

Das Kunstwerk als verkörperte Intention

Anna Kreysing

»Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll«, lautet ein häufig geäußelter Kommentar, wie man ihn in Galerien und Museen oder zu anderen Anlässen der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst aufschnappen kann. Dieser nicht besonders originelle, aber doch sicher alltagsnahe Kommentar wird zum Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen gemacht, die sich wie folgt gliedern: Im ersten Abschnitt werden die impliziten Voraussetzungen, welche die Äußerung des Kommentars sinnvoll werden lassen, herausgestellt. Die durch vergleichende Beobachtung gewonnenen Einsichten werden dann ein Motiv dafür liefern, warum man Kunst und Handlung zusammendenken sollte in der Hinsicht, dass ein Kunstwerk als Produkt einer Handlung eines Künstlers oder einer Künstlerin aufzufassen ist. In diesem zweiten Abschnitt werden Gemeinsamkeiten und Differenzen von Handlungen von Künstler*innen¹ zu alltäglichen Handlungen hervorgehoben. Im dritten Abschnitt wird die dem ersten Abschnitt innewohnende Intuition im Detail diskutiert und die Idee eines ›Verstehens durch Kunst‹ problematisiert, so dass in diesem Abschnitt ein Fundament für die Anschlussfähigkeit meiner Überlegungen an eine aktuell diskutierte Fragestellung der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie geschaffen wird. Nachdem ich dargelegt habe, ob und wie Produktion und Rezeption von Kunstwerken Prozesse des Erkennens anleiten können, beziehe ich im vierten Abschnitt Stellung zu der Frage, ob Kunst Forschung ist.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, plausibel zu machen, dass man Kunstwerken gerechtfertigterweise mit dem Anspruch, sie verstehen zu können, gegenüber treten kann. Diese Rechtfertigung lässt sich darlegen, wenn man die Kunstwerke² als Produkte einer bewussten Handlung begreift, die Ästhetische Er-

1 | Die Begriffe ›Künstler‹ oder ›Rezipient‹ werden im Folgenden um der Kürze willen gebraucht, nicht um das Geschlecht von Künstler*innen und Rezipient*innen zu betonen.

2 | Wenn in diesem Aufsatz von Kunstwerken gesprochen wird, so sind in erster Linie Werke der Bildenden Kunst seit dem Beginn der klassischen Moderne gemeint. Zwar soll nicht ausgeschlossen werden, dass sich Aspekte der Überlegungen auch auf andere

fahrungen³ ermöglichen, wobei diese Erfahrungen Prozesse des Erkennens in Gang setzen oder ein Verstehen von etwas anleiten oder vertiefen können.⁴

Dieses Verständnis von Kunstwerken stellt eine Abgrenzung zur kunsthistorischen Auffassung dar, nach welcher Kunstwerke als Gegenstände der ikonografischen und ikonologischen Interpretation mit dem Ziel der Entdeckung von symbolischen Werten begriffen werden. Problematisch an dieser Auffassung ist die Annahme, dass die zu entdeckenden, symbolischen Werte dem Künstler selbst häufig unbekannt sind oder gar entscheidend von dem abweichen, was der Künstler ausdrücken wollte.⁵ Statt dass der Künstler so als ein bewusst Handelnder verstanden wird, wird ihm die Autorität über den Ausdruck des Werkes abgesprochen und es entsteht der Eindruck, dass seine Werke dem Publikum nur durch die Erklärungen eines »zivilisierten Kritikers«⁶ zugänglich werden können. Die folgenden Schilderungen des Schaffens von Kunstwerken sowie der Ästhetischen Erfahrung der Rezipienten beabsichtigen daher, den Ausdruck von Kunstwerken durch das materielle Gemachtsein und nicht durch ikonologische Interpretationen zu begreifen.

I.

Zurück zum Ausgangsbeispiel: Ein Museumsbesucher steht vor einem Kunstwerk und äußert den Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll«. Ob der Kommentar laut geäußert wird, beispielsweise an einen anderen Besucher oder das Personal des Museums gerichtet, oder ob er vielmehr in einer Art Selbstgespräch nur gedacht wird, ist hierbei nicht entscheidend. Viel wichtiger erscheint die Frage, warum der Kommentar, in diesem Kontext geäußert, sinnhaft sein kann und nicht einfach ein unsinniger Satz ist.

Formen der Kunst übertragen lassen, allerdings würde es den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von verschiedenen Kunstformen in Bezug auf die künstlerische Handlung einzugehen.

3 | Die Majuskel im Begriff »Ästhetische Erfahrung« soll anzeigen, dass es sich um ein Verständnis von ästhetischer Erfahrung handelt, das Prozesse des Erkennens einschließt. Ein solches zu begründen war Ziel meiner im Jahr 2013 abgeschlossenen Dissertation mit dem Titel »Prozesse und Funktionen des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung« (ETH Zürich). Die Arbeit wird im mentis Verlag erscheinen.

4 | Für hilfreiche Kommentare und Korrekturen danke ich Leonie Krafzik, Byung Chul Kim, Ulrich Kröger, Eva Kreysing und Daniel Martin Feige.

5 | Vgl. Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1955, S. 31.

6 | Sol LeWitt schreibt: »The editor has written me that he is in favor of avoiding »the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic.« (Sol LeWitt: »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, Juni 1967, S. 79–83, hier S. 79).

Durch den folgenden Vergleich dreier Kontexte, in welchen der Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« geäußert wird, soll das Ausgangsbeispiel differenzierter betrachtet und dadurch seine Sinnhaftigkeit expliziert werden. Meine Ausgangsintuition, die den folgenden Vergleich anleitet, ist, dass der Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« nur in bestimmten Kontexten sinnvoll⁷ geäußert werden kann.

Man stelle sich einen zweiten Fall vor, nämlich eine Person, welche beim Anblick eines atemberaubenden Bergpanoramas den Satz »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« äußerte. Eine Gemeinsamkeit dieses Szenarios mit dem ersten besteht darin, dass hier etwas ästhetisch erlebt werden kann. Im ersten Fall kann das Kunstwerk in seiner Materialität, Form und Farbigkeit, im zweiten Fall eine Aussicht sowie die Luftbeschaffenheit, das Licht und eine außergewöhnliche akustische Situation erlebt werden. Unsere Sinne werden von etwas physisch Existierendem angesprochen und unser Gemüt in einen eigentümlichen Zustand des Staunens oder Sich-Wunderns, eines Erlebens von beispielsweise Ehrfurcht etc. versetzt. Ein Unterschied besteht darin, dass das physisch Existierende im ersten Fall gemacht, im zweiten gegeben ist (vorausgesetzt man ignoriert die Möglichkeit einer göttlichen Schöpfung). Weil das Bergpanorama kein hergestelltes Artefakt ist, können wir nicht sinnvoll hinterfragen, wozu – oder man könnte auch sagen, in welcher Absicht – es hergestellt wurde.

Eine weitere Differenz scheint darin zu bestehen, dass das Alpenpanorama anders als das Kunstwerk nicht in einer Ausstellungssituation präsentiert ist. Die Alpen haben einen natürlichen Ort, sie lassen sich nicht einfach versetzen, und demnach, so könnte man meinen, können sie nicht an einem bestimmten Ort in einer bestimmten Absicht präsentiert werden. Während man wohl bereitwillig zustimmen wird, dass die Alpen kein in einer bestimmten Absicht hergestelltes Artefakt sind, ließe sich im Punkte der absichtsvollen Präsentation ein Einwand formulieren, den ich unter Rekurs auf einen Aufsatz der Technikgeschichte zum Gegenstand der Alpenansicht hier anführen werde.

Auch wenn man nicht sagen wird, dass es die Absicht des Bergpanoramas ist, Ehrfurcht einzufloßen oder die Schönheit der Natur erlebbar werden zu lassen, wird man gleichwohl zugestehen, dass der Anblick eines Alpenpanoramas ehrfurchteinfloßend sein und Naturschönes erlebbar werden lassen kann. Hierzu bedarf es, folgt man den Ausführungen des Historikers Daniel Speichs, jedoch einiger Hilfen. In seinem Aufsatz »Alpenblick mit Geländer«⁸

7 | ›Sinn‹ verstehe ich gemäß alltagssprachlicher Verwendung, nach dem das Gegenteil von ›Sinn‹ ›Unsinn‹ ist (vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7-223, hier S. 9 (Vorwort).

8 | Daniel Speich, »Alpenblick mit Geländer«, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder*, Zürich 2002, S. 47-65, hier S. 49f.

beschreibt er die technische Bedingtheit von Naturerlebnissen am Beispiel des Zürcher Alpenpanoramas. Das Alpenpanorama wurde erst zum Ende des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand eines möglichen ästhetischen Erlebnisses. Während die im Kern mittelalterlich gebaute Stadt Zürichs sich rechts und links der Limmat erstreckte und sich hier auch der Alltag des Zürchers abgespielt haben wird, kam dem See, so schreibt es Speich, keine städtebaulich exponierte Rolle zu. Vielmehr war – bis durch die Erfindung und Verbreitung der Eisenbahn eine Alternative für den Transport von Gütern geschaffen war – der See vorrangig als Transportweg für die Schifffahrt wichtig. Das Seeufer war für die Bewohner der Stadt hingegen nicht erschlossen. Erst indem durch den Verschönerungsverein der Stadt weitreichende Maßnahmen beschlossen und umgesetzt wurden, darunter der Bau einer Uferpromenade, die Errichtung einer seenahen Brücke über die Limmat und die Installation eines Alpenanzeigers, schaffte man die Bedingungen für ein Naturerleben der Alpen vom Ufer des Sees.

Dieses Beispiel aus der Geschichte Zürichs vermag zu veranschaulichen, dass das Erleben eines Naturschönen kein natürliches im Sinne eines nicht kulturell und technisch konstruierten Erlebens ist, sondern ein durch technische Vorrichtungen ermöglichtes. Durch das Schaffen von Flaniermeilen, Geländern, Aussichtsplattformen und Alpenanzeigern wird hier ein Erleben ermöglicht. Diese technischen und kulturellen Voraussetzungen für das Erleben des Alpenausblicks sind vergleichbar mit der Präsentation eines Kunstwerkes. In beiden Fällen kann man von einer absichtsvollen Präsentation oder Inszenierung sprechen. Man kann so weit gehen zu behaupten, dass ohne den vom Menschen durch technisch hergestellte Hilfsmittel⁹ konstruierten Kontext ein Erleben des Naturschönen nicht möglich wäre. Kann man daher aber behaupten, dass Kunsterlebnisse und Naturerlebnisse gleich zu behandeln sind? Verfolgte man nämlich diesen Gedankengang, könnte man die Parallele von Naturschönem und Kunstschönem dahingehend fortführen wollen, dass die Naturgegenstände gleichsam Readymades sind und die technischen Hervorhebungen und Hinweise eine dem White-Cube¹⁰ ähnliche Funktion haben: Erst durch sie wird etwas als etwas erlebbar.

9 | Natürlich ist hier der Einwand möglich, dass nur durch nicht-technische Geräte ein Erlebnis möglich wird und daher zum technikgeschichtlichen Aspekt immer auch ein kulturgeschichtlicher gedacht werden muss. Speich schreibt sehr einleuchtend: »Visuelle Erlebnisse brauchen Vorbilder [...] und Standardansichten.« Diese Vorbilder und Standardansichten können sich jedoch nicht nur in technisch hergestellten Bildern oder landschaftsarchitektonisch gestalteten Ausblicken und Blickachsen finden, sondern beispielsweise auch in der Literatur.

10 | Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle*, Berlin 1996, S. 141.

Warum sich diese Parallelisierung nicht zu einer Analogie vervollständigen lässt, zeigt sich jedoch, wenn man nun zum Ausgangsbeispiel des Kommentars zurückkehrt und die Unterschiede der Kontexte betont: Der Satz »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« kann im Beispiel des Alpenenerlebnisses nur in einer Hinsicht sinnvoll geäußert werden. Wem beispielsweise die Funktion eines Alpenanzeigers nicht vertraut ist, der mag diesen betreffend fragen, was der am Ufer des Zürichsees denn solle. Dass der Kommentar sinnvoll ist, lässt sich daran erkennen, dass man als Kundiger hierauf eine sinnvolle Antwort geben kann: Der Alpenanzeiger lenkt den Blick und informiert über die Berge, welche sich vom Seeufer aus entdecken lassen. Der Kommentar hinterfragt also die Absicht der Präsentation bzw. Inszenierung. Im Kontext des Museums hingegen kann der Kommentar nicht nur auf die Art der Präsentation, sondern auch auf das Kunstwerk in seinem Gemachtsein selbst bezogen werden. Gefragt wird dann nicht nach der Absicht der Präsentation, sondern nach der Beschaffenheit des Kunstwerkes. Die Beschaffenheit des Kunstwerkes lässt sich daher durch den Kommentar »Ich verstehe nicht, was das hier soll« hinterfragen, weil der Betrachter davon ausgehen kann, dass das Kunstwerk ein Artefakt, ein in einer bestimmten Absicht hergestelltes Ding ist. Hier muss demnach die Parallele zum Naturerleben aufgegeben werden. Da die Alpen nicht gemacht sind, ist es wenig sinnvoll zu hinterfragen, was sie »sollen«, also in welcher Absicht sie da sind.

Um die Absicht des Gemachtseins von Kunstwerken, welche für ihr Verstehen wichtig ist, von anderen Absichten des Gemachtseins von Objekten zu unterscheiden, sei ein weiteres Beispiel genannt, in welchem ein Objekt in seinem Gemachtsein hinterfragt wird. Auch ein gestalteter Alltagsgegenstand, verstanden als Gegenstand des Produktdesigns, kann einen Kommentar des Nichtverstehens ernten. Eine merkwürdig gestaltete Zitronenpresse, die sich nach mehrfachen Versuchen nicht als allzu praktikabel erweist, könnte den Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« motivieren. Man fragt sich kurz, was der Designer beim Erschaffen dieses Objekts wohl gedacht haben mag. Auch in dieser Situation macht der Kommentar Sinn, scheint aber einen ganz anderen Anspruch auf Verständlichkeit zu offenbaren als im Fall des Kunstwerkes. Der Anspruch, der sich in der enttäuschten Erwartung offenbart, betrifft die Funktionalität des Objekts: Wenn die Zitronenpresse zum Auspressen von Zitronen ungeeignet ist, stellen wir die Absicht ihres Gemachtseins in Frage. Das Unverständnis, mit welchem wir kopfschüttelnd der verfehlten Absicht begegnen, zeigt, dass auch praktische Alltagsgegenstände in ihrem Gemachtsein Objekte des Verstehens sein können. Dieses eher praktische Verstehen zeigt sich wahrscheinlich eher selten in einem intellektuellen Begreifen, sondern einfach in der verständigen Praxis, d.h. dem zielführenden Umgang mit dem Objekt – man versteht hier ganz einfach, wozu etwas gut ist, indem man es dazu benutzt.

Die Abgrenzung zur Äußerung des Kommentars des Unverständnisses in diesem dritten Kontext soll deutlich werden lassen, dass wir unterschiedliche Ansprüche des Verstehens an absichtsvoll hergestellte Dinge haben, je nach Absicht des Hergestelltseins. Während entworfene Alltagsgegenstände u.a. in ihrer Praxistauglichkeit bzw. Funktionalität verstanden werden können, muss es sich bei Kunstwerken wohl um eine andere Form des Verstehens handeln, da diese sich nicht in einer verständigen Praxis zeigen kann. Das Kunstwerk ist dem Betrachter nicht zu Diensten wie eine gelungene hergestellte Zitronenpresse. Dennoch ist es nicht unsinnig zu behaupten, dass das Hervorbringen eines Kunstwerkes eine Absicht verfolgt. Diese Absicht kann, das zeigt der Vergleich, nicht als praktische Funktion verstanden werden.

Zusammengefasst führen diese vergleichenden Beobachtungen zu folgenden Aussagen über den Hintergrund des Kommentars des unverständigen Kunstbetrachters:

T₁. Hier wird etwas absichtsvoll dargeboten; es gibt eine Absicht der Präsentation/Inszenierung.

T₂. Das absichtsvoll Dargebotene ist absichtsvoll hergestellt; Absicht/Intention des Gemachtseins.

T₃. Personen haben die Erwartung, dass absichtsvoll hergestellte, dargebotene Objekte in ihrem Hergestelltsein verstanden werden können. (Dies zeigt sich im Ausbleiben des Verstehens, in der Enttäuschung der Erwartung.)

Das Verstehen von Kunstwerken kann sich anders als bei anderen Objekten, auf die T₃ auch zutrifft, nicht in einem gelingenden Umgehen mit ihnen, im Sinne eines praktischen Benutzens zeigen.

II.

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass das Unverständnis eines Kunstbetrachters aufgrund von mindestens zwei Absichten bestehen kann: der Absicht oder auch Intention des Hergestelltseins (T₂) und der Absicht der Präsentation (T₁). Da Absichten ein Merkmal von Handlungen sind, liegt es nahe, die Handlungen näher zu betrachten, denen diese Absichten zugrunde liegen.

Die Intention des Künstlers wird hier zunächst im Kontrast zu einer Vorstellung der Intention einer alltäglichen Handlung beschrieben. Ich entlehne dazu das Beispiel des Kuchenbackens aus einer Vorlesung John McDowells.¹¹

11 | John McDowell: »Some Remarks on Intention in Action«. *The Amherst Lecture in Philosophy* 6 (2011), S. 1-18, hier S. 6f.; http://www.amherstlecture.org/mcdowell2011/mcdowell2011_ALP.pdf (abgerufen am 28.3.2015).

Die Intention einer Handlung kann hier verstanden werden als ein Vorhaben für eine zukünftige Handlung. Wer einen Kuchen backen will, der weiß im Vorhinein, was er zu tun hat, um die Handlung in die Tat umzusetzen: Er sollte Zutaten kaufen, Utensilien bereitstellen und die Schritte des Rezeptes befolgen. Die Intention des Backens eines Kuchens, welche schon vor der Handlung besteht, wird dann Schritt für Schritt gemäß dem Rezept umgesetzt. Das Handlungsbeispiel des Kuchenbackens, welches sich durch das Befolgen eines Rezeptes erklären lässt, macht eine Vorstellung von Intention als einer der Handlung vorausgehenden Absicht plausibel. Diese Vorstellung fußt jedoch auf der irrtümlichen Gleichsetzung von Intention und Rezept. Die Intention der Handlung ist das Backen eines bestimmten Kuchens, z.B. eines Zitronenkuchens in Gugelhupfform, und somit bestimmt durch den praktisch wirksam werdenden Willen, dieses Ziel zu erreichen. Das Rezept hingegen gibt lediglich den Weg zum Erreichen der Intention vor. In diesem Beispiel wird die Intention (vergleichbar mit T₂) durch das Ziel vorgegeben.

Nicht alle Arten von Handlungen lassen sich jedoch auf diese Art zergliedern und in Analogie zum Backen eines Kuchens beschreiben, da sie keine durch klare Vorstellungen fest umrissenen Ziele verfolgen und oft der Handelnde auch nicht über ein Rezept verfügt, welches das Erreichen der Intention seiner Handlung verlässlich ermöglicht.

Es kann hier selbstverständlich keine Phänomenologie der verschiedenen Handlungsarten vorgenommen werden, dennoch sei in aller Kürze auf Arten alltäglicher Handlungen verwiesen, die sich nicht als Ausführungen gemäß Rezepten zum Erreichen von durch klare Vorstellungen fest umrissenen Zielen begreifen lassen: Zu denken ist hier an Handlungen, die in einem intuitiven Erwägen und Erproben von Möglichkeiten bestehen, die den Prozess einer Handlung leiten, ohne dass das Ziel im Vorhinein durch eine klare Vorstellung umrissen werden kann. Problemorientiertes Handeln verfolgt beispielsweise ein Ziel, ohne dass dabei bereits vorher eine klare Vorstellung der Lösung vorliegt. Unroutinierte Handlungen exemplifizieren, dass im Prozess des Handelns nach Wegen zum Erreichen eines Ziels gesucht wird und erst durch in zahlreichen Versuchen gewonnene Einsichten sich Muster herausbilden, die später die Routinen wie unausgesprochene Rezepte anleiten können.

Begreift man das Herstellen eines Kunstwerkes als Handlung,¹² so ist es sinnvoll, die Charakteristika der beiden zuletzt genannten Handlungsarten

12 | Das Erschaffen eines Kunstwerkes wird hier als Form einer komplexen Handlung verstanden, obgleich einige Gründe auch gegen eine solche Behandlung sprechen – so könnte man das Erschaffen von Kunstwerken als eine besondere Form der Arbeit begreifen. Für das vorgeschlagene Verständnis spricht jedoch, dass das Erschaffen eines Kunstwerkes einen zeitlich begrenzten, durch ein Subjekt willentlich initiierten Prozess umfasst, der ein Ziel, nämlich das Hervorbringen eines Kunstwerkes verfolgt. Wenn im

zu berücksichtigen. Eine Handlung, welche das Ziel verfolgt, ein Kunstwerk hervorzubringen, kann als problemorientiert verstanden werden und als eine, welche nicht auf Routine zurückgreifen kann.

Der künstlerische Arbeitsprozess beginnt mit dem Verfolgen einer eventuell erst nur vagen Idee oder einem noch nicht scharf umrissenen Interesse. Das Problem des Künstlers ist, dieses Interesse zu konkretisieren und durch eine materielle Gestaltung zu artikulieren. Von ›Problem‹ kann hier deshalb gesprochen werden, weil er hierbei nicht auf Routinen zurückgreifen kann, sondern einen eigenen Weg der Artikulation finden muss.

Die künstlerische Arbeit kann mit dem Skizzieren, Planen, Visualisieren von Vorstellungen oder Notieren von Ideen beginnen, wobei das Interesse allmählich etwas konkreter wird. Möglicherweise schließen sich hieran Studien und das Anfertigen von Modellen an, bevor Materialerprobungen stattfinden. Im fortschreitenden Prozess, der sich als ein intuitives Erwägen und Erproben von Materialeigenschaften und Möglichkeiten der Gestaltung beschreiben lässt, kann sich eine Idee immer weiter herauskristallisieren und konkreter zutage treten. Es ist aber auch möglich, dass eine Idee verworfen werden muss. Unvorhergesehenes kann geschehen: Passungen, die sich aus Materialresten zusammenfügen, Brüche, die ungewollt entstehen, Materialkombinationen, die plötzlich überzeugend erscheinen, können die Arbeit mitsamt ihrer ange-dachten Intention in andere Bahnen lenken. Das Finden der Intention kann als Prozess der materiellen Umsetzung eines konkretisierten Interesses begriffen werden, welcher nicht linear verläuft.

Im Wechsel von materieller Umsetzung und Betrachtung des Gefertigten erlebt der Künstler, wie sich die Intention des Werkes langsam formt. Da der Künstler die gewählten Materialien nicht beliebig in ihrem Ausdruckspotential verändern kann, kann gesagt werden, dass er nicht die alleinige Gewalt über die Intention des Kunstwerkes hat. Der Künstler arbeitet mit Material, das immer schon abhängig von der Kultur bestimmte Konnotationen hervorruft.

Da nicht nur der Künstler ein konkretisiertes Interesse artikulieren möchte und daher nach einer Möglichkeit der Artikulation durch ein materiell geschaffenes Werk sucht, sondern auch das Material eigenständig den Ausdruck des Werkes mitgestaltet, muss die künstlerische Arbeit als von diesen zwei Aspekten bedingte gesehen werden: Im Prozess des Arbeitens kann der Künstler als jemand vorgestellt werden, der beim Arbeiten mit sich selbst redet – also in Kants Sinne denkt.¹³ Das Selbstgespräch findet zwischen dem Künstler in

Folgenden dennoch das Wort ›Arbeit‹ gebraucht wird, so ist damit ein befristetes, auf ein Ziel gerichtetes Tätigsein gemeint.

13 | Vgl. Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 39, in: Akademieausgabe Bd. VII, hier S. 192, abgerufen über das Bonner Kant-Korpus: <http://www.korpora.org/kant/aa07/192.html> (abgerufen am 28.02.2015).

der Rolle des materiellen Erprobers und der Rolle eines gedanklich antizipierten Betrachters statt. Im ›Dialog‹ mit den Qualitäten des Materials kann der Künstler sein zuerst nur vage vorhandenes Interesse justieren, verwerfen oder durchsetzen. Der Entschluss, eine Intention (T₂) gefunden zu haben, besiegelt dann die Arbeit und schließt die Handlung, ein Kunstwerk zu erschaffen, ab. Für diesen Entschluss ist die Absicht der Präsentation (T₁) relevant, da bereits im Prozess des Schaffens der Rezipient als Adressat der Präsentation mit einbezogen wird. Hieraus ergibt sich, dass T₂ nur unter Einbezug von T₁ zu verstehen ist, genauer, dass diese beiden Intentionen analytisch zwar zu trennen sind, phänomenologisch jedoch zusammengehören.

Diese Überlegungen zeigen, dass im Kontrast zur Intention beim Backen eines Kuchens die Intention des Künstlers, ein bestimmtes Kunstwerk zu schaffen, nicht als seiner Handlung vorausgesetzt betrachtet werden kann. Der Künstler mag zwar Ideen, Interessen und Neigung haben, ein Kunstwerk zu einem Thema oder einer Stimmung zu schaffen, allerdings ist diese Neigung noch kein antizipiertes, bestimmtes Kunstwerk. Die Bestimmung der Intention des Werkes ist stattdessen das manifeste Resultat des künstlerischen Herstellungsprozesses. Denn erst im Prozess der materiellen Umsetzung formt sich die Intention als manifeste Verkörperung im Material. Es handelt sich um eine im Machen gefundene Intention.¹⁴

Das Ziel der Handlung, ein Kunstwerk zu schaffen, kann im Vorhinein gegeben sein, ohne dass sich jedoch eine leitende Vorstellung oder gar Anweisungen wie bei einem Rezept finden lassen. Da die Intention als eine materielle Verkörperung eines sich im Arbeitsprozess konkretisierenden Interesses zu verstehen ist, kann sie erst im Abschluss der Handlung festgestellt werden. Erst der zufriedene Blick und die die Arbeit abschließende Überzeugung, jetzt ein Kunstwerk geschaffen zu haben, das das konkretisierte Interesse einfängt und erlebbar werden lässt, kann die Intention der Handlung rückblickend bestimmen.

Nachdem nun der Begriff der Intention der Handlung des Schaffens eines Kunstwerkes unter Rekurs auf den Prozess der materiellen Erprobung und Umsetzung erläutert worden ist, soll durch den Verweis auf den Kontext dieser Handlung dargelegt werden, worin die Herausforderung dieser Handlung begründet liegt. Dazu dient ein Vergleich mit nicht-künstlerischen Handlungen, wobei der Vergleichspunkt für die verschiedenen Handlungsarten im Begriff der *Praxis* liegt.

Handlungen werden zumeist nicht als isolierte Ereignisse verstanden, sondern als ein bewusstes Verhalten einer Person, die Teil einer Gemeinschaft ist. In der Gemeinschaft handeln Personen meist vor dem Hintergrund einer

14 | Sabine Ammon: *Wissen verstehen. Perspektiven einer prozessualen Theorie der Erkenntnis*, Weilerswist 2009, S. 113.

bereits existierenden Praxis. Wer beim Fahrradfahren an einer Kreuzung den linken Arm seitlich ausstreckt, tut dies zu dem Zweck, den Abbiegevorgang zu signalisieren. Weil dieses Verhalten einem Aspekt der gesellschaftlich etablierten Praxis des Radfahrens im öffentlichen Straßenverkehr entspricht, kann er davon ausgehen, dass sein Verhalten von den anderen Verkehrsteilnehmern verstanden wird. Allgemeiner formuliert bedeutet dies, dass eine Handlung in Interdependenz zur gesellschaftlichen Praxis ihren Sinn erhält.

Vor diesem Hintergrund kann gefragt werden, welche Praxis¹⁵ die Handlung, ein Kunstwerk zu erschaffen, bedingt oder ihr einen Sinn verleiht. Verfolgt man diese Frage, stößt man auf eine Disanalogie der komplexen Handlung des Schaffens eines Kunstwerkes zu alltäglichen Handlungen. Der Künstler kann sich nur in einem sehr abstrakten Sinn nach Konventionen richten, die durch eine Praxis, Kunstwerke zu erschaffen, vorgegeben wird: Er kann die Konvention befolgen, im Bemühen um das Erschaffen eines Kunstwerkes nicht andere Stile zu kopieren, da ihn das vom Künstler zum Epigonen degradierte. Genau genommen wäre dies eine negative Konvention, da sie nur ein Vermeiden beschreibt. Da das Schaffen von Kunstwerken als Praxis – zumindest seit der klassischen Moderne – in einem so starken Maß durch die individuellen Handlungen permanent neu konstituiert wird und die möglichen Handlungsoptionen mannigfaltig und unvorhersehbar sind, kann kaum *eine* Praxis als leitendes Gesamtgefüge von Handlungen zur Herstellung eines Kunstwerkes gelten. Hier besteht ein großer Unterschied zu alltäglichen Arten der Praxis einer Gemeinschaft: Während sich alltägliche Arten von Praxen durch Beobachtungen und Nachahmen, durch ein allmähliches Hineinwachsen verstehen lassen, wird eine Person, die beim Versuch, Kunstwerke zu schaffen, einen Künstler kopiert, keine Kunstwerke erschaffen. Jemand kann einer Praxis teilhaftig werden, indem er langsam in bestehende Strukturen, Regeln und Routinen hineinwächst, sich bewusst oder unbewusst nach den Mustern richtet, welche den Handlungen der anderen Praxisteilnehmenden zugrunde liegen. Der Praxis (bzw. den Praxen) des Erschaffens von Kunstwerken hingegen kann eine Person nicht durch ein Nachahmen und Hineinwachsen allein teilhaftig werden. Vielmehr zeichnet sich die Praxis dadurch aus, dass hier keine konkreten Handlungsmuster, welche für alle Künstler gleichermaßen leitend sind, konstituiert werden. Es gibt keine Konventionen, an welche man sich beim Erschaffen eines Kunstwerkes halten sollte, und auch keine allgemeingültigen Verhaltenserwartungen, welchen der Künstler ausgesetzt ist – jedenfalls, wenn man sich den Künstler als einen autonom Handelnden denkt. Vielmehr scheint es so zu sein, dass Künstler in dem sehr abstrakten Gefüge der Kunst, in ihrem Bemühen um das Erschaffen von Kunstwerken,

15 | Für die Diskussion zum Praxisbegriff bin ich meinem guten Freund Ulrich Kröger dankbar.

eigene Praxen ausbilden, so dass das Gesamte der Kunst so viele Praxen wie Künstler beherbergt oder, um auf Nelson Goodman zurückzugreifen, dass durch das Etablieren von individuellen Praxen ein Pluralismus von Welten entsteht,¹⁶ wobei dieser Pluralismus in einer vorsichtigen Lesart zunächst nur metaphorisch und nicht ontologisch verstanden wird.

Im Ausbilden einer individuellen Praxis sowie im Erschaffen eines Kunstwerkes ist der einzelne Künstler zwar keinen Handlungsmustern unterworfen, in seinem Handeln wird er jedoch dadurch herausgefordert, dass das Material, welches er benutzt, als ein dem Rezipienten und anderen Künstlern bekanntes Material Konnotationen mit sich führt, die trotz individueller Praxis des Künstlers nicht beliebig gestaltbar sind. Mit Goodman kann gesagt werden, dass die neuen Welten – angenommen, dass eine künstlerische Praxis eine Welt ist – immer in Abgrenzung zu den alten entstehen: »*Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking.*«¹⁷ Dass das Schaffen eines Kunstwerkes durch das Ausdruckspotential des verwendeten Materials bedingt ist, wurde bereits angesprochen. Mit Goodman kann nun gesagt werden, dass die Schwierigkeit der Artikulation eines konkretisierten Interesses in einem materiellen Werk darin besteht, dass das jeweilige Material nicht nur in der Welt des Künstlers vorkommt, sondern Bestandteil vieler Welten ist, dort in jeweilige Praxen eingebettet ist und dementsprechende Konnotationen mit sich führt oder Assoziationen hervorruft. Die Schwierigkeit im Schaffen eines Kunstwerkes besteht darin, eine Praxis zu konstituieren oder zum Aufbau einer neuen Welt beizutragen, die sich signifikant von den anderen Welten unterscheidet, obwohl in ihr das gleiche Material verwendet wird wie in bereits bekannten Welten. Das Material sollte so behandelt oder bearbeitet werden, dass es nicht allein die Konnotationen der Welt aktualisiert, der es entstammt, sondern dass es neue Assoziationen hervorruft, etwas in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Ein besonders gelungenes Beispiel für eine solche eigenständige Welt ist Thomas Schüttes Werkgruppe *Frauen*.¹⁸ In zahlreichen überlebensgroßen Plastiken formuliert er ein klassisches Thema der Kunstgeschichte neu, wobei durch die Kombination von sich teilweise auflösenden weiblichen Formen und hochglänzend farbig lackiertem Aluminium eine neue Erfahrung des weiblichen Aktes möglich wird.

Nach diesen Ausführungen zur künstlerischen Handlung und Praxis kann nun an das anfängliche Szenario, welches diesen Aufsatz eingeleitet hat, angeknüpft werden. Im Folgenden wird ein möglicher Grund für das Unverständnis eines Kunstbetrachters (»Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll«)

16 | Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1985, S. 11f.

17 | Ebd., S. 6.

18 | Vgl. Andrea Bellini/Dieter Schwarz (Hg.): *Thomas Schütte. Frauen*, Düsseldorf 2012.

gegeben. In einem zweiten Schritt soll dann genauer erläutert werden, was genau unter einem glückenden Fall des Verstehens von Kunstwerken vorgestellt werden kann.

III.

Die Frage, wie das Betrachten und Erleben von Kunstwerken mit einem Verstehen zusammenhängt, kann nicht beantwortet werden, wenn nun – nachdem auf die Rolle des Produzenten eingegangen wurde – der Rezipient nicht bedacht wird. Der Rezipient geht, das wurde bereits festgestellt, von zwei Intentionen aus, erstens von der sich im Material manifestierenden Intention (T₂) und zweitens der Intention der Präsentation (T₁), von denen im vorigen Abschnitt gezeigt wurde, dass diese Intentionen im Schaffen des Werkes zusammenwirken. Zudem findet die Betrachtung eines Kunstwerkes unter der Voraussetzung statt, dass absichtsvoll hergestellte Dinge in ihrem Gemachtsein zu verstehen sind (T₃). Angenommen, dass der Rezipient mit T₃ nicht irrt, könnte man folgern, dass er die im Kunstwerk verkörperte Intention zu verstehen sucht. Diese erlebt der Rezipient zunächst aufgrund der materiellen Realisation in einer sinnlichen Wahrnehmung. Wenn sich in diesem anfänglichen Erleben bereits ein Unverständnis bemerkbar macht, kann dies dadurch erklärt werden, dass der Rezipient beim Betrachten eines Kunstwerkes in seinen Erfahrungen der Kunstrezeption neu herausgefordert wird – beispielsweise weil der Künstler eine Ästhetik des Hässlichen verfolgt, die dem Rezipienten bis dahin unbekannt war. Dass sich das Erlebnis eines neu entdeckten Kunstwerkes, wie Judith Siegmund schreibt, »sich nicht ohne Weiteres in den Bedeutungshorizont des Rezipienten eingliedern lässt«¹⁹, liegt, dafür kann nun argumentiert werden, in der individuellen Praxis eines Künstlers begründet: Da es keine allen Künstlern gemeinsame Praxis des Erschaffens von Kunstwerken gibt, sondern einen Praxis-Pluralismus, kann der Rezipient nicht auf eine einmal bekannte Praxis zurückgreifen und durch Reflexion des Werkes vor dem Hintergrund dieser einen Praxis das Kunstwerk erschließen. Stattdessen muss er jedem Werk mit einer Unvoreingenommenheit und Offenheit begegnen, will er verstehen, worum es dem Künstler in seinem Werk geht.

Selbstverständlich kann es Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Praxen geben. Solche Gemeinsamkeiten, z.B. in der formalen Gestaltung, mögen die Rezeption eventuell erleichtern, können aber auch in die Irre führen. Und so lässt sich ein Unverständnis eines Rezipienten oder einer Rezipientin, das in dem Kommentar »Ich versteh jetzt nicht, was das hier soll« als Missver-

19 | Judith Siegmund, *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007, S. 158.

ständnis künstlerischer Praxis entlarven: Statt dass der Rezipient sich auf eine individuelle Praxis eingelassen hat, lässt er sich von seinen Vorerfahrungen den Blick verstellen. Für ein Verstehen des Werkes kann es nötig sein, dass der Rezipient sein bisheriges Kunstverständnis erweitert oder zum Teil revidiert. Hierzu kann ihm empfohlen werden, seinem Erleben des Werkes nachzuspüren und zu fragen, warum ein bestimmtes Material verwendet wurde, wie und womit es bearbeitet wurde, welche Idee sich hinter einer Bilderserie oder einer Objektsammlung verbirgt. Die Materialität des Kunstwerkes ist schließlich das, was der Betrachter unter dem Aspekt der dem Werk eingeschriebenen Intention, so und nicht anders hergestellt zu sein, hinterfragen kann.

Zunächst durch die Sinne direkt angesprochen, ist der Rezipient gefordert, mit einer Art intellektuellem Spürsinn seinem Erleben oder seinen Intuitionen nachzugehen. Ob sich das Erleben dann plötzlich zu einer Erfahrung fügt oder dem Rezipienten Tage später dämmert, warum das Werk vielleicht genauso sein musste, wie es war, ist weniger wichtig als das Faktum, dass dieses Gefühl des Sich-Fügens, ein intuitives Erfassen des Kunstwerkes, als abschließender Aspekt einer Ästhetischen Erfahrung, die mit einem Erleben beginnt, angesehen werden kann.

Der Rezipient vollzieht durch dieses Nachspüren und das Infragestellen des materiellen Gemachtseins des Kunstwerkes einen ähnlichen, wenn auch sicherlich nicht den gleichen Prozess wie der Künstler in der Produktion: Er fragt, warum der Künstler sich für dieses Material und diese Bearbeitung entschieden hat, und er wird dann zu einer Einschätzung gelangen, die ihm als treffend erscheint. Judith Siegmund nennt dies das Evidenzerlebnis – jemandem kann »etwas« evident werden –, weil dem »Evidenzanspruch des Produzenten *eine* [Hervorhebung AKK] Evidenzerwartung des Rezipienten entspricht«. ²⁰ Dem Erleben des Künstlers, eine Intention gefunden zu haben, entspricht die Einsicht in die bzw. das intuitive Erfassen der Intention durch den Rezipienten.

Die sich nun aufdrängende Frage danach, was im Evidenzerlebnis evident wird, kann gleichsam als die Frage verstanden werden, was in dem Prozess der Ästhetischen Erfahrung verstanden oder intuitiv erfasst wird. Dem Rezipienten, der der Materialität nachspürt, wird sich erschließen, warum das Werk so gemacht wurde, wie es gemacht wurde. Damit dieses Erfassen nicht als das reine Erfassen der Form oder der Komposition begriffen wird, ist zu beachten, dass die Intention des Künstlers, ein Werk zu präsentieren, nicht allein in der Überzeugung liegt, eine formal gelungene Komposition erschaffen zu haben, vorausgesetzt das Ziel des Künstlers geht über den Anspruch eines *l'art pour l'art* hinaus. Die Präsentation und Inszenierung eines Kunstwerkes verfolgt eine Absicht des Ausdrucks von etwas, das den Künstler in seiner Inten-

tion des Schaffens geleitet hat. Weiter oben wurde dieser Ausgangspunkt, den der Künstler artikulieren will, als ein Interesse begriffen, das im Prozess des Schaffens langsam an Konkretion gewinnt. Dieses Interesse kann als etwas vorgestellt werden, das das Schaffen eines Kunstwerkes motiviert, selbst aber nicht zur Kunst gehört; ein Interesse an Dingen, Gegenständen, Sachverhalten, Gefühlen, Stimmungen etc., die dem Künstler in ihrer Eigentümlichkeit aufgefallen sind, mit denen er sich beschäftigt hat.

Da es das Ziel des Künstlers ist, in der verkörperten Intention dieses Interesse zu artikulieren, kann angenommen werden, dass sich dieses konkretisierte Interesse dem Rezipienten erschließen kann. So wie im Prozess des Schaffens eines Kunstwerkes die materielle Darbietung das konkretisierte Interesse zu einer verkörperten Intention werden lässt, so kann auch das Hinterfragen dieses Gemachtseins dem Rezipienten dieses Interesse erschließen. Das Hinterfragen der Materialität ist demnach kein Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Ästhetischen Erfahrung, in welcher das konkretisierte Interesse des Künstlers aktualisiert wird. Indem sich dem Rezipienten das Werk in seinem Gemachtsein erschließt, erfasst er, worum es dem Künstler geht.

Durch die Darbietung und Rezeption des Kunstwerkes kann die Aufmerksamkeit für etwas geschaffen oder der Blick auf etwas gelenkt werden, es können kontrafaktische Szenarien entworfen oder Gedankengänge in Kraft gesetzt werden. Dieses Potential von Kunstwerken, zu einem vertieften Verständnis einer Materie oder zu einem Prozess des Erkennens beizutragen, ist nicht leicht zu fassen und wird vielleicht auch von daher mit Vorliebe ignoriert. Diese Ignoranz fußt möglicherweise auf der Annahme, dass man sich Schwierigkeiten einhandelt, versucht man Phänomene zu schildern, deren Schilderung sich nicht an dem gängigen erkenntnistheoretischen Standard, wahr oder falsch zu sein, messen lässt, sondern auf den weicheren, da graduell dehnbaren Begriff der Angemessenheit oder Richtigkeit zurückgreifen muss.

Skeptiker werden behaupten, dass die Prozesse des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung zu diffus sind, als dass man von einem Erkennen sprechen kann. Sie werden kritisieren, dass das Objekt des Erkennens unbestimmt ist, und anführen, dass man dies allein anhand der Diversität möglicher Ästhetischer Erfahrungen und damit einhergehender Prozesse des Erkennens und Verstehens erkennt, welche durch ein einziges Kunstwerk ausgelöst werden. Es ist zu befürchten, dass ein Verständnis von Erkenntnis, das streng auf begriffliche Aussagen limitiert ist, die nur wahr oder falsch, jedoch nie angemessen oder richtig sein können, dazu führt, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Man kann dem Skeptiker seine Zweifel ruhig zugestehen: Auch wenn man dann einräumen muss, dass die Prozesse des Erkennens in Ästhetischen Erfahrungen aufgrund der Heterogenität ihrer Verläufe bei verschiedenen Rezipienten nicht zu eindeutigen Erkenntnissen oder wahren und falschen Aussagen führen können, kann man dieser Feststellung eine positive Wendung

entgegenhalten: Aus der gegebenen Heterogenität der Verläufe Ästhetischer Erfahrung muss nicht zwangsläufig auf ihre Beliebigkeit geschlossen werden. Die Prozesse des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung können dann als nicht-beliebig verstanden werden, wenn sie nicht nur als durch das Kunstwerk ausgelöst begriffen werden, sondern auch als im Folgenden weiter auf dieses gerichtet. Sie sind dann nicht wahr oder falsch, aber doch dem Kunstwerk angemessen.

Es muss zugegeben werden, dass gerade im Anfangsstadium der Ästhetischen Erfahrung, welche durch ein unmittelbares und wenig reflektiertes Erleben geprägt ist, dieses Erleben je nach Betrachter wahrscheinlich von verschiedenen Assoziationen begleitet wird. Wird dieses anfängliche Erleben nicht weiter im Bezug auf das Kunstwerk hinterfragt, mag es sein, dass durch verschiedene assoziative Gedankensprünge Prozesse des Erkennens in Gang gesetzt werden, welche nur äußerst vage mit der verkörperten Intention des sie auslösenden Kunstwerkes verbunden sind. Das Vorkommen solcher Prozesse des Erkennens darf nicht mit den Prozessen des Erkennens der Ästhetischen Erfahrung verwechselt werden. In einer Ästhetischen Erfahrung versucht der Rezipient seinem Erleben im Bezug auf das Kunstwerk nachzuspüren. Dies kann durch eine klassische Werkbetrachtung oder einen Dialog mit einem weiteren Rezipienten über das Kunstwerk geschehen, wenn dabei das Kunstwerk in seinem So-Gemachtsein hinterfragt wird. Die Ästhetische Erfahrung richtet sich also auf die materiell verkörperte Intention. Liegt eine Gerichtetheit der Ästhetischen Erfahrung vor, können die Prozesse des Erkennens zwar mannigfaltig sein, jedoch nicht beliebig.

Um einem weiteren möglichen Einwand gegen das Potential des Erkennens durch Ästhetische Erfahrung vorzugreifen, wird hier noch auf die Schwierigkeit der Versprachlichung des Erkennens eingegangen: Der Skeptiker wird eventuell behaupten, dass Erkenntnisse sich sprachlich wiedergeben lassen müssen und dass Prozesse des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung sich nicht immer versprachlichen lassen und daher wohl kaum wirkliche Erkenntnisse sein können. Für diesen Einwand spricht folgendes Phänomen: Wohl jeder Kunstrezipient wird attestieren können, dass die Versprachlichung der Ästhetischen Erfahrung den Rezipienten vor große Schwierigkeiten stellen mag. Wir erleben etwas intensiv, geraten ins Nachdenken, sind mit unserer Konzentration voll bei der Sache, staunen fasziniert und können im Nachhinein nicht in Worten einfangen, was da genau passiert ist. Dieses Phänomen ist von daher plausibel, dass sich im Kunstwerk ein konkretisiertes Interesse des Künstlers artikuliert oder ausdrückt, wobei diese Artikulation oder dieser Ausdruck materiell realisiert ist. Der Ausdruck bietet sich unserer sinnlichen Wahrnehmung dar. In der bildenden Kunst kommt es eher selten vor, dass sich das konkretisierte Interesse des Künstlers verbalsprachlich artikuliert. Ein Grund dafür, warum es dem Rezipienten schwer fällt, die Erfahrung in Worte

zu kleiden, kann daher folgender sein: Der Rezipient müsste den teils sinnlich erfahrenen Ausdruck einer materiell verkörperten Intention in Verbalsprache übersetzen, was eine immense und für manche Menschen vielleicht nicht lösbare Schwierigkeit darstellt. Diese Schwierigkeit ergibt sich nicht allein aus dem Mangel an Ausdrucksfähigkeit oder Intellekt, wovon der Brief des Lord Chandos ein Zeugnis abgibt: »*Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich.*«²¹ Es handelt sich vielmehr um das Gefühl, dass die Worte nicht an das Erlebte heranreichen, dass also die Sprache unzureichend ist, um bestimmte Erfahrungen wiederzugeben. Aus der Unfähigkeit, Ästhetische Erfahrungen in Verbalsprache zu übersetzen, auf das Ausbleiben eines Erkenntnisprozesses zu schließen, ist nicht zwingend. Stattdessen könnte eingeräumt werden, dass gerade das Haderen mit der Sprache und das Gefühl der sprachlichen Unzulänglichkeit ein Indiz dafür ist, dass Erkenntnisse nicht nur sprachlich vorliegen und dass das neu erworbene Verständnis größer ist als das, was sich über dieses Verständnis sagen lässt.

Der ›Mangel‹ der sprachlichen Reformulierbarkeit Ästhetischer Erfahrung, wird daher nur dem als Mangel erscheinen, der nur sprachlich Formulierbares als Erkenntnis gelten lässt. Statt dieser doch außerhalb der Ästhetik vorherrschenden Überzeugung zu folgen, dass Erkenntnisse sich auf die Form von Aussagen bringen lassen, ist es sinnvoll, Ästhetische Erfahrungen als erkenntnistheoretisch relevante Erfahrungen zu behandeln, die zeigen, dass ein Erschließen oder Erfassen von etwas nicht immer mit der Sprache beginnt. Vielmehr wird in Ästhetischer Erfahrung etwas erlebbar, das vor jeder Erkenntnis liegt, ein Prozess des Erkennens, welcher beispielsweise durch Fokussierung einzelner Aspekte, durch das Treffen von Unterscheidungen, das Bilden von Kontrasten oder Gruppierungen, das Negieren von Gegebenem, das Denken in Gegensätzen oder das Gewinnen eines Gefühls für eine Sache, einer Kenntnis von etwas charakterisiert werden kann. Dem Rezipienten von Picassos Arbeiten der blauen Periode mögen vielleicht die Worte fehlen, dennoch erschließt sich ihm über die anschauliche Darstellung eine Befindlichkeit, die Picassos Schaffensperiode auszeichnet. Dass es Picasso um die Artikulation von etwas geht, das man ›Tristesse und Melancholie des ärmlichen Lebens‹ nennen könnte, erschließt sich nicht erst, nachdem man dies in Worte gefasst hat, die nur annähernd an das heranreichen, was sich dem Betrachter zeigt. Dass ein Rezipient hier ein Verständnis von etwas gewonnen hat, muss sich

21 | Hugo von Hofmannsthal: »Ein Brief« (auch: »Brief des Lord Chandos an Francis Bacon«), Berlin 1902; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> (abgerufen am 22.3.2015).

nicht sprachlich artikulieren, es zeigt sich ihm, indem seine Sensibilität für diese Befindlichkeit zunimmt; vielleicht merkt er es daran, dass er plötzlich seine Mitmenschen differenzierter wahrnehmen kann.

Kunstwerke haben dadurch, dass sich in ihnen ein Interesse an etwas nicht-sprachlich artikuliert, das Potential, Prozesse des Erkennens in Gang zu setzen, ohne dass durch die Kunstwerke der Endpunkt dieser Prozesse zwingend vorgegeben ist. In diesem Sinne ermöglichen sie Reflexionen, die, da sie gerade nicht an Faktisches gebunden sind, ›frei‹ genannt werden können. Freie Reflexionen lassen kontrafaktische Überlegungen zu, ermöglichen Sensibilisierungen abseits von praktischen Notwendigkeiten, lassen Dinge in den Fokus unserer Aufmerksamkeit treten, die vorher nicht beachtet wurden. Kunstwerke ermöglichen diese freien Reflexionen, weil sie als Produkte von Handlungen individueller Praxen entstehen. Die durch den Künstler konstituierte Praxis des Schaffens von Kunstwerken lässt es zu, dass sich hier, anders als in einer alltäglichen Praxis, in der Handlungsmuster und Routinen von ganzen Kulturen geteilt werden, eine Eigentümlichkeit im Interesse für etwas artikuliert, die den Rezipienten zum Nachdenken anregt.

IV.

Nachdem nun auf die Art des Verstehens und das prozessuale Erkennen, welches Ästhetische Erfahrungen ermöglichen, eingegangen wurde, soll abschließend noch gesagt werden, wie dieser Gedankengang mit einer aktuellen Debatte zusammenhängt: Seit einiger Zeit gibt es eine lebhaft Diskussions darüber, ob und warum Kunst als Forschung begriffen werden sollte. Zum einen geht es hier um Legitimationsfragen, deren Beantwortung institutionell relevant ist. Andere Motive können in Gemeinsamkeiten von Kunst und Wissenschaften gefunden werden, wie sie sich beispielsweise bei Paul Feyerabend²² finden.

Auch wenn ich durch meine Ausführungen dargelegt habe, dass Ästhetische Erfahrungen von Kunstwerken das Potential haben, Prozesse des Verstehens und Erkennens zu initiieren, möchte ich diese Gemeinsamkeit mit Prozessen des Erkennens in Wissenschaft und Forschung, die es sicherlich in Ansätzen gibt, nicht zum Anlass nehmen, die Unterschiede zu ignorieren.

Künstlerinnen und Künstler könnten durch das Schaffen von Kunstwerken Dinge erforschen, Stimmungen artikulieren, Blicke auf Mögliches richten und Feinheiten im Verständnis von existentiellen Fragen ausleuchten, so dass durch die Ästhetische Erfahrung ein neues, vertieftes oder revidiertes Verständnis von etwas oder eine Kenntnis von etwas gewonnen wird. Wenn

22 | Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.

man daher das Handeln von Künstlerinnen und Künstlern im Schaffen von Kunstwerken als forschendes oder experimentierendes charakterisiert, darf man dabei nicht außer Acht lassen, dass dieses Forschen und Experimentieren im Bemühen um das Konstituieren einer individuellen Praxis geschieht. Die Ergebnisse dieses Tuns, die Kunstwerke, sind daher anders als Forschungsergebnisse nicht anschlussfähig an andere Kunstwerke. Das Bemühen um eine materiell manifeste Intention muss sich keiner Systematik unterstellen und sich nicht am Faktischen orientieren. Die Arbeit des Künstlers ist freier als die des Wissenschaftlers, da er nicht darauf angewiesen ist, dass seine Ergebnisse in einer Gemeinschaft von anderen Künstlerinnen und Künstlern rezipiert und genutzt werden können. Dies lässt sich durch den Verweis auf die individuelle Praxis des Künstlers verstehen. Da jeder Künstler seine eigene Praxis konstituiert, die Methoden der Untersuchung selbst begründet²³ und auch ein je eigenes Verfahren zur Präsentation findet, führen die forschenden Ansätze zu keinen anschlussfähigen wissenschaftlichen Ergebnissen, sondern bleiben in hohem Maße persönlich und individuell. Dies hat den unschätzbaren Vorteil, dass Kunstwerke ein Potential besitzen, das wissenschaftliche Forschungsergebnisse nicht immer vorweisen können: Sie laden ein zu einer freien Reflexion über Dinge, Stimmungen, Sachverhalte etc. in der Welt, welcher der Sinn für Mögliches innewohnt. Der Rezipient kann durch sie sensibilisiert werden (z.B. für ein genaues Beobachten), kann ein Verständnis von etwas vertiefen (z.B. von Melancholie), kann eine Lenkung von Aufmerksamkeit erfahren, die, so punktuell sie auch ist, vielleicht doch Einfluss auf den Weltbezug des Menschen haben mag. Nicht selten wird der Kunstbetrachter aber auch in der Betrachtung mit seinen eigenen Vorurteilen, mit Vorerfahrungen konfrontiert, die erst in der Auseinandersetzung mit dem Werk zutage treten. Diese zu erkennen, kann bedeuten, das eigene Bewusstsein zu erweitern. Dass Kunstwerke zu diesen wichtigen Prozessen des Erkennens und Verstehens der Welt beitragen können, sollte man anerkennen. Dass daraus aber kein wissenschaftlicher Anspruch erwachsen muss, lässt vor allem die Perspektive der Rezipienten und Rezipientinnen deutlich werden. Die Produkte der forschenden künstlerischen Tätigkeit sind von der je eigenen Strategie zur materiellen Manifestation des Künstlers geprägt, auf die der Rezipient sich jeweils einlassen muss. Gerade weil es keine die individuellen Praxen verbindende eindeutige Sprache des Ausdrucks gibt, bleiben die Ergebnisse, so sinnlich prägnant sie wirken, zu unverbindlich. Man würde verkennen, worum es dem Künstler

23 | Dies betonte Cornelia Sollfrank in ihrem Vortrag »The Pervert's Guide to Artistic Research« (gehalten am 23.1.2015 anlässlich der Tagung »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?« in der UdK Berlin), in welchem sie auf die Praxis der Vergabe von Dokortiteln für künstlerisch Forschende einging.

ging, betrachtete man seine Artikulationen im Werk unter dem Aspekt einer (Anschlussfähigkeit herstellenden) Kompatibilität mit anderen Werken.

Die These, dass Kunst Forschung sei, überstrapaziert daher das in Ästhetischer Erfahrung wirksam werdende epistemische Potential der Kunst. Meine Ausführungen haben gezeigt, dass man sehr wohl sinnvoll von erkenntnistheoretisch relevanten Prozessen Ästhetischer Erfahrung sprechen kann. Diese Prozesse als solche zu betrachten, die zu wissenschaftlichem Wissen führen oder anschlussfähige Forschungsergebnisse bieten, bedeutet, die Differenzen im Erkennen nicht anzuerkennen. Freie Reflexionen, zu denen Ästhetische Erfahrungen einladen, führen, wenngleich sie durch ihre Gerichtetheit auf das Kunstwerk nicht als beliebig verstanden werden müssen, nicht zu eindeutigen Ergebnissen. Sie sind ergebnisoffen und haben damit ein Potential, das uns im Entwerfen neuer Welten, im Generieren neuer Blicke und dem Verständnis von Möglichem und Wirklichem helfen kann. Diese Prozesse sind weniger für die Wissenschaft als vielmehr für das Verständnis der Welt und des Lebens abseits von Wissenschaftlichkeit relevant. In diesem Sinne kann die genauere Untersuchung der Prozesse der Erkennens und Verstehens in Ästhetischer Erfahrung ein Plädoyer dafür sein, den Gegenstandsbereich der Erkenntnistheorie nicht auf Fragen um das Bestehen und Gerechtfertigtsein von Aussagen zu limitieren, sondern auch Prozesse zu berücksichtigen, die zu Kenntnissen und Verständnissen beitragen, die Menschen in ihrem Leben betreffen.

LITERATUR

- Ammon, Sabine: *Wissen verstehen. Perspektiven einer prozessualen Theorie der Erkenntnis*, Weilerswist 2009.
- Bellini, Andrea/Schwarz, Dieter (Hg.): *Thomas Schütte. Frauen*, Düsseldorf 2012.
- Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1985.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief* (auch: *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon*), Berlin 1902; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> (abgerufen am 22.3.2015).
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: Akademieausgabe Bd. VII; <http://www.korpora.org/kant/aa07/192.html> (abgerufen am 28.02.2015).
- LeWitt, Sol: »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, Juni 1967, S. 79-83.
- McDowell, John: »Some Remarks on Intention in Action«, in: *The Amherst Lecture in Philosophy* 6 (2011), S. 1-18; http://www.amherstlecture.org/mcdowell_2011/mcdowell2011_ALP.pdf (abgerufen am 28.3.2015).
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*, Berlin 1996.

- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Speich, Daniel: »Alpenblick mit Geländer«, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder*, Zürich 2002, S. 47-65.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7-187.