

EINLEITUNG

Die folgenden Bemerkungen sind keine Geschichte der Rezeptionsästhetik, sondern sie haben den Status einer systematischen Verortung des Projektes in einer Theorieumgebung, die gegenwärtig durch rezeptionsästhetische Ansätze dominiert ist. In dieser abgrenzenden Verhältnisbestimmung wird der Vorschlag, produktionsästhetische Perspektiven in der Kunstphilosophie stärker zu berücksichtigen, zunächst nur in seinen Umrissen und gewissermaßen *ex negativo* sichtbar; seine Ausarbeitung findet sich dann in den Teilen II und III.

Die sogenannte Konstanzer Schule, die den Begriff der ästhetischen Erfahrung wieder als den Einsatzpunkt ästhetischer Theorie etabliert hat, reagiert u.a. auf Werkästhetiken, in denen Kunstwerke als Wahrheitsträger ausgezeichnet sind. So bilden die ästhetischen Theorien Gadammers, Heideggers und Adornos, in denen der Begriff der Wahrheit auf je verschiedene Weise der zentrale Begriff für die Bestimmung des Kunstwerks ist, Kontrastfolien der Konstanzer Rezeptionsästhetik. Die erste Generation der Autoren, die sich von der Theorie ästhetischer Wahrheit verabschiedet, fasst ästhetische Erfahrung zunächst als etwas Komplementäres zum Kunstwerk auf, als etwas, das sich erwidern auf das Kunstwerk bezieht.¹ Das heißt, der Begriff des Kunstwerks wird von diesen

- 1 Es handelt sich hier u.a. um die Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss, die beide kritisch an die Theorie der Konkretisation des Krakauer Philosophen Roman Ingarden anknüpfen. Ingarden geht aus von verschiedenen Schichten im literarischen Text, die von den Lesern in unterschiedlichen, sich überlagernden, Konkretisationsweisen aktualisiert werden. »Und die Funktion des Lesers besteht darin, sich den vom Werk ausgehenden Suggestionen und Direktiven zu fügen und keine ganz beliebigen, sondern die durch das Werk suggerierten Ansichten zu aktualisieren. Er ist freilich dabei durch das Werk nie völlig gebunden.« Roman In-

Autoren als ein *relativ* bestimmbarer aufgefasst, nachdem die Wahrheitsästhetiken noch geglaubt hatten, im Begriff der ästhetischen Wahrheit über ein *absolutes* Kriterium dafür zu verfügen, was ein Kunstwerk sei und wie es jeweils zu deuten sei.

Relativ bestimmbar war nun das Kunstwerk durch eine an ihm gemachte ästhetische Erfahrung – und es war bestimmbar als eine spezifische Grundstruktur, *die eine Vorgabe für diese Erfahrung bereitstellt*. Zum Beispiel deutet Hans Robert Jauß, der sagt, »dass ein Kunstwerk die durch Gewohnheit abgestumpfte Wahrnehmung der Dinge erneuern kann«, die Farbflecken Cézannes als »Anweisung an den Betrachter, [...] sich des gewohnten Anblicks der Dinge zu entschlagen«, also als eine Vorgabe durchs Werk, die zur Vollendung einer »mithervorbringenden« rezipientischen Aktivität bedarf.² Noch deutlicher tritt die wechselseitige Komplementarität von Erfahrungs- und Werkbestimmung in der literaturwissenschaftlichen Wirkungsästhetik Wolfgang Iser zutage. Hinsichtlich der Relation zwischen Rezeptionsperspektive und Werk – zwischen dem, was dem Rezipienten als Werk entgegensteht, und dem, was er selbst heranträgt – besteht zunächst keine gravierende Differenz zwischen Gadammers hermeneutischen Ausführungen über den »Anspruch, den der Text erhebt« und den Darlegungen Iser über die »Appellstruktur des Textes«. Zwar ist es bei Gadamer die dem Text innewohnende Wahrheit, der die Leser begegnen, während es bei Iser die Leerstellen des Textes sind, die diesen für seine Leser »adaptierfähig machen«; das Verbindende ist dennoch, dass in beiden Theorien eine Bestimmung des Werks überhaupt vorgenommen wird.³ Beide, Gadamer und Iser, akzentuieren in ähnlicher Weise die Subjektivität der in Rezeptionsprozessen vollzogenen Erfahrung; diese Erfahrung erschöpft sich aber nicht in der Bestätigung von Vorurteilen und im Vollzug von Projektionen, sondern wird vom Werk als einer entgegenstehenden Wirklichkeit gestört und beeinflusst. Das Andere zeigt sich vom Eigenen her, aber »erst Unterbrechung des Eigenen kann neue Perspektiven eröffnen«, heißt es bei Gadamer, und Iser spricht von der »Fremderfahrung der Texte«, die »so konstruiert sind, dass sie keine der ihnen von uns zugeschriebenen Bedeutungen restlos bestätigen«.⁴

garden: »Konkretisation und Rekonstruktion«, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 42-70, hier S. 51.

2 Hans Robert Jauß: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972, S. 14; 35.

3 Hans Georg Gadamer: »Wirkungsgeschichte und Applikation«, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 113-125; Wolfgang Iser: »Die Appellstruktur der Texte«, ebd., S. 228-252.

4 H. G. Gadamer, ebd., S. 113, W. Iser, ebd., S. 249f.

Dieser Anspruch, überhaupt etwas zum Werk sagen zu können – im Sinne seiner Bestimmung als Quelle nichtbeliebiger Fremderfahrung –, verliert sich im Laufe der weiteren Entwicklung der Theorie ästhetischer Erfahrung.⁵ In der deutschsprachigen Debatte über ästhetische Erfahrung scheint es oft so, als gäbe es zum Status von Kunstwerken nichts weiter zu bemerken, als dass sie als *Auslöser* dieser Erfahrung erkannt werden können. Mit dieser momentanen Bestimmungsnot des Kunstwerkbegriffs möchte ich mich nicht zufriedengeben. In der vorliegenden Arbeit versuche ich deshalb, eine Definition des Werks vorzuschlagen – und zwar eine, die davon ausgeht, dass Kunstwerke mit einem spezifischen Anspruch der Künstler geschaffen werden. Dieser Anspruch der Produzenten ermöglicht es, aus der zumeist von Philosophen eingenommenen rezipientischen Sicht Kunstwerke von anderen, ebenfalls ästhetisch wahrgenommenen Gegenständen und Situationen zu unterscheiden, ohne nach allgemeinen Merkmalen oder Objekteigenschaften der großen Gruppe der Kunstwerke zu fragen, wie es die analytisch-deskriptive Ästhetik-Debatte aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum vorgibt.⁶

Mit unterschiedlichen Blickrichtungen auf die Werke ergeben sich verschiedene Möglichkeitshorizonte ihrer philosophischen Bestimmung. Definiere ich Kunstwerke allein als Anlässe für ästhetische Erfahrung, bestimme ich sie also bloß nachträglich dadurch, dass sie solche Erfahrung ermöglicht haben, und setze ich bei alledem voraus, dass ästhetische Erfahrung als solche ein spezifischer, wiedererkennbarer Erfahrungsmodus ist, dann können prinzipiell alle Arten von Gegenständen und Situationen gelegentlich als Kunstwerke auftreten – sie sind es nämlich definitionsgemäß immer dann, wenn an ihnen ästhetische Er-

-
- 5 Wie kommt es dazu, dass im Laufe der Entwicklung und Ausdifferenzierung des Diskurses über die vom Werk ausgelöste ästhetische Erfahrung das Kunstwerk selbst immer mehr aus dem Blick geraten ist? Das mag mit dem Zusammenspiel der Rezeptionsästhetik mit der habermasschen Diskurstheorie und einer bestimmten Lesart der Kritik der Urteilskraft von Kant zusammenhängen. Eine Darstellung dieser Interferenz findet man bei Harry Lehmann: *Der Diskurs ästhetischer Erfahrung in Deutschland* (Manuskript für den Sfb 626, 2004). Lehmann rekonstruiert die historische Entwicklung des Diskurses der ästhetischen Erfahrung aus einem systemtheoretischen Blickwinkel. Dieser theoriegeschichtlichen Fragestellung soll hier aber nicht nachgegangen werden.
 - 6 Die Debatte zwischen »kunstästhetischen Skeptikern« und »Neo-Essentialisten« über die Möglichkeit einer umfassenden Definition der Kunst ist gut zusammengefasst in: Roland Bluhm/Reinold Schmücker (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff*, Paderborn 2002.

fahrungen gemacht wurden.⁷ Ein solcher inflationärer Gebrauch des Begriffs Kunstwerk würde diesen ad absurdum führen. Weil wir nicht der ganzen (ästhetisch erfahrbaren) Welt den Status eines Kunstwerks zuerkennen können und zuerkennen wollen, muss unsere Bestimmung des Kunstwerks über dessen rückschließende Definition als Auslöser ästhetischer Erfahrungen hinausgehen. Das bedeutet aber, dass weitere Kennzeichen zur philosophischen Definition von Kunstwerken gewonnen werden müssen.

Auch wenn Vertreter der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule noch dezidiert zu Kunstwerken, d.h. zu literarischen Texten forschen und das Werk als »Gegebenheit einer komponierten Textgestalt«⁸ definieren, so steht doch bei ihnen, wie in allen anderen Rezeptionsästhetiken, die *Gegebenheit* der Werke an erster Stelle, nicht die Frage, von wem, wie und warum sie komponiert wurden.⁹

Die Vorentscheidung, Kunstwerke als »gegeben« zu definieren, bedeutet implizit eine Ausblendung ihrer Produzenten aus der Theorie.

7 Vgl. Joachim Küpper/Christoph Menke: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main 2003, S. 7-15, hier S. 11: »Ästhetische Erfahrung kann es dann von allem möglichen geben; sie wird beschreibbar als eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt. Damit ändert sich der Sinn des Erfahrungsbegriffs: Ästhetische Erfahrung erscheint als eine Weise, sich in der Welt zu orientieren.«

8 W. Iser: »Die Appellstruktur der Texte«, S. 229.

9 Über die Schwierigkeiten, die auftreten, wenn man den ästhetischen Gegenstand allein aus der ästhetischen Erfahrung seiner Rezipienten zu konstruieren versucht, zeigt sich die Rezeptionsästhetik schon in ihrem frühen Stadium informiert: »Gewiß hat Vodička gegen Ingarden leichtes Spiel, wenn er den Klassizismus der metaphysischen Qualitäten und der von ihnen ausgelösten Ursprungsemotionen ersetzt durch das semiotische Konzept eines vom Leser allererst zu konstituierenden ästhetischen Objekts. Wenn aber nicht mehr vorgegebene metaphysische Qualitäten konkretisiert werden [wie bei Ingarden, Anm. von mir, J.S.], sondern nur historisch je neue ästhetische Objekte, dann stellt sich die Frage nach dem Relevanzkriterium einer solchermaßen dem Leser als Konstitutionsleistung überantworteten Konkretisation.« Und: »...treibt man Lesersozio- oder -psychologie ohne Rückbindung an das Werksystem, so kann man einen engeren und theoretisch gesicherten Konkretisationsbegriff [...] nicht mehr absetzen von einem weiteren, der prinzipiell jeden Rezeptionsvorgang subsumieren würde. In der Konsequenz einer Unterscheidung von Werksystemen und Interpretationssystemen stellt sich damit die Frage, ob Rezeptionsästhetik nicht gut beraten wäre, vorliegende Konkretisationen und ihre Subjekte, d.h. den je historischen Leser, als Epiphänomene zu betrachten und also einer systematischen Analyse im Werk selbst vertexter Rezeptionslenkungen nachzuordnen.« – Rainer Warning: »Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik«, in: Ders. (Hg.), Rezeptionsästhetik, S. 9-41, hier S. 15; 25.

Diese Vernachlässigung der Künstler in einer Ästhetik oder gar Kunstphilosophie ist zunächst – negativ gesprochen – strukturell nicht notwendig, gäbe es doch ganz unterschiedliche Möglichkeiten, ihre Rolle theoretisch zu integrieren. Freilich hängt die Bedeutung, die man den Produzenten in einer ästhetischen Theorie dann zukommen oder auch nicht zukommen lassen möchte, im Einzelnen von der Art der Darstellung und Bewertung künstlerischer Produktion ab – insbesondere davon, ob Produktion als subjektive Handlung oder als subjektloser Prozess aufgefasst werden soll.¹⁰

Das positive Argument für eine Berücksichtigung der Produzenten in einer ästhetischen Theorie als Theorie der Kunst ist das folgende: Eine Beschreibung des Kunstwerks als »gegeben« verfehlt notwendigerweise die Spezifik des Kunstwerks im Verhältnis zu beliebigen anderen Gegenständen und Situationen, die ästhetisch wahrgenommen werden können. Und das fehlende Unterscheidungskriterium ist zunächst dasjenige des *Hergestelltseins*.¹¹ Der Weg, auf dem die Theorie zu den Kunst-Produzenten kommt, ist also die Frage danach, *wie* – in welchem Modus – uns Kunstwerke denn im Unterschied zu anderen Auslösern ästhetischer Erfahrung gegeben seien. Die Antwort ist: Sie sind uns gegeben im Modus des *Von-jemandem-Hergestelltseins*, und es ist erstaunlich genug, dass Rezeptionsästhetiken bisher aus dieser Tatsache, dass es Produzenten gibt, für die Beschreibung der ästhetischen Erfahrung am Kunstwerk nichts herleiten konnten. Empirisch ist nämlich dieses Unterscheidungskriterium gewissermaßen trivial – so trivial vielleicht, dass man sich über mögliche systematische Implikationen keine Gedanken mehr machen mochte.

10 Eine Ausnahme unter Rezeptionsästhetikern ist Martin Seel, der die Produzenten hin und wieder erwähnt, er räumt ihnen jedoch keinerlei systematische Bedeutung ein: Wenn Seel zwischen der »Geltung der künstlerischen Artikulation« und der »Geltung des künstlerisch Artikulierten« streng unterscheidet, kappt er, wenn ich das richtig verstehe, vollständig die Verbindung zwischen dem Produzieren und dem, was produziert wurde. Für Letzteres steht die Sichtweise des Werks, bei dem es lediglich darauf ankommt, *wie* es seine Sichtweise artikuliert. *Was* in einem Werk dargeboten wird, ist dagegen nicht wichtig für die Bewertung seiner Gelungenheit: »Weil die Gelungenheit von Kunstwerken nicht gleich der Akzeptierbarkeit der von ihr dargebotenen Sichten ist, besteht kein Grund zu einer Theorie der gemischten Geltung der Kunst.« – Martin Seel: »Kunst, Wahrheit, Welterschließung« in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/Main 1991, S. 36-80, hier S. 69f.

11 Auch die Prüfung von bereits vorhandenen Situationen und Gegenständen zur unbearbeiteten Verwendung in einem Kunstwerk fasse ich unter den Begriff des Herstellens bzw. Schaffens eines Kunstwerks. Der Herstellungsprozess ist in diesem Fall ein Prozess des Auswählens und Verwendens.

Ich werde im Folgenden den Anspruch der Künstler, ein evidentestes Werk herzustellen – ein Anspruch, der selbst jedenfalls etwas systematisch anderes ist als die ästhetische Erfahrung der Rezipienten und daher spezifische theoretische Aufmerksamkeit verdient –, als Differenzkriterium für die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und ästhetisch rezipierten Nicht-Kunstwerken vorschlagen. Der Evidenzanspruch versteht sich gewissermaßen als Spezifizierung des Hergestelltseins, insoweit er zugleich die Unterscheidung des Kunstwerks von anderen hergestellten Gegenständen ermöglicht. Das Wissen der Rezipienten um diesen Evidenzanspruch der Produzenten, so die These dieser Arbeit, bestimmt auch den Anspruch der Rezipienten an das, was sie ästhetisch aufnehmen, lenkt also den Modus der ästhetischen Erfahrung in Richtung auf ein sehr spezifisches Kommunikationsverhältnis. Davon wird später die Rede sein.

Dass »die Kunst« als solche zunächst allen gegeben ist, Künstlern wie Nicht-Künstlern, lässt sich im phänomenologischen Sinne so verstehen, dass einem die Welt vorgegeben ist, in die man hineingeboren wurde, und mit ihr die Kunst und ihre Werke. In dieser Hinsicht ist die Rede von Joachim Küpper und Christoph Menke darüber, »wie uns Kunst *gegeben* ist«, richtig. »Das aber ist sie, und zwar gleichgültig, ob wir in der Position von Produzenten oder Rezipienten sind, durch unsere Erfahrung.«¹² Dem darauf folgenden Satz kann ich dann nicht mehr zustimmen: »Denn auch Produzenten sind ihre Werke als künstlerische Gegenstände (und nicht als handwerkliche oder technische Produkte) nur durch ihre – ästhetische – Erfahrung gegeben.«¹³ Ein ›Unterschied ums Ganze‹ besteht zwischen dem, was sowohl Künstlern wie auch Rezipienten als Kunst bzw. Kunstwerk anderer Künstler gegeben ist, und dem, was Künstler selbst der Welt als Kunstwerk hinzufügen. Der Unterschied ist wesentlich auch der Unterschied zweier Begriffe von Erfahrung. Gegeben sind den Künstlern die Kunstwerke durch ästhetische Erfahrungen, die sie mit ihnen machen, nur im ersten Fall. Im zweiten Fall, dem der Produktion, ist Erfahrung in einem ganz anderen Sinn im Spiel: die Erfahrung der eigenen Lebenswelt wird bearbeitet bzw. verarbeitet, hineingearbeitet ins Material. Denn die eigene künstlerische Produktion ist auch nicht in einem theologischen oder metaphysischen Sinn etwas Gegebenes, sie beruht vielmehr (innerhalb eines gesetzten Rahmens zwar) auf künstlerischen Entscheidungen, auf Ein- und Ausschlüssen, auf Zuwendung zu oder Abwendung von bestimmten Themen und Materialien, so wie es im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit beschrieben

12 J. Küpper/Chr. Menke: »Einleitung«, S. 8.

13 Ebd.

wird. Das heißt, dass Künstlern *ihre eigenen* Werke während der Herstellung als künstlerische Gegenstände nicht gegeben sind, sondern dass sie von ihnen im Prozess der Produktion geschaffen werden. Infolgedessen stehen Künstler in einem Verhältnis zum Werk, das von dem der Rezipienten grundsätzlich verschieden ist. Zur Prüfung des Hergestellten können sich die Produzenten dann wieder in die Perspektive der Rezipienten versetzen und somit probenhalber auch das eigene Werk als etwas Gegebenes auffassen, mindestens können sie das versuchen.¹⁴

Es könnte eingewendet werden, dass auch im Prozess der Rezeption biografische Erfahrung der Rezipienten aktiv mit eingebracht werde und somit die Differenz zwischen Produktion und Rezeption doch eigentlich nicht vorhanden sei. Selbstverständlich sind auch im Reagieren auf Kunstwerke eigene Erfahrungen der Reagierenden mit im Spiel, und diese sind aktiviert, d.h., sie werden aufgerufen. Entscheidend ist aber, dass Erfahrungen, die in der Reaktion auf das Kunstwerk aktiviert werden, von *diesem* veranlasst sind. Das zu verarbeitende Material oder der zu gestaltende Augenblick in der künstlerischen Produktion lassen sich hingegen nicht in derselben Weise als Auslöser und Quelle einer Erfahrung beschreiben. Gerade hinsichtlich des in ihr auftretenden Modus von Erfahrung führt die Analogie zwischen Produktions- und Rezeptionssituation in die Irre. In gewisser Hinsicht steht die Künstlerin vor dem Nichts, wenn sie beginnt. Sie geht mit biografischer und gesellschaftlicher Erfahrung um, sie arbeitet in einem vorgegebenen Kontext; aber das Material, in das ihre Erfahrungen transformatorisch hineingearbeitet werden, auch wenn es als ein erschlossenes, als interpretiertes Material vorliegt, wird gerade nicht als eine Gegebenheit von der Künstlerin erlebt, sondern als etwas, das es zu verändern, mindestens zu nutzen gilt, bzw. als etwas, das sich im Prozess verändert. Das bedeutet, dass Künstler ein anderes Verhältnis zum eigenen Werk vor oder während seiner Entstehung haben als Rezipienten zum Kunstwerk in der Rezeption. Diese den Rezipienten implizit bekannte Erfahrungsdifferenz zwischen Herstellung und Rezeption, so möchte ich behaupten, modifiziert die Rezeption von Kunstwerken insoweit, als das Hergestelltsein des Werks auf die Erfahrungswelt der Produzentin verweist. Das ist auch eine Erklärung dafür, warum wir uns von der Kunstrezeption etwas versprechen; wir versprechen uns von ihr nicht nur, dass sie unsere eigene Erfahrung des Lebens aufruft, wie das viele Gegenstände oder Situatio-

14 Dass es in der Geschichte der Ästhetik eine Tradition gibt, die Erfahrung »als etwas das Kunstwerk *Fundierendes* [...], nicht als etwas am Kunstwerk erst zu *Machendes*« begreift, kann man nachlesen bei Georg Maag: »Erfahrung«, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd 2, Stuttgart, Weimar 2001, S. 266-275, zit. S. 267.

nen können, sondern dass sie uns am Kunstwerk mit dieser anderen, ins Werk transformierten Erfahrung der Produzentin konfrontiert und sich daraus neue Konstellationen eigenen Erlebens und eigener Erfahrung ergeben. Das implizite »Versprechen« an die Rezipienten, dass sie im Werk auf *fremde* Erfahrung treffen können, ist das Fundament dafür, dass Kunstwerke mehr vermögen, als uns lediglich an unsere eigenen Erfahrungen zu erinnern. Die rezeptionsästhetische Erfahrung von Alterität ereignet sich als Begegnung mit einem *bestimmten* Anderen.

Maßgeblich für eine Bestimmung des Kunstwerks ist zugleich, dass biografische Erfahrung der Produzenten nur vermittelt im Kunstwerk existiert, nicht so, wie sie sich als Erfahrung in der Welt für die Künstler selbst darstellt. Das Ansinnen der Künstlerin, ein evidentes Werk zu schaffen, richtet sich an der Tatsache aus, dass ihre Erfahrung nicht direkt im Werk enthalten sein wird. Ihr Ziel ist es, den Konfrontationsprozess zwischen ihrer Erfahrung und dem Material so zu gestalten, dass ein Werk entsteht, das evident ist – dies bedeutet zugleich: durch das etwas evident wird. Dieses evidente Werk soll nach der Absicht der Künstlerin in einer bestimmten, aber nicht endgültig zu bestimmenden Weise anschlussfähig für seine Rezipienten sein. Das heißt, die Art der Gemachtheit des Kunstwerks veranlasst einen Prozess, der die Erfahrungen der Rezipienten ins Verhältnis zum So-Gemachtsein des Werks setzt. Der Unterschied zur bloßen Gegebenheit anderer ästhetisch zu erfahrender Gegenstände ist das Wissen der Rezipienten um den Anspruch der Künstlerin, ein evidentes Werk zu schaffen. Dieses Wissen impliziert das »Versprechen des Werks«, dass eigene rezipientische Erfahrung durch das Kunstwerk in anderer Weise konfrontiert werde als durch andere Gegenstände oder andere Situationen. Kurz gesprochen: Rezipienten überprüfen das Eingelöstsein des Künstler-Evidenzanspruchs am Werk.¹⁵

Mein Vorschlag, die Konstruiertheit von Kunstwerken in dieser Weise als ihre Produziertheit zu berücksichtigen, hat weder eine Ontologie von Kunstwerken als eine vollständige Bestimmung ihres Seins zum Ergebnis, noch führt er in die heute von vielen so gefürchteten Gefilde der Metaphysik.¹⁶ Vielmehr stellt er einen Aspekt, der allen Kunstwer-

15 Es handelt sich bei dem Evidenzanspruch der Künstler nicht um einen rein sprachlichen Geltungsanspruch, das heißt, es kann nicht nur um die Verstehbarkeit des Kunstwerks gehen. Vgl. Kap. III.5: Evidenzanspruch und sprachlicher Geltungsanspruch.

16 Wegen einer »metaphysischen Bestimmung« des Werks in Panik zu geraten, wäre ohnehin unangemessen, denn die Debatte zeigt, dass auch ausgesprochene Gegner der Metaphysik von anderen Diskussionsteilnehmern gern als typische Metaphysiker aufgefasst werden. Der inflationäre und polemische Gebrauch des Metaphysik-Vorwurfs entwertet diesen argu-

ken zu eigen ist, systematisch heraus. Über den Evidenzanspruch hinaus lässt sich eine Menge zu den Eigenschaften verschiedener Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen erzählen. Der Witz der (im gesamten Projekt) vorgelegten Systematik soll eben sein, dass sich unterschiedliche Kunstbegriffe und Überzeugungen, was Kunst sei, in sie eintragen lassen.¹⁷ Wenn Kunstwerke nicht im Namen einer ihnen übergeordneten Idee (z.B. normativ richtiger Wahrheit), sondern als Träger konkreter Evidenzansprüche ihrer Produzenten bestimmt werden, ist im Einzelfall immer eine spezifische Konkretisierung des Evidenzanspruchs möglich, ja sogar nötig. Anders gesagt: Die Evaluation des konkreten Anspruchs einer Künstlerin, die Rezipienten am Werk vornehmen, beinhaltet sowohl die Suche nach der gestalteten Evidenz des Werks (in Bezug darauf, wie das einzelne Kunstwerk gemacht ist) als auch die Suche nach dem, was namentlich durch *dieses* Werk evident wird. Beides hängt natürlich zusammen.

Ein weiteres Argument dafür, dass der Künstler-Evidenzanspruch kein metaphysisches Bestimmungskriterium darstellt, ist seine empirische Überprüfbarkeit, die ich nicht als neues Wahrheitskriterium, sondern zunächst als einfachsten Aufweis einer Angemessenheit in der Sache verstanden wissen möchte. Die ausgiebige Einbeziehung produk-

mentativ. Vgl. z.B. Michael Hampe: »Vervollkommenheit des Individuums und Endgültigkeit der Metaphysik. Richard Rortys Metaphysikkritik und die Philosophie des Pragmatismus«, in: Uwe Justus Wenzel (Hg.), *Vom Ersten und Letzten. Positionen der Metaphysik in der Gegenwartsphilosophie*, Frankfurt/Main 1999, S. 153-176, hier S. 155. Hampe will hier laut eigener Auskunft »die implizite Metaphysik, die Rortys Metaphysikkritik zugrunde liegt, explizieren«. Rorty wiederum kritisiert in dem von Hampe besprochenen Kapitel die Metaphysik Heideggers. (Vgl. das Kap. »Selbsterschaffung und Affiliation: Proust, Nietzsche und Heidegger«, in: Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/Main 1995, S. 162-201.) Strukturell wiederholen sich Vorwürfe dieser Art in der Geschichte der Metaphysik, die seit dem 19. Jahrhundert vielfach als eine Verfallsgeschichte geschrieben wird. Vgl. M. Hampe, »Vervollkommenheit des Individuums«, S. 167.

- 17 Der hier verfolgte Ansatz ist somit auch eine Reaktion auf einen Aufsatz von Brigitte Hilmer, die den vielfach innerhalb der Philosophie gegen die eigene philosophische Disziplin geäußerten Vorwurf, die Kunst zu entmündigen, neu formuliert und kritisch bewertet. »Aber die begrenzte Berechtigung des Entmündigungsvorwurfs sehe ich in der Kritik an der Vorstellung, die Kunst hätte ein begrifflich objektivierbares Wesen unabhängig von der Befassung der Philosophie mit ihr, letztere könnte einen dritten Ort jenseits der Interaktion einnehmen, von dem aus dieses Wesen zugänglich wäre.« Vgl. Brigitte Hilmer: »Kunst als Spiegel der Philosophie«, in: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2002, S. 112-130, hier S. 128.

tionsästhetischer Schriften im zweiten Kapitel weist bereits in die Richtung einer Überprüfung ästhetischer Theorie anhand konkreter Produzentenansichten. Wem diese nicht ausreichen, der kann den Erläuterungen der Auswirkungen des Künstler-Evidenzanspruchs auf den Rezeptionsvorgang nachgehen, denn die vorliegende Arbeit ist mit dem Anspruch der phänomenologischen Überprüfbarkeit ihrer zentralen These verfasst. Den Anspruch der Überprüfbarkeit erfüllt ebenfalls ein Teilkapitel aus dem dritten Teil der Arbeit, das den Künstler-Evidenzanspruch auf dem Feld der Kunstkritik darstellt.¹⁸

Mit der vorgeschlagenen Bestimmung von Kunstwerken durch den Evidenzanspruch der Künstler ist die Annahme, auf der zeitgenössische Rezeptionsästhetiken durchgehend gründen: man könne, ohne metaphysisch zu argumentieren, nicht mehr über das Kunstwerk sagen, als dass es sich bei diesem um einen Initiator subjektiv wahrgenommenen Geschehens handelt, explizit verworfen. Dem Motiv der Rezeptionsästhetiker, eine solche für ästhetische Theorie folgeschwere generelle Unbestimmbarkeit des Werks zu erklären, soll hier kurz nachgegangen werden.

In der Geschichte der Ästhetik seit Mendelssohn, wie sie z.B. Christoph Menke erzählt, werden die Begriffe der »Verfassung des ästhetischen Gegenstands« und der »Selbstreflexion« der Rezipienten als einer Tätigkeit, die sowohl aus aktivem sinnlichen Erfassen wie auch aus passivem Erfahren des Wirkens von Kräften besteht, miteinander verknüpft.

»In diesen Konsequenzen für Begriff wie Verfassung des ästhetischen Gegenstandes [die sich aus einer Entsprechung von der selbstreflexiv-energetischen Neubestimmung des ästhetischen Subjektes und seiner Lusterfahrung mit der Neubestimmung des ästhetischen Objektes ergeben, Anm. von mir, J.S.] hat die von Mendelssohn angestoßene Neubestimmung des Schönen als Medium der Selbstreflexion weitreichende und anhaltende Folgen für die moderne Ästhetik gehabt; über Kant und die Frühromantik bestimmt sie die Diskussion bis heute. [...] Für ihre Wirkung ebenso entscheidend sind die Folgen, die sich aus diesem Motiv für das Unternehmen einer philosophischen Ästhetik ergeben. Die Ästhetik – so hat sich gezeigt – kann als ein Diskurs verstanden wer-

18 Vgl. hierzu die Erläuterung metaphysischer Thesen als beobachtungsferne Thesen, die nicht empirisch überprüfbar sind, bei Marcus Willaschek: »Was ist schlechte Metaphysik?«, in: U. J. Wenzel (Hg.), Vom Ersten und Letzten, S. 131-151, hier S. 134: »Das Ganze, um dessen Bild es in der Metaphysik geht, ist kein empirischer Gegenstand.«

den, der den spezifischen Tätigkeitssinn des ›sinnlichen‹ Erfassens und Darstellens untersucht und dabei die Wirkungsweise von Kräften freilegt.«¹⁹

Menke unterscheidet zwar einerseits zwischen den Energien, die auf das Subjekt in der Rezeption einwirken, und deren Reflexion, andererseits belässt er die Bestimmung des ästhetischen Objekts bei einer Bestimmung, die rückwirkend als eine Entsprechung konstruiert werden muss. In den Worten Rüdiger Bubners heißt dies: »Es gibt ein Werk nur zusammen mit der *Geschichte seiner Auffassung* und Interpretation.«²⁰ Und Ruth Sonderegger zieht folgerichtig die Konsequenz aus dieser von Menke und Bubner geteilten Prämisse der Verknüpfung der Verfassung des ästhetischen Gegenstands mit dem Erlebnis seiner Wirkung und der Reflexion dieses Erlebnisses: »Etwas mit Grund als Kunstwerk zu bezeichnen bedeutet [...], an einem Gegenstand eine unendliche ästhetische Erfahrung gemacht zu haben und sie an einem endlichen Objekt ausweisen zu können.«²¹

Die Unendlichkeit der ästhetischen Erfahrung – eine Forderung, die sich aus Kants ›Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand‹ ergibt und die als Charakteristikum ästhetischer Erfahrung seit der Wiedereinführung Kants in die Ästhetik angenommen wird, hängt mit der Unbestimmbarkeit des ästhetischen Objekts zusammen; denn wäre dieses bestimmbar, wäre seine Erfahrung endlich (und umgekehrt). Ästhetische Objekte sind endlich – wie Sonderegger zugibt und wie auch andere Rezeptionsästhetiker nicht leugnen würden.²² Dessen ungeachtet, dass das

19 Christoph Menke: Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik, in: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.): Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik, Frankfurt a.M. 2002, S. 19-48, hier S. 45.

20 Rüdiger Bubner: »Zur Analyse ästhetischer Erfahrung« (1981), in: Ders.: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt/Main 1989, S. 2-69.

21 Ruth Sonderegger: Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst, Frankfurt/Main 2000, S. 325.

22 So nimmt zum Beispiel Martin Seel in »Kunst, Wahrheit, Welterschließung« ausführliche Gegenstandsbestimmungen vor, die als Indiz für die Endlichkeit des ästhetischen Objektes gewertet werden könnten: Er zählt drei Aspekte auf, die Kunstwerke als »Zeichen einer bestimmten Sicht der Welt« charakterisieren, und nimmt so zunächst eine Werkbestimmung vor, die er wieder einebnert, wenn er an gleicher Stelle weiter schreibt: »Diese ›Geltung‹ einer Sichtweise freilich steht und fällt mit der Geltung des durch sie für wahr, wichtig und wirklich Betrachteten.« (S. 44 und S. 69) Auch in seinem Buch *Ästhetik des Erscheinens* widmet Seel der allgemeinen Bestimmung der Wahrnehmungsobjekte viel Aufmerksamkeit. In Bezug auf das ästhetische Erscheinen des (nicht nur künstlerischen) Gegenstandes unterscheidet er »den Gegenstand« von »seinen Erscheinungen«

Objekt als ein unbestimmbares angenommen werden muss, weil sonst seine ästhetische Erfahrung zum Ende käme, ist das ästhetische Kunstobjekt doch Anlass für bestimmte Ansprüche, die von rezipientischer Seite zuerst an es herangetragen werden müssen, bevor ästhetische Erfahrung in Gang gebracht und die Ansprüche (je nach ästhetischer Theorie) erfüllt oder enttäuscht werden können. Sonderegger z.B. spricht von einer »Verhandlung von Gehalten [...], die für die jeweiligen *spezifischen* Rezipienten bedeutsam sind« und die nach ihrer Identifikation immer wieder zerstört werden: »Nur dort, wo das Bedeutsame auf dem Spiel steht, ist seine materiale und formale Vernichtung tatsächlich eine solche und die gleichzeitige Unwiderlegbarkeit der Verhandlung konkreter Gehalte in einem Kunstwerk auch eine Bestätigung ihrer Bedeutsamkeit.«²³ Dem äquivalent sind die Geltungsansprüche außerästhetischer Diskurse, mit denen man als Rezipientin nach Menke und Iser an Kunstwerke herantritt: »Die Kunst löst nicht vorästhetisch diagnostizierbare Aporien, sondern konfrontiert die nicht-ästhetischen Praktiken und Diskurse erst mit einer Krisenerfahrung [...].«²⁴ »Die basale Erwartung von Sinnkonstanz bildet die Voraussetzung für die Verarbeitung der Ereignishaftigkeit des literarischen Textes.«²⁵ Handelt es sich, wie im ersten Teil nachfolgender Arbeit dargelegt, bei Albrecht Wellmer um sprachliche Wahrheitszuschreibungen von Rezipienten an Kunstwerke – Rezipienten suchen also im Kunstwerk nach Wahrheit –, so ist nach Hans Robert Jauf eine ästhetische Erfahrung auf »die Öffnung einer anderen Welt jenseits der Alltagswirklichkeit« gerichtet.²⁶ Gerade nicht die Jenseitigkeit des Alltags, sondern eine »Besinnung auf Gegenwart« ist nach Seel und Bohrer »ein basales Moment aller ästhetischen Anschauung«, »ein Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem«; auch dies ist ein Anspruch, den man an

und »deren Spiel« (Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 70).

- 23 Ruth Sonderegger: »Kunst als Sphäre der Kultur und die kulturwissenschaftliche Transformation der Ästhetik«, in: Friedrich Jäger/Burkhard Liebsch/Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaft*, Bd. 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart, Weimar 2004, S. 50-64.
- 24 Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/Main 1988, S. 287.
- 25 Wolfgang Iser: »Vorwort zur zweiten Auflage«, in: Ders.: *Der Akt des Lesens*, München 1984, S. IV.
- 26 Albrecht Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, in: Ders.: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/Main 1985, S. 9-47; Hans Robert Jauf: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1982.

die »Gegenwart eines Gegenstandes« (oder einer Situation) richten kann.²⁷

Außer bei Sonderegger, der es um die Besonderheit spezifisch erfahrener Gehalte geht, sind die Ansprüche der anderen Philosophen an die vom Kunstwerk veranlasste ästhetische Erfahrung genereller Natur. Als generell bezeichne ich sie deswegen, weil die genannten Philosophen und Literaturwissenschaftler von allen Kunstwerken *Gleiches*, wenn auch in konkreter Ausführung erwarten. Gleich ist in den genannten Theorien die Struktur der Erfahrung des Kunstwerks als die Art und Weise, wie das Werk in der ästhetischen Erfahrung zur Wirkung kommt. Für jede Rezeption eines jeden Werks ist immer dieselbe Struktur ausgewiesen: Jedes Kunstwerk löst metaphorische Wahrheitszuschreibungen aus bei Wellmer, eine plötzliche Intensitätserfahrung bei Bohrer, eine Unterbrechung alltäglichen Verstehens bei Menke.²⁸

Um die Differenz zwischen dem Besonderen einzelner Gehalte und der allgemeinen Bestimmung des ästhetisch Erfahrenen soll es an dieser Stelle nicht gehen, wiewohl sie so wichtig ist, dass ich später auf sie zurückkommen werde. Bedeutsam ist für meine Überlegung die Tatsache, dass es im Rahmen der Rezeptionsästhetik Erwartungen und Ansprüche gibt, die speziell an Kunstwerke gerichtet werden. Die Rede von der »Gegebenheit der Kunstwerke« erscheint dann in einem etwas anderen Licht. Gegeben in einem strengen Sinn wären Kunstwerke nur dann, würde das berühmte kantische »interesselose Wohlgefallen« in Gang ge-

27 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 61; Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/Main 1994.

28 In die Rede vom Evidenzanspruch der Künstler und von der Evidenzerfahrung der Rezipienten lässt sich besser als in andere ästhetische Modelle eine Differenz von ästhetischen Erfahrungstypen eintragen. Denn wie Evidenz konkret erlebt wird, hängt auch ab von der konkreten Struktur des jeweiligen Werks. Das Werk kann z.B. als Störung oder Unterbrechung funktionieren, durch die etwas evident wird, es kann aber auch utopische Ausblicke in seiner Erfahrung provozieren oder intensive Wahrnehmungen in seinen Rezipienten hervorrufen. Worin unterscheidet sich die von mir vorgeschlagene Bestimmung der Kunst durch den Evidenzanspruch der Künstler und die Evidenzerfahrung am Werk in ihrer Generalität von der Allgemeinheit der aufgezählten ästhetischen Theorien? Die Produziertheit von Kunstwerken durch Künstler ist zunächst trivial; die Tatsache, dass künstlerische Intentionen durch eine Materialität verändert werden, ist es auch. Der Anspruch der Künstler, ein evidentes Werk zu produzieren, verweist auf die Tatsache, dass verschiedene Produzenten differente Strategien wählen; somit ist der Blick für verschiedene mögliche Wirkungsweisen von Werken geöffnet. Obwohl es sich auch bei der Theorie des Evidenzanspruchs der Künstler um eine Metabestimmung handelt, die einen Anspruch auf Generalität erhebt, ist diese jedenfalls mit einer Pluralität verschiedener Wirkungsweisen des Kunstwerks vereinbar.

setzt, wenn man sozusagen über ein Kunstwerk stolperte. Noch am besten vereinbar wäre solch ein Begriff der Gegebenheit mit der seelschen Beschreibung des Erscheinens, das ja in allen Situationen und an allen möglichen Gegenständen erlebt werden kann. Aber gerade bei Seel findet sich eine Relativierung der kantischen Interesselosigkeit:

»Am Gegenstand zeigt sich ein Spiel von Erscheinungen, das allein von einer in diesem Sinn spielenden Wahrnehmung des Gegenstandes verfolgt werden kann. In diesem Wahrnehmungsspiel bildet sich ein Sinn für die phänomenale Individualität dessen, was hierbei zur Wahrnehmung kommt. Um den Sinn dieses Sinnes zu verdeutlichen, hat Kant diese Wahrnehmung ›interesselos‹ genannt. Im Vergleich mit theoretischen und praktischen Interessen (der Erkenntnis und der Verwertung) ist dies einleuchtend. Bedingung der ästhetischen Wahrnehmung ist ein Abstand von diesen Interessen oder zumindest von ihrer ausschließlichen Verfolgung. Dieser Abstand von Interessen der Feststellung und Festlegung ist jedoch selbst mit einem eminenten Interesse verbunden. Daher greift jede negative Bestimmung [so also auch die des interessellosen Wohlgefallens, Anm. von mir; J.S.] hier wie überall in der Ästhetik zu kurz.«²⁹

»Aktives sinnliches Erfassen« und »passives Erfahren« der »Verfaßtheit des ästhetischen Gegenstandes« sind also nicht interesselos, sondern sie sind immer von Ansprüchen ans Kunstwerk gekennzeichnet. Wie sind solche Ansprüche jedoch mit einer Definition des Werks vereinbar, die darauf besteht, dass sich Kunstwerke erst in der ästhetischen Erfahrung, die an ihnen gemacht wird, bilden, ja dass sie erst *in* der Erfahrung, sogar *durch* sie gegeben sein sollen?

Etwas, an das man Erwartungen richten und Ansprüche stellen kann, muss es bereits geben, es muss einem in gewisser Weise äußerlich sein. Soll es zur ästhetischen Erfahrung kommen, so ist es notwendig, Vorstellungen oder Vorurteile (wie Gadamer sagt) über dieses Etwas zu haben. Dies ist auch dann noch so, wenn solche Erwartungen in der Konfrontation nicht bestätigt werden. Dass ein Kunstwerk gegeben ist, muss daher heißen: Die Gegebenheit einer Sache geht ihrer ästhetischen Erfahrung voraus, wie immer die Weise der Gegebenheit in der subjektiven ästhetischen Erfahrung modifiziert werden mag. Seel weist indirekt auf diesen Sachverhalt hin, wenn er beschreibt, dass es zwei Möglichkeiten gibt, sich Kunstwerken gegenüber zu verhalten, sich auf sie einzulassen oder auch nicht: »...*daß* wir verlockt werden, ist hier die Sache der Kunst und die Gabe des Künstlers, ob wir der Verlockung *erliegen*,

29 Seel: Ästhetik des Erscheinens, S. 61.

das bleibt unsere Sache.«³⁰ Auf die Vorgeordnetheit der Existenz des Werks vor seiner ästhetischen Erfahrung verweisen außerdem die Bemühungen Seels, möglichst viel zur Bestimmbarkeit von Wahrnehmungsobjekten (die ja nach Seel ausnahmslos potentielle Auslöser ästhetischer Erfahrung sind) zu sagen.³¹

Auch Bubner geht davon aus, dass mit dem Werk ein »Fixpunkt in der charakteristischen Gestalt und Singularität jenes Anlasses ästhetischer Erfahrung« vorliegt, der als Ursache für die »Wiederholbarkeit dieser Erfahrung« angesehen werden muss. In Frage stellt er hingegen das Konzept des künstlerischen Gegenstands im husserlschen Sinn als einer »»vollen Gegebenheit« als der erfüllten Intention eines phänomenologischen Sachgehalts«:

»Nun kann volle Gegebenheit einer ›Sache selbst‹ von geringeren Graden ursprünglicher Anschaulichkeit nur unterschieden werden, wenn sich ein Was-Gehalt bestimmen lässt, der in der erfüllten Intention voll da ist. Was das in der Kunst zur Anschauung gelangende Was sein soll, das ist aber gerade das Problem. Wie weiter unten gezeigt wird, entbehren Werke eines ein für allemal bestimmbar objektiven Gehalts.«³²

Die Verwechslung, die ich hier stellvertretend an Bubner für die Ästhetik der Rezeptionserfahrung aufzeigen möchte, ist auf deren (natürlich nicht einzulösende) Forderung zurückzuführen, Gehalt oder Bedeutung von *allen* Kunstwerken sollten ein für allemal, d.h. in einer theoretischen Explikation, objektiv aufzeigbar sein. Anzuzweifeln wäre erstens Bubners Unterscheidung zwischen der Erkennbarkeit alltäglich vorkommender oder wissenschaftlich präsentierter Gehalte und der Unerkennbarkeit der künstlerischen. Die Frage wäre hier zunächst, ob strukturierte, selektierte und subsumierte nichtkünstlerische Gehalte tatsächlich »ein für allemal objektiv bestimmbar« sind. Zweitens glaube ich nicht, dass Gehalte – wenn man denn von solchen im Kunstwerk ausgehen möchte – nicht auch in Kunstwerken mit Hilfe von »Ordnungsleistungen der Strukturierung, der Selektion und der Subsumtion« dargeboten werden; ja, das Wie der Präsentation lässt sich als Ordnung, diese Ordnung wiederum lässt sich als künstlerische Leistung beschreiben. Warum das Wort Ordnung nicht auch hier anwendbar sein soll, ist schwer einzusehen. Die eigentlich springenden Punkte sind aber drittens die Forderung,

30 M. Seel: »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, S. 71.

31 M. Seel: Ästhetik des Erscheinens.

32 R. Bubner: Ästhetische Erfahrung, S. 245ff., S. 254. Auf unterschiedliche Gegebenheitsweisen von Gegenständen in der Phänomenologie Husserls komme ich noch ausführlich im III. Teil zu sprechen.

Gehalte von Kunstwerken sollten überhaupt objektiv bestimmbar sein, und viertens die Schlussfolgerung: Wenn sie es nicht sind, dann können wir gar nichts mehr zum Kunstwerk sagen. Die Verwechslung, die in diesem Schluss vorliegt, ist die zwischen einem »ein für allemal objektiv bestimmbar« Gehalt, der allen Kunstwerken zu eigen sein muss, und den (konkreten) Gehalten, die durch Kunstwerke ins Spiel gebracht werden und zu denen im historischen Einzelfall erst noch etwas zu sagen wäre. In dieser Arbeit plädiere ich überdies dafür, nicht von Gehalten zu sprechen, sondern von etwas, das durchs Werk evident wird. Einen Anspruch auf dessen objektive Bestimmbarkeit und auf die universale Gültigkeit dieser objektiven Bestimmung muss ich nicht erheben, um Kunstwerke als mit einem bestimmten Anspruch geschaffene Gegenstände oder Situationen zu bestimmen. Die Unbestimmbarkeit des Werks, zu der Bubner wie angekündigt (mit Kant) kommt und die ja nach seiner Auskunft an der Unbestimmbarkeit eines »Was-Gehaltes« hängt, wäre also nicht mehr gar so umfassend, würde man zugeben, dass sich doch etwas zu diesem Was-Gehalt von Kunstwerken sagen lässt. Es lässt sich z.B. darüber sagen, dass Künstler, die ein Werk produzieren, einen Anspruch erheben, ein evidentes Werk zu produzieren.³³ In diesem Anspruch auf Evidenz des entstehenden Werks ist auch der Anspruch, dass durch das Werk *etwas* evident werde, enthalten. Die Rede-weise davon, dass etwas durch das Werk evident sein soll, hat gegenüber der Rede vom Was-Gehalt den Vorteil, dass die Art, *wie* etwas evident werden soll, d.h. dessen transformative Umsetzung ins Material, die Rede vom Sinn-Aspekt mitbestimmt. Die Rede von Gehalten scheint dagegen eine Getrenntheit der durch das Werk vorgegebenen Anschauung von dessen sinnhafter Auslegung nahezulegen, so implizit auch bei Bubner.³⁴ Worüber Künstler im Einzelnen arbeiten, muss an dieser Stelle nicht bestimmt werden, um sagen zu können, dass Kunstwerke (in Bubners Worten) konkrete Was-Gehalte aufweisen, die mit den Ansprüchen ihrer Produzenten zusammenhängen. Freilich hängen sie, um Missverständnissen vorzubeugen, nicht in der Weise mit den Künstler-Evidenzansprüchen zusammen, dass diese sich eins zu eins im Werk abbilden würden. Es geht also nicht um Künstlerintentionen als Gehalt des

33 Vgl. Jens Kulenkampff: »Wir wissen [...] oftmals sehr genau über den ästhetischen Gegenstand Bescheid und können sehr viel mehr und Genaueres an Beschreibung und Bestimmung leisten, als wir nach Kants Vorstellung vom Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand eigentlich können dürften.« Jens Kulenkampff: »Metaphysik und Ästhetik: Kant zum Beispiel«, in: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2002, S. 49-80, hier S. 57.

34 Vgl. Bubner: »Zur Analyse ästhetischer Erfahrung«.

Werkes, sondern es geht um das Wissen der Rezipienten, dass das Kunstwerk mit einem Anspruch auf Evidenz geschaffen wurde, der zugleich bedeutet, dass im Werk etwas evident ist. Dieser Anspruch ist ein wesentliches Bestimmungskriterium für Kunstwerke, der sie von anderen ästhetisch erfahrbaren Gegenständen und Situationen unterscheidet. Wie genau oder wie vollständig sich im Einzelfall das Evidente bestimmen lässt, mag unterschiedlich sein. Fest steht nur, dass es bei der Überprüfung des Künstler-Evidenzanspruchs am Werk nicht allein um (nichtästhetische) Sinnunterstellungen oder Bedeutungsansprüche gehen kann, wird doch immer zugleich mit unterstellt, dass etwas vom Werk auf seine je spezifische Weise evident gemacht wird.

So kann sich, um wieder auf die mendelssohnsche und kantische ästhetische Selbstreflexion zurückzukommen, an ästhetische Erfahrung ebenso die Frage anschließen, warum welches Kunstwerk Wirkungen erzeugt, wie es gemacht ist und welche Art von Evidenzanspruch wohl während seiner Produktion im Spiel gewesen sein mag. Diese Fragen sind gerade so naheliegend wie diejenige nach der Bestimmung der spezifischen Subjektivität der am Werk zu machenden Erfahrung, denn es handelt sich ebenso um Fragen »über die verschiedenen Formen, in denen uns als Subjekten so etwas wie eine Welt, auf die wir uns [...] beziehen können, überhaupt *gegeben* ist.«³⁵ Gehen wir (unproblematisch auch mit Kant) von der Vielheit der Formen in der Welt aus, davon, dass Welt den Rezipienten in verschiedenen Kunstwerken je verschieden gegeben ist, so ist es trivial, dass alle existierenden Kunstwerke nicht durch »ein für allemal bestimmbare objektive Gehalte« definiert sein können – aber ebenso klar ist, dass uns dies nicht davon abhalten muss, etwas Gültiges über sie zu sagen.³⁶ Kunstwerke sind ästhetisch zu erfahrende »ästhetische Objekte«, die durch ihr Gemachtsein vorbestimmt sind. Anders gesprochen: Ihre Verfasstheit bestimmt als Hergestelltsein die Rezeption mit. Dieses Hergestelltsein lässt sich empirisch feststellen, es lässt sich theoretisch verallgemeinern, und es impliziert die Überprüfung des als konkret vorgestellten Künstler-Evidenzanspruchs in der Rezeption. Zu seiner philosophischen Bestimmung ist es notwendig, Entscheidungen, die Künstler im Produktionsprozess treffen und die sich

35 Vgl. Andrea Kern: »Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn«, in: A. Kern/R. Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, S. 81-111, hier S. 82.

36 Auf die Erkennbarkeit der Welt, also auch der Kunstwerke bezieht sich auch Martin Seel mit Kant: »Nach Kants weitreichender Einsicht gehört es zum Begriff der Realität, als Realität erkennbar zu sein, ganz gleichgültig, wie begrenzt diese von erkennenden Wesen tatsächlich erkannt wird. Auch das Bestehen der »primären« Eigenschaften von Objekten ist nur aus der Möglichkeit ihrer Erkennbarkeit zu verstehen.« Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 80f.

auf die Verfasstheit der Kunstwerke auswirken, zu berücksichtigen. Seel bestätigt nur den halben Sachverhalt, wenn er Kunstwerke und »andere Wahrnehmungsgegenstände« folgendermaßen unterscheidet: »Kunstwerke sind Objekte eines *anderen Erscheinens*. Sie erfordern eine andere Wahrnehmung als alle anderen Objekte der Wahrnehmung.«³⁷ Die Begründung, warum Kunstwerke eine andere Wahrnehmung erfordern, lässt sich allein aus der Rezeptionsperspektive nicht geben, wie man an den weiteren Ausführungen Seels verfolgen kann. Er muss, um die Produktion der Werke nicht als Konstitutivum zu bewerten, alle Differenzkriterien den Werken selbst als Aktivität zuschreiben.

Das klingt dann so: »Künstlerische Objekte stellen sich in der genauen Organisation ihres Materials aus, um auf diese Weise etwas zur Darbietung zu bringen.«³⁸ Dem würde ich entgegenhalten: Kunstwerke werden ausgestellt, in ihnen wird etwas dargeboten, man könnte auch sagen, Künstler bieten die Werke und in den Werken etwas dar. Entsprechend halte ich Seels Definition des Kunstwerks für unvollständig: Kunstwerke seien »Objekte, die kraft ihres individuellen Erscheinens als Darbietungen menschlicher Verhältnisse fungieren«.³⁹ Was aber das Individuelle der Herstellung und der Rezeption eines Kunstwerks ausmacht, dazu möchte ich im weiteren Verlauf mehr sagen.

37 Ebd., S. 172.

38 Ebd., S. 176.

39 Ebd.