassen sich Fragment, Mangel und »potentielle Durchstreichung« definieren. Nur im Verhältnis zum Anspruch auf die Darstellung eines Weltbezugs kann Verunsicherung, ob er sich denn wirklich durchs Kunstwerk vollziehe, aufkommen. »Theater durchsetzt alle Darstellung mit der Verunsicherung, ob etwas dargestellt wurde; jeden Akt mit der Ungewißheit, ob es einer war; jede These, jede Position, jedes Werk, jeden Sinn mit einem Schwanken und potentieller Durchstreichung.«¹⁰⁹ Auch nach Ansicht Wolfgang Rihms ist der rezeptiven Situation die Möglichkeit der Nicht-Bestätigung eigenen Wissens und Selbstverständnisses eingeschrieben. Die dialogische Potenz des Theaters und der Musik, die nicht-begrifflich an ihre Hörer herantritt, fordert eine neue Suche nach Sinn ein, die zum Schluss sprachlich reflektiert werden kann.¹¹⁰ So ist nicht das evident, was im Zustand der Rührung einen schnellen Erfolg beim Publikum hervorruft, um schnell wieder vergessen zu sein,¹¹¹ sondern Evidenz wird erlebt im Akt der Synthese von Defizitärem, Fragmenthaftem mit einer gegenüber dem Werk eingenommenen Haltung.¹¹² Die Evidenz des Kunstwerks bedeutet somit nicht das Einleuchten von etwas gänzlich Gekanntem, sowieso schon Offensichtlichem, sondern die Aktivierung von Gekanntem und seiner gleichzeitigen (wenn auch nicht totalen) Verunsicherung, ja Veränderung durch das Werk. Evidenz heißt nach dem Gesagten auch, dass es einleuchtet, wie das Kunstwerk die Veränderung provoziert. Dasselbe markiert Piper mit ihrer Bezeichnung des Kunstwerks als »katalytischem Agenten«, mit der sie die Veränderung meint, die sich in der Betrachterin durch das Kunstwerk vollzieht.¹¹³ Dass Rezipienten mit einem solchen ästheti-

109 H.-Th. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 460.

110 W. Rihm: Offene Enden, S. 180ff.

111 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 2, S. 88.

112 I. Bachmann: FV, S. 127.

113 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 127.

schen Anspruch auf eigene Veränderung durch die Kunst an Kunstwerke herantreten, davon gehen die zitierten Künstler aus.¹¹⁴

Was den Rezipienten am Werk und durch das Werk einleuchtet, ist selbstverständlich nicht identisch mit den Ausgangsüberlegungen, von denen die Künstler ausgingen; keiner der Künstler behauptet das. Auch wurde es nicht gewonnen in einem synchronen Mitvollzug mit dem Kunstwerk, sondern in Prozessen ausschnittshaften Reagierens auf das konkrete und konkret gemachte »Versprechen« des Werks, evident in Bezug auf etwas zu sein, das mit dem Weltbezug und der Erfahrung der Künstlerin zusammenhängt. Einleuchtendes wird gewonnen in Prozessen des Reagierens auf die Fragmentenhaftigkeit der Darstellung in ihrer konkreten unverwechselbaren formalen Art und Weise. Weil Künstler davon ausgehen, auf die Art und Weise des Gemachtseins des Werks Einfluss nehmen zu können, gehen sie davon aus, einen bedingten Einfluss auszuüben – nicht darauf, was in der ästhetischen Erfahrung der Rezipienten geschieht, sondern darauf, wie viele und wie gute Angebote ein Werk seinen Rezipienten machen kann. Wenn Piper auf der theoretischen Ebene zwei Versionen der Bestimmung des Kunstwerks als eines »katalytischen Agenten« vorschlägt, versucht sie den beabsichtigten Einfluss, der Künstlern wichtig ist, in die Theorie hineinzutragen: »Die Vorstellung von einem Kunstobjekt als Potential oder katalytischem Agenten ist in nahezu jeder Ästhetik vorhanden...« »In den meisten Fällen ist dieser Aspekt jedoch eher eine Frage des Betrachters oder der Betrachterin und des Kritikers oder der Kritikerin als eine des Künstlers oder der Künstlerin.« »Er [der Aspekt des katalytischen Agenten – J.S.] repräsentiert eher eine reflexive als eine engagierte Vision des Werkes.«¹¹⁵ Die »engagierte Vision des Werkes«, die erst noch ausgearbeitet werden müsste, stellt ans Kunstwerk normative Ansprüche: nämlich die, dass es die Betrachter in einer jeweils bestimmten, von der Künstlerin beeinflussten Weise verändern soll.

114 Das heißt: Künstler erklären die Erwartungen, die Rezipienten an das Werk haben, anders als der Diskurs der ästhetischen Erfahrung, der von einer rein diskursiven Sinn- bzw. Wahrheitsunterstellung an Kunstwerke ausgeht. Die Erwartung der Rezipienten, vom Kunstwerk verändert zu werden, ist immer die Erwartung, mit beiden Dimensionen des Kunstwerks konfrontiert zu sein: mit dem, was evident werden soll, und mit der Art und Weise, wie es evident sein soll.

115 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 129.

4.3 Das Verhältnis von Künstlern, Interpreten und Rezipienten

Das Dialogische der Kunst ist im Prozess ihrer Herstellung enthalten, künstlerische Arbeit ist ihrem Wesen nach auf die Rezipienten ausgerichtet, egal ob es sich um ein »Du« in der Einzahl handelt oder ums ganze Publikum.¹¹⁶ Produzenten gehen aus von einer »zutiefst kommunikativen Funktion« der Kunst (Tarkowskij), auch wenn fast immer nur eine ausgewählte Minderheit durch sie erreicht wird. Nur ein kleines, von Tarkowskij aristokratisch genanntes Publikum ist in der Lage, das, was Kunst der Realität entgegenhält, zu erkennen und anzuerkennen. Obwohl sich Künstler mit ihrer Arbeit auf die Rezipienten orientieren, wollen sie sich dennoch nicht nach diesen richten, wollen sie keine Erwartungen erfüllen. »Es ist sicher kein Widerspruch, wenn ich einerseits nichts Besonderes dafür tue, um meinem Zuschauer zu gefallen, und andererseits doch mit zitternder Seele darauf hoffe, daß er meinen Film annimmt und liebt.«¹¹⁷

Leser und Zuschauer stellen auch für Müller den Bezugspunkt in der Produktion dar, selbst wenn die Stücke nach ihrer Herstellung in der Schublade verschwinden. »Auch in der Schublade ist das Publikum in irgendeiner Weise anwesend.«¹¹⁸ Aber Bedürfnisse der Rezipienten sollen nach Müller auf keinen Fall einfach befriedigt werden, sie müssen vielmehr in einen Prozess der Auseinandersetzung gezwungen werden.¹¹⁹ Denn der Grund, Kunst zu produzieren und zu präsentieren, ist für die Künstler nicht, dem Publikum gefallen zu wollen, sondern der, »eine Reaktion oder eine Veränderung bei dem/der BetrachterIn« bewirken zu wollen.¹²⁰ Die Kontaktaufnahme zwischen den Produzenten und den Rezipienten über das Kunstwerk verläuft nicht als eine lineare Mitteilung oder als das Aufzeigen von etwas durch die Produzenten für die Rezipienten. Als Ursachen für die Komplexität des Kommunikationsverhältnisses sind erstens transformative Prozesse bei der Herstellung

116 Vgl. W. Rihm: Offene Enden, S. 256. Das Dialogische der Musik beginnt bereits im Prozess ihrer Herstellung, denn die Selbstreflexion des Komponisten beim Komponieren ist zugleich »ein Angebot sozialer Kommunikation«. Vgl. auch Ingeborg Bachmann: »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar«, in: Werke, Bd. 4, S. 275-277 (im Folgenden zitiert als Wz), hier S. 276.

H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 11: »Man schreibt immer für ein Publikum.«

117 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 46; 171; 176.

118 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 12.

119 Ebd., Bd. 2, S. 20.

120 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 127.

des Werks und zweitens die Struktur ästhetischer Erfahrung als eine von den Rezipienten mitgestaltete anzuführen. Trotzdem ist der Begriff Kommunikation für die Produktion und Rezeption angemessen, weil es ein Ausgerichtetsein auf Kommunikation auf beiden Seiten des Kunstwerks gibt. »Der Schriftsteller – und das ist seine Natur – ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, dem er seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen möchte...«¹²¹ Ein Künstler ist während der Arbeit darauf ausgerichtet, »seine Idee so aufrichtig wie möglich auszudrücken« und sich mit dem Publikum zu verständigen.¹²² Von der Seite der Rezipienten wird dagegen ein Anspruch auf Verständigung an das Werk – und nicht an den Künstler – herangetragen. Auch Produzenten richten sich natürlich in ihrer Arbeit *am Werk* an ihr Gegenüber, die Rezipienten. Ein Urteil über die Künstlerin bilden sich Rezipienten durch die Konfrontation mit deren Arbeiten, und (meistens) nicht in der Auseinandersetzung mit ihrer Person. Rezipienten finden mehr und anderes im Werk, als Künstler erwarten können, denn die »Doppelgesichtigkeit« des Kunstwerks wird von seiner Produzentin nicht vollständig überblickt.¹²³ Die Voraussetzung dafür, mehr und anderes als die Künstlerin im Werk zu finden, ist nach Tarkowskij dennoch »die Bereitschaft und Möglichkeit, einem Künstler zu vertrauen, ihm zu *glauben*«. Das Vorschussvertrauen des Rezipienten kann im Fall der Enttäuschung, also im Falle des Nicht-Gelingens, zurückgezogen werden. Die Rezipientin vertraut der Künstlerin nicht deshalb, weil sie davon ausgeht, diese sei klüger als sie, sondern weil sie nach Tarkowskij der Künstlerin Fähigkeiten unterstellt, ihre Weltsicht im Kunstwerk (hier mit Hilfe von Bildern) zu organisieren.¹²⁴ Rihm zufolge macht das Kunstwerk den Rezipienten das Angebot, fremde Gestimmtheit und Wahrnehmung aufzunehmen und wirken zu lassen; Musik wird gehört als das »Hören des anderen«. Besonders viele »Kommunikationswechselbeziehungen« ergeben sich, wenn Interpreten an der Aufführung des Werks beteiligt sind und Aufführungsrituale die Gestimmtheit und die Art der Wahrnehmung der Interpreten mit ins Spiel bringen. Geht es zwar im ästhetischen Diskurs um die sprachliche Deutung der ästhetischen Erfahrung, so sind Aufführung und Rezeption des Werks laut Rihm gleichwohl nicht mit einem Gespräch gleichzusetzen. In jedem Fall meint einer (der Produzent, aber auch der Interpret), dass sich mit Musik »etwas sagen lasse«, und meint auch einer (der Empfänger), »daß die Musik etwas sage«. Aber es kann nicht sprachlich wiederholt wer-

121 I. Bachmann: Wz, S. 276.

122 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 164.

123 Ebd., S. 172.

124 Ebd., S. 47.

den, »was [...] der Komponist sagen wollte«: »[M]an müsste als Antwort das Stück nochmals spielen.« Sprachliche Formulierung ist ebenso wohl potentiell durch Musik gefordert, wie sie auch immer wieder durch den Vorgang des Hörens überboten wird.¹²⁵

Erläutern Künstler Rezipienten ihre Intentionen, führen diese Erläuterungen nicht zwangsläufig zum »richtigen« Umgang mit dem Kunstwerk oder zu seiner schlüssigen Erklärung: »[A]us einer Offenlegung meiner Intentionen [folgt] ebenso wenig eine rationale Theorie oder eine Erklärung der Arbeit...«¹²⁶ Das richtige Verstehen der Arbeiten kann also von den Künstlern nicht vorgegeben werden. Genauso ist der institutionalisierte ästhetische Diskurs mit seinen systemimmanenten Regeln laut Piper keine Gewähr für das Finden der richtigen Rezeptionsart.¹²⁷ Ungeachtet dieser »Opazität«, die Piper nicht nur den Werken, sondern auch ihren Produzenten bescheinigt, gibt es aber eine Möglichkeit für Künstler, »ihre Bezüge« »erfolgreich, wenn auch unvollständig« zu artikulieren, so dass Rezipienten sich einen verbesserten Zugang zu noch nicht beurteilten oder falsch beurteilten Kunstwerken verschaffen können. Dies geschieht etwa, wenn Künstler nicht allein über ihre Intentionen sprechen, sondern über den Produktionsprozess, in den ihre Intentionen eingegangen sind. Denn am Kunstprodukt lassen sich die Bedingungen seiner Herstellung nicht unbedingt nachvollziehen, aber »in den Personen, die es hergestelt haben« gibt es das Wissen über den Verlauf des Produktionsprozesses.¹²⁸ Die Auseinandersetzung mit Produktionsstrategien und -kontexten verhindert es, dass die Produkte seitens der Rezipienten nur nach Gesetzen des Marktes oder nur nach eigenen Geschmackskriterien beurteilt werden. In diesem Sinne gilt die Aufforderung Pipers, Rezipienten möchten über künstlerische Tätigkeit und nicht nur über deren Produkte nachdenken. Denn es sind die Künstler, die Produkte herstellen, und um Produkte dreht sich »alles im kapitalistischen System«. Betrachtet man ein Kunstwerk *nur* noch als Ware oder *nur* aus der Perspektive des Geschmacks, hat man die Erwartung, es solle (im nicht nur informativen Sinne) verstehbar sein, verloren.¹²⁹

Auch der umgekehrte Fall kommt vor: Rezipienten nehmen Kontakt auf mit Produzenten: »Wenn es Argumente gibt, die mich überzeugen, dann muss ich sie berücksichtigen.«¹³⁰ »Wenn es einen Zuschauer gibt,

125 W. Rihm: Offene Enden, S. 173; 236; 239.

126 A. Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 180.

127 Ebd., S. 145.

128 Ebd., S. 63.

129 Ebd., S. 163.

130 H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 2, S. 20.

für den es wichtig und fruchtbar ist, in einen Dialog mit mir zu treten, dann kann das ein großes Stimulans für meine Arbeit sein«. ¹³¹

Ich fasse das 4. Kapitel zusammen: Der Anspruch der Künstler ist es, dass die Evidenz des Kunstwerks sich vermittelt, d.h. das Kunstwerk soll von seinen Rezipienten als evident wahrgenommen werden. Den Rezipienten soll sowohl einleuchten, *was* durchs Kunstwerk vermittelt wird, als auch *wie* es sich vermittelt. Das konstitutive Merkmal der Unfertigkeit des Kunstwerks steht zu der Möglichkeit, Evidenz in ihm zu suchen und zu erfahren, nicht im Gegensatz; die Unfertigkeit fördert vielmehr synthetisierende Aktivitäten der Rezipienten. Im Weltbezug der Rezipienten – das ist ein Ziel der Produzenten – soll eine Veränderung stattfinden.

5. Der Evidenzanspruch der Künstler

Aus den Produzenten-Intentionen, die am Beginn der künstlerischen Arbeit stehen, lassen sich keine Regeln für die Rezeption von Kunstwerken ableiten. So sehen das auch die Produzenten. Perspektiven von Künstlern auf Prozesse der Herstellung von Kunstwerken sind dennoch unverzichtbar für die Konstituierung einer ästhetischen Theorie. Denn Künstler sind weder nur Medien, durch die sich übergeordnete Instanzen ins Werk setzen, noch sind sie allein Seismographen, die Situationen anzeigen. Es muss von künstlerischen Entscheidungen und von Leistungen gesprochen werden, die Künstler erbringen oder nicht erbringen. Welche Kriterien definieren die Leistungen der Künstler? Was beabsichtigen die Künstler selbst?

Die künstlerische Absicht, Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit so miteinander zu verzahnen, dass etwas Neues entsteht, richtet sich auf das Kunstwerk und darauf, dass dieses Neue (und jene Verzahnung) in der Rezeption präsent wird. Diese Absicht, die von mir Evidenzanspruch der Künstlerin ans Kunstwerk genannt wird, ist entscheidendes Merkmal zur Bestimmung des Werks als Kunstwerk. Denn der Evidenzanspruch der Künstler wird damit zum Kriterium, anhand dessen Kunstwerke von anderen Wahrnehmungsgegenständen unterschieden werden können. ¹³²

131 A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 180.

132 Den Begriff »Kunstwerk« fasse ich sehr weit. Demzufolge verstehe ich unter Herstellen auch Tätigkeiten des Hinstellens, (wie z.B. bei Ready-mades), der Darstellung (wie z.B. Theater und Performance) sowie Strategien des künstlerischen Eingriffs in vorgefundene Situationen im Gegensatz zur klassischen Herstellung eines Kunstwerks. Auch neuere

Daraus folgt aber, dass auch bei der näheren Bestimmung des Kunstwerks als eines Gegenstandes, der zwischen seiner Produzentin und seinen Rezipienten steht, auf die Einbeziehung der Produzentenperspektive nicht verzichtet werden kann. Sie ist notwendig für die Gewinnung eines Begriffs ästhetischer Kommunikation, der es ermöglicht, ästhetisches Verstehen von sprachlichem Verstehen zu unterscheiden.

Die Vielfalt der geschichtlich gegebenen Benutzungsweisen des Evidenzbegriffs bringt Konkretisierungsprobleme mit sich, da sich mittels eines weiten Evidenzbegriffs gar nicht mehr zwischen subjektiven Projektionen und dem Gegenstand innewohnenden Eigenschaften unterscheiden ließe. Aus diesem Grund entscheide ich mich, Evidenz als eine Eigenschaft von Kunstwerken aufzufassen und die Frage nach der Psychologie projizierender Subjekte zurückzustellen. Zwar beinhaltet Evidenz immer eine Übersubjektivität ihrer Erkennbarkeit, ich gehe aber davon aus, dass diese Offenkundigkeit vom Kunstwerk selbst verursacht wird und nicht allein in der Subjektivität der Rezipienten gesucht werden darf. Eine Evidenz des Kunstwerks, so wie sie von den Künstlern angestrebt wird, deute ich als die Eigenschaft des Kunstwerks, den Rezipienten etwas offenkundig werden zu lassen. Die ästhetische Erfahrung am Kunstwerk bezöge sich sodann einerseits auf das Wiederfinden eigener Erfahrung als auch auf deren Infragestellung durch das Werk – und auf den Wechsel zwischen beidem; das eine wie das andere ist Effekt einer Evidenz des Kunstwerks, d.h. in beiden Hinsichten leuchtet das Kunstwerk ein. Mit dem Begriff der Evidenz ist also nicht gemeint, dass ein Kunstwerk überhaupt als Kunstwerk erkannt wird; es geht auch nicht allein um die Evidenz eines vom Kunstwerk vermittelten Gehalts im Sinne einer Botschaft. Evidenz soll heißen, dass Kunstwerke sich in einer Weise vermitteln können, die sowohl ihr Gemachtsein betrifft als auch ihren jeweiligen »Gehalt«, der nur verknüpft mit dem »Wie« des Gemachtseins zur Wirkung kommen kann. Es ist also sowohl »etwas« evident *durchs* Kunstwerk, wie auch andererseits *das Kunstwerk selbst* evident ist. Ein Kunstwerk, an dem der Evidenzanspruch seiner Produzentin eingelöst werden kann, muss immer ein gelungenes sein, jedoch erschöpft sich der Begriff der ästhetischen Evidenz nicht in der Gelungenheit, sondern geht über diese hinaus. Evidenz beinhaltet die Verbindlichkeit des Aufgefassten. Es geht mir darum, dass dieser Offenkundigkeitscharakter unter anderem auf das Kunstwerk selbst zurückgeführt werden kann und dass es eine Absicht der Produzenten gibt, diese Evidenz im Kunstwerk herzustellen, genauso wie Rezipienten das

künstlerische Strategien, die auf Wirkungszusammenhänge und das »Auslösen von Erfahrungsprozessen mittels Vorrichtungen und Objekten« zielen, sind im Begriff des »Kunstwerks« mit gemeint.

Kunstwerk auf seine mögliche Evidenz als Einlösung des künstlerischen Evidenzanspruchs testen.

Die Absicht der Künstler richtet sich auf die *Transformation* des subjektiv Gewussten und Gewollten in ein Werk, das heißt: auf dessen Hineinarbeiten in ein sinnlich wahrnehmbares Material und seine Modifizierung durch den Prozess der Hineinarbeitung. Ob dem Produkt dieser Tätigkeit Evidenz tatsächlich zukommt, ob es also künstlerisch »gelungen« ist – dies zu entscheiden ist dann allerdings nicht mehr Sache der Produzenten selbst. Das Wissen der Rezipienten über den Evidenzanspruch der Produzentin gestaltet aber die Motivation künstlerischer Rezeption, die eine Überprüfung des künstlerischen Anspruchs am Gegenstand ist, mit. Selbst wenn es das explizite Ziel einiger Künstler ist, sich mit Wahrnehmungsphänomenen auseinanderzusetzen, besteht ihr Bemühen darin, diese mit Hilfe des Materials so zu bearbeiten, dass dabei etwas Evidentes, Zwingendes entsteht, dessen Evidenz sich auch die Betrachter nicht entziehen können.

Das Konzept des Evidenzanspruchs lässt sich als Fazit der vorherigen drei Kapitel (Kapitel 2 bis Kapitel 4) in drei Punkten zusammenfassen:

1. Die Fragen, die von Künstlern in ihrer Arbeit behandelt werden, sind wesentliche, existentielle Fragen in dem ausgeweiteten Sinn, dass sie, anders als Alltagsfragen oder wissenschaftliche Fragen, das eigene Weltverhältnis oder mögliche Teilaspekte desselben berühren. Die expliziten oder impliziten Fragestellungen, die am Anfang der künstlerischen Arbeit stehen, initiieren den Versuch, einen Weltbezug exemplarisch zu formulieren – und zwar dezidiert im Gestus des Noch-nicht-Wissens. Bereits im Vorstadium zur Produktion richtet sich das Begehren der Künstler darauf, je verschieden wahrgenommener Realität eine individuelle Verarbeitung derselben hinzuzufügen.
2. Die Versuche der Künstler, ein Weltverhältnis oder einen spezifischen Wirklichkeitsbezug zu formulieren, müssen mit angemessenen Materialien auf angemessene Art und Weise »ausgearbeitet« werden, so dass etwas von der Wirklichkeit Verschiedenes und eigenständig Evidentes entsteht, das einen Bezug zur ihm äußerlichen Wirklichkeit verkörpert. Den Terminus »ausarbeiten« verstehe ich so, dass Sichtweisen adäquat, d.h. in nichtbeliebiger Weise, zugleich aber auch transformatorisch ins Werk gesetzt werden und dabei etwas grundsätzlich Neues entsteht, das weder mit der (prinzipiell begrifflich fassbaren) Ausgangsfragestellung noch mit einem beliebigen

gen sinnlich erscheinenden nichtkünstlerischen Gegenstand oder einer nichtkünstlerischen Situation ohne Weiteres vergleichbar ist.

3. Der Anspruch der Künstler ist es, dass die Evidenz des Kunstwerks sich vermittelt, d.h. das Kunstwerk soll von seinen Rezipienten als evident wahrgenommen werden. Den Rezipienten soll sowohl einleuchten, *was* durchs Kunstwerk vermittelt wird, als auch *wie* es sich vermittelt. Das konstitutive Merkmal der Unfertigkeit des Kunstwerks steht zu der Möglichkeit, Evidenz in ihm zu suchen und zu erfahren, nicht im Gegensatz; die Unfertigkeit fördert vielmehr synthetisierende Aktivitäten der Rezipienten. Im Weltbezug der Rezipienten – das ist ein Ziel der Produzenten – soll eine Veränderung stattfinden.

Im Folgenden sollen diese drei Punkte, die den Künstler-Evidenzanspruch konstituieren, näher erläutert werden. Die existentiellen Fragen der Künstler, die im *ersten Punkt* genannt werden, lassen sich als die Suche nach zunächst verbal Formulierbarem beschreiben. Daraus hervorgehende Aussagen sind aber als Beschreibungen konkreter künstlerischer Projekte und ihrer konkreten Themen zu verstehen. Von wissenschaftlichen und journalistischen Äußerungen unterscheiden sich solche Artikulationen erstens durch eine größere Allgemeinheit der Umschreibung und zweitens zumeist durch eine unpräzisere sprachliche Formulierung. Dieses unpräzise Formulieren muss kein Makel sein, sondern eröffnet die Möglichkeit des »kreativen« und spontanen Umgangs mit den aufgeworfenen Fragen, in denen Zufälligkeit eine größere Rolle spielen kann als in stärker formalisierten Formen des Sprechens und Schreibens. Zum Beispiel wäre es solch eine Artikulation, wenn die Künstlerin sich entscheidet, sich mit Phänomenen der räumlichen Wahrnehmung zu befassen und diese in ihrer Arbeit zu thematisieren. Auch in solch einem Fall könnte sie ihr Interesse und die Art und Weise, wie sie bestimmten Phänomenen nachgehen und dies mit anderen Fragen verbinden möchte, in sprachlicher Form thematisieren. Unpräzise sprachliche Formulierungen verweisen gleichzeitig darauf, dass die Künstlerin sich die Welt nicht auf eine sie befriedigende Art und Weise argumentativ »zurechtinterpretieren« kann. Dies wirkt sich motivierend bei der Suche nach anderen, d.h. nach künstlerischen Erschließungsversuchen der Welt aus. Die graduell größere Offenheit bzw. Vagheit der Künstlerfragen stellt letztlich die Motivation dar, sich des Themas in einem anderen – dem künstlerischen – Medium anzunehmen. Das Fragen der Künstler ist begleitet von der Gestik des Nicht-Wissens bzw. des Noch-nicht-Bescheidwissens. Die Einforderung sprachlicher präziser Analyse bzw. abschließender Darstellungsweisen an dieser Stelle – vor der Produktion –

hätte, anders als in der Wissenschaft, einen hemmenden Charakter. Oft wird die gewählte Thematik auch durch das eingesetzte Medium ganz entscheidend modifiziert, ein Effekt, den wir später unter dem Begriff der Alterität des Kunstwerks subsumieren werden. Am Anfang der künstlerischen Arbeit aber steht der Versuch, »Welt« zu verstehen:

»Der Künstler beabsichtigt weder eine Welt zu erschaffen, noch ein Werk zu kreieren, nein er will grundsätzlich die Welt und durch diese sich selber verstehen. Sein Verstehen-Wollen ist eine Lebensnotwendigkeit, fast ein Schicksal, dessen er sich rühmt. Was gemeinhin als Werk bezeichnet wird, ist in Wahrheit weiter nichts als die Spur seiner Auseinandersetzung mit der Welt und mit sich selber.«¹³³

Dieses weit gefasste »Verstehen-Wollen« ist die im ersten Punkt dargestellte Ausgangsbasis für die künstlerische Arbeit. Das Produzieren hat demzufolge immer etwas mit einem Anspruch auf Sinnhaftigkeit im Sinne einer Positionierung der Künstler in der Welt zu tun. Zum Anspruch auf Sinnhaftigkeit rechne ich auch die Vorführung von existentieller (also nicht grammatischer) Sinnlosigkeit oder die Störung von vorhandenem Sinn. Denn auch solche Bewegungen werden vollzogen zu dem Zweck, etwas vorzuführen, das über die Störung hinausgeht, das anhand der Störung demonstriert wird. Selbst wenn ein Kunstwerk in den Rezipienten Fragen hinterlässt und auch hinterlassen soll, ist dies als ein Umgehen mit Sinnhaftem aufzufassen.

Die der Produktion vorgängige Fragestellung (von der angenommen wird, dass sie nicht immer sprachlich formuliert wird, wohl aber immer formulierbar wäre), ist deswegen bedeutend, weil sich durch sie oft das Medium oder Material oder die konkrete Vorgehensweise der Ausführung ergibt. Hier ist der erste Punkt der Verzahnung der Ausgangsfrage und der Produktion im wahrnehmbaren Medium zu markieren. Durch die Ausgangsfragestellung wird eine erste Eingrenzung vorgenommen, die schon die Art der Rezeption des erst herzustellenden Kunstwerks im Sinne einer Einschränkung von Möglichkeiten mitbestimmt. Auch Künstler, denen es um Wahrnehmungsphänomene geht, können ihr Interesse sprachlich artikulieren, wie der Künstler Folke Hanfeld meint: »Es geht mir um den absichtslosen Blick, um die Wahrnehmung von Zwischenräumen. [...] Wie verbinden sich Raum und flächenhafte Darstellung miteinander?«¹³⁴ Es ist aber offensichtlich keine Voraussetzung der

133 Rémy Zaugg: Gespräche mit Jean-Christophe Ammann. Portrait, Ostfildern 1994, S. 30f.

134 Folke Hanfeld: Vortrag im Neuen Berliner Kunstverein am 23. November 2000.

Produktion, dass Künstler die sprachliche Explikation auch tatsächlich vornehmen.

Die Idee, sich mit optischen Phänomenen zu beschäftigen, kann aus optischen Erlebnissen gewachsen sein. Der Entschluss, sich mit diesen Wahrnehmungsphänomenen künstlerisch zu beschäftigen, beruht aber dann auf einer Vorformulierung oder zwischenzeitlichen sprachlichen Formulierung der eigenen Aufgabenstellung. Anders gesagt: Es ist möglich, dass die Künstlerin zunächst durch wahllosen Umgang mit und durch Ausprobieren von irgendwelchen Materialien diese zu verändern oder zu kombinieren beginnt. Jedoch ist der entscheidende Punkt des Beginns der Kunstproduktion erreicht, wenn zu dem beliebigen Spiel eine Interpretation von der Künstlerseite hinzukommt. Denn erst jetzt weiß die Künstlerin, womit sie sich beschäftigen möchte. Die Aufgabenstellung, die Richtung der künstlerischen Bemühungen ist dann gefunden – und ab diesem Zeitpunkt beginnt die Arbeit, d.h. beginnen die Bemühungen, etwas besser und präziser zu gestalten. Die Strategie des Experimentierens mit dem Material kann dann im Prozess immer wieder dazwischengeschaltet werden, aber sie bleibt immer ein Mittel zu dem Zweck, ein evidentes Kunstwerk herzustellen.

Im *zweiten Punkt* soll gezeigt werden, dass die künstlerische Organisation des Kunstwerks nicht mit Formulierungen, die die Arbeit der Künstler begleiten, auf eine Stufe gestellt werden kann. Das Ziel der Künstler ist es, passende Materialien und überzeugende künstlerische Strategien zu finden. Für die Beschreibung dieses Bearbeitungsprozesses ist der Wahrheitsbegriff kein Leitbegriff, denn die Arbeit an der Wahrnehmbarkeit des Kunstwerks ist nicht kommensurabel mit Wahrheitszuschreibungen gleich welcher Herkunft. Das bearbeitete Material bzw. das Medium, in dem gearbeitet wird, oder die bearbeitete Situation sind dann auch nicht mehr einfach die Träger formulierbarer Künstlerintentionen, sondern etwas, das mit den Intentionen konfrontiert wird. Die Aufmerksamkeit der Künstler richtet sich also nicht darauf, die von ihnen gewählte Thematik immer präziser mit sprachlichen Mitteln zu erfassen, sondern sie ist eine Neufassung im jeweiligen Medium, im jeweiligen Material oder in der jeweiligen Situation. Diese neue Erarbeitung soll niemals nur Ausgangsformulierungen oder Überzeugungen illustrieren (das geschieht allenfalls bei schwachen, also nicht gelungenen Kunstwerken), sondern sie ist eher als ein ständiges Umgehen mit dem anvisierten Themenfeld zu verstehen, so wie es im 3. Kapitel dargestellt wurde.

Um die materiale Umsetzung der Ausgangsfragen im Produktionsprozess des Kunstwerks näher zu erläutern, möchte ich diese zuerst mit der gesprochenen und textlichen Umsetzung von Weltverhältnissen ver-

gleichen. Anders gefragt: Was ist das Besondere an der Umsetzung ins Material, das schon das Kunsthafte des Kunstwerks ausmacht im Vergleich zu einer nichtliterarischen sprachlichen Darstellung? Zunächst erscheint es nämlich so, als ob es auch schon bei gewöhnlichen sprachlichen Artikulationen erforderlich wäre, dass sie das »verkörpern«, wovon sie reden. Ein Beispiel dafür wäre das Evozieren von Geschocktheit der Zuhörer oder Leser durch eine bestimmte Anordnung der Teile eines Satzes, eine Anordnung, die selbst den Schock, den sie beschreibt, repräsentiert. In diesem Fall stellt die Sprache das Material dar für die Umsetzung eines Sinngeschehens.

Das wesentliche Kriterium für die Unterscheidung künstlerischer und nichtkünstlerischer Artikulation ist die Art und Weise, in der die Verkörperung vollzogen wird. Als Beschreibungen eines Schocks, die selbst Schockhaftigkeit evozieren, lassen sich z.B. kurzatmige Sätze und das kaskadenartige Anordnen von Satzteilen nennen. In solch einer »Verkörperung« hat die Sprache, die den Schock erfahrbar macht, eine illustrierende Funktion. Genau gesagt, kommt zu der Beschreibung, dass ein Schock erlitten wurde, die Erlebbarkeit für die Zuhörer/Leser durch Spracheigenschaften wie Tonfall, Lautstärke, Gestik, aber auch Satzlänge und Satzbau hinzu. Die »Verkörperung« der Ausgangsfragestellung in Kunstwerken dagegen geht in jedem Fall eines gelungenen Kunstwerks über die illustrierende Funktion hinaus. Denn durch das bearbeitete Material kommt etwas zum Sinnverstehen hinzu, das den Sinn nicht nur verstärkt, illustriert und präsentiert, sondern etwas, das ihn transformiert. Auch im Fall gelungener literarischer »Verkörperung« von sprachlich vorformulierbarem Sinn passiert mehr als eine Verstärkung dieses Sinns durch einen illustrierenden Einsatz von Sprachelementen. Vielmehr arbeitet die Autorin mit (sinnlich wahrnehmbaren) Elementen des Klangs von Sprache, die sprachlich Beschriebenes nicht nur verstärken, sondern seinen Sinn verändern. Gefühle, Stimmungen und Querverweise, die nicht implizit im Dargestellten gegeben sind, werden erzeugt, dessen Sinnhaftigkeit wird infolgedessen moduliert, verschoben oder in Frage gestellt, so dass sie über die bloße Mitteilung des Sachverhalts hinausgeht. Die kaskadenartigen Sätze, in denen ein Schock sich beim Sprechen oder im nichtliterarischen Schreiben verkörpert, sind im Gegensatz dazu eine bloße Verstärkung des Geschehens. Es fehlt eine Mehrbödigkeit bzw. auch Mehrdimensionalität im Sinne einer »Musikalität«, die z.B. literarischer Sprache eigen ist und in der der unmittelbare Sinn ebenfalls Verwandlungen und Verfremdungen unterzogen wird. Diese Unterscheidung markiert z.B. den Unterschied zwischen einem Interview mit einer Schriftstellerin über ihr Buch und ihrem Buch selbst. In der künstlerischen Verkörperung von Sinn zeigt

sich also jeweils ein Sinnüberschuss, der es unmöglich macht, den Vorgang des Ausarbeitens und der Umsetzung als bloße Illustration eines sprachlich formulierbaren Sinns aufzufassen.

Dieses Ergebnis kann als Basis dienen für die Beschreibung des zweiten Punktes: der Verkörperung intendierten Sinns mit »richtigen Materialien« auf »richtige Art und Weise«. Zunächst zur ersten Bezeichnung: zum »richtigen Material«. Zwei Fälle sind hier vorstellbar: Erstens ist es möglich, dass eine Ausgangsfrage als sprachliche Formulierung entwickelt wurde, bevor die Künstlerin die Frage nach ihrer materialen Umsetzung überhaupt gestellt hat. Zweitens kann es auch sein, dass die Künstlerin bereits das Material, in dem sie arbeiten wird, kennt – etwa wenn sie eine Malerin ist, die nicht in Erwägung zieht, mit anderen Methoden und anderem Material zu arbeiten.¹³⁵ Im ersten Fall, in dem der Künstlerin das Material der Umsetzung noch nicht bekannt ist, liegt es auf der Hand, dass es der erste (auch wieder korrigierbare) Schritt ist, nach Material zu suchen, in dem sich der intendierte Sinn am besten ausarbeiten lässt.

Im zweiten Fall scheint es zunächst nicht so, als ob die Künstlerin die Wahl des Mediums und der zu verwendenden Materialien direkt aus der Fragestellung ableiten würde. Wie gesagt, bleibt z.B. eine Malerin beim Material Farbe und auch bei der Methode des Malens – auch wenn es für sie eine neue thematische Wendung in ihrer Arbeit gibt. Trotzdem existieren auch dort verschiedene Strategien. So muss z.B. die Art des Untergrunds, die Grundierung, der Charakter der zu verwendenden Farben (Öl oder Acryl), der brachiale oder vorsichtige Anfang, die Größe des Bildes usw. entschieden werden. Der Spielraum, in dem diese Entscheidungen getroffen werden können, ist begrenzt, trotzdem gibt es unendlich viele Möglichkeiten der Entscheidung. Eine Wahl der »richtigen Materialien« findet also auch dann statt, wenn Künstler sich darauf spezialisiert haben, in bestimmten Medien zu arbeiten: auch wenn das für Außenstehende nicht so ersichtlich ist wie im ersten Fall, in dem Künstler sich je nach Themenwahl für jeweils andere Materialien und Vorgehensweisen entscheiden. In allen Fällen werden Material-Entscheidungen von den Künstlern getroffen. Die Suche nach den passenden Materialien ist vom intendierten Sinn her bestimmt und wird sowohl experimentell als auch gegebenenfalls gedanklich von den Künstlern vorangetrieben. Eigenschaften des Materials und Zwischenergebnisse seiner Bearbeitung transformieren das, was ans Material herangetragen

135 Dass das Material, in dem gearbeitet wird, auch die Sprache selbst sein kann, wurde schon erwähnt. Auch dann ist zwischen einer explikativen sprachlichen Darstellung eines intendierten Sinns und der künstlerischen Arbeit am sprachlichen Material zu unterscheiden.

wurde. Entsteht aus intendiertem Thema und dem Material im transformatorischen Prozess etwas Neues, bei dem die Künstlerin den Eindruck der Gelungenheit gewinnt, nämlich dann, wenn sie zur Überzeugung gelangt, »daß es stimmt«, so kann man davon sprechen, dass das Werk »auf die richtige Art und Weise« ausgearbeitet ist.¹³⁶ Dieser Begriff von »Stimmigkeit« kann nicht nur das Verhältnis einzelner Teile des Kunstwerks zueinander bezeichnen, sondern betrifft auch den Bezug des Kunstwerks zur wahrgenommenen Realität. Nicht nur die Abgrenzung einer Form von einer anderen Form innerhalb des Werks, wie es z.B. Luhmanns differenztheoretischer Formbegriff nahelegt,¹³⁷ muss »stimmen«, sondern als »richtig« muss der Künstlerin auch das Verhältnis erscheinen, das das Kunstwerk zur außerkünstlerischen Realität aufbaut. Sozusagen in Übereinstimmung mit Heiner Müllers Rede von einer »anderen Wirklichkeit«¹³⁸ schreibt Luhmann:

»Das Kunstwerk etabliert demnach eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität. Die Welt wird [...] in eine reale und eine imaginäre Realität gespalten.«¹³⁹

Diese »Realitätsverdopplung, von der aus die Welt, wie sie vorgefunden wird, als Realität bezeichnet werden kann«, basiert nach Luhmann auf »Ordnungsmöglichkeiten«, die Kunstwerke als »formfest fixierte« Dinge anbieten.¹⁴⁰ »Wir halten fest, daß es auf die Erzeugung einer Differenz zweier Realitäten ankommt, oder anders gesagt: auf die Ausstattung der Welt mit einer Möglichkeit, sich selbst zu beobachten.«¹⁴¹ Wie diese »Realitätsverdopplung« in der künstlerischen Arbeit zustande kommt, würde ich allerdings anders erläutern als Luhmann. Eine Fixierung auf Ordnungsprinzipien der Form findet sich in jeder künstlerischen Gattung, auch in der Literatur. Jedoch ist Literatur gerade die Art von Kunst, aus der sich sprachlicher Sinn am wenigsten heraushalten lässt. Nicht nur aus »formalen Mitteln« und einem »Sinn für Passendes« ergibt sich der *Nachweis von* »Ordnungszwängen im Bereich des nur

136 W. Rihm: Offene Enden, S. 44.

137 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1995, S. 49.

138 Siehe Kapitel II.3.3: Die Vergegenwärtigung von Realität im Kunstwerk.

139 Luhmann: Kunst der Gesellschaft, S. 229.

140 Ebd., S. 229f.

141 Ebd., S. 235.

Möglichen«, ¹⁴² sondern auch aus der Beschäftigung der Produzenten mit sprachlich artikuliertem oder artikulierbarem Sinn, aus ihrem Weltbezug und aus der Konfrontation desselben mit der Eigenlogik des Materials. Die »richtige Art und Weise«, in der intendierter Sinn in einem Kunstwerk präsent wird, ist nicht allein aus dem formalen Experiment »Formenkomplexität« entstanden. Anders gesprochen: Nicht nur aus der Beschäftigung mit formalästhetischen Fragen der Mittel und Methoden (Luhmann nennt dies »implizites Wissen«) und mit Fragen des Zueinanderpassens einzelner Formen des Kunstwerks entsteht die »formfest fixierte Differenz« zur Realität der Welt. Diese Differenz ist auch für einige Kunstwerke aus dem 20. Jahrhundert, die sich in ihrer Form nicht von den gewöhnlichen Dingen unterscheiden, nicht mehr gegeben, wie Luhmann selbst einräumt. ¹⁴³ Die Formkomplexität des Kunstwerks wird erst zur Rezeptionsherausforderung, wenn ihre Konfrontation mit außerkünstlerischer Realität nicht allein auf formalen Vergleichen, sondern auf der Synthese von Formalem und Sinnhaftem im Produktionsprozess und im Kunstwerk beruht. Die Charakterisierung des autopoietischen Systems der Kunst als eines, in dem kontingente Wahrnehmungen verarbeitet werden und diese Verarbeitungen des Zufalls wiederum andere kontingente Wahrnehmungen erzeugen, die sich sprachlicher Sinngebung entziehen, liefert für Luhmann das Abgrenzungsmerkmal vom zweckdienlichen Wahrnehmungsgebrauch anderer Systeme. Kontingenz im luhmannschen Sinne, die durch die Eigenlogik des Materials erzeugt wird, muss der Vollständigkeit halber – das ist die These – um ihren Gegenpart ergänzt werden, um die künstlerische Absicht zur Sinnerzeugung. Aus der Verschränkung beider Tatsachen ergibt sich die Evidenzabsicht der Produzenten. Kontingenz ist aus der Künstlerperspektive nicht zu vermeiden, ja Zufälliges wird als künstlerisches Mittel provokativ gesucht und in der Produktion »eingesetzt«. Die Entstehung der Form des ganzen Werks ist dann aber nicht kontingent, so wie Luhmann es nahelegt, so dass »[d]er Künstler [...] nur sehen [kann], was er gewollt hat, wenn er sieht, was er gemacht hat.« ¹⁴⁴ Vielmehr taucht ein Wollen, dass sich auf die Erzeugung von Weltinterpretation richtet, nicht erst *nach* formalästhetischen Überlegungen und Handlungen auf, sondern es kommt viel eher *im Produktionsprozess* mit ins Spiel, wie uns die Ausführungen der in den zurückliegenden Kapiteln zitierten Künstler zeigen.

Die Äquivalenz von Kunst- und Sprachsystem beruht nicht auf einer Äquivalenz der Formen der Kunstwerke und der Struktur der Sprache

142 Ebd., S. 238.

143 Ebd., S. 233.

144 Ebd., S. 44.

als zweier miteinander vergleichbarer Ordnungssysteme. Sinnstruktur ist als eine sprachliche Vorgeschlossenheit der Welt gründend im System der Kunst enthalten, auch wenn Kunst sich von nichtliterarischer sprachlicher Kommunikation unterscheidet. Auf die Differenz zwischen sprachlicher Kommunikation und der Kommunikation im System der Kunst werde ich im 6. Kapitel des II. Teils zurückkommen. Überzeugen müssen eben nicht nur die künstlerischen Mittel, sondern auch die Gegenstände.¹⁴⁵ Denn die Ausarbeitung des Gewollten »auf die richtige Art und Weise« richtet sich auf eine mögliche Evidenz des Gegenstandes und nicht (nur) auf die Virtuosität der künstlerischen Mittel.

Im *dritten Punkt* wird die Tatsache, dass das Kunstwerk von einer Künstlerin hergestellt ist, als Anlass dafür ausgegeben, dass Rezipienten sich mit dem Werk in der Weise der Kunstrezeption und nicht in einer anderen Art beschäftigen. Eine Rezipientin braucht die Information, dass es sich im gegebenen Fall um ein Kunstwerk handelt; sonst würde sie es nicht als solches rezipieren. Dies lässt sich am negativen Beispiel erläutern: Im »Theater der Unterdrückten«, einer Theaterform, die von dem Brasilianer Ernesto Boal entwickelt wurde, bekommen die Zuschauer des jeweiligen Theaterstücks Gelegenheit, mit auf die Bühne zu gehen und aktiv in gespielte Unterdrückungssituationen einzugreifen. Das soll sowohl die Schauspieler als auch die Zuschauer befähigen, Wege zu finden, solchen Situationen, wie sie auf der Bühne vorgespielt werden, im Leben anders zu begegnen. Diese Form des Theaterspielens funktioniert so lange, wie das Theater, das manchmal auch auf öffentlichen Plätzen aufgeführt wird, als Theater angekündigt wird und also auch für die Rezipienten als Kunst erkennbar bleibt. Es gibt jedoch auch eine Variante der boalschen Konzeption, in der die Schauspieler unerkannt in Situationen in der Öffentlichkeit agieren und den teilnehmenden Beobachtern unklar ist, dass sie sich in einer gespielten Situation befinden. In dem Moment der Unwissenheit der Rezipienten über den Kunstcharakter der ablaufenden Handlung verliert die Darstellung in ihren Augen den Status des Theaters. Die Information, dass Theater gespielt wird, fehlt, und somit geht das Spiel der Schauspieler über in die Alltagsrealität und *ist* somit auch Teil dieser Realität. Das ist ein Beispiel dafür, dass Kunstwerke anders als reale Situationen wahrgenommen werden. Ein Kunstwerk wird von Rezipienten zum einen wahrgenommen, zum anderen wird diese Wahrnehmung zugleich auf ihre Sinnhaftigkeit befragt. Diese Sinn-Befragung findet gegenüber Alltagssituationen normalerweise nicht statt: Solche Situationen treten ein, ohne dass mit ihnen etwas »gemeint« sein könnte. Für eine mögliche Befragung solcher Situatio-

145 Vgl. ebd., S. 237.

nen und Gegenstände unter Sinn Gesichtspunkten fehlt also die Erwartung, dass diese mit einem Anspruch auf Evidenz, d.h. ihrerseits als interpretierende Handlung geschaffen worden seien. Für die Rezeption von Kunstwerken ist umgekehrt gerade die Tatsache von Bedeutung, dass sie von Künstlern hergestellt wurden. Das gilt zunächst einmal für alle Kunstwerke – für die gelungenen und für die nicht gelungenen.

Künstler berücksichtigen Rezipientenwahrnehmung, wenn sie sich im Herstellungsprozess immer wieder in die Rezipientenperspektive zu versetzen suchen: Das heißt, dass es Künstlern nicht um eine introvertierte künstlerische »Privatsprache« gehen kann, sondern dass es ihnen um Vermittlung und Veränderung durch das Kunstwerk gehen muss. Denn Künstler streben es an, die eventuellen Reaktionen der Rezipienten in den Produktionsprozess mit einzubeziehen. Das bedeutet nicht, dass sie die Reaktionen der Rezipienten genau vorherbestimmen können oder dass Rezipienten in einer vorherbestimmbaren oder gar gewünschten Weise reagieren müssen. Es heißt lediglich, dass von den Künstlern eine Eingrenzung der Möglichkeiten, wie ein Kunstwerk rezipiert werden kann, vorgegeben wird als ein randunscharfes Feld von Möglichkeiten. Durch das Sosein der Arbeit wird eine absolute Beliebigkeit der Rezeption ausgeschlossen. Das Kunstwerk bietet Rezipienten die Möglichkeit, auf viele Weisen (aber nicht beliebig) daran anzuschließen. In einem weiten Sinn lässt sich hier von Wiederholbarkeit sprechen. Denn der Rezeptionsvorgang besteht aus zwei Momenten: aus dem, was das Kunstwerk kraft seines »So-gemacht-Seins« evoziert, und aus dem persönlichen Erfahrungshorizont der einzelnen Rezipienten, innerhalb dessen die vom Kunstwerk vorgegebene, im weiten Sinn wiederholbare Reaktion wirksam wird und der im selben Zuge den Interpretationsspielraum des Kunstwerks modifiziert. Die Bemühungen der Produzenten um die Evidenz des Kunstwerks können sich nur auf das erste Moment, sein So-gemacht-Sein beziehen. Auf den persönlichen Erfahrungshorizont der Rezipienten können Künstler keinen unmittelbaren Einfluss nehmen. Andererseits ermöglichen gelungene Kunstwerke besonders viele und besonders interessante Projektionen; je gelungener ein Kunstwerk ist, desto mehr Anschlussmöglichkeiten bietet es seinen Rezipienten. Es muss daher eine Ambivalenz (wie Tarkowskij es nennt), eine Mehrschichtigkeit im guten Kunstwerk sein, die Projektionen erlaubt. Das würde bedeuten, dass die Künstler einen indirekten Einfluss auf die Projizierbarkeit von rezipientischer Erfahrung haben, wenn sie auch nicht auf die konkreten Projektionen einwirken können. Die Materialität des Kunstwerks, die Projektionsflächen bietet, übt einen so starken Einfluss auf die Rezeption aus, dass man in einem eingeschränkten Sinn davon sprechen kann, dass die Wahrnehmung der Rezipienten durch das

Kunstwerk »gesteuert« wird. Hier geht es um eine Wiederholbarkeit im Sinne einer ständigen Variation. Rezipientische Erfahrung wird einerseits durch das Werk aufgerufen, andererseits wird sie von ihm gestört. Diesem Prozess von Aktivierung und Störung, in dem Wahrnehmung zugleich auch die »Antwort« auf Wahrgenommenes im Sinne seiner Ergänzung, Vervollkommnung und Fortführung bedeutet, gilt das Interesse der Künstler. Im Idealfall (aus Produzentensicht) verändert das Kunstwerk das Weltverhältnis der Rezipienten. Diese Veränderung kann ganz unterschiedliche Bereiche des Weltverhältnisses der Rezipienten betreffen, sie kann sich allein auf einen Ausschnitt sinnlicher Weltwahrnehmung beziehen, sie kann aber auch z.B. auf der Ebene politischer Realität oder kunstgeschichtlichen Wissens oder in anderen Bereichen des Lebens vollzogen werden. Aber auch in diesem Fall wäre die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks kein Äquivalent begrifflicher Argumentation. Dass sich aus der ästhetischen Erfahrung Konsequenzen für die begriffliche Beschreibung der Welt ergeben, ist vielmehr nur eine ihrer möglichen Wirkungen.

Auf den Gebieten der Literatur und des Theaters scheint es nahezu liegen, dass es Produzenten um die Darstellung eines Weltverhältnisses geht. Hingegen könnte es so scheinen, als ob Malerei, insbesondere abstrakte, den Produzenten eher eine Selbstgenügsamkeit und ein Bezogensein aufs Material, nicht auf die Welt, abverlange. Deshalb gehe ich im Folgenden kurz auf den Evidenzanspruch zweier Maler ein. Ein anderer Einwand könnte sein, dass bestimmte Künstler in ihrer Arbeit mit Unsinn und Ironie umgehen und deswegen nur Brechung und Störung und eventuell Zerstörung, nicht aber Ansprüche affirmativer Art ans Kunstwerk haben. Dass auch diese Arbeitsweise eine ist, die sich auf die Erzeugung eines evidenten Kunstwerks richtet, soll ebenfalls anhand eines Beispiels erläutert werden.

Zunächst komme ich zu der These, dass es auch im Medium der Malerei um die Darstellung eines Weltverhältnisses, repräsentiert in einem evidenten Werk, geht: »Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde Sie Ihnen sagen.« Dieser Satz von Cézanne, aus dem Derrida den Titel seines gleichnamigen Buches »Die Wahrheit in der Malerei« [Hervorhebung von mir, J.S.] ableitet, lässt sich verschiedenen interpretieren.¹⁴⁶ Will Cézanne Wahrheit künstlerisch darstellen? Dagegen spricht das Wort »sagen«, das wohl sonst durch das Wort »zeigen« ersetzt worden wäre. Was meint Cézanne also mit dem Ausdruck »Wahrheit in der Malerei«? Vergegenwärtigt man sich den Kontext des

146 Jacques Derrida: *La vérité en peinture*, Paris 1978, dtsh.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.

Briefes an Émile Bernard, in dem der Satz geäußert worden ist, in einer anderen Übersetzung, konkretisiert er sich ein wenig.

»Ich habe mich durchaus erinnert, daß sie in Tonnerre waren, aber der ganze Umstand, mich wieder zu Hause einzurichten, macht es mir zur Pflicht, daß ich mich uneingeschränkt der Verfügungsgewalt meiner Familie überantworte. [...] Ich schulde Ihnen die Wahrheit *über* [Hervorhebung von mir, J.S.] die Malerei, und ich werde sie Ihnen sagen.«¹⁴⁷

Es gab also einen Austausch über die Malerei zwischen den beiden Malern, in dem Bernard offensichtlich die Rolle des Schülers spielte. Dadurch wird klar, dass Cézanne mit dem Wort »Wahrheit« das meint, was er Bernard erklären wird, und keine künstlerische Darstellung der Wahrheit. Die spezifische cézannesche Wahrheitsunterstellung bezieht sich auf seine Idee von der Funktion der Malerei und der Funktion des Malers, der als ein Organ des Sehens bemüht sein sollte, das Sichtbare immer genauer darzustellen. Je sensibler es der Maler schafft, die »Werkzeuge« Auge, Palette, Pinsel etc. zum Einsatz zu bringen, desto mehr nähert er sich der Idee der Transformation des Gesehenen in ein spezifisches Farb- und Formensystem. Das von Cézanne entwickelte Programm der Modulation der Farben, in dem die wahrgenommenen Farbtöne so weit wie möglich auseinanderdividiert und per Pinselstrich miteinander in ein neues Verhältnis gesetzt werden, hat nichts mit einer einfachen Abbildung der Wirklichkeit im Sinne der Abbildung ihrer Komplexität zu tun. (Psychologische Aspekte bleiben z.B. unbeachtet, wie man an den cézanneschen Portraits sehen kann. Es gibt, aus einer psychologischen Sicht, keinen Unterschied zwischen Cézannes Darstellung seiner Frau und derjenigen des Berges, den er immer wieder malte.) Trotzdem ist es Cézannes erklärtes Ziel, zu einem umfassenderen »Verständnis« zu gelangen.¹⁴⁸ Es handelt sich um eine geistige Struktur, die Cézanne in seiner Malerei aufzuzeigen versucht; um die »Einsicht, daß das Individuelle und Einmalige die einzig mögliche Form darstellt, in der das Überpersönliche und Allgemeine erscheint und in der es sich darstellen läßt. [...] Gegenstände werden zu formalen und farbigen Elementen einer bildnerischen Ordnung, in der die Gesetzmäßigkeit allen

147 Paul Cézanne: Ein Traum von Kunst, Berlin 1984; S. 164. »Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai.« Das französische »en« lässt sowohl die Übersetzung »in« als auch »über« zu. Ich beziehe mich auf: J. Derrida: La vérité en peinture, S. 6.

148 Dem Wort Verständnis gebe ich eine sprachliche Konnotation. Es geht um ein Verstehen seiner selbst und der Welt. Die Mittel, um zu ihm zu gelangen, können aber auch Mittel der Wahrnehmung sein.

Seins zutage tritt.«¹⁴⁹ Der nächste Auszug (ebenfalls aus einem Brief an Bernard) spricht von diesem »Verständnis« und markiert so die spezielle Verknüpfung der Wahrheitsunterstellung mit dem Finden der richtigen Methoden ihrer Realisation.

»Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Wir dürfen uns freilich nicht damit zufrieden geben, die schönen Formeln unserer erlauchten Vorgänger beizubehalten. Machen wir uns doch frei davon und studieren wir die schöne Natur, versuchen wir ihren Geist herauszuheben, suchen wir uns doch so auszudrücken, wie es unserm persönlichen Temperament entspricht. Im übrigen, auch die Zeit und das Nachdenken verändern so nach und nach unser Sehen, und am Ende finden wir zum Verständnis.«¹⁵⁰

Hier geht es Cézanne um die Richtigkeit der Mittel und Methoden. Das Naturstudium wird vor dem Studium und Kopieren der alten Meister im Louvre ausgezeichnet. Dass das Studium von Cézannes Vorgängern im Louvre nicht in jedem Fall hilfreich sein kann, leuchtet unmittelbar ein, wenn man sich klarmacht, dass diese ganz andere Konzeptionen künstlerischen Arbeitens verfolgten. Sie schufen nach dem Modell und Vorbild des Künstlergenies ihre ganz eigenen Welten. Auf diesen genialen Gestus verzichtet Cézanne. Er schafft nicht mehr eine Welt aus sich heraus, sondern interpretiert Vorhandenes neu.¹⁵¹ So sehr auch das Sehen als optische Wahrnehmung der Dreh- und Angelpunkt der cézanneschen Methode ist, so handelt es sich doch bei der Idee der cézanneschen Farbmodulation um ein geistiges Konzept. Es ist eine Sichtweise der Welt in dem Sinne einer bestimmten Haltung, die erstens der Künstler und zweitens das Kunstwerk der Welt gegenüber einnehmen. Deswegen kann Cézanne am Ende vom »Verständnis« sprechen.

Auch dem Maler Paul Klee, der für sein abstraktes Spiel mit Farben, Formen, Flächen und mit den dadurch entstehenden Bildräumen bekannt

149 Sandro Bocola: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, München, New York 1997, S. 138ff. »Formal« verstehe ich als eine Bezeichnung, die die Art und Weise des Gemachtseins der Elemente umschreibt und zunächst (theoretisch) absieht von inhaltlichen Gesichtspunkten. Farbe ist auch ein formales Element. Insofern ist das »und« in dem Ausdruck »formale und farbige Elemente« nicht ganz passend. Vermutlich denkt Bocola z.B. an die Form in einem konkreten, z.B. geometrischen Sinn im Unterschied zu Farbe.

150 P. Cézanne: Ein Traum von Kunst, S. 162.

151 Vgl. Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 213: »Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der – anstatt etwas Neues zu schaffen – eine neue Sichtweise für schon Vorhandenes findet.«

ist, ging es um ein Verständnis im Sinn einer Weltinterpretation und um die materielle Evidenz dieses Weltverständnisses. Im Gegensatz zu Cézanne, dessen Idee die Transformation des Sichtbaren war, ging es Klee eher darum, zum »Urgrund« allen Seins vorzudringen. In archaischen Symbolisierungen versucht er, dem näherzukommen, was dem menschlichen Leben zugrunde liegt. »Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen! Anmaßend wird der Künstler sein, der dabei bald irgendwo steckenbleibt. Berufen aber sind die Künstler, die heute bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist.«¹⁵² Eine Totalität der künstlerischen Idee liegt hier besonders auf der Hand. Die Leidenschaft des Künstlers bezieht sich natürlich nicht allein auf die Idee, das Verstehenwollen, das Erforschen, sondern auch auf die Qualität ihrer künstlerischen Ausarbeitung. (»Anmaßend wird der Künstler sein, der dabei bald irgendwo steckenbleibt.«) Der künstlerischen Produktion steht als Vorbild die »große Natur« Pate, der man sich in einer nachahmenden Bewegung nähern soll.

»Also befaßt sich denn der Künstler mit Mikroskopie? Historie? Paläontologie? Nur vergleichsweise, nur im Sinne einer wissenschaftlichen Kontrollierbarkeit auf Naturtreue!

Nur im Sinne der Freiheit.

Im Sinne einer Freiheit, die nicht zu bestimmten Entwicklungsphasen führt, welche in der Natur einmal genauso waren oder sein werden oder die auf andern Sternen (dereinst vielleicht einmal nachweisbar) genauso sein könnten, sondern im Sinne einer Freiheit, die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist.«¹⁵³

Die von Klee hier angedeutete Methode der künstlerischen Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Arbeitsweisen erlaubt es den Künstlern, »freier«, also unregelter mit den naturwissenschaftlichen Methoden und mit naturwissenschaftlichem Bildmaterial umzugehen als die Naturwissenschaftler, und hat daher den Status einer Handlungsanweisung, ähnlich wie Cézannes Empfehlung, eher Naturstudien zu betreiben als die alten Meister zu kopieren. Es lässt sich bereits hier von fundamentalen Unterschieden zwischen der cézanneschen und der kleeischen Methode sprechen. Diese Unterschiede verweisen auf eine Individualität der jeweiligen künstlerischen Sichtweise, die hier nicht bestritten werden soll. Systematisch geht es aber darum, dass in allen Fällen Fragen des Weltverhältnisses mit künstlerischen Arbeitsstrategien verknüpft werden.

152 Paul Klee: Kunstlehre, Leipzig 1987, S. 83.

153 Ebd.

Wie verhält es sich nun mit dem Evidenzanspruch, wenn Künstler mit den Methoden seiner Brechung, mit Ironie oder mit Unsinn arbeiten? Auch in diesen Fällen kann der künstlerische Evidenzanspruch weiterhin geltend gemacht werden. Dazu eine Äußerung des Konzeptkünstlers Ilya Kabakow über Absurdität als künstlerisches Mittel:

»Das Absurde unterscheidet sich äußerlich in nichts von der Dummheit; man braucht nur an Beckett oder Charms zu denken. Doch absurde Texte zeigen, daß sie keinerlei echten Inhalt haben – und das verleiht ihnen einen enormen Inhalt. Eine von einem Dummkopf geäußerte Dummheit im Beisein eines klugen Menschen aber erweist sich als äußerst sinnreich. So kann man davon ausgehen, daß die ›Kultur‹ ein solches Bündnis von ›Eingeweihten‹ oder ›Verstehenden‹ ist, die allerdings weit davon entfernt sind, ihr Wissen preisgeben.«¹⁵⁴

Kabakow interpretiert das stilistische Mittel der Absurdität als eines, das in der Lage ist, für etwas anderes zu stehen, d.h. etwas vorzuführen. Dass das Fehlen eines Inhalts von Kabakow als ein »enormer Inhalt« bezeichnet wird, deutet darauf hin, dass er der Absurdität letztlich wieder Sinn zuspricht. Die getätigte Aussage ist in dem Sinne evident, dass sie auf Grunderlebnisse des menschlichen Daseins verweist. Dass die Darstellung von Absurdität von Kabakow als eine Form der Sinnerzeugung interpretiert wird, zeigt auch seine Beschreibung des Rezipientenverhaltens gegenüber absurden Äußerungen. Würde die Unterstellung von Sinn völlig fehlen, käme es nicht zum »Bündnis von Eingeweihten«. Verstehbarkeit kommt sozusagen durch die Hintertür wieder ins Spiel. Indem nämlich der absurden Äußerung Wahrheit in einem existentiellen Sinne unterstellt wird, muss sie »verstehbar« sein. Diese »Verstehbarkeit« wird nach Kabakow von den Interpreten hergestellt und unterscheidet sich dann nicht mehr von der Verstehbarkeit anderer Äußerungen.

Kabakow sagt hier nichts zu einer eventuellen Differenz zwischen absurden Äußerungen und absurden Kunstwerken, denn beide können von den sogenannten »Eingeweihten« richtig verstanden werden. Der Unterschied zwischen einer absurden Äußerung und einem Kunstwerk, das aus absurden Äußerungen besteht, liegt darin, dass im Kunstwerk eine Materialbearbeitung stattfand, eine materielle Umsetzung des Dargestellten im Sinne seiner Transformation vollzogen ist, zusammengefasst: dass es hergestellt wurde. Die Information über das Hergestelltsein des Kunstwerks ändert das Verhalten der Rezipienten. Die absurde

154 Ilya Kabakow/Boris Groys: Die Kunst des Fliehens, München, Wien 1991, S. 30.

Äußerung eines Dummkopfs hingegen, die dieser nicht einmal bewusst gemacht haben muss, ist in keinem Material, auch nicht im Material der Sprache, hergestellt. Sie ist vielmehr passiert. Selbst wenn sie sich wie eine künstlerische Äußerung anhört, ist das nur Zufall und keine künstlerische Absicht. Wissen die Rezipienten aber, dass die Absurdität von einer Künstlerin stammt, suchen sie den von Kabakow beschriebenen »enormen Inhalt«, sie testen also ihrerseits den Evidenzanspruch des Künstlers am Kunstwerk. Es ist wichtig, dass die Rezipienten ein Reflexionsvermögen mitbringen, um die Absurdität in den Kunstwerken zu erkennen und zu deuten. Auf diesen Horizont der Rezipienten hoffen Künstler, die mit absurden Elementen arbeiten. Im Produktionsprozess projizieren sie selbst »enorme Inhalte« in die Absurdität hinein, wenn sie zu ihrem Kunstwerk Rezipientenperspektiven einnehmen, um dessen Wirkung zu prüfen.

Unsere These, dass jede Kunstproduktion mit einem Evidenzanspruch verbunden ist, wirft die Frage auf, wie und durch wen die Einlösung dieses Anspruchs beurteilt werden kann. Gerade wenn der Anspruch, Evidentes zu schaffen, jede Kunstproduktion begleitet, ist es schwer vorzustellen, dass die Produzenten bei der Bewertung der eigenen Arbeit von ihrem Anspruch hinreichend abstrahieren können, um seine Einlösung zu beurteilen. Da sie selbst in den Produktionsprozess involviert sind, fehlt ihnen die Distanz. Ein Effekt dieser Distanzlosigkeit ist, dass die Bewertung der eigenen Arbeiten oftmals weit entfernt ist von der Einschätzung durch »andere Rezipienten«. Das gilt oft auch für die Bewertung einzelner Kunstwerke innerhalb eines Gesamtwerks.

Es wurde bereits ausführlich dargelegt, dass der anfänglich intendierte Sinn nur in transformierter Form in das Kunstwerk eingeht und dass dieser Sinn in der Konfrontation mit dem Material eine Umarbeitung erfährt, die unter dem Kriterium der Gelungenheit evaluativ thematisiert werden kann. Der Anspruch, diese Transformation im Sinne einer angemessenen und »gekonnten« Bearbeitung zu vollziehen, ist Teil des Anspruchs der Künstler, im Kunstwerk etwas zur Evidenz zu bringen. Infolgedessen kann die Einlösung dieses Anspruchs auch nur auf die Weise bewertet werden, dass intendierte Thematik und materiale Qualitäten der Bearbeitung konkret aufeinander bezogen werden. Die bloße Gegebenheit des Evidenzanspruchs kann allein noch kein Maßstab für die Gelungenheit des Kunstwerks sein, gerade weil sie für alle Kunst gilt – und weil es viele Arbeiten gibt, in denen der künstlerische Anspruch offensichtlich nicht eingelöst werden konnte.

Auch wenn es Kunstwerke gibt, bei denen laut Künstlerauskunft der Prozess des Entstehens wichtiger ist als das, was als Produkt übrigbleibt (wenn der Prozess zum Beispiel ein interaktiver gewesen ist), oder auch

wenn gar kein Produkt übrigbleibt, muss das dokumentiert werden, d.h. die Künstlerin ist in einer Bringschuld gegenüber den Rezipienten. Sie muss den Prozess in irgendeiner Weise glaubhaft machen können. Auch in diesem Fall lässt sich die Art und Weise der Umsetzung qualitativ bewerten.

An dieser Stelle möchte ich auf den Anspruch des »Vaters der Konzeptkunst« Joseph Kosuth eingehen, der behauptet hat, Kunst und Idee, letztendlich sogar Kunst und analytisches Denken in seinen Arbeiten gleichgesetzt zu haben und der damit indirekt auf das Ende der Geschichte künstlerischer Transformation von Ideen in wahrnehmbare Entitäten verweisen wollte.

»So I referred to the physical material of the blow-up as the works ›form of presentation‹, and referring to the art entity as a proposition – a term I borrowed from linguistic philosophy. At about the same time I began thinking of art propositions while considering the [...] analogy between language and art. So that in my mind I began to equate linguistic propositions with artistic propositions.«¹⁵⁵

Als Joseph Kosuth Anfang der 70er Jahre die Gleichsetzung von analytischem Denken und Konzeptkunst verkündete, stand er am Anfang seiner Karriere in Kunstinstitutionen, in denen Kunstwerke und andere Leistungen nicht nach analytischen Kriterien beurteilt wurden und werden. Kosuths Karriere im Kunstbetrieb beruht eher auf spekulativen Zuschreibungen und Veränderungen der Wahrnehmungsgewohnheiten der Betrachter als auf Anerkennung seines analytischen Scharfsinns. Kosuth hat zwar für seine Schriftinstallationen lediglich dekontextualisierte Zitate gängiger theoretischer Autoren (etwa Benjamin und Derrida) verwendet. Die aufwendige grafische Gestaltung (etwa in weißer Schrift auf schwarzem Grund, wofür z.B. der gesamte Innenraum des Stuttgarter Kunstvereins geschwärzt werden musste) belegt aber ebenso wie das Unverständnis des Kunstpublikums für den Inhalt der Zitate, dass eine Sinnverschiebung vollzogen worden ist, die nicht in den Äußerungen des Künstlers, wohl aber in der Rezeption des Kunstwerks sichtbar wird. Auch wenn Kosuths Anspruch der einer absoluten Gleichsetzung von Kunst und Idee gewesen ist, so zeigt seine Rezeption, dass andere Aspekte bedeutender waren: z.B. die Tatsache, dass der Künstler Kosuth eine Neuheit etablierte oder dass neue Wahrnehmungsweisen mit seinen Arbeiten für den Kunstkontext erschlossen wurden. Bloße Zitate, auf eine Wand gebracht, galten bis dahin nicht als Kunst. Ich nehme an, dass

155 Joseph Kosuth: »Three Answers to Four Questions«, in: Domus, May 1971, S. 54.

Kosuth mit seiner provokanten These der Analogie zwischen linguistischen und künstlerischen Propositionen nicht bekannt geworden wäre, hätte er seine Sätze auf kleinen Zetteln an die Wände geklebt. Das Anbringen von Zitaten aus wissenschaftlichen Publikationen auf Gebäuden, Brücken und Bahnhöfen oder ihre Publikation in Tageszeitungen ist eher als eine Kontextverschiebung denn als philosophische These zu beschreiben. So wie das Kochen in einer renommierten Galerie als Kunst und nicht nur als Kochen definiert und akzeptiert wird, so muss ein Satz aus der »Grammatologie« von Derrida, der im Kunstverein über eine ganze Wand verteilt neben einem Benjamin-Zitat prangt, anders wahrgenommen werden als innerhalb des Kontextes der »Grammatologie«. Das soll aber nicht heißen, dass die sprachliche Bedeutung des Satzes völlig gleichgültig für die Rezeption der Arbeit ist. Vielmehr besitzt er eine andere Bedeutung als im Buch. Also handelt es sich bei Kosuths Zitaten nicht um Propositionen, wie er es behauptet, um gleiche semantische Gehalte, die durch unterschiedliche Sätze ausgedrückt werden können, sondern um eine Inhaltsveränderung, die durch eine Kontext- und Präsentationsverschiebung ein und desselben Satzes verursacht wird. Der semantische Gehalt des Zitates wird von Kosuth durch diese Verschiebung verändert, aber nicht beseitigt. Denn erst durch das Zusammenspiel von sprachlichem Satzinhalt und der vom Künstler festgelegten Präsentation entsteht das ganze Kunstwerk. Es lässt sich weder auf den Satzinhalt noch allein auf die sinnliche Wahrnehmung der Buchstaben reduzieren.

Für dieses Kapitel lässt sich abschließend sagen: Auf die Perspektive der Produzenten, die durch einen Evidenzanspruch geleitet sind, kann in philosophischen Überlegungen über Kunst nicht verzichtet werden. Sie ist neben anderen Kriterien konstitutiv für die Bestimmung der Kategorie des Kunstwerks. Es geht nicht darum, subjektive Sichten und spezielle künstlerische Strategien einzelner Künstler zu verdeutlichen, sondern auf einer Metaebene muss der übergreifende Anspruch der Künstler, ein evidentes Kunstwerk zu produzieren, mit berücksichtigt werden. Dieser Anspruch erfordert eine bestimmte Art von Engagement und Können, welches sich von dem Können anderer Tätigkeitsfelder und von der Beherrschung sprachlicher Präzision im wissenschaftlichen Formulieren unterscheidet. Es geht also um eine Fähigkeit oder Fertigkeit, Fragestellungen, die sich von Alltags- und wissenschaftlichen Fragestellungen unterscheiden, mit künstlerischen Mitteln und Strategien zu bearbeiten. Die Entwicklung einer neuen Form der Organisation des Materiellen, die evident ist und Evidenzerlebnisse verursacht, markiert die besondere künstlerische Leistung.

6. Die Bestimmung des Begriffs Kunstwerk

Die Perspektive der Produzenten, so war meine Behauptung, muss in einen philosophischen Beschreibungsversuch des Spezifischen von Kunstwerken mit eingehen. In diesem Kapitel geht es um die Frage, wie dies zu verstehen wäre. Zunächst soll dargelegt werden, warum sich eine Bestimmung des Kunstwerkbegriffs aus der Berücksichtigung künstlerischer Produktion ergeben sollte und inwiefern künstlerische Arbeit nicht allein in Begriffen wie Performativität, Ereignis oder Präsenz gefasst werden kann.¹⁵⁶ In Bezug auf das Werk wäre dann der Begriff seiner Autonomie als der eines eigenen Verständnisses seiner Gelungenheit zu präzisieren. Zwei Differenzen werden in einem nächsten Schritt im Rahmen der Bestimmung des Kunstwerks akzentuiert: erstens die Differenz zwischen Kunstwerken, die mit einem Anspruch auf Evidenz produziert sind, und Gegenständen, die mit anderem Anspruch geschaffen werden; zweitens die Differenz zwischen Gegenständen, die geschaffen werden (gleich mit welchem Anspruch), und solchen, die nicht geschaffen, sondern vorgefunden werden. Unter Berücksichtigung der dialogischen Struktur des Kunstwerks wird daran anschließend (im III. Teil) ein Begriff der ästhetischen Kommunikation zu entwerfen sein, der von einem sprachlichen Kommunikationsbegriff zu unterscheiden ist.

Sieht man Kunstproduzenten, wie im ersten Kapitel dieses II. Teils erläutert, nicht allein als selbstbestimmte, ja selbstherrliche Subjekte, so sind »Grundsätze der Freiheit und Souveränität des Schaffensprozesses«, »Ideale der phantasia, der Einbildungskraft und der Originalität« bzw. der »Erfindung (creatio)« unzureichende Grundlagen der Beschreibung künstlerischen Tätigseins.¹⁵⁷ Aus den Erläuterungen des Produktionsverlaufes im dritten Kapitel des II. Teils ergibt sich, dass künstlerisches Produzieren weniger mit der souveränen Setzung einer Idee der Autorin in die Materialität des Werks zu tun hat, auch nicht mit subjektiver Kreativität, die geniale Erfindung ermöglicht, sondern dass vielmehr das Material, dessen Eigenschaften sowie die Herkunft und die Geschichte der Produzenten (wie im Kapitel II.3 beschrieben) in diesem

156 Vergleiche z.B. D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 168: »Treffender wäre es, stattdessen von der ›Auflösung des Kunstbegriffs‹ in dem Sinne zu sprechen, daß die werkästhetische ›Ontologie‹ untergegangen sei – jenes strukturelle System von Bestimmungen, das Kunst aus den Prinzipien der Originalität, der Form, der energieia als schöpferische Leistung und als ›Werk‹, ergon, und folglich den Künstler als ›Werkmeister‹ (Hegel), als ›Genie‹ hervorgehen ließ.« Dass sich mit der Verabschiedung des Künstlers als Genies nicht der Werkbegriff mit verabschiedet, geht aus meinen bisherigen Überlegungen zur Subjektivität der Künstler hervor.

157 Ebd., S. 173.

Prozess eine entscheidende, aber auch nicht allein die entscheidende Rolle spielen. Falsch ist es also, Künstlern die »Autorität eines Ursprungs« zuzusprechen und aus dieser die »Einheit und die Dauer einer Bedeutung« der Werke abzuleiten.¹⁵⁸ Offenbar ist es auf eine banale Weise richtig, dass eine Künstlerin der Ursprung ihres Werkes ist, denn ohne sie würde es das Werk nicht geben; dies ist aber nicht (wie Dieter Mersch uns nahelegen versucht) gleichzusetzen mit der Absolutheit ihrer subjektiven Freiheit im Prozess seiner Produktion. Hegels Bestimmung des Genies als einer Person, die »das ins Bewusstsein hebt, was in der Arbeit aller [...] geschichtlich erreicht wurde«, verknüpft den »Auftrag« an die Künstler mit einer konkreten Bestimmung des Werks als eines Repräsentanten der Gesellschaft in einer Kulturgeschichte.¹⁵⁹ Eine Behebung des Irrtums, dass Geschichte sich durch die Künstler als Medien und ohne ihr Zutun ereigne, ist kein Anlass für die Verabschiedung vom Werk. Die Definition künstlerischer Arbeit als Handlung ist es auch nicht. Mersch schreibt: »Die Grundlage von Kunst bildet jetzt der Akt, die Handlung [...] Nichts anderes bedeutet Performativität. Das Performative betrifft den Vollzug, seine Zeitlichkeit, das Ereignis der Setzung.«¹⁶⁰ Vollzug, Zeitlichkeit und Ereignis der Setzung sind aber immer schon Konstitutive im Produktionsprozess, wie die im Kapitel II.3 dargestellten Künstler-Reflexionen über Produktion und Transformation gezeigt haben. Auch das »Denken über Kunst« ist ein wesentlicher Bestandteil ihrer Herstellung und nicht als »performatives Projekt« einer neuen Systematik ohne Werk zuzuordnen.¹⁶¹ Eigenschaften, durch die Mersch das Kunstwerk an sich charakterisiert, waren noch nie dessen alleinige Spezifika: »Dort der Gegenstand, das Werk, die Dauer und die Geschlossenheit.« Werke waren immer auch Situationen und nicht nur Gegenstände, sie »dauerten« noch nie zwangsläufig, sondern nur, wenn sie nach ihrer Produktion rezipiert und diskutiert wurden, selbst das geschlossenste Werk ist ein fragmenthaftes, wie Heiner Müller richtig bemerkt, und auch nach Brecht und Bachmann wäre das Werk u.a. durch den Begriff des Mangels oder der Leerstelle zu charakterisieren.¹⁶² Auf der anderen Seite wirbt Mersch mit neuen Qualitäten aktuellen künstlerischen Vorgehens: »...hier das Flüchtige, die »Bricolage«, das Risiko, die Situierung im Augenblick, »die Konfiguration im hic et

158 Ebd., S. 174.

159 Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov: »Georg Wilhelm Friedrich Hegel«, in: Julian Nida-Rümelin/Monika Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 363-377, hier S. 367.

160 D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 217.

161 Ebd.

162 Vgl. Kap. II.4.1: Die Beschaffenheit des Kunstwerks.

nunc.«¹⁶³ Jedes Werk ist in – seinem – Hier und Jetzt verortet, nämlich im Kontext seiner Entstehung, zu dem ein gelungenes Werk zugleich eine darstellende wie auch eine distanznehmende Position bezieht; diese beiden Aspekte wurden im Kapitel II.1 nach Jean Bollack als die Tradition des Autors und deren Interpretation durch den Autor im Kunstwerk geschildert.¹⁶⁴ Wenn aktuelle konzeptuelle Kunstpraxis in der bildenden Kunst, neue Musik und postdramatisches Theater als flüchtig, partizipatorisch, fragmentarisch, als Situierung im Augenblick und teilweise als Eingriff in der Kunst bis dahin verschlossene Räume beschreibbar sind, so ist nicht einzusehen, warum sich dies alles nicht unkompliziert unter den Begriff des Werkes subsumieren lassen sollte. Denn alle diese »Maßnahmen« werden von Autoren bzw. Produzenten veranstaltet, auch wenn keine festen Materialien in Bearbeitung sind, auch wenn keine Partituren geschrieben werden. Selbst wenn der Zufall die Situation steuern soll, bleibt sie doch eine konzipierte Situation, deren Entwicklung beobachtet werden muss. Ich plädiere daher für eine Erweiterung des Werkbegriffs in dem Sinne, dass sich die Begriffe Ereignis, Performativität und Präsenz als dem Werkbegriff *untergeordnete* Kategorien zu seiner näheren Bestimmung anbieten.¹⁶⁵

Nun »klebt« an dem Werkbegriff in der Philosophie der Moderne der Begriff seiner Autonomie, einer Eigenschaft, die wechselweise als ein Charakteristikum des Werks selbst oder der an ihm zu vollziehenden ästhetischen Erfahrung gedeutet wird. Dementsprechend ist Autonomie entweder als die Eigengesetzlichkeit der Kunst im Sinne des Bestands eigener Regeln ihrer Gelungenheit oder als die Eigengesetzlichkeit der an ihr vollzogenen Erfahrung im Unterschied zu anderen Handlungen und Diskursen erörtert worden. Der bereits eingangs erwähnte Autonomiebegriff Schillers, demzufolge die Kunst immun sein soll gegenüber der Willkür der Menschen, den Schiller einführt als Fundament für den

163 D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 223.

164 Diese Differenz benennt Jauß speziell für Literatur: »Aus alledem ist zu folgern, daß die spezifische Leistung der Literatur im gesellschaftlichen Dasein gerade dort zu suchen ist, wo Literatur nicht in der Funktion einer darstellenden Kunst aufgeht.« Hans Robert Jauß: »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1993, S. 126-162, hier S. 154.

165 Vgl. Harald Lemke: »Gute Kunst macht Sinn. Ein Interview mit Harald Lemke«, in: infection manifesto. Zeitschrift für Kunst und Öffentlichkeit, Nr. 5 (2004), S. 25-30: »Man kann [...] den Werkbegriff erweitern und auch werklose Kunstpraxis als Werke bezeichnen. Damit habe ich im Grunde genommen auch keine Schwierigkeiten. Denn jede künstlerische Arbeit, die sich mitteilen will, wird eben für etwas, das als Mitteilung funktionieren kann, ins Werk gesetzt.«

Gebrauch der schönen Kunst als Werkzeug zur charakterlichen Veredelung der Menschen, wurde bereits als fragwürdige Variante kritisiert.¹⁶⁶ Eine im Kapitel II.1. eingeführte Voraussetzung für den Autonomiebegriff in der Kunst ist die Autorschaft der Künstler. Die Produzenten können zwar als Repräsentanten ihrer Zeit verstanden werden, nicht aber als Medien für andere, der Zeit übergeordnete Instanzen. Infolgedessen entfällt die Möglichkeit, dass Kunstwerke dermaßen über ihre Produzenten hinausragen, dass sie immun wären gegenüber aller menschlichen Willkür. Adorno berücksichtigt das. Er bestimmt den Begriff der Autonomie des Kunstwerks als einen dialektischen, der die Heteronomie der Werke, ihre gesellschaftliche Abhängigkeit, in sich birgt.¹⁶⁷ Das Moment der Fremdheit des Werks gegenüber anderen Gegenständen und Situationen, seine Eigengesetzlichkeit, die seine Autonomie ausmacht, der die »Idee der Freiheit [...] verschwistert« ist, »hat an Herrschaft sich geformt, die sie verallgemeinerte«.¹⁶⁸ So ist auch die Autonomieerwartung eine, die sich aus geschichtlichen und gesellschaftlichen Zuschreibungen an Kunst und Kunstwerke ergibt, und mutet als Erwartung der Freiheit der Kunst somit gar nicht mehr so autonom an, wie sie zuerst erschien. Je nach dem, was als Funktion von Kunst gilt, ist die Autonomie der Werke in der ästhetischen Debatte eine höher oder niedriger bewertete, je nach philosophischer Perspektive wird ihr Verhältnis zu Situationen und Gegenständen, die der Kunst äußerlich sind, verschieden bestimmt.

Christoph Menke nennt zwei Bestimmungen ästhetischer Erfahrung als zwei Varianten der Beschreibung ästhetischer Autonomie: die Kompensation und die Subversion. »Stabilisierende Folgen hat – oder kompensierend bzw. entlastend ist – die ästhetische Erfahrung, wenn sie als verortet gedacht wird; destabilisierende Folgen hat – oder subversiv ist – die ästhetische Erfahrung dagegen, wenn sie als potentiell ubiquitär gedacht wird.«¹⁶⁹ Letztendlich versteht Menke auch die Kompensationsfunktion der Kunst als Subversion: »Entlasten oder kompensieren kann nur, was die Geltung dessen, von dem es entlasten oder das es kompensieren soll, suspendiert.«¹⁷⁰

166 Vgl. F. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 33-37.

167 Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 14 und 16.

168 Ebd., S. 34.

169 Chr. Menke: Souveränität der Kunst, S. 202; vgl. dazu Odo Marquard: »Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse«, in: Karl-Georg Faber/Christian Meier (Hg.), Historische Prozesse, München 1978, S. 330-362; ders.: »Kunst als Kompensation ihres Endes«, in: Willi Oelmüller (Hg.), Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1: Ästhetische Erfahrung, Paderborn 1981, S. 159-199.

170 Chr. Menke: Souveränität der Kunst, S. 201.

Adorno gibt dem Begriff der Autonomie einen negativen Beigeschmack, wenn er konstatiert: »Konsumiert wird an den Kunstwerken ihr abstraktes Füranderessein...«¹⁷¹ Auf den ersten Blick erscheint daher das bei Menke angenommene Nebenordnungsverhältnis zwischen der Autonomie *ästhetischer Erfahrung* und dem pluralen Gefüge der Vernunft als Alternative zur adornoschen Instrumentalisierung des Autonomiebegriffs, die mit der gesellschaftliche Vordefinition dessen, was von Kunst zu erwarten sei, operiert. Problematisch wird aber die Konsequenz, die Menke aus der Eigengesetzlichkeit der Kunstrezeption in Bezug auf nicht-ästhetische Diskurse ziehen möchte: »Wie und was wir ästhetisch erfahren, hat keinerlei bestreitende oder bejahende Kraft für das, was Gegenstand unseres nicht-ästhetischen Erfahrens und Darstellens ist.«¹⁷² Dass sich dies aus einer Nebenordnung ästhetischen Erfahrens neben andere Formen des Erfahrens und Reflektierens ergeben muss, ist nicht einzusehen, zumal Künstler (wie in den ersten fünf Kapiteln dargestellt) nichts anderes bezwecken, als durch die Evidenz ihrer Arbeit die (inner- und außerästhetischen) Wahrnehmungen, Erfahrungen und Reflexionen von Rezipienten durch eine Konfrontation mit dem Werk zu verändern. Was Menke als Konsequenz aus der Autonomie ästhetischen Erfahrens ansieht, käme einer Verfehlung künstlerischer Absichten gleich. Nun ist das Argument, dass die Künstler nicht einverstanden sind, keines, das den Fall abschließend entscheiden könnte. Ein gelungenes Werk entzieht sich tatsächlich einerseits den Ansprüchen, die an andere Entitäten außerhalb der Kunst gestellt werden, zum Beispiel dem Anspruch, es solle im Sinne einer begrifflichen Information verstehbar sein; aber es entzieht sich, um die Rezipienten sozusagen rückwendend mit ihren Ansprüchen an die Vollkommenheit eines gelungenen Werkes zu konfrontieren. Laut Ingeborg Bachmann ist die Bereitschaft, sich verändern zu lassen, die normale rezipientische Haltung gegenüber dem Werk. Gehen wir probenhalber davon aus, dass nicht alle Rezipienten diese Auffassung Bachmanns teilen, so ergibt sich die Frage nach anderen Motivationen der Kunstrezeption. Wäre die autonome ästhetische Erfahrung am Kunstwerk tatsächlich die Konfrontation mit einer »totale[n] Negativität« die »weder wie die der skeptischen Einwände in die diskursive Ordnung eingeschlossen werden, noch wie die des Wahnsinns ausgeschlossen« werden kann,¹⁷³ warum sollten Rezipienten sich dann dieser nicht zu bewältigenden Gefahr aussetzen? Eine Konfrontation mit der Negativität ästhetischer Erfahrung ist eine, die sich nur aus einer positiven Erwartung ans Kunstwerk ergeben kann. Ob eine

171 Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 33; Hervorhebung von mir.

172 Ebd., S. 9.

173 Ebd., S. 273.

ins Kunstwerk und in seine Erfahrung gesetzte Erwartung dieselbe oder eine andere ist als die, die wir in eine diskursive Ordnung setzen – in jedem Fall muss die Erwartung zuerst eine Unterstellung von etwas sein, um überhaupt enttäuscht werden zu können. Die primäre, sozusagen naive Gelungenheitsunterstellung an das Kunstwerk wird einerseits – und da ist Menke recht zu geben – enttäuscht. Aufgrund der Autonomie des Werks, das heißt der eigengesetzlichen Regeln seines Gelungen-seins, ist die Erfahrung immer eine andere als die zu erwartende. Andererseits ist diese Enttäuschung als ein Erlebnis der Alterität bzw. ›Mangelhaftigkeit‹ des Kunstwerks zugleich der impulsgebende Grund dafür, dass Rezipienten eigene Erfahrung in die vorgefundene Werkstruktur eintragen. Wie im Kapitel II.3 erläutert, bemühen sich nämlich die Rezipienten, das teilweise widerständige Werk in den eigenen Sinn- und Wahrnehmungshorizont einzugliedern. Die Dialogizität dieser Interaktion mit dem Werk ist der rezipientischen »Disposition, das Mannigfaltige [...] zu einer Wahrnehmungstextur zusammenzufügen, es also als Einheit zu konstituieren«, geschuldet.¹⁷⁴ So muss die Erfahrung des Wiederfindens außerästhetischer Realität der Rezipientin die Erfahrung des Entzugs und der Enttäuschung komplementieren.

Die Autonomie der Kunst liegt also nicht in einer Entziehung, d.h. in einer umfassenden Negation von sinnhaften Bezügen auf außerkünstlerische Wirklichkeit, sondern in einer Eigengesetzlichkeit der Kunst hinsichtlich der Art, wie das Kunstwerk mit seinen Rezipienten ›interagiert‹, wie es Erfahrungsprozesse initiiert und wie seine Gelungenheit von seiner konkreten Beschaffenheit abhängt. Der damit vorgeschlagene Autonomiebegriff geht zunächst aus von einer Eigengesetzlichkeit der Werke, die bestimmte Erwartungen verursachen, und ordnet die Eigengesetzlichkeit ästhetischer Erfahrung systematisch als eine am Kunstwerk vollzogene zu. »Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinn autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht.«¹⁷⁵

Es gehört zum Begriff des Kunstwerks, geschaffen zu sein. Insofern heißt, etwas als Kunstwerk zu erfahren, auch, es als durch eine Produzentin geschaffen zu sehen. Diese Angabe ist zunächst formal; insbesondere folgt daraus nicht, dass Rezipienten zum Verständnis dessen, was im Kunstwerk geschieht, sich im Einzelnen auf die Produzentin des konkreten Werks beziehen müssten. Weil Kunstwerke mit einem Anspruch auf Evidenz geschaffen sind, gestaltet jedoch dieser Anspruch die Motivation künstlerischer Rezeption mit. Etwas als Kunstwerk zu erfah-

174 H.-Th. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 144. Vgl. Kap. II.3.3: Die Vergegenwärtigung von Realität im Kunstwerk.

175 N. Luhmann: Kunst der Gesellschaft, S. 218.

ren heißt also, es als geschaffen zu erfahren – und zwar geschaffen in einer spezifischen, nämlich künstlerischen Weise. Diese künstlerische Weise des Geschaffenseins aber lässt sich gar nicht verstehen, ohne sich auf den Evidenzanspruch der Produzenten zu beziehen. Etwas als Kunstwerk zu erfahren, heißt demnach, es als etwas zu erfahren, das von einer Produzentin mit einem künstlerischen Evidenzanspruch hervorgebracht wurde. Anknüpfen lässt sich hier an Martin Seels Definition der Kunstwerke als

*»konstellative Darbietungen [...], deren Sinn an eine nichtsubstituierbare (durch keine andere Kombination von Elementen ersetzbare) Ausführung ihres Materials gebunden ist. Der entscheidende Unterschied zu anderen Formen der sprachlichen oder sonstigen Darbietung liegt darin, daß es hier auf eine genaue, individuelle Anordnung der Zeichenelemente ankommt.«*¹⁷⁶

Diese Definition des Kunstwerks legt die Eintragung des Evidenzanspruchs der Produzenten geradezu nahe. Denn wer ordnet die Elemente des Werks so an, dass es unverwechselbar wird, und warum? Seel bezieht sich meines Erachtens implizit auf den zweiten Aspekt der Bestimmung des Evidenzanspruchs der Künstler – ausgeführt im Kapitel II.5 –, nämlich auf jenen Vorgang, den wir als transformierendes Hineinarbeiten eines intendierten Sinns in ein angemessenes Material beschrieben haben. Dass es richtige und falsche, damit gelungene und nicht gelungene Versionen der Ausarbeitung geben muss, ergibt sich aus der Nichtbeliebigkeit der Konstellation der Elemente des Werkes, die die Unverwechselbarkeit des einzelnen Kunstwerks garantiert. Seel spricht von »Zeichenelementen« des Werks. Mit dem Begriff des Zeichens, das für etwas steht, konstruiert er den Bezug der im Kunstwerk hergestellten Wirklichkeit zur außerästhetischen Realität. Es lässt sich also festhalten, dass Rezipienten das Geschaffensein des Werks berücksichtigen und dass sie es in der Weise berücksichtigen, dass sie das Werk als eine »konstellative Darbietung« seiner Produzentin erfahren. Und das heißt wiederum, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf die individuell verursachte, unverwechselbare Anordnung der Elemente richten, aus denen das Kunstwerk besteht. Da mit Adrian Piper davon ausgegangen werden kann, dass Kunstwerke sich ihrer Form nach in nichts von nicht-künstlerischen Gegenständen unterscheiden müssen, ergibt sich an dieser Stelle die Frage, wie Rezipienten erkennen sollen, wann sie einen Gegenstand oder eine Situation unter dem Gesichtspunkt seines Geschaffenseins rezipieren können, wann also eine solche Rezeption eine dem Gegenstand angemessene ist. Aus der Unendlichkeit der ästheti-

176 M. Seel: Ästhetik des Erscheinens, S. 157.

schen Erfahrung lässt sich nämlich noch nicht auf die Bestimmung eines Objektes oder einer Situation schließen, ein Kunstwerk zu sein, wenn man diesem Objekt oder jener Situation irgendwie und irgendwo begegnet und die Erfahrung irgendwie beginnt. Die Bereitschaft, sich auf ein Kunstwerk einzulassen, erklärt sich vielmehr aus dem Wissen, dass es sich hierbei um ein Kunstwerk handelt.¹⁷⁷ In unserer Erziehung, unserer kulturellen Sozialisation, durch Vorinformationen, aus kulturellen Debatten und im institutionellen Diskurs erfahren wir, welche Gegenstände und Situationen Kunstwerk genannt werden. Aus diesem Vorwissen ergibt sich zunächst die Wahrnehmung des Kunstwerks als Kunstwerk. Kollektiv vermittelte Erwartungen, die sich ans Kunstwerk richten, seine Wahrnehmung als »konstellative Darbietung« und der subjektive Horizont der einzelnen Rezipientin verschränken sich im Fall des Gelingens in der ästhetischen Erfahrung. Die Annahme in der Kunsterfahrung ernst zu nehmen, die Künstlerin sei im Prozess der Produktion von einem Evidenzanspruch geleitet worden, bedeutet demnach, dass die Evidenz des Werks in der ästhetischen Erfahrung von den Rezipienten getestet wird. Dass hierbei auch Enttäuschung und das Erlebnis der Negativität konstitutive Funktionen erfüllen können, wurde bereits geschildert. Nicht das Gemachtsein eines Sinns allein ist die formale Struktur des Werks, sondern eine »Nichtbeliebigkeit der Versammlung von Elementen«¹⁷⁸, der die Rezipienten die Nichtbeliebigkeit der Welterfahrung einer Produzentin zuordnen. Künstler sind von daher in der Lage, die Anschluss-, d.h. auch Verstehens- und Interpretationsmöglichkeiten der Rezipienten zu *begrenzen*, wenn auch nicht, sie vorherzusehen. Und sie können andererseits durch spezifische Strategien Projektionen provozieren. Projektionen der Interpreten und das Wiederfinden eigener Erfahrung im Kunstwerk sind also kein Einwand gegen das Gelingen des künstlerischen Evidenzanspruchs, sondern eher ein Verweis auf dessen Einlösung. Dass aus der gelungenen oder der nichtgelingenden Erfahrung heraus der Diskurs, der uns lehrte, was man ein Kunstwerk nennen soll und was nicht, immer ein anfechtbarer Diskurs bleibt, ist selbstverständlich. So rechtfertigt sich das Misstrauen Andrej Tarkowskij's gegen unangemessene Reaktionen und falsche Beurteilungen von Werken auch systematisch. Denn obwohl der Vielfalt, wie Rezipienten ihre Erfahrungen ins Spiel bringen, keine Grenzen gesetzt sind, gibt es doch unange-

177 Es kommt vor, dass Künstler diese Tatsache experimentell in Frage stellen, zum Beispiel, wenn sie Kunstwerke, ohne sie als solche zu kennzeichnen, im öffentlichen Raum installieren. Zum Schluss werden auch diese Werke wieder im Rahmen des Kunstbetriebs präsentiert, zum Beispiel als Dokumentationen von Installationen und Ereignissen.

178 R. Sonderegger: Für eine Ästhetik des Spiels, S. 316.

messene ästhetische Beurteilungen, die anhand ihrer Überprüfung am Werk zurückgewiesen werden können.

Kunstwerke unterscheiden sich folglich erstens von natürlichen Gegenständen durch ihre formale Eigenschaft, geschaffen zu sein. Zweitens unterscheiden sie sich von anderen geschaffenen Gegenständen durch ihre Eigenschaft, von Produzenten mit einer Evidenzabsicht hervorgebracht worden zu sein. Das Vorwissen der Rezipienten, dass ein Kunstwerk vorliegt, beeinflusst den Prozess der Rezeption dergestalt, dass sich aus der Kenntnis, dass es sich bei einem Gegenstand oder einer Situation um ein Kunstwerk handelt, eine Prüfung des Evidenzanspruchs der Produzentin im Prozess seiner Wahrnehmung ergibt. Das Wissen um das Geschaffensein des Kunstwerks und die Überprüfung des Evidenzanspruchs der Künstler sind also wesentliche Kriterien für die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und anderen Gegenständen der Wahrnehmung, mit denen anders umgegangen wird.¹⁷⁹

Setzt man das Dialogische voraus, das im Kunstwerk durch die Künstler angelegt ist – und dass es angelegt ist, war die im Kapitel II.4 entwickelte These –, so muss von einer Kommunikation durch das Kunstwerk gesprochen werden. Auch bei der Herausarbeitung eines ästhetischen Kommunikationsbegriffs, der ästhetisches Verstehen von sprachlichem Verstehen unterscheidet, ist demzufolge die Produzentensperspektive notwendig zu berücksichtigen. Einer Darstellung der Kunst im Rahmen eines Modells ästhetischer Kommunikation muss ein Kommunikationsbegriff zugrunde liegen, der erstens Kommunikation nicht auf den Austausch von Argumenten reduziert und der zweitens das projektive Streben der Kommunizierenden in einer ganz bestimmten Weise darlegt. Weder darf dieses Streben als ein willkürliches Verfahren erscheinen, noch soll es als Kriterium zur Bestimmung des Kunstwerks absolut gesetzt werden. Das impliziert, dass Wahrnehmungsprozesse, die oftmals als ein Pendant zur Rationalität dargestellt werden, so beleuchtet werden müssen, dass sie in bestimmten Grenzen steuerbar und auf eine bestimmte, auf eine eigene Art und Weise rational sind. Denn

179 Demzufolge wären Bezüge auf begrifflich Fassbares auch in der Wahrnehmung von Kunstwerken, so wie in anderen Wahrnehmungsarten, Voraussetzung und in ihr enthalten. Der Unterschied liegt somit nicht in der Spezifik des Wahrnehmens, sondern in der Unterstellung, die sich mit dieser Wahrnehmung verbindet. Man kann daher mit Seel zwar sagen, dass es ästhetisches Wahrnehmen auch in nichtkünstlerischen Zusammenhängen gibt, aber diese ästhetische Wahrnehmungsform ist nicht ausreichend, um die Situation der Kunstwahrnehmung zu bestimmen, wie Seel selbst einräumt, wenn er Kunstwerke als »konstellative Darbietungen« (von etwas) bezeichnet. Vgl. hierzu auch M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 51f.

geht es ums Kunstwerk, kann mit Hilfe seiner wahrnehmbaren Struktur etwas »auf den Punkt gebracht« werden, das zwar unterschiedlich interpretierbar ist – und keine Interpretation ist die einzig richtige –, aber nicht deswegen schon als irrational dargestellt werden kann. Das wahrnehmende Erfassen des Kunstwerks, welches die Möglichkeiten, wie es rezipiert werden kann, einschränkt, muss näher bestimmt werden als Evidenzerlebnis im Sinne der Ausprägung eines Verständnisses. Das Erfassen des Kunstwerks ist ein Reagieren auf die Konstitution des Kunstwerks, so wurde es bereits ausgeführt. In einem Modell ästhetischer Kommunikation müsste es – das folgt aus dem bis hierher Gesagten – um die Anschlussmöglichkeiten des Kunstwerks gehen, um Provokation von Projektionen, zugleich aber um die Begrenzung der Interpretation und um deren Überprüfbarkeit am Kunstwerk.

