

## IV Die Krise des Werks

Das nicht mehr mögliche Klavierkonzert von Simon Steen-Andersen hat eine Reihe von Bedingungen sichtbar gemacht, welche im Hintergrund des zeitgenössischen Musikschaffens stehen. Seine zur Schau gestellte Unmöglichkeit weist aber über diese Bedingungen hinaus auf ein Problem, das noch grundlegender ist. Die eigentümliche Verbindung von einmaliger Performance und fortbestehender Komposition steht im Bannkreis der Krise des Werks. Sie umfasst die zeitgenössische Kunst im Ganzen. Diese Krise zeigt sich in einem Widerspruch, an welchem sich die Kunstdiskurse gegenwärtig abarbeiten. Es ist ein Gemeinplatz der Gegenwartskunst, dass das Ideal eines in sich ruhenden Werks ausgedient habe: Es stünde für eine überkommene Auffassung von Kunst. Das Projekt, die Serie, Performances, Konzepte, Aktionen und Situationen treten an seine Stelle. Zugleich kommt aber auch die Kunstkritik der Gegenwart ohne den Begriff des Werks nicht aus. Projekte, Serien, Performances, Konzepte, Aktionen und Situationen werden als Produkte künstlerischer Arbeit diskutiert, sie bilden den Bezugspunkt des ästhetischen Urteils, sind Gegenstand ästhetischer Erfahrung, kurz: Sie werden als Werke behandelt und verstanden. Die Krise des Werkbegriffs besteht also darin, dass sich der Werkbegriff entzweit: Ein traditioneller Werkbegriff, der den Produkten zeitgenössischer Kunst nicht gerecht wird, steht implizit einem zeitgenössischen Werkbegriff gegenüber, von dem man nicht recht weiß, wie man ihn bestimmen soll. Das meinte schon Adorno, wenn er schrieb, dass die Werke, die heute zählen, keine Werke mehr seien.<sup>243</sup> Der zweitgenannte Werkbegriff ist der traditionelle, dessen Negation der erstgenannte, moderne Werkbegriff impliziert. Moderne Werke enthalten die Negation eines überkommenen Werkbegriffs in sich. Das Problem, welches Adorno in Bezug auf die Werke der Zweiten Wiener Schule zu bedenken gibt, hält sich bis in die gegenwärtige Situation: Was macht den traditionellen Werkbegriff aus? Welche Momente dieses Begriffs negiert die moderne Kunst und aus welchen Gründen? Und welche Aspekte des Werkbegriffs besitzen auch für die zeitgenössische Kunst Gültigkeit? Um auf diese Fragen antworten zu finden, soll im Folgenden die Vielgestalt von Kritiken, die an den Werkbegriff gerichtet wurden, auf einige Grundformen gebracht und diskutiert werden.

Dass eine ästhetische Kategorie wie der Werkbegriff in eine Krise gerät, kann zweierlei bedeuten. Entweder besteht die Krise darin, dass künstlerische Phänomene aufkommen, die sich in dieser Kategorie nicht mehr denken lassen. Der Begriff mag dann für frühere Kunst angemessen sein, die neueren Entwicklungen lassen ihn jedoch veralten. In diesem

243 Adorno 2009 (wie Anm. 53), 37.

Sinne könnte man etwa in der Musik der 1920er Jahre von einer Krise der Melodie sprechen: Gewisse Kompositionen von Edgar Varèse oder Anton Webern sind so verfasst, dass sich die Tonhöhenverläufe nicht mehr als Melodien verstehen lassen. Dass die komplexe Einheit der Melodie eine konstitutive Funktion in der Musik etwa der Wiener Klassik erfüllt, wird durch diese Entwicklungen nicht tangiert. Die Krise der Melodie impliziert lediglich eine Begrenzung des Gegenstandsbereichs: Die Kategorie ist nur für eine historisch begrenzte Phase der musikalischen Entwicklung triftig. Man kann in diesem Fall von einer kunsthistorischen Krise des ästhetischen Begriffs sprechen. In diesem Sinne hat Lydia Goehr gegen die geschichtsvergessenen Debatten der angelsächsischen *Philosophy of Music* die historische Begrenztheit des musikalischen Werkbegriffs in Anschlag gebracht: Musik in der Kategorie des Werks zu denken, ist eine theoretische Entwicklung jüngerer Datums, die an eine bestimmte musikalische Praxis gebunden ist. Die Werkkategorie als Wesensbestimmung der Musik überhaupt zu betrachten, ignoriert daher die historische Begrenztheit ihrer Tragweite.<sup>244</sup>

Anders geartet ist die Krise eines ästhetischen Begriffs, wenn dieser nicht bloß eine Begrenzung erfährt, sondern grundsätzlich in Frage gestellt wird. Die Krise besteht dann darin, dass die erschließende Kraft des Begriffs überhaupt verneint wird. Eine solche Krise widerfuhr etwa dem Begriff der Vollkommenheit als ästhetische Kategorie im 18. Jahrhundert. Denn die Kritik am ästhetischen Kriterium der Vollkommenheit behauptete nicht bloß, dass dieser Wertmaßstab neueren Entwicklungen der Kunst nicht gerecht würde. Die Kritik ging weiter: Sie behauptete, dass sich Kunst generell nicht am Kriterium der Vollkommenheit ausrichtet, weil dieses Kriterium für den Kunstcharakter eines Werks nicht ausschlaggebend ist. Die Krise, in die der Begriff gerät, ist dann eine kunstphilosophische Infragestellung seines Erklärungsanspruchs. Um eine solche Krise handelt es sich bei der Krise des Werkbegriffs, die im Folgenden untersucht werden soll.

## 1. Das Problem der Autonomie

Der Begriff des Werks ist in den Diskussionen der Gegenwartskunst in eine Krise geraten, weil die Idee einer Autonomie der Kunst als trügerische Vorstellung kritisiert wurde. Die Autonomie der Werke wird hier als das Resultat der Autonomie ihrer Produzentinnen und Rezipientinnen verstanden. Dieser Auffassung zufolge *handeln* Menschen autonom, wenn sie Kunstwerke hervorbringen oder rezipieren. Autonom zu handeln, bedeutet hier: *frei* zu handeln. Die Freiheit des Kunsthandelns

<sup>244</sup> Goehr 2008 (wie Anm. 8).

besteht, so die problematische These, genauer darin, dass der Bereich der Kunst einen Handlungsraum eröffnet, der vom normalen Alltagshandeln abgetrennt ist: Das freie Kunsthandeln geschieht in Isolation vom sonstigen Handeln. Künstlerinnen und Kunstrezipientinnen handelten, dieser Idee zufolge, nach Regeln, die nur in der Kunst gelten: Und in dieser selbständigen Sphäre des Handelns sind sie frei. Die Kritik am Werk als der Vergegenständlichung der Kunstfreiheit setzt hier an. Sie behauptet, dass die Autonomie der Kunst und die Idee praktischer Freiheit nicht zusammenpassen. Diese Kritik nimmt aber interessanterweise sehr unterschiedliche Gestalt an. Die Varianten dieser Kritik lassen sich auf drei Grundformeln reduzieren.

### *Illusion, Ideologie, Irrelevanz*

Die erste Formel erblickt im Gedanken autonomer Werke eine Verklärung des künstlerischen Tuns.<sup>245</sup> Die angebliche Freiheit der künstlerischen Tätigkeit erweist sich mit Blick auf die sozio-historischen Kontexte als Schein, der dazu dient, die Kunst und ihre Produzenten als Ausnahmeerscheinungen zu inszenieren. Der Autonomiegedanke täusche so über die nüchterne Realität hinweg, dass künstlerische Produktionen sich in vielfacher Hinsicht von Anforderungen und Erwartungen ihrer Abnehmer und Auftragsgeber bestimmen lassen. Eine solche sozio-historische Entmystifizierung löst die Kunst gänzlich vom Freiheitsgedanken ab und zeigt auf, wie die Kunstwelt und ihre Akteure in die ökonomischen, politischen, moralischen und religiösen Gefüge eingespant sind. Die Behauptung, dass die Kunstproduktion ein autonomes Geschehen sei und die Künstlerinnen an keine außerkünstlerischen Normen gebunden seien, erweist sich so als eine geschäftsfördernde Erfindung des Kunstbetriebs.

Die relative Selbständigkeit des sozialen Felds der Kunst kann auch für die Vertreter einer solchen Kritik beibehalten werden, sofern sie vom emphatischen Anspruch einer Verwirklichung praktischer Freiheit abgelöst wird. Die soziale Selbständigkeit der Kunst beschreibt dann lediglich die Ausdifferenzierung eines gesellschaftlichen Teilsystems, das mit begrifflichen Unterscheidungen (schön/nicht-schön, Kunst/Nicht-Kunst oder Kitsch) operiert, die außerhalb dieses Systems keinen Sinn ergeben. Diese Auffassung, die etwa Niklas Luhmann vertritt,<sup>246</sup> akzeptiert

245 Vgl. Nikolaus Urbanek et al. (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik: musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018.

246 Auf die Musik überträgt diese Motive Lehmann 2012 (wie Anm. 112); Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst: Ästhetik nach Luhmann*, 2005.

also die Funktionalisierung der Kunst als Teilsystem der bürgerlichen Gesellschaft und entledigt den Gedanken der relativen Selbständigkeit des Kunsthandelns aller normativen Anmaßungen. Die Frage, ob Kunst, Recht, Wirtschaft oder Religion als relativ selbständige soziale Systeme verstanden werden können und wie weit sich diese Wertesphären beeinflussen, hat mit der Frage nach der Verwirklichung praktischer Freiheit nichts zu tun.

Die zweite Formel der Kritik ist kämpferischer und entlarvt die Idee autonomer Kunst als Teil der Ideologie bürgerlicher Kultur.<sup>247</sup> Wir sind dieser Variante schon mehrfach begegnet, weshalb sie hier nur skizziert werden soll. Die bürgerliche Vorstellung von Kultur ist dadurch ausgezeichnet, dass sie die Sphäre von Kunst, Religion und Bildung als eine Gegenwelt freier Innerlichkeit imaginiert, die gänzlich vom Ernst des Arbeitslebens abgehoben sei. Die Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft müssen sich im Alltag der Notwendigkeit des Erwerbslebens und den Zwängen der sozialen Ordnung unterwerfen, sie müssen ihre sinnlichen Bedürfnisse, ihre affektiven Regungen und imaginativen Fähigkeiten kontrollieren und ihr Verhalten den Imperativen des ökonomischen Kalküls und den Zwängen des Rechts anpassen. Gegen diese Sphäre der Notwendigkeit verspricht die Kunst eine Sphäre des Scheins, in der jeder Mensch in den Genuss seiner Freiheit kommen kann. In der Kultur kann jeder sich über seine begrenzte Stellung im sozialen Ganzen erheben und am Allgemein-Menschlichen teilhaben. Die Autonomie der Kunst ist das Paradigma solcher Freiheit im Schein: Im inneren Nachvollzug von Kunstwerken kann jede in den Genuss einer Freiheitserfahrung kommen, die ihr im sonstigen Leben verwehrt bleibt. Die Kritik an der Kunstautonomie kann hier ansetzen: Wenn die Kunst als Gegenwelt des Scheins das Freiheitsbedürfnis der Menschen befriedigt, dann ist sie in Wahrheit nicht von der Ordnung sozialer Funktionen abgehoben, sondern steht in ihrem Dienst. Denn gerade als scheinhafte Gegenwelt erfüllt sie die soziale Funktion der Kompensation: Sie kompensiert für jene Verzichtleistungen, welche die Subjekte im Alltag vollbringen müssen, sie entlastet von den Zwängen der bürgerlichen Arbeitswelt. Die Scheinfreiheit der Kultur macht die Unfreiheit des ernsten Lebens für die Subjekte erträglich. Die Isolation der autonomen Kunst vom normalen Leben ist deshalb ein Trug: Je selbständiger sich die Kunst geriert, desto wirksamer stellt sie sich in den Dienst der herrschenden Ordnung. Die Negativität der Kunst schlägt so in Affirmation um, ihre Autonomie ist verschleierte Heteronomie.

247 Vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1968, 56–101. Nuancierter findet sich der Gedanke bei Lydia Goehr, Political Music and the Politics of Music, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1, 1994, 99–112.

Das ideologiekritische Argument entlarvt die Idee autonomer Kunst als Schein, der von jener Unfreiheit einer bestehenden sozialen Ordnung hervorgebracht wird, welche er rückwirkend stabilisiert. Dieses Argument bezieht die Kunst auf die Forderung einer praktischen Verwirklichung von Freiheit und wirft ihr vor, dieser Verwirklichung gerade dadurch entgegenzuwirken, dass sie sie im Schein vorwegnimmt. Dieser Bezug auf die praktische Verwirklichung von Freiheit steht auch im Zentrum der dritten Formel der Kritik an der Kunstautonomie. Diese dritte Variante geht jedoch nicht davon aus, dass die bestehenden Verhältnisse unfrei seien. Im Gegenteil wird hier die bürgerliche Gesellschaft mit ihren demokratisch legitimierten Staatsformen als eine freiheitliche Praxis begriffen.<sup>248</sup> Die Freiheit dieser sozialen Praxis besteht gerade darin, dass sie ihre Normen immer wieder revidiert und kollektiv neu aushandelt. »Autonomie der Kunst« bedeutet in diesem Deutungsrahmen, dass das künstlerische Handeln in Produktion und Rezeption von Werken diese freiheitliche Normverhandlungspraxis unterbricht, negiert. Denn die Eigenregelung der Kunstwerke besteht ja gerade darin, dass sie die Geltung wissenschaftlich-theoretischer und moralisch-praktischer Normen aufhebt, um die Komponenten des Werks nach ästhetischen Gesichtspunkten zu organisieren. Ist die Kunst eine solche Negation der normativen Praxis, dann kann sie keinen Beitrag zur Verwirklichung der Freiheit leisten: Sie ist irrelevant. Denn die Freiheit besteht ja, so die These, in der Praxis des gemeinsamen Aushandelns praktischer Normen, welche die bürgerliche Gesellschaft mit ihren zivilgesellschaftlichen und parlamentarischen Institutionen realisiert. Eine Unterbrechung dieser Praxis hat für diese Praxis daher keinen Wert, mehr noch: Sie negiert die Praxis der Freiheit. Will man die Kunst als etwas verstehen, dass irgendwie für die freiheitliche Aushandlung praktischer Normen wertvoll ist, so darf man sie nicht als ein autonomes Geschehen begreifen. Die Kunst muss vielmehr selbst ein Moment dieser freiheitlichen Praxis bilden. Die Regelsetzungen und Verfahren, welche die Kunstwerke hervorbringen, die Sachverhalte und Werte, die Schicksale und Problemlagen, die Subjektformen und Gegenstände, die sie thematisieren und darstellen, werden dann als Beiträge zur kollektiven Bestimmung jener Normen aufgefasst, welche die soziale Ordnung konstituieren und regulieren. Die Kritik der Kunstautonomie geschieht hier also unter umgekehrten Vorzeichen: Problematisch ist nun nicht mehr die Funktion, welche die autonome Kunst entgegen ihrem eigenen Anspruch in der bestehenden sozialen Ordnung einnimmt, sondern umgekehrt ist nun gerade der Anspruch selbst problematisch, dass die freie Kunst sich einer solchen Funktionalisierung entziehe. Denn nur in ihrer sozialen Funktion hätte die Kunst am Freiheitsgeschehen teil. Diese Kritik an der Irrelevanz autonomer

248 Georg W Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2018.

Kunst kann in konservativer oder progressiver Gestalt auftreten: Der Freiheitsbeitrag der Kunst kann in der Bewahrung und Erneuerung tradierter Ausdrucksformen und Werte bestehen, Kunst kann aber auch als Praxis der Hinterfragung und Veränderung von Normen gedeutet werden. Als Faktor einer praktischen Reflexion auf Handlungsnormen fügt sie sich aber in beiden Fällen dem Geflecht solcher praktischen Normen ein: Denn die Praxis der Aushandlung und Reflexion solcher Normen ist ja, dieser Auffassung gemäß, selbst ein Moment der sozialen Praxis und untersteht daher selbst gewissen Normen der Normenaushandlung. Im Gegensatz zur marxistischen Kritik, hat diese hegelianisierende Kritik einen apologetischen Zug: Sie deutet die soziale Praxis als Verwirklichung von Freiheit. Deshalb kann die Kunst nur dann eine Praxis der Freiheit sein, wenn sie sich dem allgemeinen Freiheitsgeschehen als praktische Reflexion einfügt.

Die Kunst kann an diesem Spiel der Normenaushandlung nur um den Preis ihrer Autonomie partizipieren. Deshalb muss sie den emphatischen Werkbegriff aufgeben und sich als Zug oder Intervention im praktischen Normenaushandlungsgeschehen verstehen. Ganz in diesem Sinne wird der gegenwärtige Kunstdiskurs von der Forderung dominiert, der Kunst eine politische Brisanz, eine gesellschaftliche Relevanz und eine kommunikative und gemeinschaftsbildende Funktion zu verleihen. Die Negativität der Kunstautonomie erscheint den Vertreterinnen dieser Position als selbstgefällige Einkapselung. Gegen die Autonomiebehauptung steht so die Forderung, Kunst müsse sich den Fragen der Gegenwart öffnen, sich selbst als Moment der lebensweltlichen Praxis verstehen, sich in ihre Debatten einmischen und Stellung beziehen.

In allen drei Varianten der Autonomiekritik scheint die ästhetische Freiheit der Kunst der Verwirklichung praktischer Freiheit zu widersprechen. Der Begriff des autonomen Kunstwerks bezeichnet den Ort dieses Widerspruchs: Im Werk ist der falsche Anspruch der Kunst, sich selbst zu bestimmen, objektiviert.

### *Eigenregelung*

Im Hintergrund dieser Debatten um die Autonomie der Kunst stehen jedoch mehrere Vorentscheidungen, die nicht selbstverständlich sind. Zum einen wird der Gedanke der Autonomie unmittelbar auf die Idee des *freien Handelns*, die Realisierung praktischer Freiheit bezogen. Die Idee der Kunstautonomie trägt, weil sie suggeriert, dass in der Sondersphäre Kunst praktische Freiheit realisiert würde. Der Begriff des Kunstwerks wird als die Objektivierung eines solchen freien Handelns gedacht. Dadurch verschiebt sich aber unter der Hand der Bezugspunkt, von dem die Autonomie ausgesagt wird. Es lassen sich vier solche Bezugspunkte

des Autonomiegedankens unterscheiden: Die Autonomie des sozialen Felds der Kunst, die Autonomie der Künstlerinnen, die Autonomie des ästhetischen Urteils resp. der Kunsterfahrung und die Autonomie des Kunstwerks. Die erste Formel behandelt das soziale Feld der Kunst und moniert, dass hier nicht freier gehandelt wird als anderswo. Die zweite Formel spitzt diesen Gedanken zu und entlarvt die Scheinfreiheit der kulturellen Sphäre als Erfüllungsgehilfin der allgemeinen gesellschaftlichen Unfreiheit. Die dritte Formel dreht diese Diagnose um: Sie geht von einem allgemeinen gesellschaftlichen Freiheitsgeschehen aus, und kritisiert die Idee, dass die Freiheit des Kunsthandelns in der Negation der Normen dieses Geschehens bestehen könne.

Diese Probleme stellen sich jedoch nicht, oder zumindest nicht in derselben Weise, wenn die Autonomie nicht vom Handeln der Künstlerinnen und Interpretinnen und ihrem sozialen Handlungsfeld, sondern allein vom gelungenen Kunstwerk und dem ästhetischen Urteil ausgesagt wird. Autonom ist das ästhetische Urteil in dem Sinne, dass es sich nicht auf andere Urteilsformen reduzieren lässt. Es artikuliert verbindliche Urteile, die weder moralisch-praktischen oder wissenschaftlich-theoretischen Begründungsanforderungen genügen müssen. Autonom ist das Kunstwerk, insofern seine Organisation dem ästhetischen Urteil genügt. In diesem Urteil haben Regeln und Normen eine andere Funktion als in den praktischen und theoretischen Urteilen: In ihnen werden Regeln nicht angewendet oder affirmiert, sondern in Bewegung versetzt. Das ästhetische Gelingen liegt in der singulären Spannung dieser Bewegung, die das Werk vollzieht. Darin besteht die Eigenregelung des Werks. Aber diese Eigenregelung der Regeltransformation hat über das Werk hinaus keine Geltung. Sie kann kein Handeln anleiten, sondern gilt nur in jener Suspension des regelgeleiteten Handelns, die im Werk vergegenständlicht ist. Es gibt daher im eigentlichen Sinne gar keine geteilten Regeln und Normen der Kunst und deshalb kann es auch keine isolierte, selbständige Sphäre der Kunst geben, in denen ganz andere, irgendwie freiere Handlungsnormen befolgt würden. Sobald sich in der Kunst solche Handlungsnormen verfestigen, werden die Werke, die sie befolgen, heteronom. Wenn man davon ausgeht, dass die künstlerische Arbeit in einer Transformation des künstlerischen Materials jeweils neue ästhetische Ideen artikuliert und dieses Material mit all seinen Regeln und Normen deshalb ständig erneuert und umgebildet wird, so kann die Kunst nicht als ein Bereich gegebener Gesetze, Regeln oder Prinzipien des Ästhetischen verstanden werden, die einen Gegenraum freien Handelns eröffnen.

Insofern ist der Kritik in ihren unterschiedlichen Formeln recht zu geben: Die Kunst kann keine isolierte Sphäre der Verwirklichung praktischer Freiheit sein. Und die Kunstwerke können nicht als Vergegenständlichungen freien Handelns verstanden werden. Dennoch können die Werke, und nicht die Handlungen der Künstlerinnen, als autonome

Gebilde verstanden werden, wenn sie dem ästhetischen Urteil genügen. Und dieses Urteil ist eine Form der Selbstbestimmung des Denkens, auch wenn in ihr das Subjekt sich nicht zu Handlungen bestimmt. Das Denken, das sich im Kunstwerk vergegenständlicht, ist auf die Idee der Selbstbestimmung bezogen: Es ist als eine Form der Selbstkritik eine Manifestation menschlicher Freiheit. Aber dieses Denken ist kein Handeln: Es ist keine Verwirklichung, keine Anwendung oder Bestätigung einer geteilten Handlungsnorm.

Ob eine solche Eigenregelung des Werks unter der Maßgabe des ästhetischen Urteils tatsächlich gelingt, ist die Frage des kunstkritischen Urteils – sie wird weder durch die materielle Unabhängigkeit oder bewusste Eigenwilligkeit der Künstlerin noch durch die soziale Selbständigkeit der Kunstwelt garantiert. Und umgekehrt kann ein Werk selbst dann gelingen, wenn es unter gänzlich unfreien Umständen entstand. Die materielle Unabhängigkeit einer Künstlerin kann das ästhetische Gelingen ihrer Arbeit sicherlich nur befördern: Aber sie fällt mit ihr nicht zusammen. Die vielbemühnte Erzählung von der modernen Befreiung der Kunst aus den heteronomen Zusammenhängen der Religion und höfischen Kultur im 18. Jahrhundert geht daher am entscheidenden Punkt des Autonomiegedankens vorbei: Die Autonomie der Kunst ist keine soziologische Entwicklungsstufe, von der an alles, was als Kunst gehandelt und behandelt wird, autonom wäre. Im Gegenteil: In der ausdifferenzierten sozialen Sphäre des Kunstbetriebs werden allerhand heteronome Gebilde produziert, die dem kunstkritischen Urteil nicht genügen. Werke erweisen sich als heteronom, wenn sie sich dem herrschenden Geschmack anbiedern, auf altbewährte Formeln zurückgreifen, sich etablierter Ausdruckskonventionen bedienen, ohne sie umzuformen: Die Heteronomie der Kunstwerke macht sich in Akademismus und Kitsch bemerkbar. Nur dergestalt können Kunstwerke außerkünstlerische Vorgaben und Erwartungen eindeutig erfüllen. Aber auch die gelungenen Werke können *faktisch* instrumentalisiert werden: Ihr Autonomieanspruch wird dann ignoriert. Der Autonomiegedanke, wie er hier verstanden werden soll, benennt keine soziologische Bedingung der Kunstproduktion, sondern die geltungstheoretische Einsicht, dass sich die gelungenen Werke aus den heteronomen Zusammenhängen, in denen sie unweigerlich entstehen, befreien, indem sie mit einem von gesellschaftlichen Bestimmungen aufgeladenen und okkupierten Material Ideen artikuliert, die ästhetisch verbindlich sind. Diese Möglichkeit besteht für Werke, die in religiösen Kontexten entstehen genauso wie für Werke, deren Produzentinnen auf den Erfolg am Kunstmarkt, auf die Gunst der Mäzeninnen oder auf den Zuspruch staatlicher Kulturförderung angewiesen sind. Das Handeln der Künstlerinnen und Rezipientinnen ist in der Kunstwelt so unfrei wie sonst wo: Aber die Werke, die dabei herauskommen, können aufgrund der Spannung ihrer materialen Form aus dieser Unfreiheit herausbrechen.



Dieser erste Durchgang durch Varianten der Werkkritik führt somit zu einer wichtigen Präzisierung. Die Autonomie des Kunstwerks darf nicht als Resultat oder Manifestation einer freien Handlung gedacht werden. Kunst ist weder als soziales System, als Kultursphäre, noch als künstlerische Tätigkeit aus dem Geflecht sozialer Praktiken enthoben. Die Kunstwerke jedoch unterstehen, wenn sie gelingen, einer Eigenregelung, die sie aus den Fremdbestimmungen dieses Geflechts befreit. Diese Befreiung ist durch keine Verfahren, Institutionen oder Kunstgriffe gesichert, sondern bildet das eigentliche Problem jedes einzelnen Werks.

## 2. Das Problem der Verdinglichung

Während die Werkkritik, die am Autonomiegedanken ansetzt, einer theoretischen Reflexion auf die Kunst entspringt, lässt sich auch in den Künsten selbst eine werkkritische Tendenz beobachten, die weit ins frühe 20. Jahrhundert zurückreicht. Die Gründe hinter dieser Entwicklung sind vielfältig und kaum zu überblicken. Eine bedeutende Stoßrichtung in diesem Feld scheint mir jedoch grundsätzlich anders gelagert zu sein als die Kritik am Autonomiegedanken. Der Kern dieser künstlerischen Werkkritik bildet vielmehr das Problem der Verdinglichung der Kunst. Es scheint mir eine der zentralen Triebkräfte hinter den so unterschiedlichen werkkritischen Tendenzen zu sein, weshalb ich im Folgenden eine Analyse seines grundsätzlichen Gehalts versuchen möchte.

### *Entäußerung und Entfremdung*

Der Vorwurf der Verdinglichung hat zwei Seiten, je nachdem ob er aus der Produktions- oder der Rezeptionsperspektive formuliert wird. Von der Seite der Produktion erscheint er folgendermaßen: Werke sind die gegenständlichen Produkte des künstlerischen Arbeitsprozesses. Sie bilden, in anderen Worten, eine Vergegenständlichung der lebendigen Aktivität der Künstlerinnen in der Auseinandersetzung mit dem Material. Die künstlerische Aktivität der Hervorbringung wird in den Werken zu etwas, das von dieser Aktivität abgelöst ist und ihr somit als etwas Äußeres gegenübertritt: Das Werk geht nicht in ihren Intentionen und Absichten auf, sondern ist in seiner gegenständlichen Form von Tendenzen des Materials geprägt, welche das künstlerische Subjekt nicht im Griff hat. Indem sie ein Werk hervorbringt, kann die Künstlerin selbst zur Betrachterin ihres eigenen Tuns werden, das nun als entäußerte Sache vorliegt. Die künstlerische Tätigkeit wird so zum Ding, das sich zeitlich und räumlich gegen diese Aktivität verselbständigt: Das Werk

überdauert den Akt seiner Herstellung und kann den Ort seiner Produktion verlassen. Dieser Sachverhalt scheint für sich genommen nicht weiter problematisch. Im Gegenteil ist solche Vergegenständlichung doch die Bedingung dafür, die künstlerische Arbeit öffentlich zu machen, einem Publikum zu präsentieren. Sobald Kunst irgend mehr als eine Privatbeschäftigung sein soll, muss sie gewisse Formen der Gegenständlichkeit annehmen.

Der Begriff der Verdinglichung meint mehr als solche notwendige Vergegenständlichung und Entäußerung. Er benennt die Gefahr der Entfremdung, welche die notwendige Entäußerung der Kunst mit sich bringt. Vergegenständlichung und Entäußerung können sich in Verdinglichung und Entfremdung steigern.<sup>249</sup> Worin besteht der Unterschied? In der Regel wird der Unterschied epistemisch beschrieben: Entfremdung und Verdinglichung liegen dann vor, wenn die Entäußerungen und Vergegenständlichungen nicht mehr als solche kenntlich sind. Die äußerlich gewordenen Produkte menschlicher Tätigkeit werden fremde Dinge, insofern sie nicht mehr als die eigenen Produkte verstanden werden können. Dieser epistemische Defekt hat seinen Grund in der Art und Weise, wie solche Produktion vor sich geht. Es handelt sich bei Entfremdung und Verdinglichung also nicht um Denkfehler – um falsches Bewusstsein –, die sich durch Umdenken beheben ließen. Es sind vielmehr die sozialen Verhältnisse und Praktiken selbst, welche den Schein fremder Dinghaftigkeit hervorbringen.

Das Modell liefert die Entfremdung und Verdinglichung, welche die kapitalistischen Lohnarbeitsverhältnisse in Industriebetrieben prägen. Die Lohnarbeiterin entäußert ihre subjektiven Fähigkeiten in der Warenproduktion. Ihr Verhältnis zu ihren Produkten ist jedoch entfremdet, insofern sie diese nicht als ihre eigenen Produkte auffassen kann. Das liegt zum einen daran, dass die Tätigkeit wie ihre Produkte tatsächlich in den Besitz des Betriebs übergehen: Die Arbeiterin entäußert ihre abstrakte Arbeitstätigkeit gegen den Arbeitslohn und hat keinen Anspruch auf das, was aus dieser Tätigkeit hervorgeht. Ihre Unfähigkeit, ihre Arbeit als die eigene zu verstehen, liegt daher daran, dass diese Arbeit nicht mehr ihr eigen ist. Zum andern geht ihre Tätigkeit als ein bloßer Teilschritt in einen arbeitsteiligen Produktionsprozess ein, den sie selbst nicht mitgestalten kann, sondern der nach dem Gesichtspunkt der Rentabilität eingerichtet ist: Was mit ihrer Arbeit produziert wird, liegt jenseits ihres Wirkungskreises. Auch deshalb tritt ihr das Produkt ihrer Arbeit als etwas Fremdes gegenüber, das sie nicht als ihr eigenes Wirken verstehen kann. Ihre Tätigkeit kann nicht als eine Entäußerung begriffen werden, in der sich irgendwelche subjektiven

249 Vgl. György Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Werke, 2), Bielefeld 2013, 257–331.

Besonderheiten wiederfänden. Diese Entfremdung betrifft also genau genommen nicht nur das Verhältnis des Subjekts zu den Produkten der Arbeit, sondern auch das Verhältnis des Subjekts zu seiner dessen eigener Tätigkeit: Sowohl die Erzeugnisse als auch die Arbeitstätigkeit können vom Subjekt dieser Tätigkeit nicht mehr als Formen der Selbstentäußerung wiederangeeignet werden. Sie erscheinen als Dinge und Vollzüge, die gänzlich durch die Erfordernisse des Betriebs bestimmt werden, dem sie gehören.

Vor diesem Hintergrund erscheint die künstlerische Arbeit jedoch geradezu als Residuum nicht-entfremdeter und nicht-verdinglichter Produktion. Im Unterschied zur Kulturindustrie bildet die künstlerische Produktion von Werken das genaue Gegenbild zur entfremdeten Arbeit im industriellen Betrieb: Hier produziert ein Subjekt ein Werk, das unmittelbar in seinen Besitz übergeht und dessen Verfasstheit durch die subjektive Arbeit mitbestimmt wird. In diesem Sinne kann gerade die Kunstwerkproduktion als Modell expressiver Arbeit verstanden werden. Natürlich kann auch diese Produktionsform entfremdende Züge annehmen: Die Künstlerinnen müssen sich oft selbst den Imperativen des kapitalistischen Wirtschaftens unterwerfen, um ein Auskommen zu finden und werden so zu Selbstunternehmerinnen, die all ihre Äußerungen mit Blick auf deren Absatzfähigkeit auf dem Markt der Kunst kontrollieren. Aber diese Selbstunterwerfung tritt nicht mit derselben Zwangsläufigkeit ein, wie die Entfremdung der Aktivitäten und Produkte im Lohnarbeitsverhältnis.

Verdinglichung und Entfremdung drohen hier also, wenn überhaupt, in einem modifizierten Sinn. Dieser Sinn lässt sich so umschreiben: Die Orientierung am Begriff des Kunstwerks leistet einem verdinglichten Verständnis der Kunst Vorschub. Nicht die Arbeitsverhältnisse der Kunstwerkproduktion selbst sind als entfremdend und verdinglichend zu erachten, sondern die Kunstauffassung, welche die Produktion anleitet. Dieser verdinglichten Auffassung zufolge ist die Kunst ein spezifischer Bereich von Objekten: Ihr Studium besteht in der Analyse und Interpretation dieser Objekte und ihre Produktion im Herstellen solcher Objekte. Diese Orientierung an den Kunstgegenständen erscheint als Verdinglichung, sobald man Kunst selbst als eine Tätigkeit, ein Handeln oder eine Praxis versteht. Worauf es in der Kunst ankommt, ist dann der Vollzug einer Tätigkeit und nicht, was dabei herauskommt; das Am-Werk-Sein und nicht das Werk. Die Orientierung an Kunstwerken verdinglicht die Kunst, weil sie die Resultate der künstlerischen Tätigkeit für wichtiger erachtet als diese Tätigkeit selbst, oder genauer gesagt: weil sie die künstlerische Tätigkeit auf das Herstellen von Dingen ausrichtet, statt sie in ihrem Eigenwert, als Selbstzweck zu schätzen. Ein Vergleich mag den Punkt verdeutlichen: Wie das Spaziergehen nicht auf das Ankommen ausgerichtet ist, so habe auch das Kunstmachen seinen Zweck nicht im

hergestellten Werk, sondern im Arbeitsprozess selbst.<sup>250</sup> Auch hier hängt Verdinglichung und Entfremdung also mit einem falschen Anschein zusammen: Die Kunst erscheint als eine Eigenschaft von Sachen, statt als eine Qualität menschlicher Tätigkeiten und Relationen; in ihrer Fixierung auf das Hervorgebrachte vergesse diese Auffassung, dass das Wesentliche der Kunst im hervorbringenden Tun selbst liegt. Der Werkbegriff verstellt so den Blick auf die Kunst als Vollzug. Die Diskurse der Gegenwartskunst sind seit den 1960er Jahren von dieser Kritik geprägt: Kaum eine Künstlerin, die heute nicht den Entwicklungs- und Produktionsprozess gegen dessen Resultate, das Zusammenarbeiten und Austauschen zwischen den Beteiligten gegen die Produkte aufzuwerten versucht.

### *Positivismus*

Von der Rezeptionsseite her erscheint derselbe Gedanke als Vorwurf des Positivismus. Das Augenmerk liegt nun nicht mehr auf der hervorbringenden Tätigkeit der Künstlerin, die in der Versteifung auf das Werk vergessen geht, sondern vielmehr auf den rezipierenden Umgang mit der Kunst. Der Werkbegriff steht nun im Verdacht, die Kunst zu verdinglichen, indem er ästhetische Erfahrungsqualitäten auf das Vorhandensein gewisser Merkmale am Kunstgegenstand reduziert.

Das Modell solcher Verdinglichung ist nicht die Entäußerung der Subjektivität im Arbeitsprozess, sondern deren Resultat: Die Ware. Im Warenwert erscheint nach Marx ein soziales Verhältnis als Dingeigenschaft.<sup>251</sup> Es ist das Warending selbst, das als wertvoll, teuer oder billig gilt, und aufgrund dieses Werts gegen gleichwertige Waren eingetauscht werden kann – obwohl dieser Wert letztlich davon abhängt, wie die gesamtgesellschaftliche Produktion und Distribution von Waren organisiert ist. Die Relationen zwischen den Menschen, welche die Waren produzieren, besitzen, verkaufen und konsumieren, erscheinen so im Tausch als Eigenschaften der Waren selbst. Dieser falsche Anschein schließt die subjektive Arbeitskraft, die als Ware auf dem Arbeitsmarkt entäußert wird, mit ein, aber auch die Entwicklungen der gesamten wirtschaftlichen Sphäre mit ihren Preis- und Konjunkturschwankungen, Inflationen und Deflationen, Blasen und Absatzkrisen, die als ein vom individuellen Handeln losgelöstes, objektives oder naturhaftes Geschehen erscheint. Dieser Schein des Dinghaften, den die zwischenmenschlichen Verhältnisse annehmen, ist kein bloßer Trug – denn die Anstrengung des Einzelnen

250 Ein Werk, das diese Form der Kritik paradoxerweise als Werk exponiert, ist Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961).

251 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (Marx Engels Werke, 23), Berlin 1962, 11–802, 85–98.

hat ja tatsächlich keinen Einfluss auf Devisenkurse und Blasenbildung, auf den Wert seiner Arbeitszeit oder den Preis seiner Waren. Scheinhaf ist die Dinghaftigkeit der Warenwelt jedoch darin, dass sie ihre grundsätzliche Abhängigkeit von gesellschaftlichen Institutionen und Machtlagen, die sich im Prinzip ändern ließen, verbirgt. Dieses Verbergen ist kein Täuschungsmanöver, das man gewissen Subjekten zum Vorwurf machen könnte: Das Ablenden der gesellschaftlichen Voraussetzungen ist konstitutiv für das Funktionieren der Warenwirtschaft als solcher, es ist der gesamten Praxis der kapitalistischen Gesellschaftsformationen eingeschrieben. Die Verdinglichung besteht hier in einer für eine soziale Praxis konstitutiven Scheinbildung, in der ihre gesellschaftlichen Voraussetzungen als Gegenstandseigenschaften figurieren.

Das verbindet die Verdinglichung mit dem Positivismus. Der Begriff des Positivismus bezeichnet allgemein die Reduktion des Denkens aufs Feststellen von Tatsachen, aufs Faktenwissen, auf die Bestandsaufnahme. Die Frage nach dem Wesen einer Sache – was eine Sache ist – beantwortet der Positivismus mit der Angabe festgestellter Daten. Das Positive, dem in solcher Einstellung alles Interesse gilt, sind einzelne Gegebenheiten, die es zu sammeln und registrieren gilt. Das Negative, das der Positivismus ausblendet, sind die Relationen zwischen den Daten, die Verhältnisse, die das Einzelne zu Anderem unterhält und die ein Gewebe von Abhängigkeiten und Interaktionen ausbilden. *Negativ* sind solche Verhältnisse, die der Positivismus ausblendet, in dem Sinn, dass sie im Blick aufs Einzelne nicht als vorhandene Eigenschaft festgestellt werden können: Sie lassen sich nicht als Merkmal an der einzelnen Sache registrieren. Solche Zusammenhänge zu thematisieren, in denen das Einzelne steht, ist der Vollzug der Reflexion, der Überlegung und Modellbildung. Sie geht über das Feststellen von Tatsachen hinaus und konstruiert einen Zusammenhang von Relationen: Verhältnisse der Begründung, der Bedingung, der Abhängigkeit, der Ähnlichkeit, Unterschiedenheit, Gegensätzlichkeit oder des Widerspruchs und viele mehr.

Diese Zusammenhänge, welche die Reflexion erschließt, führen zu einer anderen Antwort auf die Frage, was eine Sache ist. Das Wesen eines Einzelnen erweist sich in solcher Reflexion als dessen Stellung im Zusammenhang. Was eine Sache ist, lässt sich dann nicht mehr allein im Blick auf das, was an der Sache vorhanden ist, bestimmen, sondern verlangt den Miteinbezug dessen, was die Sache nicht ist, wovon sich die Sache unterscheidet, abgrenzt, woraus sie entstanden ist und in was sie übergeht. In solcher Reflexion werden nicht mehr nur das Vorhandensein oder Fehlen von gewissen Eigenschaften an Einzellern geprüft, sondern es werden überdies die begrifflichen Mittel solcher Eigenschaftsbestimmung selbst thematisch: Die positiven Bestimmungen des Einzelnen werden in ihrer Abhängigkeit von Verhältnisbestimmungen durchdacht.

Die Kritik am Positivismus läuft somit auf den Gedanken hinaus, dass dieser beim Feststellen isolierter Dingeigenschaften stehen bleibt, statt sie aus ihrem Zusammenhang zu verstehen. Was dabei ebenfalls ausgeblendet bleibt, sind die begrifflichen Mittel dieses feststellenden Tuns: Sie werden unhinterfragt vorausgesetzt. Der Gegensatz von Positivismus und Reflexion ist somit nicht einer zwischen zwei gänzlich verschiedenen Ansätzen der Sachbestimmung – etwa zwischen einer wissenschaftlichen und einer vorwissenschaftlichen oder zwischen einer naturwissenschaftlichen und einer geisteswissenschaftlichen Methode. Denn offensichtlich setzt jede Reflexion das Feststellen isolierter Eigenschaften voraus: Es bildet den Ausgangspunkt auch der reflexiven Sachbestimmung. Der Unterschied liegt vielmehr in der Funktion dieses Anfangs: Für die Positivistin bilden die einzelnen Fakten den sicheren Grund im Konkreten. Von ihm aus lassen sich zwar Vergleiche anstellen, aber an der Sachbestimmung des Einzelnen wird sich dadurch nichts ändern. Die reflexive Sachbestimmung nimmt die aufgesammelten Tatsachen gerade umgekehrt als Anfangsabstraktionen, als unvollständige und einseitige Bestimmungen der Sache. Die Erkenntnis der einzelnen Sache wird erst dadurch konkret, dass sie in ihrer Abhängigkeit von anderem gedacht wird und auf diese Weise die Begriffe, in denen die Sache zunächst gedacht wurde, modifiziert.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken, besonders in der Musik, sind Formen des Positivismus sehr verbreitet. Denn gerade positivistische Untersuchungen können sich den Anschein besonders seriöser Wissenschaftlichkeit geben, indem sie auf alle deutende Konstruktion von Zusammenhängen verzichten. Dies kann sehr unterschiedliche Formen annehmen. In historischen Untersuchungen zeigt es sich etwa in der Tendenz zum Auflisten. Musikhistorische Überblickswerke genügen sich in diesem Sinne oftmals damit, Werkbesprechungen aneinander zu reihen, ohne einen Entwicklungszug zu entwerfen oder andere Erklärungsversuche zu unternehmen. In der musikalischen Werkanalyse können solche Untersuchungen als positivistisch kritisiert werden, die welche sich darauf beschränken, die in einem Werk vorkommenden Tonhöhenklassen, Tonreihen oder Dauernwerte zu inventarisieren, ohne deren Zusammenwirken in der erklingenden Erscheinung des Werks zu interpretieren. Zurecht wurde dieser Positivismusvorwurf immer wieder gegen solche, besonders in der amerikanischen Musiktheorie anzutreffende Verkürzungen erhoben. Der Vorwurf verbindet sich für gewöhnlich mit dem Plädoyer, die Musikwissenschaft müsse über den Bereich musikalischer Sachverhalte hinaus die sozialen oder kulturhistorischen Bedingungen der Musik mitbedenken.<sup>252</sup> Aus dieser Überlegung

252 Mittlerweile klassisch ist Joseph Kerman, *Contemplating music: challenges to musicology*, Cambridge (Mass.) 2004. Zur Debatte, vgl. Agawu Music

heraus erscheint schließlich der Begriff des Kunstwerks selbst als Problem: Er suggeriere, dass eine musikalische Arbeit alleine aus sich heraus, in immanenter Analyse verständlich gemacht werden könne. So würde das Werk als Ganzes zur positiven Gegebenheit, zum Ding, deren Eigenschaften isoliert bestimmt würden, statt in den Zusammenhang kultureller Praktiken und sozialer Verhältnisse gestellt zu werden. Dasselbe gilt für das Verhältnis zum hörenden Subjekt. Positivistisch suggeriere der Werkbegriff, dass eine Verständigung über musikalische Sachverhalte – etwa aufgrund einer Partituranalyse – möglich sei, ohne die besonderen Konditionierungen, die historisch veränderlichen Dispositionen und sozialen Kontexte der Hörerinnen zu berücksichtigen. Musik wird so unter dem Leitbegriff des Werks zur abstrakten Klangstruktur, statt als wahrgenommenes Phänomen eines leiblich-historisch situierten Subjekts verstanden zu werden. Auf diese Weise geht die Kritik am Positivismus in eine Zurückweisung des Werkbegriffs über. Wie die Verdinglichung menschlicher Verhältnisse in der Warenwirtschaft, so blendet die am Werk orientierte Praxis der Kunstrezeption die gesellschaftlichen Voraussetzungen ab, welche die künstlerischen Phänomene erst ermöglichen: Wie die Warenwirtschaft behandelt eine solche werkzentrierte Kunstauffassung die zwischenmenschlichen Relationen als Dingeigenschaften.

Diese Werkkritik kommt wiederum in zwei sehr unterschiedlichen Varianten vor. Die traditionalistische Variante weist das Werk zugunsten des Primats einer eingeübten, etablierten Praxis des Musizierens zurück, eines lebensweltlichen Umgangs mit Klängen in verschiedensten gesellschaftlichen Zusammenhängen.<sup>253</sup> In diesem umfassenden Zusammenhang musikalisch-sozialer Praktiken bilden die fixierten Klänge oder Notate – die vormaligen Werke – bloße Durchgangspunkte oder Anlässe eines unendlichen Aushandlungs- und Reflexionsprozesses. Auch hier führt die Verdinglichungskritik somit in die These eines Vorrangs des praktischen Umgangs – der nun freilich nicht mehr als die künstlerische Praxis des Herstellens, sondern als die allgemeine Praxis der Verwendung und Auffassung von Klangerscheinungen, als auditive Kultur gedacht wird.<sup>254</sup>

Kofi Agawu, *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, in: *The Journal of Musicology* 15/3, 1997, 297–307.

253 Vgl. Christopher Small, *Musicking: the meanings of performing and listening*, Hanover 1998. Das – unbewusste – Vorbild ist Besseler 1978 (wie Anm. 175), hier 41–46. Die philosophische Grundlage solcher Rehabilitationen eines ursprünglich-gemeinschaftlichen Tuns ist Martin Heideggers Modernekritik.

254 Vgl. Michael Bull und Les Back (Hg.), *The auditory culture reader*, London ; New York 2015; Daniel Morat et al. (Hg.), *Handbuch Sound: Geschichte, Begriffe, Ansätze*, Stuttgart 2018; Anna Langenbruch (Hg.), *Klang*

Die avantgardistische Variante hingegen versteht die Kunst als eine Unterbrechung eingeübter Praktiken. Die Kritik am Werk geschieht hier nicht im Namen geteilter Traditionen. Vielmehr erscheint der Werkbegriff selbst als ein Bestandteil einer bürgerlichen Tradition, deren autoritäre Züge die avantgardistische Kunst angreift. Das Werk stehe im Zentrum eines autoritären Systems, das den (männlichen) Künstler zum Genie überhöht, der über jenen Sinn des Werk herrscht, den die untätigen Exegeten kultisch zu entschlüsseln suchen; die Interpretation und Aufführung gilt als treuer Dienst am Meisterwerk und die Einführung und Vermittlung der Kunst gestaltet sich als Anbetung vergangener Größen; der materielle wie der geistige Besitz solcher Werke in Form von Originalen, Exemplaren und Spezialistenkenntnissen wird als Teilhabe an einer höheren, meist nationalistisch eingefärbten Kultur zelebriert, die sich unschwer als Legitimationssurrogat der herrschenden Klassen durchschauen lässt.

Gegen diesen gesamten Komplex bürgerlicher Kultur, der die Kunst im Werk verdinglicht, um diese Dinge kultisch zu verehren, setzt die avantgardistische Werkkritik nicht den Begriff eingeübter Praktiken, sondern den Begriff der Performance oder der Performativität.<sup>255</sup> Die Bedeutung, welche dieser Begriff in der Kunsttheorie angenommen hat, hat mit dem sprachphilosophischen<sup>256</sup> und dem sozialtheoretischen<sup>257</sup> Begriff der Performanz wenig zu tun – wie Erika Fischer-Lichte, eine der einflussreichsten Verteidigerinnen dieses Begriffs, offen eingesteht.<sup>258</sup> Denn sowohl für die Sprechakttheorie wie für die Theorie der performativen Subjektivierung ist der Gedanke entscheidend, das sich Sprachhandeln und Subjektbildung in der Wiederholung und Anwendung kollektiv anerkannter Handlungsnormen in geteilten Kontexten vollzieht – selbst dann, wenn diese Reiteration von Normen zu einer Subversion oder Umbildung dieser Normen führen. Nur wenn die Beteiligten sich darüber einigermaßen einig sind, in was für einem Kontext sie sich befinden und welche Art von Handlung jemand zu vollziehen versucht, kann ein Sprechakt und eine

*als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, Bielefeld 2018; Jonathan Sterne, *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Durham 2003.

255 Vgl. Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 78).

256 Vgl. J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford 1962.

257 Vgl. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal* 40/4, 1988, 519–531; Judith Butler, *Excitable speech: a politics of the performative*, New York 2021.

258 Vgl. Fischer-Lichte S. 31–41. Erhellend dazu Sybille Krämer, *Connecting Performance and Performativity: Does It Work?*, in: Laura Cull und Alice Lagaay (Hg.), *Encounters in Performance Philosophy*, New York 2014, 223–237.



performative Subjektkonstitution gelingen. Die künstlerischen Phänomene hingegen, die man sich als Kunstperformances zu bezeichnen angewöhnt hat, sind gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie einmalige und kontextfremde Handlungen – eigentlich Scheinhandlungen – vorführen, von denen zunächst einmal nicht klar ist, um was für einen Handlungstyp es geht und in welchem imaginären Kontext diese Vollzüge *als eine bestimmte* Handlung verständlich würden. In diesem Sinne unterbricht die Performancekunst alles eingeübte Handeln und Handlungsdeuten, um das Publikum in eine Situation zu versetzen, in welcher es nicht weiß, wie es sich verhalten soll. Die Nicht-Wiederholbarkeit und die Unentscheidbarkeit des Geschehens bilden so den Kern der Performance- und Aktionskunst. Deshalb schlägt Fischer-Lichte auch vor, die Performancekunst nicht im Begriff der Performativität, sondern im Begriff des Aufführungsereignisses zu begründen.<sup>259</sup> Sie beobachtet in der Kunst des 20. Jahrhunderts die Tendenz, dass der Werkcharakter hinter den Aufführungs- und Ereignischarakter der Kunst zurücktritt.<sup>260</sup>

Offensichtlich darf der Aufführungsbegriff hier nicht im gewöhnlichen Sinne verstanden werden. Denn für gewöhnlich setzt der Begriff der Aufführung ja etwas voraus, das aufgeführt wird, nämlich ein Werk. Soll das Ereignis des Aufführens jedoch an die Stelle des Werks treten können, so muss es sich bei der Performancekunst um Aufführungen ohne Aufgeführtes handeln. Der zentrale Punkt, den diese seltsame Konstruktion zum Ausdruck bringen will, ist das veränderte Verhältnis der Kunst zum Rezipienten, den Fischer-Lichte auch – im systemtheoretisch-kybernetischen Sprech des neuen Managements – als autopoietische *feedback*-Schleife bezeichnet. Gemeint ist, dass die Reaktion des Publikums auf das Geschehen der Performance integraler Bestandteil des Kunstereignisses sei. Im Gegensatz zum Werk, das von einer oder mehreren Künstlerinnen hergestellt wird, stellt sich das performative Kunstereignis (»autopoesis«) in der Wechselwirkung von Performerinnen und Teilnehmenden ein (»feedback«). Jede Aufführung einer Performance ist ein unwiederholbares Ereignis – denn selbst mit denselben Teilnehmenden würde ja die Interaktion jedes Mal anders verlaufen. Auf diese Weise entzieht sich die Kunst ihrer positivistischen Tendenz, das Kunstereignis im entäußerbaren Werk zu verdinglichen und bindet sich stattdessen unablösbar an das zwischenmenschliche Ereignis einer Unterbrechung vorgeprägter Handlungsschemata. Die Künstlerinnen schaffen somit keine Werke mehr, sondern organisieren Situationen und Rahmenbedingungen, in denen Kunst als zwischenmenschliches Kommunikationsgeschehen sich ereignen kann.

Dieser Durchgang durch die verschiedenen Varianten jener Werkkritiken, die am Gedanken der Verdinglichung ansetzen, führt einen

259 Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 78), 41.

260 Ebd. 56.

gemeinsamen Zug zu Tage. Was die Werkkonzeption verdinglicht, ist die Kunst als ein zwischenmenschliches Geschehen. Die Kunst, sofern sie als Werkproduktion und -rezeption begriffen wird, hat Teil an der Verdinglichung, die das gesamte Leben im Kapitalismus prägt. Hiergegen protestiert die Kritik: Sie will die Kunst als eine Sphäre nicht-verdinglichter Verhältnisse retten, als Begegnung von Mensch zu Mensch – wie es im *Jargon der Eigentlichkeit* heiße<sup>261</sup> –, in welchem sich die teilnehmenden Subjekte als Tätige und Lebendige wiedererkennen – sei es in der selbstzweckhaften Kreativität der Produktion, im unendlichen Aneignen und Verlebendigen geteilter Traditionsbestände oder in der ergebnisoffenen Begegnung in einmaligen Situationen, welche die Autorität des Normalhandelns unterbrechen.

### *Das Dilemma der Situationskunst*

Ersichtlich setzt dieser Protest voraus, dass die subjektiven Fähigkeiten zur Interaktion und die Verdinglichungen der sozialen Normalität voneinander ablösbar sind. Nur unter dieser Bedingung würde eine Zurücknahme dinghafter Gestalten der Kunst zur Befreiung einer intakten Intersubjektivität führen. Die Formen der Situationskunst, die unter dem Schlagwort einer relationalen Ästhetik oder Partizipationskunst diskutiert wurden,<sup>262</sup> setzen etwa ganz offensichtlich auf eine solche Vorannahme. Im Bereich der zeitgenössischen Musik wäre die seit den 1970er Jahren etablierte Praxis des *soundwalks* mitsamt ihren Abwandlungen etwa bei Christina Kubisch zu nennen.<sup>263</sup> Solche Kunstpraktiken gehen zwar davon aus, dass die sogenannte Lebenswelt der Gegenwart von Verdinglichungen und anderen sozialen Pathologien geprägt ist.<sup>264</sup> Sie äußern sich etwa in der verbreiteten Unfähigkeit zur spontanen Inter-

261 Vgl. Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit* (Gesammelte Schriften, 6), Frankfurt am Main 2020, 424.

262 Vgl. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998; Lehmann 2012 (wie Anm. 112), 115–125.

263 In jüngerer Zeit hat Hannes Seidl das Herbeiführen von sozialen Situationen zum »kompositorischen« Programm erhoben. Seine Einsätze und Werke sind aber meist reflektierter als die hier kritisierte Position, vgl. Hannes Seidl, Music as a Social Situation, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Substance and content in music today* (New music and aesthetics in the 21st century, 9), Hofheim 2014, 151–162.

264 Zum Begriff der sozialen Pathologie vgl. Axel Honneth, Pathologien des Sozialen. Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie, in: *Das Andere der Gerechtigkeit: Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main 2017, 11–69. Kritisch dazu: Fabian Freyenhagen, Honneth on Social Pathologies: A Critique, in: *Critical Horizons* 16/2, 2015, 131–152.

aktion, zu vorurteilsfreien Begegnungen, zu ungespieltem Interesse am Schicksal anderer und zu echter emotionaler Bindung; sie äußern sich aber auch im instrumentellen Umgang mit der nicht-menschlichen Lebensumwelt, in der Unaufmerksamkeit für alle jene Facetten und Eigentümlichkeiten der Dinge und Atmosphären, die uns ständig unauffällig umgeben und prägen. Gegen diese geistige und sinnliche Verarmung des Alltagslebens geht die Situationskunst an. Dies geschieht aber nicht, indem sie Werke von sinnlicher und geistiger Dichte erarbeitet, sondern indem sie raum-zeitlich begrenzte Rahmenbedingungen einrichtet, in denen die verdinglichten Subjekte von sich aus die sonst unterdrückten Erfahrungsfähigkeiten wieder erlangen können. Das geschieht etwa, indem sie, wie bei Tino Sehgal, mit Unbekannten ins Gespräch kommen, die eigene Umgebung neu entdecken, Selbstverständlichkeiten hinterfragen und die unbewussten Mechanismen und Eingrenzungen der Wahrnehmung ins Bewusstsein heben. Auch Peter Ablingers *Hörstücke* können exemplarisch für solche Strategien stehen: In ihnen wird nicht etwas Hörbares gestaltet, sondern es werden ungewöhnliche Hörsituationen angeboten. So werden etwa die fürs Konzertsetting typischen Stuhlreihen mitten ins Stadtgeschehen, auf einer schrägen Rampe oder im Grünen aufgestellt. Die Kunst besteht dann nicht mehr in einem Werk, sondern in der Rahmung einer Situation, in der sich die Teilnehmenden der Kunstaktion selbst aus ihrer verdinglichenden Verhaltensnormierung befreien können.

Die Attraktivität solcher künstlerischen Formen lässt sich aus dem politischen Subtext erklären, der bis heute in ihnen fortwirkt. Denn im Wesentlichen handelt es sich dabei um Rückgriffe auf Strategien, die der Situationismus im Anschluss an das Scheitern des Surrealismus entwickelte. Als gescheitert galten die surrealistischen Werke in ihrem Anspruch, eine revolutionäre Kunstform zu verwirklichen.<sup>265</sup> Guy Debord zog daraus die Schlüsse: Nach dem Scheitern der sozialistischen Revolutionen und der Integration der surrealistischen Werke in den bürgerlichen Kunstkanon, müsse die Kunst andere Mittel finden, um die von Konsumversprechen eingeschlaferten Massen zu revolutionärem Bewusstsein zu erwecken.<sup>266</sup> Die Erfindung von Situationen, die ziellosen Streifzüge durch die Stadtlandschaften und die Kartographierung der affektiven Besetzung von Orten und Gegenden wurden als Mittel zu solch revolutionärer Erweckung erdacht. Aber auch diese Mittel erwiesen sich bald als politisch wirkungslos: Als politisch-künstlerisches Programm ist auch der Situationismus gescheitert.

<sup>265</sup> Vgl. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1983.

<sup>266</sup> Vgl. die ersten Ausgaben der *Internationale Situationniste*, <https://www.ubu.com/historical/si/index.html> [14.2.2022]. Besonders: Amère victoire du surréalisme, *Internationale Situationniste Numéro 1*, 3–4.

Im Kunstbetrieb hingegen etablierte sich die Situationskunst als eine Schwundform des revolutionären Situationismus: Man kann sie als einen zivilgesellschaftlichen Situationismus bezeichnen. Die Erfahrungen, welche der begrenzte Rahmen der Kunstsituation ermöglicht, sind nun vom politischen Ziel eines Umsturzes der bürgerlichen Gesellschaft gänzlich abgelöst. Sie werden jetzt vielmehr als stabilisierende Gegenkräfte verstanden, als lebensweltliche Korrektive, die den Desintegrationstendenzen und Verselbständigungen des wirtschaftlichen und politischen Systems entgegenwirken. Die Stärkung zivilgesellschaftlichen Engagements, das Zusammenwirken von Privatpersonen in Verbänden, Kollektiva und Vereinigungen, die keiner staatlichen oder ökonomischen Vermittlung bedürfen, die affektive Erhaltung gesellschaftlicher Bindekräfte, die Kultivierung der Debatte in der bürgerlichen Öffentlichkeit – dies sind die Motive, die heute im Zusammenhang der Situationskunst angeführt werden. Die Aktivierung der Zuschauerin in der Kunstsituation, der Einbezug der Rezipientinnen in den Kunstprozess wird als eine Einübung in solche Bürgertugenden verstanden: Sie geschehen im Horizont einer Arbeit an der demokratischen Kultur.<sup>267</sup> Die Kunst will einer Verdinglichung entgegen wirken, die nun als defizientes Anerkennungsverhältnis – als Anerkennungsvergessenheit<sup>268</sup> – verstanden wird, indem sie Szenen der Sichtbarkeit und Verlautbarung schafft und an die sozialintegrative Funktion der Bindungen von Mensch zu Mensch erinnert. Auf diese Weise verbindet sich die künstlerische Werkkritik mit dem Projekt der habermasianischen Linken, und die Situationskunst stellt sich in den Dienst jener Gesellschaftsformation, auf deren Aufhebung der Situationismus abzielte.

Seit einiger Zeit wurden im Kunstdiskurs jedoch Stimmen laut, welche die Naivität eines solchen Programms anprangern.<sup>269</sup> Sie stellen die Frage, ob die Verdinglichungen, die das Leben in der gegenwärtigen Gesellschaft prägen, dadurch aufgebrochen und verflüssigt werden können, dass die Teilnehmenden eines Kunstgeschehens sich selbst überlassen werden. Die werkkritische Pointe solcher Situationskunst besteht ja gerade darin, das Aufbrechen verdinglichter Erfahrungsformen der Eigeninitiative der Teilnehmenden zu überantworten. Würde die Künstlerin den Teilnehmenden vorgeben, welche Erfahrungen sie in der Kunstsituation machen sollen, so würde sie ins alte Muster der Werkproduktion zurückfallen: Die Situation wäre in Wahrheit ein Werk, das die Rezipien-

267 Vgl. Lambert Zuidervaart, *Art in public: politics, economics, and a democratic culture*, New York 2011.

268 Vgl. Axel Honneth et al., *Verdinglichung: eine anerkennungstheoretische Studie*, Berlin 2015.

269 Vgl. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris 2008; Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London ; New York 2012.

tinnen nachvollziehen. Um das zu verhindern, muss die Situation offengehalten werden, sie darf nicht vorgeben, was die Teilnehmenden aus ihr machen. Dann ist aber nicht klar, wie der Kunstrahmen verhindern kann, dass die Teilnehmenden jene verdinglichten Verhaltensformen der Normalität im Kunstrahmen reproduzieren. Denn das Vertrackte der Verdinglichung liegt ja genau darin, dass sie eine verinnerlichte und eingeübte Denk- und Verhaltensweise darstellt. Sie tritt nicht in Gestalt äußerer Verbote auf, die im geschützten Rahmen der Kunst schlichtweg aufgehoben werden könnten. Was der Begriff der Verdinglichung zu benennen versucht, ist vielmehr Teil der Tiefenstruktur kapitalistischer Subjektivität. Wenn also die Verdinglichungsdiagnose tatsächlich zutrifft, dann wird verdinglichtes Verhalten gerade auch dort anzutreffen sein, wo die Subjekte ihren eigenen Motiven, Überzeugungen, Antrieben und Wünschen zu folgen glauben. Je mehr die Kunst es den Betrachterinnen überlässt, was sie aus der Kunstsituation machen, desto eher werden diese auf jene Stereotypen und Klischees, jene Angstvorstellungen und Vorurteile, jene Abwehrmechanismen und Deutungsmuster, jene Automatismen und Selbsttäuschungen zurückgreifen müssen, die ihr Alltagsleben verarmen lassen. Die Situationskunst gerät so in ein Dilemma: Entweder sie weist den Teilnehmenden einen Platz zu, definiert ihre Rolle im Voraus, um sie aus den habitualisierten Verhaltensformen herauszureißen. Dann unterwirft sie jedoch ihre Rezipientinnen jener Fremdbestimmung durch das Werk, welche die Situationskunst zu überwinden vorgibt. Setzt sie umgekehrt ganz auf die Selbstbestimmung der Teilnehmenden, so muss die Kunstproduktion davon ausgehen, dass ihre Rezipientinnen zu solcher Selbstbestimmung fähig sind, ohne in verdinglichte Verhaltensformen zurückzufallen. Wäre das aber der Fall, so wäre das Problem der Verdinglichung, gegen das die Kunst anzukämpfen vorgibt, nichtig und somit die künstlerische Rahmensetzung obsolet. Die Kunstsituation wäre nichts anderes als die Verlängerung jener bürgerlichen Öffentlichkeit, in der die einander fremden Privatpersonen nach Belieben als Menschen zueinander in Beziehung treten können. Trifft die Verdinglichungsdiagnose jedoch zu, so können die Subjekte nicht dadurch aus ihren verarmten Erfahrungsstrukturen befreit werden, dass sie zur Selbstbestimmung angehalten werden. Denn die Verdinglichung bezeichnet ja gerade den Grund ihrer Unfähigkeit zur Selbstbestimmung und intersubjektiven Beziehung.

Man kann dieses Dilemma der Situationskunst auch in den Begriffen des Subjekt-Objekt-Verhältnisses ausdrücken. Die Verdinglichungsthese besagt, dass die Subjekte unter gegenwärtigen Bedingungen dazu verdammt sind, ihre Erfahrungsgehalte zu verobjektivieren. Ein Subjekt zu sein, heißt unter diesen Umständen also nichts anderes, als die Dinge, die anderen Subjekte und zuletzt sich selbst zum Objekt zu machen. Die Situation der Situationskunst erscheint dann folgendermaßen: Behandelt die Kunst ihre Teilnehmenden als Subjekte, so verobjektivieren

diese sich selbst. Versucht die Kunst ihre Teilnehmenden an dieser Verobjektivierung zu hindern, so behandelt sie selbst ihre Teilnehmenden wie Objekte. Wie auch immer sie die Rahmensetzung gestaltet, wird die Situationskunst von der Verdinglichung heimgesucht, die sie bekämpft – wie auch immer sie sich wendet, werden in ihr die Subjekte nicht als solche, sondern als Objekte behandelt. So erweist sich die übliche Formel der Verdinglichungskritik als Kritik, welche das Phänomen der Verdinglichung verharmlost. Indem sie eine intakte Intersubjektivität voraussetzt,<sup>270</sup> verkennt sie, dass die Verdinglichung eine Deformation der Subjekte bezeichnet, die nicht dadurch aufgehoben wird, dass jene sich in der Kunst nicht mehr mit Dingen auseinandersetzen, sondern unmittelbar miteinander kommunizieren. Wenn die Diagnose der Verdinglichung zutrifft, so betrifft sie gerade auch das zwischenmenschliche Verhalten in offenen Situationen.

### *Gegendinge*

Diese Überlegungen zeigen ein Potenzial des Werkbegriffs auf, welches die Verdinglichungskritik übersieht. Das Kunstwerk kann als der Versuch gedeutet werden, mit den Mitteln der Verdinglichung gegen Verdinglichung anzugehen. Ein solcher Werkbegriff geht davon aus, dass Subjekte verdinglichte Verhaltensformen gerade dann reproduzieren, wenn man sie sich selbst überlässt. In der Erfahrung eines Kunstwerks hingegen gibt das Subjekt seine Macht an ein Ding ab. Diese Fremdbestimmung der Rezipientinnen zielt darauf, deren Unfähigkeit zur Selbstbestimmung zu durchbrechen. Die Einwände gegen den Werkbegriff sind daher durchaus berechtigt: Das Werk ist tatsächlich die dinghafte Erscheinung von Subjektivität, und ihr Nachvollzug bedeutet, dass Subjekte sich von etwas Dinghaftem bestimmen lassen. Die Kritik an solcher Fremdbestimmung ist aber zugleich verkürzt. Denn das Kunstwerk ist, wenigstens dem Anspruch nach, mehr als eine bloße, eindeutige Gegebenheit: Werke artikulieren ästhetische Ideen, ihr Zusammenhang ist ein stillgestellter Transformationsprozess. Das ist der Witz der Rede von der materialen Form: Die fixierte Form eines gelungenen Werks steht unter Spannung, weil in ihr jene materialen Potenziale, die sie verarbeitet, zugleich über das, was die Form realisiert, hinausdrängen. Wer sich von

<sup>270</sup> Insofern entspricht diese Form der Werkkritik eher Heideggers Verdinglichungskritik als der marxistischen: Sie setzt analog zu Heideggers Sein das Bestehen einer Grundsicht des praktischen Umgangs und Verstehens voraus, die erst in der Kunstsituation wieder zu ihrem Recht kommt. Zum Vergleich zwischen Adorno und Heidegger: Tilo Wesche, *Dialektik oder Ontologie: Adornos und Heideggers ›Grundsatzkontroverse‹*, in: Christian Lotz et al. (Hg.), *Ding und Verdinglichung*, Paderborn 2012, 209–228.

einem solcherart gespannten Zusammenhang bestimmen lässt, wendet keine habitualisierten Verhaltensschemata an und führt keine eingeübten Bestandsaufnahmen durch. Wer sich auf ein Werk einlässt, wird vielmehr gerade dadurch aus den verdinglichten Reaktionsformen herausgerissen, dass er der Artikulation des Werks folgt.

Das ist, wie gesagt, der Anspruch des Werkbegriffs. Es ist anzunehmen, dass der tatsächliche Umgang mit Kunstwerken in den meisten Fällen jenen verdinglichten Reaktionsformen entspricht, welche die Kritik bemängelt. Geht man jedoch vom Anspruch der Werke aus, so verändert sich die Kritik grundlegend. Die autoritären Rituale, die um die Werke herum veranstaltet werden, erscheinen dann nicht mehr deshalb problematisch, weil sie die Kunst zum Werk verdinglichen, sondern weil sie die Spannung, welche in dieser Verdinglichung steckt, überspielen. Der Kult ums Werk ist dann gerade deshalb verkehrt, weil er den Werken nicht gerecht wird; weil er die Selbstkritik verbirgt, die in der künstlerischen Verdinglichung steckt.

Diese Perspektivänderung rückt auch den Vorwurf des Positivismus in ein anderes Licht, der die musikanalytische Beschäftigung mit den Werken traf. Auch die Buchführungsanalysen und Inventarisierungen sind nicht deshalb zu kritisieren, weil sie sich zu sehr aufs einzelne Werk versteifen, sondern gerade umgekehrt, weil sie sich zu wenig auf das Werk als Artikulation eines Gedankens einlassen. Gelungene Analysen interpretieren den singulären Zusammenhang eines Erscheinungskomplexes, indem sie dessen Material und die Prinzipien seiner Bearbeitung aufsuchen. Solche Prinzipien können weder einfach abgelesen oder registriert werden, noch lassen sie sich auf eine Formel bringen, von der aus sich etwa die Tonhöhen- und Dauernwerte einer musikalischen Komposition nachrechnen ließen. Was die Spannung eines Werks erzeugt, welche Gegensätze und Kontinuitäten es zusammenhalten, wie sich die einzelnen Teile, Abschnitte, Motive und Elemente zueinander verhalten, welche materialen Tendenzen in ihm zum Tragen kommen und welche außermusikalischen Kontexte in diesen Materialien eingelagert sind – um dies auf den Begriff zu bringen, bedarf es der Reflexion auf das Gegebene: Das In-Beziehung-Setzen mit Nicht-Gegebenem, die imaginative Erweiterung des Vorliegenden und die Vergegenwärtigung von Abwesendem. Wenn Werke durch die innere Spannung von Form und Material gekennzeichnet sind, dann muss die Analyse paradoxerweise immer auch über das einzelne Werk hinausgreifen, um es aus sich selbst heraus verständlich zu machen. Deshalb kann die musikalische Werkanalyse, wenn sie dem Werk gerecht wird, eigentlich gar nicht positivistisch verfahren: Die Verknüpfung von Werkanalyse und Positivismus, welche die Kritik am Werkbegriff voraussetzt, führt hier in die Irre. Auch hier kann die gerechtfertigte Kritik an Verdinglichungstendenzen und positivistischen Simplifizierungen gerade im Namen des Werkbegriffs geführt

werden, statt sich gegen ihn zu wenden. Der Grund dafür liegt darin, dass das Werk selbst eine dinghafte Form von Verdinglichungskritik ist: Es ist vielleicht gerade das Spezifikum von Kunstwerken eine Form vergegenständlichter Arbeit zu sein, welche gegen diese Vergegenständlichung aufbegehrt. In diesem Sinne sind die Dinge, welche Kunstwerke sind, zugleich Gegendinge.

Die Kritik an der Verdinglichungskritik hat die Schwächen jener Positionen des Kunstdiskurses aufgezeigt, die sich von der Auflösung der Werke in Situationen, Begegnungen und Praktiken versprechen, einer nicht-verdinglichten Subjektivität Freiraum zu lassen. Sie verkennen, dass die Verdinglichung einer gesellschaftlichen Verfassung entspringt, die bis in die Spontaneität der Subjekte fortwirkt. Sie verkennen aber auch den selbstkritischen Zug, der dem Werkbegriff eingeschrieben ist – oder ihm zumindest eingeschrieben werden kann. Was zu Beginn dieser Arbeit als Spannungsverhältnis von Material und Form bezeichnet wurde, zielt auf eine innere Differenz im Werk, an der das Problematische des künstlerischen Dingcharakters aufbricht. Werke, die diese innere Spannung von verdinglichender Form und verdinglichtem Material vermischen lassen, welche den Widerstreit von Stillstellung und Prozess, von Gegenständlichkeit und Tätigkeit nicht zulassen und sich selbstzufrieden in ihrer Dingform ausruhen, werden dem ästhetischen Urteil nicht genügen. Umgekehrt lässt sich mittlerweile beobachten, wie sich jene Kunstformen, die sich auf das Setzen von situativen Rahmen der Selbstbegegnung des Publikums beschränken, oftmals völlig widerstandslos den Bedürfnissen einer Affirmation bürgerlicher Kultur fügen. Sie beliefern jene Erwartungen des Kulturbetriebs, der in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit ganz auf einmalige Events und das Erlebnis des Dabeiseins setzt. Das alte Argument,<sup>271</sup> dass die Kunst sich durch die Zurückweisung der Werkform ihrer Kommodifizierung entziehe, kann heute nicht mehr überzeugen: Gerade in ihrer Ereignishaftigkeit behauptet sich die Kunst als Ware auf dem Markt der Kultur.

### 3. David Davies: Das Werk als Tat

All dieser Verkürzungen zum Trotz besitzt die Verdinglichungskritik einen wahren Kern, dem ein zeitgenössischer Begriff des Kunstwerks gerecht werden muss. Die kunsttheoretischen, wie die künstlerischen Arbeiten, welche diese Kritik artikulieren, können nicht ignoriert werden, sondern müssen, soweit sie berechtigt sind, in eine zeitgenössische Konzeption des Kunstwerks aufgenommen werden. Im Folgenden soll

<sup>271</sup> Vgl. Lucy R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley 1997, XIV.



deshalb der überfliegende Modus der bisherigen Betrachtungen unterbrochen werden, um eine Theorie im Detail zu diskutieren, die den Versuch unternimmt, den verdinglichungskritischen Impuls der jüngeren Kunstentwicklung in eine Neukonzeption des Kunstwerks aufzunehmen. Es handelt sich um die Theorie David Davies', in der das Kunstwerk *als Performance* verstanden wird.<sup>272</sup> In ihr spielt das ästhetische Urteil keine Rolle und sie behandelt die Frage des musikalischen Kunstwerks nur am Rande. Die detaillierte Auseinandersetzung mit diesem theoretischen Vorschlag, die im Folgenden versucht wird, zielt darauf, die Tragfähigkeit dieser allgemeinen Kunsttheorien für das Verständnis der Gegenwartsmusik zu überprüfen. Es wird also darum gehen, sie zur bisher exponierten, ästhetischen Konzeption des Kunstwerks zu verorten und die überzeugenden Aspekte in sie einfließen zu lassen.

### *Der Produktionsakt*

David Davies reagiert in seiner Performanztheorie der Kunst auf die Kritik, die oben als Produktionsseite der Verdinglichungskritik betitelt wurde. Er nimmt den Einwand auf, dass Kunst nicht als eine Art von Gegenstand, sondern als eine Art von Handlung verstanden werden muss und schlägt vor, das Kunstwerk selbst als eine singuläre Handlung zu deuten. Davies artikuliert in diesem Sinne eine theoretische Ontologie des Kunstwerks. Sie will den Entwicklungen der Performance- und Konzeptkunst gerecht werden, ohne den Werkbegriff aufzugeben. Diese künstlerischen Entwicklungen würden, so Davies, vielmehr eine theoretische Fehlkonstruktion im Werkbegriffs erkennbar machen, die das Kunstdenken von jeher auf Abwege gebracht hat. Die neuere Kunst bringt die Theorie dazu, sich vom Irrtum zu befreien, dass es sich bei Kunstwerken generell um dinghafte Produkte handelt, indem sie Kunstwerke darbieten, die nichts als Handlungen, nichts als Prozesse des Produzierens sind. Aus den Aufführungskünsten ist dieser Gedanke durchaus vertraut: Ein theatrales Werk, ein choreographisches Werk oder ein musikalisches Werk existiert ja trivialerweise nicht als irgendein raum-zeitlich solides Ding, sondern nur in den performativen Vollzügen der Aufführung. Für gewöhnlich werden aber in den Bühnenkünsten nicht diese raum-zeitlichen Aufführungen selbst als die Werke verstanden, sondern die Werke sind eben dasjenige, was aufgeführt wird. Das Werk wird dann etwa als Handlungstyp gedeutet, der in den jeweiligen Aufführungen instanziiert wird – Thomas Ostermeiers *Hamlet-Inszenierung*, Pina Bauschs *Sacre-Choreographie* oder Stockhausens *Kreuzspiel* wären solche Werktypen, die an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeiten wiederaufgeführt

272 David Davies, *Art as performance*, Malden, MA 2004.

werden können. Die Probleme, in welche eine solchen Typentheorie der Werke führt, sind hinlänglich bekannt.<sup>273</sup> Der entscheidende Einwand erinnert schlicht daran, dass ein solcher Typ keine raum-zeitliche Entität darstellt. Wäre das Werk also ein solcher Typ, so wären alle Aussagen über die raum-zeitliche Verfasstheit von Werken sinnlos.

Davies geht deshalb einen anderen Weg: Er bestimmt das Werk nicht als Handlungstypen, sondern als einmalige Handlungsinstanz, als *action-token* oder *performance*.<sup>274</sup> Diese Werkhandlung ist aber nicht die Werkaufführung, sondern der künstlerische Akt der Spezifikation eines Erscheinungskomplexes, den Davies einen *focus of appreciation* nennt. Dieser Fokus der Wertschätzung, das Werkprodukt, ist ein Komplex aus drei Momenten: Eine *künstlerische Aussage* wird in einem *Vehikel* artikuliert, das durch einen spezifischen Zugriff auf ein *Medium*, einer Sammlung geteilter Verständnisse zustande kommt. Auch dieser Wertschätzungsfokus ist also kein Ding, sondern die Artikulation einer Aussage in einem Trägermedium.

According to the performance theory, an artwork, in any of the arts, is a performance that specifies a focus of appreciation. The latter can be understood to comprise an articulated content in a broad sense, a vehicle by means of which the content is articulated, and a set of shared understandings – an »artistic medium« – which mediates between the vehicle and the content, permitting the artist to articulate a particular content through carrying out certain manipulations (in a broad sense) of the vehicular medium.<sup>275</sup>

Der Wertschätzungsfokus mit seinen drei Komponenten ist zwar das Resultat der Herstellungshandlung. Aber das Werk ist nicht dieser Fokus, sondern der Vollzug seiner Hervorbringung oder Spezifikation. Plausibel wird diese Auffassung mit Blick auf gewisse Ausdrucksweisen der Kunstkritik: Wenn etwa davon die Rede ist, dass ein Werk gewisse künstlerische Probleme löst oder Darstellungsformen erneuert, dass es Konventionen bricht oder zu gesellschaftlichen Problemlagen Stellung bezieht, wenn es andere Werke zitiert oder sich von Vorbildern beeinflussen lässt. Zu solchen Aussagen kommt man nicht dadurch, dass man beschreibt, was für Eigenschaften am sinnlich erfahrbaren Werkprodukt vorliegen. In all diesen Fällen sind die Aussagen über das Werk Aussagen darüber, was durch das Herstellen des erfahrbaren Gegenstands *getan wurde*. Dieses Tun ist ein situiertes, einmaliges Ereignis, das sich in einen kunstgeschichtlichen Kontext einschreibt – auch wenn die Herstellung sich über eine lange

273 Ebd. 127ff. Dagegen vgl. Julian Dodd, *Works of music: an essay in ontology*, Oxford ; New York 2007.

274 David grenzt sich explizit ab gegen die Handlungstypentheorie von Gregory Currie, *An Ontology of Art*, New York 1989.

275 Davies 2004, 147.

Zeit erstrecken kann und mehrere Personen an ihr beteiligt sind. Davies' Verlagerung des Werkbegriffs zielt mitunter darauf, gegen die positivistische (»empiristische«) Auffassung des ästhetischen Urteils die konstitutive Funktion des kunsthistorischen Kontexts für das, was ein Werk ist, in Anschlag zu bringen. Der Kontext ist für ein Werk konstitutiv, so Davies' Überlegung, weil das Werk sich nicht als Struktur oder Ding konstituiert, das in unterschiedliche Kontexte geraten kann, sondern eine intentionale Handlung ist, die intern auf ihren Kontext bezogen ist.

Der Reiz einer solchen, durchaus kontraintuitiven Auffassung des Kunstwerks liegt darüber hinaus darin, auf alle Künste gleichermaßen anwendbar zu sein: Eine einmalige Performance, ein improvisatorisches Geschehen, ein Werk der Konzeptkunst oder ein Ready-made, das Auftragen von Farbe auf die Leinwand, die Produktion eines Filmes oder eine musikalische Komposition – all diese Kunstformen können als Werke verstanden werden, insofern das Werk den Akt der künstlerischen Produktion bezeichnet: Überall wird im Rückgriff auf die Ausdrucks- und Gestaltungsnormen eines künstlerischen Mediums ein Ausdrucksträger zum Vehikel einer Aussage spezifiziert, der wiederum den Bezugspunkt der ästhetischen Wertschätzung bietet. Die Unterschiede zwischen allographischen und autographischen Kunstformen, zwischen Unikatproduktion und Interpretationskünsten, zwischen einmaligen Interventionen und reproduzierbaren Strukturen; all diese Differenzen, welche die einheitliche Rede vom Kunstwerk problematisch erscheinen lässt, verlagert Davies in die Ebene des Trägermediums, das ganz unterschiedliche Formen annehmen kann. Es kann sich um dinghafte Entitäten wie Pigmente und Leinwand, um sinnlich erfahrbare Geschehnisse wie Klangerscheinungen handeln, aber eben auch um abstrakte Träger wie einer symbolisierten Klangstruktur, die in unterschiedlicher Weise konkretisiert werden kann. So besteht etwa der Wertschätzungsfokus eines Werks der Konzeptkunst gerade in einem Handlungstypen – einer Handlungsanweisung –, der in ganz unterschiedlichen Aktionen realisiert werden kann. Das Werk im eigentlichen Sinn identifiziert Davies aber auch hier mit der einmaligen Handlung (*action-token*) der Hervorbringung eines solchen Handlungstypen; das Werk ist eine singuläre Handlung, die nun als Wertschätzungsfokus eine Aussage im Vehikel eines Handlungstypen spezifiziert, das im Rückgriff auf das Medium der Konzeptkunst verständlich wird.

Hat man sich an dieses eigentümliche Vokabular einmal gewöhnt, tritt der Vorteil dieser Konzeption zu Tage: In einer solchen Auffassung werden all jene Kunstformen, welche dem Kunstdiskurs als Auflösungen des Werkbegriffs erschienen, als unterschiedliche Ausgestaltungen eines grundlegenden Modells des Kunstwerks verständlich. Es handelt sich nun bei Improvisationen, Performances, Konzepten und Situationen nicht mehr um Grenzfälle der Kunst, sondern um gleichwertige Abwandlungen einer Grundform. Damit behebt Davies eine Schiefelage, in

welche die Kunstdiskurse immer wieder geraten, wenn sie den Werkbegriff an einer bestimmten Kunstform entwickeln, um dann die zeitgenössische Auflösung der Werke zu konstatieren. Wenn Erika Fischer-Lichte etwa den Begriff der Aufführung gegen den Werkbegriff führt, so geht sie offensichtlich von Kunstformen wie der Malerei oder Skulptur aus, in der Werke als relativ konstante Einzeldinge verstanden wurden. Der musikalische Werkbegriff hingegen stand schon immer im Spannungsverhältnis zwischen bleibender Struktur und ihrer jeweiligen performativen Reproduktion. Der Begriff der Aufführung steht hier in keinem Gegensatz zum Werkbegriff, und deshalb erweist sich die Rede von einer Auflösung der Werke in Aufführungen als schief.

Davies entgeht solchen Schieflagen dadurch, dass er den Werkbegriff ganz generell vom Produkt der künstlerischen Arbeit auf den Herstellungsakt selbst verschiebt. Mit Bezug auf das komponierte musikalische Kunstwerk bedeutet das ironischerweise eine Abwendung von der performativen Aufführung der Musikerin hin zur performativen Arbeit der Komponistin: Nicht das Aufführungsgeschehen der Interpretinnen, sondern das einmalige Hervorbringen der zu reproduzierenden Struktur wird von Davies als performative Werkhandlung verstanden. Das Werk ist weder die einzelne Aufführung noch eine Klasse von Aufführungen, die einem Aufführungstypen entsprechen, noch ist es der aufgeführte Typ selbst. Das Werk ist vielmehr die einmalige Handlung der Spezifikation eines solchen aufzuführenden Klangtypen, es ist der Akt des Komponierens. Der Wertschätzungsfokus, der dabei entsteht, ist insofern selbst ein Teil des Werks, als dass die Werkhandlung in diesem Produkt ihren Abschluss findet. Als Produktionsprozess verstanden enthält das Werk das Werkprodukt als sein Ziel oder seine Grenze in sich; der Werkvollzug fällt aber nicht mit seinem Produkt zusammen.

### *Das Tun im Werk*

Gegen Davies' Umdeutung des Werkbegriffs lässt sich jedoch ein Einwand formulieren, der dem Argument gegen das Werk als raum-zeitloser Struktur analog ist. Davies ist strenggenommen gezwungen, Aussagen über ein Kunstwerk als Aussagen über die einmalige, in der Vergangenheit liegende künstlerische Handlung der Herstellung zu verstehen. Denn das performative Werk bezeichnet ja gerade nicht den Fokus der Wertschätzung, sondern die Handlung, welche diesen Fokus hervorbringt. Das widerspricht nun aber ebenfalls dem kunstkritischen Diskurs, den sich Davies explizit als Richtschnur setzt.<sup>276</sup> Denn zum einen bezieht sich

<sup>276</sup> Vgl. den »pragmatic constraint«, Davies 2004, 18. Die Kritik formuliert Dodds 2007, 182–199.

dieser Diskurs, wenn er sich auf Werke bezieht, nicht auf etwas Vergangenes, sondern auf Gegenwärtiges. Zum andern kann auch der Bezugspunkt der im engen Sinne ästhetischen Urteile, der Urteile also, in denen es um das Gelingen und die Gültigkeit der Werke geht, nichts anderes als das Werkprodukt sein – wie es Davies' Ausdruck des *focus of appreciation* ja ausspricht. Wenn ein Werk als monoton oder unausgeglichen, als verstörend oder dicht bezeichnet wird, dann beziehen sich diese Charaktere der Wertschätzung nicht auf den vergangenen Produktionsakt, sondern auf das gegenwärtige Produkt. Das wird klar, wenn man sich vor Augen führt, dass die Reihe von Handlungen, die auf die Herstellung eines Werks hinwirken, von gänzlich anderer Qualität sein können als das, was im Werkprodukt erscheint. Systematische Geduldsarbeit kann zu Werken führen, die den Anschein des Hingeworfenen aufweisen, improvisatorisches Kombinieren kann Erscheinungen von strenger Regelmäßigkeit hervorbringen, langwierige, von Zweifeln durchzogene Recherchen können zu kurzweiligen Pointen verdichtet werden und noch die tiefste Betroffenheit einer Künstlerin kann in die Äußerung oberflächlicher Floskeln münden. Was im ästhetischen Urteil beurteilt wird, kann in diesen Fällen nicht der Charakter des Produktionsakts sein, sondern ist die Erscheinung des Produkts. Davies ist somit zur Behauptung gezwungen, dass sich die ästhetische Beurteilung nicht auf das Werk bezieht.

Davies geht indirekt auf diese Bedenken ein, indem er die Frage stellt, wie sich eingrenzen lässt, welche Handlungen einer Künstlerin Teil jener Performance sind, die den Wertschätzungsfokus hervorbringt. Denn offensichtlich ist die Herstellung eines Werkprodukts mit tausenderlei Verrichtungen verbunden, die mit der Verfasstheit des Wertschätzungsfokus wenig zu tun haben: Von der Beschaffung der Werkzeuge und Instrumente bis zur Verpflegung und Bezahlung der Mitarbeitenden. Zum Werk als Bezugspunkt der Kunstkritik können diese Vollzüge offensichtlich nicht zählen. Davies beschränkt die Herstellungsperformance daher auf genau jene Vollzüge, die in eine adäquate Beschreibung der motivierten Manipulation des in Frage stehenden Trägermediums zur Spezifikation des Wertschätzungsfokus eingehen würden.<sup>277</sup> Eine solche adäquate Beschreibung erlaubt es, die maßgebliche Performance aus der Totalität der Lebensvollzüge herauszuheben. Wann aber ist eine solche Beschreibung adäquat? Davies greift hier auf eine modaltheoretische Überlegung zurück:<sup>278</sup> Ob eine Beschreibung adäquat ist, wird daran ersichtlich, ob sie es erlaubt, dieselbe Performance unter anderen Umständen wiederzuerkennen, d.h. ob sie es erlaubt, dieselbe Werkherstellung in einer anderen möglichen Welt zu denken. Würden wir ein Geschehen, das alle

<sup>277</sup> Davies 2004, 155.

<sup>278</sup> Das Vorbild ist Jerrold Levinson, What a Musical Work Is, in: *Journal of Philosophy* 77/1, 1980, 5–28.

Momente der fraglichen Beschreibung aufweist, als *dasselbe* Werk verstehen, wenn die Bestimmungen der Welt, die nicht Teil der Beschreibung sind, variiert würden? Eine solche Frage zielt auf unsere modalen Intuitionen als den letzten Prüfstein der Individuation eines Werks. Aufgrund dieser Intuitionen in kontrafaktischen Überlegungen lassen sich, so die Hoffnung, die relevanten Bestimmungen aussortieren, die in die adäquate Beschreibung eingehen müssen.

Das Verfahren kann man sich ungefähr so vorstellen: Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* könnte durchaus als dasselbe Werk in einer möglichen Welt aufgefasst werden, in der es bereits 2013 oder erst 2015 fertiggestellt worden wäre; es wäre auch in einer Welt als dasselbe denkbar, in welcher der Komponist zur Zeit der Herstellung an einem anderen Ort gelebt und andere Kleider getragen hätte. Aber in einer möglichen Welt, in der Beethoven keine Klavierkonzerte geschrieben hätte oder diese Konzerte völlig unbekannt geblieben wären, wäre die Komposition des *Piano Concerto*, das Beethoven zitiert, nicht denkbar. Dieser musikhistorische Kontext, die Wirkungsgeschichte der Klavierkonzerte Beethovens, ist deshalb konstitutiver Bestandteil einer adäquaten Beschreibung der Werkhandlung von Steen-Andersens *Piano Concerto*. In einer Welt, die Beethovens Werke nicht kennt, hätte Steen-Andersen sie nicht zitieren können – er hätte also nicht denselben Wertschätzungsfokus herstellen können, den er in der wirklichen Welt hergestellt hat.

Mit Hilfe solcher modalen Intuitionen glaubt Davies einzuschränken zu können, was zu einer adäquaten Beschreibung einer Werkhandlung gehört und was als unwesentliche Umstände der Produktion vernachlässigt werden kann. Die Diskrepanz zwischen den vielfältigen Vollzügen, die kausal in die Herstellung eines Wertschätzungsfokus eingehen auf der einen Seite, und den Charakteren dieses Fokus auf der anderen Seite, auf den sich die Wertschätzung bezieht, kann auf diese Weise verringert werden. Denn als wesentlicher Bestandteil der adäquaten Beschreibung dieser Herstellungshandlung gelten dann nur mehr jene Vollzüge, welche für die Spezifikation des fraglichen Werkfokus einen Unterschied machen. Entsprechend hängt es von der besonderen Verfasstheit eines Fokus ab, welche Bestimmungen Teil einer adäquaten Beschreibung der Herstellungshandlung sind. Davies erfindet etwa das Beispiel einer naiven Landschaftsmalerei, für deren Herstellungsakt es keinen Unterschied mache, in welchem Jahrzehnt es entstand, während der Entstehungszeitpunkt für die Produktion von Picassos *Guernica* wesentlich sei, unter anderem weil es auf das Bombardement dieser Stadt reagiert. In diesem Sinne hängen die modalen Intuitionen, und mit ihnen die Individuationskriterien der Herstellungshandlungen, laut Davies' vom Fokus ab.

Folgt man diesem Gedanken, dann hängt die Identifikation eines Werks mit der Tat seiner Hervorbringung jedoch an der spezifischen

Verfasstheit dessen, was diese Handlung hervorbringt. Was als Teil der Werkproduktion verstanden wird, hängt vom Werkprodukt ab. Was aber dieses Werkprodukt ist, welche Aspekte und Bedeutungen für dieses Produkt wesentlich sind, ist das Ergebnis einer Deutung dieser hergestellten Erscheinung, nicht aber der herstellenden Handlung. Denn was als die herstellende Handlung zu gelten hat, wird ja erst durch diese Deutung entschieden.

What individuates a particular artistic doing is given through our emerging sense, in the process of appreciatively apprehending the artwork realized through a given vehicle, of what must be included in an adequate characterization of the motivated manipulations of the vehicular medium through which the artist specified a particular focus of appreciation having this vehicle.<sup>279</sup>

Die Herstellungshandlung, welche in kontrafaktischen Überlegungen herausgearbeitet wird, ist nichts anderes als die Rückprojektion jener Vollzüge, die für das Zustandekommen des erfahrenen und auf bestimmte Weise gedeuteten Werkfokus haben vollzogen werden müssen. Die Performance der Produktion ist dann nicht das tatsächliche, kontingente Tun einer Künstlerin, mit all ihren Nebenbeschäftigungen, Irrwegen und unverwirklichten Absichten, sondern das, was mit Blick auf den verwirklichten und gedeuteten Werkfokus hat getan werden müssen, damit er so erscheinen kann, wie er es tut. Das künstlerische Tun ist, anders gesagt, nicht ein vergangenes Ereignis, das dem Werkfokus äußerlich ist, sondern es ist genau das Tun, das im Werkprodukt vergegenständlicht ist. Alle Aspekte der tatsächlichen Herstellungshandlung, die für die Erscheinung und Deutung des Werkprodukt irrelevant sind, fallen aus der adäquaten Beschreibung der Herstellungsperformance heraus. Wenn das stimmt, lässt sich aber Davies' Auffassung der Relation zwischen Produktion und Produkt nicht aufrechterhalten. Die Herstellungsperformance, insofern sie nur jene Vollzüge umfasst, die für die Spezifikation des Werkprodukts entscheidend sind, ist in Wahrheit vom hergestellten Werk abhängig: Nicht ist das Werk ein Moment des Handlungsvollzugs, sondern der Handlungsvollzug ist ein Moment des Werks. Dann ist aber Davies' Versuch gescheitert, das Werk als Performance seiner Herstellung zu denken. In Wahrheit ist die Performance der Herstellung die Rückprojektion dessen, was getan werden musste, um den Werkfokus hervorzubringen. Was die Produktion gewesen sein muss, hängt von der Deutung des Produkts ab. Somit denkt Davies in Wahrheit nicht das Werkprodukt von der Performance, sondern die Performance vom Werk her: Das Werkprodukt ist logisch primär und umfasst die Performance seiner Herstellung – nicht die faktischen Handlungen, sondern die in seiner Erscheinung vergegenständlichten Operationen – als Moment seiner selbst.

279 Davies 2004, 177.

Die Konzeption des Werks als Produktionsakt hebt sich daher bei näherer Betrachtung auf in eine Konzeption des Werks als materialer Form. Diese Aufhebung ist für unsere Überlegungen nicht folgenlos: Sie hilft, den Werkbegriff genauer zu fassen, indem jene Momente, die Davies zu recht gegen einen dinghaften Werkbegriff anführt, in den Werkbegriff integriert werden. Davies' Kerngedanke lässt sich umformulieren: Etwas als Kunstwerk zu verstehen bedeutet, es als einen vergegenständlichten Prozess zu denken. Dieser Prozess ist der Prozess der Produktion des Werks. Dieser Produktionsprozess lässt sich als eine Transformation von historischem Material verstehen, d.h. als eine Menge von Operationen auf historisch gegebene Bedingungen. Was Davies als künstlerisches Medium und Träger bezeichnet, kann als eine Variante dessen verstanden werden, was wir als Material einer Werkform eingeführt haben. Es sind die historisch erarbeiteten Verfahren und Substrate der künstlerischen Arbeit zu einem bestimmten Zeitpunkt, welche im Verarbeitungsprozess neu bestimmt werden. Ein Ding oder Geschehen als Kunstwerk zu begreifen, heißt dann, es als den vergegenständlichten Prozess seiner Herstellung zu erfahren. Diesen Prozess denkt Davies darüber hinaus als ein Artikulationsgeschehen, in welchem eine Aussage durch die Transformation des künstlerischen Materials zum Ausdruck kommt. Hierfür steht in unserer Terminologie der Begriff der ästhetischen Idee. Diese Idee hat zwei Besonderheiten. Zum einen muss sie selbst als ein Prozess verstanden werden: Eine Idee ist keine abgeschlossene Subsumption oder Zuschreibung, sondern ein Gedankengang. Eine Idee zu denken bedeutet dann nicht eine Identifikation zu akzeptieren oder ein Statement zu bejahen, sondern eine gedankliche Operation zu vollziehen oder eine Bestimmungsreihe zu durchlaufen.<sup>280</sup> Zum anderen kann eine *ästhetische* Idee nicht umformuliert oder paraphrasiert werden: Die Idee kann nicht von der spezifischen Ausgestaltung der materialen Form abgelöst werden, in der sie dargestellt wird. Sie ist deshalb keine Aussage im herkömmlichen Sinn einer Proposition. Vielmehr ist die Idee, welche im Prozess der Transformation eines Materials zum Ausdruck kommt, auf dieses Material selbst bezogen. Es ist eine Binsenweisheit, dass das, was ein Kunstwerk ausdrückt oder darstellt, von der Art und Weise bestimmt wird, wie es die Darstellungs- und Ausdrucksmittel einsetzt. Davies trifft diesen Punkt, wenn er behauptet, dass die kunstkritischen Urteile auf Prozesse Bezug nehmen – sie beziehen sich auf die Verwirklichung von materialen Möglichkeiten, die das Werk vollzieht. Die ästhetische Erfahrung

280 Dieser prozessuale Sinn einer Idee ist aber durchaus geläufig. Eine Idee ist etwas, das man durchdenkt, indem man von den Voraussetzungen und Problemen zu den Schlussfolgerungen und Lösungen fortschreitet. Losgelöst von solchen gedanklichen Prozessen, verlieren die Komponenten des Gedankens – die Begriffe und Einzelurteile – ihren bestimmten Sinn.



kann in diesem Sinne als der Nachvollzug der Produktion des Werks gedeutet werden. Anders als Davies dies tut, muss diese Orientierung am Herstellungsprozess jedoch nicht eine Abwendung vom Werkprodukt bedeuten. Vielmehr ist dieses Produkt, wenn es zum Gegenstand des ästhetischen Urteils wird, ein vergegenständlichter Prozess. Das ästhetische Urteil nimmt seinen Gegenstand nicht als eine festgelegte Form oder starre Struktur, deren Eigenschaften es registriert. Vielmehr wird das Kunstwerk im ästhetischen Urteil als ein Komplex von Verschiebungen, Abänderungen, Umdeutungen und Anläufen gegen Widerstände gegenständlich, als ein Prozessgegenstand also, dessen Operationen sich mithilfe der Unterscheidung von Form und Material artikulieren lassen.

Auch die kontrafaktischen Überlegungen, die Davies zur Ermittlung modaler Intuitionen anstellt, können in diese Konzeption aufgenommen werden. Sie müssen aber von einem anderen Begriff der Möglichkeit ausgehen. Der Möglichkeitsbegriff, den Davies verwendet, geht von der Frage möglicher Sachverhalte aus: Dass sich etwas soundso verhält, ist möglich oder nicht möglich, es ist möglich, wirklich oder gar notwendig. Mit diesem Begriff lassen sich Möglichkeiten als mögliche Welten konstruieren, in denen Sachverhalte bestehen, die in der wirklichen Welt nicht bestehen und umgekehrt. In einem solchen Raum möglicher Welten lassen sich dann auch die Kunstwerke als Komponenten möglicher Sachverhalte verorten und auf ihre Individuations- und Kompossibilitätsbedingungen befragen: Welches die Wesensbestimmungen eines Werks sind, die es in allen möglichen Welten aufweisen muss, um dasselbe Werk zu sein und welche anderen Sachverhalte in einer bestimmten möglichen Welt bestehen müssen oder nicht bestehen dürfen, wenn das fragliche Werk in ihr möglich sein soll.

Wenn Kunstwerke als Transformationsprozesse verstanden werden, spielt der Begriff der Möglichkeit ebenfalls eine zentrale Rolle. Er erhält jedoch eine andere Bedeutung. Denn das Material bezeichnet ja nichts anderes als den begrenzten Raum der Gestaltungsmöglichkeiten, auf welche in der Erarbeitung eines Werks zugegriffen wird. Von diesen Möglichkeiten werden einige durch die Form des Werks verwirklicht, andere nicht. Das Werk als einen vergegenständlichten Transformationsprozess zu verstehen, heißt daher, es als Verwirklichung und Nicht-Verwirklichung von Möglichkeiten aufzufassen. Das ästhetische Urteil bezieht dann immer auch kontrafaktische Überlegungen mit ein, in denen das, was in der Werkform als verwirklicht erscheint, auf die Möglichkeiten bezogen wird, die in dieser Form verwirklicht wurden, aber eben auch auf das, was in ihr nicht verwirklicht wurde und hätte verwirklicht werden können.

Der Möglichkeitsbegriff, der in solchen Überlegungen ins Spiel kommt, ist aber nicht der Begriff möglicher Sachverhalte. Denn die Möglichkeiten eines künstlerischen Darstellungsmittels sind nicht einfach

der logische Raum nicht-widersprüchlicher Sachverhalte, in denen diese Mittel vorkommen. Vielmehr geht es hier um die Frage, welche Wirkungen diese künstlerischen Mittel entfalten, welche Verbindungen sie eingehen und welche Formen sie annehmen können; letztlich, ob und wie dieses Material zu etwas werden kann, das ästhetisch überzeugt. Möglichkeit wird hier nicht als die Possibilität eines Sachverhalts, sondern als die Potentialität einer Sache verstanden.<sup>281</sup> Es geht nicht um die Frage, ob es möglich ist, dass etwas der Fall ist, sondern um die Frage, was eine Sache kann, was für Möglichkeiten eine bestimmte Sache besitzt. Formell gesprochen ist dieser Möglichkeitsbegriff nicht einstellig – es ist möglich, dass x der Fall ist –, sondern zweistellig: es ist für x möglich, y zu werden oder zu tun. Die kontrafaktischen Überlegungen, die das Erfassen eines Kunstwerks prägen, nehmen dadurch eine andere Form an. Sie stellen das Werk nicht kontrafaktisch in Sachverhalte anderer möglicher Welten, um dessen Identitätskriterien zu eruieren. Vielmehr wird die wirkliche Form des Werks daraufhin befragt, welche Potenziale es verwirklicht und welche es verhindert hat, welches Form- und Wirkungsvermögen im Material freigesetzt und welche unterdrückt wurden. Auf diese Weise erschließt die kontrafaktische Reflexion des ästhetischen Urteils das Werk als den Prozess formaler Verwirklichung materieller Potenziale.

### *Produktionsanekdoten*

Die Auseinandersetzung mit David Davies' Vorschlag, das Kunstwerk als den Akt seiner Herstellung zu verstehen, hat gezeigt, dass sich ein Kerngedanke dieses Vorschlags in eine Theorie des Kunstwerks als materialer Form einbeziehen lässt. Dieser Gedanke besteht darin, dass man das Kunstwerk selbst als den Prozess einer Transformation historischer Bedingungen erfasst und die Erfahrung des Kunstwerks als ein Nachvollzug dieser Umbildungsarbeit versteht. Der Unterschied zu Davies' Konzeption besteht darin, dass das Werk nicht mit dem tatsächlichen Herstellungsakt ineins gesetzt wird, sondern als die vergegenständlichte Form dieses Prozesses – in Davies' Worten als Werkprodukt oder Wertschätzungsfokus – gedacht wird: Es ist ein Produkt, das seinen Herstellungsprozess nicht vergessen macht, sondern in sich als Spannung zwischen Material und Form gegenwärtig hält. Wenn im kunstkritischen Diskurs davon die Rede ist, was in einem Werk *getan wird*, dann ist diese Rede auf den produzierten Erscheinungskomplex bezogen, der die Frage nach dem Material aufwirft, das in ihm verarbeitet wurde. Versteht

281 Vgl. Klaus Jacobi, Das Können und die Möglichkeiten. Potentialität und Possibilität, in: Christoph Hubig (Hg.), *Cognitio humana – Dynamik des Wissens und der Werte*, Berlin 1997, 451–465.

man diese Rede hingegen so, wie Davies es vorschlägt, nämlich als die Frage nach den tatsächlichen Einzelhandlungen und Handlungsabsichten derjenigen, die das Werk hervorgebracht haben, so gerät dieser Diskurs ins Haltlose.

Löst man nämlich die Bestimmung der Produktionsperformance vom Werkprodukt ab, so überantwortet sich der Kunstdiskurs letztlich der Selbstausslegung der Künstlerinnen. Nur die an der Produktion Beteiligten können in letzter Instanz darüber Auskunft geben, welche Vollzüge und Absichten tatsächlich in diese Produktion eingegangen sind – und ihre Aussagen sind in vielen Fällen jeglicher kritischen Überprüfung entzogen. Wenn der Bezugspunkt der kunstkritischen Urteile die tatsächlichen Herstellungstaten wäre, so läge dieser Bezugspunkt jenseits dessen, was sich durch Erfahrungen beglaubigen lassen kann; die Bezugspunkte der Kunstkritik wären, wenn überhaupt, die Selbstzeugnisse der Herstellenden. Was die Kritik dann beurteilt, sind Handlungen und Handlungsabsichten, deren Verfasstheit sie nur durch Zeugenschaft kennt, nicht aber durch deren Konsequenzen im hergestellten Produkt erfährt. Ob ein Werk intelligent oder dumm, hintersinnig oder naiv, revolutionär oder akademisch sei, entscheidet sich dann anhand der Selbstinterpretation der Produzentinnen.

Diese missliche Lage, in welche Davies' Konzeption führt, entspricht tatsächlich einer Tendenz der gegenwärtigen Kunstkritik. Die Theorie des Werks als Herstellungsperformance kann daher auch als Legimitationsversuch dieser Auflösung der Kunstkritik verstanden werden. Sie lässt sich mit dem Begriff der *Produktionsanekdote* fassen: Produktionsanekdoten sind die Geschichten, welche Künstlerinnen gegenwärtig zu erzählen gezwungen sind, um zu erklären, was sie in ihrer Arbeit getan haben. Solche Anekdoten liefern Hintergrundinformationen, die das, was im Werkprodukt vielleicht unscheinbar vorliegt, als etwas Besonderes und Interessantes erscheinen lassen. Solche Anekdoten können ganz unterschiedlicher Art sein: Sie können die biographischen Hintergründe der beteiligten Künstlerinnen betreffen, also etwa die Herkunft, Recherchetätigkeiten oder sonstigen Lebenserfahrungen, welche die Authentizität der produzierten Aussagen beglaubigen soll; sie können technische Angaben umfassen, wenn die Werke etwa als das Resultat gewisser Rechenoperationen präsentiert werden oder behauptet wird, dass sie mithilfe besonders komplizierter Gerätschaften und Programme hergestellt worden seien; sie können den dokumentarischen Charakter einer Ton- oder Bildaufnahme betreffen, von der behauptet wird, dass sie bestimmte Gegenden oder Ereignisse festhalte; sie können aber auch schlicht in Gestalt von Bedeutungsabsichten auftreten, die eine Künstlerin äußert, um dem Publikum verbaliter zu sagen, was das Werk thematisieren soll. Auch die Information, dass es sich bei einer Performance um eine Improvisation handelt oder umgekehrt, dass alle präsentierten Vollzüge

akribisch im Voraus bestimmt seien, sind in der Regel durch solche Anekdoten vermittelt.<sup>282</sup>

Wenn eine Künstlerin heute in der Konkurrenz des Kunstbetriebs bestehen will, so kommt sie gar nicht umhin, solche Narrative vorzulegen: Die Produktionsanekdoten spielen eine entscheidende Rolle, sowohl in der Beantragung von Kulturförderung als auch in der Bewerbung von Werken auf dem Kunstmarkt – und nicht zuletzt in der Beurteilung dieser Werke im kunstkritischen Diskurs. Der Vorteil dieser Anekdoten liegt in ihrer kommunikativen Effizienz: Sie ersetzen die zeitintensive Auseinandersetzung mit den Werken durch eine kurze Information, die angibt, worum es im Werk geht, indem sie anzeigt, was die Künstlerin gemacht hat oder zumindest tun wollte.

Entsprechend tendiert auch die Kunstkritik und Kunstwissenschaft dazu, zum Kommentar solcher Produktionsanekdoten zu werden, statt sich mit dem, was in den Werkprodukten erscheint, auseinander zu setzen. Für Davies ist diese Verschiebung kein Problem, im Gegenteil muss er sie als eine Hinwendung zum Werk selbst, nämlich zur Produktionsperformance begrüßen. Ein Beispiel einer solchen Verschiebung bildet etwa Johannes Kreidlers *Fremdarbeit*. Die Diskussionen um dieses Werk beziehen sich hauptsächlich auf Aussagen des Künstlers, die den Herstellungsakt betreffen: Kreidler gab an, den Werkauftrag dadurch erfüllt zu haben, dass er die Kompositionsarbeit in ein Billiglohnland ausgelagert hätte. Was für eine Komposition dabei hergestellt wurde, war für die kunstkritische Debatte, welche diese Produktionsanekdote auslöste, fast irrelevant.

Das Problem dieser Verschiebung liegt darin, dass der kunstkritische Diskurs dadurch seinen Erfahrungsbezug verliert. Denn das ästhetische Urteil, das ihm eigentlich zugrunde liegt, ist strukturell auf die Erfahrung von Singulärem bezogen: Es ist ein Kennzeichen ästhetischer Urteile, dass sie zum einen keine Allgemeinaussagen treffen, sondern auf Einzelnes bezogen sind und dass zum anderen ihre Geltung daran gebunden ist, dass der einzelne Urteilende sich selbst diesem Einzelnen ausgesetzt hat. Ein ästhetisches Urteil kann nicht aus zweiter Hand oder aufgrund von Zeugenaussagen gefällt werden.<sup>283</sup> Das ist nicht mit der Idee einer reinen, begriffslosen Wahrnehmung zu verwechseln: Die fragliche Erfahrung bringt selbstverständlich Begriffe ins Spiel. Aber sie kann nicht durch begriffliche Informationen ersetzt werden. Bezieht sich der kunstkritische Diskurs auf eine Produktionsanekdote, so

282 Dass es sich bei einer Aufführung tatsächlich um eine Improvisation handelt, lässt sich eigentlich nur dann in der Aufführung erfahren, wenn die Performance eine substanzielle Interaktion mit dem Publikum miteinschließt.

283 Vgl. Keren Gorodeisky und Eric Marcus, Aesthetic Rationality, in: *Journal of Philosophy* 115/3, 2018, 113–140.

wendet er sich von solcher Erfahrung ab. Das Urteil bezieht sich dann auf die begriffliche Beschreibung der fraglichen Handlungen und ihrer Umstände. Wie sollen solche Vollzüge, von denen berichtet wird, beurteilt werden? Wenn überhaupt ein Urteil stattfindet, so wird es in der Regel auf die Maximen oder Konsequenzen dieser Handlungen bezogen sein und fragen, ob es richtig oder falsch, geboten und unangemessen, nützlich oder schädlich war, so zu handeln; mit anderen Worten wird das kunstkritische Urteil, sobald es sich auf Handlungsberichte bezieht, in ein moralisches Urteil verwandelt. Mit diesem Schritt löst sich der kunstkritische Diskurs jedoch auf: Er geht in eine andere Art der Beurteilung über.

Es gibt freilich auch eine andere Weise, wie die Künstlerinnen und die Kunstkritik mit Produktionsanekdoten umgehen können. Sie besteht darin, die Präsentation der Anekdote selbst als Moment des ästhetischen Gegenstands zu verarbeiten und zu beurteilen. Die Anekdoten werden dann in den Scheinzusammenhang des Werks einbezogen. Sie sind dann mehr als Anekdoten: Sie sind integraler Bestandteil des Werkkomplexes. Als solche Momente des Scheins können sie nicht mehr als Berichte über tatsächliche Produktionsvorgänge genommen werden: Sie geraten in den Raum der Fiktionalität. Die pauschale Aussage, dass Programmheftnotizen und Künstlerinnenstatements immer zum Werk dazugehörten, hält der Erfahrung mit den Werken meistens nicht stand. Erst in Arbeiten wie Walid Raads *The Atlas Group* oder in Jennifer Walshes Werkkomplexen um das imaginäre Künstlerkollektiv *Grúpat* oder der fiktionalen *Historical Documents of the Irish Avant-Garde* werden Produktionsanekdoten zu zentralen Komponenten des Werks.<sup>284</sup> Ja, diese Arbeiten können in ihrem doku-fiktionalen Charakter selbst als Reflexion dieser Tendenz zur Anekdotisierung des Kunstdiskurses im Zuge der Archivkunst verstanden werden.

In den meisten Arbeiten kann aber von einer solchen Integration des Anekdotischen in die Erscheinung des Werks nicht die Rede sein. In ihnen werden die Anekdoten nicht zu Momenten jenes Scheinzusammenhangs des Werks, der dem ästhetischen Urteil zu genügen beansprucht. Gerade weil sie nicht ins Werk verdinglicht sind, haben sie an der Verdinglichungskritik, die das Werk in seinem Scheincharakter vollzieht, nicht Teil. Mit dieser Überlegung soll die Diskussion der Verdinglichungsproblematik abgeschlossen werden, um eine weitere Grundformel

284 Zu Walid Raad: Osborne 2013 (wie Anm. 8), 15–36. Zu Walshe: Philip Clark, Jennifer Walshe: The Art of Faking It. Misshapen Identities, in: *Wire* 321, 2010; Susanne Laurentius, The Avant Gardai arrested Jennifer Walshe. Das irische Künstlerkollektiv Grúpat im Zwiespalt, in: *Dissonance* 114, 2011, 38–43. Das Projekt zur irischen Avant-Garde ist zugänglich über <http://www.aisteach.org/> [14.2.2022].

der Werkkritik hinzuwenden, die am Gegenbegriff des Scheins: am Begriff der Wahrheit ansetzt.

#### 4. Das Problem der Wahrheit

In den Debatten der Musikwissenschaft spitzt sich die Krise des Werkbegriffs schon in den 1970er Jahren zu. Bleibenden Einfluss hatte in diesem Zusammenhang Carl Dahlhaus, der in mehreren Texten den drohenden Zerfall der Kategorie des musikalischen Kunstwerks diagnostizierte und sie gegen diese Tendenz zu verteidigen versuchte.<sup>285</sup> Die Idee eines musikalischen Werks, so selbstverständlich und vorherrschend sie im 19. Jahrhundert auch wurde, sei eine an sich fragile Vorstellung, so Dahlhaus' Einsatzpunkt. Denn in der Hörerfahrung erscheint Musik triviale Weise als Prozess. Zum Werk wird sie erst dadurch, dass die Hörerin sich die Sukzession von Ereignissen als einen quasi-synchronen Zusammenhang vorstellt. Dieser Zusammenhang ist die Form des Werks. Das Werk ist somit nicht einfach gegeben, sondern es ist auf die Leistung der Einbildungskraft der Hörerin angewiesen: Diese vollzieht den Werkzusammenhang durch Erinnerung, Antizipation, Ordnungs- und Ergänzungsleistungen nach. Die Einbildungskraft steht hier nicht für die Projektion irgendwelcher subjektiven Vorstellungen auf den Klangverlauf, sondern für die Fähigkeit, das raumzeitlich Auseinanderliegende in ein Bild zusammen zu führen. Diese imaginative Leistung setzt eine Situation des konzentrierten Zuhörens voraus, wie sie das bürgerliche Konzert bietet. Sie ermöglicht es, auch lang andauernde musikalische Geschehnisse als ein Ganzes zu verstehen, das auf seine ästhetische Stimmigkeit hin befragt werden kann. In der Stimmigkeit der individuellen Form, und nicht in der Befolgung dieser oder jener äußerlichen Vorschrift, erweist sich das musikalische Werk als autonome Kunst. Das kunstkritische Urteil kann daher nicht Stück für Stück prüfen, ob die Teile korrekt verfasst sind, sondern muss sich auf die spezifische Integration der Teile zu einem Ganzen einlassen: Auf diese Weise verbindet Dahlhaus die Begriffe der immanenten Kritik, des autonomen Werks und der musikalischen Form zu einem Komplex.

Auch Dahlhaus sieht jedoch die historische Tendenz, dass dieser Komplex aus verschiedener Richtung in der Musik der 1960er Jahre unter Druck gerate. Auf der einen Seite stehen die künstlerischen Versuche, das Neue in der Unmittelbarkeit des Augenblicks entstehen zu lassen: Die Improvisation, die Vagheit der graphischen Notation und die spontane Praxis des Musizierens werden als Befreiung von der versteiften, kompositorischen Reflexionsarbeit an der Partitur verstanden, in der die

285 Dahlhaus 2005 (wie Anm. 104).

lebendige Musik zum Notentext erstarrt. Dieser Feier des Momenthaften wird, in Dahlhaus' Augen, bewusst der Zusammenhang der Form geopfert. Die Musik würde so aufgelöst in eine Reihe von Momenten, die zueinander in keinem sinnvollen Verhältnis stehen, sondern als ein Vorbeiziehen von Einzelnem gehört würde. Dahlhaus formuliert drei Einwände gegen diese Versuche: Zum einen sei die Engführung des Unmittelbaren und Neuen ein Schein, denn gerade in der spontanen Reaktion greife die Musikerin notwendigerweise auf gewohnte, eingeübte Formeln zurück. Substanziell Neues entstehe erst durch die Distanznahme von eingeübten Reflexen. Damit hängt der zweite Einwand zusammen: In der Reduktion auf die unmittelbare Gegenwart verliere das Neue seine geschichtliche Dimension. Neu sei das Gegenwärtige nur im Verhältnis zum Überlieferten und Bestehenden. Im selben Zuge verliert die kunstkritische Frage danach, was am Neuen auch in Zukunft gültig bleiben könnte, in der Feier des Ephemereren ihren Sinn. Zuletzt begeben sich die avancierte Musik, die sich der Formfrage entledigt, in die ungewollte Nähe dessen, was Dahlhaus Trivialmusik nennt: also den Produkten der Kulturindustrie. Diese stellt nicht den Anspruch an die Hörerin, einen individuellen Formzusammenhänge imaginativ nachzuvollziehen, sondern entlastet sie von solchen Anstrengungen durch die Verwendung vorgefertigter Muster. Das Zusammenhangslose und das standardisiert Zusammenhängende gleichen sich darin, dass sie die Hörerin von der Arbeit der Einbildungskraft befreien: Die Spontaneität des Augenblicks ähnelt so Herrschaft des Immergleichen.

Auf der einen Seite beobachtet Dahlhaus also, wie das musikalische Werk im Namen der Unmittelbarkeit des Neuen angegriffen wird. Auf der anderen Seite gerate es aber auch durch die kompositorische Reflexionsarbeit in Bedrängnis. Im Gefolge des musikalischen Serialismus richteten sich Komponisten an einem Wissenschaftsideal aus, welches die Werke zu bloßen Zwischenresultaten einer Forschung am musikalischen Material degradiere. Die Musikgeschichte wird dann als Abfolge von Problemlösungen verstanden, in der jedes Resultat nur einen vorläufigen Stand eines *work in progress* darstellt. Fragen der Verfahren und Methoden der Komposition, der Behandlung und Verarbeitung von Klangmaterialien verdrängen so die ästhetische Frage nach der Stimmigkeit des Werks. Anders als in der Feier der unmittelbaren Gegenwart, die ihren geschichtlichen Ort verdrängt, wird hier das geschichtliche Bewusstsein zur Fortschrittsideologie verkürzt, die über die ständigen Versuche, den Produktionsprozess zu erneuern, den Wert des Produkts vergisst.

Gegen beide Tendenzen verteidigt Dahlhaus den Werkbegriff. Gerade in ihm komme – anders als in den vereinseitigten Produktionsperspektiven der Spontaneität und des Szientismus – die Perspektive der Hörerin zur Geltung; und nur in dieser Perspektive kann Musik als Kunst

erfahren werden. Ob als Produkt einer spontanen Reaktion oder als Zwischenbericht einer Klangforschung: Die Musik selbst erscheint als eine Abfolge von Klängen, deren ästhetische Beurteilung sich nach der Überzeugungskraft des Zusammenhangs richtet. Mit der Werkform steht somit die Autonomie der Musik auf dem Spiel.

So treffend die Einwände Dahlhaus' auch sein mögen, seine schroffe Ablehnung der Werkkritik greift doch zu kurz. Denn gewisse künstlerische Tendenzen, welche Dahlhaus kurzerhand als werkfeindlich abtut, haben sich als entscheidende Impulse zur Erarbeitung neuer Werke herausgestellt: Das Komponieren mit Klangflächen im Spektralismus, die Weiterentwicklung serieller Verfahren im Komplexismus, die Aufhebung der zielgerichteten Verlaufsformen in den Momentformen Morton Feldmans, die Integration der nicht-systematisierbaren Klängen der erweiterten Spieltechniken und die Reflexion auf die szenische Dimension des Instrumentalspiels im Musiktheater wären einige von ihnen. Dahlhaus sieht in all diesen Tendenzen nur das destruktive Moment – für die konstruktive Seite der Werkkritik bleibt er blind. Er macht es sich leicht, wenn er den Zerfall des Werks im naiven Bewusstsein der Künstlerinnen begründet sieht: Sei es in der Gegenwartsvernarrtheit der Improvisationskünstlerinnen oder in der Wissenschaftsgläubigkeit der Komponistinnen. Die Gründe für die Krise des Werks liegen in der Kunst selbst. Es ist deshalb aussichtslos, den künstlerischen Tendenzen eine alte Kategorie entgegen zu halten, sondern es gilt diese Tendenzen in die Kategorie des Werks so aufzunehmen, dass sie sich verändert.

Erweitert man den Blick über die Musik hinaus, so trifft Dahlhaus' Überlegung auf einflussreiche Gegenpositionen. Gegen die Engführung von Werkbegriff und Autonomie, die Dahlhaus verteidigt, haben sich seit den 1970er Jahren kunstphilosophische Positionen etabliert, die genau umgekehrt argumentieren: Sie sehen die Autonomie der Kunst gerade im Aufbrechen der Werkeinheit verwirklicht. Die Krise des Werks zeigt darin ihre Zweiseitigkeit: Sie kann als eine historische und eine systematische Krise gedeutet werden. Der historische Aspekt benennt eine medienübergreifende Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts. In ihr tendiert die Kunst zu Formen, die jene Merkmale der Abgeschlossenheit, Einzigartigkeit, Kohärenz, Gegenständlichkeit oder Persistenz von sich weisen, die gemeinhin mit dem Werkbegriff verbunden sind. Der systematische Aspekt betrifft hingegen das Verständnis der Kunst selbst: Die Krise macht fraglich, ob Kunst nicht immer schon verzerrt erschien, solange sie vom Kunstwerk her verstanden wurde. Die beiden Seiten lassen sich so verbinden, dass die historische Entwicklung der Kunst die systematische Schiefelage der Kunstauffassung ans Licht brachte.

Merkwürdigerweise wurde genau diese Diagnose in den 1970er Jahren in zwei mittlerweile klassischen Varianten entwickelt, die daraus



geradezu entgegen gesetzte Schlüsse ziehen. Diese Gegensätzlichkeit wird oft verwischt und es lohnt sich deshalb, diese Varianten genauer zu untersuchen. Gemeint sind die Vorschläge von Rüdiger Bubner und Arthur Danto, welche zwei ganz verschiedene Antworten auf die Krise des Werks geben. Im Angesicht der künstlerischen Werkkritik fordert Bubner die Rückbesinnung der Theorie auf die ästhetische Erfahrung, während für Danto die Lösung dieser Krise gerade darin besteht, die Fixierung der Kunsttheorie aufs Ästhetische aufzugeben. Die Antworten widersprechen sich und sitzen zugleich derselben Verkürzung auf. Wie das zu verstehen ist, soll im Folgenden gezeigt werden.

### *Bubners Dilemma*

Im vielzitierten Aufsatz »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« hat Rüdiger Bubner 1973 das Programm einer philosophischen Ästhetik aufgestellt, die das Kunstdenken im deutschsprachigen Raum entscheidend prägte.<sup>286</sup> Das Programm ist die Zurückweisung der Kategorie des Werks und die Hinwendung zur Analyse der ästhetischen Erfahrung nach kantischem Vorbild.<sup>287</sup> Die Ausrichtung am Erfahrungsbegriff begründet Bubner im Anspruch der philosophischen Ästhetik, Kunst aus sich selbst heraus, autonom, zu erfassen. Diesem Anspruch könne die Kunstphilosophie paradoxerweise nur dann gerecht werden, wenn sie sich vom Paradigma des autonomen Kunstwerks löse.

Um diesen Gedanken zu verstehen, muss man etwas ausholen. Die philosophische Ästhetik – verstanden als Philosophie der Kunst – setzt voraus, dass die Kunst einen eigenständigen Bereich des Denkens eröffnet. Ließe sich Kunst als Vorstufe, Abwandlung oder Fortsetzung etwa der Fragen der praktischen oder theoretischen Philosophie verstehen, so wäre eine eigenständige philosophische Disziplin der Ästhetik überflüssig: Sie wäre eine untergeordnete Teilfrage etwa der Erkenntnistheorie, Moralphilosophie oder Ethik. Die philosophische Ästhetik muss in diesem Sinne eine gewisse Autonomie der Kunst darlegen können, will sie sich nicht selbst durchstreichen. Das ist natürlich noch kein Argument

<sup>286</sup> Bubner 1989 (wie Anm. 4).

<sup>287</sup> Bedeutende Theorievorschläge der letzten Jahrzehnte können als unterschiedliche Umsetzungen dieses Programms gelesen werden, vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2019; Menke 2012 (wie Anm. 111); Bertram 2018 (wie Anm. 248). Zum Überblick: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt 2003; Stefan Deines (Hg.), *Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013; Christoph Haffter und Emmanuel Alloa, *Ästhetische Erfahrung*, in: *Handbuch Kunstphilosophie*, Stuttgart In Vorbereitung.

für die Autonomie – es muss ja keine philosophische Ästhetik geben. Eine Kunstphilosophie, welche der Kunst jedoch keinen Eigensinn zuschreibt und dennoch am emphatischen Kunstbegriff festhalten will, steht in einem Widerspruch zu sich selbst.

Nun krankt ein wichtiger Theoriestrang der Geschichte philosophischer Ästhetik in Bubners Augen genau daran, diesem Anspruch nicht gerecht zu werden. Schuld daran sei die Verknüpfung der Kunst mit der Frage der *Wahrheit* ihrer Manifestationen. Dieser Gedanke kennt sehr unterschiedliche Ausprägungen: Das Kunstschöne als *sinnliches Scheinen der Idee*, die fundamentalontologische Bestimmung der Kunst als *Lichtung des Seins*, die ideologiekritische Deutung der Kunst als *Einspruch gegen den gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang*. Solchen Auffassungen, wie sie Hegel, Heidegger und Adorno vortrugen, sei gemeinsam, dass sie Kunst als eine Erscheinungsform des Wahren verstehen. Nun ist die Frage nach dem Wesen, der Möglichkeit oder Sicherung von Wahrheit traditionellerweise Sache der Philosophie. Indem die philosophische Ästhetik die Kunst mit der Wahrheitsfrage verknüpft, lastet sie es der Kunst auf, eine Frage zu beantworten, die eigentlich eine philosophische ist. Dies führt in ein Paradox: Wenn Kunst ein eigenständiger Bereich des Denkens ist und wenn ihr Wesen in ihrem Beitrag zur Wahrheitsfrage liegt, so muss dieser Beitrag ein anderer sein als jener, den die Philosophie leistet. Geht man aber davon aus, dass der Begriff der Wahrheit die Möglichkeit einer Vielzahl voneinander abweichender Wahrheiten ausschließt, so stehen nur mehr zwei Möglichkeiten offen: Die Kunst bringt Wahrheit in einer Weise zur Erscheinung, welche das philosophische Erfassen derselben entweder übersteigt oder unterbietet. Übersteigt die Kunstwahrheit alles, was sich philosophisch erfassen lässt, so verfällt die Philosophie vor der Kunst ins Schweigen. Denn überböte die Wahrheit der Kunst alles, was sich philosophisch artikulieren lässt, so wäre die Ästhetik gezwungen, die Kunst von einem dem begrifflichen Denken Unbegreifbaren her zu verstehen. Diese Position dominiere, so Bubner, die Situation nach Hegel: Die Philosophie, skeptisch gegen ihre eigene Möglichkeit, hofft in der Kunst, welche Wahrheit in einer philosophisch unfassbaren Weise präsentiert, Aufklärung über sich selbst zu finden. In der Kunst erfühere die Philosophie so ihre eigenen Grenzen. Diese Selbstkritik der Philosophie über die Kunst bleibt aber aporetisch, weil sie, um Kunst als solche zu erfassen, voraussetzen muss, was sie in der Erfahrung an der Kunst erst zu gewinnen erhofft: »Die Bestimmung der Kunst, setzt einen Wahrheitsbegriff voraus, der unabhängig von Kunst gar nicht zur Verfügung steht[...].«<sup>288</sup> Was die Philosophie in Auseinandersetzung mit der Kunst sich aneignen will – einen umfassenden Wahrheitsbegriff,

288 Bubner 1989 (wie Anm. 4), 18.

der das philosophisch Erfassbare übersteigt –, müsste sie schon besitzen, um Kunst als solche zu bestimmen. Um Kunst als Kunst verstehen zu können, müsste die Philosophie bereits über ein Wahrheitsverständnis verfügen, über das sie nicht verfügen kann, solange sie Philosophie, und nicht Kunst ist. Konsequenterweise muss Philosophie vor der Kunst die Waffen strecken.

Die zweite Möglichkeit besteht nach Buber darin, Kunst als defizitäre Form der Philosophie zu verstehen. Kann Philosophie verstehbar machen, inwiefern Kunst Wahrheit zur Erscheinung bringt, so ist ihr Wahrheitsverständnis umfassender als die Wahrheit der Kunst. Damit ist es aber um die Eigenständigkeit der Kunst geschehen. Denn nun muss sich die Kunst danach richten, was die Philosophie als wahr erkennt. Kunst stellt dann etwas dar, was sich auch unabhängig von ihr, philosophisch erläutern ließe – Kunst wäre Philosophie mit anderen, und das heißt nun: mit schlechteren Mitteln. Während die Philosophie die Kunst zu erfassen vermag, kann dasselbe nicht von der Kunst behauptet werden. Kunst wird so zur Vorform einer Philosophie, in die sie ein- oder übergeht. Philosophie erkennt die *Wahrheit* der Kunst nur um den Preis der Wahrheit der *Kunst*. Will die Philosophie eine Wahrheitsästhetik artikulieren, und nicht ins bloße Schweigen verfallen, ist sie gezwungen, die Kunst sich unterzuordnen. Alle Wahrheitsästhetik, die sich nicht selbst durchstreichen will, versteht Kunst heteronom und verfehlt damit ihren eigenen Anspruch: Autonomieästhetik und Wahrheitsästhetik sind unvereinbar.

### *Die Unfreiheit des Werks*

Gerade diese paradoxe Lage einer jeden Ästhetik, die am Begriff der Wahrheit ansetzt, sei der Grund, so Bubners Gedanke, weshalb die Kategorie des Werks eine Zentralstellung in der Kunstphilosophie erheischt. Denn der Begriff des Werks erfülle die Funktion, den Gegensatz von Kunstautonomie und Wahrheitsästhetik zu verschleiern:

Die vorliegende Paradoxie ist nicht ohne weiteres beim Namen zu nennen, da sie sich in eine Kategorie zurückgezogen hat, die für die ambivalente Wechselbestimmung von Kunst und Philosophie zentral ist, aber auf den ersten Blick ganz unverfänglich aussieht. Die zentrale Kategorie ist die des *Werkes*, worin objektive Gegebenheit und überempirischer Bedeutungsgehalt vermittlungslos zusammengedacht sind. Unter dem Werk wird die eigenständige sinnliche Erscheinungsform der Wahrheit verstanden, die die Kunst auszeichnet und aus dem Kreis aller übrigen Objekte der Erkenntnis hervorhebt. Im Werk realisiert sich Wahrheit für sinnliche Anschauung, sei es, dass dadurch positiv immer neue hermeneutische Auslegung angeregt wird, sei es, dass darin ein verborgenes

Rätsel sich negativ durch alle Kritik hindurch erhält. Die Kategorie des Werkes bedeutet den ontologischen Träger für eine wesentlich mit dem Wahrheitsbegriff operierende Kunstdefinition, denn der ideale Gehalt muß »in Form äußeren Daseins dargestellt« werden.<sup>289</sup>

Die Kategorie des Kunstwerks verbirgt das paradoxe Verhältnis von Kunst, Philosophie und Wahrheit, weil sie zugleich ein sinnlich erscheinendes Objekt und etwas anderes bezeichnet, das über diese sinnliche Erscheinung hinaus ist. Das Kunstwerk ist empirischer Gegenstand und überempirischer Gehalt zugleich. Mit Verweis auf das empirische Moment kann die Philosophie der Kunst Eigenständigkeit zuschreiben. Mit Bezug auf das nicht-empirische Moment hingegen kann sie die Kunst an der philosophischen Frage nach der Wahrheit teilhaben lassen. Auf diese Weise sieht Bubner den Gedanken des Kunstwerks mit der Idee der Kunstwahrheit intern verknüpft: Nur in der sinnlich-übersinnlichen Einheit des Werks kann Wahrheit in der Kunst erscheinen, und umgekehrt gewinnt die Kategorie des Werks ihre ästhetische Zentralstellung nur mit Bezug auf ein künstlerisches Wahrheitsgeschehens: Werkästhetik und Wahrheitsästhetik implizieren sich wechselseitig. Folgt man Bubners These, dass die philosophische Verpflichtung der Kunst auf Wahrheit eine Fremdbestimmung der Kunst darstellt, muss dasselbe auch für die Kategorie des Werks gelten. Aus dieser Überlegung erschließt sich der Kern seines Gedankens, der auf den ersten Blick als bloßer Widersinn erscheinen könnte: Der emphatische Begriff des Kunstwerks läuft der Autonomie der Kunst entgegen.

Der einzige Ausweg einer philosophischen Ästhetik erblickt Bubner daher in der Zurückweisung der am Werk orientierten Wahrheitsästhetik und in der Rückbesinnung auf eine kantische Enthaltbarkeit: Statt sich über die objektive Verfasstheit von Kunstwerken zu äußern, gilt es, die Struktur der ästhetischen Erfahrung zu analysieren. Diese Struktur fasst Bubner wie Kant als ein die Erkenntniskräfte belebendes Spiel der Reflexion auf.<sup>290</sup> Der Gegenstand solch ästhetischer Erfahrung verschwindet dabei zwar nicht zur Gänze, nur hält ihn die theoretische Reflexion auf die Kunsterfahrung bewusst im Unbestimmten: Wie jene Gegenstände verfasst seien, welche ästhetische Erfahrung ermöglichen, lässt sich nicht ergründen. Umgekehrt gilt es vielmehr, den Gegenstand ästhetischer Erfahrung aus dem Vollzug dieser Erfahrung zu verstehen: Das ästhetische Objekt, Korrelat des Reflexionsspiels, geht nicht in die Erfahrung ein, sondern wird erst im Vollzug dieser Erfahrung konstituiert. Das Werk ist so von der drückenden Last befreit, unausdenkbaren Wahrheiten sinnliche Gestalt zu verleihen. Und philosophisch lässt sich über das Werk nicht mehr sagen, als dass es auf unergründbare Weise

289 Ebd. 18–19.

290 Ebd. 63.

Anlass zu ästhetischer Erfahrung bietet. Erst in dieser Selbstbegrenzung wird die Philosophie der Autonomie des Ästhetischen gerecht – erst indem sie sich vom Kunstwerk abwendet, kann sie den Bereich der Kunst aus sich selbst heraus verstehen.

### *Entkunstung und Ästhetisierung*

Diese systematischen Überlegungen flankiert Bubner mit einer geschichtlichen Diagnose – und erst dieses Ineinandergreifen von systematischen und historischen Gesichtspunkten mag den Grund abgeben, weshalb der Text eine solche Überzeugungskraft besaß. Die Werkkategorie sei nicht nur aus theoretischen Gründen zu verabschieden, vielmehr liefere die Entwicklung der modernen Kunst selbst den Beweis, dass der Werkbegriff ausgedient habe. Die entscheidenden Stellen seien hier ausführlich zitiert.

Je nachdrücklicher Kunst auf das Präsentmachen von Wahrheit verpflichtet wird, desto unerlässlicher ist die Werkkategorie etabliert. Andererseits stehen aber die modernen Kunstäußerungen dem klassischen Werkideal der sinnhaft geschlossenen Gestalt und organischen Vermittlung aller Teile zum Ganzen deutlich und geradezu programmatisch entgegen. Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit lässt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen. Kohärenz und Selbständigkeit des Werkes werden bewusst in Frage gestellt oder gar planmäßig zerstört. In der Erfindung immer neuer, die Werkgesinnung irritierender Formen oder Verfahren der Auflösung bzw. Dementierung der sinnhaften Einheit des Werks überbieten sich die unterscheidbaren Epochen der Moderne gegenseitig. [...] Nun gehört aber die Kategorie des Werkes sicher zu den traditionellen Bestimmungen der Ästhetik, die durch die Emanzipationsbewegung der modernen Kunst am gründlichsten in Frage gestellt wird. Seit den Konstruktionen des Kubismus und Futurismus, seit den Ready-mades und den Materialbildern aller Art zielt eine der wesentlichen Tendenzen moderner Produktion auf Überwindung oder Sprengung der herkömmlichen Werkeinheit. Sei es, dass Bestände aus der Umwelt des Kunstwerks in es einbezogen werden, sei es, dass das Werk selber wie ein Ding unter anderen zu erscheinen sich bemüht, in jedem Falle geht die Intention auf Nivellierung oder Auflösung der Sonderstellung des Werks. Die dadaistischen Vexierbilder und die surrealistischen Schocks haben den Akt der Zersprengung der Werkeinheit selber zum Thema der Kunst erhoben und damit ein weiterwirkendes Motiv der neueren Kunstäußerung eingeführt. Den Verrat an der Idee des Werks betreiben schließlich mit voller Absicht jene aktionistischen Praktiken, die wie das Happening Kunst in einen Vorgang übersetzen wollen oder wie gewisse Schöpfungen der neusten Musik nichts als eine Kette wechselnder Vollzüge inaugrieren oder auch

mittels mechanischer Vorkehrungen statt des ›Werks‹ nur einen permanenten Prozess in Gang bringen.<sup>291</sup>

Die Krise des Werks sieht Bubner in einer Reihe äußerst unterschiedlicher Formen moderner Kunst, die sich mit Dahlhaus' Diagnose zwar überschneidet, aber nicht völlig deckt. Während Dahlhaus das Überhandnehmen der Produktionsseite der Kunst für die Krise verantwortlich macht, ist es bei Bubner die Zerrüttung des Sinns. Das Werkideal, das Bubner zufolge angegriffen wird, lässt sich in zwei Ansichten auseinanderlegen: Zum einen steht das Werk für einen in sich abgeschlossenen Sinnzusammenhang, zum anderen steht dieser künstlerische Zusammenhang in einer deutlichen Differenz zu seiner nicht-künstlerischen Umgebung. Die beiden Seiten sind voneinander abhängig: Je inkohärenter und unverbundener die Elemente einer Kunstäußerung zueinander stehen, desto schwieriger wird es, zu unterscheiden, was zum Werk gehört und was nicht. Extremfälle sind das erratische Ready-made, das dekontextualisierte Alltagsding und die spontane Kunstaktion. Umgekehrt vermittelt die Werkeinheit, je enger ihre Teile ineinandergreifen, umso stärker den Eindruck, gegen ihre unmittelbare Umwelt eine zweite Wirklichkeit eigenen Rechts auszubilden.

Die Auflösung solcher Werkeinheiten und das Eindringen des Alltagslebens in die Kunst tendiert auf einen Zustand hin, in welchem zwischen Kunstäußerungen und gewöhnlichen Lebensvollzügen nicht mehr unterschieden werden könne. Die moderne Krise des Werks geht so mit jener gesellschaftlichen Tendenz einher, die Bubner in der Doppelbewegung einer *Entkunstung der Kunst* und der *Ästhetisierung der Lebenswelt* diagnostiziert: »Entkunstung der Kunst oder Verkunstung der Wirklichkeit bilden zwei gegenläufige Ansichten desselben Vorgangs.«<sup>292</sup>

Diesen Vorgang der Ästhetisierung der Lebenswelt deutet Bubner als Reaktion auf die Überforderung des Einzelnen im kollektiven Prozess der Aufklärung. Zwei Momente der Rationalisierung geben dabei den Ausschlag: Die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft und der Abbau traditioneller Deutungsrahmen.<sup>293</sup> Die Ausdifferenzierung stellt den Einzelnen vor die Herausforderung, aus einem unüberblickbaren Gefüge funktionaler Beschreibungen sich ein einheitliches Bild von der Welt und von sich selbst zu machen. Derselbe Aufklärungsprozess entzieht jedoch den traditionellen Welt- und Selbstdeutungen, wie sie etwa die Religionen bereitstellten, ihre Legitimation: Sie ermangeln der

291 Ebd. 19, 33.

292 Rüdiger Bubner, *Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 121–142, hier: 138; Rüdiger Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 143–156.

293 Vgl. Bubner 1989 (wie Anm. 292), 133.

rationalen Begründbarkeit. Der Einzelne kann sich in seinem Verlangen, die Vielzahl von Funktionen und Rollen in ein kohärentes Bild zu integrieren, nicht an die Überlieferung halten, sondern ist angehalten, die Einheitsbildung aus sich selbst heraus zu leisten. Mit dieser Aufgabe ist jeder, notwendigerweise, überfordert.

In dieser Situation nimmt die Kunst die Funktion einer vorübergehenden Entlastung ein: Denn in der ästhetischen Erfahrung trete uns ein Weltausschnitt als in sich sinnvoll geordnet entgegen.<sup>294</sup> Was wir ästhetisch erfahren, müssen wir nicht erst selbst in eine organisierte Einheit, nicht selbst zum »Sprechen« bringen, sondern es »spricht« von sich aus.<sup>295</sup>

Nur ein solches Aussetzen unseres gewohnten Kontakts mit der Wirklichkeit empfinden wir als künstlerisch, in dem uns unerwartet die Mühe der üblichen Weltkonstitution abgenommen wird. Sinn scheint hier ursprünglich gestiftet, so dass wir ihn nicht eigens beibringen müssen, und Ordnung liegt vor, ohne dass unser Verstand aktiv geworden wäre. Vom Zwang befreit, das regelrechte, für den Lebensvollzug und die soziale Kommunikation unerlässliche Verhältnis zu den Dingen aufrecht zu erhalten, wird das Bewusstsein angeregt zu ungebundenen Reflexionen, die in ästhetischem Modus generelle Strukturen der Wirklichkeitsauffassung vor sich bringen.<sup>296</sup>

Das freie Spiel der Kunst bietet eine Verschnaufpause vom Zwang zur unmöglichen Ordnungsleistung in der Prosa der modernen Welt. In präziser Umkehrung des Gedanken Dahlhaus' beschreibt Bubner die ästhetische Erfahrung gerade als die unangestrengte Begegnung des Sinns, die zum unverbindlichen Gedankenspiel einlädt. Die Ästhetisierung der Lebenswelt bezeichnet wiederum die gesamtgesellschaftliche Tendenz, diesen Ausnahmezustand der Kunst auf Dauer zu stellen, »den *Alltag zum permanenten Fest zu machen*«,<sup>297</sup> um auf diese Weise der unlösbaren Aufgabe der Deutung auszuweichen. Dieses Ausweichmanöver ist eine Scheinlösung, denn die Entlastungsfunktion der Kunst beruht ja auf ihrer Differenz zum Alltagsleben. Wenn Kunst und Leben ununterscheidbar werden, vergönnt uns auch die Kunst keine Pause mehr. Weit entfernt, die erhoffte Entspannung zu verbreiten, verstärkt sich daher die drückende Orientierungslosigkeit durch den Versuch, ihr auf Dauer ästhetisch zu entfliehen.

294 Darin zeigt sich eine gewisse Nähe von Bubners Vorschlag mit den Gedanken von Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica philosophische Überlegungen*, München 2003, 11–15, 113–121.

295 Das »Sprechen« der ästhetischen Gegenstände ist seltsamerweise Bubner bevorzugte Metapher, obwohl sie, wie er selbst bemerkt, gerade jene Selbständigkeit der Kunstwerke suggeriert, gegen die er seine Vorbehalte anmeldet, vgl. Bubner 1989, 42, 62.

296 Ebd. 117.

297 Ebd. 152.

*Die Befreiung zum Subjekt*

Bubners Zeitdiagnose der Krise des Werks steht ersichtlich in einem zwiespältigen Verhältnis zur philosophischen Zurückweisung der Werk-kategorie. Meldet sich in der Auflösung des Werks die Autonomie des Ästhetischen an, so ist diese Tendenz nicht von der Selbstauflösung der Kunst ins Leben zu trennen. Die Kategorie des Kunstwerks war mit der philosophischen Heteronomisierung der Kunst verschwistert, gegen welche die ästhetische Autonomie aufbegehrt. Das Aufbrechen des Werks verwirklicht die Forderung nach ästhetischer Selbständigkeit. In dieser Krise wird jedoch die Differenz von Kunst und Leben, von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem prekär: Kunst löst sich in ihr Anderes auf. Ästhetische Autonomie kulminiert so in der Entkunstung der Kunst. Die Kunst befreit sich zu ihrem Ende.

Zugleich will Bubner auch in der ästhetisierten Welt an der Kompensationsleistung der Kunst festhalten. Die Kunst kann eine Entlastungsfunktion in der modernen Welt aber nur übernehmen, solange sie sich von dieser abhebt und ihre Sinnzusammenhänge als gestiftet und gegeben präsentiert. Daher muss Bubner die Struktur der ästhetischen Erfahrung doch wieder am Paradigma der Erfahrung von Werken erfassen. Das zeigt sich in Bubners Grundbestimmung der ästhetischen Erfahrung: Sie ist durch ihren Totalitätscharakter und ihre Sinnlichkeit bestimmt.<sup>298</sup> Der Totalitätscharakter der Kunst besteht in der Erfahrung der Ergänzungsunbedürftigkeit künstlerischer Gebilde: Es ist das oben erwähnte »Sprechen« der Kunstwerke, die nicht erst mühsam in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden müssen, sondern in sich bereits wohlgeordnet erscheinen, Sinn als gegeben suggerieren. Diese Ganzheitssuggestion, die Schlüssigkeit des Werks, ist jedoch nur ein Eindruck – sogleich fordert das Kunstgebilde den Erfahrenden, es in seiner sinnlichen Besonderheit nachzuvollziehen. Als radikal Einzigartiges jedoch zerfällt es wieder in seine individuellen Teile, und sperrt sich so einer umgreifenden Deutung – obgleich ein jeder seiner sinnlichen Teile die sinnhafte Ordnung des Ganzen suggeriert. Das Werk führt Bubner als Fluchtpunkt dieses endlosen Wechsels der ästhetischen Erfahrung wieder ein, dem sich das Durcharbeiten der widersprüchlichen Forderungen nähert. Der Zusammenhang des Werks wird zur Aufgabe der Erfahrung.<sup>299</sup> Den Gehalt dieses Zusammenhangs bestimmt Bubner eigentümlich leer: Was ästhetisch erfahren wird, ist das Funktionieren der Erfahrung; was

<sup>298</sup> Ebd. 58–65.

<sup>299</sup> »Die Einheit des Werkes bleibt eine Aufgabe, die der ästhetischen Erfahrung übertragen ist, um jeweils anhand sinnlicher Gegebenheiten in Ausgriff auf die suggerierte Totalität durch Reflexionstätigkeit hergestellt zu werden.«, ebd. 63.



verstanden wird, ist das Verstehen selbst; was sich darbietet, sind allgemeine Strukturen der Wirklichkeitsauffassung. Offensichtlich führt Bubner so eben jenen zwielichtigen Werkbegriff durch die Hintertür wieder ein, den er zuvor von sich weist. Auch für ihn sind künstlerisch jene Objekte, »die mehr sind als Objekte«,<sup>300</sup> weil sie über sich hinausweisen. Der nicht-empirische Gehalt des Werks wird von Bubner bloß subjektivistisch umgedeutet: Es weist über sich hinaus auf das Subjekt, das sich am Kunstobjekt selbst erfährt. Die Wahrheit, welche das Werk nun eröffnet, ist die Wahrheit der Struktur subjektiver Wirklichkeitsauffassung. Damit wird aber die konkrete Verfassung des Werks tatsächlich zweitrangig: Denn die subjektive Wirklichkeitsauffassung bringt das Subjekt ja selbst mit.<sup>301</sup>

Martin Seel hat diesen Gedanken konsequent fortgesetzt. Die ästhetische Erfahrung konzipiert er als einen Einstellungswechsel: Das artistische Erscheinen von Kunstgegenständen hängt an der Einstellungsänderung des erfahrenden Subjekts. In dieser Einstellung sieht es die Dinge als begrifflich unbestimmbare Selbstpräsentationen, die zugleich »Arten der Weltbegegnung« darbieten, also Weltpräsentationen sind.<sup>302</sup> Weil dieser Gehalt aber am Einstellungswechsel des Subjekts und nicht an der Verfasstheit des Gegenstands hängt, erfährt das Subjekt, indem es Dinge als Weltpräsentationen sieht, sich selbst. Die ästhetische Erfahrung wird zum Anlass einer Selbsterfahrung des Subjekts: Es erfährt sich in seinem ästhetischen Zustand, in welchem es lustvoll seine unbestimmbaren Weltbegegnungsmöglichkeiten durchspielt. Während Dahlhaus die Autonomie der Kunst an die Selbständigkeit des Kunstwerks knüpft, kommt für Bubner und Seel das Eigenrecht des Ästhetischen gerade dann zur Geltung, wenn sich die Kunsterfahrung gegen seinen äußerlichen Anlass verselbständigt. Diesen Schritt zeigt die Krise des Werks in der Geschichte der Kunst an: Kunst wird nun wesentlich zur Selbsterfahrung des Subjekts.

### *Dantos Freilassung*

In dieser Zuspitzung weist Bubners Überlegung eine seltsame Verwandtschaft mit Arthur Dantos These von der »philosophischen Entmündigung der Kunst« auf.<sup>303</sup> Diese Verbindung ist zunächst hinter einer offensichtlichen Oberflächendifferenz verborgen. Während Bubner

300 Ebd. 118.

301 Vgl. Seel 2019 (wie Anm. 287), 183–187.

302 Ebd. 184.

303 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 2005, 1–22.

die Kunst von der ästhetischen Erfahrung her zu begreifen versucht, zieht Danto aus der angeblichen Ununterscheidbarkeit von Alltagsding und Kunstobjekt in Andy Warhols *Brillo Box* bekanntlich den Schluss, dass Kunst keine Sache des sinnlichen Wahrnehmens, und somit des ästhetischen Erfahrens ist, sondern eine Sache des begrifflichen Verstehens und Interpretierens. Damit gerät die Vorstellung des Kunstwerks als eines Orts herausgehobener Sinnlichkeit in die Krise. Wie Bubner verbindet Danto diese Krisendiagnose mit einer Kritik an der traditionellen Heteronomisierung der Kunst durch die Philosophie: In der Krise des Werks kommt auch für ihn die Wahrheit über die Kunst ans Licht.

In Dantos Erzählung wird die Kunst durch die philosophische Tradition in zwei Schritten entmündigt: Zunächst marginalisiert Philosophie die Kunst zu einem Geschäft mit sinnlichem Schein, Trug und Träumen. In einem zweiten Schritt entmündigt Philosophie die Kunst aber gerade dadurch, dass sie die Kunst als eine unvollkommene Weise erachtet, philosophische Fragen zu thematisieren.<sup>304</sup> Diese Fremdbestimmung der Kunst habe sich die moderne Kunst zu eigen gemacht. Die Kunst der Moderne sah sich dazu verpflichtet, mit den Mitteln der Kunst die philosophische Frage zu beantworten, was das wahre Wesen der Kunst sei. Dadurch wird sie unfrei, unmündig. Auch für Danto gerät die Kunst so unter philosophische Joch der Wahrheit: Sie ist unfrei, weil sie wahr sein soll. In der Indiszernibilität des Ready-mades komme diese philosophische Aufgabe, die der Kunst aufgetragen wurde, in der Kunst selbst zum Bewusstsein: Das Ready-made stellt offensichtlich die Frage, was ein Kunstwerk von seinem kunstlosen Doppel unterscheidet und gesteht zugleich ein, diese Frage mit den Mitteln der Kunst nicht beantworten zu können. Sei die gesamte Entwicklung der modernen Kunst nichts anderes als das Abarbeiten an dieser philosophischen Frage gewesen, so fasst sich in dieser letzten Geste die Kunstgeschichte selbst zusammen – dies ist Dantos Großnarrativ der Moderne, das nicht zufälligerweise an die Deutungen Clement Greenbergs erinnert. Das *Alltagsobjekt-als-Skulptur* bildet auf diese Weise eine Abschlussfigur, in der die Kunst ihr Unvermögen, eine Antwort auf philosophische Fragen zu liefern, schulterzuckend hinnimmt. In diesem Endpunkt vergegenwärtigt sich die Entwicklung der Kunst in der Kunst selbst, und befreit sich aus der philosophischen Bevormundung: Was das Wesen der Kunst sei, ist von diesem Wendepunkt an wieder das alleinige Problem einer rein deskriptiv verstandenen Kunstphilosophie, während die Kunst in den posthistorischen Zustand des Pluralismus übergeht, in dem sie »ihren eigenen Zwecken« nachgehen dürfe.

304 Ebd. 7.

Art is liberated, on this view, from the need to understand itself philosophically, and when that moment has been reached, the agenda of modernism – under which art sought to achieve its own philosophy – was over. The task of definition belonged to philosophy – and art was thereby free to pursue whatever ends, and by whatever means, seemed important to artists or their patrons. From that point on there was no internal historical direction for art, and this is precisely what the condition of pluralism amounts to.<sup>305</sup>

Die Kunst wirft ihr philosophisches Joch ab, indem sie ihr Unvermögen affirmiert, das Wesen der Kunst aus sich selbst heraus zu bestimmen. Die quasi-philosophische Selbsterfassung galt aber als das Ziel der künstlerischen Moderne. Mit dieser Aufgabe verliert die Kunst daher auch ihr historisches Telos, sie endet im Nachhistorischen. Sie gibt damit den Anspruch auf quasi-philosophische Selbstdeutung auf, um ihre echte Freiheit zu gewinnen: Von nun an kann Kunst tun, was immer ihr beliebt. Diese Freiheit der Kunst ist offensichtlich eine abstrakt-negative. Frei ist die Kunst in ihrer radikalen Unbestimmtheit. Der Philosophie überträgt Danto die bescheidene Aufgabe, eine Kunstdefinition zu entwickeln, die der Kunst in ihrer abstrakten Freiheit gerecht wird. Wie aber lässt sich Kunst in ihrer radikalen Unbestimmtheit von Nicht-Kunst unterscheiden? Die materielle Ununterscheidbarkeit von Werk und Alltagsgegenstand zwingt ihn dazu, den Unterschied in die Ebene der Deutung zu verlegen: Nicht die Verfasstheit des Kunstgegenstands, sondern die Frage, unter welchen Interpretationen dieser Gegenstand erfahren wird, entscheidet über seinen Kunstcharakter. Anders gesagt: Kunst konstituiert sich erst durch Bedeutungszuschreibung.<sup>306</sup>

Mit dieser scheinbar harmlosen Aussage verabschiedet auch Danto den emphatischen Werkbegriff aus seiner Kunstphilosophie. Wenn er sich auch bis in seine letzten Schriften des Ausdrucks *artwork* bedient, so hebt er in der Sache die Selbständigkeit des Werks auf:

In art, every new interpretation is a Copernican revolution, in the sense that each interpretation constitutes a new work, even if the object differently interpreted remains, as the skies, invariant under transformation. An object *o* is then an artwork only under an interpretation *I* where *I* is a sort of function that transfigures *o* into a work:  $I(o) = W$ . Then even if *o* is a perceptual constant, variations in *I* constitute different works.<sup>307</sup>

305 Arthur C. Danto, *The End of Art: A Philosophical Defense*, in: *History and Theory* 37/4, 1998, 127–143, 134.

306 Danto 2005 (wie Anm. 303), 39.

307 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.) 1996, 125.

Man kann diese Aussage stark oder schwach lesen. Die schwache Lesart wäre die triviale Einsicht, dass jedes Kunstwerk eine Interpretation voraussetzt, weil ja die Identifikation eines Gegenstands *als Kunstwerk* bereits eine Deutung ist: Eine Schaufel *als Kunstwerk* zu erfahren, ist schon eine Interpretation. Dantos Punkt scheint aber substantieller zu sein: Das Kunstwerk ist das Korrelat einer subjektiven Sinnprojektion, kein objektiver Sinnzusammenhang – mit jeder neuen Deutung entsteht somit ein neues Werk. Dadurch wird die Objektseite des Werks glatt: Welche Sinnzuschreibungen an ihm haften bleiben, welche gleichsam an ihm abgleiten, lässt sich nicht im Verweis auf seine materielle Verfasstheit entscheiden. Der Streit um die richtige Deutung eines Werks macht einem Nebeneinander verschiedener Werke Platz.

In dieser Glätte gleicht der Kunstgegenstand dem auf bloßer Konvention beruhenden Sprachzeichen: Es wird seiner Deutung gegenüber indifferent. Danto führt deshalb eine zweite Konstitutionsbedingung ein, welche die Unterscheidung von Kunst und arbiträrem Zeichen gewährleisten soll. Sie spezifiziert die Art der Bedeutung, welche Kunstinterpretationen Werken zuschreiben: In ihnen werden Bedeutungen als *verkörperte* zugeschrieben. Danto liefert keine abschließende Antwort, wie diese Verkörperung des künstlerischen Sinns in Abgrenzung zum konventionellen Zeichen zu verstehen wäre: Letztlich bleibt es bei der Angabe, dass in künstlerischen Bedeutungen die Weise der Darstellung gegenüber dem Dargestellten ein eigenes Gewicht erhält.<sup>308</sup> Während jedes Zeichen historischen oder individuellen Bedingungen unterliegt, wird das Kunstzeichen so aufgefasst, dass es diese Bedingungen gleichsam ausstellt:

What, then, is interesting and essential in art is the spontaneous ability the artist has of enabling us to see his way of seeing the world – not just the world as if the painting were like a window, but the world as given by him. [...] It [the Brillo Box as a work of art] does what works of art have always done – externalizing a way of viewing the world, expressing the interior of a cultural period, offering itself as a mirror to catch the conscience of our kings.<sup>309</sup>

In Kunst werden nicht bloß Weltausschnitte dargeboten, sondern in dieser Darstellung wird die Weise des Darstellens mit dargestellt: In ihnen zeigt ein Weltausschnitt zugleich eine Weise, diesen Weltausschnitt zu erfassen. Wenn aber jede Interpretation ein neues Werk erschafft, so zeigt das Werk genau jene Art der Weltauffassung, welche der Interpret

<sup>308</sup> Danto zieht klassische Kategorien wie *Ausdruck, Rhetorik, Stil, Metapher*, aber auch *Selbstbezüglichkeit, Genialität* oder *Weltbezug* in Betracht, um die Weise, wie Kunstwerke im Gegensatz zu anderen Bedeutungsträgern interpretiert werden, zu artikulieren, vgl. ebd. Kap. 6–7.

<sup>309</sup> Ebd. 207–208.

in es hineinlegt: Auch die Mäusefalle schnappt dann nur zu, wenn Claudius sie als solche deutet.<sup>310</sup> So treffen sich Seels »Arten der Weltbegegnung«<sup>311</sup> und Dantos »ways of viewing the world«.<sup>312</sup> Diese Nähe von Erfahrungsästhetik und Bedeutungstheorie ist kein Zufall. Denn beide verlagern die Frage nach der Kunst vom Werk hin zur Frage nach der Weise der Auseinandersetzung des Rezipienten mit den Kunstgegenständen: Das Werk wird so letztlich zum Anlass von Selbstprojektionen.

### *Scheinaufgeschlossenheit*

Die beiden theoretischen Vorschläge von Danto und Bubner lassen sich aufeinander abbilden. Beide Positionen verabschieden den emphatischen Begriff eines Kunstwerks, das sich in der ästhetischen Erfahrung als etwas Fremdes und Anderes geltend macht, indem es die Macht der subjektiven Vermögen bricht. Diese Verabschiedung geschieht im Namen der modernen Entwicklung der Kunst: Der traditionelle Werkbegriff erweise sich unter den gegenwärtigen Bedingungen als theoretisch nicht mehr haltbar. Bei Danto tritt an seine Stelle die Auffassung eines Objekts unter einer bestimmten Interpretation. Jede neue Interpretation konstituiert so ein neues Werk. Bubner hingegen rückt das Werk aus seiner Stellung als Voraussetzung ins Regulative: Das Werk ist ein Fluchtpunkt, auf den sich die unendlichen Erfahrungsleistungen des ästhetischen Subjekts richten, nicht Gabe, sondern Aufgabe der Kunsterfahrung.

Beide Positionen treten damit jedoch in Widerspruch zu jener kunstgeschichtlichen Entwicklung, der sie Rechnung tragen wollen. Danto tritt mit dem Anspruch an, eine pluralistische Wesensbestimmung der Kunst zu liefern, die dem Zustand der Kunst nach dem Scheitern ihrer Selbstbestimmung entspricht. Auch wenn Danto dieses Scheitern als Befreiung deutet, sind die resignativen Züge seiner Theorie offensichtlich: Ihr wird alle Kunst gleichgültig. Denn die Wesensbestimmung der Kunst als verkörperter Bedeutung ist leer. Anders als ihr modernistischer Vorgänger weist sie den Gedanken des ästhetischen Gelingens von sich. Was ein Ding zum Werk macht, ist nicht seine Verfasstheit, welche die subjektiven Vermögen ins Tanzen bringt, sondern die gelungene Interpretation durch ebendieses Subjekt. Diese kann aber prinzipiell alles zum Anlass nehmen. So befreit sich die Kunst zur Gleichgültigkeit – ihr Wesen ist die

310 Adorno würde einen solchen Umgang mit Werken wohl als ein »Hineinstopfen« des geistigen Gehalts bezeichnen, vgl. *Ästhetische Theorie*, S. 135.

311 Seel 2019 (wie Anm. 287), 184.

312 Auch Dantos theologische Rede von der *Verklärung* der gewöhnlichen Alltagsobjekte zu Kunstwerken, die sie zum Leuchten bringt (Matthäus 17.2), findet ihr Pendant in Martin Seels Rede von der *Berufung* der Gegenstände zur Darbietung von Weltbegegnungen, Seel 2019, 187.

Wesenlosigkeit. Damit ist die Kunst wirklich an ein Ende gekommen: Sie löst sich ins Spiel der Interpretationen auf.

Bei Bubner liegt der Widerspruch darin begründet, dass er die Kunstphilosophie vor die Alternative zwischen Werk und Erfahrung stellt. Die Krise des Werks in der Moderne motiviere den Schritt zur Theorie ästhetischer Erfahrung. In der Analyse derselben treten jedoch zwei Momente hervor, die untrennbar mit dem Werkbegriff verbunden sind: Sinnliche Besonderung und Totalitätscharakter. Die Krise des Werks bestand aber doch in nichts anderem als im Auftreten von Kunstwerken, welche sich ebendieser Momente verweigerten.

Die Ästhetisierung der Lebenswelt und die Entkunstung der Kunst sind Entwicklungen, die mit dem Werkbegriff auch die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung angreifen. Bubners Argument kehrt sich somit gegen sich selbst: Wenn die Kunst der Moderne den geschlossenen Sinnzusammenhang des Werks und somit dessen Differenz zur nicht-künstlerischen Umgebung auflöst, so bleibt auch die ästhetische Erfahrung von sinnlicher Konkretion und Totalitätscharakter davon nicht unberührt – denn wie ließe sich die sinnliche Konkretion einer Kunst erfahren, wenn die Abgrenzung dessen, was zur Konkretion der Kunst gehört, und was bloß umliegende Mannigfaltigkeit ist, sich nicht mehr vollziehen lässt? Wie könnte dem ästhetisch Erfahrbaren noch ein Totalitätscharakter eignen, wenn Kunst allen Sinnzusammenhang auflöst, wie als sprechend erfahren werden, was sich der Stummheit verschreibt? Bubners Grundbestimmungen ästhetischer Erfahrung greifen somit gerade bei jenen Phänomenen nicht, um deren Willen sie eingeführt wurden. Der Kunstcharakter dieser Gegenstandserfahrungen wird zwar nicht mehr auf heteronome Weise dargelegt – aber es ist auch nicht mehr einsichtig, wie er sich überhaupt noch darlegen ließe.

Damit zeigt sich in beiden Positionen eine Scheinaufgeschlossenheit der Philosophie gegen die Kunst ihrer Zeit. Denn mit dem Rückzug der Ästhetik auf die Selbsterfahrung des Subjekts, den beide Positionen dem Lauf der Kunst abgelernt zu haben behaupten, entledigt sich die Philosophie in Wahrheit von der lästigen Pflicht, sich überhaupt mit Kunst auseinander setzen zu müssen. Danto spricht bevorzugt über Werke, die er sich selbst ausgedacht hat – selbst wenn er über Werke anderer spricht.<sup>313</sup> Bubner entwickelt seine Theorie ästhetischer Erfahrung nicht an jenen jüngsten Erscheinungen der Kunst, die den Werkbegriff herausfordern, sondern stillschweigend am klassischen Kunstwerk, das er – der

313 Andy Warhols *Brillo Box*, Dantos Kronzeuge, ist bekanntlich kein Ready-made, sondern vielmehr ein *Trompe-l'œil*, vgl. Michael Lüthy, *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst*, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, Berlin 2006, 57–66..

Werkkrise sei gedankt – nun nicht mehr zu nennen braucht. Was mit der Geste der Hinwendung zur schwierigen Kunst unserer Zeit auftritt, kehrt ihr in Wahrheit den Rücken zu.

Im Gedanken der Entlastungsfunktion der Kunst wird dieser versteckte Konservatismus offensichtlich.<sup>314</sup> Wie die These der Ästhetisierung der Lebenswelt fußt die These der Entkunstung der Kunst auf einer Verklärung des Vergangenen. Die angebliche Ununterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst gilt für die Staffagen und Manieren der höfischen Kultur und bürgerlichen Salons wie für den kulturindustriellen Massenkonsum. Die Unterscheidung von gelungenen Werken und Kitsch war nie gesichert, sondern ist die Streitfrage des ästhetischen Urteils. Gegen Bubners bürgerliche Verklärung der Kunst der Vergangenheit steht die Einsicht, dass der Sinn von Kunstwerken, die diese Bezeichnung verdienen, niemals »gegeben« war. Wenn es uns so erscheint, liegt das daran, dass wir in eingeschliffenen Interpretationsschemata gefangen sind, welche jene innere Spannung der Gebilde verdecken, die sie erst zu Werken der Kunst macht. Wir bewegen uns im Bescheidwissen bürgerlicher Gebildetheit. Eine Entkunstung der Kunst findet nicht in den zerrütteten Formen der Gegenwartskunst, sondern in der akademischen und kulturindustriellen Verhärtung des Vergangenen statt. Gerade jene Werke und Performances, welche die tradierten Formideale sprengten, widerstehen der reibungslosen Integration ins Alltagsleben, das von den kulturindustriellen Hohlformen des bürgerlichen Kunstkanons dekoriert wird. Im Rückblick auf diese Debatten, die nun einige Jahrzehnte zurückliegen, zeigt sich die Doppeldiagnose von *Ästhetisierung* und *Entkunstung* als Symptom der Legitimationskrise der bürgerlichen Gesellschaft: In ihr beklagt das bürgerliche Subjekt den Verlust der ideologischen Funktion der bürgerlichen Kultur.<sup>315</sup> Dass sich die Gegenwartskunst in ihren selbstkritischen Formen dagegen sperrt, als Kompensationsangebot und Sinnsurrogat den Unsinn der bestehenden Verhältnisse zu stützen, zeigt nicht den Verlust, sondern vielmehr den Gewinn ihres Kunstcharakters an. Dass die Kunsttheorie bis heute den Argumenten Bubners und Danto Folge leistet, muss als Zeichen einer Verselbständigung des Kunstdiskurses gegen die künstlerische Arbeit verstanden werden. In der Subjektivierung der Kunstphilosophie durch das Paradigma der ästhetischen Erfahrung wie die Theorie der Bedeutungszuschreibung lieferte die Theorie die Legitimation ihrer eigenen Verselbständigung gleich mit.

Ein Begriff des Kunstwerks, der sowohl dem modernen Anspruch der Autonomie des Ästhetischen wie den werkkritischen Tendenzen der

314 Odo Marquard gesteht den Konservatismus der Kompensationstheorie offen ein: »Kunst ist konservativ oder sie ist keine [...].« Marquard 2003, 117.

315 Vgl. Emmanuel Alloa und Christoph Haffter, *De quoi l'esthétisation est-elle le nom ?*, in: *Nouvelle revue d'esthétique* n° 28/2, 2021, 5–23.

modernen Kunst gerecht wird, muss sich von solchen Verkürzungen lösen, ohne die gültigen Einsichten jener Debatten zu verlieren. Die Ästhetik darf die Kunst nicht zur Schwundform von Philosophie machen, indem sie die Werke einem kunstfremden Wahrheitskriterium unterwirft. Und sie muss den Werkbegriff von den tradierten Formeln und Schemata geschlossener Sinnganzheiten befreien, den die Arbeiten der Gegenwartskunst negieren. Dass der Werkbegriff auf diese Weise neu konzipiert werden kann, ohne zur bloßen Worthülse zu verkommen, soll im nächsten Kapitel gezeigt werden. Ein solcher Werkbegriff liegt nämlich bereits in jener Tradition vorgezeichnet, auf die sich die Theorie ästhetischer Erfahrung beruft. Im Rückgriff auf Immanuel Kant und Friedrich Schlegel soll im Folgenden ein Werkbegriff entwickelt werden, der den problematischen Bezug der Kunst auf die Ideen der Vernunft mit der künstlerischen Negation tradierter Ganzheitsvorstellungen verbindet: Es ist die Idee des Werks als Fragment.