

Dimensionen des Werkbegriffs

INGO MEYER

I. Die Lage

Nicht den gesamten Literatur- und Kunstwissenschaften, gewiss aber der Germanistik darf man ein Bewegungsgesetz von vernachlässigter Grundlagenreflexion und, dem korrespondierend, erwartbaren Renaissance einschlägiger Problemfelder unterstellen. Es scheint, dass die Leitwährungen von Dekonstruktion, Diskursanalyse, Kulturwissenschaft und zuletzt Praxistheorie während der letzten Jahrzehnte nach der Logik der Lücke eine Drift hin zur Frage erzeugt haben, mit welcher Art von Gegenständen man es eigentlich zu tun hat. Ungefähr um die Jahrtausendwende einigte man sich auf die damals bereits vor knapp drei Jahrzehnten ausgerufenen ›ästhetische Erfahrung‹ als Oberbegriff dessen, was näher zu verstehen wäre,¹ doch erwies sie sich neben ihren unüberhörbar spießigen Konnotationen² als zu unverbindlich für dezidierte *Kunstwissenschaften*. Zudem ist sie – im Grunde trivial – stets subjektzentriert, denn es erfahre »sich in seinen Leistungen, was nur geschehen kann, wenn keine bindende Bestimmtheit vorliegt. Das auslösende Objekt bleibt unbestimmt, daher spielt sich die Beziehung zu ihm im Modus der Sinnlichkeit ab, ohne doch von sinnlichem Interesse am Haben oder Genießen des Gegenstands diktiert zu sein.«³

Dies reicht schon lange nicht mehr aus, ein Gang zurück zu den Artefakten ist wohl unvermeidlich – und die rezente Kunstgeschichte untersucht bereits die (ephemeren) Substanzen der Werke selbst »als entscheidende und eigensinnige Akteure künstlerischer Prozesse«,⁴ was hier z. B. zur Problematisierung nichtsammelbarer Kunst im Allgemeinen, der Bestimmung von Kurator und Konservator als »natürlichen Feinde[n] unter dem Dach des Museums«⁵ im Besonderen und anderen dezidiert werkorientierten, auch durchaus nahrhaften Themen führte.

1 Rüdiger Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (1973), in: ders.: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 9–51, hier S. 34–38, mit der Parole: Zurück zu Kant!

2 So Beat Wyss: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997, S. 100 f.; Ingo Meyer: »Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik«, in: *Merkur* 67 (2013), S. 191–204, hier S. 203. Interdisziplinärer Überblick der Situation um 2000 ist Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003.

3 Bubner: »Über einige Bedingungen« (Anm. 1), S. 37.

4 Dietmar Rübél: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 306. Dieter Roths Bilder/Objekte aus organischem Material etwa schimmelten planmäßig bald vor sich hin, sind folglich der Albtraum jedes Konservators, dazu Heide Skowranek: »Die Bewahrung des Verfalls im Werk Dieter Roths«, in: Angela Matyssek (Hg.): *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010, S. 87–104.

5 Ulrich Wilmes: »Reise-Bilder. Kunstwerke als Prekariat des Ausstellungsbetriebs«, in: Matyssek (Hg.): *Wann stirbt ein Kunstwerk?* (Anm. 4), S. 125–133, hier S. 125.

Zusammen mit solchen Trends wird wieder verstärkt erinnert, dass man es in unseren Disziplinen mit *Formbildungen* als kleinstem gemeinsamem Nenner zu tun hat.⁶ Ebenfalls seit einigen Jahren jedoch beherrscht das ›praxeologische‹ Paradigma die Geistes- und Sozialwissenschaften. Was immer man von der intellektuellen Phantasie der Vertreter dieses akademischen Mainstreams halten mag, die darüber staunen, dass Kultur nicht allein in den Köpfen entsteht, sondern stets auch hergestellt werden muss. Sie haben bemerkt, dass der Umgang mit Werken sowie den sie überwölbenden Begriffen befragt werden kann – und der Tenor ist schnell benannt: Was als Werk gilt, ist nicht selbstverständlich bzw. historisch invariant, sondern wesentlich Zuschreibungssache, soziales Konstrukt, und gerade anhand des Werkbegriffs lasse sich nachvollziehen, »was die materiellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen von gelungener kultureller ›Idealisierung‹ sind.«⁷ Aber ist *das* interessant? Nicht allein Werkpraktiken und -politiken, Rezeptionssteuerung und Imagepflege des Autors, Einzel- und Gesamtwerk im diachronen Schnitt,⁸ auch »Philologinnen, Buchhändler, Bibliothekarinnen, Archivare, Herausgeberinnen, Verleger, Juristinnen und Leser« haben mit Werken zu tun,⁹ und noch das weite Feld des Digitalen, etwa »Codepoetry, Hypertextliteratur, Interactive Fiction, kinetische Poesie, elektroakustische Dichtung, Handyroman, Blogs, Instapoetry und Twitteratur«,¹⁰ kann auf Werkförmigkeit befragt werden – goldene Zeiten für die Literaturwissenschaft?

Ich habe meine Zweifel, weil häufig nicht bemerkt wird, dass Historizität, Veröffentlichungsstrategien, Leitlinien der Klassikeredition u. ä. mitnichten aus einer bloß

6 Vgl. Eva Geulen: »Agonale Theorie. Adorno und die Rückkehr der Form«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13,1 (2019): *Adorno*, S. 5-19; Aufmerksamkeit erregt hat der überaus breite Formbegriff bei Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton/Oxford 2015, S. 3, wonach jedes »arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping«, von Satzzeichen bis Landesgrenzen (S. 13), das übergreifende Perspektivierungen auf Ästhetisches und Soziales ermöglichen soll, als Form gilt. Ehrgeiz ist, quasi in Umkehrung der traditionellen sozialhistorischen Ableitung zu zeigen, dass ästhetische Formalisierungen als »theorization of the social« lesbar seien (S. 133). Am Rande: Auch die lange vernachlässigte Gattungsflexion kehrt zurück, vgl. Paul Keckeis/Werner Michler (Hg.): *Gattungstheorie*, Berlin 2020.

7 Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase: »Zur Gegenwart des Werkes«, in: dies. (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019, S. 3-26, hier S. 10, 21. Letztlich gehen diese Ansätze auf den unverwüstlichen Michel Foucault zurück: »Was ist ein Autor?«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer/Anneliese Botond, München 1974, S. 7-31; ders.: *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1973, hier S. 35-40. Beide Arbeiten aus dem Jahr 1969 entdecken ›Autor‹ und ›Werk‹ als Ordnungsfunktionen bzw. homogenisierende Zuschreibungen des Diskurses.

8 Überblick bei Steffen Martus: »Die Praxis des Werks«, in: Danneberg/Gilbert/Spoerhase (Hg.): *Das Werk* (Anm. 7), S. 93-129; ausführlich ders.: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York 2007.

9 Danneberg/Gilbert/Spoerhase: »Zur Gegenwart des Werkes« (Anm. 7), S. 3.

10 Ebd., S. 6.

deskriptiven Beobachterperspektive rekonstruiert werden können,¹¹ da nicht nur solche Kategorien selbst zutiefst imprägniert von Wertungsfragen sind, sondern der Werkbegriff überhaupt bereits Wertung ist, muss das Werk doch wenigstens als ein *Besonderes* (und nicht irgendetwas) veranschlagt werden, Semantiken von Exzellenz werden hier zwingend mittransportiert.¹² Zudem ist jede Auswahl, jeder Entscheid darüber, was untersucht werden soll, wertbesetzt, das gilt für Natur- und Geisteswissenschaften gleichermaßen schon auf der Ebene der Gegenstandskonstitution;¹³ ohne permanentes Bewerten, so lehrt die kognitive Neurobiologie, könnten wir überhaupt nichts wahrnehmen.¹⁴ Insgesamt aber droht die Gefahr, dass sich die Literaturwissenschaft mit ihrer Ausrichtung auf ›Werkpolitiken‹ u. ä., die gelegentlich sehr wohl aufschlussreich sein mögen, recht eigentlich zur Parawissenschaft ihrer selbst degradiert, sodass praxeologische Forschung manch Außenstehendem als gigantische Arbeitsbeschaffungsmaßnahme erscheinen mag.

Kurzum: »Wertfreie Ästhetik ist Nonsense«,¹⁵ und Zuschreibung kann nicht alles sein, gibt aber die Sicht frei auf eine empfindliche Lücke in der Praxeologie, die Vernachlässigung der Einzelwerke, bei denen es häufig seltsam wortkarg wird. Auffällig ist deshalb, dass zwar eifrig Werkpolitiken, Kanonbildungen usw. rekonstruiert werden, doch kaum jemals die Gegenprobe auf das nicht eben seltene Scheitern solcher Bemühungen unternommen wird, denn hier griffe das Vetorecht der Artefakte selbst. Nur einige Beispiele: Warum ist *Beggars Banquet* von den Rolling Stones, nicht nur *Sympathy for the Devil* und *Street Fighting Man*, sondern – um an das Thema dieses Bandes zu erinnern – das Album als *Ganzes* das zentrale Statement von 1968, nicht aber das teuer aufgemachte und mit Gimmicks versehene, doch in jeder Hinsicht in-

- 11 So jüngst wieder bei Thomas Kater: »Im Werkfokus: Grundlinien und Elemente eines pragmatischen Werkbegriffs«, in: Danneberg/Gilbert/Spoerhase (Hg.): *Das Werk* (Anm. 7), S. 67-91, hier S. 72 (»Historizität und Wertfreiheit«), 81, 86, der einbekennt, dass er ›Werk‹ nicht als ästhetisches, sondern soziales Produkt erachte (vgl. S. 84), das wesentlich durch »Veröffentlichung« (S. 80) konstituiert werde. Nur: Könnten nicht Soziologen solche Interessen viel besser bedienen? »Wertzuschreibungen« aber werden betont bei Danneberg/Gilbert/Spoerhase: »Zur Gegenwart des Werkes« (Anm. 7), S. 10.
- 12 So auch bei Werner Wolf: »Du texte à l'œuvre? Zur Sinnhaftigkeit der Restauration bzw. Wiederverwendung des Werkbegriffs als eines Grundkonzeptes nicht nur der Literaturwissenschaft«, in: Danneberg/Gilbert/Spoerhase (Hg.): *Das Werk* (Anm. 7), S. 379-396, hier S. 386; ähnlich Jerrold Levinson: »Unterwegs zu einer nichtminimalistischen Konzeption ästhetischer Erfahrung«, in: Stefan Deines/Jasper Liptow/Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013, S. 38-60; missverstanden als nur positive Wertschätzung aber bei Noël Carroll: »Neuere Theorien ästhetischer Erfahrung«, in: ebd., S. 61-90, hier S. 64 f., als gäbe es nicht ebenso Abscheu und negative Aufmerksamkeit als Attraktoren.
- 13 Selbst bereits wieder historisch Gottfried Willems: *Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft*, Bonn 2000, S. 61, der Literaturwissenschaft als wertende Kommunikation über Sinn- und Wertoptionen begreift.
- 14 Vgl. Gerhard Roth: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt a. M. 1996, S. 198, 211 f.
- 15 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Rolf Tiedemann/Gretel Adorno, Frankfurt a. M. 1973, S. 391.

homogene ›White Album‹ der Beatles mit seinen vielen albernen Liedchen? Warum konnte sich bisher keiner von Dieter Bohlen ›Superstars‹ halten? Wieso kommt es in Hollywood immer wieder, trotz Staraufgebots, Meinungsforschung und üppigster Millionenbudgets, zu krachenden Flops, obwohl man doch am Reißbrett alles richtig gemacht hat? Will man es nicht praxeologisch bei Rahmenbedingungen und Beiwerk belassen, müsste man ästhetische Dispositionen (Mentalität oder ›Zeitgeist‹) und Einzelwerke in Fallanalysen grundsätzlich korrelieren, um einem belastbaren Begriff von Kulturwissenschaft gerecht zu werden – ein de facto gar nicht zu leistender Aufwand. Dass hingegen eine bloße Institutionentheorie der Kunst, die zwangsläufig im Relativismus endet, nicht ausreicht, war an den Positionen von George Dickie und Arthur C. Danto flagrant;¹⁶ auch wenn Konventionen über längere Zeiträume, manchmal gar Jahrhunderte stabilisierbar sind, kann es nicht nur an ihnen liegen, dass Werke von Manet, Gogol, Shakespeare usw. eine Vielzahl von immer neuen und einander nicht selten widersprechenden Interpretationen auf sich ziehen, während dauerhafte Kanonisierungen von Paul Heyse, Heinz Erhardt, Britney Spears, Juli Zeh oder Martin Kippenberger wenig wahrscheinlich sind. Liegt dies vielleicht doch am intrinsischen ›Wert‹ der Kunstwerke in relativer Autonomie gegenüber Zuschreibungen und Diskursen?

II. Eine sehr kurze Geschichte des Werkbegriffs

›Form‹ als universaler Ordnungsbegriff heißt natürlich noch nicht ›(Kunst-)Werk‹. Form ist abstrakte Entität und ließe sich logisch-basal als Differenzbildung, positivistisch-deskriptiv als der Analyse zugängliche Einzelform (etwa eines Gedichts) und schließlich metaphysisch als Weise der Daseinsbewältigung, prominent etwa in der Lebensphilosophie, bestimmen; Werk hingegen ist *konkret* gewordene Form, gleichsam kondensiert, an Materialität oder fixierte Wahrnehmungssubstrate gebunden. Überspitzt formuliert: Es ließe sich trefflich darüber streiten, ob ›Form‹ eine lediglich analytische oder tatsächlich auch ontologische Kategorie ist, Werke hingegen bedürfen zwingend der »Realisation«.¹⁷

- 16 Vgl. George Dickie: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, NY/London 1974, S. 44, 147. Es bedürfe nur einer Minimaloperation des Benennens von etwas und der Möglichkeit von Wertschätzung (vgl. S. 39-43); Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1984, S. 56-59, 107, 173. Seine Korrektur an Dickie, es gehe immer schon ums Sehen-als-Kunst (vgl. S. 144-148), ändert daran nichts. Für Danto konstituiert die Interpretation das Kunstwerk, nicht umgekehrt (vgl. S. 192). Dann aber erschüfen wir bei jedem kognitiven Akt ›Kunstwerke‹.
- 17 So die Begriffsfindung bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 14, S. 265; ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, ebd., Bd. 15, S. 354, 362, 543, interessanterweise auch in der *Wissenschaft der Logik II*, ebd., Bd. 6, S. 403. Unabhängig von Hegel spricht auch Georg Simmel von »Realisierung[en]«, in: ders.: *Philosophie des Geldes*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1989-2015, Bd. 6, S. 623; vgl. auch Bd. 14, S. 104; Bd. 16, S. 240. Cézannes »réalisation« wird seit Roger Fry: »The Post-Impressionists« (1910), in: ders.: *A Roger Fry Reader*, hg. von Christopher Reed, Chicago 1996, S. 81-85, immer wieder umkreist, besonders

Der Diskurs beginnt mit Aristoteles' Bestimmung des Werkes als *érgon*, Produkt einer zweckorientierten, doch nicht sozial orientierten Anstrengung; das althochdeutsche *werc* geht stärker auf die Tätigkeit selbst und ihr Material, seit Plotin stehen Schönheit der äußeren Gestalt und Vergeistigung des Artefakts in enger Relation.¹⁸ Als exponierter Zentralbegriff ästhetischer Theoriebildung schält sich das *Kunstwerk* erst zu Beginn der ›Sattelzeit‹ mit ihrer Umstellung aller alteuropäisch tradierten Semantiken heraus. Die mittelalterlichen Reflexionen etwa, so Jan-Peter Pudelek, fokussieren das »Werkhafte der Werke [...] als ein rein technisches Problem«, erst mit der rationalistischen Ästhetik der Renaissance beginnt die Wahrnehmung der ästhetischen Eigenleistung wohlkomponierter, schöner Werke als nicht mehr aus kosmologischen Ordnungen ableitbar.¹⁹ Leitgattung bleibt lange die bildende Kunst, doch ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht der eigentliche Diskurs, das (noch immer ›schöne‹) Kunstwerk *objektiviert* die geistige Sonderleistung des Genies *und* bewahrt seine ›Kraft‹, bei Shakespeare, meint Herder, sogar (natürliche) »Götterkraft«.²⁰ Spätestens seit Karl Philipp Moritz ist zudem die aus englischen Kontexten (Shaftesbury, Pope, Young) stammende Organismusmetapher folgenreich implementiert. Moritz insistiert auf Selbstgenügsamkeit des Werkes, dessen Wesen es sei, »daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt [...], keiner weiteren Erklärung und Beschreibung mehr bedarf«.²¹ Das Werk sei für sich ein »schöne[s] Ganze[s]« und Totalität, »im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur«.²² Wichtig ist bei dieser »Vollendung in sich selbst« (53) als Mikrokosmos die eine bloße Verstandesoperation übersteigende »Bildungskraft« (59) des Künstlers. Die so vollbrachte Syntheseleistung entziehe sich einem analytischen Zugriff, denn »zweckwidrig ist es auch, Kunstwerke, die man im Ganzen sehen kann, nach ihren einzelnen Theilen im eigentlichen Sinne zu beschreiben« (96). Moritz' intrikate Konstruktion kann hier so wenig diskutiert werden wie die im Keim schon angelegte klassisch-idealistisch-romantische Symbolkonzeption als Superzeichen, das zugleich repräsentiert und *ist*, wenn das Werk »das umgebende Ganze nicht nur in sich spiegeln, sondern so weit es kann, selbst dies umgebende Ganze seyn« möchte (60). Mindestens originell ist noch seine Auffassung, dass die Werkgenese als Verdichtung auch die

konzise sind Originalzitate wie der späte Brief an Émile Bernard vom 21. September 1906 allerdings nicht, vgl. Michael Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, S. 47.

18 Informativ zu den antiken Quellen Jan-Peter Pudelek: »Werk«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart/Welmar 2005, S. 520-587, hier S. 535 f.

19 Ebd., S. 539, 542.

20 Johann Gottfried von Herder: »Shakespear« (1773), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 5, Berlin 1891, S. 208-253, hier S. 218.

21 Karl Philipp Moritz: »Die Signatur des Schönen. In wiefern Kunstwerke beschrieben werden können?« (1788), in: ders.: *Beiträge zur Ästhetik*, hg. von Hans-Joachim Schrimpf/Hans Adler, Mainz 1989, S. 79-96, hier S. 82.

22 Karl Philipp Moritz: »Über die bildende Nachahmung des Schönen« (1788), in: *Beiträge zur Ästhetik*, hg. von Hans-Joachim Schrimpf/Hans Adler, Mainz 1989, S. 27-78, hier S. 44. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

ephemere kognitive Kapazität des produktiven Subjekts transzendiert: »Werke [sind nun] das umfassend, was seine Ichheit selbst vorher nicht fassen konnte« (64). Der zergliedernd-analytische Nachweis, »daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird« (82), wäre zwar möglich, ließe aber das Wunder des unifizierenden Akts außer Sicht geraten. Die Idee vom schönen Kunstwerk als höchstem Ausweis menschlicher Perfektibilität (vgl. 70) dagegen ist konventionell. Dass es idealisierend-vergeistigend »immer nur in der Erscheinung« (73) und daneben auch als Antidot zur »Zerstörung« zu verstehen sei, ohne die der realhistorische Verlauf der Menschheitsgeschichte nicht begreifbar scheint, ist wiederum originell, doch auch wahrhaft klassisch, denn »das veredelte Daseyn bleibt zurück« (74). Es sind diese höchst wirkmächtigen Implikationen der Idee des Werkes als Mikrokosmos, Äquilibrium und Harmonie, die bis weit in das 20. Jahrhundert die Arbeit an alternativen, nichtorganischen Konzeptionen erschwerten, aber mit Moritz ist das Kunstwerk als Ganzes ästhetische Setzung, Kontingenzvernichtung, in seiner internen Organisation jedoch Nichtsubstituierbarkeit seiner Teile. Man geht übrigens nicht fehl, nimmt man die vom gesamten Klassizismus geteilte Organismusmetapher, »Wachsthum«, »zarte Pflanze« (86), als sicheren Indikator für zwar metaphysische, allerdings auch vormoderne Werkauffassungen. Wie noch zu zeigen ist, hat dieses Paradigma besondere Schwierigkeiten, darzutun, wie ein in sich selbst Vollendetes nach außen, z. B. moralisierend, *wirken* kann, ja überhaupt zugänglich ist.

Für Hegel stellt sich dieses Problem nicht, war er doch z. B. davon überzeugt, dass der geistige Gehalt von Kunstwerken problemlos übersetzbar, also prinzipiell kommunikabel sei.²³ Hegel benötigt einen starken Werkbegriff, weil er a) die Geschichte der Künste als Moment der Entfaltung philosophischer Wahrheit versteht und b) deshalb die Einzelwerke strikt auf ihre eigene Gegenwart bezogen denkt; sie sind letztlich Bearbeitungen philosophischer Probleme bzw. Bedürfnisse, die »an der Zeit« waren. Kunstwerke artikulieren so »Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung« (13: 82), auf die Hegel die Funktion der Kunst festlegt (14: 257).

Damit ist gesagt, dass eine unverbindlich-kantianische Wirkungstheorie²⁴ ästhetischer Erfahrung als spielerische Selbstkontrolle des Verstandes, die ohne Werk, ohne Wahrheit, ja sogar ohne Erkenntnis auskommt, von Hegel zurückgewiesen werden muss, denn Wahrheiten brauchen einen Ort, an dem sie erscheinen und zu explizieren sind (vgl. 13: 364; 14: 409).

Fragen nach der schöpferischen Phantasie des Künstlers interessieren Hegel nicht (vgl. 13: 362), allerdings betreibt er auch keinen Werkfetischismus; Hedonismus (vgl.

23 Vgl. Hegel: *Werke* (Anm. 17), Bd. 15, S. 229 f. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Band- und Seitenangabe direkt im Text.

24 Übrigens kennt Kant, *Kritik der Urteilkraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 71990, S. 157 (B 176, § 43), sehr wohl einen Werkbegriff, weil sonst »der Geist, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdunsten würde«, er spielt aber in seiner Konstruktion ästhetischer Erfahrung als doppelter Verschränkung von Sinnlichkeit und Verstand, praktischer und theoretischer Philosophie im Als-ob, die zudem nur als Fingerübung zur Erkenntnis des Lebendigen fungiert, keine Rolle.

ebd.: 57) ebenso wie bloß abstrakt bleibende Gehalte von Ideenkunst und Tendenzen zum Kunstgewerbe, »äußerlicher und überflüssiger Schmuck« (ebd.: 77), werden streng gezeißelt.

Hegels Werkbegriff ist prinzipiell »symbolisch«²⁵ im Sinne der Goethe'schen *Maximen*: vollständige Kongruenz von Form und Inhalt, Schönheit/Harmonie und Selbstgenügsamkeit; so hat jedes Einzelwerk zu erfüllen, dass »das Besondere das Allgemeine repräsentiert«,²⁶ das Werk ist einerseits vollständig konkretisiert, in sich vollendet, und repräsentiert *doch* die Totalität, *jedes* Werk jedweder Gattung ist »Totalität [...] als ein Organismus« (14: 246). Durch die bis heute anhaltende Debatte um Hegels These vom Ende der Kunst²⁷ geriet aus dem Blick, dass man sein Werkverständnis in den Abschnitten zur Skulptur aufsuchen muss, dem Zentrum des Zentrums seiner Ästhetik, denn nur in ihr ist »beides, Körper und Geist, als ein und dasselbe Ganze unscheidbar vor die Anschauung« gebracht (ebd.: 352), sie ist nicht wie »Poesie eine Folge von Äußerungen [...], sondern nur das Allgemeine der Individualität, soweit der Körper es ausdrückt« (ebd.: 354). Höheres kann Kunst *als Kunst* eigentlich nicht leisten.

Dennoch vertritt Hegel bekanntlich eine gattungsspezifische Hierarchisierung der Künste. Gerade Literatur, die als solche, nämlich als Folge von Zeichenketten, »romantisch« über seinen Begriff der Kunst als vollgültig *sinnliche* Realisierung hinaus ist, habe als beinahe rein Geistiges und »Einheit in sich selbst« besonders starken Bezug »zu einer organischen Totalität« (15: 248), gerade Literatur sei »in sich unendlicher Organismus«, gerade sie bringe die geistigen Interessen »in versöhnenden Einklang« (ebd.: 270). Trotz des berühmten Hohns über die Entwicklung des romantischen Helden in prosaischen Weltverhältnissen – »Kinder bleiben nicht aus« (14: 220) – und seiner Wertschätzung des *Wilhelm Meister* wird doch fast immer übersehen, dass Hegel den neuzeitlichen Roman als solchen strukturell bereits für eine Verfallsform des (möglichst nationalen) Epos nimmt: Dieses und natürlich das Drama als Einheit des Geistigen *und* seiner leibhaftigen Aufführung (vgl. 15: 330-336, 506-509) zählen dem gattungsorientierten, klassizistischen Werkästhetiker neben der Skulptur als ge-

25 Hegels Bestimmung des Symbolischen als bloßer, noch-nicht-autonomer Vorform der Kunst (Architektur als »Gattung«, aber auch ganze Epochen wie Altägypten) darf hier nicht irreführen, sein normativer Werkbegriff ist unter seiner Diskussion des »Klassischen« zu finden.

26 Johann Wolfgang von Goethe: »Maximen und Reflexionen«, in: ders.: *Werke*, hg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Bd. 12: *Schriften zur Kunst*, München 1988, S. 365-547, hier: S. 471 (Nr. 752). Zentral für die (kosmologische) Symbolik sind Nr. 21, S. 367 f. und Nr. 749-752, S. 470 f.

27 Dieter Henrich: »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)«, in: *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion*, hg. von Wolfgang Iser, München 1966, S. 11-32, versucht, mit Hegel die moderne als »nicht-mehr-schöne« Kunst zu fassen; Wolfram Högbe: *Beutysianismus. Expressive Strukturen der Moderne*, München 2011, S. 74-86, schlägt, ausgehend von Hegels »Symbolischem«, einen neuen Anfang der Kunst als tastenden Ausgriff in noch unbekanntem Bedeutungsmilieu vor; vgl. zum ganzen Komplex Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M. 2002.

heimem Zentrum seiner Ästhetik und Testat vergangener Blütezeit zu den höchsten Emanationen der Kunst.

So unerreicht und umstritten Hegels Ästhetik in ihrer Fülle, Urteilsfreudigkeit und Konstruktion bis heute ist, im Kontext seiner *Geist*philosophie gibt das Werk als ontologischer Träger der Wahrheit kein Problem ab, es gehört ganz unaufgeregert zum (ja ohnehin metaphysischen) Seinskontinuum; hier gibt es keinen ›Riss‹, keine ontologische Differenz, allerdings auch keine systematische Reflexion von Materialität(en), keine Lizenz für Mischgattungen wie die Tragikomödie oder gar Parodien und auch nicht für das, was man vielleicht am schmerzlichsten vermisst, den Sinn für die verschiedenen Modi, in denen sich die Künste artikulieren,²⁸ ist doch die Lektüre eines Romans etwas sehr anderes als der Gang durch eine Ausstellung oder ein Kammerkonzert. Dass etwa Holz als Werkstoff kaum in der Lage sei, erhabene Effekte auszulösen (vgl. 14: 439), zählt zu den raren Notizen in diese Richtung – der Preis der werkzentriert-klassizistischen Geistästhetik Hegels, die in ihren zumeist verwässerten²⁹ und nur selten, wie etwa bei Friedrich Theodor Vischer, ergänzenden Fortschreibungen das deutsche 19. Jahrhundert über weite Strecken dominiert.

Die Frühromantik hingegen hat sich für werkästhetische Fragestellungen wenig interessiert. Gilt Friedrich Schlegel seit Walter Benjamins Dissertation als Vertreter der Kommentarbedürftigkeit, Notwendigkeit einer Ergänzung des als deutungs offen gefassten Werkes durch den Leser,³⁰ Stichworte ›progressive Universalpoesie‹ und unendliche Approximation ans Absolute, so dürfen Notate wie: »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel«³¹ wohl zum Überdenken anhalten, scheint es doch mittlerweile so, als ließe sich aus Schlegels Heuschober von Notizen alles und sein Gegenteil beweisen.³² Der Bruder August Wilhelm befürwortet klassizistisch, dass sich der Künstler, um »Annäherung an Vollendung« zu erreichen, am besten »seinem Werke gleich unterwirft«;³³ das klingt wenig nach Selbstermächtigung ästhetischer Subjektivität; noch Jean Paul bringt zwar eine Fülle an stilkritischen Beobachtungen und ›Winke für Schriftsteller‹, schwärmt aber vom »Kunstwerk« und »dessen

28 Auch das hat seinen Grund, da alles wesentliche Wissen erscheinen muss; vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: ders.: *Werke* (Anm. 17), Bd. 3, S. 31, 72. Modi spielen dabei keine Rolle – warum sollte die Wahrheit in der Kunst eine Ausnahme machen?

29 Vgl. zur anhaltenden Debatte um die Authentizität von Hothos Kompilation, in der mir der ›Geist‹ Hegels besser aufgehoben scheint denn in den neuerdings edierten ›authentischen‹ Nachschriften, Ingo Meyer: »Aus der Romantikforschung. Romantik international und kontrovers, Schleiermachers späte Ästhetik« (Teil II), in: *Philosophische Rundschau* 66 (2019), S. 223-270, hier S. 251-253.

30 Vgl. Walter Benjamin: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« (1917), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt a. M. 1974, S. 7-122, hier S. 65-72.

31 Friedrich Schlegel: »Athenäums-Fragmente« (1798), in: ders.: *Kritische Schriften und Fragmente*, hg. von Ernst Behler/Hans Eichner, Bd. 2, Paderborn u. a. 1988, S. 105-156, hier S. 123 (Nr. 206).

32 Vgl. dazu Ingo Meyer: »Aus der Romantikforschung« (Anm. 29), S. 238.

33 August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre* (1801), in: ders.: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Bd. 2, Stuttgart 1963, S. 94.

reichem gestirnten Himmel,³⁴ bemüht also ganz konventionell eine Metapher kosmologischer Totalität.

Für Schopenhauers kontemplative Ästhetik ist das Kunstwerk dagegen nur ein »Erleichterungsmittel« der Erkenntnis der reinen, platonisch-»eidetischen« Ideen, die über das Artefakt einfacher gelinge als durch die »Anschauung der Natur und des Lebens«.³⁵ Wie immer hier noch die kantianische Auffassung, dass Natur höher stehe und schöner sei als jedes denkbare Kunstwerk, mitschwingen mag: Nicht das Kunstwerk gleiche »einem lebendigen, sich entwickelnden, mit Zeugungskraft begabten Organismus«, sondern die Idee selbst³⁶ – so weit reicht hier die idealistische Idiosynkrasie. Folglich ist ihm die »bloße Ausführung des Werkes« lediglich Handwerk, wo »der Wille wieder tätig« sei.³⁷ Das sind schlechte Eckdaten für eine differenzierte Reflexion der Eigenart von Kunstwerken als Kunstwerken. Nietzsche hat sich als gelernter Philologe, soweit ich sehe, um Werkfragen gar nicht eingehend bekümmert, der Fokus seiner Ästhetik geht wieder ganz auf Stil-, Wirkungs- und Funktionsfragen. In den Notizen zur Tragödienschrift findet sich, noch von Schopenhauer beeinflusst, die erratische Notiz: »Das wahrhaft Nichtseiende – das Kunstwerk«,³⁸ was dem Diskurs der 1970er Jahre um die »Utopie Kunstwerk« hätte Auftrieb verleihen können, doch waren die Fragmente damals weithin unbekannt und Nietzsche ohnehin Anathema, man knüpfte an Ernst Bloch an.³⁹

Um 1900 ist die Zeit eigentlicher Entdeckung von Werkproblematiken, nicht zufällig auch die Ära geradezu eines Kults um die Form, genannt seien nur die formalistische Kunstgeschichte Heinrich Wölfflins, die Rehabilitierung der Linie etwa bei Aubrey Beardsley sowie Félix Vallotton und der Jugendstil. Auch Georg Simmel hat eine einflussreiche, doch in ihren Wirkungen meist anonym bleibende Kunstphilosophie vorgelegt,⁴⁰ die als Symptom eine Schlüsselstellung einnimmt und daher genauer verfolgt sei. Schon Simmels erster und wichtigster Essay zu Stefan George von 1898 feiert die vollständige Sublimierung von Gefühlsinhalten. Keine Erlebnislyrik mehr, sondern schlackenlose Kunstwerdung, das Ich klinge, als wäre es »nur das

34 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (1804/1813), hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990, S. 22.

35 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 1, S. 278, vgl. S. 655.

36 Ebd., S. 330.

37 Arthur Schopenhauer: »Zur Metaphysik des Schönen und [zur] Ästhetik«, in: ders.: *Sämtliche Werke* (Anm. 35), Bd. 5: *Parerga und Paralipomena II*, S. 490–532, hier S. 494.

38 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 7, S. 200.

39 Vgl. nur Gert Ueding (Hg.): *Literatur ist Utopie*, Frankfurt a. M. 1978.

40 Die Forschung neigt notorisch dazu, Simmels soziologische und kunstphilosophische Schriften kurzzuschließen, obwohl er hier selbst strikt trennte. Da beide mit dem semantisch scheidenden Formbegriff operieren, sollte ohnehin genau differenziert werden. Ich habe in *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilersweist 2017, versucht, die Angelegenheit etwas zu sortieren.

Sprachrohr einer viel breiteren Macht oder Notwendigkeit«,⁴¹ quasimythisch werde hier »eine Ordnung jenseits des persönlichen Ich« errichtet (5: 289). Simmel verabschiedet en passant Mimesis und Schönheit als essentialistische Kategorien des Kunstwerkes zugunsten von »Bedeutungsintensität« (8: 406) und »Gefühlsintensitäten« (7: 198), erzeugt damit aber ein Folgeproblem. Zwar ist durch diese Kombination einer emphatischen Werk- und Wirkungsästhetik Metaphysik unvermeidbar. Simmel hat das bereitwillig konzediert (vgl. 20: 212), versteht er Kunst doch als eine Art konkreter Schauseite der Metaphysik, die angesichts von Beschleunigung und Ausdifferenzierung aller Sozialverhältnisse als Antidot modern an Relevanz zunehme.⁴² Für die Einzelwerke findet er immer kostbarere Formulierungen, »Welt für sich« (7: 262), »selbstgenugsame Einheit« (16: 267), gar ein »mit Licht gespeister Kosmos« (15: 492), »seelig in ihm selbst« (20: 233). Man mag das Form- oder besser Werkfetischismus nennen, doch wenn es so ist, muss Simmel sich nicht nur die Frage gefallen lassen, wie die ontologische Differenz dieser »unter allem Menschenwerk [...] geschlossenste[n] Einheit« (6: 629) erklärlich ist, sondern auch, wie die Kunstwerke ihre Bedeutungsintensitäten emanieren können, wenn sie denn radikalautonom verfasst sind – ihre ›Sprache‹ wäre uns so unverständlich wie das Idiom auf einem fernen Planeten. Simmel hat diese Schwierigkeiten nicht beseitigen können, nicht einmal bemerkt, wie an der »Zwischenerörterung: Was *sehen* wir am Kunstwerk?« des Rembrandt-Buches schlagend deutlich wird (15: 492-501). Auch das Problem der Werkgenese bleibt beim Methodenverächter Simmel (vgl. 14: 409) seltsam unterbestimmt, abgesehen von einem kauzig-originellem Ideenkomplex. Simmel ist überzeugt davon, dass jedes Denken, Schaffen nicht völlig frei bzw. spekulativ sei, sondern stets einer »Vorzeichnung« des zu konstituierenden Gegenstandes gehorche, »immer empfinden wir unser Denken [...] als die Erfüllung einer sachlichen Forderung« (6: 623 f.; vgl. 16: 145 f., 243; 20: 211), modern: als *pfadabhängig*. Produktionsästhetisch obsolet ist damit die etwa bei Schopenhauer und Schleiermacher vertretene, doch ziemlich banausische Auffassung, Werkgenese sei umstandslose Umsetzung von bereits fertigen Konzepten.⁴³ Häufig eng benachbart zur Vorzeichnung findet sich Simmels Auffassung des Fragments, die nur deshalb erwähnt sei, weil hier kein Raum ist, die Relation von Teil und Ganzem zu reflektieren.⁴⁴ Sowohl Lebensvollzüge als auch künstlerische Produktion haben gar

41 Georg Simmel: »Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung«, in: ders.: *Gesamtausgabe* (Anm. 17), Bd. 5, S. 287-300, hier S. 288. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Band- und Seitenangabe direkt im Text.

42 Meyer: *Georg Simmels Ästhetik* (Anm. 40), S. 344.

43 Vgl. Friedrich Schleiermacher: *Ästhetik (1832/33). Über den Begriff der Kunst (1831-33)*, hg. von Holden Kelm, Hamburg 2018, S. 127 – hier wird das »äufre Hinstellen der Kunstwerke als sekundär« veranschlagt; vgl. S. 40, 133, 443.

44 Nur so viel: Husserls trotz der Entdeckung des ›Fundierungszusammenhangs‹ ganz und gar nicht phänomenologische, sondern thetische Unterscheidung von »Stücken« und »Momenten« vermag zumindest für ästhetische Belange nicht zu überzeugen; vgl. Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen* (1901), in: ders.: *Husserliana*, Bd. XIX.1-2, hg. von Ursula Panzer, Den Haag 1984, S. 282-286, 295-300. Ähnlich ist wohl der Begriff des Systems (vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 46)

keine andere Wahl, als Fragmentarisch-Begrenztes in einem paradox-dialektischen Umschlag zur Totalität umzuformen (16: 243), dies ist der Sinn von Sätzen wie: »Unsere praktische Existenz« ist »sozusagen die Teilverwirklichung einer Ganzheit« oder: »Wir alle sind Fragmente, nicht nur des allgemeinen Menschen, sondern auch unser selbst« (6: 624; 11: 49), als werkspezifischer Imperativ erstmals in der *Philosophie des Geldes* im Sinne einer Totalisierungsleistung anhand eines *notwendig* Fragmentarischen (vgl. 6: 690 f.) formuliert. Fragt man weiter, wie das nun vorzustellen sei, verweist Simmel stets auf das »Totalisierungsvermögen der Seele« (z. B. 14: 17), heute sicherlich unzureichend – *dass* sie es es kann, sei das eigentliche von der Philosophie umkreiste Wunder (vgl. ebd.: 32).

Stattdessen generalisiert Simmel und spitzt doch zu. Nicht nur soll das »individuelle Gesetz«, ursprünglich im ästhetischen Kontext, nämlich bereits 1901 an Rodin entwickelt (vgl. 7: 93) und dann vor allem an Goethe exemplifiziert,⁴⁵ nun auch für die Lebensführung gelten, wie es das etwas langatmige finale Kapitel der *Lebensanschauung* dartut, sondern wieder stifte das »Kunstwerk« mit seinem »Netzwerk von Gegensätzen, Synthesen, Steigerungen« eine Analogie zur »Form des Lebens [...] in jeder Gegenwärtigkeit«, obwohl Simmel konzedieren muss, dass sich das Lebens-Ganze vielleicht doch etwas komplexer denn ein Artefakt ausnehme (vgl. 16: 400). Dann wiederum kann er in einem seiner letzten Essays, *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk*, nicht widerstehen zu fordern, das je einzelne Leben möge sich zur Gänze ründen wie ein Kunstwerk (13: 387 f.), womit eine inverse Strukturhomologie von der Kunst zum Leben behauptet und die Autonomiethese plötzlich kassiert wird. Nicht zufällig übernimmt er daher einerseits von Oscar Wilde das Theorem, »die Kunst komme nicht aus der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit komme aus der Kunst« (21: 168),⁴⁶ um andererseits zu erklären, der letzte Sinn bzw. das »Wunder der Kunst« überhaupt sei, »daß sie Wertreihen, die im Leben gleichgültig, fremd oder feindlich auseinanderliegen, wie in selbstverständlicher Einheit zusammenführt« (20: 213). Form ist möglich – so wie Simmels *homo sociologicus* das »Unterschiedswesen« ist (11: 312), so gerät ihm der Mensch anthropologisch zum Formschaffenden.

für Kunstwerke inadäquat, denn diese erlauben keine funktionale Äquivalenz von Teilen oder gar Substituierbarkeit, sondern sind als Werkgestalt finit (über den Sonderfall Musik später). So schon Aristoteles: *Poetik*, griech./dt., übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29 (8, 1451a32-35), zur Fabel bzw. zum Plot: Was umgestellt werden oder gar fehlen könnte, sei gar kein Teil des Ganzen. Hans Ulrich Gumbrecht: *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2003, S. 33, betont, dass jedes Fragment sogleich und hartnäckig eine »Idee von einem Ganzen, einem Telos« imaginieren lasse. Recht eigentlich gäbe es dann jedoch überhaupt keine Fragmente, noch jeder Halbsatz und Gedankensplitter provozierte Ausgriff auf Totalität.

45 Simmel ist hier von Schleiermachers Ethik sowie Sprachtheorie inspiriert und entwickelt ein als Moralphilosophie getarntes Künstlerethos: Mach aus dir, was maximal in dir angelegt ist!

46 Oscar Wilde: »The Decay of Lying« (1889), in: ders.: *The Artist as Critic. Critical Writings*, hg. von Richard Ellmann, London 1970, S. 292-320, hier S. 307: »[I]t is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life.«

Den zeitgleich entstehenden Avantgarden sagt man nach, sie haben Kunst und Leben synthetisieren wollen. Spätestens jetzt ist die Frage nach dem Wesen des Kunstwerkes, also das ontologische Problem, stets mitlaufend. Bei Carl Einstein, der Simmel in Berlin hörte, wird das greifbar. Seine Programmatiken von 1914 verstehen jedes ins Werk gerichtete Artefakt als »transzendente Voraussetzung der Daseinsbildung«, schlechthin weltsetzend, indem es jeweils ein »Gesetz« als »Ausdruck des Wollens, das mit einem spontanen Sollen identisch« sei, erlasse, jenseits von Empirie, Kausalität und Norm, willkürlich und doch absolut notwendig.⁴⁷ Die »Totalität« der Werke aber verortet er als noch präanalytisch, da der schwächere Begriff der Einheit Teile schon voraussetze; tatsächlich jedoch, so Einstein, »bestimmt Kunst das Sehen überhaupt«. ⁴⁸ In *Negerplastik* von 1915 dann fordert er »totale Form [...], die in einem Schakt den Beschauer bestimmt«. ⁴⁹ Natürlich ist das Esoterik,⁵⁰ aber solche Spielarten der Metaphysik lagen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts neben den Versuchen ihrer Elimination wieder im Trend. Der frühe Georg Lukács⁵¹ hat sich in mehreren, höchst verwickelten Anläufen gefragt: »Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich?«⁵² und betont wohl als Erster, dass die ästhetische Setzung als Aufbruch des Seinskontinuums zugunsten konstituierter Totalität *auch* ein Akt der Gewalt ist,⁵³ nicht ›Einschreibung‹, sondern eher Inzision, die alles Nicht-Werkhafte radikal negiere, ›Vertilgung des Seins zu Gunsten einer rein aufsteigenden Form des Geltens«. ⁵⁴ Heideggers Position dagegen wurde hinlänglich diskutiert, auch ist sie friedlicher, nimmt er das Werk doch nur als Aufrichten von ›Welt‹, also Totalität, aus ›Erde‹ (Materialität), als sublimen, ereignishaften Einfall nichtreferentieller ›Wahrheit‹ in das Seinskontinuum.⁵⁵ Die Tradition des Erhabenheitsdiskurses ist unübersehbar, bemerkenswert daran nur, dass Heidegger die Werkkonstitution und -perzeption als konfliktuelle denkt,⁵⁶ was ihn mit Adorno verbindet.⁵⁷ Entgrenzt aber der späte Heidegger die Ereigniskategorie

47 Carl Einstein: »Das Gesetz«, in: ders.: *Werke*, Bd. 1: 1908-1918, hg. von Rolf-Peter Baacke/Jens Kwasny, Berlin 1980, S. 218 f., hier S. 219.

48 Carl Einstein: »Totalität«, in: ders.: *Werke*, Bd. 1 (Anm. 47), S. 223-229, hier S. 223, 226.

49 Carl Einstein: *Negerplastik*, hg. von Friederike Schmidt-Möbus, Stuttgart 2012, S. 21.

50 Vgl. dazu Meyer: *Georg Simmels Ästhetik* (Anm. 40), S. 277-280.

51 Über die *Theorie des Romans* wurde genug geschrieben, ich gehe hier nicht auf sie ein.

52 Georg Lukács: *Werke*, Bd. 17: *Heidelberger Ästhetik (1916-18)*, hg. von György Márkus/Frank Benschler, Berlin/Neuwied 1975, S. 9, 88. In diesen – von ihm selbst über Jahrzehnte vergessenen – Arbeiten setzt sich Lukács zum ersten und einzigen Mal mit der Phänomenologie auseinander.

53 Ebd., S. 118. Bei Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), Frankfurt a.M. 1969, S. 92, findet sich der Gedanke, dass Werke unvergleichbar seien und sich gar untereinander zu vernichten trachten.

54 Lukács: *Heidelberger Ästhetik* (Anm. 52), S. 53.

55 Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), Einf. von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1960, S. 33, 40, 43, 91 u. ö. Die beste Explikation von Heideggers Aufsatz liefert Gottfried Boehm: »Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne«, in: Walter Biemel/Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg.): *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt a. M. 1989, S. 254-285.

56 Vgl. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Anm. 55), S. 63.

57 Zum ›Ereignis‹ bei beiden vgl. Karl Heinz Bohrer: »Das Erhabene als ungelöstes Problem der Moderne. Martin Heideggers und Theodor W. Adornos Ästhetik«, in: ders.: *Das absolute Präsens. Zur Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a. M. 1994, S. 92-120.

zur Totalbestimmung, wenn sich das »Seyn« nun selbst ereigne,⁵⁸ ist die ontologische Differenz des Kunstwerks wieder eingezogen.

Heideggers tatsächlich konsequent vom Dinghaften her gedachte, aber genau hier auch stecken bleibende Werkmetaphysik war nicht fortsetzbar,⁵⁹ zumal auch er nicht mitzuteilen wusste, *wie* aus Materialität denn Sinn entspringe; eine bei Oskar Becker entstandene Dissertation bekennt gleich eingangs, gar keine dezidierte Position beziehen zu können, und bietet auch nicht mehr als eine Zitatsammlung vornehmlich Heideggers und Nicolai Hartmanns.⁶⁰ Günther Müller, der Erfinder des Begriffspaars Erzählzeit/erzählte Zeit, verwahrt sich für die Literatur gegen jede Materialitätsrelevanz und verortet die Werkidentität syntaktisch, ihr eigentliches Sein habe sie in »satzgetragenen Bedeutungsgefügen« von offener, nämlich referentiell diffuser Semantik.⁶¹ Roman Ingarden pocht auf das Werk als »in sich identisches Etwas« und kommt nach langem Ringen auf die sprachlautliche Schicht der Literatur als ihr Seinsfundament.⁶² Das ist zwar richtig, vermag aber in postdekonstruktiven Zeiten nicht mehr zu überzeugen, denn jeder Text ist Gefüge und jede zeichengebundene Aussage semantisch mehrdeutig, denn mit Eco: »Die konnotative Verwendung des Zeichens ist fundamental.«⁶³ Auch wird die ästhetische Differenz nicht erklärt. Ingarden ist mit seiner Vermutung, dass das eigentliche Werk »ein Skelett, ein Schema« sein könnte,⁶⁴ zwar auf dem Weg zu Wolfgang Isters Textmodell, das ihm Vieles verdankt, kann aber weder sagen, welchen ontologischen Status nun dieses Skelett aufweisen könnte, noch, wo seine berühmten vier »Schichten« des Werkes eigentlich zu lokalisieren sind.⁶⁵

In der Kunstgeschichte der Zeit dagegen droht eine Zwei-Welten-Theorie. Dagobert Frey behauptet das eigentliche »Bildwerk« als unveränderlich und überzeitlich⁶⁶ und wiederholt so die überkommene Ontologie des platonisch-ideenhaften Aspekts von

58 Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 65, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. 1989, S. 30f.

59 In bloßem Geschwätz etwa endet Mikel Dufrenne: »Phänomenologie und Ontologie der Kunst« (1969), in: Wolfhart Henckmann (Hg.): *Ästhetik*, Darmstadt 1979, S. 123-147, hier S. 144 f., der vom »Anruf des Sinns« und dem »Einbruch des Imaginären« raunt, gar den »Abstieg ins Vor-Menschliche« (S. 143) empfiehlt, um die »Möglichkeit« (S. 137) des Werkes zu fassen, aber keinerlei Argument aufzubieten hat.

60 Rudolf Müller: *Zum Problem der Ontologie der Kunst*, Essen 1940, S. 14.

61 Günther Müller: »Über die Seinsweise von Dichtung«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft* 17 (1939), S. 137-152, hier S. 142 f. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948), Tübingen ²⁰1992, S. 13-15, übernimmt diese Auffassung völlig unbesehen.

62 Vgl. Roman Ingarden: *Das sprachliche Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* (1931), Tübingen ⁴1972, S. 13, 52, 58.

63 Umberto Eco: *Zeichen, Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M. 1977, S. 101.

64 Ingarden: *Das sprachliche Kunstwerk* (Anm. 62), S. 279.

65 Ebd., S. 28: Laute, Bedeutungen, schematisierte Ansichten, dargestellte Gegenstände.

66 Dagobert Frey: »Das Zeitproblem in der Bildkunst«, in: *Studium Generale* 9 (1955), S. 568-577, hier S. 568 f.

Artefakten.⁶⁷ Dem Idealen wird dann die »Erlebnisform« der hermeneutischen Erfahrung schroff gegenübergestellt, um einen »doppelte[n] Seinscharakter der Bildwerke« zu konstatieren,⁶⁸ womit Frey in einer Art Schizophrenie des Bildes ankommt.

Ähnlich misslich steht es um materialistische Ansätze, denn von ihnen führt niemals ein Weg zur Kunst. Die marxistischen Widerspiegler, immerhin produktionsästhetisch orientiert, waren trotz der Befüllung ganzer Bibliotheken weder imstande, ein einziges Artefakt nichttrivial abzuleiten, noch, überhaupt die Existenz der ästhetischen Sphäre zu begründen, da man vor aller Kunst zu wissen hätte, welche relevanten Merkmale der Wirklichkeit sie widerspiegeln kann. Obwohl ihr (als Teil des Überbaus!) kritisches Erkenntnispotential zugesprochen wurde, fand man aus diesem Zirkel niemals heraus, nolens volens blieb hier die Kunst stets und überall Epiphänomen.⁶⁹ Noch die nichtdogmatischen Positionen verirrt sich; das Buhlen etwa des Esoterikers Benjamin um Akzeptanz im linken Lager war der theoretische Irrtum seines Lebens, wie schon Adorno registrierte.⁷⁰ Benjamin band »Aura« an Echtheit und leitete sie vom magischen Ritual ab,⁷¹ doch am Kunstwerk-Aufsatz dann ist alles falsch;⁷² allein der Umstand, dass das Publikum auch Fotoausstellungen besucht, falsifiziert die Verfallsthese des Auratischen. Immerhin ist aus solchem Scheitern zu lernen, *wie* stark das Ästhetische affiziert.

Einen völlig anderen Weg beging zur selben Zeit der Strukturalismus. Ob dieser tatsächlich ohne Substanzannahmen oder Ontologie auskommt, kann hier nicht diskutiert werden, aber guter Strukturalismus sollte immer auch robuster Funktionalismus sein. Die besonnenste Ästhetik dieses Lagers stammt von Jan Mukařovský mit seinem Hinweis, dass die Frage nach dem Kunstwerk eine *perspektivische* Entscheidung sei: Es habe kein ›Wesen‹, sei ›keineswegs eine unveränderliche Größe‹, sondern ein ›bestimmtes Werk, mag es auch in zwei voneinander entfernten Perioden gleichermaßen positiv gewertet worden sein, ist dennoch jedesmal ein anderes ästhetisches Objekt,

67 Vgl. ebd., S. 568. Frey ist für seine Frage nach dem »Realitätscharakter des Kunstwerks« bekannt geworden, vgl. ders.: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie* (1946), Darmstadt 1972, S. 107-149, bleibt jedoch durchweg vortheoretisch.

68 Frey: »Das Zeitproblem« (Anm. 66), S. 574.

69 Vgl. Meyer: »Notizen« (Anm. 2), S. 191; Bubner: »Über einige Bedingungen« (Anm. 1), S. 20-30.

70 Vgl. Theodor W. Adorno: »Einleitung zu Benjamins ›Schriften‹« (1955), in: ders.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1981, S. 567-582, hier: S. 579.

71 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 471-508, hier S. 477, 480 f.

72 Das ist unter Kunsthistorikern mittlerweile Konsens, vgl. Beat Wyss: *Nach den großen Erzählungen*, Frankfurt a. M. 2009, S. 170-181, hier S. 173; Aura entstehe gerade durch Fotografie; Hubert Burda: »Es gibt im Grunde keinen Unterschied zwischen Original und Reproduktion.« Gespräch mit Horst Bredekamp«, in: ders.: *In medias res. Zehn Kapitel zum iconic turn*, München 2010, S. 141-143, hier S. 143; Reproduktion erhöhe sogar die Aura – die, so wäre zu ergänzen, sogar auf die Reproduktion des Reproduzierten ausstrahlt, man denke an Andy Warhols Suppenbüchsen.

also in bestimmtem Sinne ein anderes Werk«.73 Fragen nach dem »Wesen der Kunst« missverstehen nur die »Vorherrschaft der ästhetischen Funktion und des ästhetischen Werts«.74 Deutlich wird damit aber, dass dieser Strukturalismus – dessen ›Denkwürdigkeiten‹ heute Common Sense sind – den Urmeter für so verschiedene Ansätze wie Hans Robert Jauß' Rezeptionsästhetik, Pierre Bourdieus Feldtheorie und noch Gerhard Plumpes polykontexturalen Entwurf abgibt.

Zeitgleich mit Strukturalismus und Existenzialontologie konturiert sich Adornos Ästhetik mit seiner frühen These, die »einigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind«,75 doch sollte man sich vom Kontext der negativen geschichtsphilosophischen Diagnose einer ästhetischen Sackgasse um die Jahrhundertmitte nicht täuschen lassen. Die zehn Jahre später gehaltene, bisher wenig beachtete Vorlesung aus dem Wintersemester 1958/59 konzentriert sich ganz auf Schönes, Naturschönes und Kunstwerk als »objektive[n] Sinnzusammenhang«.76 Mit dem Entschaid, dass Kunstwerke – wie bei Heidegger – im Sinn- und Strukturzusammenhang »antagonistisch und gespalten« und zugleich noch als »gleichsam blinde Geschichtsschreibung« Dokumente eines (wiederum konfliktuellen) historischen Prozesses seien,77 ist auch für Adorno Metaphysik völlig unvermeidlich. Wegen seiner Verpflichtung auf die hegelianische Wahrheit78 bedarf Adorno nicht nur des objektiven Konstrukts ›Kunstwerk‹, auch sein wenig später erstmals elaborierter Materialbegriff79 benötigt eine konkretistische Verortung, mit sinnlicher Wahrnehmung, ästhetischer Erfahrung, reflektierender Urteilskraft oder gar ›Spiel‹ wäre es, wie schon bei Hegel, hier längst nicht mehr getan. Zwar löst sich Adorno in seiner postumen *Ästhetischen Theorie* behutsam vom Übervater, indem er die Negativitätsästhetik erfindet und den Erscheinungsmodus der »apparition« starkmacht,80 doch bleibt die Kunst auf Wahrheit verpflichtet, die nun freilich nicht mehr einfach benannt werden oder erscheinen darf, sondern gleichsam in negativer – jedes Kunstwerk ist allein ob seiner schieren Existenz bereits Kritik – Konstellation seiner Elemente ›aufblitzt‹. Hier die unendlich verschlungenen Gedanken und ihre Inspiration vornehmlich über *poésie pure* (Mallarmé, Valéry), Simmel (Konstellation), das Schockprinzip der Avantgarden und

73 Jan Mukařovský: »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten« (1936), in: ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*, übers. von Walter Schamschula, Frankfurt a. M. 1970, S. 7–112, hier S. 74.

74 Ebd., S. 102.

75 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (1948), Frankfurt a. M. 1976, S. 17. Schönberg werde beliebig und Strawinsky komponiere nicht, lautet der damalige Befund; vgl. S. 94, 143.

76 Theodor W. Adorno: *Ästhetik 1958/59*, hg. von Eberhard Ortland, Frankfurt a. M. 2009, S. 190.

77 Ebd., S. 224 f., 256.

78 Vgl. ebd. S. 65, 78, 94, 305.

79 Vgl. Theodor W. Adorno: »Vers une musique informelle« (1961), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, S. 493–540. ›Material‹ heißt so viel wie Stoff im Aggregatzustand der jeweiligen technischen Möglichkeiten.

80 Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 15), S. 126 f., 130. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

natürlich Benjamin (ekstatische Geschichtsphilosophie) nachzuzeichnen, verbietet sich, doch wenn das Kunstwerk in der Gesellschaft und zugleich ihr Anderes (vgl. 127, 335-337, 340), in sich selbst ein Identisch-Nichtidentisches (vgl. 87, 134, 263, 274), »gewaltlose Integration des Divergierenden« (283) und zugleich noch mit einem historischen Index versehen ist (132, 285), muss gerade der späte Adorno mehr denn je einen Ort bzw. Gegenstand angeben, an dem sich all diese Zuschreibungen explizieren lassen,⁸¹ und dieser heißt, ganz wie bei Hegel, Kunstwerk. Niemand hat sich bisher tiefer auf Fragen der Konkretion und Konstruktion, des Wahrheitsgehalts, der Performanz, des gesellschaftlichen Bezugs etc. in ihren aporetischen Dimensionen eingelassen, auch wenn Adorno keine Lösungen anbietet. Es könnte zu denken geben, dass die *Ästhetische Theorie* seit nunmehr einem halben Jahrhundert unhintergebar geblieben ist – nur von ästhetischer Wahrheit mag man heute nicht mehr sprechen.

Der letzte ehrgeizige Versuch, das *moderne*, d. h. nichtorganische Kunstwerk zu denken, ist Peter Bürgers damals ungewöhnlich breit diskutierte *Theorie der Avantgarde*. Mittels Rekurs auf Benjamins Allegoriekonzept werden moderne Artefakte als Collage bzw. Montage gefasst⁸² – was zugleich der gewichtigste Einwand gegen das schlanke, an Vorannahmen jedoch reiche Buch ist: Benjamins Allegorie ist primär geschichtsphilosophischer, nicht ästhetischer Begriff, die von ihm dem deutschen Barock untergeschobene Repräsentation disseminierten Sinns ›nach dem Sündenfall‹ ist alles andere denn ›Montage‹.⁸³

Es fällt auf, dass Bürger als Romanist einen Entwurf mit Fokus auf bildende Kunst vorlegte; erinnert sei an dieser Stelle nur, dass die Editionstheorie derselben Zeit die radikale Entgrenzung des philologischen Werkbegriffs empfahl, sodass man »zunächst einmal rein äußerlich die traditionelle Gliederung in ›Text‹ und ›Apparat‹ [wird] aufgeben müssen«; nicht nur sämtliche Varianten werden natürlich abgebildet, auch Schreibfehler und textpragmatische Eigenheiten wie radikale Kleinschreibung, Kürzel etc., all das soll nun dokumentiert werden, um, so das ein wenig naive Ideal, »den Gedankenstrom und die Assoziationsketten des Autors [...] unmittelbar zu studieren«.⁸⁴ Das bekannteste Beispiel hierfür ist die von D. E. Sattler verantwortete Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (1975-2008). Ob damit nicht Textbegriff und Sinn-

81 Vgl. Rüdiger Bubner: »Adornos Negative Dialektik«, in: Jürgen Habermas/Ludwig von Friedeburg (Hg.): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt a. M. 1983, S. 35-40, hier S. 38, und Birgit Sandkeulen: »Adornos Ding an sich. Zum Übergang der Philosophie in Ästhetische Theorie«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft* 68 (1994), S. 393-408, hier S. 407, haben darauf hingewiesen, dass alle Aporien ›erster Philosophie‹ in der *Negativen Dialektik*, die dort nicht befriedigend aufgelöst werden konnten, nun der Ästhetik aufgebürdet werden.

82 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 76-116, insb. S. 92-98.

83 Hellsichtig bereits Ansgar Hillach: »Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen«, in: Martin W. Lüdke (Hg.): *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 105-142, hier S. 112 f.

84 Gunter Martens: »Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie« (1989), in: Stephan Kammer/Roger Lüdke (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, S. 94-113, hier S. 108, 103, 107.

mension verwechselt werden, ist seither heiß umstritten, denn Texte, wissen Phänomenologen, haben Anfang und Ende, die sinnlich-sinnhafte Wahrnehmung hingegen nicht;⁸⁵ als Derrida im Zuge seiner Metaphysikkritik diese Grenzen absichtsvoll verwischte (auf nichts anderem gründet sein Irritationspotential), war auch der Tiefpunkt des Interesses am ›Werk‹ erreicht.⁸⁶ In der Kunstszene gilt die Vokabel seit Jahrzehnten als außerordentlich spießig, Positionen, die daran erinnerten, dass es ohne sie als Fokus dessen, worüber man spricht, wohl aber nicht gehen wird, waren in der Postmoderne rare Ausnahmen.⁸⁷ Sie ist vielmehr die Epoche begrifflicher Diffusion, ›Performanz‹ ist eine der Bekanntesten. Erika Fischer-Lichtes anregender, noch immer stark auf das Theater ausgerichteter Entwurf orientiert sich an Leitvokabeln wie Ereignis, Aufführung, Körperlichkeit etc. und versteht sich als Ergänzung klassischer Werkästhetik bzw. Vermessung eines Feldes, das den traditionellen Konzepten gar nicht zugänglich sei.⁸⁸ Verdienstvoll ist besonders Fischer-Lichtes Eintreten für angemessene Beachtung der »ungeheure[n] Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten« jenseits des Sprechtheaters und der Hinweis auf die Fülle nichtsprachlicher Semantiken im Ästhetischen generell.⁸⁹ Wird die konventionelle Aufführung eines Textes abgelöst durch eine komplexe Konstellation von Akteuren und Zuschauern innerhalb von Koordinaten der Räumlich- und Zeitlichkeit, die die Performanz als sinnlich-atmosphärisches Ereignis erst ermöglichen,⁹⁰ scheint die Frage nach der Werkhaftigkeit solcher Darbietungen tatsächlich ins Leere zu greifen. Allerdings fällt auf, dass hier vor allem Modales substantiviert wird, weshalb sich die Frage stellt, *was* denn eigentlich performe. Aus einem benachbarten Begriffsfeld: »Von Inszenierung zu reden, ist nur sinnvoll, wenn zugleich etwas unterstellt wird, das nicht Inszenierung ist.«⁹¹ Performanztheoretiker jedenfalls halten die Aufführung als funktionales Äquivalent des ›Werkes‹ für radikal ephemere. Hans-Thies Lehmann, von der französischen Postmoderne angeleitet, fasst »Theater-Körper« als überhaupt nicht wiederhol-, ab-

85 Vgl. Manfred Smuda: »Wahrnehmungstheorie und Literaturwissenschaft«, in: Richard Grathoff/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Sozialität und Intersubjektivität*, München 1983, S. 272-292, hier S. 283.

86 Wenn Jacques Derrida: »Nachwort. Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion«, in: ders.: *Limited Inc*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Werner Rapp/Dagmar Travner, Wien 2001, S. 171-238, hier S. 211, nach gut zwanzig Jahren korrigiert, »es gibt kein außerhalb des Textes« (*il n'y a pas de hors texte*), heißt nichts anderes als: Es gibt kein außerhalb des Kontextes (*il n'y a pas de hors contexte*), ist diese späte Revokation höchst trivial und zugleich eine Flucht durch die Tapentür. Die Überspanntheiten Roland Barthes' und Julia Kristevas in Richtung entgrenzter Textbegriffe hingegen kann man mittlerweile wohl auf sich beruhen lassen.

87 Vgl. Gottfried Boehm: »Das Werk als Prozeß«, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie*, hg. von Willi Oelmüller, Bd. 3: *Das Kunstwerk*, Paderborn 1983, S. 326-359, hier S. 326; Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 49.

88 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 315.

89 Ebd., S. 243 f., ferner 247, 255.

90 Vgl. ebd., S. 283.

91 Josef Früchtl/Jörg Zimmermann: »Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«, in: dies. (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 9-47, hier S. 20 f.

bild- oder dokumentierbar,⁹² Fischer-Lichte zufolge ist auch der Zuschauer während der Performanz im ›Flow‹, d. h. hier dezidiert nichtreflexiv, die Fotos und Videoaufnahmen des Geschehens seien bloß schaler Ersatz für Teilnahme, jedoch die einzigen überhaupt verfügbaren Dokumente.⁹³ Eingewandt sei aber: Auch Performances basieren auf Intentionalität (selbst wenn es zur Intention gehört, dass die Veranstaltung aus dem Ruder läuft⁹⁴) und haben Anfang und Ende – gerade minimalistische Interventionen wären anders gar nicht vom Alltagskontinuum zu separieren, sondern verliefen unmerklich. Außerdem ist de facto überhaupt nichts wiederholbar, weder Geschichte noch Zeichenverwendung,⁹⁵ und in der Alternative Performanz- oder Wer-kästhetik⁹⁶ wiederholt sich erkennbar die Opposition von Hegel gegen Kant.

Überraschenderweise hat selbst Niklas Luhmann, der zuletzt die Repräsentation von Gesellschaft ausschließlich über die dürre Logik bloß operativer ›Unterscheidungen‹ konstruiert,⁹⁷ in mehreren Anläufen am Werkbegriff festgehalten. Um es kurz zu machen: Eine kantiansch-infinite Reflexion von lustbesetzten Vorstellungen des Subjekts reicht für Kunstwerke »als Kommunikationsprogramm«⁹⁸ nicht aus, es bedarf kondensierter Formentscheidungen des Künstlers via Text, Bild usw. als Kontingenzvernichtung, damit der Beobachter zweiter Ordnung, den das Wie dieser Entscheidungen affirmativ, kritisch, verständnislos u. ä. zu interessieren hat, pfadabhängig folgen kann. Wichtig ist hier nur zweierlei: Einerseits tangiert der Substanz- oder Ontologieverdacht Luhmann nicht, da seine soziale Welt ohnehin eine nur semantische ist;⁹⁹ andererseits bleibt die Funktion des Kunstwerks, das Weltrepräsentation qua Welt-

92 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 441. Theater überführe (vgl. S. 466) als semiotischer Ungewissheitsgenerator Information in Virtualität (vgl. S. 446) – daher auch das Barthes'sche Geraune vom Tod, wenn das »Theater auf (und aus) einem gemeinsamen Zeit-Raum der Sterblichkeit bestehe« (S. 410).

93 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (Anm. 88), S. 128.

94 Fischer-Lichte nennt u. a. Joseph Beuys' Aachener Fluxus-Performance von 1964, die im Tumult endete, John Cages *Time Brackets* und Marina Abramovičs oft bis zur Selbstverletzung und Todesgefahr gehenden Aktionen; vgl. ebd., S. 9-15, 23, 109, 228-232.

95 Dies in der Debatte mit John Searle gezeigt zu haben, ist Derridas bleibendes Verdienst; vgl. Derrida: »Nachwort« (Anm. 86), S. 80-87.

96 Diese legt Pudelek: »Werk« (Anm. 18), S. 586, nahe. Unglücklich daher Daniel-Martin Feige: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014, S. 87: »Denn das Wesen eines Werks ist nichts anderes als die Art und Weise, wie der Zusammenhang der Verkörperung in einzelnen Performances gestiftet ist.« Was aber wird verkörpert? Die minimalen ›leadsheets‹, mit denen Jazzer statt einer Partitur auskommen, können es nicht sein, sondern die »Tradition« (S. 98) – allerdings sei nichts »an der harmonischen und melodischen Struktur eines Standards sakrosankt« (S. 74). So freilich resultiert eine Tradition ohne Identität; ein solcher Werkbegriff wäre besser vermieden worden.

97 Nämlich über Sinn als Differenzbildung, vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde., Bd. I, Frankfurt a. M. 1997, S. 44-91.

98 Niklas Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*, Frankfurt a. M. 1986, S. 620-672, hier S. 628.

99 Es ist bekannt, dass die Systemtheorie wenig Sinn für Materialität, Körperlichkeit, physische Gewalt etc. hat.

vernichtung leiste,¹⁰⁰ erstaunlich konventionell, denn auch Luhmann mag von der offenbar verführerischen Strukturhomologietheorie nicht lassen: Wenn das Kunstwerk exemplarisch zeige, »wie Ordnung zustandekommt«,¹⁰¹ liegt es nahe, dass es in einer Gesellschaft ohne Zentrum allenfalls »der Kunst zu gelingen [scheint] [...], die moderne Gesellschaft in der modernen Gesellschaft darzustellen«. ¹⁰² Das ist, soziologisch gewendet, nichts anderes als der Konsens von Moritz bis Heidegger.

Die Diskursanalytiker hingegen scheuten nichts so sehr wie den Metaphysikverdacht hinter jeder geisteswissenschaftlichen Tätigkeit.¹⁰³ Das könnte man als historisches Datum ablegen, beträfe es nicht auch und gerade den Werkbegriff. Harro Müller hat zwar recht, dass es »auf semantisch-pragmatischer Ebene«, oder besser: im mentalistischen Bezug »sowieso kein Original gibt«. ¹⁰⁴ Wenn aber in der »Beobachterzuschreibung [...] der Werkbegriff auf empirisch-funktionaler Ebene zu eliminieren«, in der »Teilnehmerzuschreibung« als diskursanalytische »Lesartenproduktion zu restituieren« sei,¹⁰⁵ so entgeht Müller doch, dass allein durch Sprache ›Werke‹ permanent reifiziert werden¹⁰⁶ und die Rekonstruktion des »Machtspiel[s]«, ¹⁰⁷ das da Interpretation/Lesartenerzeugung heißen soll, nicht erklären kann, warum sich Verstehensbemühungen überhaupt auf etwas (und nicht etwas anderes) kaprizieren. Macht konditioniert, konstituiert aber nicht, weder sozial, textuell oder ›diskursiv‹; gerade Foucaults Metapher vom Buch als »Knoten in einem Netz« von Diskursen hat hier viel Schaden angerichtet,¹⁰⁸ allein schon, weil man des Netzes niemals wird habhaft werden, da Totalitäten der Wissenschaft per definitionem unzugänglich sind. Es verwundert daher nicht, dass Diskursanalyse initiale Aufmerksamkeiten, Anfang jeder Werkgenese oder -rezeption, bisher nicht erhellen konnte, aber z. B. Kanonbildungen als Neukonfiguration des Bestandes bearbeitet oder Motive, Stoffe und Themen von Romanen aus Diskursen der jeweiligen Entstehungszeit nachweist. Erst seit einigen

100 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 229, 241; ders.: »Weltkunst« (1990), in: Jürgen Gerhards (Hg.): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 55-102, hier S. 77.

101 Niklas Luhmann: »Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 246-257, hier S. 257.

102 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 100), S. 497 f.

103 Der Titel von Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980, freilich wurde sehr viel berühmter als die Beiträge des Bandes.

104 Harro Müller: »Einige Notizen zu Diskurstheorie und Werkbegriff«, in: ders./Jürgen Fohrmann (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 235-243, hier S. 241.

105 Ebd., S. 242.

106 Luhmann: *Soziale Systeme* (Anm. 44), S. 115, beklagt die Eigenschaft der Sprache, »die Prädikation auf Satzsubjekte zu erzwingen« und so die Existenz von »Dinge[n]« zu suggerieren, obwohl es sich lediglich um »Beschränkungen von Kombinationsmöglichkeiten in der Sachdimension« handle.

107 Müller: »Einige Notizen« (Anm. 104), S. 241.

108 Foucault: *Archäologie des Wissens* (Anm. 7), S. 36.

Jahren mehren sich Erinnerungen an die Werkkategorie als unverzichtbare, allerdings ohne wirklich neue Argumente¹⁰⁹ – der Rest ist Praxistheorie.

III. Werkbegriff, minimal installiert

Daher nun endlich eine Minimaldefinition von Kunstwerken. Nach einem langen Gang durch die Geschichte des Begriffs kommt Jan-Peter Pudelek zu einem Bündel von Bestimmungen: Das Kunstwerk sei im Gegensatz zu Skizze oder Entwurf im »Verhältnis aller seiner Elemente« elaborient, sinnlich erfahrbar und zugleich, im Gegensatz etwa zum Schmuck oder zum Kunstgewerbe, Repräsentamen eines Geistigen. Es bringe Materialität in Form, stehe immer in Kontexten, agiere eine Subjekt-Objekt-Beziehung aus und repräsentiere Totalität: »Indem das Kunstwerk für den Rezipienten eine ganze Welt evoziert, ist es Objektivierung dieser Gegenstandsbeziehung selbst.«¹¹⁰ Diese insgesamt auffallend wenig ästhetische Definition vermag nur bedingt zu befriedigen, gelten ihre Charakteristika doch durchweg auch für Alltagsgegenstände wie Pkw, Fernseher und Kühlschränke, während die Totalitätsevokation, neben ihrem klassizistischen Unterton, das Werk in die Nähe von wissenschaftlichen Theorien rückt, die Totalitäten bekanntlich zu reduzieren haben. Weiterhin sind selbstverständlich auch Skizzen und Fragmente Werke (und nicht selten gelungener als das mühsam abgerungene, eigentliche Chef d'Œuvre), doch wird man einem Gedicht oder Gitarrensolo, ja selbst Skulpturen, obwohl das seit Hegel immer wieder behauptet wird, Totalitätsbezug nicht ohne Weiteres zusprechen wollen.

Der Werk- als Formbegriff lässt sich dreifach sortieren, nämlich erstens empirisch-positivistisch, indem auf Wortmengen, Textur der Leinwand, Pigmente u.ä. abgestellt wird, was meist, nicht immer, trivial ist,¹¹¹ man hat die Wörter von *Faust I* und *II*, auch vom *Ulysses* gezählt. Zweitens lässt sich, schon gehaltvoller, die Gattungsfrage vs. Einzelartefakt dialektisch ausspielen: Ist Flauberts *Éducation sentimentale* vielleicht der erste Verbildungsroman, oder müsste man dafür bereits Moritz' *Anton Reiser* in Anspruch nehmen? Daran anschlussfähig sind alle Fragen zu Historizität, Allgemeinem und Besonderem, Phänomen und Begriff, Mischformen wie z. B. Tragikomödie,

109 Vgl. etwa Barbara Neymeyr: »Die Wiederbelebung des Autors und die Renaissance des Werks. Plädoyer für eine kulturhistorisch reflektierte Hermeneutik in der Literaturwissenschaft«, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 6 (2007), S. 93–112. Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, S. 14, 109, hat dagegen mit der »Kraft« an einen Komplementärbegriff zum Werk erinnert; Letzterem selbst spricht er nun (vgl. S. 68–70), originellerweise und sehr unkantianisch, Urteilscharakter zu. Wenn aber »der Widerstreit zwischen Geist und Sinnlichkeit« im Modus der Negativität Kern des »künstlerische[n] Gelingen[s]« (S. 40) sei, so ist eigentlich seit Menkes Dissertation *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1988, bzw. seit Adorno selbst auch hier insgesamt nichts Neues zu vermelden.

110 Pudelek: »Werk« (Anm. 18), S. 584.

111 Am ertragreichsten ist die positivistische Perspektive sicher in der Kunstgeschichte. So etwa haben Analysen ergeben, dass die als Koloristen gerühmten Impressionisten mit sehr wenigen, im Durchschnitt sieben bis acht Farben (die sich dann erst auf der Leinwand mischten) auskamen; vgl. Anthea Callen: *Techniques of the Impressionists*, Secaucus, NJ 1980.

Ballade, Rockoper und natürlich *Gesamtkunstwerk*. Drittens spielt die hier interessierende metaphysische Dimension eine Rolle, die typischerweise fragt: Wie ist ein Werk möglich und woher ›kommt‹ es? Wann ist es fertig¹¹² und wie verhalten sich verschiedene Versionen – wovon eigentlich? – zueinander? Was bedeutet es, ein Werk zu schaffen oder zu verstehen? Schon die Dichotomie von Produktions- und Rezeptionsästhetik ist hierfür erkennbar zu grobkörnig.

Deshalb muss tiefer angesetzt werden. Kunstwerke benötigen fokussierte Intentionalität, noch »Leere bedarf der Anweisung, es solle Leere sein«,¹¹³ und haben, anders als die Wahrnehmung, Anfang und Ende. Die Zeitbindung der Musik etwa, dass sie – hegelianisch – im Sein schon wieder vergeht,¹¹⁴ bedingt »ihre prinzipielle Schlußfähigkeit«,¹¹⁵ gerade John Cages 4'33" indiziert die Notwendigkeit der Bestimmung von Anfang und Ende einer Dauer bereits im Titel, Simmel hat in seinem gewiss nicht besten, in kunsthistorischen Grundseminaren aber sehr beliebten Essay *Der Bildrahmen* ausgeführt, dass der distanzierende Rahmen wesentlich zur Ganzheits- erfahrung des Bildes beitrage.¹¹⁶ Grenzfälle sind hier am aufschlussreichsten, Fotografen wissen in der Regel, dass die Kamera die Aufnahme, der Fotograf aber das Bild erzeugt, dennoch gibt es immer wieder Versuche, dem technischen Apparat selbst Intentionalität zu entlocken.¹¹⁷ Und die ›abstrakten Bilder‹ des malenden Schimpansen Congo? Es sind keine Kunstwerke, denn der Affe wusste nicht, was er tat. Der Dingfetsch aller Institutionentheoretiker, Marcel Duchamps *Fountain*? Es ist natürlich kein Kunstwerk, sondern ästhetische Strategie, *bloße* Intentionalität; Duchamp hat die sinnliche Gestalt des Urinals nicht hervorgebracht. Das Signieren von irgendetwas als Usurpationsakt reicht für Werkcharakter nicht aus – und es ist kein Zufall, dass die Concept Art als Duchamps legitime Erbin die Arbeit am Material verweigert und dem Werkbegriff indifferent gegenübersteht. Kippenbergers Selbstporträts, die er von

112 Zum Problem der Werkfinalität vgl. Barbara Hess: *Willem de Kooning 1904-1997*, Köln 2007, S. 69; Högrefe: *Beuysianismus* (Anm. 27), S. 67.

113 Wolfgang Rihm: »Offene Enden. Loses zu Klang und Schrift«, in: ders.: *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, hg. von Ulrich Mosch, München 2002, S. 131-142, hier S. 131.

114 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1830), hg. von Friedhelm Nicolin/Otto Pöggeler, Hamburg⁸1991, S. 209 (§ 258): Zeit »ist das Sein, das, indem es ist, nicht ist, und indem es nicht ist, ist; das angeschaute Werden«.

115 Wolfgang Rihm: »Musikalische Freiheit«, in: ders.: *Offene Enden* (Anm. 113), S. 51-73, hier S. 67.

116 Vgl. Georg Simmel: »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: ders.: *Gesamtausgabe* (Anm. 17), Bd. 7, S. 101-108, hier S. 101f.

117 Fridhelm Klein: »Abstand – Landschaften. Eine Landkarte im Kopf und keine Möglichkeit zu vergessen. Geschichte(n) erzählen«, in: Manfred Smuda (Hg.): *Landschaft*, Frankfurt a. M. 1986, S. 299-310, hat »Kameraschleudern« erprobt: »Eine an einer ca. 3-5 Meter langen Schnur befestigte Foto-(Film- oder Video-)Kamera wird mit den Händen um den eigenen Drehpunkt geschleudert. Während des Schleudervorgangs wird der Selbstauslöser betätigt. Die Kamera nimmt in einer Folge von Einzelbildern den Vorgang auf« (S. 309). Wer ist der Künstler: die Kamera oder der Schleuderer? Natürlich der Schleuderer, ungeachtet des Ertrags seiner Aktion.

handwerklich begabteren Plakatmalern herstellen ließ? Es sind Kunstwerke, nur nicht seine eigenen. Warhols (gelegentlich verfremdende) Marilyn's und Suppenbüchsen, Reproduktionen des bereits Reproduzierten, auch sie nicht immer von ihm selbst ›Werk gerichtet‹? Es sind Kunstwerke, nur ist Sinn und Wert dieser Übung bis heute umstritten.

Es bedarf demnach einer nicht nur reflexiven, sondern auch praktischen Auseinandersetzung mit irgendeiner Materialität: Gedichte wird sich ihr Verfasser sicherlich wenigstens einmal laut vorlesen, Prosa wird mehrfach überarbeitet *und* hoffentlich auch auf ihr lautliches Profil überprüft, Flauberts Exerzitien im *gueuloir* sind berühmt. Für Musiker und bildende Künstler, die nicht ohne Grund Ateliers mieten, ist der Hinweis trivial; ein okkasionelles, zielloses Machen-Wollen reicht nirgendwo aus. Hier ist man übrigens auch bei der Untauglichkeit der von Schiller über Gadamer bis zur Wellmer-Schule¹¹⁸ gebräuchlichen Spiel-Metapher für ästhetische Belange, denn das Spiel hat zwar »Überschußcharakter«,¹¹⁹ aber nichts Werkmäßiges, da es per definitionem keinen Ertrag erwirtschaftet.¹²⁰

Weiterhin sind Kunstwerke als jeweils Besonderes oder ›Interessantes‹ *auffällig* individuell,¹²¹ als manifestierte (und damit, systemtheoretisch: strikte) Kopplungen von objektiv nichtwirklichen Entitäten an Materialität oder sinnliche Wahrnehmung,¹²² zudem potentiell datier-, reproduzier- bzw. dokumentierbar, aber, und das mag widersprüchlich klingen, wie jedes historische Ereignis nicht wiederholbar, »[e]s läßt sich nicht zweimal dasselbe schreiben«.¹²³

Sehr wohl aber *dauern* sie in auffälliger Gegenwart konträr zur bloßen, nämlich ephemeren sinnlichen Wahrnehmung,¹²⁴ im Gegensatz zu ihr sind sie auch potentiell aktualisierbar, während die Erinnerung bekanntlich trägt. Damit ist weiterhin das seltsame Phänomen des Auratischen als »Residualwert«¹²⁵ berührt, Moritz endet seine wichtigste Abhandlung emphatisch mit: »Und von sterblichen Lippen, läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als *es ist!*«¹²⁶ Anders als bei Hegel, von dem er sich explizit absetzt, ist für den späten Simmel in den Artefakten, obwohl den objektiven ›Kulturwerten‹ zugehörig, die subjektive Energie nicht überwunden, sondern seltsam kondensiert, am oder im Material gebunden, und dennoch, im Kunstwerk »muß der subjektive Geist zwar seine Subjektivität, aber nicht seine Geistigkeit

118 Vgl. z. B. Menke: *Die Souveränität der Kunst* (Anm. 109), S. 109, 156 f.

119 Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, S. 30.

120 So Heinrich Popitz: *Spielen*, Göttingen 1994, S. 7, 31, in expliziter Absetzung vom Werkbegriff.

121 Vgl. Rihm: »Musikalische Freiheit« (Anm. 115), S. 69: »Werke sind Individuen.«

122 Grenzfälle wie Walter de Marias *Vertikaler Erdkilometer*, versenkt während der documenta 1977, zeigen die Angewiesenheit des Artefakts auf Wahrnehmbarkeit.

123 Rihm: »Offene Enden« (Anm. 113), S. 137.

124 In diese Richtung stößt Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 56, 215-218, 244 f., der allerdings die Exklusivität des Kunstwerkes depotenziert.

125 Richard Wollheim: *Objekte der Kunst*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1982, S. 88.

126 Moritz: »Über die bildende Nachahmung des Schönen« (Anm. 22), S. 78.

verlassen.«.¹²⁷ Das ist es. »Ja vielleicht gibt es gar keinen sublimeren persönlichen Genuß des eigenen Werkes, als wenn wir es in seiner Unpersönlichkeit und seiner Gelöstheit von all unserem Subjektiven empfinden«, hier die produktionsästhetische Seite. Die rezeptionsästhetische: »Neben allem subjektiven Genuß, mit dem z. B. das Kunstwerk sozusagen in uns eingeht, wissen wir als einen Wert besonderer Art, daß es überhaupt da ist, daß der Geist sich dieses Gefäß erschaffen hat.«.¹²⁸ Diese Befriedigung angesichts des schieren Daseins, Simmel spricht auch vom »Gefühl des unverdienten Geschenkes«,¹²⁹ wird eher selten registriert.¹³⁰ Simmel meint natürlich prinzipiell angelegene Kunstwerke (nicht aber den Sammler), vielleicht kennt jeder, der Joyces *Ulysses* dann doch gelesen hat, das seltsam stauende Gefühl, eine Art Demut ob ästhetischer Fülle, die übrigens nicht an vermeintlich hoher oder niederer Kunst, Länge oder Kürze hängt. Dennoch, warum kommt es zu dieser, anders als Hegel dachte, modern immer noch persistierenden Bereitschaft, »unser Knie [zu] beugen«,¹³¹ die bei Autoren wie George Steiner oder Botho Strauß gar zu Resakralisierungen des Kunstwerkes führt?

Der einzig seriöse Ausweg scheint, eine relativ strikte Bindung infiniter Sinn-genese (die natürlich immer und jederzeit möglich ist, auch als völlig interner Bewusstseinsprozess, hier behalten Kant und Husserl recht) an geglückte Formfindungen zu vermuten.¹³² Diese ist offenbar nicht planbar, wer sich vornimmt, ein bedeutendes Kunstwerk zu produzieren, wird immer scheitern.

Dennoch, was ein Kunstwerk, hegelianisch gesprochen, »an und für sich« ist, wissen wir nicht, das Kunstwerk ist *unbekannt*, und zwar sowohl auf produktiver als auch rezeptiver Seite. Das nun ist nicht so frappant, wie es klingt, Ästhetik nämlich bedarf keines »voll identifizierbaren Objektes«,¹³³ während andererseits gilt: »Propositionales Erkennen kann und darf keine Rücksicht auf das Besondere nehmen«, ja »Erkennen muß die jeweilige und oft wechselnde sinnliche Präsenz seiner Objekte ignorieren.«¹³⁴ Trotz aller Skepsis gegenüber Künstlerästhetiken und eines generellen Zweifels, ob man dem, was im Subjekt vorgeht, überhaupt auf die Spur kommen kann,¹³⁵ ist doch aufschlussreich, dass der Moment, an dem *etwas* so weit intern konfiguriert und zu-

127 Georg Simmel: »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«, in: ders.: *Gesamtausgabe* (Anm. 17), Bd. 14, S. 385-416, hier S. 390.

128 Ebd., S. 392f.

129 Simmel: »Der Bildrahmen« (Anm. 116), S. 102.

130 In etwa benachbart dazu Adorno: *Minima Moralia* (Anm. 53), S. 92, der meint, es sei »die Höflichkeit Prousts, dem Leser die Beschämung zu ersparen, sich für gescheitert zu halten als den Autor«.

131 Hegel: *Werke* (Anm. 17), Bd. 13, S. 142.

132 Allerdings keinesfalls als Identität von Sinn und Gegenstand, sonst wäre man beim »Goethe-Symbol« der Epoche um 1800, die den Effekt wohl sah, ihn aber nicht erklären konnte.

133 Gotthard Günther: »Sein und Ästhetik. Ein Kommentar zu Max Benses »Ästhetische Information«, in: ders.: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, 3 Bde., Bd. 1, Hamburg 1976, S. 429-440, hier S. 434.

134 Seel: *Ästhetik des Erscheinens* (Anm. 124), S. 93.

135 Boehm: »Das Werk als Prozeß« (Anm. 87), S. 336, 343, schlägt daher vor, sich strikt an die Realisationen zu halten.

gleich nach außen abgegrenzt ist, dass es eine Art ›Eigenleben‹ gewinnt und nur noch seinen je eigenen Prämissen folgt, die sich in *Forderungen* übersetzen, theoretisch nicht zu bestimmen ist. Bob Dylan und Keith Richards geben gern zu Protokoll, dass die Songs *sie* suchen, nicht umgekehrt¹³⁶ – und selbstverständlich kann monate- oder jahrelang Flaute herrschen, dann aber das Songmaterial für ein neues Album in wenigen Nächten entstehen.¹³⁷ ›Flow‹ ist dafür nur eine Metapher.

Konsistentere Künstlerästhetiken der Moderne ist das nur zu vertraut, das Werk ist nicht ›da‹, sondern wird angenähert,¹³⁸ indem man auf ein ›real unknown‹ zusteuert.¹³⁹ Noch mit hohem Pathos hält Paul Valéry dafür, dass sich jeder Künstler »la noble incertitude« gegenüber Zufall und Unendlichkeit stellen müsse,¹⁴⁰ Willi Baumeister umkreist explizit das *Unbekannte in der Kunst* und meint, »[w]ie der Schmied, der zuerst einige Male leer daneben schlägt, um seines eigenen Rhythmus gewärtig zu sein, läßt er [der Künstler] langsam seine eigenen Empfindungen am Widerstand des Materials sich entwickeln«,¹⁴¹ Wolfgang Rihm spricht von einer »Begegnung mit dem Unbenannten«, »[m]eine musikalische Sprache hat sich geformt wie ein Dialekt an konkreten Objekten«,¹⁴² Entscheidend ist die Ambiguität zwischen Suche und Setzung, ›evaluativem‹ Konjunktiv und Aussage, Rihm z. B. »muß künstlerisch im Indikativ reden können«,¹⁴³ obwohl gelte: »Das Werk ist die Suche nach dem Werk«,¹⁴⁴ ja: »Das Werk selbst ist abwesend«,¹⁴⁵ So wird nicht Originalität, aber die Idee vom Original abgewiesen, »[e]s gibt kein Unikat in der Musik«, Rihm komponiere »vor der Musik, auf diese hin«,¹⁴⁶ verstanden als »Zeichen, [...] das sich wird«,

136 Vgl. Thomas Hüetlin: »So ist das Leben – es passiert«, Interview mit Bob Dylan, in: *Der Spiegel* 42 (1997), S. 245-252, hier S. 249; Keith Richards/James Fox: *Life*, London 2010, S. 268 f., 299, 316 f., 347 f.

137 Beschrieben bei Bob Dylan: *Chronicles*, Vol. 1, New York 2004, S. 165 f.: Nach einer sechsjährigen Krise, die in den 1980er Jahren auch seiner Reputation erheblich schadete, entstand das Material für *Oh Mercy* von 1989, ein Album, das ihn wieder diskutabel machte, in kürzester Zeit – der Autor weiß nicht wie, nur wo: nachts am Küchentisch.

138 Nur ein theoretisch in jeder Hinsicht unzulänglicher Autor wie Uwe Johnson: *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1980, S. 170, kann daher behaupten: Erst wenn der Plot vollständig imaginiert, »auswendig in seinem Bewusstsein wohnhaft« sei, setze er zur Niederschrift an. Wenn es sich tatsächlich so verhielte, müsste nicht zuletzt gefragt werden, warum sich die Fertigstellung des vierten Bandes der *Jahrestage* um ein gutes Jahrzehnt verzögerte.

139 Zum Begriff im Anschluss an die Metamathematik Wolfram Högbe: *The Real Unknown. Ein Rückblick auf die Moraledebatte der letzten Jahre*, Erlangen/Jena 2001, S. 17.

140 Paul Valéry: »De l'éminente dignité des arts du feu« (1930), in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. von Jean Hytier, Bd. 2, Paris 1960, S. 1241-1243, hier S. 1242.

141 Willi Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst* (1947), Vorwort von Otto Bihalij-Merin, Köln 1960, S. 173.

142 Wolfgang Rihm: »Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Jungerkomponist sein)«, in: ders.: *Offene Enden* (Anm. 113), S. 9-16, hier S. 16.

143 Ebd.

144 Rihm: »Musikalische Freiheit« (Anm. 115), S. 61.

145 Ebd., S. 62.

146 Rihm: »Offene Enden« (Anm. 113), S. 131.

schreibt also, wie das Reflexivpronomen zuverlässig anzeigt, seinem Gegenstand selbst Subjektcharakter zu. Das sind natürlich Überspitzungen, die sich aber mit John Deweys pragmatistischer Ästhetik zumindest formalisieren lassen. Kunstwerke sind natürlich *keine* Subjekte, folglich kann man mit ihnen auch nicht interagieren, aber es ergibt sich doch ein jeweils seltsam reziproker, ungeplanter Sog von Gestaltwerdung des Artefakts *und* subjektiver Differenzierung des Künstlers,¹⁴⁷ auch hier bleiben Formulierungen wie ›call and response‹, ›the demands of art‹ usw. eher hilflose Metaphern.

Alois Hahn liebt die Rede von Sinngeneratoren,¹⁴⁸ doch auch das könnte noch als Sakralisierungsbedürfnis missverstanden werden. Wichtiger ist einerseits, dass man Polysemie nicht sehen, ja nicht einmal synchron (im buchstäblichen Sinne) denken kann,¹⁴⁹ andererseits, dass prominente ästhetische Theorien oft dreistellig operieren, um krude Identifikationen ›des‹ Kunstwerkes zu meiden, genannt seien nur Husserls Unterscheidung von Bildträger, Bildobjekt und Bildsujet sowie Jauß' Triade von Text, Rezeptionsgeschichte/Erwartungshorizont und Leser, die den ›Werkcharakter als Konvergenz‹ dieser Polaritäten begreift.¹⁵⁰ Auch Max Raphaels analytische Unterscheidung einer *materialen* Daseins- von der semantisch-expressiven Wirkungsform, die das elaborierte Gebilde (›Suggestion‹), welches nur ›Anhaltspunkte‹ für die vom Betrachter immer wieder neu zu vollziehende sinnhafte Gestaltbildung (›Evokation‹) gebe,¹⁵¹ separiert ›zwei Seiten ein und desselben Akts‹ ästhetischer Realisation,¹⁵² und kann als Kautel des von der Lebensphilosophie zum Materialismus konvertierten Kunsthistorikers gegen Metaphysikverdacht verstanden werden.

Das Kunstwerk ist nach all dem Gesagten ›wesentlich nichtidentisches Objekt‹¹⁵³ und folglich ein ontologischer Skandal, denn, man entsinnt sich, für Quine gibt es ohne Identität keine Entität – und umgekehrt, eine Ansicht, die er selbst übrigens für

147 Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung* (1934), übers. von Christa Velten u. a., Frankfurt a. M. 1980, S. 319-346, insb. 326, 330, übrigens mit Hinweis auf das ›Wagnis ins Unbekannte‹ (S. 319).

148 Cornelia Bohn/Alois Hahn (Hg.): *Sinngeneratoren. Fremd- und Selbstthematisierung in soziologisch-historischer Perspektive*, Konstanz 2001.

149 Vgl. Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1960), übers. von Lisbeth Gombrich, Berlin 2000, S. 264, 269; Werner Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 31; Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990, S. 231 f.

150 Edmund Husserl: ›Phantasie und Bildbewußtsein‹ (1904/05), in: ders.: *Husserliana*, Bd. 23: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, hg. von Eduard Marbach, Den Haag 1980, S. 1-108, hier S. 18 f.; Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982, S. 658, 694 f., 738-740.

151 Max Raphael: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? ›The Demands of Art‹* (1940), hg. von Klaus Binder, Nachwort von Bernd Growe, Frankfurt a. M. 1989, S. 331. Die Unterscheidung selbst stammt von Adolf von Hildebrand: ›Das Problem der Form in der bildenden Kunst‹ (1893), in: ders.: *Gesammelte Schriften zur Kunst*, bearb. von Henning Bock, Köln/Opladen 1969, S. 199-265, hier S. 213, wird von Raphael aber anders verstanden.

152 Raphael: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* (Anm. 151), S. 331.

153 So Pudelek: ›Werk‹ (Anm. 18), S. 528, was ihn aber gar nicht beunruhigt.

trivial nimmt.¹⁵⁴ Ontologie der Kunst ist nach den Exzessen in der Nachfolge Heideggers heute jedoch fest in den Händen der analytischen Philosophie, die außer dem Sonderfall Nelson Goodman¹⁵⁵ lediglich eine Fülle von »Begriffsanalyse[n]«¹⁵⁶ und vielleicht noch Skepsis gegenüber allzu kompakten Antworten angemeldet, sonst aber wenig Grundstürzendes zur Ästhetik mitzuteilen hat.¹⁵⁷ Und dennoch, Reinold Schmücker greift Günter Patzigs Objektiv-Nichtwirkliches als ontologisch eigentümlich Zwitteriges¹⁵⁸ auf und verbindet es mit der über Peirce, Wollheim u. a. tradierten Type-Token-Theorie,¹⁵⁹ womit der Eintritt des Werkes in die Existenz an eine originale Realisierung, von der dann Versionen möglich sind, geknüpft wird. In seiner Lesart ist ›Type‹ das ideal-mentale Konstrukt, ›Token‹ hingegen sein Realisat,¹⁶⁰ da es zwingend eines »sinnlichen Ausgangs- und Anhaltspunkt[s]« bedürfe (152).¹⁶¹

Der große Vorteil dieses Vorschlags liegt an der Plausibilisierung des Verhältnisses von Werk und Manifestation, obwohl nicht ganz klar ist, wie eng sich die – als solche zwingende – Kopplung von Type und Token ausnimmt, wenn gilt, »daß auch das Original nur eine Manifestation des Werkes ist und nicht dieses selbst« (161). Zwar bleibt es hier bei der »ontologische[n] Differenz« (ebd.), um aber das Problem von Versionen, Übersetzungen, Parodien etc. zu beantworten, verlangt Schmücker nach einer »Äquivalenzdiagnose« in »Fällen von relativer Werkidentität« (158 f.). Auch digitale Bilder u. ä., bei denen es ›das‹ Original nicht gibt, lassen sich hiermit gut er-

154 Vgl. Willard Van Orman Quine: »Über die Individuation von Eigenschaften«, in: ders.: *Theorien und Dinge*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1985, S. 128-142, hier S. 130.

155 Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1968), übers. von Bernd Philippi, Frankfurt a. M. 1995, hat einen hoch anregenden Entwurf einer Zeichensystembezogenen Logik der Repräsentation vorgelegt, doch für die ontologische Frage nach dem Werkstatus ist es misslich, dass Goodman gar keine ausgezeichnete ›Wirklichkeitswelt‹ (Simmel) mehr kennt; Zeichensysteme, unter ihnen Sprache, repräsentieren auf ihre je eigene Art, hier gibt es keine ontologische Differenz von Realität und Kunst.

156 Vgl. Amie L. Thomasson: »Die Ontologie literarischer Werke«, in: Danneberg/Gilbert/Spoerhase (Hg.): *Das Werk* (Anm. 7), S. 29-46, hier S. 40. Als jüngeres Beispiel Feige: *Philosophie des Jazz* (Anm. 96), S. 42, der nach einem guten Drittel des Gesamttextes anhebt, »erst einmal angemessen zu klären, worüber wir eigentlich sprechen«.

157 Vgl. Meyer: »Notizen« (Anm. 2), S. 196 f. Durchweg an der Sache vorbei etwa reden die Autoren in Stefan Deines/Jasper Liptow/Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.

158 Vgl. Günter Patzig: »Über den ontologischen Status von Kunstwerken«, in: Friedrich Wilhelm Korff (Hg.): *Redliches Denken. Festschrift für Gerd-Günther Grau*, Stuttgart 1981, S. 114-129, hier S. 116, im Anschluss an Frege.

159 Vgl. Wollheim: *Objekte der Kunst* (Anm. 125), S. 77-85, 239 f.

160 Vgl. Reinold Schmücker: »Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Einheiten«, in: ders. (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn 2005, S. 149-179. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

161 Das gilt auch für Literatur, die wenigstens einmal vernommen oder gelesen werden muss, um zu existieren. James Shelley: »Das Problem nichtperzeptueller Kunst«, in: Stefan Deines/Jasper Liptow/Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013, S. 270-295, hier S. 286, fragt, wo in Literatur denn die sinnliche Wahrnehmung bleibe. Die Antwort liegt auf der Hand, denn die funktionale Äquivalenz zur Perzeption ist natürlich die über Zeichenketten angeleitete Imagination.

klären (161),¹⁶² allerdings ist Schmücker bei positivem Äquivalenzurteil auf einen »Konsensindex« angewiesen, da er eine logisch-»schematische Lösung nicht für möglich« hält (158). Das klingt nun sehr abstrakt, daher zwei Beispiele aus der populären Musik: Bob Dylan dekonstruiert auf der Bühne seit Jahrzehnten seine weltberühmten Stücke, erst die Intonation einiger Verse von z. B. *It's All Over Now, Baby Blue* zeigt an, dass dieser Song zu Gehör gebracht wird; für Frank Zappa war der Werkbegriff fließend-mutativ,¹⁶³ oft erlaubt allein das Wiedererkennen einiger Takte der Kernmelodie festzustellen, dass es sich z. B. um eine Version von *Peaches en Regalia* (bzw. eine Weiterentwicklung unter dann neuem Titel) handelt. Damit wird einerseits klar, dass es eine Übereinstimmung von Partitur und Aufführung, wie Goodman sie als Idealfall annimmt, gar nicht geben kann,¹⁶⁴ andererseits, dass es sich um Strukturäquivalenz, nicht bloße Isomorphiestiftung handeln muss. Allerdings kommt mit dem »evaluativen« Konsens die soziale Komponente ins Spiel, und diese ist nun in der Tat relativ, vielleicht eine Schwachstelle von Schmückers Vorschlag. Wichtig bleibt, dass »Werk und Original gleichursprünglich« sind, »[o]hne Originale gäbe es keine Kunstwerke« (167). Jedes Kunstwerk als Bindung von objektiv-nichtwirklicher Entität an Materialität muss einmal das Licht der Welt erblickt haben, sonst *ist* es nicht, »keinesfalls« gehe es als bloß subjektives Phänomen durch (173). Auch die beliebte Frage, ob Kunstwerke weiter existieren, wenn sie physisch vernichtet wurden, beantwortet Schmücker klar: Nur, solange wenigstens eine Manifestation überdauere (168). Repliken einer Skulptur, vielleicht sogar fotografische Dokumentationen reichen für die Weiterexistenz des Kunstwerkes aus; sollte irgendjemand die *Buddenbrooks* auswendig können, ist der Bestand des Werkes gesichert, auch wenn alle Druckexemplare und Dateien über Nacht verschwänden, »[k]unstontologisch hat das Original deshalb eine mäeutische Funktion« (167).

Dennoch bleibt die bange Frage: »Ist die metaphysische Referenz überhaupt abzuwehren?«¹⁶⁵ Sie ist es nicht, gerade »Metaphysik ist Kunstsache!«,¹⁶⁶ modern wird das Werk sogar ihr zentrales Organon, allerdings sehr anders, denn Schelling wädhnte.¹⁶⁷ Verantwortlich dafür ist die unauflösliche, doch, wie Heidegger und Adorno

162 Und zwar als »plurale Originale«, denn »alle jene gleichursprünglichen Primärexemplare, die ein solches plurales Original bilden, sind perzeptorisch völlig äquivalent« (Schmücker: »Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Einheiten« [Anm. 160], S. 161). Bearbeitete man z. B. ein Digitalfoto, müsste man wohl von »Version« sprechen.

163 Vgl. dazu Ingo Meyer: *Frank Zappa*, Stuttgart 2010, S. 131-142; ders.: *Frank Zappa. 100 Seiten*, Stuttgart 2018, S. 45-55.

164 Vgl. Goodman: *Sprachen der Kunst* (Anm. 155), S. 117; kritisch dazu Wollheim: *Objekte der Kunst* (Anm. 125), S. 85: Übereinstimmung setze eine »universelle Notation« voraus, die Aufführungen recht eigentlich überflüssig erscheinen lasse.

165 Karl Heinz Bohrer: »Philosophie der Kunst oder Ästhetische Theorie. Das Problem der universalistischen Referenz«, in: ders.: *Das absolute Präsens. Zur Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1994, S. 121-142, hier S. 141.

166 Beat Wyss: »Der notwendige Anachronismus in der Kunst«, in: ders.: *Die Wiederkehr des Neuen*, hg. von Silke Walther, Hamburg 2007, S. 145-157, hier S. 157.

167 Bei Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendentalen Idealismus* (1800), hg. von Horst D. Brandt/Peter Müller, Hamburg ²2009, S. 299, ist die »Kunst das einzige wahre

bemerkten, konfliktuelle Bindung von potentiell infiniter Sinn-genese an material finite Gestaltungen. Roman Jakobsons beinerne These: »Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«¹⁶⁸ heißt auf Deutsch ja nicht mehr, als dass Literatur (Kunst) im Gegensatz zu Gebrauchstexten und -gegenständen dichter strukturiert ist, also mehr zu denken gibt. Das in der Tat Paradoxe am Kunstwerk aber ist der Umstand, dass mit zunehmender Elaboriertheit seine Unbestimmbarkeit *zunimmt*, übrigens völlig konträr zu Handwerk und Wissenschaft. Und niemand weiß, was Sinn eigentlich *ist*.¹⁶⁹ Dafür nur drei Hinweise, die Naturwissenschaften verfügen über keinen Bedeutungsbegriff,¹⁷⁰ alle neuroästhetischen Zukunftsvisionen sind daher verfehlt. Luhmann hat ›Sinn‹ als »differenzlosen« Begriff« im Dienste eines »Überschusses an Verweisungen« definiert;¹⁷¹ so ist alles, was für uns ist, nur im Medium Sinn. Wie aber sollten wir dann dieses Medium extern beschreiben können?¹⁷² Es bleibt wohl nur ein ›großer Gang‹, nämlich das Ausbuchstabieren. Wolfram Högbe hat mittlerweile eine ganze Palette von Erkundungen nichtpropositionaler Bedeutungssphänomene zur Explikation einer Metaphysik »von unten« vorgelegt,¹⁷³ bei denen die Künste stets eine erhebliche Rolle spielen. Fraglos, »Verweisung ist möglich«¹⁷⁴ – aber wie geht das?¹⁷⁵ Wie schaffen es die Bilder, »das *eine* im Lichte des *anderen*« zu zeigen?¹⁷⁶ Spricht die Musik zu

und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie« aus einer theoriebautechnischen Aporie: Reflexion (Philosophie) kann das Absolute nicht denken, ohne es durch referentiellen Zugriff in Gegenstand und Begriff zu »spalten«, Kunst jedoch realisiert es gleichsam bewusstlos.

168 Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik« (1960), in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. von Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121, hier S. 94.

169 Vgl. Meyer: »Notizen« (Anm. 2), S. 202.

170 Bereitwillig konzidiert bei Gerhard Roth: *Aus der Sicht des Gehirns*, Frankfurt a. M. 2003, S. 204 f. Ich unterscheide hier nicht in analytischer Tradition zwischen Sinn und Bedeutung.

171 Luhmann: *Soziale Systeme* (Anm. 44), S. 93. Es gibt bei Luhmann daher »Sinnlosigkeit« allenfalls als temporäre »Verwirrung von Zeichen«, niemals im Erleben (S. 96).

172 Das gilt auch für Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁷1993, S. 151, der Sinn als »Existenzial des Daseins« denkt und noch mit Sinnlosigkeit rechnet, wo doch nur die Gefahr verfehelter Existenz gemeint ist.

173 Als »Pronominalmetaphysik« erstmals gefordert bei Wolfram Högbe: *Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings »Die Weltalter«*, Frankfurt a. M. 1989, S. 129.

174 Högbe: *Beuysianismus* (Anm. 27), S. 95, 124.

175 Jede Semiotik setzt das eigentlich Erklärungsbedürftige, nämlich Referenz, sei es als diffuser Bezug, gestörte oder erschwerte Repräsentation, immer schon voraus. Gotthard Günther: »Sein und Ästhetik« (Anm. 133), S. 434, hat die zutiefst »metaphysische Natur des Zeichens« betont, denn wäre es anders, hätte Derrida gar nicht zu seinem Thema einer semiotischen Kritik abendländischer Metaphysik finden können. Das Problem freilich ist nicht die Kritik der Repräsentation, sondern das Wunder ihres Gelingens.

176 Gottfried Boehm: »Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 34-53, hier S. 37.

uns, oder nüchterner, konfigurieren sich Klänge tatsächlich zu Bedeutungen?¹⁷⁷ Warum überhaupt ertragen wir Metaphern? Die Crux des Ganzen ist wohl, dass Repräsentation zwingend Äquivalenz, Isomorphie, Substituierbar-, ja Ähnlich- und Vergleichbarkeit impliziert, womit aber Singuläres bzw. ein identitärer Bezug dranzugeben ist. Für pragmatische Kontexte ist das meist unproblematisch, Annäherungen an Kunstwerke jedoch setzen davon frei, aber gewiss nicht spielerisch. Vielleicht könnte man sagen, Kunstwerke suchen diese Aporie, »spreizen« sie, während wir dergleichen im Alltagshandeln tunlichst vermeiden sollten. Darüber freilich, dass unsere kognitiven Energien letztlich unaufhellbar sind, kann man schwer werden – oder anhand von Kunstwerken immer wieder staunen.

177 Vgl. zu dieser traditionell schwierigen Frage Guido Kreis: »Über Sinn und Bedeutung in der Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2011), S. 85-96.