



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Judith Siegmund, „Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs *ästhetische Erfahrung* und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

[http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/siegmund.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/siegmund.pdf)

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:  
[http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/)

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

## **Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs *ästhetische Erfahrung* und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien**

Judith Siegmund  
[jusieg@gmx.de](mailto:jusieg@gmx.de)

### **1. Weite des rezeptionsästhetischen Erfahrungsbegriffs**

[1] Die Bestimmung, daß uns die Welt und mit der Welt auch die Kunst nur im Modus unserer Erfahrung gegeben sein kann, ist die Prämisse für die nachfolgenden Überlegungen. Insofern verwenden wir zu Recht den Begriff der ästhetischen Erfahrung, wenn wir über Phänomene der Wahrnehmung und über deren Einfluß auf unsere Reflexionen und Diskurse sprechen. So liegt auch vor jeder individuellen Bemühung in der künstlerischen Produktion und Rezeption bereits die Kunst als ein vorgegebenes Feld, das uns zunächst in der Weise von Erfahrungen, die wir mit ihr machen, gegeben ist. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung von Kunst verweist folglich implizit auch auf ihr vorausliegende künstlerische Gegenstände als auf das, was in ihr erfahren wird.<sup>1</sup>

[2] Indessen kommt es ganz entscheidend darauf an, wie der Erfahrungsbegriff verstanden und ausbuchstabiert wird; für wie wichtig beispielsweise die Anteile einer sprachlichen Deutung des Erfahrenen gehalten werden, wie man sinnlich

---

<sup>1</sup> Mit den Termini „ästhetischer Gegenstand“ und „ästhetisches Objekt“ ist im folgenden immer auch die ästhetische Situation mitgemeint. Es geht also sowohl um Kunstwerke, die Objekte sind, als auch um solche, die im zeitlichen Moment zur Aufführung kommen (z.B. Konzerte, Performances, Theateraufführungen uvm.).

(und körperlich) erlebte Wahrnehmungsprozesse zu solch einer Deutung ins Verhältnis setzt und was individuelle Erfahrung und Deutung mit einer intersubjektiven Praxis verbindet. Ferner ist speziell für einen Begriff der Kunsterfahrung entscheidend, ob sich mit seiner Hilfe eine Beziehung von Kunst zu außerkünstlerischer Wirklichkeit und Praxis konstruieren ließe. Im Verlauf dieses Textes kommt im Zusammenhang mit diesen Fragen nach der Auslegung des Begriffs ‚ästhetische Erfahrung‘ als Problem seines gegenwärtigen Gebrauchs eine Verabsolutierung der rezipientischen Perspektive in den Blick, die zu einer inflationären Begriffsverwendung Anlaß gibt. Die Verabsolutierung der rezipientischen Perspektive führt – so die These – systematisch aufgefaßt, dazu, daß ein ästhetischer Gegenstand oder eine ästhetische Situation (also das, woran eine ästhetische Erfahrung gemacht wird) erst durch diese Erfahrung der Rezipienten oder erst durch Reflexion und Diskurs über diese Erfahrung zum ästhetischen Objekt bestimmt wird. Daß der Begriff der ästhetischen Erfahrung gerade in seiner inflationären Verwendung aus der rezipientischen Perspektive an seine Grenzen stößt, wenn es um die Bestimmung und Beschreibung von Kunst geht, möchte ich in diesem Papier zeigen. Mein Ziel ist es zu zeigen, daß 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, ihren Anspruch verfehlt, eine Debatte über das Phänomen Kunst zu sein.

[3] „Eine Ästhetik, die vom Begriff der Erfahrung ausgeht, kann nicht auf eine Theorie der Kunst beschränkt, ja nicht einmal mehr um eine Theorie der Kunst zentriert bleiben.“<sup>2</sup> Diese von Christoph Menke und Joachim Küpper formulierte Beobachtung weist auf eine zentrale, wenn nicht sogar auf die zentrale Problematik des ästhetischen Erfahrungsbegriffs: auf seine potentiell inflationäre Verwendung. Damit verbunden ist wiederum die Unmöglichkeit der philosophischen Bestimmung des Kunstwerks allein aus einer Perspektive seiner Rezeption. Würde man nämlich all das als Kunstwerk bezeichnen wollen, was Anlaß für ästhetische Erfahrung von Rezipienten ist und zugleich ästhetische Erfahrung als spezifisch wiedererkennbare Erfahrungsform bestimmen (d.h. an einem distinktiven Begriff von ästhetischer Erfahrung festhalten), so könnte umgekehrt jede Art von Gegenständen und Situationen allein aufgrund der daran gemachten ästhetischen Erfahrung unter den Begriff des Kunstwerks fallen.<sup>3</sup> Daß der Begriff ästhetische Erfahrung bereits über seine Funktion zur Bestimmung von Kunstwerken hinausgeht, bestätigen auch Menke und Küppers: „Ästhetische Erfahrung kann es [...] 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.“<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Joachim Küpper, Christoph Menke, „Einleitung“ in: dies. (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrungen*, Frankfurt/M. 2003, 9.

<sup>3</sup> John Dewey, dem es nicht sinnvoll erscheint, eine Analyse der ästhetischen Erfahrung allein am Beispiel der Kunstwerke vorzunehmen, plädiert gerade für die hier kritisierte Erweiterung des ästhetischen Erfahrungsbegriffs. Imaginationen als Resultat eines Experimentierens der Künstler in der Kunstproduktion gelten Dewey als Beispiel schlechthin für eine Triebkraft gesellschaftlicher Veränderungen. Denn im imaginären Vorgriff auf Noch-nicht-Existierendes steckt laut Dewey die Triebkraft demokratischer Entwicklung. Vgl.: John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934 in: ders., *The Later Works*, Bd. 10, Carbondale 1987, (dt.: Frankfurt/M. 1980).

<sup>4</sup> Küpper, Menke, *Dimensionen ästhetischer Erfahrungen* (wie Anm. 2), 11.

[4] Um einen inflationären Gebrauch des Begriffs ‚Kunstwerk‘ zu vermeiden, sollte daher der Begriff der ästhetischen Erfahrung von dem des Kunstwerks abgekoppelt werden und die Bezeichnung als Kunstwerk nicht auf alle Gegenstände und Situationen, an denen wir ästhetische Erfahrungen machen, ausgedehnt sein. Wenn wir nicht der ganzen (ästhetisch erfahrbaren) Welt den Status eines Kunstwerks zuerkennen können und zuerkennen wollen, so die notwendige Konsequenz, muß eine Bestimmung des Kunstwerks über den bloßen Rückschluß auf seine Funktion als Verursacher ästhetischer Erfahrungen distinktiv hinausgehen. Da der ehemals am Beispiel der Kunstrezeption gewonnene Begriff der ästhetischen Erfahrung offenbar nicht hinreicht für eine philosophische Bestimmung des Begriffs Kunst, müssen weitere Kennzeichen zur Definition von Kunstwerken gewonnen werden.

## 2. Hergestelltsein und Alterität des Kunstwerks

[5] Das Erfordernis, mehr über die Kategorie Kunstwerk zu sagen, als daß es als ästhetischer Gegenstand in der ästhetischen Erfahrung gegeben ist, soll uns nicht zurückführen zu (im philosophiegeschichtlichen Sinn) älteren Werkästhetiken, in denen das Werk als „Instanz einer überlegenen Wahrheit“ verstanden wird;<sup>5</sup> auch soll die Kategorie des autonomen Werks nicht im Gegenzug abgeschafft und durch präsenztheoretische Kategorien wie Performativität oder Ereignis ersetzt werden.<sup>6</sup> Ich möchte vielmehr eine dritte Weise der Bestimmung des Kunstwerks vorschlagen, die einerseits anschließt an den oben erwähnten überdehnten Begriff rezipientischer Erfahrung, andererseits aber diesen Begriff spezifiziert, indem sie die Erfahrung der Produzenten als eine zweite Kategorie ästhetischer Erfahrung in den Blick bringt: dabei handelt es sich um Erfahrungen, die im Rahmen von Entscheidungen, die Künstler im Produktionsprozeß fällen, in das Werk hineingearbeitet werden.<sup>7</sup> Nur eine Einbeziehung der Produzenten in die

---

<sup>5</sup> Ebd., 8. Gemeint sind hier z.B. die Wahrheitsästhetiken Heideggers, Adornos oder Gadammers.

<sup>6</sup> Vgl. zur zweiten Variante: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, Frankfurt/M. 2002.

<sup>7</sup> Produzentenästhetiken sind Bestandteil der Ästhetikgeschichte, jedoch werden sie von vielen Philosophen heute kritisiert bzw. verworfen, weil in ihnen oft eine Verabsolutierung der künstlerischen Position vorgenommen wird. Vertreter solch einer produktionsästhetischen Richtung sind z.B. Croce und Collingwood, die die Schöpfung von Kunst als einen mentalen Prozeß beschreiben, der sich im Bewußtsein des Schöpfers abspielt. Vgl.: Robin G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford 1938, Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1928.

Nicht hilfreich für die Debatte ist andererseits die Genieästhetik, deren Auswirkungen bis heute zu spüren sind. So ordnet z.B. Kant die Kunstproduktion dem Genie zu, das durch „die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel“ gibt. Wäre es so, wie Kant es beschreibt, so wären die Entscheidungen, die Künstler im Produktionsprozeß treffen, fremdbestimmt, und die Künstler wären lediglich Medien, durch die sich das Kunstwerk ereignet. Vgl.: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46, B 182 / B 181. Zeitgenössische ästhetische Theorien, die an Kants Analytik des Schönen oder an seine Analytik des Erhabenen in der Kritik der Urteilskraft anknüpfen, erwähnen die Produzentenperspektive nicht, sondern beziehen sich lediglich auf den Rezeptionsästhetischen Teil von Kants Kritik, den dieser selbst hauptsächlich hinsichtlich der Rezeption des Naturschönen und eben nicht speziell für die Kunstrezeption entwickelt hat. Beispiele für Lesarten der Analytik des Schönen sind: Rüdiger Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973), 38-73. Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, Frankfurt/M. 2000. Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt/M. 2000. Ein Beispiel für eine Ästhetik im Sinne der Kantischen Analytik des Erhabenen ist: Jean-François Lyotard, *Leçons sur L'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*, Paris 1991.

Eine Medialität der Produzenten wird in verschiedenen philosophischen Theorien verschieden behauptet: Künstler als Seismographen der Gesellschaft, Künstler als Medien eines übersubjektiven Wahrheitsgeschehens. Vgl. zu zweitens: Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerks“ (1936) in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, 7-68. Auch unter den diskursiven Ordnungsprinzipien des

Systematik der Rezeptionstheorie ästhetischer Erfahrung ermöglicht es, Kunstwerke von allen anderen Gegenständen, an denen man ästhetische Erfahrungen haben kann, systematisch zu unterscheiden. Ein Kunstwerk ist dann nicht allein ein in seiner Erfahrung *gegeben*er ästhetischer Gegenstand, sondern ein Kunstwerk ist seiner Rezeption, systematisch betrachtet, vorgängig aus dem Grund: weil es von jemandem *hergestellt* wurde.<sup>8</sup> Das Wissen der Rezipienten, daß das Kunstwerk von einer Künstlerin produziert ist, die erstens die Absicht verfolgt, ein evidentes Werk zu produzieren und die zweitens (bewußt oder unbewußt) auf ihre biografische und gesellschaftliche Erfahrung zurückgreift, die sie mit der spezifischen Materialität ihres künstlerischen Mediums konfrontiert, stellt einen Aspekt der Rezeptionserfahrung dar, der zugleich über den gegenwärtigen Moment rezipientischer Erfahrung hinausweist. Anders gesprochen liegt die *bestimmte Alterität* des Kunstwerks, dem in der Rezeption begegnet wird, bereits implizit in dem Verweis auf seine konkrete Produziertheit.<sup>9</sup> Alterität meint hier, daß das Kunstwerk sich nicht ohne weiteres in den Horizont seiner Rezipientin eingliedern läßt. Der Begriff der Evidenz des Kunstwerks hingegen beschreibt, daß trotz dieser Alterität eine Begegnung zwischen Werk und Rezipientin stattfindet, in der der Horizont der Rezipientin durch das Kunstwerk in der Weise verändert wird, daß der Rezipientin in der Kunstrezeption etwas evident wird. Die Verschmelzung der Horizonte des Werks und der Rezipientin, 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. Über die Flexibilität rezipientischer Horizonte schreibt Gadamer dementsprechend: „In Wahrheit ist der Horizont der Gegenwart in steter Bildung begriffen, sofern wir alle unsere Vorurteile ständig erproben müssen.“<sup>10</sup> Es geht jedoch nicht allein um das Verstehen der Wahrheit eines Kunstwerks, einer Wahrheit, die sich sprachlich bestimmen läßt. Eine Verschmelzung der Horizonte müßte vielmehr so beschrieben werden, daß die materiale Weise, wie das Kunstwerk gemacht ist, ebenso im Prozeß der Begegnung Wahrnehmungsvorurteile konfrontiert und verändert.

---

Strukturalismus wäre die Frage nach gelingender versus nicht-gelingender künstlerischer Produktion nicht mehr als Frage nach der Gelingenheit der Formulierung eines Verhältnisses zur Welt zu begreifen, würde der Struktur des Diskurses die unbedingte Priorität eingeräumt. Vgl.: Roland Barthes, „La mort de l' auteur“ in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. E. Marty, Bd. 2, Paris 1994. Michel Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur?“ (1969) in: ders., *Dits et écrits*, hrsg. D. Defert, F. Ewald, Bd. 1, Paris 1994, 789-821. Allen genannten Positionen gegenüber versuche ich ein Modell zu entwickeln, in dem die Entscheidungen von Künstlern in der Produktion konstitutiv für die Faktizität des Kunstwerks sind.

<sup>8</sup> Die empirische Gleichzeitigkeit der Aufführung eines Werks mit seiner Rezeption ist kein Einwand gegen dessen systematische Vorgängigkeit; diese beinhaltet vielmehr, daß das Werk mindestens als Konzept, oft aber schon als geprobtes vor seiner Aufführung vorliegt.

<sup>9</sup> Aus kognitionspsychologischer Perspektive heißt dies: Konzeptbildung über den ästhetischen Gegenstand. Ich beziehe mich nach einem Hinweis von Benno Belke (Sfb, Projekt C5) auf: H. Leder, Benno Belke, A. und D. Augustin, „A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements“, *British Journal of Psychology* 95 (4) 2004, 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“ (willkürlich) geleitete Einflüsse durch das Vorwissen 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 meinen Begriff der Materialität des Kunstwerks, wenngleich philosophisch betrachtet eine Differenz zwischen den Begriffen Stil und Materialität besteht.

<sup>10</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1990, 311.

[6] Evidenz bedeutet Offenkundigkeit, Vehemenz des Einleuchtens, nicht allein auf der Ebene der Interpretation, sondern genauso meint Evidenz *Offensichtlich-keit*: 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.“<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Beiden Beschreibungen 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 nämlich mit der „Forderung des Werks“, verstanden werden zu sollen, 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.<sup>13</sup> 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.

### 3. Absichtlichkeit des Werks und Inadäquanz der Ausdrucksmetapher

[7] Das Merkmal der Absichtlichkeit bleibt nicht auf den Akt der Produktion beschränkt, sondern überträgt sich auf das Produzierte. So ist Absichtlichkeit nicht, wie z.B. Gadamer darstellt, ein Merkmal, welches allein zur Bestimmung der künstlerischen *Produktion* herangezogen werden kann. Es ist demzufolge unzutreffend, 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

---

<sup>11</sup> Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977, 34.

<sup>12</sup> Ebd., 45.

<sup>13</sup> Ich gebrauche hier den Begriff der Alterität in einer zweiten Bedeutung: als Alterität der Materialität des Kunstwerks gegenüber seiner sprachlichen Beschreibung. Insgesamt bestimme ich die Alterität des Kunstwerks in drei Weisen: erstens gegenüber seinen Produzenten, zweitens gegenüber seinen Rezipienten und drittens gegenüber seiner sprachlichen Beschreibung. Einen vierten Alteritätsbegriff definiere ich als die Alterität der Evidenzerfahrung der Rezipienten gegenüber der sprachlichen Beschreibung dieser Erfahrung. Die Bestimmung des Begriffs Alterität in vier Spielarten zielt darauf ab, zwischen den vier damit beschriebenen Momenten von Alterität einen Zusammenhang zu konstruieren. Alterität bezeichnet nicht eine generelle Unbestimmbarkeit des Kunstwerks, die dem Begriff der Evidenz entgegenstehen würde. 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.)

sein“ (um mit Gadammers Worten zu sprechen).<sup>14</sup> 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 vielmehr zugleich seine „Faktizität“, auf die jene „Forderung“ des Kunstwerks zurückgeht, daß es „verstanden werden will“. Die Materialität des Kunstwerks, welche seine „Faktizität“ ausmacht, ist dabei verschränkt mit den Möglichkeiten der Interpretation dieser Materialität, die untrennbar an diese Materialität selbst gebunden sind, ja von dieser selbst erst ermöglicht werden. Diese Verschränkung ist gerade das Beabsichtigte. Ermöglichung der Evidenz-erlebnisse in der Rezeption durch die materiale Seite des Werks und die gene-  
relle Alterität der Evidenzerlebnisse gegenüber einem sprachlichen Sinn müssen hier zusammen, nämlich als eine Einheit gedacht werden.

[8] Die Tatsache des Produziertseins definiert die Erwartungen der Rezipienten an das Werk und bestimmt so die Rezeptionssituation mit. Das bedeutet 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. So versprechen wir uns als Rezipienten von der Kunsterfahrung nicht nur, daß sie unsere eigene Erfahrung des Lebens aufruft, wie das viele Gegenstände oder Situationen können, sondern daß sie uns am Kunstwerk mit dieser anderen, ins Werk transformierten Erfahrung der Produzentin konfrontiert und sich daraus neue Konstellationen für *eigene* 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.

[9] Der Erfahrungsbegriff auf der Produktionsseite soll indessen nicht auf eine Medialität des künstlerischen Subjekts verweisen, *durch* die etwas zum Ausdruck kommt.<sup>15</sup> Beschriebe man die Produktion als ein individuelles Sich-Ausdrücken der Künstlerin im Kunstwerk, wäre das Werk bestimmt als eine Art „Abdruck“ ihres persönlichen inneren Erlebnisses. Diese Ausdrucksmetaphorik hat Nachteile gegenüber einer Beschreibung künstlerischer Arbeit als einer Tätigkeit, in der etwas ausgewählt und arrangiert wird. Ich ziehe an dieser Stelle die Beschrei-

---

<sup>14</sup> Gadamer, *Die Aktualität des Schönen* (wie Anm. 11), 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‘, antreffbar für den, der ihm begegnet, und einsehbar in seiner ‚Qualität‘.“

<sup>15</sup> Vgl. zur Medialität des künstlerischen Subjekts oben, Anm. 7.

Die Möglichkeit, Künstler als Autoren durch die Beschreibung subjektiver Handlungsweisen zu bestimmen, ergibt sich freilich, historisch gesehen, erst für die Zeit der Moderne (ca. seit dem 18. Jahrhundert), vermutlich aber bereits für einen längeren Zeitraum. Der hier angewendete Begriff der Künstlerin bezieht sich auf alle künstlerischen Gattungen.

bung künstlerischer Arbeit als einer, in der etwas ausgewählt und arrangiert wird, der Beschreibung als eines „Sich-Ausdrückens“ der Künstlerin vor. Der Grund dafür ist, daß sich im Begriff des Ausdrucks die Verbindung zwischen innerem subjektiven 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. Daß die von Künstlern getroffenen Entscheidungen 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 das Material wirkt sich auf die künstlerische Strategie in dem Sinn aus, daß die Entscheidungen der Künstlerin selbst modifiziert werden und das Ergebnis der Konfrontation mit dem Material als etwas begriffen werden muß, das zu den Intentionen der Künstlerin in einem Alteritätsverhältnis steht.

#### **4. Defizite rezeptionsästhetischer Theorien als Hindernisse einer ästhetischen Kommunikationstheorie**

[10] Die philosophisch systematische Bestimmung des Werks als eines Gegenstandes, der zwischen seiner Produzentin und den Rezipienten steht, legt es nahe, Kunst als *ästhetische* Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten aufzufassen. Der Wahrnehmung des Werks als dessen sinnliche Anschauung kommt in dieser Konstellation nun eine andere Rolle zu als ihr allein aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive heraus zugestanden werden konnte. Die Teilnahme am ästhetischen Objekt wird in der Rezeptionsästhetik als das Involviertsein in seine Wirkung aufgefaßt, und diese Wirkung soll zumeist eine Erfahrung des Scheiterns der eindeutigen begrifflichen Bestimmung des Objektes sein:<sup>16</sup> Der Versuch, das begegnende Kunstwerk restlos in den Horizont vertrauter Bedeutung zu integrieren, mißlingt. Wahrnehmung als sinnliche Anschauung wird also aus der rezeptionsästhetischen Perspektive zumeist beschrieben als das, was die Reinheit und Transparenz der begrifflichen Idee stört. Diese Störung dessen, was die Philosophie in der Geschichte als ihr eigenes Medium und als die höchste Stufe menschlicher Aktivität auszeichnete, wird nun in verschiedenen ästhetischen Theorien unterschiedlich bewertet. Die sinnliche Kunstanschauung erfährt entweder eine kompensatorische Aufwertung, indem mit ihrer Hilfe das Defizitäre des rationalen Begriffs demonstriert wird (z.B. bei Kant, Adorno, Lyotard, Menke)<sup>17</sup> – oder die Kunst wird insgesamt gegenüber der

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu die Literaturangaben in den nächsten Anmerkungen.

<sup>17</sup> Nach Kant tritt alles sprachliche Bedeuten zur Anschauung hinzu, die Anschauung als subjektive Einbildungskraft muß so beim (nichtästhetischen) Urteilen „unter den Begriff gebracht“ werden. Das ästhetische Urteil bei Kant ist nun gerade durch das Merkmal ausgezeichnet, daß es dem Subjekt des ästhetischen Urteilens nicht gelingt, seine Anschauung objektiv unter den Begriff zu bringen. Die Denkrichtung bei Kant ist somit vorgegeben in dem Sinn, daß die Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gegenstands aus dem (normalen) Fall nichtästhetischer begrifflicher Bestimmung des Objekts als abweichende Sonderform abgeleitet wird. Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 9 und: „Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik“.

In Adornos ästhetischer Theorie ist es die Mimesis des Kunstwerks, die sich nie sprachlich einholen läßt. Obwohl Kunstwerke bei Adorno philosophischer Auslegung bedürfen, werden sie durch diese Auslegung nie eingeholt. Der „mimetische Überschuß“, der nach Adorno Kunstwerke auszeichnet, begründet die Möglichkeit, daß in der Kunstrezeption eine quasitheologische Utopie einer besseren Menschheit aufleuchtet. Sprachliche Beschreibung würde das nicht leisten können. Vgl.: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1992. Adorno, der den mimetischen Überschuß des Kunstwerks durchaus mit einer Produzentenästhetik begründet, wurde seit den 70er Jahren vorwiegend als Rezeptionsästhetiker gelesen: vgl. z.B. Albrecht Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöh-

Philosophie abgewertet, weil sie schon aufgrund ihres Mediums nicht an diese heranreiche (z.B. bei Hegel, Habermas).<sup>18</sup> Eine dritte Spielart ästhetischer Rezeptionstheorie läßt die Konturen beider Seiten so verschwimmen, daß in ihr nicht mehr klar wird, was denn das Spezifische der Kunstwahrnehmung gegenüber der Wahrnehmung und Interpretation nichtkünstlerischer Lebensbereiche oder auch sprachlicher Diskurse sein soll (z.B. bei Gadamer, Derrida, Wellmer).<sup>19</sup> In gewisser Weise wird in rezeptionsästhetischen Theorien die Rezipientin in den Status der Künstlerin gesetzt, welche – je nach Theorievariante – das Werk als etwas erschafft, das in einer bestimmten, durch die jeweilige Theorie definierten Weise allein auf sie selbst bezogen bleibt. In keiner dieser Theorien ist es jedoch möglich, Genaueres über jene Materialität des Kunstwerks zu sagen, in der die Bedeutung, die einem Kunstwerk zukommt, fundiert ist. Aus einer Gegenwart der Rezipientin und dem Moment der Rezeptionssituation läßt sich diese Bestimmung nämlich nicht gewinnen.

[11] Anhand der genannten Theorien, in denen die systematische Priorität der Rezeption betont wird, zeigt sich die Notwendigkeit, die Stellung des Kunstwerks *zwischen* seiner Produzentin und seinen Rezipienten in den Mittelpunkt ästhetischer Betrachtung zu rücken. Zu diesem Zweck wäre zuerst zu untersuchen, welche Konsequenzen sich für den Begriff des Kunstwerks aus einer theoretischen Berücksichtigung seiner Produziertheit ergeben. Aus der Fokussierung auf die Eigenschaft eines jeden Kunstwerks, Resultat eines Produktionsprozesses zu sein, ergibt sich die Frage, ob und wie das Kunstwerk mit dem (bewußten oder unbewußten) Weltverhältnis seiner Produzentin zusammenhängt.<sup>20</sup> Gibt es eine solche Verbindung, so müßte sie in einem nächsten Schritt näher bestimmt werden. Daran knüpft sich die Frage, welche nichtbeliebigen Anschlußmöglichkeiten

---

nung“ in: ders., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt/M. 1985.

In der Wirkungsästhetik Lyotards ist das ästhetisch Erhabene Ausdruck des Nicht-Darstellbaren, des Absoluten, absolute Störung sprachlicher Repräsentation; während bei Christoph Menke, der an Derrida und Adorno anknüpft, Kunstwerke in ihrer Autonomie „nur zu erfassen vermag, wer sie in ihrem negativen Verhältnis zu all jenem, das nicht Kunst ist, begreift“. Vgl.: Lyotard, *Leçons sur L'Analytique du sublime* (wie Anm. 7), und Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M. 1991.

<sup>18</sup> Das von Hegel behauptete sinnliche Scheinen der Idee läßt Ideen, die letzten Endes besser im Medium der Philosophie dargestellt werden können, auch in der Kunst erscheinen. Von Habermas gibt es keine ausgearbeitete ästhetische Theorie, aber das Verhältnis von Kunstwerken zu ihrer begrifflichen Bestimmung beschreibt Habermas so, daß es immer der „mäeutischen“ Funktion der Kritiker bedarf, damit die Geltungsansprüche von Kunstwerken in den Alltagsdiskurs eingeführt werden können. Die Wirkung des Kunstwerks steht so für die einzelnen Rezipienten nicht für sich, sondern bedarf der Übersetzung in sprachliche Kommentare durch Kenner. Habermas' Überlegungen zur Kunst beziehen sich ausschließlich auf ihre Rezeption, bei Hegel werden Produktion und Rezeption thematisiert. Jedoch ist die Produktion bei Hegel nach dem Modell der Phantasie, des Genies und der Begeisterung beschrieben. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-38) I, 3. Kapitel, C: „Der Künstler“, in: ders., *Werke*, hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Bd.13, Frankfurt/M. 1970, 362-376, und Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1985, 244.

<sup>19</sup> Gadamer leitet seine allgemeine hermeneutische Theorie aus der Hermeneutik der Kunst ab und geht davon aus, daß man z.B. ein Bild „wie einen Text“ zu entziffern beginnt. Eine Differenz zwischen der Rezeption von geisteswissenschaftlichen Texten und von Kunstwerken ist von ihm gar nicht intendiert. Sowohl Derrida als auch Wellmer leiten aus ihrer Analyse der Spezifität der Kunsterfahrung ihr jeweiliges Modell sprachlicher Verständigung ab. Vgl.: Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm.10), Gadamer, *Die Aktualität des Schönen* (wie Anm.11), Jaques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, Wellmer, „Wahrheit Schein Versöhnung“ (wie Anm. 17). Hier handelt es sich um drei Rezeptionsästhetiken.

<sup>20</sup> Mit dem Begriff „Welt“ meine ich in Anlehnung an den Gebrauch dieses Begriffs durch die Künstler nichts weiter als die Gesamtheit dessen, was außerhalb der Künstler und außerhalb der von ihnen zu produzierenden Werke existiert.

für Rezipienten an das Kunstwerk sich aus der Tatsache, daß dieses das Produkt der Handlungen seiner Produzentin ist, ergeben können. Schließlich müßte aus all diesen Überlegungen eine eigene Definition ästhetischer Kommunikation abgeleitet werden, die sich von der Bestimmung sprachlicher Kommunikation dezidiert unterscheidet. In einer so verstandenen ästhetischen Kommunikation nehmen Kunstwerke weder die Stellung diskursiver Zeichen ein, die zwischen Produzenten und Rezipienten ausgetauscht werden, noch ist sie bloß eine Kommunikation *über* die Werke. Gleichfalls kann ästhetisches Kommunizieren, wenn es denn ein Kommunizieren sein soll, nicht mit einer projektiven Tätigkeit der Kommunizierenden in Wahrnehmungsvorgängen gleichgesetzt werden.

## **5. Produktionsprozeß und Weltverhältnis**

[12] Das Produzieren und das Begehren der Künstler im Produzieren richtet sich darauf, der von ihnen wahrgenommenen und interpretierten Welt eine individuelle Verarbeitung von Wirklichkeitssegmenten hinzuzufügen. Dabei wird jeweils versucht, einen gegebenenfalls vage vorformulierten Deutungsversuch so auszuarbeiten, daß etwas von der Wirklichkeit Verschiedenes und eigenständig Evidentes entsteht. Dessen Bezug zur Wirklichkeit besteht normalerweise darin, daß das Geschaffene als distinkte, aber nicht-nur-sprachliche Interpretation von Wirklichkeit erkennbar ist. Daß die biografische und gesellschaftliche Erfahrung der Künstlerin für diesen 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 schlage vor, 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 wichtige Rolle spielt indes 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 sind. Diese Beschreibungsweise erlaubt es, das Kunstwerk in der spezifischen Gestaltetheit seines Materials als Träger bewußter künstlerischer Entscheidungen und unbewußter künstlerischer Präferenzen aufzufassen, die immer auch als die (nicht nur sprachliche) Formulierung eines Verhältnisses der Künstlerin zur umgebenden Welt aufgefaßt werden müssen.

## **6. Materialität und konkretes Wissen: die Bestimmbarkeit des ästhetischen Objekts**

[13] Das Kunstwerk fungiert für seine Rezipienten in dieser theoretischen Konstellation als eine von der Künstlerin gebaute „Arena [...], innerhalb deren wir zwar frei sind, deren Grenzen wir aber nicht überschreiten dürfen.“<sup>21</sup> Anders gesprochen: Die Materialität der Elemente des künstlerischen Objektes bietet eine Gewähr für die Verbindung zwischen beiden Prozessen, dem der Produktion

---

<sup>21</sup> Richard Wollheim, „Objekte der Kunst“ in: ders., *Objekte der Kunst*, Frankfurt/M. 1982, 101.

und dem der Rezeption. Ferner bezieht sich die Künstlerin in ihrem Anspruch, ein *evidentes* Werk zu schaffen, genau auf diese Verbindung. Denn der Evidenzanspruch ist ja darauf gerichtet, ein Werk zu produzieren, das in einer bestimmten, wenn auch nicht endgültig zu bestimmenden Weise anschlussfähig für seine Rezipienten ist.<sup>22</sup> Die Produziertheit des Kunstwerks, anders gesagt: die Weise, *wie* es gemacht ist, veranlaßt also einen Prozeß, der die Erfahrungen der Rezipienten ins Verhältnis zu eben diesem Gemachtsein setzt. Der Unterschied zur bloßen Gegebenheit anderer ästhetisch zu erfahrender Gegenstände liegt im Wissen der Rezipienten von der Produziertheit des Kunstwerks, und diese Gewißheit wiederum ist verbunden mit dem Bewußtsein, daß die Künstlerin ihrerseits den Anspruch erhebt, in die Evidenz des Werks eigene Erfahrung einzutragen. Dieses Wissen impliziert für die Rezeption ein „Versprechen des Werks“ und die Erwartung, daß eigene rezipientische Erfahrung durch das Kunstwerk in anderer Weise konfrontiert werde als durch andere Gegenstände oder andere Situationen, nämlich als eine Begegnung mit fremder Erfahrung, die in der Rezeption als die konkrete Alterität des Werks begegnet.

[14] Nun gibt es in rezeptionsästhetisch orientierten Theorien ästhetischer Erfahrung Einwände gegen die Konstruktion eines verbindlichen Zusammenhangs zwischen der Produktion eines Kunstwerks, dem Kunstwerk selbst und seiner Rezeption. Wird auch ein Eigenrecht des künstlerischen Objektes von einigen Spielarten ästhetischer Rezeptionstheorie behauptet, so ist doch die Möglichkeit, dieses Eigenrecht positiv auszubuchstabieren, systematisch verstellt.<sup>23</sup> Die erste theoriologische Ursache hiervon scheint die folgende zu sein: Bestimmt man ein Kunstwerk allein aus einer rezeptionstheoretischen Perspektive, so scheint die

---

<sup>22</sup> Mit dem Begriff der Evidenz ist nicht gemeint, daß ein Kunstwerk überhaupt als Kunstwerk erkannt wird; es geht auch nicht allein um die Evidenz eines vom Kunstwerk vermittelten Gehalts. Evidenz soll heißen, daß Kunstwerke sich in einer Weise vermitteln können, die sowohl ihr Gemachtsein betrifft als auch ihre jeweilige Bedeutung, die nur verknüpft mit dem „Wie“ des Gemachtseins zur Wirkung kommen kann. Es ist also sowohl „etwas evident“ *durch* das Kunstwerk wie auch andererseits *das Kunstwerk selbst* evident ist.

<sup>23</sup> Zwei Beispiele für das Insistieren auf einen „Eigensinn“ von Kunstwerken aus einer erfahrungstheoretischen Perspektive heraus sind: Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels* (wie Anm. 7) und Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003.

Sonderegger, derzufolge die materialen Elemente, aus denen ein Kunstwerk besteht, sinnunterbrechend an der ästhetischen Erfahrung beteiligt sind, verlegt allerdings die Entscheidung über die Angemessenheit der ästhetischen Erfahrung an das ästhetische Objekt in den nachträglichen Streit über diese Angemessenheit. Zwar müsse eine bestimmte Struktur des Kunstwerks in der Tat vorhanden sein, von der die ästhetische Erfahrung ihren Ausgang nehmen könne. „Die Frage ist nur, was in diesem Zusammenhang ‚objektiv‘ und ‚in der Tat vorhanden‘ im Gegensatz zu ‚bloß hineingelegt‘ oder ‚hineingelesen‘ heißt. Es kann m.E. nur heißen: mehr oder weniger umstritten.“ (316) „Die Frage nach den objektiven – und nicht nur hineininterpretierten – kunstwerkhaften Elementen, Strukturen oder was auch immer ist irreführend, sobald man meint, über den offensichtlich prekären Status des Vorhandenseins oder Zusammenhangs von beispielsweise Sätzen oder Dingen das Spezifische des Ästhetischen bestimmen zu können.“ (317) Der Zusammenhang, den Sonderegger zwischen der materialen Verfassung des Werks und seiner Interpretation herstellt, ist somit einer, der die Kraft des Kunstwerks beschreibt, Sinnunterstellungen zu unterbrechen, die laut Sonderegger erst recht schwer am Objekt auszuweisen sind.

Das Anliegen Rebentischs, die ästhetische Erfahrung der Rezeption als einen Prozeß zu bestimmen, „der sich wesentlich *zwischen* Subjekt und Objekt abspielt“, definiert den ästhetischen Gegenstand dann aber doch „durch die Prozesse der ästhetischen Erfahrung“ seiner Rezipienten (10).

Rebentisch spricht von der „für die Seinsweise des Kunstwerks generell konstitutive[n] Rolle des Betrachters“ (14) und bemerkt, „daß sich die Idee des Ansichseins der Werke, egal, ob positivistisch oder symbolästhetisch formuliert, einem objektivistischen Mißverständnis verdankt“ (46f.). Wenn Rebentisch, ähnlich wie Sonderegger, von „Sinnproduktion und Sinnsubversion“ (74) in der ästhetischen Erfahrung spricht, steht auch bei ihr einer Denkfigur der Sinnkonstruktion eine der Unterbrechung des konstruierten Sinns gegenüber.

Erfahrung des Kunstwerks als eine reine Rezeptionsleistung. Aus dieser Denkfigur ergibt sich die Relativität der Kunsterfahrung in ihrer Differenz zur Erfahrung anderer Rezipienten am selben Kunstwerk. Auch wenn dem Kunstwerk zugleich ein „Eigensinn“ zugeschrieben wird, bleibt diese Relativität bestehen, denn der Eigensinn verursacht nur eine Unterbrechung, liefert aber kein Kriterium für die Angemessenheit der Rezeption. Eine theoretische Reflexion über die Angemessenheit der Rezeption ist aber schon deshalb zu verlangen, weil die Rezeptionserfahrung auf Grund der materialen Beschaffenheit des Kunstwerks keine beliebige Erfahrung sein kann. Der Berücksichtigung des Zusammenhangs zwischen dem Material und seiner Deutung steht eine Philosophie, die auf der Prämisse eines interpretativen Weltzugangs beruht, allerdings entgegen. Diese verstellt die Möglichkeit, einen Zusammenhang zwischen Wahrnehmungsvorgängen und deren sprachlicher Deutung zu konkretisieren. In rezeptionsästhetischen Theorien wird die Kantische Unbestimmbarkeit des ästhetischen Objekts mit den Implikationen des „linguistic turn“ in der Philosophie (d.h. mit einer Fixierung auf sprachliche Welterschließung) in der Weise kombiniert, daß sich jede ästhetische Theorie, die mehr zur Sache, d.h. zum ästhetischen Gegenstand sagen möchte als daß seine begriffliche Bestimmung scheitert, einem Metaphysikvorwurf aussetzt.<sup>24</sup> Kant zufolge muß die begriffliche Bestimmung immer mißlingen, sonst wäre die Unendlichkeit der ästhetischen Erfahrung als eines nicht zu Ende zu bringenden Bestimmungsversuchs des ästhetischen Objektes nicht gegeben. Der kommunikationstheoretische Anspruch, daß die Welt an erster Stelle als eine sinnhaft erschlossene vorliege, ist hier in gewisser Weise ‚verhakt‘ oder ‚verhäkelt‘ mit Kants Annahme, daß die sprachliche Bestimmung des ästhetischen Gegenstands unmöglich sei. Es ist nun genau diese begriffliche Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gegenstandes, die im rezeptionsästhetischen Theoriesetting als Voraussetzung dient, eine unendliche Erfahrung als spezifisch ästhetische zu markieren. Anders gesprochen: Die ästhetische Erfahrung muß eine unendliche sein, weil ihr ästhetischer Gegenstand unbestimmbar ist. Denn wäre dieser bestimmbar, so wäre die Erfahrung endlich und somit nach den Prämissen der Rezeptionsästhetik nicht mehr ästhetisch.

[15] Nun läßt sich aber mehr über den künstlerischen Gegenstand sagen, als aus rezeptionsästhetischer Perspektive möglich scheint. Zum Beispiel ließe sich sagen, daß Kunstwerke von Künstlern mit einem bestimmten Anspruch hergestellt sind, ebenso wie sich über die spezifische Materialität eines Kunstwerks, über den Kontext, in dem es produziert und präsentiert wurde, über Ideen und

---

<sup>24</sup> Die Situationsbeschreibung fokussiert darauf, daß der Einfluß von Habermas' Theorie der kommunikativen Sprechakte einen wesentlichen Einfluß auf die Entwicklung ästhetischer Theorien seit den 70er Jahren genommen hat. Ich beziehe mich hier u.a. auf: Harry Lehmann, „Der Diskurs ästhetischer Erfahrung in Deutschland / Projektarbeit für den SFB ‚Ästhetische Erfahrung‘“, Abschnitt A. Theorieressourcen, 14ff. (unveröffentlicht; erscheint in: Harry Lehmann, *Ästhetische Erfahrung. Ein deutscher Diskurs*, Paderborn 2006.) Ebd., 14f.: „Zugleich legitimiert Habermas' Theorie damit auch die Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* als einer implizit vorweggenommenen Theorie der ästhetischen Erfahrung. Aus der Perspektive von Habermas' Rationalitätstheorie gelesen, konnte man jetzt – mit guten, d.h. zeitgemäßen Gründen – davon ausgehen, daß die dritte Kritik zwischen den beiden Kritiken der theoretischen bzw. praktischen Vernunft steht und von einer eigenen ‚ästhetischen Vernunft‘ handelt. Diese wiederum liefert den allgemeinen Interpretationsansatz, daß hier bereits von einer ‚ästhetischen Rationalität‘ als auch von einer eigenen Form der ‚ästhetischen Erfahrung‘ die Rede ist.“ Und ebd., 60: „Man kann konstatieren, daß sowohl die Kunst als die Kunsttheorie Anfang der siebziger Jahre auf das gleiche Orientierungsproblem reagierten, ihre ästhetischen bzw. theoretischen Geltungsansprüche ‚nachmetaphysisch‘ auszuweisen.“

Bedeutungen, die es verkörpert, konkrete Aussagen machen ließen.<sup>25</sup> Dieses ganze empirische Wissen, welches wir über ein Kunstwerk haben können, unter der Prämisse seiner generellen begrifflichen Unbestimmbarkeit zu ignorieren und zugleich zu entwerten, erscheint mir als kunsttheoretisch unzweckmäßig.

[16] Daß wir Kunstwerke, wenn wir über sie reden, nicht ein für allemal objektiv bestimmt haben, sondern daß wir sie in einem je konkreten historischen Kontext erleben und beurteilen, muß uns dabei nicht bekümmern, ist Kunsterfahrung doch kein Residuum der Erkenntnistheorie, sondern eine Weise, sich auf das eigene Leben und auf die Anschauung und Interpretation der Welt durch andere zu beziehen. Daß Kunstwerke sich nicht in derselben Weise wie andere Gegenstände der Außenwelt objektiv bestimmen lassen, bedeutet nicht, daß sie nicht bestimmt und beschrieben werden können. Denn Fragen „über die verschiedenen Formen, in denen uns als Subjekten so etwas wie eine Welt, auf die wir uns [...] beziehen können, überhaupt gegeben ist“<sup>26</sup>, können wir beantworten, auch ganz unkompliziert 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.“<sup>27</sup> Resümieren läßt sich also: Die Frage nach der Beschaffenheit des künstlerischen Gegenstandes ist gerade so naheliegend wie diejenige nach der Bestimmung der spezifischen Subjektivität der am Werk zu machenden Erfahrung.

[17] Möchte man Kunstwerke nicht allein als sprachliche Gehalte oder als Zeichen bestimmen, sondern vielmehr als Gegenstände, die sich in sinnlicher Anschauung erschließen, kommt man ganz zwangsläufig zu dem Problem, wie sich denn die Materialität eines Gegenstandes mit sprachlichen Mitteln überhaupt darstellen läßt. Dieses Problems entledigen sich nun einige der oben genannten ästhetischen Theorien, indem sie auf die einschneidende Fremdheit und begriffliche Uneinholbarkeit aller Wahrnehmungsprozesse rekurrieren. Die Erfahrung von ästhetischen Objekten ist dann der Moment, in dem begriffliches Erkennen und Handeln gestört und unterbrochen wird. In diesem Modell einer absoluten Entgegensetzung kommt der ästhetischen Erfahrung eine relativierende Rolle und somit eine gewisse Kraft zu, die dann rückwendend dem Kunstwerk zugeschrieben werden kann. Jedoch ist mit diesem Modell die Unterscheidung zwischen jedem ästhetischen Gegenstand und einem Kunstwerk nicht zu gewinnen, läßt sich doch diese Erfahrung der Störung und Unterbrechung an jedem beliebigen Gegenstand oder an jeder beliebigen Situation gewinnen, der man sich ästhetisch nähert. Das systematisch tiefer liegende Problem ist daher folgendes: Unter den Vorzeichen der begrifflich-interpretativen Vorerschlossenheit der Welt läßt sich keine affirmative Gegenstandsbeschreibung ästhetischer Objekten vornehmen, die nicht die eigenen theoretischen Vorgaben eben dieser philosophischen Denkrichtung hinter sich ließe. Deswegen kommt Habermas zum Beispiel

---

<sup>25</sup> Vgl. Jens Kulenkampff, „Metaphysik und Ästhetik: Kant zum Beispiel“, in: Andrea Kern, Ruth Sonderegger, *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/M. 2002, 57. „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.“

<sup>26</sup> Vgl. Andrea Kern, „Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn“, in: Kern, Sonderegger, *Falsche Gegensätze* (wie Anm. 25), 82.

<sup>27</sup> Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München, Wien 2000, 80f.

zu solchen Behauptungen wie derjenigen, daß mit jedem gelungenen Kunstwerk der sprachliche Geltungsanspruch seiner ästhetischen Stimmigkeit verbunden sei – in der gebotenen Kürze zusammengefaßt heißt dies aber nichts anderes als daß jedes Kunstwerk, dem im Diskurs Gelungenheit erfolgreich zugeschrieben werden kann, ästhetisch stimmig, also kraft der Anordnung seiner Elemente dazu geeignet ist, als gelungen bezeichnet zu werden.<sup>28</sup> Der Diskurs über das Kunstwerk bleibt in diesem Fall im selbstreferentiellen Bereich, da rezeptionsästhetisch am Kunstwerk selbst, an der Art seiner Produziertheit überhaupt kein Kriterium seiner Gelungenheit gewonnen werden kann. In einer solchen philosophischen Konstruktion müssen auch die Künstler zwangsläufig ausgeklammert werden, denn würde man die Produzenten in der Weise berücksichtigen, daß ihnen ein Einfluß auf die Beschaffenheit ihrer Werke zuerkannt wird, würden sich trotzdem keine Konsequenzen aus dieser Tatsache ziehen lassen. Denn eine Theorie ästhetischer Erfahrung, die allein von der Gegenwart der Rezipienten als Bestimmungskriterium des Werks ausgeht, würde dann nicht mehr reibungslos funktionieren. Meine Bestimmung des Kunstwerks durch seine Alterität widersetzt sich gerade der Unterbrechungsfigur, denn die Alterität der materialen Seite des Kunstwerks gegenüber seiner sprachlichen Bestimmung bedeutet gerade nicht, daß man keine sprachliche Bestimmung dessen, was das Kunstwerk evident macht, vornehmen kann. Vielmehr steht die Alterität des Werks dafür, daß Bestimmungen dessen, was das Werk evident macht, immer vorgenommen werden.

[18] Immerhin scheint es auf den ersten Blick so, als räumte Martin Seel als Vertreter der Rezeptionsästhetik künstlerischer Produktion eine entscheidende Bedeutung ein, wenn er in seiner *Ästhetik des Erscheinens* Kunstwerke als Objekte konstellativer Darbietungen beschreibt. Genau diese Erscheinungsform des Kunstwerks, die etwas zur Darbietung bringt, kann bei Seel jedoch letztlich nur wieder aus der Perspektive der Rezeption definiert werden.<sup>29</sup> Denn „was der Künstler [...] erfindet, ist ein sprachliches oder sonstiges Ding, das von der Unbestimmbarkeit aller Dinge nicht allein *kündet*, sondern so sehr an ihr *teilhat*, daß es selbst zu einem Wahrzeichen dieser Unbestimmbarkeit wird.“<sup>30</sup> Die Verbindung zwischen dem, was durch das Kunstwerk dargeboten wird, und dem Weltverhältnis der Künstlerin, die es darbietet, ist also systematisch abgeschnitten, wenn dieses Dargebotene wesentlich unbestimmbar bleibt. Und wenn in dieser Weise das Kunstwerk getrennt ist von seiner Produktion, kann es nur aus der Gegenwart seiner Rezipienten bestimmt werden.

[19] Das Absolutsetzen der Gegenwart rezipientischer Erfahrung, verbunden mit der Priorität des Begrifflichen, das als Pendant zur sinnlichen Anschauung gesetzt wird, macht es also systematisch unmöglich, ein Kunstwerk als ein gestaltetes Gebilde oder eine gestaltete Situation aufzufassen, in dessen oder deren Materialität eine fremde Gegenwart, nämlich die der Künstlerin, eingetragen ist. Denn eine (zumindest teilweise gelungene) Übersetzung künstlerischer Intentionen ins Material des Kunstwerks und eine Übersetzung dieser Materialität in rezipientische Deutung kann nicht plausibilisiert werden, wenn es systematisch keine

---

<sup>28</sup> Vgl. z.B. Jürgen Habermas, „Wahrheitstheorien“, in: ders., *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt/M. 1995, 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.“ Kunst verstehe ich als einen Teilbereich der Kultur.

<sup>29</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (wie Anm. 27), 179ff.

<sup>30</sup> Ebd., 187.

Möglichkeit gibt, einen Zusammenhang zwischen einem Material und seiner Deutung zu konstruieren. Eine Übersetzung künstlerischer Subjektivität in die Materialität einer Gestaltung kommt rezeptionsästhetisch gar nicht erst in Betracht: entweder muß das Material so aufgefaßt werden, wie es sich aus der Perspektive seiner begrifflichen Bestimmung darstellt, oder es muß das Eingeständnis gemacht werden, daß sich über die Materialität des Kunstwerks überhaupt nicht reden läßt. So bleibt die Prämisse der Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gegenstands zwar gewahrt, aber über Kunst ist damit nichts gesagt.

## 7. Evidenz des Kunstwerks und Fazit

[20] Ich schlage nun erstens eine alternative Beschreibung der ästhetischen Erfahrung in der Situation der Rezeption von Kunst vor, um dann zweitens auf die systematischen Konsequenzen dieser Beschreibung einzugehen: Die Erwartungen von Kunstrezipienten richten sich sowohl auf eine (begrifflich durchaus faßbare) Evidenz des Kunstwerks; die Idee einer Werkevidenz reflektiert aber zugleich, daß die Erwartungen der Rezipienten sich nicht nur auf *begriffliche* Evidenz, sondern auch und gleichzeitig auf die Art und Weise der Materialität des Werks richten, durch die erst etwas evident werden kann. Die unlösbare Verknüpfung von Prozessen der Wahrnehmung und der begrifflichen Bestimmung in der Rezeption eines Werks ist nicht in jedem Fall als Störung zu definieren, sondern das Werk kann aufgrund der Konkretheit seines Hergestelltseins auf *vielerlei* Weise Anschlüsse seiner Rezipienten provozieren. Um etwas über Kunstwerke sagen zu können, das über eine rein subjektive bzw. rein diskursiv evozierte Bestimmung (bzw. Unbestimmbarkeit) des Werks hinausgeht, ist es nötig, auch auf der Ebene der philosophischen Theorie einen Zusammenhang zwischen der Materialität des Werks und seiner sprachlichen Interpretation herzustellen. Die Vorgängigkeit des Kunstwerks vor seiner Rezeption ist hierbei notwendiges systematisches Merkmal, um das Kunstwerk als eine Sache beschreiben zu können, die von verschiedenen Subjekten verschieden wahrgenommen, also unterschiedlich erfahren und bestimmt werden kann. Mit Hilfe des Begriffs der Evidenz läßt sich trotz der Pluralität der ästhetischen Erfahrungen (die mir empirisch gesehen übrigens viel zutreffender erscheint als der von Kant unterstellte homogenisierende ästhetische Gemeinsinn) gleichwohl eine Begrenzung dieser ästhetischen Erfahrungen der Rezipienten durch die konkrete Materialität des Kunstwerks denken.

[21] Ist ein Kunstwerk also näher bestimmbar, so läßt sich auch über die Weise sprechen, in der es Reaktionen der Rezipienten in seiner ästhetischen Erfahrung evoziert, ohne daß allein von einem schlichten Nachvollzug des Werks durch seine Rezipienten ausgegangen werden muß, und schon gar nicht von einer Befolgung der Künstlerintentionen durch die Rezipienten. Umgekehrt wird es so auch möglich, Aussagen darüber zu machen, in welcher Weise und mit welchen Strategien Künstler sich in ihrer Arbeit und durch ihre Arbeit ins Verhältnis zur Welt setzen. Die Brücke zwischen der Produktion und der Rezeption ist das Werk, das als evidentes zwischen den Kommunizierenden steht. Wahrnehmung kann im präferierten Modell ästhetischer Kommunikation nicht mehr als ein Gegenüber sprachlicher Rationalität dargestellt sein, sondern muß vielmehr als teilweise steuerbarer Prozeß gedeutet werden.

[22] Die Grenzen des Begriffs der ästhetischen Erfahrung liegen also in den impliziten Prämissen der ästhetischen Theorien, mit denen dieser Begriff verbunden wurde. Sie liegen nicht in der Falschheit der Beschreibung eines erfahrungstheoretischen Weltzugangs, wohl aber in der Einseitigkeit der rezeptionstheoretischen Vorbedingung.