



STEFAN OEHM

Prolegomena zu einer Revision des Werkbegriffs

Philosophieren ist Ringen nach dem besten Ausdruck.

Richard Gätschenberger, *Symbola*¹

Präludium

Wie Phoenix steigt derzeit wieder der Werkbegriff aus der Asche. Allenthalben wird über ihn, insbesondere in der Literaturwissenschaft, debattiert². Da werden die Grenzen des Werks ausgelotet, werden ontologische gegen normative gegen pragmatische Werkkonzepte abgewogen. Es wird gefragt, was wann Werk ist, was schon Werk, was noch nicht Werk ist oder nie Werk sein kann. Wird Text vom Werk vom Artefakt von der Schöpfung geschieden, mit großer Beredsamkeit über Werkfunktionen und Funktionslosigkeit gestritten und ‚Werk‘ wahlweise als ästhetischer Grundbegriff verhandelt oder verworfen. Gegenständliche Entitäten bildender Künste werden im Zuge des *performative turn* als ‚Werke‘ bezeichnet, die Resultate transitorischer Künste hingegen als Ereignisse begriffen. Demgegenüber verdoppelt die typentheoretische Kunstontologie die Anzahl der Werke, indem sie Typen zu den eigentlichen Werken erklärt, die ins platonisch anmutende Reich der Abstrakta platziert werden. Die sinnlich wahrnehmbaren Werke werden dagegen zu Token degradiert, zu subalternen Verkörperungen der Typen in der Wirklichkeit. Auf Seiten persistierender Entitäten werden ‚Werk‘, ‚Kunstwerk‘ und ‚Kunst‘ fast schon synonym gebraucht, während auf Seiten transitorischer Ereignisse zwar bisweilen von ‚Werken‘, jedoch nur selten von ‚Kunst‘ und kaum von ‚Kunstwerken‘ die Rede ist³ – wer nennt schon Goethes *Faust*⁴, van Beethovens *Fidelio*, Miles Davis‘ *So What* oder gar eine Improvisation von *So What* ein ‚Kunstwerk‘?

¹ Richard Gätschenberger (1920): *SYMBOLA – Anfangsgründe einer Erkenntnistheorie*, G. Braunsche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe (I. Teil, 1. Kapitel, S. 13).

² So auf dem Symposium *Wiederkehr des Werks? Zur Gegenwart des literarischen Werkbegriffs*, das 2015 in Hannover stattfand. Cf. auch: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (ZÄK)*, Band: *Werk-Zeuge – Der Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen*, Heft 65/1 (2020); Danneberg Gilbert, Spoerhase (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs* (2019); Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (2019); Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk: Wechselwirkungen und Perspektiven*, Special Issue 3 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2018); Paisley Livingston: *History of the Ontology of Art*, online unter: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/art-ontology-history/> (2011; substantive revision: 2013) (zuletzt abgerufen: 09.06.2022); Carlos Spoerhase: *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 11 (2007); Reinold Schmücker (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst* (2003); Robert Howell: *Ontology and the Nature of the Literary Work*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (2002); Maria E. Reicher: *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs* (1998) u.v.a.m.

³ Eine Ausnahme bildet neben Horst Thomé, der in seinem Artikel im *Reallexikon der deutschen Literatur* das literarische Werk als „poetisches Kunstwerk“ (Thomé 2003: 832) bezeichnet, auch Emil Ermatinger: *Das dichterische Kunstwerk* (1921) und vor allem Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk* (1948). Aber obgleich dieses Buch zumindest bis in

Da sind wir schon beim nächsten großen Problem: In welcher Form sind *Faust*, *Fidelio* und *So What* gegeben, wenn nicht im „Tun eines Interpreten im Sinne eines ‚Ausführenden‘ (des Instrumentalisten, der ein Musikstück spielt oder des Schauspielers, der einen Text vorträgt)“ (Eco 2016: 29) resp. im Tun „eines Interpreten im Sinne des Kunstkonsumenten“ (ebd.: 29)? Falls sie weder in der einen noch in der anderen Form gegeben sein sollten: Um welche Form handelt es sich dann, in der diese Werke gegeben sind? Etwa um die jeweilige Notation? Diese „unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, dass man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht“ (Humboldt 1979: 418)? Wenn eine Aufführung lediglich die Aufführung eines Werks ist, die Notation aber nicht das Werk selber, sondern eben nur dessen Notation ist – was ist dann das Werk, das aufgeführt wird und als Gradmesser für die Qualität der jeweiligen Aufführung dienen soll? Eine Schimäre namens ‚abstrakter Gegenstand‘ resp. ‚Typ‘? Oder kommt einer Aufführung gar nicht der subalterne Rang gegenüber dem ‚eigentlichen‘, aufgeführten Werk zu, der ihr nur allzu gerne in der Literaturwissenschaft zugewiesen wird (in der Theaterwissenschaft verhält es sich ja seit Max Herrmann eher anders herum)? Gibt es womöglich gar nicht zwei verschiedene Werke, das ‚eigentliche‘ Werk und die Aufführung? Stellt die Aufführung – im umfassenden Sinne des „Interpretationsprozess(es)“ (Eco 2016: 29) verstanden, der sowohl die Verhaltensform „eines ‚Ausführenden‘“ als auch die „des Kunstkonsumenten“ (ebd.: 29) umfasst – in Wahrheit vielleicht die einzig mögliche physikalische Seinsweise transitorischer Ereignisse dar? Ist also die jeweilige Aufführung *de facto* das Werk dieser Künste? Handelt es sich bei den Resultaten künstlerischen Schaffens in der Literatur um so etwas wie *verschleierte* Aufführungen? Tun wir uns mit der Bestimmung des Werkcharakters dieser Künste nur deshalb so schwer, weil wir in guter alter abendländischer Tradition dazu neigen, die ‚Dinge‘ an der Norm physischer Gegenständlichkeit, der „*Handgreiflichkeit* ihrer Objekte“ (Boehm 1983: 329) auszurichten? Was ist mit den ungezählten Meisterwerken aus den letzten rund 3.000 Jahren in den verschiedenen Kulturen dieser Welt, die nie notiert wurden oder schlicht nicht notiert werden konnten, weil doch die Notation eine recht junge Erfindung ist – in der Musik finden sich in unserem Kulturraum systematische Formen beispielsweise erst etwa ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. (griechische Instrumentalnotation). Von solchen transitorischen Ereignissen wie den Improvisationen im Jazz⁵ einmal ganz abgesehen, die eben nicht auf Notationen beruhen, sondern spontane, individuelle Variationen sind. Weshalb sie der Philosoph Daniel Martin Feige begrifflich von den musikalischen Interpretationen differenziert, die demgegenüber auf solche Notationen zurückgreifen (während Feige es weitgehend bei einer nüchternen Differenzierung belässt, wertet Nicolas Wolterstorff: In musikalischen *Improvisationen* sieht er, im Gegensatz zu musikalischen *Interpretationen*, „weder Aufführungen noch Aufführungswerke“ [Wolterstorff 2003: 53]).

So eloquent die Argumentationen, so ergiebig die Einsichten, so überraschend die Erkenntnisse auch vielfach sein mögen: Begriffliche Unschärfen, so wie sie bei den Begriffen ‚Werk‘ und ‚Kunstwerk‘ augenfällig sind, finden sich in zentralen Abhandlungen auch in anderen Zusammenhängen. Solange wir diesen Unschärfen nicht mit einer systematischen Begriffsdifferenzierung und -präzisierung begegnen, sollten wir uns nicht, so verführerisch dies auch sein mag, der Illusion hingeben, dass uns selbst die vermeintlich schlüssigste Abhandlung ein zutreffendes Bild der Faktenlage vermitteln könnte. Deshalb wollen wir hier zu skizzieren versuchen, wie eine Differenzierung und Präzisierung aussehen kann – in der Hoffnung, dass dies uns dabei helfen wird, die zahlreichen eloquenten Argumentationen, ergiebigen Einsichten und überraschenden Erkenntnisse am Ende besser

die 60er Jahre ein Standardwerk der Literaturwissenschaft war, lässt sich nicht behaupten, dass sich dessen Zuschreibung literarischer Werke als ‚Kunstwerk‘ durchgesetzt hat.

⁴ Zur transitorischen Dimension von Texten siehe auch Andrea Polaschegg (2020): *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Wallstein Verlag, Göttingen.

⁵ Cf. Daniel Martin Feige: *Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, erschienen in der Reihe: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, 2019).

gewichten zu können. Denn erst wenn das geleistet ist, können wir ermessen, was nicht nur plausibel klingt, sondern auch ist. Und erst wenn auch dies geleistet ist, können wir den nächsten Schritt gehen: daraus die hoffentlich richtigen Schlüsse für die angestrebte Revision des Werkbegriffs zu ziehen.

I.

Was geschieht, wenn wir den verschiedenen Resultaten künstlerischen Schaffens⁶ gleich welchen Mediums, gleich welcher Epoche und gleich welcher Kultur begegnen?

Die erste Rezeption⁷ eines solchen Resultats erfolgt nach Erkenntnissen der Neurowissenschaft *unmittelbar* und *unbewusst*. Es lässt sich feststellen, „dass die zugrunde liegenden Prozesse so schnell und automatisiert ablaufen, dass sie einer Introspektion nicht zugänglich sind. Werden Probanden befragt, können sie nur spekulieren. Die verbalen Aussagen können sich nur auf das Ergebnis, nicht auf den Prozess beziehen“, so die Wahrnehmungspsychologen Günther Kebeck und Henning Schroll in ihrem Buch *Experimentelle Ästhetik* (Kebeck/Schroll 2011: 184). Zwischen ästhetischem Erleben und dessen retrospektivem Bericht besteht also nicht nur eine Diskrepanz. Das eigentliche ästhetische Erleben kann von Rezipient*innen zudem auch weder reflexiv erfasst noch in Worte gefasst werden. Ob resp. inwieweit diese Form der Rezeption auf Basis unserer jeweiligen dispositionellen Grundverfassung erfolgt, die von ontogenetischen bis hin zu soziokulturellen Faktoren alles umfasst, was im jeweiligen Moment unserer individuellen Rezeption diese beeinflusst oder ob sie rein physiologisch bedingt ist – zufriedenstellende Antworten können uns darauf nur die entsprechenden Spezialdisziplinen geben⁸. Auch dürfte die Frage, was das in dieser Phase des Rezeptionsprozesses generierte Resultat ausmacht und wie es bezeichnet werden kann, weniger eine Frage sein, die die Kunsttheorie oder -philosophie, sondern eher eine, die die Neurowissenschaft zu beantworten vermag.

II.

Auf Basis dieser *unmittelbaren, unbewussten Rezeption* erfolgt eine *spontane assoziative, nicht begriffliche Rezeption*. Sie fußt auf unserer jeweiligen dispositionellen Grundverfassung, die, wie gesagt, von ontogenetischen bis hin zu soziokulturellen Faktoren alles umfasst, was im jeweiligen Moment unserer individuellen Rezeption diese beeinflusst. Dabei können wir *nicht* durch das Wahrgenommene zu etwas inspiriert werden, schließlich ist das Wahrgenommene kein selbsttätig agierendes Handlungssubjekt. Umgekehrt wird ein Schuh draus: *Wir* können uns nur auf Basis unserer jeweiligen dispositionellen Grundverfassung zu etwas inspiriert *fühlen*. Diese Phase liegt noch *vor* jeder rati-

⁶ Ich wähle hier bewusst diese neutrale, vielleicht etwas umständlich anmutende Begrifflichkeit, um den problematischen Begriff ‚Werk‘ bis zu einer systematischen Begriffsdifferenzierung möglichst zu vermeiden.

⁷ An dieser Stelle orientiere ich mich an der Kategorie der Quantität der Grice’schen Konversationsmaximen: „1. Mache deinen Beitrag so informativ wie (für die gegebenen Gesprächszwecke) nötig“ (Grice 1979: 249) und „2. Mache deinen Beitrag nicht informativer als nötig“ (ebd.: 249). Darum wird der Begriff der ‚Rezeption‘ *hier* unscharf verwendet: Er umfasst sowohl die Perzeption (die Wahrnehmung, d.h. die Aisthesis) als auch die eigentliche Rezeption, das Referieren, Lesen, Vortragen, Aufführen, Memorieren etc. sowie die Reflexion, die intellektuelle Rezeption.

⁸ Die Wissenschaftsautorin Lisa Lamm schreibt auf National Geographic: „Eine neue Studie von Wissenschaftlern des Instituts für Klinische Neurowissenschaften des Karolinska Instituts in Schweden unter der Leitung des Neurowissenschaftlers Artin Ashamian zeigt nun: Wie angenehm Gerüche von Menschen empfunden werden, beruht hauptsächlich auf der physikalisch-chemischen Zusammensetzung der Geruchsmoleküle – und auf individuellen, *nicht* kulturell geprägten Präferenzen“ (Lamm 2022: o.S.; Hervorhebung S.O.). Anders sieht es in der Musik aus: Die Vorstellung, sie „sei eine universale Sprache der Gefühle, ist keine weltumspannende, sondern eine europäische Idee“ (Lobenstein 2021: 14), so die Musikwissenschaftlerin Melanie Wald-Fuhrmann, Leiterin des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt a. M. Es hat „vor allem mit der Macht derer (zu tun), die den Kanon der europäischen Musikkultur in der vergangenen Jahrhunderten verbreitet haben“ (ebd.: 14). Allerdings, so fanden Forscher der Universität Harvard heraus, gibt es offenbar „zwei Arten von Gesängen, die (...) fast überall verstanden (werden): Tanzlieder und Wiegenlieder. Musik, die bewegen soll. Musik, die beruhigen soll“ (ebd.: 15).

onalen, interpretativen Aneignung. Es handelt sich um das, was meine gerichtete unmittelbare und unbewusste Rezeption des Resultats künstlerischen Schaffens in mir bewirkt: Impuls. Initiation. *Inspiration zur Assoziation*. Zum Weiterdenken. Zum Widerspruch. Zum Mäandern. Zum Flanieren in der eigenen Phantasie. Ein Momentum, welches dieses Resultat als Anlass benötigt und rein subjektive, flüchtige Signaturen der Rezipient*innen generiert, die keinen Bestand haben und auch nicht zum dem gehören, was gemeinhin ‚Werk‘ genannt wird, sondern allein der individuellen Disposition der Rezipient*innen geschuldet ist. Um einer präzisen Begriffsbestimmung willen wollen wir diese Signaturen im Folgenden als ‚**Kunst-Werk**‘⁹ bezeichnen.

III.

An diesem Punkt erscheint es angebracht, vorgehend darauf hinzuweisen, dass wir es bei den Resultaten künstlerischen Schaffens stets mit nur *einer* Gegebenheit zu tun haben, die uns jedoch in *fünf* verschiedenen ‚Aggregatzuständen‘ begegnet:

1. **ens**¹⁰

Dekontextualisierter, *für uns* rein hypothetisch gegebener Zustand der Gegebenheit (im Folgenden wird sich erweisen, dass diese Kategorie nur auf Resultate künstlerischen Schaffens zutrifft, die persistierende Entitäten sind, nicht aber auf die, die transitorische Ereignisse, also nur *im Gebrauch, durch den Gebrauch und während des Gebrauchs* sind¹¹).

2. **werk**

Zustand der Gegebenheit *vor* der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption des durch künstlerisch Schaffende bereits vollendeten Resultats ihres Schaffens (die ‚werke‘ dürften wohl in etwa dem entsprechen, was Gottfried Boehm ‚Dinge‘ nannte, die „durch Akte der Zuwendung“ [Boehm 1983: 332] zu Werken werden).

3. **Werk**

Wir werden feststellen, dass der Begriff ‚Werk‘ auf zwei unterschiedlichen Ebenen positioniert ist. Zum einen als *Oberbegriff*, als *umbrella term*, auf der Metaebene, wo er ganz pragmatisch zwei grundsätzlich differente Kategorien von Resultaten künstlerischen Schaffens, die

⁹ Umberto Eco hatte wohl etwas Ähnliches im Sinn, als er davon sprach, dass auch „jedes ‚Lesen‘, ‚Betrachten‘, ‚Genießen‘ eines Kunstwerks (...) eine stumme und private Form von ‚Ausführung““ (Eco 2016: 29) darstellt. In diesem „*Interpretationsprozess*“ (ebd.: 29) wird das Kunstwerk, das sich als *offenes Kunstwerk* präsentiert, „vom Interpretieren (...) erst *vollendet*“ (ebd.: 29; Hervorhebung S.O.). Ob man es nun für eine gewagte These oder, wohl wollend, für eine mehr als unglückliche Formulierung hält: Das Tun „eines Interpretieren im Sinne des Kunstkonsumenten“ (ebd.: 29) vollendet *nicht* das längst vollendete Werk (das wir später präziser als ‚werk‘ [Zustand *vor* der Wahrnehmung/Interpretation] bestimmen werden, das vom ‚Werk‘ [Zustand *im Moment* der Wahrnehmung/Interpretation] und vom ‚Kunstwerk‘ [allgemein akzeptierte Zuschreibung von etwas als Kunstwerk durch Gruppe x] scharf zu trennen ist) – es ‚schafft‘ mit seiner *privaten* Form von Ausführung vielmehr eine höchst flüchtige Signatur: das *Kunst-Werk*. Ebenso wenig vollendet „das Tun eines Interpretieren im Sinne eines ‚Ausführenden““ (ebd.: 29) das bereits vollendete Werk – es schafft mit seiner *öffentlichen* Form von Ausführung, die eine Aufführung ist, vielmehr ein *Werk* eigenen Rechts.

¹⁰ ‚**ens**‘ ist das Partizip Präsens von *esse* (dt. sein): seiend. Es soll damit in diesem Kontext ein pures ‚gegeben‘ bezeichnet werden. Kein Ding, kein Sein, kein Kontext.

¹¹ In dieser apodiktischen Weise ist die Aussage natürlich angreifbar. Denn rein theoretisch wäre selbst bei transitorischen Ereignissen ein dekontextualisiertes Dasein, eine vom Gebrauch, von Perzeption und Rezeption unabhängige Existenz vorstellbar. Jedoch nicht im Sinne einer physischen, sondern einer *physikalischen* Präsenz: als ewiger Loop. Also als akustische und/oder optische Endlosschleife, die nur noch einen Verlauf, aber keinen Anfang mehr kennt (aber sehr wohl einen Anfang gehabt haben muss). Sie bedarf allerdings eines physischen Abspielgerätes, das entsprechend programmiert ist. Doch wehe, wenn der Strom einmal ausfällt (wobei hier noch einmal differenziert werden muss 1. in das endlose Abspielen von Aufzeichnungen transitorischer Ereignisse wie Performances, Theater oder Musik und 2. in das Abspielen von für diese Form medialer Präsentation eigens konzipierten transitorischen Ereignissen wie Videokunst oder auch Jenny Holzers *Truisms* auf LED-Screens).

sich ihrerseits auf der *ontologischen Ebene* befinden, unter einem Dach subsumiert: die persistierenden Entitäten (persistierende Konkreta) sowie die transitorischen Ereignisse (transitorische Konkreta). Zum anderen auf der ontologischen Ebene alltagssprachlich auch als Bezeichnung für die jeweiligen konkreten und ontologisch gänzlich differenten Resultate künstlerischen Schaffens in den verschiedenen Medien: eben jene persistierenden Entitäten (persistierende Konkreta) und transitorischen Ereignisse (transitorische Konkreta). Es ist der Zustand, der *mit* resp. *nach* der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption des durch künstlerisch Schaffende bereits vollendeten Resultats ihres Schaffens gegeben ist.

4. Kunst-Werk

Zustand der Gegebenheit, bei dem, nachdem auf Basis der unmittelbaren, unbewussten Rezeption die spontane assoziative, nicht begriffliche Rezeption der durch künstlerisch Schaffende bereits vollendeten Resultate ihres Schaffens erfolgt ist, diese Rezeption rein subjektive, flüchtige Signaturen der Rezipient*innen generiert: Die *Kunst-Werke* sind die unzähligen subjektiven, flüchtigen Resultate jeder individuellen Rezeption, die nicht durch andere sinnlich wahrnehmbar sind (und eben deshalb auch nichts derart Mystisches sind, wie es beispielsweise ein ‚mentaler Gegenstand‘ ist).

5. Kunstwerk

Zustand der Gegebenheit, der sich zunächst einmal als individuelle intentionale, oftmals evaluative Zuschreibung von etwas als Kunstwerk bestimmen lässt, die im Rahmen eines singulären Aktes in der Synchronie erfolgt. Aus unzähligen gleichgerichteten intentionalen individuellen Zuschreibungen resultiert in einem Prozess der unsichtbaren Hand¹² in der Diachronie als kollektives episodales Ereignis einer bestimmten Sprachgemeinschaft die allgemein akzeptierte, jedoch *nicht intentional* erfolgte Zuschreibung von etwas als etwas: von einem Resultat künstlerischen Schaffens (dem, was gemeinhin ‚Werk‘ genannt wird) als *Kunstwerk*. Insofern kann man diesen Prozess in der Tat in gewisser Weise als einen „sich wiederholenden performativen Akt“ (Kater 2019: 76), als „andauernde soziale Tätigkeiten“ (ebd.: 75) und als „institutionelle Tatsache“ (ebd.: 74) auffassen – jedoch *keinesfalls* als ein kollektiv intendiertes Resultat solcher Akte.

Einschränkend muss gesagt werden: Dies gilt im Wesentlichen nur für *persistierende* Entitäten, denen eine gewisse ‚Handgreiflichkeit‘ zu eigen ist (so z.B. für Skulpturen, Ready-mades, Grafiken, Gemälde, Fotografien). Handelt es sich dagegen um *transitorische* Ereignisse (so z.B. um Tanz, Theater, Performance, Poetry-Slam, Musik, Literatur), spricht man bei diesen Resultaten künstlerischen Schaffens bisweilen von Kunst, aber in der Regel *nicht* von Kunstwerken¹³.

IV.

Das Resultat künstlerischen Schaffens – der Zustand der Entität, der *mit* resp. *nach* der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption auf Basis der unmittelbaren, unbewussten Rezeption gegeben ist und der im allgemeinen ‚Werk‘ genannt wird – ist allein das Werk künstlerisch Schaffender. Dieser Akt der Rezeption, in dem das *werk* zum *Werk* wird, geschieht stets im Rahmen der intersubjektiv geprägten, je spezifischen soziokulturellen Lebenswelt in der jeweiligen Synchronie. Die un-

¹² Es handelt sich um eine Erklärung ‚von unten‘. Eine solche „ist den Prinzipien des methodologischen Individualismus verpflichtet. Das heißt: Ausgangspunkt der Erklärung sind *handelnde Individuen*; nicht Sprachen, Strukturen, Prozesse oder Kollektive“ (Keller 2014: 164; Hervorhebungen S.O.). Laut dieser erkenntnistheoretischen Position sind institutionelle Tatsachen, also kollektive Phänomene, zu denen auch Recht, Staat, Sitte, Geschmack oder Mode, aber auch Regeln und Konventionen gehören, stets auf Entscheidungen und Handlungen der sie *erzeugenden Individuen* zurückzuführen.

¹³ Zu der historischen Dimension dieses Umstands insbesondere bei literarischen Werken siehe Polaschegg 2019: 404 ff.

zähligen subjektiven, nicht durch andere sinnlich wahrnehmbaren Resultate all dieser individuellen Akte der Rezeption sind hingegen die rein subjektiven, flüchtigen Signaturen der Rezipient*innen: die *Kunst-Werke*.

Dieser wahrnehmende Akt, in dem das *werk* zum *Werk* wird, ist also die Geburtsstunde der *Kunst-Werke*. Mit jeder weiteren subjektiven, spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption entsteht ein neues Kunst-Werk, *nicht* aber ein neues Werk. *Das* ist zwar bereits vollendet, aber *vor* seiner Wahrnehmung durch uns strukturell nur als ‚werk‘ gegeben. Nehmen wir einen für uns nur hypothetisch gegebenen Zustand an – ein Dasein ohne uns –, so befindet sich das *werk*, das im Moment der Rezeption zum *Werk* wird (und als solches stets ein durch die künstlerisch Schaffenden bereits vollendetes Werk ist), in einem dekontextualisierten Zustand. Also in einem Zustand *ohne* soziokulturelle Einbettung, *ohne* Rezeption, *ohne* ein Mitspielen durch Mitspieler, *ohne* Betrachter, Leser, Zuhörer. Um seine kategoriale Andersartigkeit sprachlich unmissverständlich zu signalisieren, wollen wir einen heute eher ungebräuchlichen scholastischen Begriff verwenden und diesen zudem in seiner Eigenart typografisch fixieren: **ens**.

ens ist, da dekontextualisiert, für uns nicht erfassbar und somit ein rein hypothetisches Konstrukt. Das heißt: Die Wahrnehmung eines Resultats künstlerischen Schaffens durch die Rezipient*innen, das in der je individuellen, stets neu erfolgenden Rezeption zum Kunst-Werk wird, ist die Wahrnehmung eines kontextuell eingebetteten, soziokulturell gegebenen Werks – dies ist *für uns* die einzig sinnlich wahrnehmbare und deshalb ganz selbstverständlich gegebene Seinsweise des Werks. Diese Seinsweise ist dadurch gekennzeichnet, dass spätestens in dem Augenblick, wo wir im Laufe unserer ontogenetischen Entwicklung über Sprache verfügen, die Welt für uns eine *semiotische* Welt ist. *Dies* ist das vielzitierte Gefängnis der Sprache (genau genommen ist der Begriff ‚ens‘ also nur ein recht hilfloser Versuch, etwas zum Zweck der Verständigung mit den Leser*innen dieser Zeilen zu bezeichnen, was *de facto* Teil einer von uns aus naheliegenden Gründen nicht erfassbaren *nicht-semiotischen* Welt ist).

V.

Ein weiterer Aspekt ist zu beachten: Wir müssen uns der Falle bewusst sein, in die uns die animistische, vitalisierende Redeweise lockt und in die wir nur allzu oft ganz unbedarft im Kontext der Kunstrezeption tappen. Es mag im ersten Moment wie Haarspalterei anmuten. Jedoch ist diese Differenzierung von grundlegender Bedeutung: Rezipient*innen können nicht von dem Werk angesprochen oder gar von ihm intentional inspiriert werden, da es sich bei der von ihnen wahrgenommenen Entität, dem Werk (das so gerne mit dem Kunstwerk verwechselt wird), *nicht* um ein selbsttätig agierendes, vernunftbegabtes Handlungssubjekt handelt. Handeln können stets nur die künstlerisch Schaffenden und die Rezipient*innen. Entsprechend können Rezipient*innen nur von künstlerisch Schaffenden *vermittels* des Werks angesprochen werden – hier auf der *inspiratorisch-assoziativen Ebene*. Ob diese Ansprache nun erfolgreich ist oder nicht, hängt allein davon ab, ob sich die Rezipient*innen entsprechend ihrer jeweiligen dispositionellen Grundverfassung auch angesprochen *fühlen* resp. angesprochen *fühlen können* (die Betrachtung der Aspekte, die beim Menschen aus der phylogenetisch angelegten und ontogenetisch jeweils ausgebildeten psychologischen Infrastruktur geteilter Intentionalität resultieren wie auch der Konsequenzen, die sich auf Basis eines gemeinsamen Hintergrundwissens auf der strukturellen Handlungsebene aus dieser Infrastruktur ergeben, würde an dieser Stelle zu weit führen¹⁴). Fehlt diese dispositionelle Grundverfassung, so passiert bei den Rezipient*innen: *nichts*. Zumindest nichts, was im kunsttheoretischen Kontext in irgendeiner Weise relevant wäre.

¹⁴ Cf. dazu Oehm 2021: *Kunst und die Infrastruktur geteilter Intentionalität*, in: Stefan Oehm: *Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen‘?*, 144-197; in überarbeiteter und aktualisierter Fassung auch in: https://mythos-magazin.de/erklaerende-hermeneutik/so_kunst-infrastruktur-intentionalitaet.htm (11.2022).

VI.

Die *spontane assoziative, nicht begriffliche Rezeption*, die auf Basis der *unmittelbaren, unbewussten Rezeption* erfolgt ist, geht fließend in die *interpretativ-begriffliche Rezeption* über. Bei ihr finden sich zwei Spielarten:

1. Die *unmittelbar-unbewusste interpretative Rezeption*

In dem Moment, wo unser Denken in unserer ontogenetischen Entwicklung begrifflich wird und wir von der gestisch-visuellen zur vokal-auditiven Kommunikation gelangen, also über die stimmliche, artikulierte Sprache verfügen und zumindest prinzipiell imstande sind, implizites Wissen zu explizieren, kann die Dauer der jeweiligen Phase der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption in der konkreten Situation individuell unterschiedlich bemessen sein und bisweilen recht kurz ausfallen. Zudem ist der Übergang von der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption hin zur interpretativen, verstehenden und damit begrifflichen Rezeption ein fließender Übergang. Es lässt sich keine exakte Grenzlinie zwischen beiden Phasen ziehen. Wann sich die reflexive Instanz jeweils zu Wort meldet, wird von Einzelfall zu Einzelfall, von Rezipient*in zu Rezipient*in, von Moment zu Moment verschieden sein. Die Phase der *unmittelbar-unbewussten interpretativen Rezeption* ist dadurch gekennzeichnet, dass wir sie nicht intentional, nicht geplant und nicht gezielt vornehmen: Ab dem Moment unserer ontogenetischen Entwicklung, in dem unser Denken begrifflich wird, tritt die Sprache im Laufe des Rezeptionsprozesses *automatisch* hinzu. Ob wir's nun wollen oder nicht. Obwohl unser Denken von nun an ein begriffliches Denken ist, nehmen wir diese Begrifflichkeit bewusst erst wahr, wenn wir darüber reflektieren oder zu einer Aussage darüber angehalten werden. Inwieweit sich das hier im Rahmen der unmittelbar-unbewussten interpretativen und damit auch begrifflichen Rezeption generierte Resultat von dem der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption, dem *Kunst-Werk*, unterscheidet und ob es das im Einzelfall überhaupt tut, kann vermutlich nur Gegenstand eines theoretischen Diskurses und nicht der eines praktischen Nachweises sein. Zu unscharf ist die Grenzlinie, die zwischen beiden Phasen verläuft, als dass verbindlich gesagt werden kann, wann sich was ereignet. Aber wer weiß, vielleicht kann dies eines Tages ja doch genau bestimmt werden. Dann müsste wohl für den Begriff ‚Kunst-Werk‘ ein neuer Gebrauch definiert beziehungsweise ein Korrespondenzbegriff gefunden werden.

2. Die *mittelbar-bewusste interpretative Rezeption*

Diese Rezeptionsweise liegt beispielsweise im Rahmen einer Kunstkritik, einer wissenschaftlichen Arbeit oder auch in einem alltäglichen Streitgespräch vor, wenn eine reflexive Auseinandersetzung mit dem Werk geboten ist. Rezipient*innen erbringen auf Basis aller nur denkbaren Kontexte und Zusammenhänge sowie theoretischer Konzepte eine interpretative Leistung – mag sie nun als Deutung des Textes, des Bildes, der Partitur oder doch eher als eine individuelle bedeutunggebende Leistung des Interpreten angesehen werden. Für den amerikanischen Philosophen und Kunstkritiker Arthur C. Danto ist *dies* der Moment der eigentlichen Geburt des Kunstwerks: Seine „Existenz (wird) erst durch die Interpretation verliehen“ (Danto 2018: 193). Ohne Interpretation bleibt es ein Ding, das *esse* der Werke ist nur ihr *interpretari* (cf. ebd.: 193). Nach Dantos Auffassung können wir bildliche oder künstlerische Werke *nicht* einfach nur anschauen: „In solchen Fällen lesen wir, während wir sehen, weil wir interpretieren, während wir sehen“ (ebd.: 193). Dahinter steckt, so Katharina Bahlmann, die Ansicht, dass „das Werk seinen Gegenstand erst erhalte, wenn es gelesen werde“ (Bahlmann 2015: 101). Danto sieht sich damit in geistiger Verwandtschaft zu Hegel, der seiner Ansicht nach postuliert, dass „das Werk für den Betrachter und nicht selbständig für sich da sei“ und „nur in der Beziehung auf die Anschauung und deren geistigen Reflex im Individuum“ (ebd.: 101) ist. Für ihn stellt der Begriff ‚Künstler‘, wie auch der des ‚Kunstwerks‘, eine Zuschreibung dar, die „somit auch kein ontologisches Gewicht“ (ebd.: 102) hat. Ohne die

reflexive Instanz des *interpretierenden* Rezipienten bleibt für Danto das Werk ein *Ding*. Erst durch Interpretation wird es als Kunstwerk konstituiert: „Ein Objekt o ist also nur unter einer Interpretation I ein Kunstwerk“ (Danto 2018: 192). Und „jede Interpretation (konstituiert) ein neues Werk“ (ebd.: 192). Das Sein des Werks besteht in seiner Interpretation – „dessen esse (ist) das interpretari“ (ebd.: 193). Zwar weist Danto dem künstlerisch Schaffenden die Aufgabe „der Eingrenzung der unzähligen Interpretationsmöglichkeiten eines Werkes sowie der unzähligen Möglichkeiten, etwas als Kunst wahrzunehmen“ (Bahlmann 2015: 103), zu. Aber erst die Rezipient*innen erschaffen mit ihren Interpretationen das eigentliche Werk. Danto nimmt damit die unendliche Multiplizierung des *Werks* in Kauf, wohingegen wir nur einer unendlichen Multiplizierung des *Kunst-Werks*, also der subjektiven, flüchtigen und für andere nicht wahrnehmbaren Signatur der Rezipient*innen, das Wort reden: Es gibt so viele Kunst-Werke, wie es spontane assoziative, nicht begriffliche Rezeptionen der Werke gibt.

VII.

Sowenig, wie die *spontane assoziative, nicht begriffliche Rezeption* die Geburtsstunde der Werke ist, sowenig ist es der interpretative Akt. Weder als *unmittelbar-unbenusste interpretative Rezeption* noch, wie Danto mutmaßt, als *mittelbar-bewusste interpretative Rezeption*. Das Werk als Resultat künstlerischen Schaffens ist stets allein das Werk künstlerisch Schaffender, wobei es als ‚Werk‘ immer in jeweiligen soziokulturellen, lebensweltlichen Bedingungsrahmen in der Synchronie eingebettet ist (die sich als Episode einer durch reine Dauer gekennzeichneten Diachronie darstellen) und insofern *niemals* wirklich autonom sein kann. Die mittelbar-bewusste interpretative Rezeption konstituiert mit jeder Interpretation also *kein* jeweils neues Werk, sondern nichts weiter als genau dies: eine neue *Interpretation* der durch künstlerisch Schaffende bereits vollendeten Resultate künstlerischen Schaffens.

Bevor es zur *spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption* des Werks durch Rezipient*innen kommt, ist das Werk zwar bereits als ein durch künstlerisch Schaffende vollendetes Werk und als solches strukturell stets in den jeweiligen soziokulturellen, lebensweltlichen Zusammenhang in der Synchronie eingebettet und somit kontextualisiert (*dies* differenziert es kategorisch von dem hypothetischen Zustand, den wir ‚*ens*‘ genannt haben). Aber es befindet sich *noch nicht* im Status seiner Rezeption durch andere, gleichwohl es *de facto* immer schon rezipierte Entität ist: durch die künstlerisch Schaffenden im Prozess des Erschaffens. Insofern beschreibt auch dies einen *hypothetischen* Moment – jedoch innerhalb des Rezeptionsprozesses. Ihn zu benennen ist allein dem Arbeitsziel der strukturellen Differenzierung geschuldet. Da aber das Werk in dieser Phase ein bereits vollendetes Werk ist, sollten wir es nicht wie Danto oder Boehm als ‚*Ding*‘¹⁵ bezeichnen, sondern als das, was es ist. Solange es sich in einem unrezipierten Zustand befindet, ist es noch nicht für uns, sondern *nur als solches* gegeben. Deshalb wollen wir es begrifflich von dem rezipierten Zustand des Resultats künstlerischen Schaffens unterscheiden, in dem es für uns stets gegeben ist. Diesen Zustand der Entität bezeichnen wir als ‚*Werk*‘, den noch unrezipierten Zustand als ‚*werk*‘¹⁶.

¹⁵ Ich bin stets bemüht, dem abendländischen Hang zur Hypostasierung zu widerstehen und den Begriff ‚*Ding*‘ zu vermeiden. Bei seiner Anwendung auf *ungegenständliche* Entitäten können seine unvermeidlich gegebenen gegenständlichen Implikationen sonst zu so manchen Irritationen führen.

¹⁶ Wenn Gottfried Boehm in seinem Vortrag *Das Werk als Prozeß* sagt, die Resultate künstlerischer Prozesse seien „*Dinge*, bevor oder *indem* sie *Werke* sind“ (Boehm 1983: 329/330) und sie blieben es auch so lange, bis sie „durch Akte der Zuwendung“ (ebd.: 332) zu *Werken* werden, so handelt es sich dabei nicht um die Beschreibung der konkreten situativen Wahrnehmung einer Entität, sondern um die Beschreibung eines sich grundsätzlich ereignenden Wahrnehmungsprozesses. Deute ich Boehms Ausführungen richtig, so lässt sich dieser Prozess, der vom *Ding* zum *Werk* führt, mit dem von uns beschriebenen Prozess, der vom *werk* zum *Werk* führt, identifizieren.

VIII.

An dieser Stelle sollten wir zum besseren Verständnis des Werkbegriffs ein kurzes Intermezzo einfügen: Bereits der Umstand, dass wir sowohl Resultate künstlerischer Prozesse, die als *transitorische Ereignisse* (so z.B. Tanz, Theater, Performance, Poetry-Slam, Musik, Literatur) gegeben sind, als auch ontologisch kategorial differente Resultate künstlerischer Prozesse, die als *persistierende Entitäten* (so z.B. Skulpturen, Ready-mades, Grafiken, Gemälde, Fotografien) gegeben sind, alltagssprachlich in der Regel völlig unbefangen jeweils als ‚Werk‘ bezeichnen, kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass es sich bei diesem Begriff genau genommen weder um eine ontologische noch um eine axiologische Kategorie handelt. Vielmehr stellt sich der Begriff ‚Werk‘ als ein neutraler Oberbegriff dar, der *alle* im lebensweltlichen, intersubjektiven Kontext entstandenen Resultate künstlerischer Prozesse gleich welchen Mediums, gleich welcher künstlerischen Gattung, gleich welcher Qualität, gleich welcher kulturellen Herkunft, gleich welcher Epoche umfasst – ungeachtet ihres jeweiligen Seinsstatus sowie der trivialen Schlussfolgerungen, der Korollare, die sich daraus ergeben:

A. Metaebene

Der Begriff ‚Werk‘ ist als *Oberbegriff* aller Resultate künstlerischer Prozesse ein *Abstraktum* -> Der Begriff referiert auf der ontologischen Ebene B. auf die beiden *grundsätzlich* verschiedenen Kategorien B.1 und B.2:

B. Ontologische Ebene:

B.1 Kategorie persistierender Konkreta -> Umfasst auf der Ebene physikalischer Präsenz alle Resultate künstlerischer Prozesse, die als *physische, persistierende Entitäten* gegeben sind (sie *sind in der Zeit*): *Bestand* (‚Werke‘ wie Skulpturen, Ready-mades, Grafiken, Gemälde, Fotografien).

B.2 Kategorie transitorischer Konkreta -> Umfasst auf der Ebene physikalischer Präsenz alle Resultate künstlerischer Prozesse, die als *transitorische Ereignisse* gegeben sind (sie *vergehen mit der Zeit*): *Verlauf* (‚Werke‘ wie Tanz, Theater, Performance, Poetry-Slam, Musik, Literatur, aber auch in der bildenden Kunst: so die Text-Werke von Barbara Kruger, Jenny Holzer, Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner).

Wir müssen hier die Einsichten dieser systematischen Begriffsdifferenzierung aufgreifen und mit ihrer Hilfe unsere eigenen Ausführungen, die wir an anderer Stelle zu diesem Thema gemacht haben (cf. u.a. Oehm 2021: 38), präzisieren. Dort haben wir die These aufgestellt, dass es sich bei dem ‚Werk‘ um die zunächst *unrezipierten* Resultate künstlerischer Schaffender handelt. Wie wir gesehen haben, müssen wir jedoch zwei Phasen eines Prozesses der Rezeption unterscheiden, der bei der *unmittelbaren, unbewussten Rezeption* beginnt, über die *spontane assoziative, nicht begriffliche Rezeption* zur *interpretativ-begrifflichen Rezeption* führt, bei der die *unmittelbar-unbewusste interpretative Rezeption* nahtlos in die *mittelbar-bewusste interpretative Rezeption* übergeht:

- a. *Vor* der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption des durch einen künstlerisch Schaffenden bereits vollendeten Werks.

In dieser Phase ist das Resultat künstlerischen Schaffens als noch *unrezipierte* Entität gegeben. Das heißt, es ist das, was es *als solches* ist: **werk**.

- b. *Mit* der spontanen assoziativen, nicht begrifflichen Rezeption des durch künstlerisch Schaffende bereits vollendeten Werks.

In dieser Phase ist das Resultat künstlerischen Schaffens bereits als *rezipierte* Entität gegeben. Das heißt, es ist das, was es *für uns* ist: **Werk**. Genauer gesagt: In dieser Phase sind die ontologisch kategorial differenten Resultate künstlerischer Prozesse als *rezipierte* Entitäten gegeben. Mit anderen Worten sind diese differenten Resultate die Entitäten, die *für uns* gegeben sind:

b.1 Werke als *persistierende Entitäten* (sie *sind in der Zeit*): *Bestand*

b.2 Werke als *transitorische Ereignisse* (sie *vergehen mit der Zeit*): *Verlauf*

Der Begriff ‚Werk‘ als neutraler Oberbegriff umfasst demnach alle im lebensweltlichen, intersubjektiven Kontext entstandenen, *spontan-assoziativ* und *nicht begrifflich rezipierten* Resultate künstlerischen Schaffens gleich welchen Mediums, gleich welcher künstlerischen Gattung, gleich welcher kulturellen Herkunft, gleich welcher zeitlichen Einordnung und auch ungeachtet ihres jeweiligen Seinsstatus. Der Begriff ‚werk‘ ist dessen begriffliches Pendant, das entsprechend alle im lebensweltlichen, intersubjektiven Kontext entstandenen, aktuell noch *unrezipierten* Resultate künstlerischen Schaffens gleich welchen Mediums, gleich welcher künstlerischen Gattung, gleich welcher kulturellen Herkunft, gleich welcher zeitlichen Einordnung und auch ungeachtet ihres jeweiligen Seinsstatus umfasst.

IX.

Resultate künstlerischer Prozesse, die als *transitorische Ereignisse* gegeben sind, sind in ihrem Sein an das Dasein der Menschen gebunden. Sie existieren *nur im Gebrauch, durch den Gebrauch und während des Gebrauchs*. Demgegenüber sind Resultate künstlerischer Prozesse, die als *persistierende Entitäten* gegeben sind, nach menschlichem Ermessen auch dann noch gegeben, wenn kein Mensch mehr gegeben ist. Sie besitzen also ein Sein unabhängig vom Dasein der Menschen. Das heißt, bei *persistierenden Entitäten* ist, im Gegensatz zu *transitorischen Ereignissen*, zumindest die hypothetische Möglichkeit der Existenz in der beschriebenen dekontextualisierten Form gegeben: als *ens*. Bei den Resultaten künstlerischer Prozesse, die als *transitorische Ereignisse* gegeben sind, sind es hingegen lediglich deren physische Surrogate (Manuskripte, Bücher, Partituren, E-Books etc.), bei denen zumindest die hypothetische Möglichkeit einer Existenz in einer dekontextualisierten Form gegeben ist. Dieser Zustand ist einer, der für uns außerhalb *jeder* Erfahrbarkeit liegt. Denn *jede* Rezeption der Entitäten ist für uns notwendigerweise in den jeweiligen soziokulturellen, lebensweltlichen und intersubjektiv konstituierten Zusammenhang in der Synchronie eingebettet. Damit ist diese so bedingte Rezeption *für uns* die ganz selbstverständlich gegebene, weil einzig mögliche. Infolgedessen ist das rezipierte Werk stets ein *kontextualisiertes* Werk – es ist das *werk* auf dem Weg zum *Werk*.

X.

Eine spezifische Form der Rezeption der Resultate künstlerischer Prozesse, seien es persistierende Entitäten oder transitorische Ereignisse, stellt die *künstlerisch-innovative Rezeption* dar. Sie ist selber ein künstlerischer Prozess, dessen Resultate gänzlich *neue*, völlig eigenständige künstlerische Werke eigenen Rechts sein können. Ihre Realisierung kann gegebenenfalls sogar im Rahmen eines gänzlich *anderen* künstlerischen Genres erfolgen als das des jeweils rezipierten Werks. So zum Beispiel als Tanz- oder Theaterinszenierung, Performance, Poetry-Slam, Immersive Art etc. Für ein solches Werk gilt die vorgenannte systematische Differenzierung in gleicher Weise. Sie kann unter anderem erfolgen

- i. ausgehend oder inspiriert von der Rezeption der Notation transitorischer Werke (wie solche der Literatur oder der klassischen Musik).
- ii. ausgehend oder inspiriert von der Rezeption aufgeführter transitorischer Werke (sei es notierter oder nicht notierter Werke).
- iii. ausgehend oder inspiriert von der Erfahrung persistierender Werke (wie die der Malerei oder Bildhauerei).

XI.

Der letzte ‚Aggregatzustand‘ der Gegebenheit, die sich uns als Resultat künstlerischen Schaffens in verschiedener Weise darstellt, ist von den zuvor genannten und bereits differenzierten Zuständen – **ens**, **werk**, **Werk**, **Kunst-Werk** – streng zu unterscheiden: das **Kunstwerk**. Denn dabei handelt es

sich um das episodale *Resultat* eines kollektiven Prozesses der Zuschreibung¹⁷: *In S gilt X zum Zeitpunkt Z als Y* (wobei S = Sprachgemeinschaft, X = Werk, Y = Kunstwerk ist). Der Begriff ‚Kunstwerk‘ bezeichnet demnach keine ontologische, sondern eine temporär attribuierende Kategorie:

- a. Diese Attribuierung gilt im Wesentlichen nur für *persistierende* Entitäten (so z.B. für Skulpturen, Ready-mades, Grafiken, Gemälde, Fotografien). Bei *transitorischen* Ereignissen (so z.B. Tanz, Theater, Performance, Poetry-Slam, Musik, Literatur) spricht man bisweilen zwar von Kunst, aber in der Regel nicht von Kunstwerken.
- b. Die individuelle intentionale Zuschreibung von etwas als Kunstwerk (oder auch als Kappes oder Kitsch) erfolgt im Rahmen eines singulären Aktes.
- c. Aus unzähligen dieser gleichgerichteten intentionalen individuellen Zuschreibungen ergibt sich in einem kollektiven Prozess der unsichtbaren Hand als *nicht intendiertes* Resultat ein episodales Ereignis in der Synchronie: die kollektive, allgemein akzeptierte Zuschreibung von etwas als etwas (die Attribuierung eines Werks als Kunst resp. Kunstwerk oder eben auch als Kappes oder Kitsch) innerhalb einer Sprachgemeinschaft (einer sozialen Gruppe, Kultur, Epoche) – wobei es sich dabei um eine Zuschreibung von unbestimmter Haltbarkeitsdauer handelt: Sie kann sich jederzeit wandeln.
- d. Im fachwissenschaftlichen resp. fachspezifischen Diskurs kann es zu autoritativen Zuschreibungen durch exponierte Vertreter*innen der Kunstwelt kommen, denen gegebenenfalls auch ein Begriff ‚Kunst‘ resp. ‚Kunstwerk‘ zugrunde liegt, der sich strukturell ausgehend von einem singulären Gebrauch innerhalb dieses Segments der Kunstwelt etabliert hat. Wenn auch vielleicht nur für einen bestimmten Kreis für einen bestimmten Zeitraum. Eine solche Zuschreibung kann sich innerhalb dieses Kreises des Kunstdiskurses sehr wohl als intendierte oder zumindest kalkulierte Folge einer Vielzahl gleichgerichteter individueller Handlungen etablieren. Ob sich diese Zuschreibung jedoch dauerhaft und/oder sogar über diesen exklusiven Zirkel hinaus etabliert, bleibt indes ebenso fraglich wie die gleichgelagerte Etablierung eines jeden wissenschaftlichen Kunstbegriffs (hier dürfte George Dickies institutioneller Kunstbegriff zu verorten sein, bei dem eine Gruppe von Experten einem Artefakt quasi in einem Taufakt den Status eines Kunstwerks verleiht).
- e. Bei der ökonomischen Macht, die insbesondere von exponierten Vertreter*innen diverser Institutionen der Kunstwelt als integraler Bestandteil des Kunstmarkts (Museen wie das MoMA oder die Tate Modern, marktbeherrschende Galerien wie Larry Gagosian, Marian Goodman oder Hauser & Wirth, Auktionshäuser wie Christie’s oder Sotheby’s etc.) ausgeübt wird, handelt es sich um eine besonders manifeste und die soziokulturell wohl virulenteste Form autoritativer Zuschreibung von etwas als Kunstwerk. Die Attribution eines Werks als Kunstwerk wird im Verbund dieser Vertreter*innen durchaus gezielt, geplant und intendiert vorgenommen. Das kollektive Resultat einer Vielzahl gleichgerichteter Handlungen dieser exponierten Vertreter*innen der schmalen Schicht des Kunstmarktes und ihrer Kund*innen, den Käufer*innen, ist somit eher kalkulierte Folge, bei der sich die individuellen Intentionen

¹⁷ Dies markiert eine entscheidende Differenz gegenüber Searles deklarativem Sprechakt der Form ‚*X gilt als Y in C*‘. Er ist *nicht* das Resultat eines Prozess, er ist vielmehr sein Ausgangspunkt. Searle fühlt sich nicht den Prinzipien des methodologischen Individualismus verpflichtet. Das heißt: Er geht *nicht* von handelnden Individuen aus; Regeln und Konventionen werden von ihm schlicht als gegeben vorausgesetzt. Mit anderen Worten: Searle liefert keinen Erklärungsansatz für ihre Genese. Was den defizitären Charakter sprachakttheoretischer Konzepte à la Austin und Searle erklärt – und auch Searles Ablehnung von H. P. Grice’s intentionsbasierter Bedeutungstheorie der Sprache: „Grob gesehen läuft Grices Bestimmung darauf hinaus, daß Bedeutung unter dem Gesichtspunkt der Absicht, einen *perlokutionären Akt* zu vollziehen, definiert werden muß“ (Searle 1983: 70). Unbeabsichtigt trifft m.E. Searle mit seiner Kritik den Nagel auf den Kopf, genauer gesagt: die Pointe des Grice’schen Konzepts. Nur erkennt Searle nicht die Dimension dieser Pointe. Denn in dem perlokutionären Akt ‚*A will B durch x zu etwas bewegen* (z.B. *zur reflexiven Erkenntnis dessen, was er meint*)‘ ist das handelnde Individuum eben der *strukturelle* Ausgangspunkt der Bedeutungs-genese (die ja eine Genese der Regeln des Gebrauchs ist).

weitgehend mit dem kollektiven Resultat decken. Diese übergreifige Zuschreibung darf jedoch nicht mit der gesellschaftlich allgemein akzeptierten Zuschreibung verwechselt werden, obwohl beide Zuschreibungen durchaus deckungsgleich sein können. Was allerdings nicht weiter verwundert. Denn auch wenn die gesellschaftlich allgemein akzeptierte Zuschreibung aus einem Prozess der unsichtbaren Hand resultiert, so ist doch dieser Prozess schon deshalb nicht von ökonomischen Faktoren unabhängig, weil natürlich auch die Vertreter*innen des Kunstmarktes Teilnehmer*innen eben dieses umfassenden soziokulturellen Prozesses sind. Insofern bestimmen sie am Ende vielleicht doch mehr, was innerhalb einer Kultur, Gesellschaft oder Sprachgemeinschaft als Kunst resp. Kunstwerk gilt, als einem lieb sein kann (cf. Oehm 2021: 48 ff.).

XII.

Für *persistierende Entitäten* gilt: Ein Werk (*ens*) ist ein Werk (werk) ist ein Werk (Werk) ist ein Werk (Kunst-Werk) ist – vielleicht und wenn, dann in der Regel auch nur zeitweise und nie verbindlich für alle – ein Kunstwerk.

Für *transitorische Ereignisse* gilt: Ein Werk (werk) ist ein Werk (Werk) ist ein Werk (Kunst-Werk) ist *kein* Werk (*ens*), aber – vielleicht und wenn, dann in der Regel auch nur zeitweise und nie verbindlich für alle – Kunst. Und für den einen oder anderen sogar ein Kunstwerk.

Literatur

Bahlmann, Katharina (2015): *Arthur C. Danto und das Phantasma vom ‚Ende der Kunst‘*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.

Boehm, Gottfried (1983): *Der Werk als Prozeß*, in: Willi Oelmüller (Hg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk*, Verlag UTB Ferdinand Schöningh, Paderborn.

Danto, Arthur C. (2018): *Die Verklärung des Gewöhnlichen – Eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Eco, Umberto (132016): *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Feige, Daniel Martin (2019): *Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, erschienen in der Reihe: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Verlag De Gruyter, Berlin.

Ferguson, Adam (1767/1904): *An Essay on the History of Civil Society*, Edinburgh.

Grice, Herbert Paul (1979): *Logik und Konversion*. In: Georg Meggle (Hrsg.), *Handlung Kommunikation Bedeutung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Humboldt, Wilhelm von (51979): *Schriften zur Sprachphilosophie*, in: Andreas Flitner/Klaus Giel (Hg.): *Wilhelm von Humboldt, Werke in fünf Bänden, Bd. III*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Kater, Thomas (2019): *Im Werkfokus: Grundlinien und Elemente eines pragmatischen Werkbegriffs*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, erschienen in der Reihe: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Verlag De Gruyter, Berlin.

Kebeck, Günther/Schroll, Henning (2011): *Experimentelle Ästhetik*, UTB/Facultas Universitätsverlag, Wien.

Keller, Rudi (42014): *Sprachwandel*, A. Francke Verlag, Tübingen.

Lamm, Lisa (2022): *Welche Rolle spielt unsere Herkunft bei der Geruchswahrnehmung?*, online unter: <https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2022/04/lieblingsduefte-der-welt-welche-rolle-spielt-unsere-herkunft-bei-der-geruchswahrnehmung> (zuletzt abgerufen: 09.06.2022).

Lobenstein, Caterina (2021): *Und jetzt alle!*, in: *DIE ZEIT*, Nr. 21, 20. Mai 2021.

Maak, Niklas (2022): *Die Kunst dieses Moments*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 14. August 2022, Nr. 32.

Oehm, Stefan (2021): *Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen‘?*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Polaschegg, Andrea (2019): *Der Gegenstand im Kopf: Zur mentalistischen Erbschaft des Werkkonzepts auf dem Sparbuch literaturwissenschaftlicher Objektivität*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, erschienen in der Reihe: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, De Gruyter, Berlin.

Searle, John R. (1983): *Sprechakte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Wolterstorff, Nicolas (2003): *Auf dem Weg zu einer Ontologie der Kunstwerke*, in: Reinold Schmücker (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Verlag Mentis, Paderborn.