

III. DIE EVIDENZ DER KUNSTWERKE: EINE SYSTEMATISCHE PERSPEKTIVE

Im folgenden III. Teil geht es darum, Kunstwerke sowohl aus rezeptionsästhetischer als auch aus produktionsästhetischer Sicht zu definieren, verschiedene Begriffe der ästhetischen Kommunikation zu prüfen und einen alternativ gewonnenen Begriff ästhetischer Kommunikation ins Verhältnis zum Begriff der Evidenz des Kunstwerks zu setzen.

1. Kunstrezeption als Evidenzerlebnis und als Einlösung des Evidenzanspruchs der Künstlerin

Künstler produzieren mit einem Anspruch darauf, evidente Werke herzustellen, so lautete eine These des II. Teils. Kann auch solch ein *Anspruch* auf die Produktion eines evidenten Kunstwerks nicht mit der Behauptung seiner Evidenz gleichgesetzt werden, so ergibt sich doch die Notwendigkeit, zu klären, was denn unter dem *Ideal* des evidenten Kunstwerks zu verstehen wäre, somit die Notwendigkeit der Bestimmung des Evidenzbegriffs und seines Verhältnisses zum Begriff der Wahrheit im philosophischen Allgemeinen und im kunstphilosophischen Besonderen. Aus einem Anspruch allein lässt sich keine Verwirklichung dieses Anspruchs ableiten. Einem Kunstwerk kommt nur dann die Eigenschaft der Evidenz zu, wenn es Evidenzerlebnisse seiner Rezipienten verursachen kann. Erforderlich ist daher eine genaue Bestimmung des Verhältnisses von Anspruch und Erlebnis: Wie verhält sich der Anspruch der Produzentin, ein evidentes Kunstwerk zu produzieren, zu den

Erlebnissen der Rezipienten, in denen das Kunstwerk und das, was es zeigt, als evident erlebt wird? Im Rahmen dieser Fragestellung muss erstens das vom Kunstwerk verursachte Erlebnis der Rezipienten im Zusammenhang gesehen werden mit der Disposition der Rezipienten; zweitens ist es zwingend, die nichtbeliebige Verschränkung auszubuchstabieren, die zwischen der Materialität des Kunstwerks und der Erfahrung und Deutung dieser Materialität besteht.

Um das Werk als »Vermittler« zwischen Produzenten und Rezipienten zu konstituieren, muss die Materialität des Kunstwerks so beschrieben werden, dass sie das Weltverhältnis der Künstler mit dem Evidenzerlebnis der Rezipienten verbindet. Andernfalls wäre der Begriff der ästhetischen Kommunikation lediglich ein Begriff, der Potentiale des Werks zur Auslösung von Projektionen, nicht aber eine wirkliche Kommunikation bezeichnete. Die Differenz der ästhetischen Kommunikation zur sprachlichen liegt in der Materialität des Kunstwerks begründet, welches sich durch seine Gegebenheit als bearbeitetes Material von nichtkünstlerischen sprachlichen Äußerungen unterscheidet. Das Kunstwerk steht als materialer Träger von Bedeutungen *zwischen* den Kommunizierenden. Diese Bedeutungen entsprechen nicht den Intentionen der Künstler vor der Produktion, sondern sie entstehen in der transformierenden Konfrontation der Künstler mit dem Material. Vonseiten der Rezipienten wird Bedeutung nicht allein ins Material »eingetragen«, sondern liegt auch gebunden an die Materialität des Kunstwerks als Alterität des Werks vor. Diese Alterität des Kunstwerks ist dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nicht ohne Weiteres in den Bedeutungshorizont der Rezipienten eingliedern lässt.

Die Evidenz des Kunstwerks wird von den Künstlern beansprucht. Evidenz zu beanspruchen heißt, sie zu fordern, sie zu verlangen, aber auch, sie zu brauchen, wenn es darum geht, ein gelungenes Kunstwerk zu produzieren. Wie ist diese Forderung zu verstehen? Zwei Dinge sind wichtig: Ansprüche, die im Spiel sind, verweisen erstens darauf, dass es um ein Ziel geht, das durch irgendeine Art von Handeln erreicht werden kann. Das Kunstwerk entsteht nicht allein, indem sich Künstler in Situationen bringen, sondern als konkretes Produkt künstlerischer Bemühungen und Leistungen. Von der künstlerischen Leistung spricht man dann, wenn sich das Kunstwerk als ein evidentes herausstellt, also als eines, das Evidenzerlebnisse verursachen kann.

Wesentlich am Evidenzanspruch ist zweitens, dass Evidenz und nicht nur eine spezifische Bedeutung des Kunstwerks beansprucht wird. Die so beanspruchte Evidenz kann nur als (teilweise nichtsprachliche) Wirkung des Werks geprüft, sie kann nicht allein gedanklich vollzogen werden. Der mit dem Werk verknüpfte Evidenzanspruch ist somit kein

Anspruch auf Geltung, auf hermeneutische Wahrheit oder auf Richtigkeit eines sprachlichen Gehaltes. Mit dem Vergleich dieser verschiedenen Ansprüche beschäftigt sich das fünfte Kapitel des III. Teils.

Ist das Kunstwerk ein evidentes, bewirkt es Evidenzerlebnisse seiner Rezipienten in dem Sinn, dass diese Erlebnisse von dem Kunstwerk, so wie sie sind, also nichtbeliebig verursacht werden. Es handelt sich damit um eine Verursachung in einem starken Sinn; d.h. das Kunstwerk ist nicht nur Auslöser für das Erlebnis seiner Evidenz, sondern es verursacht genau die Evidenzerlebnisse, in denen es als evident erlebt wird, und es thematisiert somit das, was es evident macht. Wie ist diese Nichtbeliebigkeit der Kunsterfahrung nun zusammenzudenken mit der Vielseitigkeit und Unterschiedlichkeit aller ästhetischen Erfahrungen, die an einem konkreten Kunstwerk gemacht werden können? Die Frage drängt sich auf, denn empirisch ist davon auszugehen, dass von verschiedenen Rezipienten an ein und demselben gelungenen Kunstwerk unendlich viele unterschiedliche Erfahrungen zu machen sind. Anders gesprochen, ein und dasselbe Kunstwerk kann Rezipienten auf verschiedene Weise evident sein und – damit verknüpft – Verschiedenes evident machen. Obwohl die Möglichkeiten der Kunsterfahrung unendlich sind, lassen sich nicht völlig beliebig alle möglichen Erfahrungen an einem Kunstwerk machen (die der jeweiligen Rezipientin momentan gerade »passen«), sondern es lässt sich nur Bestimmtes am Werk erfahren. Dieses Bestimmte ist durch das Werk, durch seine konkrete Materialität und durch die mit seiner Materialität verschränkte Bedeutung vorgegeben – ist also durch das Kunstwerk, so wie es produziert ist, verursacht. Die Materialität des Kunstwerks hatte ich im II. Teil dieser Arbeit beschrieben als das Produkt der Konfrontation künstlerischer Intentionen mit dem Material, einer Konfrontation, in der sich sowohl die Intentionen der Produzentin als auch die Bedeutung des Materials verändern. Dass die biografische und gesellschaftliche Erfahrung der Künstlerin für den Prozess der Produktion von großer Bedeutung ist, liegt auf der Hand; philosophisch bedeutend ist jedoch, wie die Verarbeitung der Erfahrung der Künstlerin systematisch bewertet wird. Ich habe vorgeschlagen, sie nicht allein als Resultat überindividueller gesellschaftlicher Praxis zu deuten, sondern sie auch als künstlerische subjektive Entscheidung zu verstehen, die auf Ein- und Ausschlüssen von Themen und Materialien beruht. Nur so ist der Künstlerin systematisch die Rolle eines Subjektes zuerkannt, das zwar in einer Geschichte und einem Kontext steht, das aber trotzdem einen Handlungsspielraum hat, sich so oder so beim Produzieren zu verhalten. Die zweite große Rolle spielt (wie bereits gesagt) das jeweils zu bearbeitende Material, das dem Bestreben der Künstlerin einen Widerstand entgegensetzt. Einen Widerstand nicht etwa nur derart,

dass die reibungslose Hineinarbeitung eines Gehaltes ins Material verhindert würde, sondern einen Widerstand derart, dass das Material Begriff und Praxis, mit denen es konfrontiert wird, einerseits in etwas Neues transformiert, und sich andererseits selbst in der Konfrontation mit beiden so verändert, dass es nun u.a. neue Eigenschaften und Bedeutungen aufweist, die ihm zuvor nicht zugekommen waren. Diese Beschreibungsweise erlaubt es, das Kunstwerk in der spezifischen Gestaltetheit seines Materials als Träger bewusster und unbewusster künstlerischer Entscheidungen aufzufassen, die immer auch als die (nicht allein sprachliche) Artikulation eines Verhältnisses der Künstlerin zur sie umgebenden Welt zu beschreiben sind.

Der Erfahrungsbegriff auf der Produktionsseite soll nicht auf eine Medialität des künstlerischen Subjekts verweisen, *durch das* etwas zum Ausdruck kommt. Beschriebe man allerdings umgekehrt die Produktion bloß als ein individuelles Sich-Ausdrücken der Künstlerin im Kunstwerk, wäre das Werk bestimmt als eine Art »Abdruck« ihres persönlichen inneren Erlebnisses. Ich ziehe an dieser Stelle die Beschreibung künstlerischer Arbeit als einer, in der etwas ausgewählt und arrangiert wird, der Beschreibung als eines »Sich-Ausdrückens« der Künstlerin vor. Der Grund dafür ist der, dass sich im Begriff des Ausdrucks die Verbindung zwischen innerem subjektivem Erleben und äußerer Wahrnehmung nur auf eine unklare Weise konstruieren lässt, während die Beschreibung künstlerischer Entscheidung – als Auswahl aus, Wiederholung oder Paraphrasierung von Vorgefundenem – auf der Ebene des Wahrnehmbaren verbleibt. Dass die von Künstlern getroffenen Entscheidungen jedoch immer mit den Erfahrungen der jeweiligen Künstler zusammenhängen, liegt als Minimalbestimmung künstlerischen Handelns auf der Hand. Das ausgewählte und bearbeitete Material ist indes nicht nur eines, in dem sich die Künstlerin ausdrückt, sondern es wirkt sich auf die künstlerische Strategie in dem Sinn aus, dass die Entscheidungen der Künstlerin selbst modifiziert werden und das Ergebnis dieser Konfrontation mit dem Material gegenüber den Intentionen der Künstlerin als etwas Differentes definiert werden muss. Die Alterität des Kunstwerks ist also nicht nur (erstens) eine Alterität des Werks gegenüber der Wahrnehmung durch seine Rezipienten; sie ist (zweitens) auch zu denken als Alterität des Werks gegenüber den Intentionen seiner Produzentin.

Gleichwohl verstehe ich den Alteritätsbegriff nicht im Sinne einer vollständigen Ablösung des Werkes von den Intentionen seiner Produzentin und von den Erlebnissen seiner Rezipienten. Auch wenn das verarbeitete Material die Intentionen der Künstler verändert, bleibt das Kunstwerk von den Künstlern hergestellt, mindestens arrangiert. Die

Entscheidung, dass »es passt«, die das Werk aus der Produzentenperspektive als ein gelungenes ausweist, gibt das Kunstwerk frei für die Öffentlichkeit. Es ist dann etwas entstanden, von dem die Künstlerin glaubt, es vertreten zu können – von dem sie glaubt, dass es teilweise ihre (im Prozess modifizierten) Intentionen *präsentiert*. Im Falle des Gelingens *repräsentiert* daher das Werk tatsächlich »mehr oder weniger« die Ausgangsfragen und -intentionen der Künstlerin – wenn auch nie in der Weise, die ihr zu Beginn des Produktionsprozesses vorschwebte. Und dieses Kunstwerk, von dem die Künstlerin entschied, dass es (mindestens vorläufig) so zu belassen sei, ist identisch mit dem, welches der jeweiligen Rezipientin so begegnet, wie es produziert wurde.

Dass das Werk im Modus seiner Alterität begegnet, bedeutet nun, dass es ganz bestimmte individuelle Erfahrungen und Deutungen sind, die in den Rezipienten von diesem einen Werk aufgerufen werden; ein anderes Kunstwerk verursacht wiederum andere Erfahrungen und andere Interpretationen. Die Deutungen des Kunstwerks durch Kunstrezipienten unterscheiden sich von den Deutungen anderer wahrgenommener Gegenstände dadurch, dass die Rezipienten wissen, dass es sich bei Kunstwerken um Gegenstände handelt, in deren Entstehung immer der Anspruch, ein evidentes Kunstwerk zu produzieren, eine Rolle spielt. Anders gesprochen: Die *bestimmte Alterität* des Kunstwerks, dem in der Rezeption begegnet wird, liegt bereits implizit in dem Verweis auf seine konkrete Produziertheit. Diese Tatsache des Produziertseins definiert die Erwartungen der Rezipienten an das Werk und bestimmt so die Rezeptionssituation mit. Damit meine ich nicht, dass den Rezipienten in jedem Fall spezifische Informationen über die jeweilige Künstlerin oder über von ihr verwendete Verfahren gegeben sein müssen. Vielmehr ist hier die »intersubjektive Vereinbarung«, die für den Kontext der Kunst gilt, gemeint, nach der es zum »Bewandtniszusammenhang« der Kunst gehört (um einen heideggerschen Terminus zu gebrauchen), dass Kunstwerke von Künstlern hergestellt werden. Das Kommunikationsversprechen der Kunstwerke beruht auf der Tatsache ihres Produziertseins, und man kann davon ausgehen, dass die Information, dass Kunstwerke von Künstlern produzierte Objekte und Situationen sind, allen Rezipienten zur Verfügung steht. Dies Versprechen, dass das Kunstwerk nicht nur unsere eigene Erfahrung aufruft, sondern dass die Konfrontation mit ihm zugleich eine Begegnung mit einer ins Werk transformierten Erfahrung der Produzentin ist, aus der sich neue Konstellationen eigener Erfahrung ergeben, ist das Merkmal, welches die Kunstrezeption von anderen ästhetischen Rezeptionsarten unterscheidet.

Die Disposition einer einzelnen Rezipientin, als ihre allgemeine psychische und physische Verfassung, die geprägt ist durch ihren biografischen und kulturellen Hintergrund, wird vom Kunstwerk nicht in ihrer Gesamtheit aufgerufen. Das Kunstwerk aktiviert vielmehr bestimmte einzelne Erfahrungen und Erinnerungen der Rezipienten, die auf den unterschiedlichsten Ebenen liegen. Es kann sich hierbei ebenso um Gedanken wie auch um Gefühle oder um die Erinnerung physischer Zustände oder um bestimmte physische Zustände selbst (z.B. um Ekel) handeln – je nachdem mit welchen Mitteln, Materialien und in welchen Konstellationen ein Kunstwerk gestaltet ist. Das Evidenzerlebnis der Rezipientin ist aber nie allein der Verweis auf ihre eigenen Gefühle oder Gedanken, die in der Wahrnehmung aktiviert werden, sondern es handelt sich immer um die Konfrontation des Aktivierten mit dem Wahrgenommenen.

Wie kann aber das innerlich Aufgerufene mit einem äußeren Prozess konfrontiert sein? Es kann dies nur, indem die äußere Wahrnehmung des Werks untrennbar verschränkt ist mit einer zeitgleichen individuellen Interpretation der Wahrnehmung. Dabei wird aber nicht allein diese Interpretation des Wahrgenommenen mit der Deutung eigener (nicht-künstlerischer) Erfahrungen abgeglichen, sondern Bild- oder Tonerlebnisse werden ebenso in Vergleich gesetzt mit innerlich gespeicherten Vorstellungsbildern oder innerlich imaginierten Melodien oder Geräuschen.¹ Natürlich liegen begegnende und aufgerufene Bilder oder Klänge nicht als reines Material vor, sondern sind immer gebunden an ihre Interpretationen, sowohl im Moment ihrer Begegnung als auch im Moment der Erinnerung. So wird die materiale Seite des Kunstwerks immer schon als eine wahrgenommen, die etwas meint, aber die Wahrnehmung des Kunstwerks geht nicht auf in der sprachlichen Beschreibung dieses Meinens. Es gibt immer alternative begriffliche Beschreibungen und Bestimmungen des Wahrzunehmenden als Korrekturen der bereits geleisteten.

Entscheidungen über die Gestaltung des Kunstwerks werden von Künstlern auf der Wahrnehmungsebene und nicht allein als Entscheidungen über einen Sinn, den das Kunstwerk haben soll, getroffen. Jedoch ist die Selbstdeutung, die auf die spezifische Gestalt des Kunstwerks »passt«, mithin eine, von der die Künstlerin glaubt, dass sie durch die Materialauswahl und die Gestaltung des Materials bzw. der Situation präsentiert wird – genauso wie die Deutungen der Wahrnehmung des gestalteten Werks durch Rezipienten solche sind, die auf dieselbe spezi-

1 Vgl. dazu W. Rihms Bemerkung zum »inneren Musikblock« (Offene Enden, S. 11; s.o. Kap. II.3.1).

fische Gestaltetheit desselben Kunstwerks »passen«. ² Obwohl es nicht dieselben Deutungen sind, gehen beide Deutungsvarianten, sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf der Seite der Rezeption, eindeutig von der Gestalt des Werks aus. Denn beide Deutungsversuche sind wesentlich verschränkt mit derselben Materialität, die als Kunstwerk vorliegt. Sie sind jeweils individuell vorgenommene Verschränkungen zwischen sinnlich Erfahrenem und einer Bedeutung dieses Erfahrenen.

Evidenz bedeutet Offenkundigkeit, Vehemenz des Einleuchtens, nicht allein auf der Ebene der Interpretation, sondern genauso meint Evidenz *Offensichtlichkeit*. Die Gestalt des Kunstwerks, die *augenscheinlich* etwas meint, leuchtet ein. Gadamer benennt die eine Hälfte einer Kommunikation zwischen dem Werk und seiner Rezipientin, wenn er zum einen über die hermeneutische »Identität des Werks« sagt, »daß seine Identität eben darin besteht, daß etwas daran ›zu verstehen‹ ist, daß es als das, was es ›meint‹ oder ›sagt‹ verstanden werden will. Das ist eine von dem ›Werk‹ ergehende Forderung, die auf ihre Einlösung wartet.« ³ Zum anderen kennzeichnet Gadamer die sinnlich-materiale Seite des Kunstwerks als eine »Faktizität«, die »zugleich ein unüberwindlicher Widerstand gegen alle sich überlegen glaubende Sinnerwartung« sei. ⁴ Beiden Feststellungen stimme ich zu. Ausgespart bleibt allerdings bei Gadamer, *wie* diese beiden Phänomene zusammenhängen. Denn die Alterität der materialen Seite des Werks gegenüber jedem sprachlichen Beschreibungsversuch, die von Gadamer »Faktizität« oder »das Faktische« genannt wird, hängt mit der »Forderung des Werks«, verstanden zu werden, derart zusammen, dass diese Forderung nur begriffen werden kann, wenn sie als eine gedacht wird, die genau mit der sinnlichen Gestalt des Werks, mit seiner Faktizität, verschränkt ist. Daher müssen beide Dispositionen, die Kunstwerken zukommen, sowohl die Tatsache, dass sie immer in einer *konkreten* Gestalt vorliegen als auch die, dass ihnen eine sinnhafte Dimension zu eigen ist, als zwei Seiten ein und derselben Medaille gedacht werden.

-
- 2 Vgl. Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977, S. 33: »Ich identifiziere etwas als das, was es war oder was es ist, und diese Identität allein macht den Werksinn aus. Wenn das richtig ist [...], dann kann es gar keine mögliche Kunstproduktion geben, die nicht in der gleichen Weise immer das *meint*, was sie produziert, als das, was es ist. Selbst ein Flaschenständer –, das da plötzlich mit so einem großen Effekt als ein Werk angeboten wurde, bestätigt das.«
- 3 Ebd., S. 34: »...daß seine Identität eben darin besteht, daß etwas daran ›zu verstehen‹ ist, daß es als das, was es ›meint‹ oder ›sagt‹ verstanden werden will. Das ist eine von dem ›Werk‹ ergehende Forderung, die auf ihre Einlösung wartet.«
- 4 Ebd., S. 45.

Es ist nicht richtig, dass das, was von der Künstlerin als Kunstwerk an die Öffentlichkeit gebracht wurde, nichts mehr mit ihren künstlerischen Absichten zu tun haben soll, wie Gadamer die Abgelöstheit eines jeden Kunstwerks von seiner Produzentin verstanden wissen möchte. Dass das Kunstwerk »da ist« (seine Faktizität), ist das Ergebnis künstlerischer Bemühung, die von dem Anspruch geprägt ist, ein Werk zu schaffen, welchem genau diese Eigenschaft zukommt, nämlich »da zu sein« (um mit Gadamers Worten zu sprechen).⁵ Ein Kunstwerk mit Absicht oder mit einem Anspruch zu erzeugen, heißt eben nicht nur (wie Gadamer annimmt), den absoluten unveränderlichen Sinn dieses Kunstwerk zu beabsichtigen. Beabsichtigt ist nicht allein eine Botschaft oder Mitteilung, die das Kunstwerk machen soll; beabsichtigt ist genau seine »Faktizität«, auf die jene »Forderung« des Kunstwerks, dass es »verstanden werden will«, zurückgeht. Beabsichtigt wird gerade von den Künstlern die Verschränkung der Materialität des Kunstwerks, welche seine »Faktizität« ausmacht, mit den Möglichkeiten der Interpretation dieser Materialität, die untrennbar an diese Materialität selbst gebunden sind, ja von dieser selbst erst ermöglicht werden. Ermöglichung der Evidenzerlebnisse in der Rezeption durch die materiale Seite des Werks und generelle Alterität der Evidenzerlebnisse gegenüber der sprachlich artikulierten Deutung müssen hier zusammen und als eine Einheit gedacht werden.

Die Differenz zwischen Kunstwerken und nichtkünstlerischen Gegenständen, die wahrgenommen und gedeutet werden, ist (wie bereits gesagt) die, dass Kunstwerke mit einer spezifischen Absicht, d.h. mit einem Evidenzanspruch geschaffen sind, der sich wesentlich von anderen Absichten, die es bei der Produktion nichtkünstlerischer Gegenstände geben kann, unterscheidet. Evidenz muss also hier im Zusammenhang der Kunstrezeption bedeuten, dass etwas in seiner sinnlich erfahrbaren Materialität so präsent wird, dass es bestimmte Deutungen und Verständnisse seiner selbst evoziert. Evidenzerlebnisse verweisen auf die Evidenz des Kunstwerks als das Vermögen zur Evokation von Evidenzerlebnissen. Diese Eigenschaft der Evidenz des Werks ruft ganz verschiedene Evidenzerlebnisse hervor, anders gesagt: Ich kann als Rezi-

5 Ebd., S. 44: »Der Sinn eines Kunstwerks beruht vielmehr darauf, daß es da ist. Um jede falsche Konnotation zu vermeiden, sollten wir daher das Wort ›Werk‹ durch ein anderes Wort ersetzen, nämlich durch das Wort ›Gebilde‹. [...] Das ›Gebilde‹ ist vor allen Dingen nichts, von dem man meinen kann, daß es jemand mit Absicht gemacht hat (wie das mit dem Begriff des Werkes noch immer verknüpft ist). Wer ein Kunstwerk geschaffen hat, steht in Wahrheit vor dem Gebilde seiner Hände nicht anders als jeder andere. [...] Nun ›steht‹ es, und damit ist es ein für allemal ›da‹, an-treffbar für den, der ihm begegnet, und einsehbar in seiner ›Qualität‹.«

ipientin anderen Rezipientin *nicht* genau mein eigenes Evidenzerlebnis unterstellen. Gadamer schreibt dazu richtig über die »von dem «Werk«
ergehende Forderung, die auf ihre Einlösung wartet. Sie verlangt eine
Antwort, die nur von dem gegeben werden kann, der die Forderung an-
genommen hat. Diese Antwort muss seine eigene Antwort sein, die er
selber tätig bringt.⁶

Obwohl das so ist, kann das Verstehen eines Kunstwerks nicht als
eine Arbeit dargestellt werden, die Rezipienten »allein« und zur Gänze
leisten. Die Art und Weise, *wie* rezipientische Eigenbeteiligung beim
Kunstverstehen stattfindet, ist vielmehr durch die Weise, in der das
Kunstwerk seine Rezipienten konfrontiert, durch seine spezifische Art,
in der es Verstehen fordert, vorgegeben.⁷ Evidenzerlebnisse haben nichts
zu tun mit einem Nachvollzug des Kunstwerks in dem Sinne, dass es nur
ein richtiges Auffassen des Augenscheinlichen und *ein* richtiges Verste-
hen des Offenbaren gäbe. Das Gerichtetsein der Rezipienten sowohl auf
die eigene sinnliche Anschauung des Werks als auch auf den Sinn, der
sich verbunden mit dessen sinnlicher Anschauung erschließt, zielt nicht
nur darauf, Thematisierungen oder Aussagen des Werks als evidente zu
verstehen, sondern ebenso darauf, die Wahrnehmung der Gestaltetheit
des Kunstwerks als evidente Wahrnehmung zu erleben. Beides fällt zu-
sammen und kann nicht voneinander getrennt werden – höchstens in
nachträglichen Reflexionen ist es überhaupt möglich, Verstandenes und
die Weise, in der Verstandenes wahrgenommen worden ist, auseinander-
zuidividieren.⁸ Die Rede von der »ästhetischen Seite des Kunstwerks«,
von seinem So-oder-so-Gemachtsein ist also immer eine defizitäre Rede,
die in der Distanz der Reflexion zwar geführt werden kann, die aber,
was das Erfassen und Erfahren des Werks betrifft, immer unvollständig
bleibt, dem Werk nicht gerecht wird. Das Testen, ob sich ein Evidenzan-
spruch im gelungenen Kunstwerk erfülle, muss immer ein Sich-der-
Wirkung-des-Werks-Aussetzen sein, in dem Wahrnehmen immer ein

6 Ebd., S. 34.

7 Ebd., S. 37: »Die Identität des Werkes ist nicht durch irgendwelche klassi-
zistischen oder formalistischen Bestimmungen garantiert, sondern wird
durch die Weise, in der wir den Aufbau des Werkes selbst als eine Auf-
gabe auf uns nehmen, eingelöst.« Im Unterschied zu Gadamer würde ich
diesen Vollzug als Reaktion auf das Werk (auf seine Identität) bezeichnen,
nicht (wie Gadamer) als seine Identität selbst.

8 Das bestätigt auch Gadamer: »Ich meine damit, daß es eine sekundäre
Verhaltensweise ist, wenn man von dem abstrahieren sollte, was einen
durch ein künstlerisches Gebilde bedeutsam anspricht, und man sich gänz-
lich darauf beschränken wollte, es »rein ästhetisch« zu würdigen.« (Ebd.,
S. 38.)

verstehendes Wahrnehmen ist und in dem Verstehen immer in Verschränkung mit sinnlicher Wahrnehmung vollzogen wird.

Dass es nun viele Möglichkeiten gibt, ein Kunstwerk zu verstehen, hat mit dem Anteil zu tun, der dem Horizont der jeweiligen Rezipientin zukommt. Ihre Reaktion auf das Kunstwerk ist sowohl durch das Kunstwerk geleitet als auch durch den Erfahrungshorizont, den sie mitbringt. Die Verschmelzung der Horizonte, so wie sie von Gadamer in *Wahrheit und Methode* beschrieben wird, ist im Prinzip ein geeignetes Erklärungsmodell, um die Begegnung der Rezipientin mit dem Werk darzustellen.⁹ Gadamer schreibt richtig über die Flexibilität rezipientischer Horizonte: »In Wahrheit ist der Horizont der Gegenwart in steter Bildung begriffen, sofern wir alle unsere Vorurteile ständig erproben müssen.«¹⁰ Es geht jedoch nicht allein um das Verstehen der *Wahrheit* eines Kunstwerks, eines Gehalts, der sich sprachlich bestimmen ließe. Eine Verschmelzung der Horizonte müsste vielmehr so beschrieben werden, dass die materiale Weise, wie das Kunstwerk gemacht ist, darüber hinaus im Prozess der Begegnung Wahrnehmungsvorurteile konfrontiert und verändert. Das Kunstwerk kann nicht allein an dem gemessen werden, was es zu verstehen auffordert. Wäre zum Beispiel seine *Message* oder sein Gehalt einer, der Rezipienten sehr richtig und wichtig erscheint, so kann es immer noch misslungen sein, nämlich wenn es seine Botschaft auf eine schlecht gemachte Weise vorträgt. Solch ein Kunstwerk bezeichnen wir häufig als »gutgemeint«. Das, was unsere Vorurteile in der Rezeption herausfordert, ist also kein Verständnis einer Sache, keine Wahrheit im Sinne einer Theorie, kein allein hermeneutisch zu entziffernder Sinn des Kunstwerks. Sondern unser Horizont, unsere Vorurteile sind auch Horizont von und Vorurteile über Wahrnehmungsweisen, an die immer ein Sinn gebunden ist. Gadamers Beschrei-

9 Der Vorwurf Manfred Franks gegen Gadamers Darstellung der hermeneutischen Verschmelzung der Horizonte von Text bzw. Kunstwerk und Rezipientin in der Kunst- und Textrezeption betrifft die Vorrangstellung der »Tradition«, aus der das Zu-Verstehende kommt und die es sich als Verstandenes eingliedert. »Über die Alterität des Anderen wird [...] erst entschieden, wenn er im Horizont des Interpreten integriert oder wenn dessen Horizont in den des Interpretanden »eingerrückt« oder allenfalls: wenn die fusionierenden Horizonte über eine höherstufige Dyade Reflektierender-Reflex spekulär identifiziert sind – dann freilich ist's zu spät für ein Urteil über die Differenz beider.« »Das Sein des Anderen qua Anderen bleibt auf der Strecke.« Dieser Gefahr einer Verwischung der Andersheit entgehen wir hier, denn das Kunstwerk ist gerade gegenüber seinen Rezipienten durch seine Alterität, die sich nicht durch sprachliche Auslegung einholen lässt, charakterisiert. Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine*, Frankfurt/Main 1977, S. 32f.

10 H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 311.

bung der Verschmelzung der Horizonte des Kunstwerks und der Rezipientin muss also erweitert werden um die Weise, die Welt *wahrzunehmen*, die in der Begegnung mit dem Kunstwerk ebenso auf dem Spiel steht wie unser *Verständnis* der Welt. Beides ist untrennbar miteinander verbunden. Der Anspruch der Künstler, evidente Werke zu schaffen, ist also zugleich ein Anspruch darauf, dass die Werke aufgrund ihrer Evidenz die Wahrnehmung und das Verständnis ihrer Rezipienten verändern.¹¹

2. Evidenz als Werkeigenschaft

Warum nenne ich nun ein Kunstwerk, welches in der Lage ist, Evidenz-erlebnisse zu verursachen, ein evidentes Kunstwerk? Andersherum gefragt: Warum genügt es nicht, gelungenen Kunstwerken zu attestieren, dass sie Evidenzerlebnisse auslösen; warum ist es notwendig, das Kunstwerk ausdrücklich als evidentes Kunstwerk zu definieren? Unter Evidenz als einer Eigenschaft des Kunstwerks verstehe ich einerseits seine sprachlich nicht einholbare materiale Alterität gegenüber den Deutungen derer, denen das Werk evident wird bzw. für die etwas durch dieses Werk evident wird. Andererseits gehört wesentlich zur Evidenz des Werks die Tatsache, dass seine Materialität nur als sinnhaft erschlossene vorliegt.¹² Die Deutung des Kunstwerks in der Rezeption, die an das Wahrnehmungserlebnis geknüpft ist, rekurriert genau auf diese Eigenschaft der Evidenz, die dem Kunstwerk zukommt, d.h. sie rekurriert auf die Gegebenheit einer ursprünglichen Verschränkung der materialen und der sinnhaften Seite des Werks als seiner Evidenz. Dass die Materialität des Werks selbst andere, wenn auch nicht beliebige Deutungen evozieren kann, ist kein Indiz gegen diese vorliegende Verschränkung von Material und Interpretation, sondern es handelt sich dann um verschiedene Variationen der Deutung des einen immer gleich Gegebenen. Immer gleich gegeben ist ein Kunstwerk deshalb, weil es das Resultat des Handelns einer Künstlerin ist, in dessen Folge das Kunstwerk, so wie es ist, entstand.

Gadamer's Beschreibung der Relation zwischen einem Kunstwerk und seiner Rezipientin ist, wie schon dargestellt, attraktiv für unsere Fragestellung nach der Werkevidenz, weil Gadamer mit dem Begriff der

11 Vgl. entsprechende Textstellen zur Veränderung der Rezipienten im Kap. II.2.

12 Dass und wie sich eine solche Sinnhaftigkeit des Kunstwerks mit Erfahrungen seiner Ambivalenz zusammendenken lässt, ist ausgeführt im Kapitel II.3.3.

Verschmelzung der Horizonte von einer Beeinflussung der Rezipientin durch ein Kunstwerk und zugleich von einer Historizität der Auslegung des Kunstwerks durch die Rezipientin ausgeht. Richtig formuliert er ferner, dass zwischen dem, was auf der Ebene einer sprachlichen Beschreibung über das Kunstwerk gesagt werden kann, und dem ›So-sein‹ des Kunstwerks eine Verbindung besteht. In vielen Aufsätzen erläutert Gadamer diesen Zusammenhang am Beispiel des Klangs von Gedichten; er ist »Gebilde« im Verhältnis zum Wort als »Bürgschaft für das Ding«.¹³ Über Musik sagt Gadamer: »Es bleibt ein unaufhebbarer Zusammenhang zwischen der wortlosen Sprache der Musik, wie man zu sagen liebt, und der Wortsprache unserer eigenen Rede- und Kommunikationserfahrungen.«¹⁴ Ich habe jedoch den Eindruck, dass Gadamer, auch wenn er den genannten Zusammenhang in einer ursprünglichen Verschränkung konzidiert, vorzugsweise aus der Perspektive der sprachlichen Bestimmung dessen, was am Kunstwerk *verstanden* wird, redet.

Es sind beispielsweise in *Wahrheit und Methode* zwei hermeneutische Charakterisierungen, denen nach Gadamer die Brückenfunktion zwischen Werk und Rezipientin zukommen: die Verstehensforderung des Kunstwerks und die Unterstellung der Rezipientin an das Kunstwerk, dass es verstehbar sei. Dem »So-Sein« des Kunstwerks, das Gadamer in *Die Aktualität des Schönen* dessen »Faktizität« nennt, ist systematisch gesehen nicht die Funktion gegeben, das Verständnis des Kunstwerks in einem starken Sinn zu verursachen, klarer: Es ist der Faktizität bei Gadamer nicht zuerkannt, selbst Bedeutung zu sein und trotzdem als Faktizität auf ihre eigene Weise wirksam zu werden. Der Punkt, auf den es mir ankommt, ist dieser: »Verstehen« der Dimension der Faktizität des Kunstwerks ist nicht allein als sprachliches Auslegen zu bestimmen. Bei Gadamer ist dagegen alles Verstehen an Auslegung gebunden.¹⁵ Mit dem Begriff der Auslegung lässt sich nun nicht erläutern, was ich mit dem Begriff einer Evidenz des Kunstwerks zeigen möchte. Denn Auslegung ist erstens eine sprachliche Operation an einem Text, in der »die Sache, von der der Text spricht, sich zu Worte bringt«¹⁶, und zweitens ist die Auslegung die Angelegenheit der jeweiligen Auslegenden, sich sprachlich zu äußern. Die »Sache, von der der Text spricht« (die Sache, von der das Kunstwerk spricht, müsste es ja übertragen auf

13 Hans-Georg Gadamer: »Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen 1993, S. 321-328.

14 H.-G. Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, S. 51.

15 Gadamer stellt in *Wahrheit und Methode* dar, dass Verstehen und Auslegen auf eine unlösbare Weise ineinander verschlungen sind. Vgl. H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 402ff.

16 Ebd., S. 402.

die Kunst heißen) ist meines Erachtens etwas anderes als die Weise, wie das Kunstwerk etwas vorführt oder zeigt. Ersteres ist das Dargestellte als das, was das Werk thematisiert, während es sich beim Zweiten um die Darstellungsart dieses Dargestellten handelt, das heißt, wie dieses Zeigen im Werk realisiert ist. Nun werden von Gadamer aber beide Seiten, die am Kunstwerk verortet werden können: sein Dargestelltes und seine Darstellungsart, gleichermaßen unter dem Begriff der sprachlichen Auslegung subsumiert. Gadamer bestimmt zuerst den Begriff der Auslegung als einen Begriff sprachlichen Äußerns, um dann in einem zweiten Schritt alle Arten des Darstellens als eine solche Art sprachlicher Äußerung zu bestimmen:

»Sprachliche Auslegung ist die Form der Auslegung überhaupt. Sie liegt daher auch dort vor, wo das Auslegen gar nicht sprachlicher Natur, also gar kein Text ist, sondern etwa ein Bildwerk oder ein Tonwerk. Man darf sich nur nicht durch solche Formen der Auslegung beirren lassen, die zwar nicht sprachlich sind, aber in Wahrheit die Sprachlichkeit doch voraussetzen.«¹⁷

Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, dass dem Kunstwerk auf der systematischen Ebene ästhetischer Theorie ein sprachlicher Gehalt als das, was in der Rezeption begegnet, zugesprochen wird, ist das Resultat der Annahme, dieser Gehalt würde als ein Gehalt von Bildern, Klängen und Texten immer den Gehalten sprachlicher Äußerungen sogar nicht-künstlerischer Texte äquivalent oder sogar gleich sein. Die Faktizität des Kunstwerks wäre in Gadammers Modell bestenfalls das, was den Gehalt des Kunstwerks ermöglicht, aber nicht das, was in der Rezeption frei begegnen kann. Es ist die Vernachlässigung der Tatsache, dass Kunstwerke immer hergestellte Gegenstände oder Situationen sind (deren Konstellationen Künstler verfertigten), die zur Vernachlässigung der Wirkung dieser künstlerischen Entscheidungen führt – als Entscheidungen, die sich nicht allein auf Gehalte beziehen. In dem Agieren der Künstler ist zwar eine Deutung ihrer eigenen Handlung enthalten. Diese Deutung muss nicht mit der Deutung der Rezipienten übereinstimmen. Jedoch sind Erlebnis und Deutung in der Rezeption nicht beliebige, durch die Gestalt des Kunstwerks vorgegeben. Das Verstehen des Kunstwerks kann daher nicht nur ein Prozess einer Auslegung seines Gehaltes sein, sondern muss an die Handlungen der Künstler in irgendeiner Weise gebunden bleiben. Die Kunstproduktion unterscheidet sich von dem Schreiben eines nichtkünstlerischen Textes dadurch, dass in ihr eben nicht allein auf der Ebene sprachlichen Bedeutens gehandelt wird. Es ist vielmehr die künstlerische Aktion, die zwar darauf abzielt, ge-

17 Ebd., S. 402.

deutet zu werden, aber nicht in dieser Deutung aufgeht. Gadamers Präferenz *sprachlicher* Auslegung, die er gleichermaßen für Kunst und Nichtkunst geltend macht, ist die Ursache dafür, dass er eine Differenz zwischen der Auslegung von nichtkünstlerischen Texten und der von Kunstwerken nicht zu konstruieren vermag.

In der von mir hier vorgeschlagenen Bestimmung des Begriffs der Evidenz des Kunstwerks liegt die Gewichtung zwischen der materialen Seite und der Verstehensforderung des Kunstwerks dagegen anders: Die materiale Seite ist nicht nur eine Voraussetzung für dessen sprachliche Bestimmung, sondern sie ist ein Mehr, das durch den Begriff der Evidenz ausgedrückt werden soll. Man kann sich sprachlich auf das Kunstwerk beziehen, und die Wahrheit in diesem sprachlichen Bezug muss in der Tat am Kunstwerk gerechtfertigt werden. Man kann sich zweitens im Modus des Evidenzerlebnisses auf Kunstwerke beziehen, und dieser Bezug ist der wesentliche Bezug für Kunstwerke. Sowohl auf den Zusammenhang zwischen diesen beiden Möglichkeiten – der sprachlichen Äußerung über das Werk und dem Erlebnis seiner Evidenz, mit dem sprachliches Deuten verschränkt ist – als auch auf ihre Abweichung voneinander werde ich zurückkommen. Die Differenz zwischen beiden Fällen muss, nicht zuletzt mit Hilfe der Differenz zwischen den Begriffen Evidenz und Wahrheit, gewahrt sein.¹⁸

Das evidente Werk ist, insofern es materieller Gegenstand ist, mehr als eine hermeneutisch zu interpretierende Mitteilung der Produzentin, und zugleich ist es qua Kunstwerk für die Rezipienten etwas anderes als irgendein nichtkünstlerischer materieller Gegenstand in der Welt. Es unterscheidet sich deswegen von allen nichtkünstlerischen Gegenständen, weil Rezipienten den materialen Gegenstand ›Kunstwerk‹ bereits als einen ›im Kunstkontext von jemandem hergestellten‹ intendieren. Die Tatsache, dass der künstlerische Gegenstand von einer Künstlerin produziert ist, die auf der Grundlage ihrer eigenen Erfahrung handelte, verweist darauf, dass in der Bezeichnung des evidenten Kunstwerks zugleich die Setzung enthalten ist, dass die vorliegende Materialität auf Deutungsakten der Künstlerin (Auswahl und Bearbeitung eines Materials) beruht. Die Differenz zu anderen intentional hergestellten Gegenständen (welche z.B. mit der Intention eines spezifischen Gebrauchs produziert werden) ist der Anspruch auf Sinnhaftigkeit, der im Evidenzanspruch der Künstlerin enthalten ist als ein Anspruch, der das Kunstwerk als eine Interpretation der Welt auffasst, die von der Künstlerin der Welt hinzugefügt wurde. Dass die Rezipienten ein Kunstwerk als Kunstwerk rezipieren, heißt jedoch gerade nicht, dass sie es als (bloßes) Zeichen

18 Diesem Thema widmet sich Kap. III.3.

wahrnehmen, sondern das Wissen vom Evidenzanspruch fokussiert die Aufmerksamkeit auf die Verschränkung oder Ungeschiedenheit von Materialität und Zeichenhaftigkeit. ›Ungeschiedenheit‹ bedeutet hier gerade nicht, dass die Materialität des Kunstwerks in einer materialen Zeichenhaftigkeit aufgeht bzw. sich in einer solchen erschöpft. Die Wahl des Evidenzbegriffs zeigt dabei zugleich an, dass der doppelte ›Überschuss‹ des materiellen Werks gegenüber der Mitteilung und des Kunstwerks gegenüber dem nichtkünstlerischen Gegenstand nicht im Sinne eines ›Sich-Entziehens‹ des Kunstwerks, sondern im Sinne einer Mehrbedeutung zu verstehen ist, auf die sich das Wahrnehmungserlebnis als Evidenzerlebnis mehr oder weniger adäquat beziehen kann. Das Kunstwerk unterscheidet sich außerdem durch die material fundierte Struktur seiner Evidenz von nichtkünstlerischen Texten, deren Evidenz sich als ihre begriffliche Bedeutung vermittelt. Diese Differenz lässt sich mit Gadamer nicht mehr konstruieren.

Der Begriff der doppelten Alterität des Kunstwerks (gegenüber seinen Produzenten und seinen Rezipienten), in den die Alterität der materialen Dimension des Werks gegenüber dessen sprachlicher Deutung eingeschrieben ist, leuchtet noch mehr ein, wenn man ihn für die verschiedenen Fälle verschiedener Kunstwerke ausbuchstabiert. Denn das Mehr der Materialität des Werks, das die Alterität des Werks gegenüber seiner Interpretation ausmacht, ist für je unterschiedliche Materialien ganz verschieden. Bei sprachloser Kunst wie Malerei und Musik tritt es stärker in Erscheinung als beispielsweise in Literatur und Theater, dies leuchtet zunächst intuitiv ein. Angesichts der gegenwärtigen Auflösung von Gattungsgrenzen in der Kunst ist jedoch fragwürdig, ob die materiale Alterität des Kunstwerks überhaupt noch gattungsspezifisch dargestellt werden kann. Nicht für jede Art der Malerei ist z.B. die Alterität der Farbe gegenüber der Beschreibung und Deutung des Werks in derselben Art und Weise gegeben. Insbesondere werden die Differenzen zwischen figürlich und abstrakt gemalten Werken, zwischen konzeptuell und sinnlich angewendeten Malstilen fast in jeder malerischen Arbeit neu gezogen bzw. verschoben. So scheint es sinnvoller, davon zu sprechen, dass jedes *einzelne* Kunstwerk seine eigene Materialität besitzt, die dessen Alterität in je unterschiedlicher Weise begründet. Trotz dieser Skepsis gegenüber einer fest umgrenzbaren Gattungsspezifik leuchtet es unmittelbar ein, dass bestimmten Materialitäten (z.B. musikalischen) eine größere Sprachferne zuzuordnen ist als anderen (z.B. literarischen).

Gerade die Dialektik von sprachlicher Deutung und Materialität führt uns jedoch auf den Evidenzbegriff. Das lässt sich an der Art und Weise nachvollziehen, wie der Komponist Wolfgang Rihm die Verbindung von gesprochenem Wort und gespieltem Ton thematisiert. »Der

Klang ist also schon beim Wort-Text ein eigenständiger Mitteilungswert, voll Information für den, der ›Ohren hat zu hören‹ [...]. Ähnliches geschieht in der Musik.«¹⁹ Rihm weist auf ein weiteres systematisch verbindendes Merkmal hin: »Zu fragen ›Was sagt Musik?‹ heißt auch, daß wir die Musik im Bereich jener Erscheinungen ansiedeln, die sich in eine bereits interpretierte Welt hineinäußern.«²⁰ Diese Beschreibung, die prinzipiell auf alle Kunstwerke zutrifft, verweist darauf, dass wir u.a. mit Deutungsabsichten an Kunst herantreten.

Unabhängig von der Sprachnähe oder Sprachferne des Kunstwerks oder der Gattung gilt aber systematisch, dass das Materielle in der Sprache nicht aufgehen kann. Rihm formuliert das so: »Etwas, das ist und nicht sich nennen läßt – das ist ein Skandal! Aber was ist es? Sprechen wir es als Namen aus, haben wir es schon verfehlt; schweigen wir davor [...] entzieht es sich nur noch weiter.«²¹ Das, was hier als Skandal erscheint, ist gerade die Alterität des Kunstwerks. Natürlich würde ich nicht von einem Skandal sprechen. Meine Verwendung des Evidenzbegriffs zielt gerade darauf ab, die Negativität, die sich in der Verfehlungs- und Entziehungsfigur zeigt, zu überwinden. Mit der materiellen Alterität des Kunstwerks ist der Mehrwert gemeint, den das Kunstwerk gegenüber seiner sprachlichen Bestimmung immer hat. Es entzieht sich nicht, sondern leuchtet ein, daher der Begriff der Evidenz.

Der Aufweis der Differenz zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen bzw. alltagssprachlichen Kommunikationsformen geht damit einher, dass Sprache überhaupt auf zweierlei Weise zugeordnet wird: einmal als Verständigungsmittel in nichtkünstlerischer Kommunikation, einmal als Materialität dichterischer und konzeptueller Kunstwerke. An dieser Stelle soll noch einmal ausdrücklich begründet werden, warum eine solche Zuordnung künstlerischer Sprache zur Materialität von Kunstwerken in Abgrenzung zum nichtkünstlerischen sprachlichen Kommunizieren zwingend ist – in beiden Fällen (Dichtung und Konzeptkunst) zunächst aus unterschiedlichen Motiven. Im Zuge dieser Darlegung ist nicht nur nach den Unterschieden von künstlerischem zu nichtkünstlerischem Sprechen und Schreiben zu fragen, sondern auch nach den Gemeinsamkeiten zwischen sprachlich verfassten und primär nichtsprachlichen Werken wie Musik, Fotografie, Malerei oder Installation.

Dass Heideggers These, alle Kunst sei Dichtung, in die Irre führt, war Gegenstand des Kapitels I.2. Einer derartigen ›Versprachlichung‹ der Materialität aller Kunstwerke widersetzen wir uns mit dem Argu-

19 W. Rihm: *Offene Enden*, S. 175f.

20 Ebd., S. 176.

21 Ebd., S. 172.

ment, dass Heideggers Begriff der Erde, den er explizit an nichtsprachlichen Materialien wie Steine und Töne entwickelt, mit dieser Versprachlichung kaum vereinbar ist. Wenn Heidegger »Bauen und Bilden« als »je eigenes Dichten« bestimmt, verspielt er letzten Endes die mit dem Erdebegriff verbundene Einsicht, dass im Kunstwerk die Spezifik des jeweils konkret verwendeten Materials zur Geltung kommt.

Von Interesse für die aufgeworfene Frage nach möglichen Gemeinsamkeiten zwischen Dichtung, ›Gebautem und Gebildetem‹ ist, dass Heidegger überhaupt auf die Idee kommt, Dichten, Bauen und Bilden in einem Zuge zu nennen. Abgesehen davon, dass es ihm um eine Vorrangstellung des dichtenden Denkens vor anderen künstlerischen Tätigkeiten geht, steckt in der genannten Gleichsetzung auch die Idee, dass Sprache im Dichten in ähnlicher Weise als Material behandelt wird, wie Stein und Holz beim Bauen und Bilden, wie Töne beim Komponieren und Musizieren. Heidegger behandelt im Zusammenhang des Erdebegriffs u.a. Sprache als »Stoff«, der durch seine Verarbeitung im Kunstwerk erst in den spezifischen Eigenschaften seiner je eigenen Stofflichkeit zur Geltung kommen kann: So wie Metalle »zum Blitzen und Schimmern« kommen, »die Farben zum Leuchten« und »der Ton zum Klingen«, so kommt »das Wort zum Sagen«. ²² Viel hängt nun daran, wie das Wort »Sagen« ausgelegt wird. Da Heidegger auf der Differenz zwischen Sagen und Aussagen besteht, kann man ableiten, dass das sprachliche Bedeuten auf je verschiedene Weise beim Sagen und Aussagen ins Spiel kommt. Festzuhalten ist hier also, dass sich Sprache als Material künstlerisch bearbeiten lässt, so wie andere Materialien auch, und dass mit ihr im Fall der Bearbeitung zu Kunst etwas anderes geschieht als in ihren anderen Gebrauchsweisen. Diese spezifische Stofflichkeit des Materials verbindet Dichtung mit nichtsprachlichen Kunstwerken, in denen andere Materialien durch ihre künstlerische Bearbeitung ›zum Vorschein kommen‹. Nicht zufällig wird von der Musik zur Dichtung oft eine gedankliche Linie gezogen, geht es doch in der Dichtung auch um den Klang, um Gefühle und Befinden, um Assoziatives.

Solch eine Weise des Umgangs mit der Stofflichkeit des sprachlichen Materials ist zunächst nicht feststellbar im zweiten anvisierten Fall: dem Gebrauch alltagssprachlicher Sätze, journalistischer Methoden oder wissenschaftlicher Zitationen als Kunstwerke bzw. in Kunstwerken. Hier lässt sich eine spezifisch künstlerische Weise der Bearbeitung von Sprache, welche die Stofflichkeit des Materials Sprache erst herausbringt, nicht feststellen. Mündliche Sprache oder schriftlicher Text sind von der Künstlerin dort so gebraucht, wie sie andernorts in nichtkünstle-

22 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 42.

rischen Zusammenhängen auftreten. Trotzdem sind beide in jedem Kunstwerk an dessen materielle Dimension gebunden – in verschiedenen Gattungen auf je unterschiedliche Weise. Wird auf der Theaterbühne oder im Film im Alltagsjargon geredet, so sind Gestik, Bühne, Kostüme, Geräusche oder stilisierte Interaktionen zwischen den Vortragenden Materialisierungen, mit denen das Gesagte als Material eine Synthese eingegangen ist. Die materielle Unterscheidbarkeit der Kunst von Szenen des Alltags ist dabei nicht zwingend vorausgesetzt; denn allein die Tatsache, dass es sich um eine Performance, um einen Film oder eine Theateraufführung handelt, verweist auf den Anspruch, mit dem besagter Satz oder besagte Szene auf die Bühne oder vor die Kamera gebracht wurden. Es ist letzten Endes das Wissen von diesem Anspruch auf die Evidenz des Vorgeführten, das die Zuschauer dazu bringt, künstlerisch eingesetzte (nichtliterarische) Sprache anders wahrzunehmen als dieselben Sätze, wenn sie im nichtkünstlerischen Zusammenhang geäußert werden. Gehört ein Text, ein Wort oder ein Satz zu einer künstlerischen Installation, so ist von entscheidender Bedeutung, wie diese in welchen Buchstaben, Farben, in welcher Größe auf welchen Untergrund in welcher Umgebung aufgetragen sind. Nicht allein die sprachlichen Inhalte sind von Bedeutung, sondern die Weisen ihrer Visualisierung, aus denen freilich Inhalte nicht einfach wegzudenken sind.

Aber auch das umgekehrte Phänomen der Wiederaneignung von Kunst im außerkünstlerischen Bereich zeigt, dass seitens der Rezeption die Prämisse, dass es sich beim Begegnenden um ein evidenten Kunstwerk handelt, für ein angemessenes Verständnis der Materialität des Kunstwerks wesentlich ist. Sowohl Dichtung als auch spezielle Formen der Visualisierung im theatralischen Feld und im Bereich bildender Künste werden fortlaufend von Nichtkunst kopiert und angeeignet. Dichterisches Sprechen begegnet uns in Werbespots. In Politik und Wirtschaft sowie im Bereich der Mode werden fortlaufend aktuelle künstlerische Methoden übernommen. Die Materialität dessen, was in diesen Prozessen entsteht, ist zwar noch ästhetisch, aber nicht spezifisch künstlerisch. Die Art, wie wir etwas hören, sehen, lesen und deuten, hängt davon ab, ob es sich um Kunst, Politik oder Werbung handelt. Aus der Weise des Einsatzes des Materials allein ist kein systematisches Kriterium zur Bestimmung des Kunstwerks zu gewinnen, dies zeigen uns gerade die ästhetisierenden Praxen in nichtkünstlerischen Feldern der Gesellschaft.

Wie können nun Kunstwerke im Konkreten evident sein, und was kann durch sie evident werden? Anhand einiger Beispiele möchte ich zeigen, dass sich die Evidenz des Kunstwerks auf ganz verschiedene künstlerische und nichtkünstlerische Kontexte beziehen kann. Das evi-

dente Kunstwerk ist gerade eines, das als Resultat künstlerischer Handlung und Deutung definiert ist und nicht durch eine überhistorische bzw. überpersönliche philosophische Wahrheitsforderung bestimmt werden kann. Anhand von drei Kunst-Beispielen möchte ich zeigen, dass die Evidenz des Kunstwerks in rein ästhetischen, ja in spezifisch künstlerischen Bereiche verortet werden kann, (z.B. wenn eine dezidierte Auseinandersetzung mit gegenwärtiger oder kunstgeschichtlich präsentierter Wahrnehmung von Kunst vorliegt), dass sie sich aber genauso gut auf Außerästhetisches, z.B. Gesellschaftliches oder Politisches beziehen kann. Im zweiten Fall ist die Trennung zwischen ästhetischer und außerästhetischer Evidenz des Kunstwerks nicht erforderlich.

In einer Sequenz in dem künstlerisch-dokumentarischen Film *Darwin's Nightmare* kann man den hungrigen Straßenkindern am Ufer des Viktoriasees in Tansania zusehen, wie sie einen Topf Reis kochen und wie ihr Versuch, diesen Reis untereinander zu teilen, misslingt. Ich möchte hier am Beispiel der Beschreibung dieser Filmsequenz erläutern, was ich mit der Evidenz des Films bzw. der Evidenz dieser Szene, die im Film in einem größeren Zusammenhang steht, meine.

Vorweg gesagt: Nicht allein die Darstellung von hungrigen Kindern in Afrika (die Wahl des Sujets), nicht das Zeigen von Elend (Bildklichees) oder moralisches Kommentieren (sprachliches Argumentieren) ist das, was diese Szene einzigartig macht. Hungrige afrikanische Kinder werden tagtäglich in den Medien gezeigt, sie sind in den Zusammenhängen unseres privilegierten Lebens zum Klischee geworden, auf welches wir nur schematisch reagieren können. Es ist vielmehr erst die Art und Weise, wie der Autor, der als filmender Regisseur einige Zeit mit den Kindern verbracht hat, diese ins Bild setzt; die Art und Weise, in der er die Szene, in der der Kampf um den Reis stattfindet, filmt. In der Gruppe entsteht, als der Reis über dem selbstentfachten Feuer fertig gekocht ist, die Frage, ob man teilen sollte, und es werden Stimmen laut, die sagen: Es soll geteilt werden. Trotz dieser Stimmen, die vom Teilen sprechen, versuchen einige von den stärkeren Kindern zunächst, mit dem Topf Reis wegzurennen. Sie werden aber eingeholt und der Topf wird an seinen Platz auf dem Feuer zurückgestellt. Dann beginnt die Szene, die ich nicht vergessen werde: Etwa zwanzig Kinderhände greifen gleichzeitig in den heißen Reis, um etwas abzubekommen. Reis wird verschüttet, entgleitet den Kinderhänden und fällt zu Boden. Wer etwas in die Hand bekommt, rennt damit weg und versucht sich so schnell wie möglich die ganze Portion in den Mund zu stopfen. Die großangeschnittenen Portraits der Kinder, die so das Essen verschlingen, dass man beim Zusehen selbst Schluckbeschwerden bekommt, zwischengeschnitten die Bilder

eines weinenden Kindes, das nichts abbekam, graben sich ein ins Gedächtnis.

Dies geht über eine Thematisierung des Themas Hunger in einem moralischen Sinn, aber auch über eine distanzierte Darstellung oder Abbildung hungernder Kinder hinaus. Die filmischen Strategien des Regisseurs Hubert Sauper begründen die Wirkung der Szene; dazu gehören: sein Respekt vor den Kindern, die er nicht belehrt, aber deren Nähe er sucht und deren Leben er zu verstehen versucht, indem er sich ihrem Lebensfluss anpasst, die Weise, die Kinder immer auch als große Portraits mit der Kamera anzuschneiden, dass man ihren Gesichtern ganz nahe kommt, das Weglassen von Musik in dieser Szene (und meistens im Film), die Komposition der Bilder mit dem Reistopf, den er von oben filmt, wenn die vielen Hände in ihn greifen, die Sparsamkeit im Einsatz von Dialogen und nicht zuletzt die Einbindung dieser Szene in das gesamte Konzept und die Gestaltung des ganzen Films. Worauf ich hinausmöchte, ist dies: Die Gestaltung dieser Filmszene bedeutet nicht nur eine Gestaltung mit ästhetisch-künstlerischen Mitteln, sondern ist zugleich die Widerspiegelung eines Verhältnisses zu den Kindern. Die Gestaltung lenkt auch mein Verhältnis als Filmzuschauerin erstens zu diesen Kindern und zweitens zur Thematik, die durch sie verkörpert wird: Hunger, und Hunger in Afrika. Der Regisseur erreicht mich durch die Bilder, die Geräusche, durch die Auswahl und den Schnitt so, dass ich in dem Moment verstehe, was es bedeutet, in Tansania auf der Straße zu leben und zu hungern. Das Erlebnis, welches in dieser Weise allein durch dieses Kunstwerk bzw. durch diese Filmszene ermöglicht wird, attestiert mir die Evidenz, die der Szene als Eigenschaft eignet, in dem Sinn, dass die Evidenz dieses Filmabschnitts als Leistung des Künstlers zu sehen ist, die als künstlerische Leistung über sich hinaus auf das verweist, wovon sie handelt.²³

An erster Stelle ist es das gesamte Kunstwerk, dem Evidenz zugesprochen wird; so kann man auch den Film *Darwin's Nightmare* im Ganzen als evidenten Film begreifen, und seine Evidenz geht über die

23 Die Auskünfte über seine Intentionen, die der Autor Sauper auf der Website des Films gibt, kommen meiner Bestimmung des Evidenzbegriffs insofern ganz nahe, als Sauper hier von der »Brücke zwischen Wissen und Begreifen« spricht, die ich als Verschränkung zwischen Auslegung und Erlebnis der Materialität des Films verstehe. »Die meisten von uns kennen die destruktiven Mechanismen unserer Zeit, und doch können wir sie nicht richtig begreifen. Es ist sehr schwer, das, was man weiß, auch glauben und wahrlich verstehen zu können. (Die Transzendenz und die Poesie des Kinos ist teilweise in stände, zwischen dem Wissen und dem Begreifen eine Brücke zu schlagen.)« (<http://www.coop99.at/darwins-nightmare/darwin/htmltdt/startset.htm>; 25. 02. 2006)

Evidenz einer einzelnen Episode im Film hinaus. Man würde analog zur Szene den Aufbau, die Komposition, das Vorgehen und die Haltung des Regisseurs im Ganzen kommentieren. Weil hier nicht der Platz für diese Ausführlichkeit ist, habe ich mich für die Schilderung einer einzelnen Szene entschieden. In diesem Fall ist es auch möglich, die eben geschilderte Szene isoliert als Kunstwerksfragment zu begreifen. Nicht immer lassen sich Fragmente aus Kunstwerken herausgreifen und lässt sich ein Evidenzerlebnis am Fragment klären. Damit soll gesagt sein: Der Evidenzbegriff als Eigenschaft des Kunstwerks bezieht sich immer aufs ganze Werk und nur manchmal auf seine Teile.

Um deutlich zu machen, dass der Begriff des evidenten Kunstwerks nicht an die Evidenz außerkünstlerischer, beispielsweise gesellschaftlicher oder politischer Darstellungen gebunden ist, wähle ich an zweiter Stelle das Beispiel einer Arbeitsweise, bei der die Evidenz die Beziehung bedeutet, die eine malerische Arbeit zu Themenfeldern aufbaut, die traditionell innerhalb der Kunst verhandelt werden. Die Künstlerin Katharina Grosse bemalt und besprüht riesige Wände sowohl in musealen wie auch in öffentlichen Räumen. Ihre Malerei, in die sogar in den bemalten Räumen befindliche Gegenstände einbezogen werden, demonstriert, dass Farbe »große Mengen an Energie freisetzen« kann. Die Befreiung der Malerei von der Leinwand, ein nicht ganz neues kunstgeschichtliches Thema, verkörpern Grosses Arbeiten auf ihre spezifische, dynamische und ausgreifende Weise. Eigenschaften von Farbe wie ihre Aggressivität, die Betonung von Sichtbarkeit, ihre Präsenz sind dasjenige, was die Künstlerin einsetzt, um dieses Eingesetzte zugleich mit der Arbeit zu thematisieren. Grosse sieht ihre malerischen Raumarbeiten, in denen sie Gegenstände im Raum sowie Wände mit Farbe überzieht, auch als einen Versuch an, Oberfläche und Volumen auf neue Art miteinander zu konfrontieren. Sie sagt: »Die von mir eingeführte Farboberfläche tritt in Konkurrenz mit den vorhandenen Objektoberflächen, das Volumen der Dinge kann nicht mehr eindeutig einer dieser Oberflächen zugeordnet werden. Ich wollte der Farbe Körper geben und stellte gleichzeitig fest, dass die mit Farbe besprühten Gegenstände ihr Volumen optisch auch wieder zu verlieren scheinen.«²⁴ Der wichtige systematische Gedanke in unserem Zusammenhang ist, dass Grosses Arbeiten im Medium der Malerei stattfinden und dass sie ihr eigenes Medium thematisieren. Die Evidenz einer Wandarbeit von Grosse liegt also auf einer anderen Ebene als die eines Films, der von einem konkreten historischen und politischen Kontext handelt. Auch in diesem zweiten Fall ist

24 Katharina Grosse: »Kunstaspekte: Ein Interview mit Katharina Grosse zu raumbezogenen Sprayarbeiten ihrer letzten Ausstellungen.« (<http://www.kunstaspekte.de/z-katharina-grosse-i; 02.04.2006>)

an die farbliche und körperliche Materialität der malerischen Arbeiten eine Deutung gebunden, wie die Bemerkungen der Künstlerin zeigen.

An dritter Stelle möchte ich mich zu dem besonderen Fall äußern, in dem durch Kunstwerke – hier Filme von Visconti – das Scheitern einer Utopie evident gemacht wird. Alexander Garcia Düttmann teilt die Filme Luchino Viscontis anhand der Variationen über das in den Filmen wiederkehrende Thema »Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit« in vier Gruppen. Eine Gruppe bilden die Filme, in denen »Schönheit und Schein der Kunst für das Mögliche eintreten«; in den drei anderen Gruppen hängt der »Unterschied zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit« nicht an der Kunst, sondern »an einer Liebe oder Leidenschaft«, ist »Anlaß eines Aufstandes« oder thematisiert »die schillernde Vergangenheit selber als Mögliches«.²⁵

Die Beschreibung dieser viscontischen Grunddisposition – das Scheitern des Möglichen im Vergleich zum Wirklichen auszuloten – ist von Düttmann freilich doppelsinnig, legt er doch Viscontis Interesse an einer Überwindung der Wirklichkeit im adornoschen Sinne als eine Sehnsucht nach oder Ausgerichtetheit auf politische, private oder künstlerische Utopie aus. Es sei »das Mögliche, nie das unmittelbar Wirkliche, das der Utopie den Weg versperrt«, sagt Düttmann mit Adorno und suggeriert mit diesem Zitat, dies sei die Logik allen in Viscontis Filmen dargestellten Scheiterns.²⁶ Mögen auch die in Viscontis Filmen von den Protagonisten erprobten Möglichkeiten tatsächlich zu weit von der Utopie entfernt sein und mag Düttmanns Darstellung dieser Spannung zwischen Utopie und tatsächlich vorhandener Möglichkeit den Kern von Viscontis Filmen treffen, so ist der Gedanke an die Utopie, die in jedem Kunstwerk aufscheint, von diesem aber nicht erreicht werden kann, für die Definition *aller* evidenten Kunstwerke als Gegenstände oder Situationen, an denen man Evidenzerlebnisse haben kann, nicht nötig und auch nicht nützlich. Er ist vielmehr eine von unendlich vielen möglichen Varianten, wie Evidenz im Künstlerischen erfahren werden kann. Dass Utopie im Spiel sein kann, zeigt, dass sich nicht jede mögliche konkrete Thematik, auf die sich ein Evidenzerlebnis ausrichtet, auf der platten Erde entwickeln muss, zeigt den Anteil, den Imaginäres als Nicht-Wirkliches am vom Kunstwerk Vorgegebenen haben kann.

Dem Kunstwerk kommt indes, auch wenn es vom Scheitern der Utopie bestimmt wird, eine eigene Wirklichkeit zu, und zwar »streben Kunstwerke nach einer Wirklichkeit, die ihnen dort zukommt, wo zwi-

25 Alexander Garcia Düttmann: »Dieser verrückte Visconti« oder Einsichten in »Fleisch und Blut«, privates Manuskript 2004, S. 8ff.

26 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt/Main 1975, S. 66.

schen Element und Bedeutung ein Zusammenhang entsteht.«²⁷ Das Kunstwerk als »geschehene Veränderung« (so die Formulierung Düttmanns) deute ich in diesem Zusammenhang als etwas, das ein kleiner Teil Welt ist, der durch die künstlerische Produktion der bestehenden Welt hinzugefügt wurde: eine Beschreibung, die an Adrian Pipers Ausführungen über das Kunstwerk als »eine neue Präsenz [...], die irgendwie in die Weltsicht der wahrnehmenden Person integriert werden muß«, erinnert.²⁸ Die Beschreibung des Kunstwerks als »geschehene Veränderung« ist keine ontologische Bestimmung des Kunstwerks, dafür wäre sie zu unterkomplex. (Denn vieles verändert sich.) Jedoch stellt sie eine wichtige Voraussetzung dafür bereit, dass ein Einfluss eines Kunstwerks auf seine Rezeption gedacht werden kann. Nur ein Kunstwerk, das nicht erst in seiner Rezeption entsteht, sondern bereits vor ihr existiert, kann als ein evidenten Kunstwerk angesehen werden. »*Daß* die Veränderung immer schon geschehen ist, zeigt sich an der Irreduktibilität des *Ausdrucks*.«²⁹ Der Terminus Ausdruck, den Düttmann auf der einen Seite in Opposition zur »blinden Anschauung« setzt und der von Heiner Müller auf der anderen Seite als Gegenpol zum bloßem Verstehen, zur Information («sinnvolle sprachliche Aussage«, wie Düttmann sagt) gesetzt wird, steht in Düttmanns Text für die Synthese von »Tat« und »Einsicht«, einer Einsicht, die wiederum als Vermittlung von Bild und Begriff gedeutet ist.³⁰ Der Ausdruck als Darstellung des »reinen Gedanken[s]«, dem das »Versagen der Stimme« zugehört und der auf die »Einsicht als Gegebenheit« verweist, umschreibt das, was ich mit dem Evidenzbegriff als Bestimmung des Werks meine: Gemeint ist ein Ausdruck, der dem *Werk* zugehört, das den Rezipierenden im Modus der bestimmten Alterität begegnet.³¹ Diese Alterität, die »Fleisch und Blut« wurde, ist das, was als Neues, als Nie-Dagewesenes existiert. In seiner

27 A. G. Düttmann: »Visconti«, S. 14.

28 Ebd.; vgl. Adrian Piper: Metakunst und Kunstkritik, S. 147; s.o. Kap. II.1.3.

29 A. G. Düttmann: »Visconti«, S. 14.

30 Vgl. H. Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 99: »Ein Text hat zwei Übermittlungsebenen: einer ist Information, der andere ist Ausdruck. Die Ausdrucksebene ist hier viel stärker als im Westen, weil Information unterdrückt wird. Hier sind Worte nicht nur Informationsträger, man entnimmt auch dem Ausdruck Information.«

31 Ich problematisiere in Kap. III.1 den Ausdrucksbegriff, insoweit mit ihm der Produktionsprozess, das Sich-Ausdrücken der Künstlerin gemeint ist. Bei Düttmann und bei Müller verstehe ich den Terminus Ausdruck als einen Hinweis darauf, dass ein Kunstwerk nicht nur durch seinen Werksinn definiert ist, wie Gadamer es nennt, sondern ebenso durch die Weise, in der dieser Werksinn in der sinnlichen Konstellation des Werks konstruiert ist, die etwas mit einer Gestik des Kunstwerks zu tun hat.

Rezeption »gilt es, eine Wirklichkeit zu erkennen, eben die geschehene Veränderung«. ³² Die »geschehene Veränderung« ist also einerseits das evidente Werk selbst, welches von der Künstlerin Bestehendem hinzugefügt wurde. Andererseits ist es die »geschehene Veränderung« der dem Kunstwerk äußerlichen Wirklichkeit der Rezipienten, die in gelingender Rezeption immer schon vollzogen ist.

Für alle drei gegebenen Beispiele: die dokumentarische Filmsequenz, die raumgreifende Malerei und Spielfilme, in denen Utopien scheitern, lässt sich nun fragen, ob bestimmte Fähigkeiten von den Rezipienten für eine gelingende Rezeption gefordert werden müssen. Diese Frage kann genauso auf andere künstlerische Disziplinen bezogen werden: auf Musik, Theater, Performances, auf Literatur. Wenn es stimmt, dass das evidente Kunstwerk im Modus der bestimmten Alterität begegnet, ist es logisch, dass diese Begegnung mehr oder weniger dem Kunstwerk angemessen verlaufen kann. Was wäre also von den Rezipienten gefordert? Auch auf dieser Ebene muss sich die Verschränkung von Sinnunterstellung und Wahrnehmung wiederholen: Nicht allein die Konfrontation der Verstehensforderung des Werks mit der eigenen Sinnunterstellung kann das Kunsterlebnis ermöglichen, sondern es ist zugleich die Übung von Wahrnehmung, die Einübung des Sehens oder Hörens in spezifische für eine Gattung verwendete Methoden und Materialien, die als eine Voraussetzung für die Fähigkeit, sich auf ein Kunstwerk einzustellen, bestimmt werden muss. Natürlich kann dieses Einüben nur eines sein, das die Wahrnehmung auf gattungsspezifische Kriterien fokussiert: das also sensibilisiert für Farben, für Töne, für Kompositionen, für eine Ästhetik des politischen Aktivismus, für Rhythmen, für Provokation, für Improvisationen – diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen. Die entscheidenden Punkte sind hier die, dass erstens den Rezipienten ein Wissen *über* das Kunstwerk weiterhelfen kann, dass dieses Wissen aber nicht endgültig hilft, die Evidenz des Kunstwerks zu erfassen; zweitens dass die bloße Unterstellung an das Werk, dieses gebe etwas zu verstehen, als einzige Weise, sich dem Kunstwerk zu nähern, die eine Seite seiner Evidenz ausblendet, nämlich die der materialen Darstellungsweise; drittens: dass eine Fokussierung auf die Darstellungsweise des Werks ebenfalls nicht ausreicht, sondern dass Rezipienten davon ausgehen sollten, dass etwas am Werk verstanden werden kann. Wie es verstehbar wird, ist eine Frage, die durch die Spezifik eines jeden Kunstwerks anders beantwortet wird. ³³

32 A. G. Düttmann: »Visconti«, S. 1f.

33 Über einen gescheiterten Verstehensversuch einer Szene in seiner Inszenierung sprach der Theaterregisseur Robert Wilson in seiner Vortragsperformance im Palast der Republik am 21. August 2005 (Wilson Schleef Pa-

Dem evidenten Kunstwerk kann man im wahrnehmenden Verhalten, an das immer Deutung gebunden ist, mehr oder weniger adäquat begegnen. Die Adäquatheit der Herangehensweise an ein Werk hat einerseits etwas mit der Einübung in die Wahrnehmung seiner Darstellungsweisen (und denen anderer Kunstwerke seiner Gattung) zu tun, andererseits hängt sie zusammen mit der (immer eigenen) Deutung des Wahrgenommenen. Die im Werk vorliegende Evidenz als eine unlösbare Verschränkung von Material und Sinnhaftigkeit ist das Produkt eines Sich-Verhaltens einer Künstlerin zur Welt oder zu einem Ausschnitt aus dieser, welches von den Rezipienten als Interpretation der Welt erlebt und verstanden wird.³⁴ Der Gedanke an die Vorgängigkeit des Kunstwerks vor seiner Rezeption gibt die Faktizität des Produziertseins des Kunstwerks für dessen Rezipienten als die Art, wie es da ist, vor. Hier zeigt sich erneut, warum auf die Einbeziehung der Perspektive der Produzenten in ästhetische Überlegung nicht verzichtet werden kann.

Eine Bestimmung des kunstphilosophischen Begriffs des Kunstwerks dagegen allein aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive vorzunehmen, bedeutet, die Frage nach der Vorgängigkeit des ästhetischen Gegenstandes vor seiner Rezeption systematisch auszublenden. Eine Debatte über die ästhetische Erfahrung von Kunst, die weder der Frage nach der Vorgängigkeit des künstlerischen Gegenstandes vor seiner Rezeption nachgeht noch die Tatsache seiner Produziertheit berücksichtigt, verfehlt ihren Anspruch, eine Debatte über das Phänomen Kunst zu sein. Denn erforderlich ist es, mehr über die Kategorie Kunstwerk zu sagen,

last Lecture). Wilson beschrieb die Szene, in der die Sängerin Jessie Norman ein Glas Wasser einschenkt und weitergießt, so dass das Wasser über den Tisch und auf den Boden läuft. Die beeindruckende Präsenz von Jessie Norman, ihre Fähigkeit in diesem Moment »auf der Bühne zu stehen«, so Wilson, habe niemand von den Kritikern und Feuilletonisten wahrgenommen. Vielmehr war am nächsten Tag in allen Feuilletons die gleiche Frage zu lesen: Was hat das Überlaufen des Wassers zu bedeuten? Wilson zeigte sich sehr entsetzt über diese Verfehlung in der Rezeption und sagte immer: »Es bedeutet nichts« – was ich als eine polemische Antwort des Widerstands gegen die Kritik deute. Die Bedeutung, die dieser Akt zweifelsohne hat, ist mit dieser Frage der Kritiker nicht einzuholen, wenn man sich nicht einlassen kann auf die Weise, wie Norman das Eingießen in welchem Moment der Aufführung und in welchem Ambiente vollzieht.

- 34 Ob notwendigerweise die Welt der Produzentin mit der Welt der Rezipientin identisch sein muss, bespreche ich im weiteren Verlauf anhand der Ästhetik Schleiermachers, vgl. Kap. III.7: Der nicht sprachanaloge Charakter der ästhetischen Kommunikation.

als dass es als ästhetischer Gegenstand in der ästhetischen Erfahrung so oder so gegeben ist.³⁵

3. Evidenz und Wahrheit

Wenn die Evidenz des Kunstwerks eine Eigenschaft ist, die dem Werk selbst zugehört, schließen sich unmittelbar an diese Bestimmung Fragen an: Induziert ein Evidenzerlebnis des Kunstwerks eine Wahrheit, die dem Kunstwerk zugehört? Oder ist das Evidenzerlebnis lediglich Indikator für die Evidenz des Kunstwerks, die durch wahre Aussagen beschrieben werden kann? Um das Verhältnis zwischen dem Evidenzbegriff und dem Wahrheitsbegriff näher zu bestimmen, schlage ich vor, sich noch einmal die Ausgangsfragen aus dem I. Teil zu vergegenwärtigen. An den ästhetischen Modellen Albrecht Wellmers und Martin Heideggers kritisierte ich beider Definitionen des Begriffs Kunstwerk, für die sie sich auf je unterschiedliche Wahrheitsbegriffe stützen. Wellmer begreift Kunstwerke als Wahrheitspotentiale begreift, die eine Zuschreibung von begrifflicher Wahrheit auslösen, welche dann als die ›Wahrheit des Kunstwerks‹ bestimmt wird. Das führt dazu, dass sich ein Zusammenhang zwischen der materialen Seite des Kunstwerks und seiner Deutung systematisch nicht mehr konstruieren lässt. Solch einen geforderten Zusammenhang etabliert Heidegger zwar in seiner Definition des Kunstwerks als eines Streits zwischen Welt und Erde, jedoch wird durch die Transsubjektivität des Wahrheitsgeschehens, für das dieser Streit steht, die Möglichkeit eines individuellen Einflusses auf dieses Wahrheitsgeschehen ausgeschlossen. Dem Wahrheitsgeschehen kann man sich lediglich aussetzen oder sich ihm gegenüber verschließen. Die Bestimmung der Wahrheit des Kunstwerks vollziehen beide Autoren, Wellmer und Heidegger, nicht anhand spezifisch ästhetischer Wahrheitsbegriffe, sondern sie wenden jeweils einen universalen Wahrheitsbegriff auf Kunstwerke an. Bei Wellmer handelt es sich um einen sprachpragmatischen Wahrheitsbegriff, der zur Bestimmung der Wahrheit sowohl von sprachlichen Äußerungen als auch von Kunstwerken herangezogen wird,³⁶ Heidegger hingegen zeichnet durch seinen Wahrheitsbegriff die Kunst als ein mögliches Medium neben anderen Medien

35 Vgl. auch dazu die Überlegungen in Kap. III.5: Evidenzanspruch und sprachlicher Geltungsanspruch.

36 Wellmer geht zunächst den umgekehrten Weg: Er leitet die ästhetische Seite einer jeden sprachlichen Äußerung aus dem Wahrheitsbegriff ab, den Adorno für Kunstwerke geltend macht. Vgl. Kap. I.1.

aus, in denen sich geschichtliches Wahrheitsgeschehen als Geschichte eines Volkes ereignen kann.

Im Gegensatz zu beiden genannten Kunstwerksbestimmungen möchte ich festhalten an der Idee, dass Kunstwerken ontologisch eine *spezifische* Evidenz zukommt, die nur Kunstwerken eignet. Das, was bei der Rezeption des Kunstwerks über mögliche Deutungen, die wir allem Wahrgenommenen gegenüber vornehmen, hinausgeht, ist, dass die Materialität von Kunstwerken immer als eine spezifische, nämlich als eine hergestellte, gedeutet wird. Der Grund für die Spezifität des Gemachtseins liegt in der *künstlerischen* Autorschaft, die sich von anderen Formen der Autorschaft durch den Evidenzanspruch der Künstler unterscheidet. Unter dieser Vorgabe ist es fraglich, ob ein speziell ästhetischer Wahrheitsbegriff überhaupt notwendig wird oder ob es ausreicht, die ästhetische Evidenz des Kunstwerks so zu bestimmen, dass an sie ein Begriff sprachlicher Wahrheit gebunden bleibt, dem gegenüber sie sich allerdings als nicht einholbar erweisen muss.

Da nicht per Definition jedem Kunstwerk, das von einer Künstlerin hergestellt wurde, Evidenz zugesprochen wird, ist noch einmal zu betonen, dass die Evidenz des Kunstwerks sich erst im Evidenzerlebnis der Rezipienten, welches gegenüber der Evidenz des Kunstwerks mehr oder weniger angemessen sein kann, feststellen lässt. Das so oder so eintretende oder eben nicht eintretende Evidenzerlebnis steht zur Bestimmung der Evidenz als Eigenschaft des Kunstwerks zur Verfügung. Die Evidenz lässt sich nicht aus einem Anspruch der Künstlerin, dass das Kunstwerk ein evidentes sei, ableiten. Jedoch erfüllt das Wissen um diesen Anspruch eine andere Funktion: Es lädt ein zu seiner Überprüfung. Ist das Kunstwerk als ein evidentes erkannt, wurde zugleich etwas im Erlebnis evident. Es ist nun das, was evident wurde, das sich (mehr oder weniger gut) sprachlich reformulieren lässt. Für diese sprachliche Behauptung über das, was der jeweiligen Rezipientin evident geworden ist, wird ein Wahrheitsanspruch erhoben. Wahr im Sinne dieses Anspruchs ist die Rede über das, was am Kunstwerk evident wurde, deshalb, weil sie auf die Faktizität des Werks rekurriert. Sie rekurriert auf die Annahme, dass das Kunstwerk, welches als Faktum von einer Künstlerin geschaffen wurde, genau so, wie es ist, von der Rezipientin erlebt wird. Die sprachliche Formulierung bleibt insoweit an die Faktizität des künstlerischen Gegenstandes gebunden. Gegenüber dem Evidenzerlebnis ist sie jedoch immer nur abgeleitet; sie ist sozusagen dann erforderlich, wenn das Kunstwerk gerade nicht präsent ist, z.B. wenn man mit anderen über das Kunstwerk kommuniziert. Die Evidenzerfahrung als Reaktion auf das konkrete Werk geht aber über den Anspruch der Geltung

des Gesagten in der Weise hinaus, dass die Evidenz immer mehr ist als das, was über sie gesagt werden kann.

Es lässt sich bis hierher zusammenfassen: Gegeben ist das materiale Kunstwerk im Modus einer dreifachen Alterität: gegenüber der Rezipientin, gegenüber der Produzentin, und drittens als Material gegenüber dem Sprachlichen. Der Wahrheitsbegriff kommt überhaupt nur im Zusammenhang mit dem Sprachlichen in Betracht: Man kann sich sprachlich auf das Kunstwerk beziehen, und die Wahrheit in diesem Bezug muss in der Tat am Kunstwerk gerechtfertigt werden. Man kann sich zweitens im Modus des Evidenzerlebnisses auf das Kunstwerk beziehen, und dieser Bezug ist der wesentliche Bezug für Kunstwerke. Aber das Evidenzerlebnis ist kein mystisches Erlebnis materialer, sprachüberschreitender Wahrheit, sondern Erfahrung eines in besonderer Weise intendierten *Gegenstandes*. Die Alterität des Kunstwerks gegenüber dem Erlebnis und die Alterität des Evidenzerlebnisses gegenüber dem Sprachlichen drückt sich darin aus, dass das Evidenzerlebnis mehr oder weniger adäquat begrifflich reformuliert werden kann, ohne dadurch identisch erfüllt zu werden, und dass das Kunstwerk mehr oder weniger adäquat evident erlebt werden kann, ebenfalls ohne dadurch identifizierend eingeholt zu werden. (Der »Rest« ist aber nicht das Mystische des Kunstwerks oder das Unsagbare des Erlebnisses, sondern bloß das Ungesagte bzw. das Ungesehene; Alterität bedeutet gerade nur, dass es immer Ungesagtes und Ungesehenes gibt.) Indem man das adäquate Evidenzerlebnis adäquat begrifflich formuliert, sagt man also tatsächlich etwas Wahres über das Kunstwerk, hebt damit aber weder die Alterität des Evidenzerlebnisses gegenüber seiner Reformulierung noch die Alterität des Kunstwerks gegenüber dem Evidenzerlebnis auf. Die Begriffe Wahrheit und Evidenz bleiben somit jeweils in ihren Anwendungsbereichen: *Wahr* sind Aussagen, die man auch über Kunstwerke machen kann, wahr ist aber nicht das Kunstwerk und auch nicht das Evidenzerlebnis. Das Evidenzerlebnis ist vielmehr *adäquat* (d.h. mehr oder weniger adäquat), und in diesem Erlebnis zeigt sich der Gegenstand Kunstwerk als *evident*; diese Evidenz des Kunstwerks ist die Gegebenheitsweise des produzierten materialen Gegenstandes, in der es sich der Rezipientin zeigt (falls es gelungen ist), ohne seine Alterität zu verlieren.

Wie lässt sich nun nachvollziehen, dass die Wahrheit einer sprachlichen Aussage über ein Kunstwerk am Kunstwerk selbst überprüft werden muss und überhaupt überprüft werden kann? Denkbar wird dies nur, indem man ausgeht von einer vorliegenden ursprünglichen Verschränkung der Materialität des Werks mit den Deutungsmöglichkeiten, die sich aus dieser Materialität ergeben. Um diese Verschränkung annehmen zu können, muss ferner davon ausgegangen werden, dass die Deutung

des Kunstwerks nicht allein aus einer intersubjektiven Einigung darüber, was das Kunstwerk bedeutet, abgeleitet werden kann, sondern dass die Gestalt des Kunstwerks als gegebene sinnliche Anschauung begriffliche Deutungen evoziert. Das heißt, anders gesprochen, dass immer wieder neue eigene Deutungsversuche individueller Wahrnehmungen unternommen werden, die sich nicht auf einen Common Sense über die Bedeutung des jeweiligen Kunstwerks beziehen. Die Unterstellung an eigene Wahrnehmungen, dass diese Wahrnehmungen mir etwas *Spezifisches* sagen, ist verbunden mit den Wahrnehmungen selbst; die Wahrnehmungen wiederum sind verursacht durch die spezifische Faktizität des einzelnen Kunstwerks – dies ist die grundsätzliche Verknüpfungsfigur, die der Idee zugrunde liegt, dass Aussagen über Kunstwerke überhaupt am Kunstwerk selbst auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft werden können. Daraus ergibt sich, dass eine Überprüfung der Deutung des Wahrgenommenen nur als eine Wiederholung von Wahrnehmung und an sie gekoppelter Deutung vorgenommen werden kann. Wenn es auch ein Gespräch über das, was durchs Kunstwerk evident wird, gibt, und wenn auch in diesem sprachlichen Austausch so wie in jeder sprachlichen Handlung Wahrheitsansprüche im Spiel sind, so sind diese Wahrheitsansprüche nicht die letzten Gründe der Rechtfertigung künstlerischer Evidenz. Den letzten Grund für die Wahrheitsbehauptung über das, was das Kunstwerk evident macht, gibt vielmehr das Kunstwerk selbst. Der Weise, *wie* das Kunstwerk das, worüber sich reden und schreiben lässt, evident macht, kann im Gegensatz zu dem, was es evident macht, keine Wahrheit unterstellt werden. Denn die Materialität des Kunstwerks ist keine sprachliche Äußerung, sie ist nicht angesiedelt auf der Ebene sprachlicher Verständigung. Wenn auch in dieser Materialität des Kunstwerks die sprachlichen Äußerungen über das Kunstwerk gründen, kann sie nicht durch eine solche begriffliche Beschreibung eingeholt werden. Möglich ist aber doch, in sprachlichen Äußerungen zu beschreiben, wie das Kunstwerk geschaffen ist, wie seine Komponenten material beschaffen sind, wie es etwas vorführt oder zeigt. Somit ist die sprachliche *Beschreibung* der materialen Elemente des Werks, die immer etwas anderes ist als die materialen Elemente selbst, ebenfalls wahrheitsfähig und am Werk selbst überprüfbar.

Die Tatsache, dass die Evidenz des Kunstwerks nicht durch die Wahrheit sprachlicher Äußerungen über das, was evident wird, eingeholt werden kann, ist nicht zu überführen die Bestimmung des Kunstwerks als generell unbestimmbarer Gegenstand. Denn es wird ja gerade etwas *evident* in der Erfahrung des Kunstwerks, etwas, was ganz offensichtlich so ist, wie es ist. Für andere Rezipienten desselben Kunstwerks kann das, was am Werk evident wurde, *anders* sein; es kann allerdings auch

ihnen nicht unklar sein (wie der Evidenzbegriff besagt) und es kann nicht *beliebig anders* sein, weil die Evidenz von Kunstwerken darin liegt, dass jede Deutung in der materialen Gestalt verankert ist.

Wie verhält sich nun der Sachverhalt, dass sich die Wahrheit von Behauptungen über Kunstwerke an diesen selbst erweisen muss, zu der Tatsache, dass das Milieu der Kunst nicht allein aus der Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten mittels des Kunstwerks besteht, sondern dass ein Vermittlungsapparat zur Kunst gehört, in welchem das Kommunizieren *über* Kunst betrieben wird? Welche Rolle spielt der Wahrheitsbegriff bei der genaueren Beschreibung des Diskurses über Kunstwerke? Die Überprüfung der Wahrheit meiner Deutung des Wahrgenommenen erfolgt einerseits am Kunstwerk als eine Wiederholung der Deutung des zum wiederholten Male Wahrgenommenen. Der formale Universalitätsanspruch der jeweiligen individuellen Wahrheitsbehauptung über das Kunstwerk schließt nicht aus, dass andere Menschen andere Behauptungen, für die ebenfalls ein Wahrheitsanspruch erhoben wird, über dasselbe Kunstwerk aufstellen. Da jedoch die Deutung des Kunstwerks nie allein aus der Gegenwart und Disposition seiner Rezipienten ableitbar ist, sondern immer auf die Vorgegebenheit des Werks als einer interpretierenden Handlung seitens der Produzentin Bezug nehmen muss, kann auch eine Wahrheitsfähigkeit der Aussagen nicht allein aus der Tatsache einer intersubjektiven Einigung der Rezipienten begründet werden. Es reicht also nicht aus, wenn sich verschiedene Personen auf einen Wahrheitsgehalt ihrer Äußerungen über das Kunstwerk einigen. Auch solch eine Einigung kann das Kunstwerk verfehlen.

Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, dass der vorliegenden Beschreibung der Kommunikation über Kunst eine Annahme zugrunde liegen muss: nämlich die Annahme, dass das Kunstwerk in seiner gegebenen Faktizität unverändert bleibt, dass diese, anders gesprochen, durch keine Deutung verändert werden kann. Es handelt sich bei Kunstwerken um unveränderte Gegenstände und Situationen, die allen Rezipienten in derselben Materialität vorliegen. Dies folgt aus dem Sachverhalt, dass Kunstwerke Produkte der Gestaltungsentscheidungen von Künstlern sind. Dass zum Sein des Kunstwerks alle versuchten und alle noch möglichen Deutungen gehören, ist kein Einwand dagegen, dass seine Gestalt eine unveränderte Gestalt ist und bleibt. Die Wahrheit einer Aussage über das Kunstwerk kann an diesem selbst gegenüber anderen Diskurspartnern begründet werden. Die Evidenz des Kunstwerks hingegen kann nicht argumentativ gezeigt werden in dem Sinn, dass andere gleiche Evidenzerfahrungen am selben Kunstwerk haben sollen. Sie ist vielmehr der Hintergrund für die Rechtfertigung von wahren Sätzen über das Kunstwerk. Evidenzerfahrungen anderer Rezipienten und ihre

Beschreibung in wahrheitsfähigen Aussagen sind auf dasselbe Kunstwerk zurückzuführen, an dem ich meine Erfahrungen gemacht habe, die ich mit meinen Aussagen beschreibe. Der Universalitätsanspruch der Wahrheit von Äußerungen über das Kunstwerk kann somit nicht darin bestehen, dass ich allen anderen Rezipienten unterstelle, sie müssten das gleiche Evidenzerlebnis am selben Kunstwerk haben, sondern Universalität kann in diesem Fall nur heißen: Die Angemessenheit meiner Evidenzerfahrung wird in meinem Reden über das Kunstwerk zutreffend wiedergegeben. Und diese Angemessenheit ist am Kunstwerk überprüfbar. So kann am Kunstwerk sowohl die Rede davon, was durch das Kunstwerk evident wurde, als auch die beschreibende Rede über dessen materiale Beschaffenheit überprüft werden. Dass eine wahre Aussage über das Kunstwerk nicht der Deutung entsprechen muss, die die Künstlerin diesem gab, versteht sich nach allem Ausgeführten von selbst.

Überhaupt stellt sich die Frage, ob sich Wahrheitsansprüche im Sinne der Geltung von Äußerungen über Kunstwerke in einem wesentlichen Aspekt von Wahrheitsansprüchen in anderen Sprechhandlungen unterscheiden. Dies scheint nicht der Fall zu sein. Der Wahrheitsbegriff ist, im Unterschied zum Begriff der Evidenz, kein spezifisch ästhetisch bzw. künstlerisch anzuwendender Terminus, wenngleich seine Anwendbarkeit auf die Rede von Kunst unbestritten bleibt. Die starke Präsenz des Wahrheitsbegriffs in der ästhetischen Debatte ist indessen auf andere Theoriekonstruktionen zurückzuführen: auf diejenigen Werkästhetiken, in denen das Werk als Instanz einer überlegenen Wahrheit verstanden wird. Adornos und Heideggers Definitionen des Kunstwerks als eines Trägers metaphysischer Wahrheit verbinden die im Kunstwerk manifestierte Verschränkung von Materialität und Sinnhaftigkeit mit dem universellen, übersubjektiven (mitunter fast theologischen) Sinnanspruch, der dem Begriff Wahrheit innewohnt. Für den Begriff der Evidenz des Kunstwerks ist ganz offensichtlich der erste Schritt – die Verknüpfung zwischen der Materialität und ihrer Deutung – wichtig; der zweite Schritt, die Bestimmung einer Wahrheit des Kunstwerks, ist hingegen auf der Folie eines sprachlichen Wahrheitsbegriffs nicht mehr sinnvoll.

Es ist eine praktische Komponente des Wahrheitsbegriffs, dass er auf die Einigung der Personen, die einen Wahrheitsanspruch erheben, zielt. Mit der Feststellung bzw. Bestätigung einer Wahrheit im Konsens wird also zugleich jeweils der Diskurs über den Gegenstand abgebrochen bzw. (mindestens vorläufig) zum Stillstand gebracht.³⁷ Die Herstellung eines Konsenses über ein Kunstwerk ist so auch eine praktische

37 Diesen Hinweis verdanke ich Norbert Axel Richter. Vgl. ders.: Grenzen der Ordnung. Bausteine einer Philosophie des politischen Handelns nach Plessner und Foucault, Frankfurt/Main 2005, S. 87ff.

Komponente des Kommunizierens über Kunst, so wie in jeder kommunikativen Sprechhandlung. Jedoch ist eine Einigung im Falle des Redens über Kunstwerke nicht so wesentlich, wie sie es für Sprechakte über andere Themen ist, bei denen der Diskurs auf Handlungskoordination abzielt. Unterschiedliche Aussagen über ein Kunstwerk gründen in verschiedenen Evidenzerfahrungen verschiedener Rezipienten dieses Werks. Am Kunstwerk können die Sätze über das Kunstwerk geprüft werden. Man kann unter bestimmten Umständen zu einer Einigung kommen. Diese Einigung über Aussagen, die das Kunstwerk betreffen, ist indes nicht entscheidend für die Motivation der Beschäftigung mit Kunst überhaupt. Es sind vielmehr die Wirkung des Kunstwerks im Erlebnis seiner Evidenz und die Versuche, das, was evident wird, sprachlich zu fassen, die eine Beschäftigung mit Kunst lohnend machen und die das eigene Verhältnis zur Welt und das Verhalten in der Welt gegebenenfalls verändern können. Somit ist auch ein wesentliches Differenzkriterium für die Unterscheidung zwischen Kunst und Philosophie genannt: Während in der Philosophie um die intersubjektive Geltung der besseren Argumente gestritten wird und gestritten werden muss, gilt für die Kunst, dass der Sieg im Streit um die Wahrheit von Aussagen über Kunstwerke weder Anlass noch Ziel ihrer Produktion und Rezeption sind.

4. Prämissen der Evidenzästhetik

Die bis hierher vorgelegte Theorie der Evidenzästhetik unterscheidet ästhetische Kommunikation als künstlerisches Handeln und Erfahren von einem Diskurs über Kunst und über Nichtkünstlerisches auf der einen Seite sowie von *nichtkünstlerischem* Handeln und Erfahren auf der anderen Seite. Somit ist die Kommunikation durch das Kunstwerk eine spezifische, der Kunst zugehörige Kommunikationsform, sind Kunstproduktion und -rezeption spezifische Verhaltensformen. Kunst kann auf diese Weise als autonomer Typus der Kommunikation, der Erfahrung und der Handlung bestimmt werden. Aber diese Autonomie des Kommunikationsmediums verhindert nicht, dass die Kunsterfahrung in das außerkünstlerische Leben der beteiligten Subjekte hineinwirkt. Ist das Ziel der Auseinandersetzung mit Kunst nicht primär das, in der Rede über Kunstwerke recht zu bekommen (wie im 3. Kapitel dargestellt), schließt das natürlich nicht aus, dass man mit Vehemenz (und mit einem Wahrheitsanspruch) von dem erzählen kann, was einem selbst in der Erfahrung eines Kunstwerks deutlich wurde. Diese Erzählung handelt unter Umständen von einer Veränderung subjektiver Blickwinkel und Ver-

haltensformen, die zwar durch die Spezifität der Erfahrung des Kunstwerks initiiert wurde, sich aber auf nichtkünstlerische Erkenntnisse und außerkünstlerisches Handeln bezieht.

Auf welcher philosophischen Grundlage steht die Beschreibung dieses Vermögens von Kunst, nichtästhetische Weltverhältnisse zu beeinflussen? In welcher Weise folgt aus der bisherigen Beschreibung des evidenten Kunstwerks eine generelle Bestimmung ästhetischer bzw. künstlerischer Praxis als einer Praxis, die in bestimmten Verhältnissen zu nichtästhetischen bzw. nichtkünstlerischen Praxen steht?

Fassen wir die bisherigen Überlegungen zum Evidenzanspruch der Künstlerin und zur Evidenz des Kunstwerks noch einmal zusammen, dann ergibt sich, dass zwei »Zwischen-Figuren« für die Evidenzästhetik bedeutsam sind: Es handelt sich erstens um das Zwischen der Künstlerin und des Werks und zweitens um das Zwischen des Werks und der Rezipientin. Aus der Beschreibungsweise dieser Verhältnisse zwischen jeweils zwei Entitäten ergibt sich die Spezifik der Darstellungsweise des Künstlerischen als einer Kommunikation *durch* das Kunstwerk. Für eine philosophische Bestimmung der künstlerischen Kommunikation ist es daher notwendig, das Verhältnis zwischen Künstlerin und Werk und das zwischen Werk und Rezipientin jeweils systematisch als Verhältnis zwischen der Wahrnehmung einer Materialität und ihrer Deutung, d.h. als spezifisches Verhältnis zwischen sinnlicher Anschauung und Begriff auszubuchstabieren. Zum einen vermitteln sich sowohl in der Kunstproduktion als auch in ihrer Rezeption Bedeutungen wesentlich über die Materialität des herzustellenden bzw. des wahrzunehmenden Gegenstands – auf der einen Seite werden sprachlich formulierbare Welterfahrungen der Künstlerin in einem Transformationsprozess mit dem Material verschmolzen, auf der anderen Seite ist es die Wahrnehmung des Werks durch die Rezipienten, die der (sprachlich formulierbaren) Deutung buchstäblich zu Grunde liegt. Zweitens sind beide Relationen durch eine Alterität des Kunstwerks bestimmt, die eine direkte Übersetzung subjektiver Intentionen ins Material ebenso wie eine vollkommene ›Aneignung‹ des Kunstwerks durch seine Deutung verhindert.

Die konkrete Materialität des Kunstwerks ist das Ergebnis einer Transformation von Gewusstem und Gewolltem ins Material des Werks. Das Material setzt dieser Transformation dabei Grenzen, so wie es auch die Deutung in der Rezeption des Kunstwerks zwar nicht genau vorherbestimmt, wohl aber mitbestimmt. Begriffliches ist somit erstens transformierbar in die Materialität des Kunstwerks (wenn es auch in diesem Prozess nicht unverändert bleibt, wie der Transformationsbegriff schon besagt), während zweitens in der Wahrnehmung des Kunstwerks das Material ein weder beliebiges noch stets gleiches Begriffliches verur-

sacht. Diese empirische Sachlage: dass sich in der Wahrnehmung des Kunstwerks Deutungen erschließen, enthält eine Herausforderung an die Kunstphilosophie, die Struktur des Verhältnisses zwischen sinnlicher Anschauung und begrifflicher Bestimmung aufzuklären. Eine Verschränkung zwischen der Materialität des Kunstwerks und deren Deutung zu denken, ist offensichtlich noch kein Widerspruch zu dem Satz aus Kants erster Kritik: »Gedanken ohne Inhalt sind leer; Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«³⁸ Die Verschränkungsfigur ist jedoch ebenso offensichtlich nicht mehr abbildbar in dem Hin und Her des Spiels zwischen Einbildungskraft und Verstand aus Kants dritter Kritik, das ja eines zwischen sinnlicher Anschauung und begrifflicher Bestimmung des ästhetischen Objekts ist.³⁹ Die Entgegensetzung zwischen Einbildungskraft und Verstand, die nach Kant im ästhetischen Urteilsprozess nicht zur Auflösung kommt, macht es gerade unmöglich, eine ursprüngliche Verschränkung zwischen sinnlicher Anschauung und konkreter begrifflicher Bestimmung für das ästhetische Urteil zu denken. Nicht die Evidenz, sondern die Unbestimmbarkeit des ästhetischen Objekts, dessen sinnliche Anschauung oder Vorstellung sich nicht auf den Begriff bringen lässt, ist ja bei Kant der Garant für die Unendlichkeit eines spezifisch ästhetischen Urteilens, welches nur zum Abbruch, nicht aber zum Ende kommen kann und das als unendliches Spiel vom Subjekt als lustvoll erfahren wird.

Der Begriff der Evidenz hingegen beschreibt ein anderes Szenario: nämlich, dass in der Kunsterfahrung am Kunstwerk und am künstlerischen Material etwas deutlich werden kann. Das, was in der Kunstrezeption als evident erlebt wird, kann auf seine Angemessenheit am Kunstwerk geprüft werden. Es muss einerseits nicht vernünftig im Sinne jenes kantischen Erkenntnisurteils sein, worin es um eine objektive begriffliche Bestimmung und damit um eine wahrheitsfähige Aussage über den gegebenen Gegenstand geht. Andererseits ist das Verhältnis zwischen Einbildungskraft als Vermögen sinnlicher Anschauung und Verstand als Vermögen begrifflicher Bestimmung auch in einem allgemeinen Sinne nicht dasjenige, welches Kant in der *Kritik der Urteilskraft* beschreibt. Die erstgenannte Unterscheidung zwischen gegen-

38 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A 51 / B 75): »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen, (d.i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen,) als seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d.i. sie unter Begriffe zu bringen).«

39 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 9 (AB 28): »Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt.«

standsangemessener Evidenzerfahrung und einem wahren Erkenntnisurteil verweist uns bereits auf eine grundsätzliche Differenz, deren Reichweite in diesem Kapitel zu untersuchen ist: auf die Differenz zwischen einer erkenntnistheoretischen Bestimmung eines Objekts und dessen hermeneutisch-phänomenologischer Beschreibung, die man (etwas poetisch formuliert) eher als eine Erzählung vom ästhetischen Objekt charakterisieren könnte. Die Verwiesenheit einer ästhetisch-hermeneutischen Bestimmung des Kunstwerks auf die phänomenologische Basis der Wahrnehmung und synchrone Beurteilung des Kunstwerks macht es aber darüber hinaus notwendig, sinnliche Anschauung und Begriff auf einer basalen, erkenntnistheoretischen Ebene als miteinander ursprünglich verschränkt darzustellen.

Dabei kann man auf Husserl zurückgreifen, weil sich die Verschränkung der Materialität des Kunstwerks mit dessen Deutung in Husserls Begriffen der Intentionalität und der Evidenz als erfüllter Intentionalität angemessen darstellen lässt. Ich möchte diese Begriffe aus dem Kontext der husserlschen Erkenntnistheorie herauslösen und sie instrumentell für die Explikation der nichtsprachlichen Dimension meines modifizierten hermeneutischen Evidenzbegriffs verwenden. Diesen Rückgriff auf phänomenologische Terminologie verstehe ich in dem Sinn, dass jeder Ästhetik oder Kunstphilosophie eine Dimension zukommt, die über ihre eigenen ästhetischen bzw. kunstphilosophischen Fragestellungen hinausgeht und dabei generelle Prämissen für eine Beschreibung des Verhältnisses von Subjekten zur Welt ins Auge fassen muss. In diesem Zusammenhang ist allerdings darauf hinzuweisen, dass der von mir im dritten Kapitel ausbuchstabierte Wahrheitsbegriff, der Wahrheit als eine Eigenschaft von sprachlichen Aussagen über Kunstwerke fasst, nicht mit den verschiedenen Spielarten des Wahrheitsbegriffs bei Husserl übereinstimmt.⁴⁰ Das Verhältnis des Evidenzbegriffs zum Begriff der Wahrheit ist bei Husserl ein anderes als das hier vorgeschlagene: Evidenzerlebnisse sind für uns keine Erlebnisse von Wahrheit, wie das bei Husserl der Fall ist. Husserls Begriff von Evidenz als erfüllter Intentionalität ist aber für meinen Evidenzbegriff insoweit von Bedeutung, als es mir um die nichtsprachliche Dimension im Begriff der Evidenz des Kunstwerks geht. Sinnliche Anschauung, so die Pointe, sollte nicht als fremdes Gegenüber der Tätigkeit des Verstandes dargestellt werden, sondern muss stattdessen – wie für die Evidenzästhetik unumgänglich notwendig – als

40 Eine anschauliche Zusammenfassung von unterschiedlichen Wahrheitsbegriffen bei Husserl findet sich bei Ernst Tugendhat. Tugendhat entwickelt aus den »Differenzen in der Gegebenheitsweise« vier verschiedene Wahrheitsbegriffe. Vgl. Ernst Tugendhat: *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin 1970, § 5: Wahrheit und Evidenz, S. 88-106.

ermöglichende Dimension einer begrifflichen Beurteilung gesehen werden. Die sinnliche Anschauung bedeutet somit in der Kunstwahrnehmung nicht die Unterbrechung begrifflicher Beurteilung eines Kunstwerks, sondern ist das Fundament dieser Beurteilung. Und in diesem gründenden Verhältnis von sinnlicher Anschauung zu begrifflicher Deutung unterscheidet sich die Wahrnehmung des Kunstwerks *nicht* von anderen ästhetischen und nichtästhetischen Wahrnehmungsvollzügen.

Husserl geht es wie Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* um Bewusstsein und Erkenntnis überhaupt. In der Evidenzästhetik geht es zwar nicht um diese allgemeine Dimension, sondern im Besonderen um das, was jemandem am Kunstwerk evident werden kann als das, wovon das Kunstwerk handelt. Aber dass diese Evidenz des Kunstwerks eine nicht-sprachliche Dimension hat, lässt sich unter Rückgriff auf Husserl darstellen. Dass der Evidenzbegriff bei Husserl zugleich in eine allgemeine Erkenntnistheorie eingebettet ist, erweist sich für uns als Vorteil. Denn es ist unser Anliegen, in diesem Kapitel zu zeigen, dass Kunstwahrnehmen und -verstehen als ästhetisches Erfahren sich nicht generell bzw. strukturell von anderen Formen der Wahrnehmung und Erkenntnis unterscheiden: dass die Verschränkung zwischen sinnlicher Anschauung und begrifflicher Bestimmung und Beschreibung zwar in verschiedenen Variationen, aber prinzipiell als solche Verschränkung immer vorliegt. Das entscheidende Kriterium der Unterscheidung der Kunstrezeption von anderen Arten der Wahrnehmung und Bestimmung liegt also nicht in der Wahrnehmungsform, sondern in dem Wissen, dass Kunstwerke mit einem Evidenzanspruch der Künstlerin geschaffen werden. Dieser Anspruch wiederum bezieht sich darauf, dass das Kunstwerk als eine Interpretation der Welt dieser Welt hinzugefügt wurde und darauf, dass diese Weltinterpretation in der Gestalt des Kunstwerks, also in seiner Materialität gründet, d.h. ursprünglich mit dieser verschränkt ist. Die Art und Weise, in der man an ein Kunstwerk als einen Gegenstand herantritt, unterscheidet sich durch diese Kontextualisierung der Wahrnehmung und Deutung des Gegenstandes von den nichtästhetischen Praktiken.⁴¹ Die Weise, wie man das Kunstwerk wahrnimmt und diese Wahrnehmung mit einer Deutung verbindet, ist aber abseits dieser Spezifik der Kommunikationssituation auf der systematischen Ebene nicht von anderen Erkenntnis- und Wahrnehmungsformen zu unterscheiden.

Der Begriff Intentionalität steht bei Husserl für eine immanente Verknüpfung einer jeden Wahrnehmung mit einer Sinnunterstellung. Denn

41 Ich möchte noch einmal darauf hinweisen, dass mit ›Gegenstand‹ auch immer Situationen mitgemeint sind und der Begriff Gegenstand nur in diesem weiten Sinne gebraucht wird. Natürlich handelt es sich dann bei dem Ausdruck ›herantreten‹ um eine Metapher.

Husserl kennt keine zwei geschiedenen Quellen von Erkenntnis.⁴² Diese Verknüpfung ist nicht so zu verstehen, dass sinnliche Anschauung zum sprachinternen ästhetischen Element erklärt wird, wie wir das am Beispiel der Ästhetik von Albrecht Wellmer im I. Teil besprochen, auch nicht in der Weise, dass Anschauung unter den Begriff gebracht werden muss, wie Kant es in der Kritik der reinen Vernunft beschreibt;⁴³ sondern die Verknüpfung von Anschauung und Sinnunterstellung ist umgekehrt als Gerichtetheit des Erlebnisses der Anschauung zu verstehen, als der Umstand, dass die Anschauung jeweils immer schon etwas »meint«. Husserl bindet Intentionalität nicht ans wahrnehmende Subjekt, sondern er fasst Intentionalität als etwas auf, das auf etwas Vorgegebenem, auf einer phänomenalen Gegebenheit innerer Anschauungen beruht.⁴⁴ Die Vorgegebenheit eines Gegebenen verweist auf die generelle Möglichkeit, eine Nähe zum Gegebenen zu erreichen, wie das Klaus Held zusammenfasst: »Ich kann über eine Sache nur reden – sei es objektiv oder bloß meinungshaft –, weil ich voraussetze, daß sich grundsätzlich die Möglichkeit realisieren läßt, sie auf eine sachnahe Weise, sozusagen »anschaulich«, »leibhaft« zu erleben. Ohne eine solche Möglichkeit wäre mir die Sache nicht einmal bekannt, sie existierte für mich nicht.«⁴⁵

Obwohl der Evidenzbegriff bei Husserl ein erkenntnistheoretischer ist und kein hermeneutischer, liegt er hinsichtlich einer Gründung der Deutung in sinnlicher Anschauung dem von mir entwickelten Evidenzbegriff zugrunde. Die Ungeschiedenheit von Anschauung und Begriff,

42 Das wirft erkenntnistheoretisch Probleme für Husserls Beschreibung von Sprache auf, mit denen ich mich aber nicht beschäftigen möchte, zum Beispiel wenn Husserl nachdenkt über die Anschauung von Röte, die mit dem Wort rot verknüpft ist: Die Aussage »Das Heidelberger Schloß ist rot« soll so durch eine Anschauung erfüllt werden, die auf die Anschauungen des Heidelberger Schlosses und der Röte aufbaut. Dies ist, was die Darstellung der Sprache betrifft, in gewisser Weise überholt. Ich finde aber, dass sich für eine ästhetische Fragestellung der husserlsche Ansatz der Verschränkung durchaus auch heute fruchtbar machen lässt.

43 Kant unterscheidet zunächst sinnliche Anschauung vom Begriff. Die Getrenntheit beider ist die Voraussetzung dafür, dass es zu ihrer Synthese kommen kann. Für Husserl ist dagegen alle Erkenntnis in Anschauung fundiert. Die Verschränkung ist die entscheidende Denkfigur.

44 Dazu schreibt Tugendhat: »Nicht die Herkunft, sondern der deskriptive Gehalt der Selbstgegebenheit und d.h. des wahren Seins des Gegenstandes ist »subjektiv«, in einer noetischen Operation, in einer synthetischen »Leistung« fundiert. Aber diese Operation ist eine eidetische. Sie stammt so wenig aus dem einzelnen Akt wie aus dem Ich, dem sie vielmehr vorgegeben ist.« – E. Tugendhat: Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger, S. 177.

45 Klaus Held: »Einleitung«, in: Edmund Husserl: Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I, Stuttgart 1985, S. 14.

die Husserl in seinem Begriff der Intentionalität denkt, wird von mir in Anspruch genommen, um eine Verbindung zwischen der Weltwahrnehmung und Begrifflichkeit der Künstlerin auf der einen Seite und eine Verbindung zwischen der Materialität des Werks und seiner Deutung in der Rezeption auf der anderen Seite zu konzeptualisieren. Dass die Rezeption von Kunst über die Feststellung »Dies ist ein Kunstwerk« hinausgeht, ist jedem klar. Aber auch Husserls Begriff des intentionalen Aktes erschöpft sich ja nicht in der Bezeichnung solcher Feststellungen wie »Dies ist ein Tisch«. Auch Husserl geht es u.a. um die Komplexität von intentionalen Akten im Verhältnis zu phänomenalen Gegenständen, nicht allein um deren Bezeichnung bzw. theoretische Beurteilung. Er betont dabei die primäre Gleichartigkeit intentionaler Erlebnisse auf der einen Seite und differenziert diese in verschiedene Unterarten auf der anderen Seite. Husserl zufolge vollzieht sich auch die ästhetische Beurteilung in intentionalen Akten: Auch wenn die ästhetische nicht mit einer theoretischen Beurteilung gleichzusetzen ist, kommt ihr doch grundsätzlich dieselbe Intentionalitätsstruktur zu.

»Nur eins halten wir als für uns wichtig im Auge: daß es wesentliche spezifische Verschiedenheiten der intentionalen Beziehung, oder kurzweg der Intention (die den deskriptiven Gattungscharakter des ›Aktes‹ ausmacht) gibt. [...] Gewiß sind, wo nicht alle, so die meisten Akte komplexe Erlebnisse, und sehr oft sind dabei die Intentionen selbst mehrfältige. Gemüthsintentionen bauen sich auf Vorstellungs- und Urteilsintentionen u. dgl. Aber zweifellos ist es, daß wir bei der Auflösung dieser Komplexe immer auf primitive intentionale Charaktere kommen, die sich ihrem deskriptiven Wesen nach nicht auf andersartige psychische Erlebnisse reduzieren lassen; und wieder ist es zweifellos, daß die Einheit der deskriptiven Gattung ›Intention‹ (›Aktcharakter‹) spezifische Verschiedenheiten aufweist, die im reinen Wesen dieser Gattung gründen, und somit der empirisch psychologischen Faktizität als ein Apriori vorhergehen. Es gibt wesentlich verschiedene Arten und Unterarten der Intention. [...] So ist z.B. die ästhetische Billigung oder Mißbilligung eine Weise intentionaler Beziehung, die sich als evident und wesensmäßig eigenartig erweist gegenüber dem bloßen Vorstellen oder theoretischen Beurteilen des ästhetischen Objekts.«⁴⁶

In diesem Zitat wird zunächst deutlich, dass Husserl seinen Begriff der Intentionalität nicht allein auf ein theoretisches Beurteilen oder auf Willensakte, sondern auf alle Arten von Wahrnehmungen und Deutungen angewendet sehen möchte und so auch auf ästhetische Reaktionen und

46 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, II. Bd., II. Teil, V. Über intentionale Erlebnisse und ihre »Inhalte«, § 10. Husserliana XIX,1, Dordrecht 1984, S. 380f.

Urteile.⁴⁷ Kunstwahrnehmung als ästhetische Wahrnehmung ist demzufolge auf einer elementaren Ebene strukturell verwandt mit anderen Arten der Intentionalität, andererseits weist sie auf der Ebene komplexer Erlebnisse ihre eigene Spezifik auf. Diese Spezifität ist aber nicht von der Art, dass ästhetische Wahrnehmung außerhalb anderer Wahrnehmungs- und Beurteilungsvollzüge steht. Sie ist zwar als ästhetische Wahrnehmung kenntlich, aber sie konstituiert deshalb noch keine andere Weltwahrnehmung. Die oben mit dem Zitat von Klaus Held zusammengefasste Einsicht, dass es Husserl nicht nur um den subjektiven Anteil in der Wahrnehmung geht, sondern gleichermaßen um den Anteil, den die wahrzunehmende Sache an dieser Wahrnehmung hat, verweist nun ganz deutlich auf den Grund, warum es möglich ist, mit der Hilfe husserlscher Begrifflichkeit die Basis für das Ausbuchstabieren des Zusammenhangs zwischen Künstlerin, Werk und Rezipientin zu rekonstruieren. Als die wahrzunehmende Sache lassen sich zwei Dinge ausweisen: erstens die innere Gegebenheitsweise eines Sachverhalts, die Weise also, wie sich dieser dem Subjekt zeigt, und zweitens sein Korrelat, das an einer äußeren Wahrnehmung beteiligte Ding, das Kunstwerk. Diese beiden fallen nach Husserl im intentionalen Erlebnis zusammen:

»Es sind [...] nicht zwei Sachen erlebnismäßig präsent, es ist nicht der Gegenstand erlebt und daneben das intentionale Erlebnis, das sich auf ihn richtet; es sind auch nicht zwei Sachen in dem Sinne wie Teil und umfassenderes Ganzes, sondern nur eines ist präsent, das intentionale Erlebnis, dessen wesentlicher deskriptiver Charakter eben die bezügliche Intention ist.«⁴⁸

Intentionalität geht bei Husserl nicht zwangsläufig mit einer Bewusstheit der Wahrnehmung einher. Sie kann sich auch im Sinne eines unbemerkten Sich-Ausrichtens vollziehen.⁴⁹ Das Sich-Ausrichten ist dann nicht als ein aktives Handeln, sondern vielmehr als ein ablaufender Prozess der Wahrnehmung und Beurteilung zu verstehen.⁵⁰ Für den Fall der Kunst ist Intentionalität aber immer an die Bewusstheit der Wahrneh-

47 Es gibt nach Husserl auch nichtintentionales Wahrnehmen, diese Einschränkung betrifft aber nicht die Kunstwahrnehmung. »Daß nicht alle Erlebnisse intentionale sind, zeigen die Empfindungen und Empfindungskomplexionen.« Ebd., S. 382f. (§ 11).

48 Ebd., S. 386 (§ 11).

49 »Von einer Intention sprechen wir öfters im Sinne des auf etwas speziell Achtens, des Aufmerkens. Doch nicht immer ist der intentionale Gegenstand bemerkter, beachteter.« Ebd., S. 392 (§ 13).

50 »Was andererseits die Rede von Akten anbelangt, so darf man hier an den ursprünglichen Wortsinn von *actus* natürlich nicht mehr denken, der Gedanke der Betätigung muß schlechterdings ausgeschlossen bleiben.« Ebd., S. 393 (§ 13).

mung gebunden. Denn in der Kunstrezeption geht es nicht in erster Linie darum, ein Kunstwerk als solches überhaupt zu erkennen und zu bezeichnen (dass es sich um ein solches handelt, ist vielmehr ein Wissen, das gegeben ist), sondern darum, das Kunstwerk als etwas zu erleben und zu erkennen, das sich als (nicht allein sprachliche) Handlung auf die Welt bzw. einen Ausschnitt aus der Welt bezieht. Natürlich ist es dazu notwendig, zu erleben und zu erkennen, wie das Kunstwerk ist, woraus es sich zusammensetzt. Das ist aber nicht alles. Die gelungene Kunstwahrnehmung gründet in der Einlösung des Evidenzanspruchs der Künstlerin, die darin besteht, dass für die Rezipienten die sinnliche Anschauung des Kunstwerks verbunden ist mit Deutungen bzw. Bedeutungen, die für die Interpretation der Welt oder des repräsentierten Ausschnitts der Welt wichtig sind. Man sieht (oder hört), fühlt und denkt, dass das Kunstwerk etwas trifft. Das ist seine Evidenz.

Anders gesprochen: Aus der »schlichten Wahrnehmung« des Kunstwerks ergeben sich »neue Objektivitäten«. Als schlichte Wahrnehmungsakte bezeichnet Husserl die sinnliche Wahrnehmung: »Im Sinn der engeren ›sinnlichen‹ Wahrnehmung ist ein Gegenstand direkt erfaßt oder selbst gegenwärtig, der sich im Wahrnehmungsakte in *schlichter* Weise konstituiert.«⁵¹ Die Wahrnehmung eines Kunstwerks, so wie es ist, kann man daher zunächst als einen schlichten Wahrnehmungsakt bezeichnen, in dem es um das Erfassen der Gestalt und der Eigenschaften dieses Kunstwerks geht.

»Jeder schlichte Wahrnehmungsakt kann nun aber, sei es für sich allein, sei es mit anderen Akten zusammen, als Grundakt von neuen, ihn bald einschließenden, bald nur voraussetzenden Akten fungieren, die in ihrer neuen Bewußtseinsweise zugleich ein neues, das ursprüngliche wesentlich voraussetzende Objektivitätsbewußtsein zeitigen. [...] es erstehen Akte, in denen etwas als wirklich und als selbst gegeben erscheint, derart, daß dasselbe, als was es hier erscheint, in den fundierenden Akten allein noch nicht gegeben war und gegeben sein konnte. Andererseits aber gründet die neue Gegenständlichkeit in der alten [...]. Es handelt sich hier um eine Sphäre von Objektivitäten, die nur in derart fundierten Akten ›selbst‹ zur Erscheinung kommen können.«⁵²

Um die Rezeption von Kunst zu erläutern, muss man sich auf diese komplexeren Formen der Wahrnehmung beziehen, die sich nicht als bloße Serie von schlichten Wahrnehmungsakten beschreiben lassen,

51 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, II. Bd., II. Teil, VI. Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis, § 46. *Husserliana* XIX,2, Dordrecht 1984, S. 674.

52 Ebd., S. 674f.

wenngleich die Rezeption auf diesen schlichten Wahrnehmungen aufbaut. Denn bei der Rezeption von Kunst geht es um eine Generalität, die im einfachen Bezeichnen des Gegenstands noch nicht gegeben sein kann. »Wo generelle Gedanken in Anschauung ihre Erfüllung finden, da bauen sich auf den Wahrnehmungen und sonstigen Erscheinungen gleicher Ordnung gewisse neue Akte auf, und zwar Akte, welche sich auf den erscheinenden Gegenstand in ganz anderer Weise beziehen, als diese ihn jeweils konstituierenden Anschauungen.«⁵³ Sich auf den Gegenstand in ganz anderer Weise zu beziehen, ist nun typisch für die Situation der Rezeption von Kunst. Denn dieser Situation liegt ihre Spezifik, eine Situation der Wahrnehmung von Kunst zu sein, konstitutiv zugrunde. Die Generalität der Kunsterfahrung bedeutet nicht, dass die ganze Erscheinung des Kunstwerks erfasst wird, sondern Generalität bedeutet hier, dass auch das, wovon das Kunstwerk handelt, als kategoriale Intention, d.h. als vorgestellte Intention mit einfließt.⁵⁴ Das Wissen von den Abläufen der Kunst spielt nun für die Mischung schlichter (sinnlicher) und kategorialer Intentionen insofern eine Rolle, als es dazu führt, dass ganz andere Vorstellungen aufgeworfen werden als solche, die allein bei einem Erfassen des Gegenstands mit ins Spiel kommen. Generalität bedeutet daher, dass die Gesamtheit der sinnlichen und kategorialen Intentionen als ganze zu einer Erfüllung, d.h. zur Einheit gelangt.

Die Kenntnis des Kontextes der Kunst führt dazu, dass sich die Rezipienten dem Kunstwerk gegenüber anders verhalten, als sie es in nichtkünstlerischen Situationen und gegenüber nichtkünstlerischen Gegenständen tun. Evidenz als erfüllte Intentionalität kann daher nach Husserl in Bezug auf die Wahrnehmung von Kunst nur heißen, dass ein »Gewebe von Partialintentionen [...] zur Einheit einer Gesamtintention« verschmilzt.⁵⁵ Diese Gesamtintention geht immer über die theoretische Beurteilung des Kunstwerks und seiner Eigenschaften im Sinne seiner Bezeichnung bzw. seiner Subsumtion unter einen Begriff hinaus. Mit Evidenz als erfüllter Intentionalität ist so nicht allein das Erkennen des Gegenstands der schlichten Wahrnehmung gemeint, sondern im Fall der Kunstrezeption das »Treffen« einer Einheit, die als ganze zur Erfüllung gelangt.

53 Ebd., S. 662f. (§ 41).

54 Den Unterschied zwischen Sinnlichem und Kategorialem, welches beides immer als Anschauung vorliegt, klärt Husserl in den §§ 40-52 dieses Teils der Logischen Untersuchungen (ebd., S. 652-693). Kategoriale Gegenständlichkeit wird in synthetischen Akten gebildet, die immer in anderen Akten und nicht in sinnlichen Gegenständen fundiert ist.

55 »Nach unserer Auffassung ist jede Wahrnehmung und Imagination ein Gewebe von Partialintentionen, verschmolzen zur Einheit einer Gesamtintention.« Ebd., S. 574 (§ 10).

Was folgt aus den so erläuterten Prämissen? Die Definition des Ästhetischen als des konstitutiv Anderen bzw. des negativen Dritten gegenüber theoretischer Erkenntnis und praktischem Handeln wird abgelehnt zugunsten eines Anschlusses des Ästhetischen (und so auch der Kunst) an außerkünstlerische Lebens- und Handlungsvollzüge. Daraus ergibt sich eine neue Art, Interaktionen zwischen Kunst als ästhetischem Handeln und Erkennen und nichtästhetischen Praxen zu denken. Kunst ist eine Praxis neben anderen, der aufgrund struktureller Ähnlichkeiten sowohl eine Beeinflussung durch nichtästhetische Praxen als auch ein Einfluss auf diese nachgewiesen werden kann. Der Kunst kommt dabei keine Exemplarität gegenüber den anderen Praxen zu,⁵⁶ sie ist diesen weder vor- oder übergeordnet noch ihnen durch die Eigenheit ihrer Erfahrungsstruktur ganz entgegengesetzt. Ihre Spezifität erhält sie nicht aus einer spezifischen Struktur der in ihr zu machenden Erfahrung, sondern aus der Tatsache, dass die Evidenz eines Kunstwerks als das Resultat einer interpretierenden Handlung, das Kunstwerk selbst als von einer Künstlerin mit eben diesem Anspruch geschaffenes aufgefasst wird. Diese Spezifität bedingt die Autonomie der Kunst.

Zwei falsche Lesarten der Evidenzästhetik sollen an dieser Stelle explizit ausgeschlossen werden: Die evidenztheoretische Definition der Kunst und ihre Abgrenzung zum Nichtkünstlerischen stimmt erstens nicht mit derjenigen in der sogenannten Institutionentheorie überein; zweitens geht es auch nicht darum, eine Tautologie zu etablieren nach dem Motto: Ein Kunstwerk ist das, was von einer Künstlerin hergestellt wurde, und Künstler sind diejenigen, die Kunstwerke herstellen.

In der Institutionentheorie von George Dickie, dem einschlägigen Vertreter dieser kunstphilosophischen Richtung, gilt das Kunstwerk deswegen als ein solches, weil es die Anerkennung seines Status als Kunstwerk durch ein Kunstpublikum erlangen konnte.⁵⁷ Die Produktion des Kunstwerks verfolge genau diesen Zweck – die Anerkennung des jeweiligen Kunstwerks durch die institutionalisierte Kunstwelt. Kunstwerke seien demnach alle diejenigen Gegenstände, die von der Kunstwelt (artworld) den Status eines Kunstwerks zuerkannt bekommen.

Die Einwände gegen diese Theorie dürften nach dem bisher Gesagten auf der Hand liegen: Nicht zu erklären ist mit der Institutionentheo-

56 Es gibt also keine Aufgabenteilung der Art, dass die Philosophie die Veranschaulichung im Exemplarischen an die Kunst delegieren könnte, um sie anschließend zur Lösung philosophischer Probleme wieder heranzuziehen; ebenso wenig kann die Philosophie die Kunst als institutionalisierte Skepsis gegenüber ihrem eigenen begrifflichen Denken instrumentalisieren.

57 George Dickie: *The Art Circle. A Theory of Art*, New York 1984.

rie die empirische Tatsache, dass in Diskursen über Kunst beklagt wird, bestimmte Kunstwerke seien zu Unrecht nicht in Institutionen anerkannt. Oder andersherum: Die Feststellung, dass Kunstwerke zu Unrecht institutionelle Anerkennung finden, dass sie überschätzt werden, wäre in dieser Theorie obsolet. Will man aber einer solchen Feststellung nicht den Status einer sinnlosen Äußerung zuordnen, muss sie sich kriteriell auf das Kunstwerk selbst beziehen, d.h. auf Qualitäten des Werks, die seiner institutionellen Anerkennung vorausliegen. In der Institutionentheorie kann ein Zusammenhang zwischen der Weise, wie das Kunstwerk ist, und seinem Erfolg bzw. Misserfolg in den Institutionen höchstens derart herausgestellt werden, dass ein Kunstwerk, wenn es anerkannt ist, dem durchschnittlichen Geschmack der Kunstwelt entspricht. Wie sich dieser Geschmack aber ändern kann, ist ohne Rückgriff auf eine genuine Erfahrung des Werks schon nicht mehr erklärbar. Der kollektive Geschmackswandel wird aber gerade dann verständlich, wenn man annimmt, dass Menschen an Kunstwerken Erfahrungen machen, die für sie so relevant sind, dass sie sich aufgrund dieser Erfahrung des Werks für dessen öffentliche Anerkennung einsetzen. Ihr Plädoyer würde also etwa lauten: »Hier handelt es sich um ein Kunstwerk, das mir evident ist; ich wünsche mir, dass andere auch die Gelegenheit bekommen, dieses Kunstwerk wahrzunehmen.« Es ist nicht notwendig, wohl aber möglich, dass jemand, der ein Kunstwerk als evident erlebt hat, sich darum bemüht, dieses Werk in den Institutionen zu etablieren; ein Kunstwerk war es allerdings per Definition bereits, als es aufgrund seines So-seins als evident rezipiert wurde, und wird es nicht erst, wenn es institutionelle Aufmerksamkeit findet.

Der sogenannten Kunstwelt ist hier eine Anerkennungsgemeinschaft der Produzenten und Rezipienten entgegenzustellen, die Teil einer institutionalisierten Kunstwelt sein kann, aber nicht zwangsläufig sein muss. Die Einigung darüber, dass die eine als Künstlerin ein Kunstwerk mit einem Evidenzanspruch herstellt und der andere diesen Gegenstand unter genau dieser Prämisse erfährt und deutet, ist keine institutionelle Einigung. Sie hat lediglich zur Vorbedingung, dass es so etwas wie ›die Kunst‹ als historisches Phänomen schon geben muss, auf das sich beide Teile dieser Gemeinschaft beziehen. Die Voraussetzung, dass es ›die Kunst‹ gibt, die der Produktion und Rezeption ihrer Werke vorausliegt, dass Kunst als Möglichkeit schon bekannt ist, ist also eine Bedingung für die Evidenzästhetik. Die Anerkennung von Kunstwerken als Kunstwerken kann sich dann gänzlich außerhalb der Institutionen abspielen. Kunst ist somit nicht nur das, was ins historische Gedächtnis einwandert, sondern auch das, was aus bestimmten Gründen wieder verschwunden ist. Wenn etwa im Dritten Reich (z.B. jüdische) Künstler

umgebracht und ihre Arbeiten vernichtet wurden oder wenn bei Bombenangriffen das Werk eines heute unbekanntes Künstlers ganz zerstört wurde, so waren diese Künstler, von denen wir heute nichts wissen, doch Künstler: Sie produzierten Kunstwerke, die wir nicht kennen.

Künstler beziehen sich (wie in Teil II ausführlich dargestellt) während ihrer Arbeit am Kunstwerk auf fiktive Rezipienten. Diese Rezipienten werden aber nicht als Institutionenvertreter adressiert, sondern vielmehr als Menschen, deren Bezug zur Welt anhand der Kunsterfahrung durch das Kunstwerk verändert werden könnte. Diese Form der Beziehung auf das zukünftige Publikum unterscheidet sich grundlegend von einer Beziehung, die nur auf spätere institutionelle Absegnung abzielte. Die Anerkennung soll das Werk ja gerade dadurch verdienen, dass es kraft seiner Alterität der Rezipientin etwas entgegenstellt, das nicht sofort ihren Geschmack bedient, sondern anerkannt werden soll als ein dem Bekannten hinzugefügtes Neues bzw. Anderes.

Darauf, ob und wie das Kunstwerk aktuell wahrgenommen wird, kommt es nicht an. Zur Bestimmung des Kunstwerks als Kunstwerk ist aber mindestens eine Beziehung der Produzentin oder des Rezipienten (oder natürlich beider) auf die (mögliche) Evidenz des Werks nötig. Dies bedeutet für die Produzentin nicht, dass sie in jedem Fall schon Kunst schaffen wollte, wohl aber, dass der Evidenzanspruch bei der Produktion bestehen muss, das (zukünftige) Kunstwerk also, auch wenn es zunächst nicht ausdrücklich als ein solches bezeichnet wird, die Eigenschaft aufweist, mit einem Evidenzanspruch geschaffen zu sein. Zur Kunst erklärt werden kann es u.U. erst nachträglich durch den Rezipienten. Letzte Missverständnisse möchte ich mit einem (etwas altertümlichen) Beispiel von polnischer Hirtenkunst ausräumen, die heute als durchaus anerkannte Kunstrichtung existiert. Wenn ein Hirte neben seiner Arbeit anfängt, Figuren zu schnitzen und diese zu bemalen, dann haben diese Figuren zunächst keine andere Funktion, als dazusein. Man kann mit ihnen nicht Suppe löffeln, wie mit geschnitzten Löffeln, man kann sie nicht beim Schafehüten einsetzen wie Hunde und man kann sie zunächst nicht an Touristen verkaufen, solange man nicht von der Tourismusindustrie entdeckt worden ist. In solch einem Fall muss das Schnitzen und Bemalen der Figuren als eine Handlung bezeichnet werden, die sich (nicht allein sprachlich) interpretierend zur Welt verhält. Um einen anderen Fall und um keine Kunst handelt es sich, wenn Gebrauchsgegenstände, z.B. geschnitzte Löffel, im Zuge kolonialer Sammelleidenschaft in einem Museum ausgestellt werden, wie das in unseren ethnologischen Museen oft der Fall ist. Die Tatsache, dass diese Löffel von Sammlern in ein Museum gelegt wurden, macht sie noch nicht zum Kunstwerk. Der Evidenzanspruch der Produzentin als ein nicht in-

stitutionell ausgerichteter Anspruch ist also die notwendige und die hinreichende Bedingung für die Bestimmung des Kunstwerks als Kunstwerk.

5. Evidenzanspruch und sprachlicher Geltungsanspruch (Habermas, Seel)

Wenn ästhetische Evidenzerfahrung vom evidenten Werk verursacht ist und wenn sich die Wirklichkeit einzelner Rezipienten durch die gelingende Begegnung mit dem Werk verändern kann, dann ist es streng genommen das Urteil Einzelner über das Werk, das mit einem Wahrheitsanspruch verbunden geäußert wird. Wahrheitsansprüche haben Forderungscharakter, d.h. sie enthalten die Forderung an andere, anzuerkennen, dass das Gesagte so ist, wie es gesagt wurde. Wie verhält sich nun das Eigengewicht des Werkes selbst in seiner Rezeption zum Urteil einer konkreten *Gruppe* von ProduzentInnen und RezipientInnen, wie verhält es sich zum Geltungsanspruch einer einzelnen Aussage, die dem Werk bestimmte Eigenschaften oder eben Evidenz zuspricht, und wie hängt beides zusammen? Kann man analog von Evidenzansprüchen und Geltungsansprüchen reden? Ist also ein Evidenzanspruch ebenfalls mit einer Forderung an andere verbunden, anzuerkennen, dass das Werk ein evidentes sei?

Die Variationen der Definition *ästhetischer* Geltung, die Jürgen Habermas entwickelt, stützen sich in jeweils sehr unterschiedlichen Modifikationen auf seine Definition von diskursiver Wahrheit als Anspruch auf die Geltung von Aussagen. »Wahrheit ist ein Geltungsanspruch, den wir mit Aussagen verbinden, indem wir sie behaupten.«⁵⁸ »Gegenstände der Erfahrung sind hingegen das, *worüber* wir Behauptungen aufstellen.«⁵⁹ Angewendet heißt dies, wir stellen über Kunstwerke Behauptungen auf und unterstellen als Sprecher, dass die Aussagen, die wir über Kunstwerke treffen, wahr sind. Es kann aber auch heißen: Mit jedem Kunstwerk ist ein ästhetischer Geltungsanspruch verbunden. Diese zweite, von Martin Seel favorisierte Variante des ästhetischen Geltungsanspruchs ist von Habermas ebenfalls bestätigt worden. Wenn Seel und Habermas vom Geltungsanspruch sprechen, den das Werk erhebt, meinen sie damit nicht, dass Künstler Geltungsansprüche erheben, indem sie

58 Jürgen Habermas: »Wahrheitstheorien«, in: Ders.: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt/Main 1995, S. 127-183, hier S. 129.

59 J. Habermas: »Wahrheitstheorien«, S. 132.

Kunstwerke produzieren. Was ist aber dann mit einem ästhetischen Geltungsanspruch gemeint?

Wir sagten dagegen, dass es die Künstler sind, die zunächst in der Produktion einen Evidenzanspruch erheben. Das Wissen von diesem bringt die Rezipienten dazu, die Evidenz des Kunstwerks zu testen. Die Wahrnehmung des gelungenen Kunstwerks als Erlebnis seiner Evidenz geht damit einher, dass die Deutung des Wahrgenommenen auf der Grundlage des Wissens erfolgt, dass das Kunstwerk von einer Künstlerin durch eine interpretierende Handlung geschaffen wurde. Die Frage ist nun, ob die Evidenz, die durch das Kunstwerk verursacht wird, im selben Sinne diskursiv vor anderen Menschen gerechtfertigt werden kann wie ein ästhetischer Geltungsanspruch, der mit einem Kunstwerk verbunden ist.

Um entscheidende Differenzkriterien zwischen Evidenz und Geltung hervortreten zu lassen, bedarf es zuerst einer genaueren Explikation des Geltungsbegriffs. Ästhetische Geltungsansprüche bei Habermas changieren zwischen der Auffassung des künstlerischen Geltungsanspruchs als einem der »Geltungsansprüche der Rede«⁶⁰, nämlich als Anspruch auf Wahrhaftigkeit, und der Annahme eines spezifisch künstlerischen Geltungsanspruchs, der einer vierten, speziell für die Kunst reservierten Sprachfunktion zugeordnet ist. Innerhalb dieser Spannweite möchte ich drei grundsätzliche Spielarten habermasscher Ästhetik, die in detaillierten Ausführungen weiter variieren, voneinander unterscheiden. Die erste Version, die in dem Vorschlag besteht, künstlerische Geltung lediglich als Wahrhaftigkeit zu definieren, zeigt, mit welchem rudimentärem Anspruch an die Kunst Habermas seine Überlegungen zur Ästhetik beginnt. Von der Kunst erwartet er in der *Theorie des kommunikativen Handelns* nicht mehr, als eine Geste expressiver Selbstdarstellung zu sein. Nur der Anspruch auf Wahrhaftigkeit ist der Geltungsanspruch, den man mit Kunstwerken in Verbindung bringen dürfe. Die zweite Version, die Habermas in *Der philosophische Diskurs der Moderne* anbietet, beruht auf der Trennung zwischen ästhetischer und problemlösender Rede. Ein »poetische[r], auf Welterschließung spezialisierte[r] Sprachgebrauch« wird der Problemlösungskapazität innerweltlicher Sprachfunktionen entgegengesetzt.⁶¹ Hier beruht die Differenz auf einer Analyse der Eigenarten verschiedener Textsorten (poetischer und prosaischer). Es liegt auf der Hand, dass diese zweite Version nicht ohne Weiteres auf alle Kunstwerke anwendbar sein kann, weil mit solch einer Verallgemeine-

60 Die Geltungsansprüche der Rede sind nach Habermas: Wahrheit, Richtigkeit, Wahrhaftigkeit.

61 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/Main 1989, S. 240ff.

rung eine »Versprachlichung« der Werke aller Gattungen vollzogen würde. Die welterschließende Kraft poetischer Texte wird an dieser Stelle nämlich durch eine Beeinträchtigung der illokutionären Kraft des poetischen Sprechaktes gegenüber »normalen« Sprechakten innerweltlicher Kommunikation definiert. Somit ist Poesie aufgrund der spezifischen Form ihrer Sprechakte die welterschließende Sprachform eines poetischen Textes. Habermas bildet an anderer Stelle dieses an der Poesie entwickelte Modell auf alle Kunstwerke ab.⁶² Dies allein ist ein problematischer Schritt, der die Unterscheidung zwischen poetischer Sprache und nichtsprachlicher Kunst verwischt. Denn Geltungsansprüche, die mit Kunstwerken *aller* Gattungen verbunden werden, müssten anders begründet werden als durch die sprechakttheoretische Spezifität poetischer Texte.

Bei Habermas' dritter Version künstlerischer Geltung handelt es sich um diesen geforderten Schritt: um die Etablierung der Funktion der Welterschließung als vierter Sprachfunktion, die den drei bekannten innerweltlichen Sprachfunktionen »gegenübergestellt« wird. Wie diese erfüllt wird, »bemißt sich an [dem Geltungsanspruch] der ästhetischen Stimmigkeit (oder evaluativen Triftigkeit)«. ⁶³ Dies bedeutet: Genau dann, wenn das Kunstwerk als ästhetisch stimmig gilt, hat es die Funktion der Welterschließung erfüllt. Ästhetische Stimmigkeit scheint also an dieser Stelle von Habermas als eigenständiger Geltungsmodus der »Kunstwahrheit« eingeführt zu sein, der nicht allein für poetische Texte, sondern für alle Kunstwerke gilt. Denn die Funktion der Welterschließung ist nicht durch die Kapazität der Problemlösung gekennzeichnet wie die drei innerweltlichen Sprachfunktionen: Darstellung von Sachverhalten, Herstellung interpersonaler Beziehungen und Ausdrücken subjektiver Erlebnisse.⁶⁴ Habermas sagt also hier, mit jedem gelungenen Kunstwerk sei ein Geltungsanspruch verbunden, und zwar ein anderer Geltungsanspruch als derjenige, der in kommunikativen Sprechhandlungen erhoben wird. Dies wäre ein recht erfreulicher Befund, wäre da nicht die Einschränkung, dass es bei Habermas keine »ästhetische Stimmigkeit« außerhalb der Rezeption gibt. Denn der Geltungsanspruch, den ein Kunstwerk erhebt, kann lediglich in seiner Rezeption erfahren und in seiner kunstkritischen Betrachtung argumentativ eingeholt werden. Es

62 Jürgen Habermas: »Entgegnung«, in: Axel Honneth/Hans Joas (Hg.), *Kommunikatives Handeln. Beiträge zu Jürgen Habermas' »Theorie des kommunikativen Handelns«*, 3., erweiterte und aktualisierte Aufl., Frankfurt/Main 2002, S. 327-405, hier S. 344.

63 Ebd.

64 Konrad Ott: »Jürgen Habermas«, in: Julian Nida-Rümelin/Monika Betzler (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 344-351, hier S. 346.

gibt also ästhetische Stimmigkeit eines Kunstwerks nur im Kontext einer »Gegenwart« seiner Rezipienten, die zwar ein überpersönlicher, aber nicht ein überhistorischer Rezeptionszusammenhang ist. Die Gegenwart, auf der Seel mit Kant als einer »den Urteilenden gemeinsamen Gegenwart« besteht,⁶⁵ ist nun aber im Zusammenhang zu denken mit der Diskursabhängigkeit unseres Weltzugangs, in dem laut Habermas »die Grundprädikate des gewählten Sprachsystems [...] jeder einzelnen *in dieser Sprache* möglichen Argumentation vorauslieg[en]«. ⁶⁶ Mit Heidegger geht Habermas davon aus, dass jede Gegenwart eine interpretativ vorerschlossene Gegenwart ist, in der wir uns immer schon befinden. Alles, was sich über Kunstwerke sagen lässt, steht also im Kontext des sprachlich vorerschlossenen Weltzugangs der Rezipienten. Der Geltungsanspruch des Kunstwerks lässt sich so letztlich doch nur als ein *diskursiv* (wenngleich auch implizit) unterstellter Geltungsanspruch lesen, alles andere führt uns nach Habermas in den metaphysischen Bereich der objektiven Bestimmung des künstlerischen Gegenstands:

»Ob eine Sprache einem Objektbereich angemessen ist und ob das erklärungsbedürftige Phänomen genau dem Gegenstandsbereich zugeordnet werden soll, dem die gewählte Sprache angemessen ist – diese Frage muß selbst Gegenstand der Argumentation sein können. Dabei handelt es sich um eine Frage, welche direkt nur durch ein Hin- und Hergehen zwischen Begriff und Sache entschieden werden könnte. Nur einem metaphysischen Geist, der nicht Geist von unserem Geiste ist, wäre dieser direkte Zugriff möglich. Wir sind auf den Gang der Argumentation angewiesen, die einen Wechsel der Ebenen der Argumentation glücklicherweise zuläßt.«⁶⁷

Die »Gegenwart«, in der ein Kunstwerk rezipiert und beurteilt wird, soll nicht allein der Rahmen sein, in dem seine Rezeption stattfindet. Viel-

65 Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt/Main 1985, S. 207.

66 J. Habermas: »Wahrheitstheorien«, S. 168. Vgl. S. 146: »Kultur nennen wir den Bereich der Wirklichkeit, der sprachlich strukturiert ist. Ihr gegenüber können wir die doppelte Einstellung von Beteiligten und Beobachtern einnehmen. Kultur besteht aus Äußerungen [...]. Da alle diese Äußerungen Geltungsansprüche implizieren, beruht der Kultur genannte Wirklichkeitsbereich auf der Faktizität von Geltungsansprüchen.«

67 Ebd., S. 171. Ob und wie ein Kunstwerk mit dessen ästhetischer Erfahrung und diese Erfahrung mit Geltungsansprüchen zusammenhängt, die für Aussagen über diese Erfahrung erhoben werden, muss bei Habermas, der jede Spielart der Korrespondenztheorie der Wahrheit ablehnt, offen bleiben. »Ein in Erfahrung *fundierter* Anspruch ist noch keineswegs ein begründeter Anspruch.« (Ebd., S. 134f.)

mehr bestimmt die Gegenwart zugleich die Akzeptabilität unterstellter Geltungsansprüche: Es ist

»mittlerweile klar, daß nicht die am ästhetischen Gegenstand bejahte Sichtweise der wertbildende Bezugspunkt der ästhetischen Beurteilung ist: Bezugspunkt der ästhetischen Wertbehauptungen, deren *Inhalt* die an der Formung ästhetischer Gegenstände sich erweisende Akzeptabilität von Sichtweisen und Einstellungen ist, ist jener unaußfällige Begriff der Gegenwart, an dem die überpersönliche Adäquatheit von Sichtweisen sich unausgesprochen bemißt.«⁶⁸

Es wird nun immer deutlicher, warum Habermas und Seel Kunstwerke nicht als die Vermittler von ästhetischen Geltungsansprüchen, die von Künstlern erhoben werden, interpretieren möchten. Würden sie das tun, ließe sich nämlich die Gegenwart, in der die Geltungsansprüche erhoben werden, nicht mehr als einzige Bezugsgröße für die Akzeptabilität dieser Ansprüche definieren. Dem Werk käme dann eine irgendwie eigenständige Rolle als Vermittler zwischen verschiedenen Gegenwarten zu. Das reibungslose Funktionieren der philosophischen Systematik, die auf einem primär diskursiven Zugang zur Welt aufbaut, ist gefährdet, würde eben diese philosophische Systematik gemessen an der künstlerischen Praxis, die sie zu beschreiben vorgibt. Dass diese Praxis irgendetwas mit den Künstlern zu tun hat, ist schwer zu leugnen. Fasste man die Künstler jedoch als diejenigen auf, die durch die Produktion von Werken ästhetische Geltungsansprüche erheben, wären damit zwei systematische Zugeständnisse verbunden, die weder Seel noch Habermas machen möchten: Erstens könnten dann nicht alle Arten von Kunstwerken als Erfüllung von Sprachfunktionen gedeutet werden, denn offensichtlich muss ihre nichtsprachliche Materialität als Ursache ästhetischer Geltungsansprüche im Spiel sein. Es bedürfte dann eines Zusammenhangs zwischen »Sache und Begriff«, der ja von Habermas in den Bereich der Metaphysik gewiesen wurde. Und zweitens ließe sich nicht allein mit einem alles verbindenden Begriff einer »Gegenwart« operieren, an der sich die Angemessenheit ästhetischer Urteile bemessen soll; denn die Produktion eines Kunstwerks würde schon immer auf eine andere Gegenwart, nämlich die Gegenwart der Künstlerin verweisen.

Eine Differenz zwischen dem habermasschen Geltungsanspruch und unserem Begriff des Evidenzanspruchs kann bereits an dieser Stelle notiert werden: Der Terminus des Anspruchs verweist im Falle der Evidenzästhetik auf die künstlerische Produktion und auf die Tatsache, dass der Anspruch, etwas sei ein evidentes Kunstwerk, in der Rezeption einer Prüfung unterzogen wird. Im Falle des ästhetischen Geltungsanspruchs

68 M. Seel: Die Kunst der Entzweiung, S. 211.

wird der Begriff Anspruch bei Habermas und Seel allein im Kontext der Rezeption verwendet. Im Fall von Wahrheit oder anderweitiger Geltung haben gerechtfertigte Ansprüche in folgender Weise Forderungscharakter: Wer mit ›Nein‹ Stellung nimmt, muss dafür seinerseits Gründe geben können. Ein Geltungsanspruch des Kunstwerks bezieht sich auf das, was als Geltung vor anderen gerechtfertigt werden kann. Ansprüche auf Evidenz können nicht im selben Sinne funktionieren. In gewisser Weise fordert die Künstlerin zwar, dass das Kunstwerk von den Rezipienten als ein evidentestes erlebt werden soll; jedoch ist dieser Anspruch nicht eine Forderung, für deren Nichtakzeptanz sich Rezipienten mit guten Gründen rechtfertigen müssten. Evidenz für ein Kunstwerk zu beanspruchen, kann daher nicht heißen, von anderen Rechtfertigungen zu verlangen, wenn sie keine Evidenz des Kunstwerks erfahren. Anspruch muss es aber dennoch heißen, denn die Evidenz des Kunstwerks wird von der Künstlerin nicht nur gewünscht oder behauptet, sondern sie ist so zentral für das Gelingen der Produktion, dass sie gefordert wird, nicht zuletzt deshalb, weil für die Künstlerin das Kunstwerk im Moment seiner Veröffentlichung ein evidentestes ist. Wie groß der projektive Anteil der Produzentin an dem Evidenzanspruch ist, wird sich erst später in der Rezeption herausstellen. Der Evidenzanspruch der Künstlerin, aus dem sich also nicht auf die tatsächliche Evidenz des Kunstwerks schließen lässt, enthält indes nicht die Unterstellung, dass alle anderen die Evidenz des Werkes in derselben Weise erfahren wie die Künstlerin selbst. Und dies ist eine Differenz zum Geltungsanspruch. Der Begriff des Evidenzanspruchs schließt nämlich ein, dass andere Menschen andere Evidenz Erfahrungen am Kunstwerk machen können. Ist dies der Fall, dann ist der Evidenzanspruch der Künstlerin eingelöst. Er wäre nicht eingelöst, wenn Rezipienten *gar keine* Evidenz des Kunstwerks erlebten.

Die Differenz der ästhetischen Kommunikation zur nichtkünstlerischen sprachlichen liegt in der Materialität des Kunstwerks begründet. Die Überprüfung des Evidenzanspruchs der Produzentin durch die Rezipienten ist eine Überprüfung der Evidenz des Kunstwerks im Sinne der sinnlichen *und* gedanklichen Prüfung. Ein mögliches Eintreten des Erlebens von Evidenz ist vom Kunstwerk verursacht und gesteuert kraft seiner konkreten Existenz. Seine Materialität – die Art und Weise, wie es gemacht wurde – ist eine Konstellation, die interpretativ in eine bestimmte Richtung weist. Die Interpretation der Konstellation des Werks wird in verschiedenen Gegenwarten unterschiedlich ausfallen, ist aber nicht von diesen Gegenwarten allein bestimmbar. Kunstwerke repräsentieren weder allein Ansprüche von Produzenten oder Rezipienten auf Wahrhaftigkeit, noch verkörpern sie allein einen Anspruch auf Stimmigkeit. Sie konfrontieren vielmehr Rezipienten mit etwas, das nicht

ganz in ihrer rezipientischen Gegenwart aufgeht. Das Kunstwerk kann somit nicht allein als Träger einer Geltung aufgefasst werden, die sich allein an der Gegenwart seiner Rezipienten bemisst, sondern es muss als ein material und mitunter sprachlich verfasster Gegenstand aufgefasst werden, der *zwischen* Teilnehmern eines ästhetischen Kommunikationsprozesses (zwischen den Produzenten und Rezipienten oder auch den Interpreten) steht. Ein Kunstwerk ist Ergebnis künstlerischer Handlungen, die nur zu einem Teil mit dem Erheben sprachlicher Geltungsansprüche verbunden sind, indem sie auf sprachlich artikulierbare Weltverhältnisse der Künstler rekurren. Angemessenheitskriterium für die Geltung des Werks und seiner Interpretation ist daher *sowohl* das Werk selbst *als auch* die Gegenwart seiner Rezipienten.

Im Zusammenhang mit der Frage nach ästhetischer Geltung muss die Art und Weise ihrer Überprüfung diskutiert werden. Warum verbinden wir, so wie Habermas behauptet, mit Kunstwerken den Geltungsanspruch der ästhetischen Stimmigkeit? Habermas' Antwort auf diese Frage müsste im Rahmen seiner Theorie einer interpretativ erschlossenen Lebenswelt lauten: weil wir es gelernt haben, dass mit Kunstwerken solcherart Geltungsansprüche verbunden sind. Immer, wenn wir ästhetischer Stimmigkeit begegnen, gehen wir davon aus, dass wir es mit einem Kunstwerk zu tun haben. Wie überprüfen wir aber in und nach Erlebnissen erhobene Geltungsansprüche, die wir dem Kunstwerk unterstellen? Die Antwort lautet: »nur unter den pragmatischen Voraussetzungen der Argumentation und das heißt in einer Einstellung [...], in der wir die naiv unterstellte Gültigkeit von [...] Erlebnissen suspendieren, um die *dahingestellten* Geltungsansprüche *hypothetisch* zu behandeln«⁶⁹ – das heißt, im kunstkritischen Diskurs. Was hat die Überprüfung der Erlebnisse dann noch mit dem Kunstwerk zu tun, anhand dessen der Diskurs geführt wird? Dazu sagt Habermas im Wesentlichen nichts. Der richtungsweisende Anhaltspunkt findet sich in einem Seel-Zitat, mit dem Habermas »das beurteilte Werk in der grammatischen Rolle eines Grundes für die Übernahme weltbildender Wahrnehmungsweisen« vertort⁷⁰. Das Werk in der grammatischen Rolle eines Grundes anzunehmen heißt, das Werk selbst wie einen guten Grund aufzufassen. Gründe sind ihrem Wesen nach Äußerungen, die dazu bestimmt sind, den Geltungsanspruch anderer Äußerungen einzulösen. Wenn nun dem Werk eine solche Funktion zukommen soll, müsste die ontologische Differenz zwischen einem nicht allein diskursiv vorliegenden Gegenstand und einer als Grund in Frage kommenden Äußerung zuvor zum Verschwinden

69 J. Habermas: »Entgegnung«, S. 345.

70 Ebd., S. 344.

gebracht werden. Dieses Problem (das natürlicherweise entsteht, wenn ein Diskurs auf die Gegenständlichkeit der Gegenstände, auf die er sich bezieht, postmetaphysisch zu verzichten versucht) wird von Habermas eher umkreist als gelöst. Habermas spricht von den »authentisch welterschließenden Erzeugnissen«, anhand derer »Wertstandards und entsprechende evaluative Aussagen« »validiert« werden.⁷¹ Im Dunkeln bleibt, was Habermas damit eigentlich meint. Die Validierung kann laut Habermas' eigenen erkenntnistheoretischen Prämissen eben nicht den Vergleich des Begriffs mit der Sache bedeuten; die Erlebnisse der ästhetischen Objekte sind vielmehr laut Habermas geprägt durch implizit unterstellte diskursive Geltungsansprüche. Authentizität und Welterschließungskompetenz können sich nach seiner Theorie erst dort zeigen, wo ihre Existenz unterstellt, d.h. behauptet wird: in der ästhetischen Rede. Der Begriff der ästhetischen Geltung bei Habermas wirft also ähnliche Probleme auf wie Wellmers Interferenztheorie ästhetischer Wahrheit: In beiden Fällen gibt es keinen außerdiskursiven Maßstab für die ästhetische Geltung des Gegenstandes.

Martin Seel schreibt gelungenen Kunstwerken einerseits Geltung als eine Interpretation der Erfahrung der durch das Kunstwerk dargebotenen Sichtweise zu: »Bestimmt ist das Besondere dieser Sichtweisen in den gelungenen Objekten selbst. Diese sind gelungen, weil das in ihrem Korrespondenzzusammenhang Erscheinende als Darbietung einer *angemessenen* Sichtweise erfahren wurde. Die Interpretationen der ästhetischen Kritik weisen auf den Gehalt dieser Sichtweisen hin.«⁷² Andererseits geht es laut Seel in der ästhetischen Erfahrung nicht primär um die vom Kunstwerk präsentierte Sichtweise; es ist vielmehr die »Strahlung« der künstlerischen Artikulation, die das Besondere der Kunsterfahrung ausmacht und die sich getrennt von der dargebotenen Sichtweise ästhetisch rezipieren lassen soll. Bleibt die »Geltung der künstlerischen Artikulation und die Geltung des künstlerisch Artikulierten [...] also zweierlei«⁷³, so ist der konzedierte Zusammenhang zwischen beiden Geltungsarten von keinem weiteren Interesse. Die »Geltung der Kunst« ist dann niemals »die der Gültigkeit des in oder von ihren Werken Dargebotenen«.⁷⁴ So kann nach Seel die in der Rezeptionssituation erfahrene Synthese (bzw. Verrückung) von Sichtweisen der Rezipienten sich nicht durch eine Konfrontation mit Sichtweisen vollziehen, die vom Werk verkörpert werden, sondern lediglich kann die Weise, wie ein Kunstwerk mir *erscheint*, auf mich Einfluss ausüben. »Daß gelungene Kunst-

71 Ebd.

72 M. Seel: Die Kunst der Entzweiung, S. 210.

73 M. Seel: »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, S. 69.

74 Ebd., S. 67.

werke oft hervorragende und unverzichtbare Gelegenheiten der Rechtfertigung von Sichtweisen oder Einstellungen sind, steht außer Zweifel. Nur muß man die von einem Werk dargebotene Sichtweise nicht ethisch oder ästhetisch oder sonstwie angemessen finden, um das Werk überwältigend zu finden.«⁷⁵ Diese Abgetrenntheit der Wahrnehmung des Werks von der durch es verkörperten Sichtweise behält es Rezipienten vor, eigene Weltbezüge von der Begegnung mit dem Kunstwerk abzutrennen und das Kunstwerk »nur ästhetisch« (ich verwende das Wort hier im umgangssprachlichen Gebrauch) zu rezipieren. Eine ästhetische Erfahrung ist nach Seel eine Erfahrung, die Rezipienten auf sich selbst und auf eigene Wahrnehmungsgewohnheiten zurückverweist. »So sind die Objekte eines bloßen Erscheinens oft Ausgangspunkte eines Wachwerdens für die Atmosphäre, die sie umgibt, oder für kunstbezogene und künstlerische Imaginationen.«⁷⁶ Mit dieser Beschreibungsart hat Seel Potential und Brisanz, die Begegnungen mit Kunstwerken innewohnen können, verabschiedet. Insbesondere ist vor solchem Hintergrund nicht mehr zu erkennen, dass Weltsichten durch Kunstwerke nicht nur dargeboten oder gepflegt, sondern auch in Frage gestellt werden können.

Der Anspruch der Künstlerin, dass ein Werk evident sei, richtet sich nicht allein auf die Geltung, die dem Kunstwerk *von seinen Rezipienten* unterstellt wird; er richtet sich darauf, dass die Alterität des Kunstwerks gegenüber den Rezipienten so wirksam wird, dass das Kunstwerk selbst in der Lage ist, die Anschluss- (d.h. auch Verstehens- und Interpretations-)möglichkeiten der Rezipienten zu begrenzen. Das Kunstwerk kann durch seine spezifische Materialität Projektionen provozieren. Projektionen der Interpreten (als dem Werk unterstellte Geltungsansprüche) sind also kein Einwand gegen das Gelingen des künstlerischen Evidenzanspruchs. Dabei kommt es jedoch gerade auf die Verknüpfung der von Seel als getrennt dargestellten zwei Seiten der Kunsterfahrung an. Nach Seels Formulierung können die zwei Geltungsarten der ästhetischen Erfahrung auch voneinander getrennt rezipiert werden. Dem widerspricht die Definition von Evidenz, die mit dem Evidenzanspruch der Künstlerin verbunden ist. Nicht nur die generelle Verschränkung der beiden von Seel als grundsätzlich trennbar bezeichneten Erfahrungsarten der Kunstrezeption ist einzuklagen – sprachliche Deutungen werden von nichtsprachlicher Erfahrung und Wahrnehmung verursacht und mitgetragen –, sondern noch wichtiger ist: Die nichtlösbare Verschränkung der spezifischen Materialität des Kunstwerks mit der an diese Materialität geknüpften sprachlichen Deutung ist schon die Basis sprachlicher

75 Ebd., S. 70.

76 M. Seel: Ästhetik des Erscheinens, S. 160.

Geltungsunterstellung.⁷⁷ Beim Evidenzanspruch geht es im Gegensatz zum Geltungsanspruch der Rezipienten nicht um eine Forderung, dass das konkrete Kunstwerk genau in der Weise in seiner Rezeption evident werde, wie es von der Künstlerin bzw. von anderen Rezipienten selbst als evident begriffen wurde. Der Anspruch auf die Erzeugung der Evidenz eines Kunstwerks in der Produktion ist aber auch kein Anspruch darauf, ganz im Unbestimmbaren zu verbleiben, wie dem Begriff Evidenz schon zu entnehmen ist. Evidenzerfahrung eines Kunstwerks ist keine Unbestimmtheitserfahrung. Im Gegenteil: In ihr wird etwas deutlich, und darauf bezieht sich der Evidenzanspruch der Künstler.

Die Tatsache, dass erfahrene Evidenz mit dem Kunstwerk selbst zusammenhängt, macht es möglich, dass verschiedene Menschen mit je verschiedenen Evidenzerlebnissen ihre Erzählungen über diese Erlebnisse unter Bezug auf das Kunstwerk miteinander vergleichen können. Über Evidenzerfahrungen kann kommuniziert werden. In diesen Kommunikationen werden Geltungsansprüche erhoben. Die *Erfahrung* der Evidenz des Werks ist jedoch nicht in demselben Sinne kommunikativ vermittelbar, wie es eine Aussage ist, für die ein Geltungsanspruch erhoben wird. Von einer Analogie von Geltungsanspruch und Evidenzanspruch kann daher nicht die Rede sein. Auf die Evidenz eines Kunstwerks kann man sich nicht allein im kunstkritischen Diskurs einigen, man muss diese vielmehr selbst erlebt haben.

6. Kunstkritiker

Aus den Befunden bei Seel und Habermas ergibt sich, dass für beide ein Kunstwerk einer Übersetzung in vermittelnde Sprache bedarf: einer Übersetzung der »Strahlung« der Artikulation des Werks in die Geltung sprachlicher Interpretation ästhetischer Erfahrungen bzw. einer Übersetzung der Erfahrung des Kunstwerks in eine Erläuterung seiner »ästheti-

77 Die Notwendigkeit einer Verschränkung der beiden Ebenen, die von Seel als getrennt rezipierbar beschrieben werden (die Weltsicht, die ein Kunstwerk darstellt, und die allein ästhetisch rezipierbare Art und Weise, wie diese Weltsicht sich in der Rezeption darbietet) wird auch eingeklagt von Brigitte Hilmer, die für die gelingende Darstellung einer Weltsicht das Zurücktreten der Artikulation hinter das Artikulierte feststellt. »Gelungen« wäre eine Darstellung oder Artikulation in diesem Fall genau dann, wenn sie als solche vor dem Artikulierten verschwindet, und nicht, wie es die kunstästhetische Indienstnahme will, als solche auffällig wird.« – Brigitte Hilmer: »Wer sieht die Welt? Zur heutigen Arbeitsteilung zwischen Philosophie und Kunst«, in: Bernd Kleimann/Reinold Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 88-103, hier S. 99.

schen Stimmigkeit«. Diese Brückenfunktion soll die Kunstkritik übernehmen. Es ist die »welterschließende Funktion der Sprache«, sagt Habermas, die uns zur Kunsterfahrung (wie zu allen anderen Erfahrungen) einen Zugang verschafft. Die Kunstkritik vollzieht »eine Übersetzungsleistung eigener Art. Sie holt den Erfahrungsgehalt des Kunstwerkes in die normale Sprache ein; nur auf diesem mæutischen Wege kann das Innovationspotential von Kunst und Literatur für Lebensformen und Lebensgeschichten [...] entbunden werden.«⁷⁸ Es sollte bis hierher bereits klar geworden sein, dass diese Vormachtstellung der Kritiker vor »anderen« Rezipienten systematisch nicht gehalten werden kann.

Kunstkritiker sind bekanntlich Menschen, die auf ästhetische Diskurse spezialisiert sind. Sie besitzen ein umfangreicheres Wissen als Laien und mehr Erfahrung im Umgang mit den Werken. Warum sollen sie jedoch prädestiniert sein, »mæutische« Funktionen zu übernehmen? Denn »[u]ms stellvertretende Mit- und Nachvollziehen geht es dem ästhetischen Kritiker nicht«, sagt Seel.⁷⁹ Wenn außerdem »das gewählte Sprachsystem [darüber] entscheidet [...], welche Klassen von Erfahrungen in einen gegebenen Argumentationszusammenhang als Evidenz eingehen dürfen«⁸⁰, scheint ein ›Vertreter‹ solch eines (ästhetischen) Sprachsystems eher ungeeignet zu sein, den Horizont des fachlichen Diskurses weiterzuentwickeln. Gerade die Verhaftung im Fachdiskurs, gerade die Kennerschaft verleitet Kritiker dazu, altbekannte Geltungen zu unterstellen. Werden gültige, im ästhetischen Diskurs gefestigte Maßstäbe nurmehr von den Kritikern auf Kunstwerke angewandt, wie lässt sich dann das Phänomen erklären, dass sich gerade der ästhetische Diskurs durch Neuheiten in der Kunst fortlaufend modifiziert? Wie kann es zur Veränderung ästhetischer Erwartungen an Kunstwerke kommen? Die Differenz zwischen Geltungs- und Evidenzanspruch lässt sich auch anhand dieser Frage ausbuchstabieren. Kunstkritik leitet laut Habermas die Wahrnehmung in der Weise an, dass durch sie die »Authentizität eines Werkes so evident [gemacht wird], daß diese Erfahrung selbst zum rationalen Motiv für die Annahme entsprechender Wertstandards werden kann.«⁸¹ Erst die Kunstkritik wäre Auslöser dafür, dass die Rezipienten den Geltungsanspruch des Kunstwerks anerkennen. Die »Authentizität« des Kunstwerks wäre also erst gegenwärtig, wenn sich der ästhetische Diskurs bereits verändert hat, gleichwohl gälte sie dann formal als die Ursache der Veränderung des Diskurses. Das Problem ist

78 J. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 244.

79 M. Seel: *Die Kunst der Entzweiung*, S. 212.

80 J. Habermas: »Entgegnung«, S. 166.

81 Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt/Main 1981, Bd. 1, S. 42.

hier offensichtlich eines der Angemessenheit des Diskurses, der eine Erfahrung nachträglich legitimiert, an den künstlerischen Gegenstand. Mit dem Begriff des Geltungsanspruchs lässt sich dem Dilemma der diskursiv abgeleiteten Stimmigkeit des Kunstwerks offensichtlich nicht entkommen. Der Geltungsbegriff bezieht sich immer auf den Wahrheitsgehalt der Rede über den Gegenstand, auch wenn es um implizite Geltungskriterien ästhetischer Stimmigkeit geht. Hingegen ist mit dem Begriff des Evidenzanspruchs mitgemeint, dass das Werk in seiner Verfasstheit den Diskurs, der über es geführt wird, mitbestimmt. Geltungsansprüche der Rede, die aus der geteilten Gegenwart der Urteilenden erhoben werden, können (unter den im fünften Kapitel erläuterten Prämissen) nicht das wahrnehmende und zugleich deutende Testen des Evidenzanspruchs der Künstlerin ersetzen. Der Begriff der Evidenz des Kunstwerks bezeichnet darüber hinaus eine Präzision der Materialität bzw. nichtsprachlichen Performativität des Kunstwerks, und diese Materialität bringt erst die Rede von der Geltung des Kunstwerks mit hervor. Anders gesprochen: Die Wirkung des Kunstwerks (auf alle Rezipierenden) vor aller kunstkritischen Übersetzung bestimmt die »Übersetzung« des Werks in Geltungsansprüche der Rede über das Werk. Diese Wirkung wiederum hängt mit den Werken selbst, mit der Weise ihres Hergestelltseins zusammen.

Dass Kunstkritiker in Kontexten des künstlerischen Betriebs oft Machtpositionen besetzen, die es ihnen ermöglichen, sich in breiterer Öffentlichkeit zu äußern, (Positionen, die »normale« Rezipienten so nicht haben), macht den größeren Einfluss der Kritiker auf ästhetische Debatten aus. Allein ihr Wissensvorsprung, der sich auf der Ebene einer Informiertheit über gängige Geltung bewegt und der die Spezialisiertheit ihres Faches ausmacht, zeichnet Kunstkritiker nicht vor anderen Menschen aus, angemessene ästhetische Erfahrungen zu machen und diesen Erfahrungen allgemeine Geltung zu unterstellen. Die Stellung, die Habermas der Kunstkritik als »mäeutische Disziplin« einräumt, ist somit nicht gerechtfertigt.⁸²

Sind Kunstkritiker auch keine Hebammen im Sinne Habermas', die dem Rest der Rezipienten Bewertungen von Kunstwerken vorgeben, indem sie der reibungslosen »Geburt« der Geltung des Werks in heutiger Zeit beiwohnen, so ist ihr Fachwissen andererseits doch im glücklichen Fall gelungener Kritik ein Fundus, der anderen Rezipienten als Anre-

82 Die Bedeutung, die Seel der Kunstkritik zuspricht, ist im Vergleich zur Rolle, die sie bei Habermas spielt, etwas schwächer. Sie besteht in ihrer Exemplarität: »Im Kontext der ästhetischen Kritik geben die konfrontativen Äußerungen ein *Beispiel* dafür, wie am betreffenden Gegenstand zu reagieren sei.« M. Seel: Die Kunst der Entzweigung, S. 250.

gung zur Verfügung gestellt werden kann. In solch glücklichem Fall ginge es weder darum, eigene Evidenzerwartungen zu »objektivieren«, noch darum, der Öffentlichkeit als Kritikerin zu demonstrieren, dass man selbst die intensivsten Evidenzerlebnisse an ausgewählten Kunstwerken hatte, noch darum, mit einem allein diskursiv erworbenen Informationsvorsprung zu glänzen.⁸³

Was heißt es nun, im Rahmen eines kunstkritischen Kommentars den Evidenzanspruch der Künstler zu berücksichtigen? Es kann nach allen obigen Ausführungen klarerweise nicht heißen, allein den *Ansichten* der Künstler zu folgen. So interessant es ist, Intentionen von Künstlern mit in den Informationspool über das Kunstwerk hineinzunehmen, so wenig steht den Künstlern das letzte Wort über die Einlösung ihrer ins Werk transformierten Intentionen zu. Aus allem im II. Teil Gesagten ergibt sich, dass der Anspruch der Künstler, ein evidentes Werk herzustellen, nur am Werk selbst auf die Probe gestellt werden kann. Dies heißt eben nicht, die anerkannte Geltung eines Werks, wenn es ein bereits kommentiertes ist, zu übernehmen, sondern bereits Gewusstes muss am Werk selbst wieder neu in Frage gestellt werden. Natürlich können dabei kunsthistorisch vergleichendes Wissen, Kenntnisse über Absichten und individuelle Arbeitsmethoden einer Künstlerin sowie Informationen über verwendete Materialien einfließen und in der Begegnung mit dem Kunstwerk »getestet« werden. Notwendig ist aber, die Entsprechung des Gewusstes im Erlebnis bestätigt zu finden. Der Einwand, dass interpretative Vorerschlossenheit die Rezeption des Werks restlos bestimmen könnte, kann an dieser Stelle systematisch nicht mehr gemacht werden; denn auch die Konstellation des Kunstwerks, die Weise wie es gemacht ist, bestimmt das Ergebnis seiner Rezeption. Eine oberflächliche Projektion eigener Ansichten und Meinungen auf das Werk kann von anderen Menschen anhand des Werks nachgewiesen und zurückgewiesen werden – was nicht heißt, dass sich verschiedene Interpretationen, die am Werk

83 Wolfgang Ullrich, dessen Thesen über das Kunstwerk ich einerseits nicht teile, gibt andererseits einen guten empirischen Einblick in Mechanismen der Kunstkritik, die eher sich selbst und ihre Kompetenz, Kunstwerke »hoher Kunst« in ihrer Unbestimmtheit erfassen zu können, ausstellen, als sich »Ansprüchen auf Erklärung und Vermittlung« zu widmen. »Diese leisten [...] kaum das, was sie, nach allgemeiner Ansicht, leisten sollen, und anstatt ein schwer verständliches Kunstwerk zu erklären, kunstgeschichtlich einzuordnen oder mit Hintergrundinformationen zu versehen, erschöpfen sie sich oft in einer Bekenntnissprache, die zweierlei zelebriert: Zum einen bekundet der Kommentator seine Rezeptionsleistung, betreibt kunstgläubige Selbstvergewisserung [...] Zum anderen wird der »hohe Kunstbegriff« weiter affirmiert, indem man seine Elemente artikuliert und weiter einübt.« Wolfgang Ullrich: »Der Kunstkommentar als Audienzbericht«, in: Ders.: *Tiefer hängen*, Berlin 2003, S. 22-28.

gewonnen sind, zugunsten einer einzigen Interpretation zurückweisen ließen.

Am besten ist die geforderte Verbindung am Beispiel einer Kunstkritik vorzuführen, die konkrete Konstellationen des zu beschreibenden Werkes mit dem verbindet, was sich am Werk zeigt. Die Kunstkritikerin Hanne Loreck beschreibt die Malerei der Künstlerin Geka Heinke aus drei wechselnden Perspektiven: Zunächst nimmt sie eine historische Zuordnung der auf den Bildern abgebildeten Gegenstände vor, welche mehrheitlich aus Inneneinrichtungen der 60er Jahre stammen. Loreck interpretiert unser Verhältnis zu diesen Gegenständen (auch) als ein psychologisches Verhältnis: »Für den Heimbereich wählt die Künstlerin unspektakuläre Orte und einzelne alltägliche Objekte, die ihre Besitzer kaum symbolisch auszeichnen, im Sinne des durchschnittlichen Geschmacks einer Zeit und ihrer ›normalen‹ Phantasmen jedoch umso repräsentativer sind.«⁸⁴ »Zwar handeln die Tapeten auch von Mustern [...], mindestens ebenso wichtig aber ist, dass es Zimmerwände sind, die derart dekoriert werden. Denn mit ihrer Festigkeit versprechen sie gegen jedes noch so Schwindel erregende und optisch trickreiche Dekor Halt und Orientierung.«⁸⁵ Gleichzeitig, an zweiter Stelle, ist Lorecks Text als Aufforderung an seine Leser zu verstehen, die Prozesse optischer malerischer Täuschungen nachzuvollziehen: »Obgleich oder sogar weil die Künstlerin die einzelnen Elemente perfekt mimetisch organisiert, sind die durch die Gegenstände hindurch entworfenen Räume dicht vor Täuschung – und vor Enttäuschung, wenn der Illusionismus der Malerei seine Mittel ganz und gar nicht verschweigt, sondern offen legt: Lasierend-fleckig aufgetragene bräunliche Farbe macht die Materialität der Regalbretter aus MDF aus, während der Bildträger Nesselstoff den hellen Streifen der Tapete »macht« (Regal 2001). Wird auf Hartfaserplatten, typischem Inneneinrichtungsmaterial aus dem Baumarkt, gemalt, so bleibt die bräunliche Masse unbehandelt stehen und bildet die Fugen zwischen den Badezimmerfliesen (Spiegel, 2001) oder den Fensterrahmen (Vorhang schwarz-weiß, 2002). Auch dass zum Beispiel das Doppelfenster (Rolladen, 2002) identisch ist mit dem Bildformat und im Maßstab 1:1 funktioniert, zählt zu Heinkes Kunstgriffen der enttäuschenden Täuschung.« Das von Loreck gesetzte Begriffspaar der »enttäuschenden Täuschung« ist deswegen geschickt gewählt, weil es einerseits die von der Künstlerin organisierte malerische Täuschung wiedergibt, sich andererseits auf das psychologische Verhältnis der Rezipientin zu jener Sicherheit bezieht, die die abgebildeten Gegenstände verspre-

84 Hanne Loreck: »Prekäre Nähe«, in: Geka Heinke: Der gestimmte Raum, Berlin 2004.

85 Ebd.

chen – und beide Enttäuschungen miteinander verknüpft. Ich lese Lorecks Text sowohl als Einladung, im Anschauen der Bilder genauer hinzusehen, als auch als Aufforderung, das eigene Befindlichkeitsverhältnis zu solcherart Inneneinrichtungen und zur spezifischen Farbigkeit der 60er Jahre mit ins Spiel zu bringen.

An dritter Stelle steht Lorecks Vorschlag, intellektuell an ein von Heinke als Tapetenmuster angeordnetes Motiv des Möbiusbandes anzuknüpfen: »Dass das Befinden im übertragenen Sinn Züge von subjekt-, vielleicht aber auch von generationsabhängigem Verhaftetsein tragen kann, das mögen die mehrfachen Bezüge zum Klaustrophobischen zum Ausdruck bringen. Diesen Zug einer unheimlichen Subjektivität oder des Unbewussten hat der späte Jacques Lacan seit Mitte der 1960er Jahre, also in jenem Zeitraum, der hier ästhetisch retrospektiv exponiert wird, in topologischen Figuren zu fassen versucht. Als die prominenteste gilt das Möbiusband. Geka Heinke verwendet es für die Überführung der Ausschließlichkeit von Außen und Innen in ein Kontinuum der Bewegung jenseits aller eindeutigen räumlichen Positionskordinaten: Diese Schlinge hat keine Vorder- und keine Rückseite; Außen ist Innen und Innen wird Außen.«⁸⁶ Das gedankliche Motiv des Möbiusbandes wird von Loreck aufgenommen und als Idee wieder ins Verhältnis zum Wie seiner Darstellung – zur malerischen Abbildung als Tapete – gesetzt. Die Einordnung von Heinkes Malerei in die Tradition der Trompe-l'œil-Malerei und die Nennung anderer Vertreter dieser Richtung ist dann noch kunstwissenschaftliches Handwerk, das als Anregung dienen kann, sich vergleichend mit verwandten künstlerischen Positionen zu beschäftigen. Hervorzuheben ist, dass Loreck erstens bei den Werken selbst mit ihrer Kritik beginnt und dass sie zweitens nicht verschweigt, dass es sich bei den konkreten Kunstwerken um Ergebnisse von Entscheidungen einer Künstlerin handelt. Diese Entscheidungen werden von ihr gewürdigt, ohne dass Loreck vorgibt, das private Weltverhältnis der Künstlerin bzw. ihre Ansichten wiederzugeben. Man kann hier von einem Testen eines implizit vorausgesetzten Evidenzanspruchs der Künstlerin sprechen, im Falle der Besprechung von Heinkes Malerei lässt sich sagen: Loreck ist fündig geworden, sie hat Evidenz am Werk erlebt und ihr Erlebnis den Lesern ihrer Besprechung zugänglich gemacht. Mit Lorecks kritischer Besprechung ist das Angebot an die Leser verbunden, eigene Stimmungen und Erfahrungen (z.B. hinsichtlich der Ästhetik der 60er Jahre oder hinsichtlich des Themas ›Sicherheitsgefühle im Häuslichen‹) mit den Bildern Heinkes zu konfrontieren. Weder ist eine endgültige Festschreibung künstlerischer Geltung gemeint noch ein Angebot, allein

86 Ebd.

die Wirkung der Bilder zu genießen, noch lese ich in Lorecks Text die Ansicht, jeder könne alles mit den Bildern Heinkes verbinden. Sujet, gedankliche und zu erfüllende Richtung ihrer Rezeption sind von der Künstlerin kraft ihrer Malerei vorgegeben. Loreck greift das vorliegende Angebot auf, kennzeichnet Erlebnismöglichkeiten und führt Gefundenes gedanklich weiter.

7. Der nicht sprachanaloge Charakter der ästhetischen Kommunikation (Schleiermacher, Wollheim, Mukařovský)

Die Kunstkritikern aufgegebene Verantwortlichkeit für eine Prüfung der Künstler-Evidenzansprüche an den Werken und die Aufforderung, Erfahrungen der Alterität gelungener Kunstwerke ins Verhältnis zu bereits bekannten Sinn- und Wahrnehmungsbezügen zu setzen, basiert implizit auf einer Annahme: es gebe so etwas wie eine ästhetische Kommunikation, die zwischen Künstlern und Rezipienten mit Hilfe des Kunstwerks stattfindet. Dem Werk selbst muss in einer solchen Denkart ein Versprechen auf Kommunikation eingeschrieben sein. Wenn sich ästhetische Kommunikation nicht zwangsläufig durch die Vermittlung einer »mäeutischen« Kunstkritik abspielt, welche die in den Kunstwerken liegenden Erfahrungsgehalte in die Umgangssprache einholt, muss davon ausgegangen werden, dass sich ein ästhetischer Kommunikationsbegriff auch ohne die Bedingung einer vorausliegenden kunstkritischen »Übersetzung« ästhetischer Erfahrung etablieren lässt. Der Begriff einer »ästhetischen Kommunikation« soll im Folgenden neu definiert und auf künstlerische Produktions- und Rezeptionsprozesse angewendet werden. Eine solche ästhetische Kommunikation via Kunstwerk existiert *neben* den Debatten über die Kunstwerke, die sich immer auf ästhetische Rezeptions- und Produktionserfahrungen beziehen.

Aber ist das Phänomen Kunst überhaupt mit dem Begriff »Kommunikation« zu treffen? Nur wenn in den folgenden Überlegungen Kommunikation *nicht* als genuin sprachliche Beziehung zwischen den Kommunizierenden aufgefasst wird, kann eine solche begriffliche »Übertragung« des Kommunikationsbegriffs in die Kunst plausibel werden. Im Folgenden ist der Fokus auf die Art und Weise gerichtet, in der eine kommunikative Beziehung als eine nicht-allein-sprachliche und also die Sprache zugleich nicht ausschließende Beziehung zwischen Künstlern und Rezipienten formulierbar wäre. Es geht unter anderem auch darum, das Verhältnis beider Kommunikationsbegriffe – des Begriffs ästhetischen Kommunizierens und des Begriffs sprachlichen Kommunizierens

über Kunst – zu erläutern. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu diskutieren, inwieweit durch den ästhetischen Kommunikationsbegriff ein Weltbezug der Rezipienten, die sich in der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken auch auf eine Welt außerhalb des Kunstwerks und eine Welt außerhalb der Kunst beziehen, angemessen berücksichtigt werden kann und wie dieser Bezug zur Welt in der Kunsterfahrung in Erscheinung tritt. Hinsichtlich einer Beziehung von Produzenten und Welt, einer Welt, die außerhalb des Kunstwerks und der Künstler liegt, knüpfe ich an den II. Teil an, in dem schon Entscheidendes dazu gesagt wurde.⁸⁷

Wie kann eine Eigenart der ästhetischen Kommunikation gefasst werden, die dezidiert nicht analog sprachlicher Kommunikation definiert ist, wenn also Kunstwerke weder die Stellung diskursiver Zeichen, die zwischen Produzenten und Rezipienten ausgetauscht werden, einnehmen, noch ästhetische Kommunikation lediglich als Kommunikation *über* die Werke angesehen wird? Anhand bereits existierender Modelle ästhetischer Kommunikation, die im Sinne unserer Fragestellung gegeneinander abgewogen werden, soll schrittweise der gesuchte Begriff an Kontur gewinnen. Ich betrachte dabei die drei im folgenden erläuterten ästhetischen Theorien als einen Beleg dafür, dass die Idee, Kunst als Kommunikation zu beschreiben, zu verschiedenen Zeiten und in ganz verschiedenen Kontexten nahelag.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers Ästhetik des freien Produzierens ist für unsere Fragestellung aus mindestens zwei Gründen von Interesse. Erstens ist das Kunstwerk als Ideal bei ihm etwas, das zur Schönheit der Natur hinzukommt, das also nicht abbildend auf das Naturschöne bezogen bleibt, sondern seine eigene Abschließung in sich selbst findet. Schleiermacher bezeichnet damit das Kunstwerk als ein Etwas, das der Welt hinzugefügt wird und zugleich nach eigenen Kriterien als different zur Welt gesehen werden muss. Und zweitens gibt Schleiermacher mit dem künstlerischen Produzieren, das von Urbildern in den Künstlern ausgeht, ein Differenzkriterium an die Hand, mit dem sich Kunstproduktion und -rezeption von sprachlichem Austausch unterscheiden lassen. Die Interpretation des Urbild-Begriffs changiert in der Begriffsgeschichte zwischen dem Urbild als einer reinen Idee und dem Urbild als dem Ideal eines Bildes für »die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.«⁸⁸ Schleiermacher verwendet einen Urbildbegriff, der auf Platon zurückgeht und

87 Vgl. Kap. II.2; vgl. dort auch meine Erläuterung zur Verwendung des Welt-Begriffs (Fußnote 19).

88 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 17 (A 58 / B 58f.).

der durch Goethe wieder in die Debatte gebracht wird: Urbild als vollkommenes Vorbild oder Muster. Mit Muster ist ein Prototyp gemeint, bei dem es darauf ankommt, dass es in einem Kunstwerk auf exemplarische Weise um etwas geht. Die Exemplarität ist an ein Bild (Urbild/Vorbild) gebunden, die Idee ergibt sich als innere Anschauung einer Künstlerin, die sich bemüht, innere Vorstellungsbilder in Elemente eines entstehenden Kunstwerks zu transformieren.

Der Begriff des Urbildes, das laut Schleiermacher in der Künstlerin gebildet ist, unterscheidet sich vom Begriff des Evidenzanspruchs der Künstlerin qualitativ dadurch, dass das Urbild Emotionalität und Bildhaftigkeit imaginärer Vorstellungen zur Grundlage künstlerischer Produktivität erhebt, während der Terminus ›Evidenzanspruch der Künstler‹ den Gedanken der Künstler einen breiteren Raum gibt. Dass Ideen und Gedanken immer auch mit Vorstellungsbildern und Gefühlen verknüpft sind und dass Emotionalität und Bildhaftigkeit nur im Zusammenhang mit Bewusstsein zu denken ist, ist vorausgesetzt. Wiewohl Urbild und Künstler-Evidenzanspruch also nicht gleichgesetzt werden können, kann man sie als Differenzierungen einer Beschreibung der Ausgangsbedingungen im Bewusstsein und Unterbewusstsein der Künstler verstehen. Beim Begriff des Evidenzanspruchs liegt der Akzent auf der Absicht der Künstler, ein (evidentes) Werk zu produzieren; die Entstehung des Werks aus inneren Urbildern heraus wird von Schleiermacher im Gegensatz dazu als etwas Triebhaftes dargestellt.

Schleiermachers Begriff ›Urbild‹ ist archetypisch aufzufassen. Die Bildhaftigkeit, die mit sinnlichen Wahrnehmungsvollzügen und inneren Vorstellungsbildern in Zusammenhang gedacht werden muss, steht für etwas, über das sich zwar sprechen lässt; Idee oder gar Urbild sind aber keine Entitäten, die im Medium alltagssprachlicher oder wissenschaftlicher Kommunikation reformulierbar wären.⁸⁹

Diese Auslegung des Urbild-Begriffs ist eine Voraussetzung für eine produktive Lesart von Schleiermachers Ästhetik, wenngleich hier die Schwierigkeit auftritt, dass in unserer Zeit ein »Urbild« eigenartig substanzlos und als eine Fiktion erscheint. Mein Vorschlag ist, den Begriff insofern zunächst zu akzeptieren, als intuitiv einleuchtet, dass es in der Kunst Generalisierungen, Vorbilder und Muster im Sinne von Prototypen, Modellen oder Archetypen gibt, dass es Künstlern wichtig ist, anhand der Kunstwerke Allgemeines (das auch im konkreten Besonderen

89 Schleiermacher verwendet den Begriff ›Urbild‹ anders als Schelling, der der Kunst die Repräsentation des Urbilds als »Gegenbild« zuteilt und dabei eine Anschaulichkeit allgemein existierender Ideen in der Kunst intendiert.

eine Generalität aufweist) vorzuführen und dass Rezipienten dieses Allgemeine an Kunstwerken suchen.

Das platonische Paar Urbild/Abbild wird von Schleiermacher insoweit wesentlich modifiziert und ins Individuum verlegt, als im künstlerisch produktiven Menschen eine je konkrete Form des Urbildes als Symbol des Absoluten existiert. »Die Fantasie aber in ihrer reinen Tätigkeit geht von den Urbildern aus, die der Mensch in sich trägt. Diese haben nicht nur das Allgemeine zum Gegenstand, sondern auch das Besondere und bis ins Individuelle hinab.«⁹⁰ Das Urbild im Einzelnen ist überindividuell und einzigartig zugleich, denn es stellt den »reinen Typus des Dargestellten in seiner Besonderheit« heraus.⁹¹ »Und so ist die Kunst die Ergänzung der Wirklichkeit«⁹², denn jedes individuell in der Kunstproduktivität vorgestellte Urbild bildet die Wirklichkeit nicht ab, sondern fügt der Wirklichkeit etwas Neues hinzu.

Eine Ausrichtung auf das Bild gilt bei Schleiermacher auch für die Kunst der Sprache, für die Poesie. »Die Richtung auf das Poetische führt auf das Bild, und wenn wir Poesie von Philosophie ihrem Wesen nach unterscheiden, so müssen wir uns zunächst an die objektive Seite der Poesie halten, dieses ist als die sinnliche Vorstellung etwas außerhalb der Sprache...«⁹³ Für unsere Suche nach einem Differenzkriterium zur Unterscheidung zwischen ästhetischer Kommunikation durch Kunst einerseits, sprachlicher Metakommunikation andererseits ist diese Zuordnung der Poesie zum Bildlichen bzw. Urbildlichen von Interesse; denn sie zeigt, dass Schleiermacher auch Kunstwerken, deren Medium die Sprache ist, die Vollkommenheit des Urbildes zuordnet.⁹⁴

90 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, Hamburg 1984, S. 33.

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: »Aus: Vorlesungen über die Ästhetik«, in: Ders.: *Hermeneutik und Kritik*, hg. v. Manfred Frank, Frankfurt/Main 1977, S. 408.

94 Manfred Frank ordnet Schleiermachers Ästhetik und damit auch dessen Poetik als Sonderfall Schleiermachers allgemeiner Hermeneutik zu, »deren Gegenstand nicht das Universelle und nicht das Einzelne, sondern die vom einzelnen Sinn modifizierte allgemeine Bedeutung ist«. Trotz solch einer Zuordnung der Poetik zur Hermeneutik wird die Differenz, die Schleiermacher zwischen Sprache und Urbildlichkeit konstruiert, von Frank nicht in Frage gestellt. In unserer Lesart Schleiermachers kann dies nur heißen: In der Kunst steht das Bildhafte, das nicht abgelöst von seiner Deutung existiert, im Vordergrund, während in nichtkünstlerischer Sprache die Imagination als bildliche Vorstellung zwar vorhanden ist, aber nicht in derselben Weise wie die Urbilder in der Kommunikation durch Kunst. Diese strukturelle Ähnlichkeit zwischen künstlerischer und nichtkünstlerischer Kommunikation (bei gleichzeitiger Spezifik der Kunst) ist vergleich-

Weil bei Schleiermacher kein eindeutiger Hinweis auf seine Definition des Urbildbegriffs zu finden ist, hat sich eine Kontroverse darüber entwickelt, ob der Begriff des Urbildes sich eher der *Tätigkeit* vollkommenen Produzierens zuordnet oder ob die urbildliche Vollkommenheit dem produzierten *Produkt* zukommt. Dieser Streit ist insofern unglücklich, als die eine Lesart die andere nach Schleiermachers eigenen Prämissen nicht widerlegt, ja beide miteinander im Zusammenhang stehen.⁹⁵ Es geht nämlich gerade darum, im Produkt den Spiegel der Tätigkeit zu erkennen. »Die Darstellung ist nur Durchgangspunkt auf der einen Seite. Sie will das Urbild wiedergeben, und dieses [...] kann nicht mitgeteilt werden, wenn nicht auch das mitgeteilt wird, woraus es hervorgegangen ist. Das war aber nur die Stimmung, nicht das bestimmte Gefühl, nicht die Volition.«⁹⁶ Das Urbild geht im besonderen Moment seiner Entstehung aus einer Stimmung hervor, die individuelle Stimmung teilt sich umgekehrt als etwas Inneres, das sich in der Produktion nach außen kehrte, im Urbildlichen des Kunstwerks mit. Sind die Weisen, materiale Vollkommenheit herzustellen, in den verschiedenen Künsten unterschiedlich, so ist die Stimmung, aus der das Urbild hervorgeht, systematisch gesehen von der Kunstgattung unabhängig. Dies schafft die Berechtigung dafür, über die Produktion in den verschiedenen Kunstgattungen in der Allgemeinheit einer Ästhetik zu sprechen, obwohl sich die Transformation der Stimmung ins je verschiedene Material sehr unterschiedlich vollzieht. Der Begriff des Urbildes steht allerdings für die von Schleiermacher hervorgehobene Idee der Vollkommenheit; insofern reicht für seine Definition eine Erläuterung der Art, das Urbild entstehe aus einer individuellen Stimmung heraus, nicht aus. Auch die Verknüpfung der Frage nach dem Urbild mit Schleiermachers Glaubenslehre, in der Christus »als geschichtliches Einzelwesen zugleich urbildlich« gewesen sei,⁹⁷ bringt keinen entscheidenden Gewinn für die ästhetische Fragestellung.

bar mit derjenigen, die ich ausgehend von Husserl in Kap. III.4 erläutert habe. Wichtig ist, dass Kunstwerke als Resultate von künstlerischen Handlungen der Produzenten aufgefasst sind. – Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine*, Frankfurt/Main 1977, S. 223.

95 Die dezidierten Positionen dieses Streits kann man nachlesen bei Thomas Lehnerer: *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart 1987, S. 288f. – Zur Frage, ob es sich bei den Urbildern Schleiermachers um die platonischen Ideen handelt, vgl. ebd., S. 295f.

96 F. D. E. Schleiermacher: *Ästhetik*, S. 33.

97 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Der christliche Glaube, nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt*, hg. v. Martin Redeker, 2 Bde., 7. Aufl., Berlin 1960, § 93. – Vgl. auch Th. Lehnerer: *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, S. 293ff.

Scheint eine präzise Angabe aller Inhalte des Begriffs im Sinne Schleiermachers nicht möglich, so nennt Schleiermacher doch weitere wesentliche Merkmale, die mit der Idee der Vollkommenheit im Urbild verknüpft sind. Sowohl der Moment des gelingenden Produzierens als auch das künstlerische Produkt sind gekennzeichnet durch eine besondere Symbiose von Begeisterung und Besonnenheit; formal gesprochen liegt eine »organische Vollkommenheit« vor, die sich von der »unbestimmten Mannigfaltigkeit« abhebt, die vor und nach dem Glücksfall der Verwendung eines Urbildes in der Produktion existiert, ja die sich diesem »verworrenen Spiel« sogar entgegensetzt. »Da sich nun die Kunst überhaupt aus dem verworrenen Spiel der Fantasie erhebt, so besteht ihre Vollkommenheit darin, wie sie sich jenem entgegensetzt.«⁹⁸ Die Etablierung eines Urbildes im Prozeß seiner Prägung ins Kunstwerk ist also der Moment einer besonderen Ordnung und zugleich einer Intensivierung. Die Begriffe »elementare Vollkommenheit«, »Maß und Regel«⁹⁹ stehen für die Ordnung und für die Beteiligung des Bewusstseins, die Begriffe »Erregung« und »organische Vollkommenheit« für die Besonderheit des entstehenden bzw. entstandenen Ganzen als eines in seiner Intensität Herausgehobenen.

Bewusstsein und Besonnenheit sind, darauf kommt es für die eingangs gestellte Frage nach der Differenz der Kommunikationsformen an, nun nicht rein begrifflich zu denken in dem Sinne, dass die Künstlerin im Moment des Produzierens schon immer präzise sagen könnte, was sie tut.¹⁰⁰ Vielmehr sind sie zu verstehen als bildliche und begriffliche Vorstellungen über die Welt, die in ihrer Eigentümlichkeit Einzelnen vorliegen. Nun lässt sich allerdings nicht von Bewusstsein sprechen, das einem Kunstwerk eignet. Der Zusammenhang zwischen Bewusstsein und Werk ist vielmehr der, dass sich anhand der Ausführung des Kunstwerks auf ein Bewusstsein schließen lässt, mit dem dieses geschaffen wurde: »Alle Vollkommenheit der Ausführung gehört der Besonnenheit.«¹⁰¹

Geht man unter Berücksichtigung des bis hierher Gesagten nun von der empirischen Tatsache aus, dass viele Kunstwerke getrennt von ihren Produzenten (z.B. nach dem Tod ihrer Autoren) bestehen, ergibt sich die Frage, wie die »Vollkommenheit der Ausführung«, die als Spiegelung eines eigentümlichen Urbildes auf Seiten der einzelnen Produzentin ge-

98 Schleiermacher: *Ästhetik*, S. 31.

99 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: »Über den Begriff der Kunst (Akademiereden 1831/32)«, in: Ders.: *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*. Hamburg 1984, S. 184.

100 Vgl. Kap. II.5.

101 F. D. E. Schleiermacher: *Ästhetik*, S. 31.

deutet werden kann, für diejenigen, die dem Kunstwerk begegnen, erschließbar wird. Hier gibt Schleiermacher eine überraschende und originelle Antwort: Rezipienten können sich allein aufgrund ihrer eigenen künstlerischen Produktivität den Formen des Kunstwerks nähern, indem sie versuchen, die ihnen selbst eigentümlichen Urbilder der vorgefundenen Form des Kunstwerks anzunähern, ja versuchen, diese in die vom Kunstwerk vorgegebene Vollkommenheit einzutragen. Bevor mehr zum Rezeptionsmoment gesagt wird, das den Ausschlag dafür gibt, dass sich Schleiermachers Ästhetik unter dem Stichwort der ästhetischen Kommunikation lesen lässt, möchte ich auf eine systematische Voraussetzung einer solchen Darstellung eingehen. Den Zusammenhang zwischen individueller Eigentümlichkeit und der Überindividualität aller menschlichen Natur im Begriff des Urbildes bei Schleiermacher interpretiert Thomas Lehnerer als eine Definition des »Grundcharakter[s] der Kunst«, der darin bestehe, »Individuelles in idealer Weise zur Darstellung zu bringen«.¹⁰² Unter Lehnerers Lesart des Urbildbegriffs lässt sich eine einleuchtende Erklärung dafür, warum andere Individuen mit dem von einer Künstlerin hergestellten Kunstwerk überhaupt etwas anfangen können, nicht ohne Weiteres finden. Es geht bei Schleiermacher aber darum, dass in der Kunst Ideales individuell zur Darstellung gebracht wird. Denn Schleiermacher schreibt: »Jeder Mensch nämlich trägt alle menschliche Individualität in sich mittels des Verhältnisses seiner eigenen zur menschlichen Natur überhaupt, und so auch in anderen hierdurch vermittelten. Was also Element des Kunstwerkes sein soll, das muß in seinem ewigen reinen Sein mangellos und unverkümmert dargestellt werden.«¹⁰³ Geht es am Kunstwerk um den »reinen Typus des Dargestellten in seiner Besonderheit«, ist dies nicht zu verwechseln mit der Besonderheit, die in einer reinen Form dargestellt ist. Die Überindividualität ist konstitutiv für das Urbild, auch wenn es (nur) in individueller Ausprägung existiert. Dies ist die systematische Voraussetzung dafür, dass mit Schleiermacher die Brücke zwischen Produzenten und Rezipienten anhand des Kunstwerks geschlagen werden kann. »Eben so soll durch das Werk nur, was in der Seele des Urhebers war, in andere Seelen (ohne irgend bestimmten Zweck, denn er weiß ja nicht, in welche) übertragen werden. Das Uebertragene ist aber nicht das an sich unübertragbare Gefühl (Rb. Ueber dieses bleiben wir vielmehr immer zweifelhaft), sondern das Urbild selbst.«¹⁰⁴ Wie soll sich ein Bild übertragen lassen zwischen zwei Menschen, die sich unter Umständen nie begegnen? Diese Übertragung ist nur vorstellbar, wenn man sich das

102 Th. Lehnerer: Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers, S. 295.

103 F. D. E. Schleiermacher: Ästhetik, S. 33.

104 Ebd., S. 20.

Kunstwerk als einen Träger (bzw. Repräsentanten) von Bildern vorstellt, und zwar von Bildern, die in Besonnenheit geschaffen wurden und die ein bestimmtes »Maaß« und eine bestimmte »Regel« aufweisen. Zum Verhältnis der Urbilder, die in der Künstlerin vorhanden sind, und dem äußerlichen bzw. veräußerten Bildhaften des Kunstwerks gibt Schleiermacher folgenden Anhaltspunkt: »Die Urbilder entstehen zwar aus der Stimmung frei, aber wenn man fragt, warum werden sie nicht alle realisiert und also auch nicht alle recht bestimmt, so liegt die Ursache darin, weil nur einige einen Anknüpfungspunkt in der äußeren Welt finden...«¹⁰⁵ Es muss also Anlässe der sinnlichen Wahrnehmung geben, die die Künstlerin sucht oder auch vorfindet, in denen sich eine Übertragung des inneren psychologischen Bildes auf äußerlich vorliegendes Material anbietet oder ergeben kann.

Eine Beziehung der Rezipienten zum Werk ist besonders dann einleuchtend, wenn ihr lebensweltlicher Kontext weitestgehend mit dem der Künstler übereinstimmt. Denn es gibt offensichtlich gemeinsame Anknüpfungspunkte von Produzenten und Rezipienten an ein Kunstwerk, wenn es aus dem Fundus einer geteilten Welt stammt. Ist die sinnlich und begrifflich erfahrene Welt von Rezipienten und Produzenten ganz offensichtlich verschieden – und dies ist der Testfall für die schleiermachersche Ästhetik –, so bleibt allein das Kunstwerk, das eine Rezipientin nun ohne einen mit der Künstlerin geteilten Horizont in Beziehung zur Welt setzen muss. Nach Schleiermacher verliert ein Kunstwerk in diesem Fall an Bedeutsamkeit, das heißt, seine Urbildlichkeit ist nicht mehr so leicht wie im Falle eines geteilten Wahrnehmungshorizontes (wieder-) zu erkennen. Aber Schleiermacher spricht auch von der Möglichkeit einer ›Aufbewahrung‹ des geschichtlichen Zusammenhangs, in dem das Kunstwerk entstand: »Daher ein Kunstwerk, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, wenn dieser nicht geschichtlich aufbewahrt wird, von seiner Bedeutsamkeit verliert.«¹⁰⁶ Allein unter der Aufbewahrung des geschichtlichen Zusammenhangs lassen sich zwei Dinge verstehen, die zwar miteinander verknüpft, aber nicht dasselbe sind: erstens die Aufbewahrung der Geschichte des konkreten Kunstwerks und zweitens die Geschichte als allgemeiner historischer Kontext, in dem das Kunstwerk entstand. Die Kenntnis beider kann zunächst den Zugang der Rezipienten zum Kunstwerk erleichtern: das ist ein empirischer Befund. Es handelt sich hier um die Stelle, an die anknüpfend Gadamer behauptet, das Kunstwerk hätte bei Schleiermacher »nur dort seine wirkliche Bedeutung, wo es ursprünglich hinge-

105 Ebd., S. 28.

106 Ebd.

hört« und die Erfassung seiner Bedeutung wäre »eine Art von Wiederherstellung des Ursprünglichen«. ¹⁰⁷ Nun behauptet freilich Schleiermacher gerade nicht, »daß die wahre Bedeutung des Kunstwerkes aus dieser ›Welt‹, also vor allem aus seinem Ursprung und seiner Entstehung allein zu verstehen ist«. ¹⁰⁸ Zwar steht das Urbild »in seiner Besonderheit« am Anfang der Kunstproduktion, jedoch bedeutet das nicht, dass man immer zu diesem Anfang zurückkehren müsste. Diese falsche Lesart stammt von Rudolf Odebrecht, der die Kunsterfahrung antiker Werke vereinfachend und verfälschend erläutert:

»Selbst die Gebildeten befinden sich in einer Selbsttäuschung, wenn sie diese Werke wirklich ästhetisch zu erleben glauben. Der Zusammenhang mit der Lebenseinheit des klassischen Altertums ist aufgehoben. So kann das Verständnis dieser Kunst immer nur notdürftig auf einem intellektuellen Umwege durch das Beziehen auf die Phantasie der griechischen Künstler erreicht werden.« ¹⁰⁹

Die Deutung der Hermeneutik Schleiermachers, die Gadamer in *Wahrheit und Methode* am Beispiel der Kunsterfahrung entwickelt, ist eine gar zu einfach aufgebaute, die eine Übertragung des Urbilds in die Materialität des Kunstwerks nicht wirklich berücksichtigt. Folgt man Schleiermacher darin, dass eine Übertragung innerer Urbilder in äußere Kunstwerke vorgestellt werden kann, so ist die Situation, in der das Kunstwerk erlebt wird, grundsätzlich anders zu beschreiben, als Gadamer es tut. Als Alternative erscheint Diltheys Darstellung der ästhetischen Rezeptionssituation bei Schleiermacher:

»Die festen, starren, unverschiebbaren Teile sind nur die gegebene Bedingung für die Bewegung der weichen Teile, für die Formulierung derselben von der Innerlichkeit aus. Und hier führt er [Schleiermacher] ein in diesem Zusam-

107 H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 171.

108 Ebd.

109 Rudolf Odebrecht: *Schleiermachers System der Ästhetik*, Berlin 1932, S. 158. – Zur Nachschrift der Ästhetik Schleiermachers durch Rudolf Odebrecht äußert sich auch Thomas Lehnerer kritisch: »Bringt die Nachschrift nichts neues – dies ist faktisch bei weitem der häufigste Fall – so ist sie nicht nur überflüssig, sondern sie stört auch durch Wiederholungen und Umformulierungen des schon Gesagten das im Originaltext klar erkennbare Gefälle der Gedankenbewegung: sie zerstört die inneren Bezüge des Texts. [...] Zudem bringen es die veränderten Formulierungen der Nachschriften mit sich, daß neue, im systematischen Kontinuum des Originaltexts nicht ausgewiesene Terminologie verwendet wird.« Thomas Lehnerer: »Zur vorliegenden Ausgabe«, in: F. D. E. Schleiermacher: *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, Hamburg 1984, S. XXX.

menhang für ihn sehr fruchtbares Prinzip ein, durch das er seine Theorie von der Projektion der Innerlichkeit nach außen in der Kunst durchführbar macht. Wo uns in der Außenwelt ein Äußeres entgegentritt, das als der Ausdruck unseres Inneren gefasst werden kann, da freuen wir uns, zu finden, was wir sonst würden selbst gebildet haben, da ist die künstlerische Darstellung desselben nur ›der abgekürzte Prozess des eigenen Bildens‹.¹¹⁰

Den Begriff Ausdruck, den Dilthey eigenmächtig einträgt und der als ›Entäußerungsbegriff‹ Probleme mit sich bringt, ersetzen wir durch die Beschreibung der Urbildlichkeit, die (auch bei den Rezipienten) von Stimmungen begleitet wird: Wo uns in der Außenwelt ein Äußeres entgegentritt, das als Äquivalent unserer inneren Urbilder gefasst werden kann, da freuen wir uns, zu finden, was wir sonst würden selbst (als Äquivalent unserer inneren Urbilder) gebildet haben.

Dieser Begriff des freien Produzierens ist auf fast alle Menschen anwendbar, nämlich auf alle diejenigen, die Gemütskräfte besitzen, von denen sie gedrängt werden, Natur und Kunst im Lichte bestimmter Stimmungen zu erleben und so innerlich entstehende Urbilder an das, was äußerlich entgegentritt, heranzutragen. Im Sinne einer so verstandenen Produktivität sind alle Menschen Künstler, wie Joseph Beuys später, Schleiermacher frei zitierend, bemerkte.

»Und nun dürfen wir nur denen, welchen die Gabe der Erfindung fehlt, auch noch die ausübende Fertigkeit nehmen: so haben wir den Ort gefunden für die selbst nicht productiven aber doch für die Kunst erregten Kunstfreunde, welche doch nicht so befriedigt sein können durch den Genuss und nicht so begeistert für das Gedeihen der Kunstthätigkeiten, wenn nicht auch sie mit den Künstlern selbst wenigstens die ursprüngliche eigenthümliche Erregung gemein hätten.«¹¹¹

Die eigentümliche Stimmung, aus der Urbilder hervorgehen, mit den Künstlern gemeinsam zu haben, kann im Rahmen von Schleiermachers eigenen systematischen Voraussetzungen aber nur heißen, die jeweils *eigenen* Urbilder aus der Stimmung hervorgehen zu lassen. Es ist unmöglich, den Prozess des Urbildens der Künstler nachzuerleben: aus dem einfachen Grund, dass in jedem Individuum die Urbilder in einer eigenen Konkretheit entstehen. Es zeigt sich hier, dass Gadammers Interpretation, Schleiermacher verlange, den »Anknüpfungspunkt im Geiste des Künstlers wiederzugewinnen«¹¹², auf einer falschen Lesart basiert.

110 Wilhelm Dilthey: *Leben Schleiermachers*, Berlin 1966, S. 444.

111 F. D. E. Schleiermacher: »Akademiereden«, S. 166.

112 H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 172.

Als Anknüpfungspunkt muss in der Kunstrezeption so wie im Naturerlebnis immer das bestimmt werden, was materiell vorliegt. Schleiermacher bezeichnet diese Materialität des Kunstwerks auch als die Elemente, aus denen das Kunstwerk besteht. Die Wahrnehmung der Elemente tritt in ein Zusammenspiel mit dem Bewusstsein der Rezipientin; die Differenz zum Naturerlebnis besteht in dem Wissen, dass die als Kunstwerk vorliegenden Elemente von einem anderen Bewusstsein geschaffen wurden. »Daß aber diese Elemente [Begriffe, Bilder, Töne und Bewegungen] hier nur als Bewußtsein betrachtet werden, ist klar, weil ihre Wirkung weder auf das Element noch auch rückwärts auf den Leib nicht im mindesten in Betracht kommt, sondern nur, wie sie im Künstler als Bewußtsein entstehen und wieder auf den Betrachter als Bewußtsein wirken.«¹¹³ Ausgeklammert werden soll an dieser Stelle die Frage, ob die Elemente des Kunstwerks leiblich mitkonstituiert sind und leiblich rezipiert werden, hier besteht wahrscheinlich ein Dissens mit Schleiermacher; wichtig ist, dass Schleiermacher von einer Verbindung beider Bewusstseine (desjenigen der Künstlerin und desjenigen der Rezipientin) durch die Elemente des Kunstwerks ausgeht. Dass die Elemente des Kunstwerks als Bewusstsein betrachtet werden, heißt weder, dass sie an sich selbst Bewusstsein *sind*, noch, dass sie mit dem Bewusstsein des Künstlers verwechselt werden. Lediglich verweisen sie auf ihre Entstehung aus einem anderen Bewusstsein heraus, das dem Kunstwerk »Maaß« und »Regel« verlieh. Das Sich-Beziehen auf den Geist des Künstlers kann also nur ein über das Kunstwerk vermitteltes und ein am Kunstwerk vollzogenes sein. Das bedeutet auch, dass es genauso gut in einer Zeit stattfinden kann, in der der historische Horizont der Produktion des Werks der Vergangenheit angehört. Der Vorgang der Rezeption ist prinzipiell der gleiche wie der zeitgenössischer Kunstwerke. Schleiermacher sagt selbst: »Ohne ein solches Heraustreten [des Kunstwerks aus seinem ursprünglichen Zusammenhang] wird es nicht Gegenstand des Verkehrs.«¹¹⁴ Da dem Wort Verkehr zunächst einmal nichts Negatives anhaftet, es vielmehr nur den Umgang der Menschen mit Kunst beschreibt, gehe ich davon aus, dass Schleiermacher ganz selbstverständlich annahm, dass Kunstwerke aus ihrem Entstehungskontext herausgelöst werden müssen, wenn sie unter die Leute kommen sollen, und ich gehe weiterhin davon aus, dass er nicht sagen wollte, jede Möglichkeit, die Werke angemessen zu erleben und zu interpretieren, sei an Zeitgenossenschaft gebunden. Freilich liegt der ganzen Konstruktion ein Gedanke zugrunde: der Gedanke von der einen Menschenwelt, die als ein

113 F. D. E. Schleiermacher: Ästhetik, S. 32.

114 Ebd., S. 28.

Kontinuum existiert, auch wenn sie historischen Veränderungen unterworfen ist. Ob man dies universell verstehen oder lediglich bezogen auf jeweilige kulturelle Kontexte gelten lassen möchte, bleibt eine Ermessensfrage. Mindestens im Rahmen einer Kultur und ihrer Geschichte leuchtet es ein, dass die Mitglieder dieser Kultur Prämissen miteinander teilen, die eine Urbildlichkeit plausibel erscheinen lassen. Wie weit der Gedanke der »einen Welt« in Zeiten der Globalisierung und einer internationalen Kunstszene reichen kann, ist auch auf dem Hintergrund von Schleiermachers Ästhetik von Interesse. Schleiermacher jedenfalls nimmt an, dass sich in der Summe aller künstlerischen Produktionen und also in der Summe aller Kunstwerke die »ganze Welt« spiegelt und dass es immer ein Ausschnitt dieser Welt ist, der im einzelnen Kunstwerk enthalten ist:

»Aber wenn gleich nur einzelnes durch einzelnes, so geht doch hervor, daß, wenn wir alle künstlerischen Produktionen zusammennehmen, da in allen geistigen Einzelwesen die ganze Welt sich spiegelt, aber in jedem anders, indem er sein eigenthümliches Wesen in seinen Lebensmomenten abwickelt, auch gewiß die ganze Welt, und zwar nach allen verschiedenen Weisen, in ihr wiedergegeben wird.«¹¹⁵

Bis hierher lässt sich zusammenfassen, dass die Ästhetik Schleiermachers als eine Variante ästhetischer Kommunikationstheorie gedeutet werden kann, denn ein Kunstwerk ist mit Schleiermacher etwas, das auf seine Herstellung aus einem anderen Bewusstsein heraus verweist. Dieses Bewusstsein ist eines, das nicht allein als ein auf sprachliches Kommunizieren ausgerichtetes zu verstehen ist, sondern eines, das sich ebenso sehr aus bildlicher Vorstellungskraft speist. Mit Schleiermacher lässt sich also zeigen, warum Kunstwerke nicht durch alltagssprachliche oder wissenschaftliche Sprechhandlungen ersetzt werden können.¹¹⁶

In Bezug auf unsere Fragestellung nach einem ästhetischen Kommunikationsbegriff lässt sich freilich Schleiermacher kritisch entgegenhalten, dass die These der Entstehung des Kunstwerks aus Stimmungen und Gefühlslagen heraus unklar lässt, inwieweit ein Kunstwerk als eine

115 F. D. E. Schleiermacher: »Akademiereden«, S.176f.

116 Zur Unübersetzbarkeit von Erfahrungsgehalten von Kunstwerken in alltagssprachliche Kommunikation vgl. auch die Kritik Reinold Schmückers an Habermas: »Denn die Bedeutung, die der ästhetischen Kunst in der Moderne zugewachsen ist, läßt sich kaum plausibel motivieren, wenn man davon ausgeht, daß Kunstwerke nur Erfahrungsgehalte zu kommunizieren vermögen, die auch wesentlich einfacher, nämlich alltagssprachlich kommuniziert werden könnten.« Reinold Schmücker: Was ist Kunst? Eine Grundlegung, München 1998, S. 275.

individuelle künstlerische Leistung interpretiert werden kann und welcher Anteil dem Bewusstsein einer Künstlerin in der *Auswahl* zu bearbeitenden Themen, Materialien und Arbeitsweisen zuzuschreiben ist. Es bleibt daher unklar, wie Künstler sich in einer Kommunikation mit den Rezipienten ihrer Arbeiten positionieren können. Die Wirkung eines Kunstwerks ist nach Schleiermacher abhängig von ins Werk transformierten Urbildern, die in der Künstlerin entstanden sind. Ob sich an den Prozessen der Urbildbildung arbeiten lässt, ob es bessere und schlechtere, wesentliche und unwesentliche, passende und unpassende gibt, kann man mit Schleiermacher nicht sagen. Die ästhetische Theorie Schleiermachers deckt sich daher nur teilweise mit den Prämissen der Theorie des Evidenzanspruchs der Künstler. Hervorzuheben ist, dass es Schleiermacher gelingt, die Nichtbeliebigkeit einer durch das Kunstwerk vermittelten ästhetischen Kommunikation zu konstruieren, problematisch ist aber, dass diese Nichtbeliebigkeit der ästhetischen Kommunikation nicht von Entscheidungen der Künstler abhängt, sondern von deren Stimmungen getragen wird, die auf etwas unklare Weise mit der metatheoretisch beschriebenen Instanz des Urbildes verknüpft sind.

Geht es beim Urbildbegriff Schleiermachers u.a. darum, dass sich ein Kunstwerk und die mit seiner Hilfe vollzogene ästhetische Kommunikation stets auf etwas bezieht, für das das Urbild prototypisch steht, so findet sich diese Idee bei Richard Arthur Wollheim im Begriff der »Darstellungseigenschaften« des Kunstwerks wieder.¹¹⁷ Wollheim, der die Begegnung mit Kunstwerken als ihr »Verstehen« interpretiert, fragt danach, in welcher Weise die Darstellungseigenschaften – das, wovon ein Kunstwerk handelt – und seine Ausdruckseigenschaften – die Art und Weise, wie das materielle ästhetische Objekt gemacht ist – zusammenhängen. Weil Wollheim die Rezeption des Werks eng an die Existenz des »materiellen Objektes« bindet, scheint es nur logisch, dass er die Produktion als Entstehungsbedingung dieses Objektes und damit den Einfluss künstlerischer Entscheidung auf die materielle Beschaffenheit des Werks thematisiert. Im Zusammenhang damit widmet Wollheim sich ausführlich der Frage, wie es sein kann, dass manche Kunstwerke nicht materiell vorliegen und trotzdem Träger von Eigenschaften quasi materieller Objekte sind. In der Type-Token-Theorie entwickelt er anknüpfend an Charles Sanders Peirce ein Modell, in dem zwischen dem Typus (type) als Abstraktion eines Kunstwerks, in der das materielle Objekt bloß angelegt ist, und seinem Vorkommnis (token), seiner ent-

117 Richard Wollheim: »Objekte der Kunst«, in: Ders.: *Objekte der Kunst*, Frankfurt/Main 1982, S. 13-145.

sprechenden Realisierung, unterschieden wird. Ein Beispiel für einen Typus eines Kunstwerks wäre die Partitur eines Musikstücks oder das Drehbuch für einen Film, die entsprechenden Vorkommnisse wären die Aufführung des Musikstücks oder die Realisierung des Films nach dem Drehbuch. Manche Kunstwerke liegen als Typen oder sowohl als Typen als auch als Vorkommnisse vor, andere, wie z.B. Objekte der Malerei, gibt es nur als Vorkommnisse.¹¹⁸ Die interessante Frage, die durch die Type-Token-Unterscheidung aufgeworfen wird, ist die folgende: Wie kann ein Werk, das als Vorkommnis seines Typus inszeniert wurde, künstlerische Entscheidungen seiner Autorin und nicht nur die gestalterischen Entscheidungen seiner Interpreten enthalten? Wie lässt sich die Darstellung von etwas als ein Ausdrücken in einer ganz bestimmten Art und Weise verstehen, wenn das Kunstwerk nur als Typus, d.h. nicht als materielles Objekt vorliegt? Da Wollheim davon ausgeht, dass die Person der Künstlerin »das Werk entsprechend [ihren] eigenen Ansprüchen hergestellt oder geformt hat«¹¹⁹, muss er erklären können, wie die Realisierung des Typus als Vorkommnis noch in der Rezeption von den Ansprüchen der Künstlerin geprägt sein kann. Nach Wollheim hat die Künstlerin »eine Arena gebaut, innerhalb deren wir zwar frei sind, deren Grenzen wir aber nicht überschreiten dürfen.«¹²⁰ Anders gesprochen: Die Materialität der Elemente des künstlerischen Objektes ist, wie wir auch mit Schleiermacher gesehen haben, die Gewähr für eine Verbindung zwischen den beiden Prozessen, dem der Produktion und dem der Rezeption. Stellt man wie Wollheim fest, dass Materialität nicht durchgängig für alle Seinsarten von Kunstwerken gegeben ist, so wird dadurch der Einfluss der Künstler auf jegliche Rezeption fraglich. Gerade deswegen geht es darum, systematisch eine Brücke zwischen dem Typus des Kunstwerks und seinem Vorkommnis zu konstruieren. Diese theoretisch notwendige Verbindung, sieht Wollheim darin, dass die Eigenschaften des Typus auf sein Vorkommnis übertragen werden: »Wie wir gesehen haben, ist es ein Grundzug von Typen und ihren Vorkommnissen, dass sie nicht bloß gemeinsame Eigenschaften haben können, sondern dass diese Eigenschaften, wenn dies zutrifft, übertragen werden können.«¹²¹ Die Interpretation des Typus eines Kunstwerks durch seine Realisierung als Vorkommnis bezieht sich nach Wollheim immer auf

118 Die Type-Token-Theorie Wollheims ist von Reinold Schmücker modifiziert und weiterentwickelt worden. Schmücker bezeichnet Kunstwerke als »intersubjektiv-instantiale Entitäten«. Vgl. R. Schmücker: Was ist Kunst?, S. 266f.

119 R. Wollheim: »Objekte der Kunst«, S. 101.

120 Ebd., S. 101.

121 Ebd., S. 82f.

Eigenschaften, die dem Werk als *Typus* zukommen: »Es gibt nämlich keinen Weg zur Bestimmung der Eigenschaften, die das Vorkommnis eines bestimmten Typus notwendigerweise besitzt, der unabhängig ist von der Bestimmung der Eigenschaften des Typus selbst: deshalb können wir nicht die ersteren benutzen, um die letzteren zu ermitteln.«¹²²

Der Weg, den Ausgedrücktes als Entäußerung einer Künstler-Persönlichkeit erstens über die Herstellung und zweitens über die Aufführung durch Interpreten nimmt, mündet sozusagen in die Materialität des künstlerischen Objektes als Vorkommnis, die zugleich eine Vorgängigkeit des künstlerischen Gegenstandes in der Rezeption gewährleistet.¹²³

Aber »wie kommen wir dann am Ende dazu, einem Objekt ein menschliches Gefühl beizulegen? In beiden Fällen [dem der Produktion und dem der Rezeption] hat das Kunstwerk gewisse Merkmale. Im einen Fall spiegeln diese Merkmale bestimmte innere Zustände von uns wider, im anderen Fall sind sie von diesem verursacht.«¹²⁴ Die Begegnung mit dem Vorkommnis als materiellem Objekt fasst Wollheim unter den Begriff der »Entsprechung«. Die Entsprechung als Interesse einer Rezipientin am Vorkommnis des Kunstwerks ist nach Wollheim genau im Sinne Schleiermachers eine Entsprechung zwischen dem, was materiell vorkommt und dem, was die Rezipientin als Spiegel ihrer Stimmung und ihres Bewusstseins bilden würde, wenn sie die Fähigkeit zur künstlerischen Produktion besäße. Die »Ausdruckseigenschaften« des Kunstwerks sind somit von Wollheim aus den beiden Perspektiven der Produktion und der Rezeption verschieden definiert:

122 Ebd., S. 83.

123 Bisher wurde in diesem Text die Beschreibung künstlerischer Produktion als einer Entäußerung des Inneren von Künstlern vermieden und so der Terminus Ausdruck umgangen. Wollheim verwendet den Ausdrucksbegriff einerseits, fokussiert andererseits stark auf die Intentionen und Entscheidungen der Künstler in der künstlerischen Produktion, deren Resultat er als das »Ausgedrückte« bezeichnet. Ich betone in meiner Lesart Wollheims die Tatsache, dass Künstler Entscheidungen treffen, gebe aber gegenüber Wollheim zu, dass innere Zustände der Künstlerin auf ihre Arbeit einwirken. Der Vollständigkeit halber gebe ich Wollheims Beschreibung des Werks als etwas von der Künstlerin Ausgedrücktes wieder. Generell ziehe ich die Beschreibung künstlerischer Arbeit als einer, in der etwas ausgewählt und arrangiert wird, der Beschreibung in einer Ausdrucksterminologie vor. Der Grund dafür ist, dass sich im Begriff des Ausdrucks die Verbindung zwischen innerem subjektivem Erleben und äußerer Wahrnehmung nur auf eine relativ unklare Weise konstruieren lässt, während die Beschreibung der künstlerischen Entscheidung – als Auswahl aus, Wiederholung oder Paraphrasierung von Vorgefundenem – auf der Ebene des direkt Wahrnehmbaren verbleibt.

124 Ebd., S. 42.

»Wir können dies nun mit der vorherigen Diskussion verbinden, indem wir sagen, daß die Beschäftigung mit dem, was der Künstler fühlte oder gefühlt haben könnte, ein Interesse am Kunstwerk als einem Beispiel für natürlichen Ausdruck spiegle; während die Beschäftigung mit dem, was der Betrachter fühlt oder fühlen könnte, ein Interesse am Kunstwerk als Beispiel für Entsprechung spiegle. Obwohl diese beiden Vorstellungen logisch verschieden sind, müssen sie in der Praxis zwangsweise interagieren: man kann sogar behaupten, daß es die Grenze der legitimen Abstraktion überschreitet, sich die eine ohne die andere vorzustellen. Wir können dies erkennen, wenn wir den Begriff der Angemessenheit oder des Passens betrachten, verstanden als Relation zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem.«¹²⁵

Wie lässt sich nun das angemessene Verhalten der Rezipientin als »Entsprechung« gegenüber dem Kunstwerk (das wiederum durch den »natürlichen Ausdruck« als Entäußerung der Künstlerin charakterisiert ist) vorstellen? Wollheim transformiert diese Frage (nach der Relation zwischen den Ausdrucksqualitäten des Kunstwerks und den inneren Zuständen der Rezipientin) in die Frage nach der Beschreibung des Wahrnehmungserlebnisses und nach der Relevanz dieses Erlebnisses für die Bestimmung der Eigenschaften des Werks.

»Wenn es so etwas wie ein Kriterium für das gibt, was wir direkt wahrnehmen, scheint es eher in dem zu finden zu sein, was wir natürlicherweise als Antwort auf ein äußerliches Bild sagen würden. Wenn dies aber so ist, schwindet die Hoffnung darauf, daß wir die Eigenschaften eines Bildes durch Bezugnahme auf das direkt Wahrgenommene zirkelfrei definieren oder identifizieren können.«¹²⁶

Wollheim bemerkt im Anschluss an Ernst Hans Josef Gombrich richtig, »daß nämlich ein und dasselbe Element oder ein Komplex von Elementen in verschiedenen Kontexten eine völlig andere Bedeutung haben kann. ›Was uns bei Haydn als Dissonanz auffallen würde, würden wir vielleicht in einem Werk aus der Zeit Wagners gar nicht bemerken.«¹²⁷ Gleiche oder sich ähnelnde Elemente verschiedener Kunstwerke sind also differierende Weisen, in denen sich verschiedene Künstler ausgedrückt haben, in der von mir präferierten Lesart: die Resultate verschiedener Handlungen, die Künstler vorgenommen haben. Wenn unter diesen Umständen die Rezeption weiterhin als Entsprechung der Wahrnehmung des Kunstwerks an dessen vom Künstler geschaffenes So-Sein gedeutet werden soll, ist nach Wollheim eine bestimmte Zusatzinforma-

125 Ebd., S. 40f.

126 Ebd., S. 57.

127 Ebd., S. 62.

tion erforderlich: »Damit wir ein Werk als expressiv ansehen können, müssen wir die Menge der Alternativen kennen, innerhalb deren der Künstler arbeitet, oder das, was wir sein ›Repertoire‹ nennen.«¹²⁸ Gombrich versteht den Begriff des Repertoires, das jeder Künstlerin zur Verfügung steht, als einen Pool an Gestaltungsmöglichkeiten, aus denen die Künstlerin im Sinne einer Auswahl schöpft. Die Bedeutung einzelner Elemente des Kunstwerks ergibt sich in der Weise, dass die Wahl dieser Elemente als eine »Selektion aus einer angebbaren Menge von Alternativen«¹²⁹ begriffen wird. Für eine gelingende Rezeption ist es notwendig, dass den Rezipienten eines Kunstwerks die Alternativen der Auswahl- und Kombinationsmöglichkeiten, die der Künstlerin des entsprechenden Werks zur Verfügung standen, ungefähr bekannt sind. Daher, fasst Wollheim zusammen, sind für das »Ausdrucksverstehen« der Elemente des Kunstwerks zusätzliche Informationen notwendig.

In dem einen basalen Punkt, den Wollheim auch herausstreicht, können wir sofort zustimmen: In die Wahrnehmung des materiellen ästhetischen Objektes müssen wir als Rezipienten die Erkenntnis einbringen, dass es sich beim vorliegenden Gegenstand bzw. bei der vorliegenden Situation um ein Kunstwerk handelt. Dies wurde bereits an mehreren Stellen betont. Das Gerichtetsein der Kunstwahrnehmung wird mitbestimmt durch die Bildung und die Informationen, die Rezipienten zur Verfügung stehen. Wie Gombrich sagt, haben wir als Rezipienten Erwartungen in unserer Wahrnehmung des Kunstwerks. Diese Beziehung des Sehens (und Hörens) zu einem Wissen, die nach Gombrich dafür verantwortlich ist, dass wir »diminutive Stiere in einem Bild als weitentfernte Pferde oder Stiere« deuten, entspricht der Synthese sinnlicher Anschauung mit einer Sinnerwartung.¹³⁰ So lässt sich also erklären, warum

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ernst Hans Josef Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 291. – Aus kognitionspsychologischer Perspektive heißt dies: Konzeptbildung über den ästhetischen Gegenstand. Ich beziehe mich nach einem Hinweis von Benno Belke auf: Helmut Leder/Benno Belke/Andries Oeberst/Dorothee Augustin: »A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements«, in: *British Journal of Psychology* 95 (2004), S. 489-508. Danach erschließt sich die Rezipientin eine Bedeutung des »ästhetisch Gemeinten«, was willkürliche und unwillkürliche Informationsverarbeitung beinhaltet. Wichtig ist, dass diese Bedeutungserarbeitung entscheidend vom situativen Kontext und Vorwissen der Rezipientin abhängt. Durch spezifische Erwartungshaltungen und »top-down«, d.h. (willkürlich) geleitete Einflüsse des Vorwissens wird die Art und Weise der nachfolgenden Verarbeitung des ästhetischen Objekts beeinflusst, z.B. indem stärker stilspezifisch analysiert wird. Was hier Spezifität des Stils genannt ist, trifft in etwa das,

sich die gleiche Dissonanz für uns bei Haydn und Wagner ›anders anhört‹ – weil wir eben in unterschiedlicher Art und Weise auf diese Dissonanz gerichtet sind.

Eine weitere Ursache für das unterschiedliche Hören der gleichen Dissonanz ist das Verhältnis, in welchem die Dissonanz als Gestaltungselement jeweils zu den anderen Elementen des Kunstwerks steht. Dieses Umfeld musikalischer Gestaltungselemente ist in den beiden Fällen verschieden. Eine solche empirische Beschreibung verweist uns zurück auf Wollheims Rede von der Arena, die die Künstlerin gebaut hat, »innerhalb deren wir zwar frei sind, deren Grenzen wir aber nicht überschreiten dürfen«. ¹³¹ Ungeachtet der Tatsache, dass wir eine Dissonanz in verschiedenen Musikstücken unterschiedlich wahrnehmen, ungeachtet auch der Tatsache, dass verschiedene Hörer eine Dissonanz in einer Aufführung eines Musikstücks höchstwahrscheinlich unterschiedlich hören, ist mit dem Verhältnis der Dissonanz zum Rest des Kunstwerks diese »Arena« gegeben, die von der Künstlerin als Begrenzung der verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten errichtet wurde. Besagte Dissonanz werden wir nicht als ein Vogelzwitschern, nicht als absolute Harmonie, nicht als gesprochenes Wort etc. wahrnehmen, sondern als eine Dissonanz. In der Art, wie die Komponistin die Noten setzte, ist eine grundlegende Vorgabe für die Rezeptionssituation enthalten, wenngleich durch diese Vorgabe die Situation der Interpretation des Musikstücks und also seine Rezeption nicht erschöpfend vordefiniert worden ist.

Fassen wir noch einmal zusammen: Die Information, dass es sich beim begegnenden Gegenstand um ein Kunstwerk handelt, konstituiert das Erlebnis dieses Gegenstandes insofern, als das Wissen, dass dieser Gegenstand von einem Künstler-Subjekt produziert wurde, die Art des Umgehens der Rezipienten mit diesem Gegenstand mitbestimmt. Dass die in der Rezeption vorliegende Materialität des Kunstwerks, die Wollheim die Ausdruckseigenschaften des Kunstwerks nennt, das Resultat künstlerischer Entscheidungen ist – und das gilt auch für den Fall, in dem sich das materielle Werk als interpretierende Aufführung, d.h. als »Token« zeigt – hat zur Folge, dass sich Rezipienten sowohl auf ihr Erlebnis des Kunstwerks als auch auf den mit diesem Erlebnis verbundenen Sachverhalt der Autorschaft (und ferner den Sachverhalt, dass diese Autorschaft durch andere Menschen interpretierend realisiert wird) beziehen. Wie erfolgt nun die Beziehung auf eine Autorin? Sie erfolgt durch die Anschauung des ästhetischen Gegenstands als Anschauung

was ich Materialität des Kunstwerks nenne, wenngleich philosophisch betrachtet eine Differenz zwischen den Begriffen Stil und Materialität besteht.

131 R. Wollheim: »Objekte der Kunst«, S. 101.

von etwas, das zur Welt als Interpretation dieser Welt dazugekommen ist. Ich erlebe so das Kunstwerk als etwas, das merkwürdig getrennt von der Welt ist, auf die ich dieses Kunstwerk interpretierend beziehe. Als das Resultat dieser mentalen Abtrennung von der Welt bestimmt Schleiermacher das künstlerische Objekt als ein Etwas, das zur Natur hinzukommt. Die »Isolierung« des künstlerischen Gegenstands vollzieht Wollheim implizit, indem er über das Kunstwerk und seine Erfahrung als »Arena« spricht. Explizit betont Wollheim aber die andere Seite derselben Medaille: Er wendet den von Wittgenstein entlehnten Begriff der »Lebensform« auf die Kunstproduktion an, um zu betonen, dass das Zurückgreifen der Künstler auf ein von der Gemeinschaft zur Verfügung gestelltes Repertoire analog zu einem Sprachmodell zu verstehen sei, nach dem ein Fundus sprachlicher Zeichen den einzelnen Subjekten für eine Auswahl zur Verfügung steht. Auch wenn Wollheim das Phänomen des Anknüpfens der Künstler an einen Fundus vorgefundener Handlungsmöglichkeiten in der Sache richtig beschreibt, bin ich mit der Übertragung des wittgensteinschen Sprachmodells auf die »Sprache der Kunst« nicht einverstanden. Zwar werden die Auswahl- und Entscheidungsmöglichkeiten künstlerischer Artikulation durch den Kontext, in dem Künstler leben und arbeiten, bereitgestellt, jedoch ist gerade die von Wollheim selbst in den Vordergrund gerückte Materialität künstlerischer Objekte mit einer sprachlichen Zeichenhaftigkeit inkommensurabel. Wollheims Vorschlag, eine Analogie von Sprache als Lebensform und Kunst als Lebensform zu konstruieren, greift trotz der Parallelität zwischen der Vorgängigkeit des künstlerischen Repertoires und der Vorgängigkeit einer sprachlichen Erschlossenheit der Welt zu kurz. Kunst als Text zu behandeln, verfehlt die *Dinghaftigkeit* der Kunstwerke, an die ihre Zeichenhaftigkeit gekoppelt bleibt. Dies trifft auch für Literatur oder andere sprachlich verfasste Kunstwerke zu. Denn nur in einem künstlerischen Rahmen kann Sprache (auch) als Material behandelt werden, bzw. kann ihre Materialität so weit in den Vordergrund treten, dass ihr Vorkommen als ästhetisches Objekt wahrgenommen wird.

Im vorliegenden Kapitel sollte ja gerade nach der *Differenz* zwischen alltagssprachlicher und ästhetischer Kommunikation gefragt werden. Diese Differenz – und das ist meine Kritik – ist von Wollheim zwar im Rahmen seiner sprachanalogen Kunstauffassung intendiert, sie wird von ihm aber nicht überzeugend entwickelt.

Nach Wollheims Auffassung unterscheidet sich das Verstehen von Kunstwerken vom Sprachverstehen lediglich durch einen größeren Interpretationsspielraum, der den Rezipienten von Kunst gegeben sei. Der größere Spielraum in der Kunstinterpretation ergebe sich nicht zuletzt aus der Historizität dessen, was als Kunstwerk gilt:

»Eine starke Analogie zwischen einer solchen rekursiven Methode der Identifikation von Kunstwerken und dem Entwurf einer generativen Grammatik, in der alle wohlgeformten Sätze einer Sprache im Rahmen bestimmter Basissätze und einer Menge von Formationsregeln angegeben werden, legt sich von selbst nahe. Die Hauptdifferenz zwischen beiden Unternehmen wäre die, dass die Ableitungen, die eine Grammatik erklärt, zulässige oder gültige Ableitungen wären, während die Transformationen, denen eine Kunsttheorie gerecht werden muss, solche sind, die über die Zeiten hinweg hergestellt wurden: identifizierbare Kunstwerke bilden eine historische und keine ideale Menge.«¹³²

Hier zeigt sich die Schwäche der sprachanalogen Konstruktion der Kunst auf eine zweifache Weise: Die Regeln, die nach Wittgenstein eine Sprache konstituieren, werden von Wollheim auf der einen Seite zu eng gefasst, ihnen ist im Vergleich zur Kunst ihre Historizität genommen, während die Regeln für die Erkennung von Kunstwerken von einem deskriptiven (hier historisch-empirischen) Kunstwerksbegriff ausgehen, der mit Wollheims anfänglichen Fragestellungen nach einer ästhetischen Kommunikation via Materialität künstlerischer Objekte nichts mehr zu tun hat. Denn in dem Moment, in dem Wollheim die Analogie von sprachlichem und künstlerischem Austausch zwischen Subjekten konstruiert, geht es ihm um die Frage, welche Gruppe von Gegenständen und Situationen wir als Kunstwerk bezeichnen. Die Forderung nach einer ontologischen Definition der Kunstwerke entspricht aber nicht mehr der ursprünglich von Wollheim gestellten Frage nach dem Erlebnis der Wahrnehmung im Verhältnis zu Eigenschaften des Kunstwerks, über welche wir gerade aufgrund dieser Wahrnehmung urteilen; sondern es handelt sich um eine abstrakte Fragestellung der analytischen Philosophie. Damit hat Wollheim die Perspektive seines eigenen Fragens nach einer Verbindung zwischen einem Sich-Ausdrücken der Künstler und einem Verstehen der Kunstwerke durch die Rezipienten verlassen. Er fragt vielmehr: Wie lässt sich die Menge künstlerischer Gegenstände definieren?¹³³ Wir können, so Wollheim, diese Menge nicht über die Defi-

132 Ebd., S. 136.

133 Wollheim ist sich dieser Verschiebung seiner eigenen Fragestellung von der Ausgangsfrage nach einer allgemeinen Bestimmung der Kunst hin zur Frage nach einer Merkmalsbestimmung von Kunstwerken durchaus bewusst: »Es ist in diesem Essay bereits genug gesagt worden, um anzudeuten, daß unsere anfängliche Hoffnung, eine Definition der Kunst oder des Kunstwerks zu gewinnen, übertrieben war [...]. Doch könnte es sein, daß es eine sowohl fruchtbarere als auch realistischere Unternehmung wäre, keine Definition, sondern eine allgemeine Methode zur Identifikation von Kunstwerken zu suchen...« (Ebd.)

nition einer Regelmäßigkeit der Verwendung zur Verfügung stehender Materialien und Handlungsoptionen bilden, so wie eine Grammatik Regeln für die Erzeugung wohlgeformter Sätze definiert; denn die Gewohnheit, welche Gegenstände zu der Gruppe der Kunstwerke gezählt werden, hat sich erst historisch herausgebildet. Wenngleich diese Feststellung nicht falsch ist, ist sie keine Antwort auf die von Wollheim selbst im Rahmen seiner Analogie aufgeworfene Frage, worin sich ästhetisches Kommunizieren mittels eines Kunstwerks von sprachlicher Praxis unterscheidet.¹³⁴

Die gegen Wollheim eingeklagte Differenz zwischen sprachlichem und ästhetischem Kommunizieren lässt sich z.B. mit Hilfe von Schleiermachers auf Anschauung orientiertem Urbild-Begriff konstruieren. Mein Einwand gegen Schleiermacher ist aber, dass bei ihm die »Auswahl« der ins Spiel kommenden Urbilder nicht mit Entscheidungen, sondern vielmehr nur mit diffusen Stimmungen der Künstler in Zusammenhang steht. Wollheim andererseits stärkt zwar die Rolle künstlerischer Intentionen und damit die Rolle künstlerischer Entscheidungen der Produzenten im ästhetischen Kommunikationsprozeß und verbindet diese über Gombrichs Begriff des Repertoires mit einem historischen Kontext, in dem diese Entscheidungen gefällt werden. Die Materialität der »Vorkommnisse« künstlerischer Objekte verwendet er aber nicht als Abgrenzungskriterium gegenüber sprachlichem Austausch.

Mit einer Besprechung der ästhetischen Theorie von Jan Mukařovský soll abschließend ein ästhetisches Kommunikationsmodell zur Sprache kommen, das fokussiert ist auf das Verhältnis der Künstler und der Kunstwerke zum »Kollektiv«, d.h. zur ganzen Gesellschaft. »Gesellschaft« als Gruppe von Menschen, die über den Kreis der Rezipienten eines Kunstwerks hinausgeht, wurde bei Wollheim als Teil eines historischen Kontextes begriffen, der den Hintergrund für die Arbeit der

134 Ein ähnliches Problem entsteht bei Reinold Schmücker, der unter der Verwendung von Wollheims Type-Token-Theorie dafür plädiert, »Kunstwerke und Wörter als intersubjektiv-instantiale Entitäten« zu begreifen. Schmückers Intuition, dass Kunst sich über intersubjektive Prozesse zwischen Produzenten und Rezipienten ereignet, halte ich für richtig, die Gleichsetzung von Wörtern natürlicher Sprachen mit Kunstwerken aber für problematisch. Die Materialität von Kunstwerken ist nicht allein das, was den Einfluss der Produzenten auf das, »was ihre Werke sagen«, begrenzt, wie Schmücker schreibt, sondern die Materialität der Kunstwerke hat einen ermöglichenden Charakter, weil Ideen der Künstler erst im Prozess der Transformation so moduliert werden, dass etwas Grundsätzlich Neues entsteht, das nicht durch alltagssprachliche Rede ersetzbar ist. Vgl. R. Schmücker: Was ist Kunst?, S. 276f.

Künstler und damit auch für das Verstehen der Kunstwerke durch Rezipienten bildet. Hier soll es nun um die entgegengesetzte Perspektive gehen: um die Frage nach einer möglichen Beeinflussung außerkünstlerischer gesellschaftlicher Kontexte durch Kunst.

Ein Begriff ästhetischer Kommunikation wird bei Mukařovský anhand der These entwickelt, Kunst könne in gesellschaftliche Prozesse eingreifen. Das Kunstwerk als Zeichen zerfällt in zwei Entitäten. Auf der einen Seite ist es als »Artefakt« das »materielle« Werk«, welches Mukařovský zufolge nicht auf die individuelle Wahrnehmung einer Rezipientin einwirkt, andererseits ist es ein »immaterielles ästhetisches Objekt«, das als Summe aller individuellen Projektionen, als eine Projektionsstruktur begriffen werden muss.¹³⁵ Wie provoziert das materielle Werk die individuellen und kollektiven Projektionen auf das ästhetische Objekt? Diese Frage bleibt bei Mukařovský unbeantwortet während das Kunstwerk als ein Zeichen gedeutet wird, das von einem Autor als »allgemein gültige, völlig erschöpfende Interpretation der Wirklichkeit« hinzugefügt wurde.¹³⁶ Die Verbindung zwischen Materialität und Bedeutung des Werks (von Mukařovský auch Aufbau des Kunstwerks aus Form und Bedeutung genannt)¹³⁷ müsste aber für das Verständnis eines Kunstwerks als eines Interpretaments ebenso wichtig bleiben wie die Feststellung, dass der ästhetische Wert des Kunstwerks, der eine übergeordnete Stellung gegenüber den außerästhetischen Werten des Kunstwerks einnimmt, im »materiellen Artefakt gesucht werden muss, das allein ohne Veränderung andauert«.¹³⁸ Denn es muss geklärt werden, wie die kollektive Struktur und komplex wahrnehmende Individuen mittels des Kunstwerks in dasjenige dialektische Kommunikationsverhältnis von Vorbestimmung und Veränderungsfähigkeit treten können, das Mukařovský behauptet.

Eine Einflussnahme der Kunst auf nichtkünstlerische gesellschaftliche Werte soll laut Mukařovský möglich sein über die Veränderung, ja den Bruch ästhetischer Normen. Ästhetische Normen stehen für gelenden ästhetischen Geschmack einer jeweiligen Gruppe. Den ästhetischen Wert hingegen bestimmt Mukařovský als »soziale Erscheinung«, die aus der rezipientischen Unterstellung einer Ganzheit an das Kunstwerk hervorgeht.¹³⁹ Die Rezipientin erzeugt – indem sie außerästhetische gesell-

135 Jan Mukařovský: *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt/Main 1989, S. 107.

136 Ebd.

137 Jan Mukařovský: »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten«, in: Ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/Main 1970, S. 7-112, hier S. 104.

138 Ebd., S. 106.

139 Ebd., S. 111.

schaftliche Werte unter dem »ästhetischen Wert« als »Ganzheit« des Kunstwerks zusammenfasst – eine Spannung zwischen dem ästhetischen Wert und den von ihr verinnerlichten »existenziellen Werten des Kollektivs«. ¹⁴⁰ Wäre es allein die Rezipientin, durch die der ästhetische Wert des Kunstwerks zu anerkannten kollektiven Werten ins Verhältnis gesetzt würde, so ergäbe sich die Frage: Wie kommt eine Rezipientin überhaupt dazu, andere außerästhetische Werte im Kunstwerk zu finden als die kollektiven, in deren Horizont sie sozialisiert ist? Um das zu erklären, muss man – so meine These – das Werk als materielles »Artefakt« zwingend in die Überlegungen zur Veränderungskompetenz des Kunstwerks einbeziehen. Begründet werden soll nämlich, wie überhaupt eine Konfrontation zwischen Wert und Norm denkbar wird. Mukařovský hat jedoch nicht allein Rezipienten als Normenabweichler im Sinn; vielmehr legt er auch die Lesart nahe, es seien die Künstler, die durch das Herstellen von Werken Normen verändern:

»Dem Individuum obliegt also nicht nur die Rolle eines bloßen passiven Trägers der inneren und äußeren Entwicklungsimpulse: durch die Hierarchisierung der Impulse, die eine bestimmte Persönlichkeit in die Kunst einbringt, entsteht eine neue Qualität, die den Beitrag einer einmaligen schöpferischen Entscheidung eines einmaligen Individuums darstellt (die ›Entscheidung‹ kann freilich ebensogut bewußt wie auch im Unterbewußten erfolgen).« ¹⁴¹

In dieser individuellen Tätigkeit der Künstlerin, in der »ein Moment des Subjektiven enthalten« ist, liegt das Potential Einzelner, durch Abweichung von kollektiven Normen diese weiterzuentwickeln. ¹⁴² Die Behauptung, dass ästhetische Normen durch Künstler verändert werden können, ja dass Künstler Normen absichtlich fühlbar stören, impliziert, dass Künstler im Allgemeinen nicht mit anerkannten Zielen und Werten übereinstimmen. ¹⁴³ Anders gesprochen kann ein Kunstwerk erst eine Wirkung erzielen, wenn seine Autorin einer herrschenden Norm explizit etwas entgegensetzen hat. Die herrschende kollektive Norm, die den abweichenden Entscheidungen der Künstler gegenübersteht, ist Mukařovský zufolge dadurch bestimmt, dass ihre Bewertung »vom Willen des Individuums« unabhängig ist. Sie ist gekennzeichnet durch den quasi objektiven Status ihrer Gültigkeit. ¹⁴⁴ Das bloße Abweichen von gesell-

140 Ebd., S. 108.

141 J. Mukařovský: *Kunst, Poetik, Semiotik*, S. 103.

142 J. Mukařovský: »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert«, S. 37.

143 Ebd., S. 45.

144 Ebd., S. 37.

schaftlichen und kunsthistorischen Konventionen ist jedoch eine reduktionistische Beschreibung künstlerischer Tätigkeit (wie auch jeder Normkorrektur), und dürfte auch von Mukařovský so nicht gemeint sein. Vielmehr enthält jede Abweichung die Idee eines Alternativvorschlags. Deswegen fasse ich die Auseinandersetzung mit außerkünstlerischen Bereichen durch Künstler im Kunstwerk nicht allein als eine Infragestellung des Dargestellten, sondern gleichzeitig als einen konstruktiven Prozess der Schaffung von etwas Neuem auf, das an die Materialität, die das Kunstwerk als Artefakt charakterisiert, gebunden ist. Mukařovský gibt nicht konkret an, *wie* sich der individuelle künstlerische Einfluss aufs Werk und – über es vermittelt – auf die jeweils geltende ästhetische Norm vollzieht. Das führt dazu, dass er jene Antinomie, die bestehen soll zwischen der Störung ästhetischer Normen und der Gültigkeit einer kollektiven Struktur, die allem Individuellen zugrunde liegt, letztlich nicht befriedigend explizieren kann. Der eigentliche Grund hierfür liegt, wie gesagt, in der defizitären Bestimmung des Kunstwerks als »ästhetisches Objekt«, welches sich bei Mukařovský allein aus den Projektionen der Wahrnehmenden bestimmt und nicht als materiales, sinnlich wahrnehmbares »Artefakt« über sein Gemachtsein in Beziehung zur vorherrschenden ästhetischen Norm treten kann. Diese Entkopplung von Materialität und Wahrnehmung halte ich für einen grundsätzlichen Fehler, weil damit die Idee eines Einflusses der Werke selbst auf die rezipierenden Wahrnehmenden verabschiedet wird. Infolgedessen wird auch ein Verständnis von Kunstwerken als Gegenständen, die ästhetische und außerästhetische Normen ändern können, letztlich entgegen Mukařovskýs eigenen Intentionen, unmöglich.

Die »ästhetische Funktion« dominiert im Kunstwerk immer die außerästhetischen Funktionen. Sie besteht laut Mukařovský in der »adäquate[n] Orientierung, mit welcher derjenige an ein Werk herangeht, der es eben gerade als ein Kunstwerk begreift.«¹⁴⁵ Mit Jauß gesprochen, kann sie als »leeres Prinzip« die Inhalte anderer Funktionen ergreifen« und verwandelt »alles, wovon sie Besitz ergreift, in ein künstlerisches Zeichen«¹⁴⁶. So wird das Kunstwerk kraft der ästhetischen Funktion bei Mukařovský als Zeichen gedeutet, das auf alle anderen außerästhetisch-gesellschaftlichen Funktionen Bezug nimmt. Diese Erläuterung der Wahrnehmung von Kunstwerken wird ad absurdum geführt, wenn Mukařovský definiert, »daß jede Art menschlichen Schaffens in einem stärkeren oder schwächeren Maße der ästhetischen Funktion fähig ist, wenn

145 J. Mukařovský: *Kunst, Poetik, Semiotik*, S. 82.

146 H. R. Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 197; J. Mukařovský: »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert«, S. 128.

nämlich ein bestimmtes Individuum im betreffenden Augenblick hinsichtlich der übrigen Funktionen der betreffenden Sache die Position der ästhetischen Funktion einnimmt.«¹⁴⁷ Das heißt also, dass alles zu jeder Zeit nach Art eines Kunstwerks wahrgenommen werden und somit ästhetisch über Außerästhetisches befragt werden kann. Dass eine solche Beschreibung für die Erläuterung der kommunikativen Potenz der Kunst nicht tauglich ist, habe ich bereits angesprochen. Da Mukařovskýs These den Begriff des Kunstwerks systematisch aufhebt bzw. entdifferenziert, scheint Martin Seels Auffassung, dass jeder Gegenstand auch ästhetisch wahrnehmbar ist – ohne gleich zum Kunstwerk erklärt werden zu müssen –, angemessener. »Das ästhetische Verhalten verfolgt ein anderes Telos als das theoretische. Es will nicht eine Verfassung der Welt eruieren, es will sich ihrer Gegenwart aussetzen.«¹⁴⁸ Die seelsche »Preisgabe der Fixierung auf ein theoretisches (oder praktisches) Bestimmen« trägt aber (im Gegensatz zur Darstellung Mukařovskýs) konstitutiv den Fehler der Hierarchisierung verschiedener welterschließender Zugänge zugunsten des theoretischen und praktischen Zugangs in sich. Indem die beiden letzteren als gegeben vorausgesetzt sind, kann die ästhetische Wahrnehmung bei Seel nur noch als eine gleichsam nachträgliche Infragestellung des Gegebenen begriffen werden.¹⁴⁹ Diese Infragestellung theoretisch-praktischer Perspektiven durch die absolute Fremdheit der Kunst einerseits wie auch die Unberührtheit des Theoretisch-Praktischen durch eine Abtrennung der Wirkung des Kunstwerks von seiner Bedeutung andererseits sind zwei Spielarten derselben Hierarchisierung.¹⁵⁰

147 J. Mukařovský: *Kunst, Poetik, Semiotik*, S. 81.

148 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 97.

149 Ebd. Seel bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Christoph Menke: »Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zur Genese und Dialektik der Ästhetik«, in: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2002, S. 19–48, hier S. 46. Seel zitiert aus der Manuskriptfassung: »Die ästhetischen Vollzüge sind nicht eine andere Klasse von Vollzügen neben den nicht-ästhetischen. Sie sind [...] vielmehr solche Akte sinnlichen Erfassens, in deren Vollzug wir der Kräfte gewahr sind, die in ihnen wirken.« Im Vergleich zur Autonomie der Kunst, die in Menkes früherem Werk *Die Souveränität der Kunst* eine Abgeschlossenheit gegenüber nichtkünstlerischen Bereichen impliziert, modifiziert Menke hier das Verhältnis zwischen ästhetischer Erfahrung und nicht-ästhetischen Vollzügen insofern, als die ästhetische Erfahrung etwas über das Nichtästhetische aufzeigt. Vgl. ebd. S. 138f.

150 Vgl. hierzu meine Auseinandersetzung mit Seel in Kap. III.5; die Brisanz möglicher Infragestellung außerästhetischer Perspektiven verspielt zu haben, wenn die Wirkung des Werks von dem, was durch das Werk evident wird, abgetrennt werden kann.

Wenn die ›ästhetische Funktion‹ nicht nur darin besteht, dass der Gegenstand ästhetisches Wohlgefallen erzeugt, sondern sich durch sie eine individuelle Haltung im ästhetischen Objekt vermittelt, wenn also diese Funktion sich auf die ›soziale Wirklichkeit‹ bezieht und individuelle Bezüge zur sozialen Wirklichkeit im Vollzug verändert, dann muss der ästhetische Zugang zur Welt als gleichberechtigt neben anderen Weltzugängen und Erschließungsformen angesehen werden. Gleichberechtigt ist dieser Weltzugang insoweit, als er sich auf dieselben Gegenstandsbereiche bezieht wie ein theoretischer oder praktischer Zugang, sie aber konstitutiv nach anderen Maßstäben der Sinnerzeugung, d.h. ›eigensinnig‹ integriert und insofern zu ›neuen Realitäten‹ zusammensetzt. Die ästhetische Funktion bei Mukařovský scheint das in einem Sinn zu leisten, der über eine Beschreibung ästhetischer Erfahrung als bloßer Relativierung theoretischen und praktischen Weltbezugs hinausgeht.

Fasst man außerästhetische Funktionen, die sich im Kunstwerk auf außerkünstlerische Wirklichkeit beziehen, nicht im Sinne ›objektiv verschiedener Gegenstandsbereiche‹ auf, sondern konzidiert, dass sich im Kunstwerk außerästhetische Funktionen unter eigensinnig ästhetischer Perspektive konstituieren können, so wird der ästhetische Zugang zur Welt allererst auf charakteristische Weise produktiv, nämlich als Zugang zu ›verschiedenem Sinn, den dieselbe Realität erlangen kann‹.¹⁵¹ Denn die Annahme der normierenden Wirkung eines kollektiven Bewusstseins schließt nicht aus, dass dieselbe Realität nach ihren verschiedenen Seiten hin befragbar bleibt. Weil die ästhetische Funktion eine der möglichen Weisen darstellt, sich auf dieselbe Wirklichkeit zu beziehen, ermöglicht sie einen zu den anderen Funktionen alternativen, aber nicht von ihnen isolierten Weltzugang. In der ästhetischen Funktion des Kunstwerks werden dessen außerästhetische Funktionen unter ästhetischen Prämissen wahrnehmbar. Zudem verändert in der Rezeption die Unterstellung eines Evidenzanspruchs der Produzentin die Wahrnehmung des ästhetischen Objektes dergestalt, dass diesem jetzt zusätzlich unterstellt wird, aus einem Weltverhältnis der Produzentin hervorgegangen zu sein. Anerkennt man den Zusammenhang zwischen dem ›materiellen Werk‹ und dem ›immateriellen ästhetischen Objekt‹, wie oben vorgeschlagen, ergibt sich aus der Nichtbeliebigkeit einer Anordnung der Elemente des Werks das Evidenzerlebnis am Kunstwerk als ein eigener Zugang zur Welt. Dieser steht prinzipiell gleichberechtigt neben anderen Weltzugängen, weil sich in ihm dieselbe Welt anders als in nichtästhetischer Weise darstellt. Ein solches Nebeneinander von ästhetischem und nicht-

151 H. R. Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, S. 203.

ästhetischem Weltbezug entspricht in mancher Hinsicht dem menkeschen »Neben« im Sinne einer Autonomie der Kunst, impliziert aber gerade nicht die Unbeeinflussbarkeit nichtästhetischen Erfahrens und Reflektierens.

Dass bei Mukařovský der ästhetische Wert und mit ihm die ästhetische Norm einerseits vom quasi als objektiv gegebenen kollektiven Bewusstsein abhängt und andererseits dieses qua eigener Veränderung gleichzeitig modifiziert, impliziert als Ziel, ja fast als eine Pflicht künstlerischer Arbeit die gesellschaftliche Veränderung. Das wäre die einzige Form einer wirksamen, gelungenen künstlerischen Produktion. Würde man hingegen die Transformation *einzelner*, Normen verändernder Projektionen ins Kunstwerk hinein und die Verschiebung von Projektionen *einzelner* Rezipienten durchs Kunstwerk als Ziel künstlerischer Produktion begreifen, wäre ein Kommunikationsmodell gewonnen, das als intersubjektiv verstanden werden kann, ohne dass Künstler gleich unter dem Druck stehen, die *ganze* Gesellschaft verändern zu müssen. Hier folge ich nicht der Lesart von Jauß, der den ästhetischen Wert bei Mukařovský als gänzlich »objektive, vom Wahrnehmenden unabhängige Instanz« beschreibt und die »Konsensbildung des ästhetischen Urteils an die Stelle des ästhetischen Werts« setzen möchte. Es geht nicht allein um die Bildung eines Konsenses über Kunstwerke, sondern um eine Vermittlungsleistung durch sie, die sich von einer sprachlichen Konsensbildung im Urteil unterscheidet.

8. Ästhetische Kommunikation und Werkevidenz

1. Ästhetische Kommunikation ist auf ihre eigene Art und Weise rational. Sie ist weder mit einem Austausch von Sätzen und Argumenten noch allein mit einer projektiven Tätigkeit der Kommunizierenden in den Wahrnehmungsvorgängen gleichzusetzen. Die Unterstellung der Künstler, dass ein Kunstwerk ein evidentes sei, provoziert bei den Rezipienten die Erprobung der Evidenz des Werks in Prozessen eigener Wahrnehmung. Wahrnehmung kann im hier zu entwickelnden Modell ästhetischer Kommunikation nicht mehr als ein Gegenüber der Rationalität dargestellt, sondern muss vielmehr als teilweise steuerbarer Prozess gedeutet werden.
2. Eine Schlüsselrolle in der Kommunikation kommt dem Kunstwerk zu, das als möglicherweise evidentes zwischen den Kommunizierenden steht. Die Weise seiner Beschreibung als materieller Gegenstand bzw. als gestaltete Situation ist somit von weitreichender Bedeutung. Die Definition des gelungenen Kunstwerks als eines Gegenstandes

oder einer Situation, an dem bzw. in der »etwas« auf eigentümliche Weise evident wird, korrespondiert mit dem Begriff der Intentionalität sinnlicher Anschauung der Rezipienten vom künstlerischen Objekt (bzw. von der künstlerischen Situation), und zwar in der Weise, dass dem Evidenzanspruch der Produzenten eine Evidenzerwartung der Rezipienten entspricht.

3. Evidenzerfahrungen an Kunstwerken können auf außerkünstlerische Phänomene der Welt bezogen sein und finden in einem konkreten historischen Rahmen statt, der nicht mit dem historischen Rahmen der Herstellung des jeweiligen Werkes übereinstimmen muss. Diese zeitliche Differenz, die zwischen der Produktion und der Rezeption eines Werks liegen kann, ist kein Indiz dafür, dass allein die Gegenwart seiner Rezipienten den Kontext ausmacht, in dem das Werk sich konstituiert. Vielmehr dient die Materialität bzw. Gestaltetheit des Werks als Medium der Begegnung, in der die Erfahrung seiner Fremdheit konstitutiv ist.
4. Abstand und Verbindung zwischen der konkret vorliegenden Materialität des ästhetischen Objektes, die im Jetzt der ästhetischen Erfahrung erlebt wird, und der historischen Determiniertheit des Kunstwerks werden von den im 7. Kapitel behandelten Autoren unterschiedlich aufgefasst: Schleiermacher, Wollheim wie auch Mukařovský gehen von der Relevanz des materiellen Objekts aus und definieren es als ein Medium, das kommunikative Prozesse zwischen Produzenten und Rezipienten vermittelt. Die Materialität der Elemente des Kunstwerks ist für Schleiermacher das Resultat der Transformation des individuell erfahrenen, aber überindividuell geltenden Urbildes im Sinne eines Spiegels einer bestimmten Welterfahrung. Für Wollheim erzeugen die von Künstlern im Modus der Entscheidung ins Kunstwerk entäußerten Erfahrungen die Materialität des Werks: eine Materialität, der die Rezipienten je nach eigener Erfahrung zu entsprechen suchen. Der von der Künstlerin hergestellte Typus eines Kunstwerks beeinflusst dabei die Eigenschaften seiner Realisierung als materielles Vorkommnis. Die von Mukařovský eingeführte Spaltung des Begriffs Kunstwerk in ein »materielles Werk« auf der einen Seite und ein »immaterielles ästhetisches Objekt« auf der anderen Seite ist problematisch. Gegen Mukařovský ist daher ein Zusammenhang zwischen der Materialität des »materiellen Werks« und der Bewertung eines Kunstwerks in den historischen Kontexten seiner Herstellung und Rezeption zu postulieren. Es kommt nämlich darauf an, die Materialität von Kunstwerken mit ihrer Bedeutung, die sie in konkreten historischen Kontexten erhalten, zusammenzudenken. Dieser Forderung entspricht wiederum Wollheims Theorie, die den histo-

rischen Zusammenhang zwischen Herstellung und Materialität des Kunstwerks im Begriff des Repertoires und den Zusammenhang zwischen dem Kontext der Rezipienten und der Materialität des Kunstwerks in dem Begriff der Entsprechung herstellt.

5. Mit Schleiermacher gegen Wollheim ließ sich zeigen, warum Kunstwerke nicht sprachanalog gedeutet werden können. Den Rezipienten von Kunstwerken kommt im Vergleich zum Gebrauch nichtkünstlerischer Aussagen und Argumente nicht allein ein größerer Interpretationsspielraum zu, sondern die Weise, in der die Evidenz von Kunstwerken erlebt und interpretiert wird, überschreitet den Rahmen allein sprachlichen Reflektierens und ist von diesem systematisch zu unterscheiden.
6. Das Evidenzerlebnis am Kunstwerk ist als sinnliche Anschauung immer ein Erlebnis, das etwas meint, und nicht allein eines, das Vorurteile und Meinungen allein unterbricht oder stört. Dass etwas evident wird, ist systematisch gekoppelt an die Weise, wie es durch das Kunstwerk evident gemacht ist – diese Verschränkung ist nicht zugunsten der einen oder anderen Seite aufzulösen. Dies bedeutet, dass wir die Wirkung eines Kunstwerks nicht von dem, was uns diese Wirkung bedeutet, loslösen und isoliert würdigen können; in solch einem Fall der Rezeption, behaupte ich, hätten wir das Werk verfehlt und uns nicht der (systematisch vorgängigen) Gegenwart seiner Produktion, das heißt der Tatsache, dass es *Träger fremder Erfahrung* ist, ausgesetzt. Ein Genuss von Kunst, der die Konfrontation eigenen Erlebens und Wertens durch das Kunstwerk vermeidet, ist nur möglich auf der Folie einer Hierarchie, die Kunst letztlich eben nicht als ebenbürtigen Weltzugang anerkennt. Als hierarchisch ist indessen auch ein Zugang zur Kunst zu bezeichnen, der den Kunstwerken die Rolle zuteilt, alles Nichtverständliche, die dunkle, nichtrationale Seite des Lebens zu repräsentieren.
7. Von Schleiermacher übernehme ich die Idee, dass die Elemente des Kunstwerks als Spiegelungen der Welt, so wie sie von der Künstlerin erlebt ist, begriffen werden: Das Kunstwerk spiegelt einerseits die Welt und wird ihr andererseits, wie Wollheim definiert, als Interpretation hinzugefügt. Die Entscheidungen der Künstler darüber, was sie auswählen und wie sie die Transformation des Ausgewählten durch die Bearbeitung akzeptieren, sind abhängig von dem Kontext, in dem sie arbeiten, aber deswegen nicht in Gänze von diesem als Repertoire zur Verfügung stehenden Hintergrund vorherbestimmt. Denn eine Abweichung von einer autoritativ vorgegebenen Norm ist möglich, wie mit Mukařovský erläutert wurde. Im künstlerischen Handeln entsteht

das Kunstwerk, das den Rahmen seiner Rezeption via Materialität, d.h. mittels der Art und Weise, wie es gemacht ist, mitbestimmt.

8. Parallel zu zwei Klassen von Ausdruckseigenschaften des Kunstwerks, die Wollheim nennt – dem Ausdruck der Künstlerin, der sich in ihren Entscheidungen zeigt, und der Entsprechung der Rezipienten an das Ausgedrückte, das Kunstwerk – lassen sich zwei Figuren ästhetischer Erfahrung etablieren: die Erfahrung der Welt durch die Künstler und die Erfahrung der Evidenz und Alterität des Kunstwerks durch die Rezipienten. Diese beiden Erfahrungstypen fallen einerseits beide unter den Namen ästhetische Erfahrung und sind andererseits systematisch streng voneinander getrennt zu behandeln. In dem Begriff des Evidenzanspruchs der Künstler und im Begriff der Evidenz des Kunstwerks ist der systematische Rahmen vorgegeben, der beide Erfahrungsbegriffe zusammenbindet. Der Begriff des Evidenzanspruchs besagt, dass eigene Erfahrung in die Materialität des Kunstwerks eingeht und dieser Erfahrung durch die Transformation in die Materialität des Kunstwerks ein neuer Status zukommt. Evidenz des Kunstwerks ist, was die Rezipienten in gelingender Kunsterfahrung erleben; die Prüfung dieser Evidenz wird vom Wissen über den Evidenzanspruch der Künstler angeregt.

