

Christian Grüny: Judith Siegmund: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 54/1, 2009.

Christian Grüny

Rezension von:

**Judith Siegmund, Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld 2007 (transcript)**

Adornos Diagnose, dass „nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist“, ist von ungebrochener Aktualität. Zu den immanenten Problemen der Kunst bzw. der Künste selbst kommen noch diejenigen, die die philosophische Ästhetik ihnen aufbürdet. Die fundamentale Kritik an jeglichem Objektivismus und der deutliche Zug in Richtung Rezeptionsästhetik haben hier eine eigenartige Situation geschaffen: Wer festhalten will, dass es Kunstwerke gibt, dass diese von Künstlern absichtvoll hergestellt werden und dass sie ihre Rezeption bei aller Offenheit grundlegend strukturieren, muß sich zumindest in der Philosophie mit allen theoretischen Mitteln gegen den Verdacht wappnen, er sei auf der Spur einer Ontologie oder betreibe gar, *horribile dictu*, Metaphysik.

Es ist das Verdienst der Philosophin und bildenden Künstlerin Judith Siegmund, dass sie sich um das Spiel der gegenseitigen Metaphysikvorwürfe nicht allzu sehr bekümmert und es in ihrem Buch auf sich nimmt, die genannten Selbstverständlichkeiten auf produktive Weise zu explizieren. Ihre Ausgangsdiagnose formuliert sie dabei in erfreulicher Deutlichkeit: „Eine Debatte über die ästhetische Erfahrung von Kunst, die weder der Frage nach der Vorgängigkeit des künstlerischen Gegenstandes vor seiner Rezeption nachgeht noch die Tatsache seiner Produziertheit berücksichtigt, verfehlt ihren Anspruch, eine Debatte über das Phänomen Kunst zu sein.“ (181)

Gegen Tendenzen, die Kunsterfahrung zu einem Spezialfall des allgemeineren Phänomens der ästhetischen Erfahrung zu erklären und von dort her zu betrachten, erhebt Siegmund aber entschiedenen Einspruch: Wie immer es um die Möglichkeit ästhetischer Betrachtung beliebiger Gegenstände bestellt sei, für die Kunsterfahrung müssen ihr zufolge besondere Bedingungen in Anschlag gebracht werden. Im Zentrum steht dabei der titelgebende Begriff der Evidenz, der eng mit demjenigen des Gemachtseins zusammenhängt. Um zu dieser Evidenz zu kommen, unternimmt Siegmund einen Gang durch zwei philosophische Ästhetikentwürfe und eine Reihe von Selbstzeugnissen von Künstlern.

Weder bei Wellmers Versuch, die Adornosche Ästhetik mit Habermasschen Mitteln zu reformulieren, noch bei Heideggers Auffassung des Kunstwerks findet Siegmund eine angemessene Berücksichtigung der Produzenten, was, so ihre gut begründete These, nicht zuletzt auf den Fokus auf einem ontologisch bzw. diskurstheoretisch gegründeten Wahrheitsbegriff zurückzuführen ist. Die von ihr aufgearbeiteten künstlerischen Selbstreflexionen führen sie zu zwei anderen Begriffen: dem des Weltbezugs und eben den der Evidenz.

Zu Wort kommen zwei Schriftsteller (Bachmann und Heiner Müller), eine bildende Künstlerin (Adrian Piper), ein Komponist (Rihm) und ein Regisseur (Tarkowskij), deren Texte vor allem dahingehend aufschlußreich sind, daß und auf welche Weise in allen Fällen ein Weltbezug reklamiert wird – auch in der Musik. Vorsichtiger könnte man vielleicht sagen, daß es ihnen allen *um etwas geht*, das sich nicht in der interessanten Anordnung von Worten, Farben oder Tönen erschöpft. Ihre Gestaltungen verfolgen einen Anspruch, den Siegmund als Evidenzanspruch beschreibt. Es geht nicht darum, eine Wahrheit über etwas zu formulieren, sondern darum, etwas Stimmiges zu gestalten, das einleuchtet – einleuchtet in seiner Gestalt, aber auch als Darstellung. Das gelungene Kunstwerk *ist* evident und *macht etwas* evident, es ist bezogen auf die Welt, ohne in ein eindeutiges Abbild- oder Referenzverhältnis zu ihr treten zu müssen. Wie dieser Bezug stattdessen zu denken ist, wird bewußt offengelassen und läßt sich verallgemeinernd auch kaum benennen.

Kunstwerke zu rezipieren hieße dann, etwas vor dem Hintergrund dieses Anspruchs wahrzunehmen und im günstigen Fall als evident nachzuvollziehen. Die Beziehung zwischen Künstler, Werk und Produzent rekonstruiert Siegmund nun als spezielle Form von Kommunikation und setzt das Werk als Vermittlungsinstanz. Ihr Kommunikationsbegriff beruht dabei vor allem auf der Beobachtung einer doppelten Alterität des Kunstwerks: sowohl für seine Produzentin im Sinne eines Unverfügbaren am Material und dem Schaffensprozeß selbst, als auch für die Rezipienten, da sie es mit einem ihnen fremden Gegenstand zu tun haben, in dem sich eine für sie fremde Erfahrung verkörpert. Um diese geht es Siegmund: Durch ihre Entscheidungen bildet die Künstlerin eine bestimmte Erfahrung, eine spezifische Perspektive auf die Welt auf gebrochene und nicht vollständig kontrollierbare Weise der Materialität ein, und diese Möglichkeit der Erfahrung einer fremden Perspektive macht das Werk für die Rezipienten interessant.

Bei aller Alterität bleibt so aber doch der Anspruch einer angemessenen oder doch nicht vollkommen abwegigen Rezeption eines Gegebenen erhalten, mit dem die aktuelle Rezeptionsästhetik ihre Schwierigkeiten hat. Der kaum zu bestreitenden Beobachtung einer

historischen Veränderlichkeit der Werke hält Siegmund eine klare These entgegen, nämlich diejenige, „dass das Kunstwerk in seiner gegebenen Faktizität unverändert bleibt“ (186). Also: Ein Bild mag beschädigt werden, nachdunkeln oder ausbleichen, aber es verändert sich nicht in seiner vom Maler geschaffenen Grundstruktur.

Daß zur Erläuterung dieser Faktizität der schwierige Begriff der Materialität herangezogen wird, führt unmittelbar auf das erste Problem dieser starken These: Der Begriff verlangt nach einem Gegenbegriff, den Siegmund ganz traditionell als Bedeutung oder Sinn faßt. Wenn diese beiden Aspekte des Kunstwerks nun „synthetisiert“ oder „verschränkt“ sind, wie lassen sie sich voneinander abgrenzen? Die Sache wird noch komplizierter, wenn für Materialität wahlweise auch Sinnlichkeit und Gegenständlichkeit und für Bedeutung Zeichenhaftigkeit eingesetzt wird, allesamt Begriffe mit großem theoretischen Ballast, die jeweils eigene Probleme mit sich bringen, angesichts derer sich aber eine Historizität der Faktizität selbst kaum noch abweisen läßt.

Das zweite Problem liegt in der unterschiedslosen Anwendung des Begriffs der Faktizität auf alle Künste: Zwar spricht einiges dafür, auch noch Performances unter einen tiefer gehängten Werkbegriff zu fassen, aber was für ein Sinn verbindet sich hier mit der Behauptung von Unveränderlichkeit? In vielen Fällen wird man sogar Schwierigkeiten haben, ein für alle Anwesenden identisches Geschehen zu identifizieren, spätestens dann nämlich, wenn Unübersichtlichkeit und Perspektivität als Gestaltungselemente aufgenommen werden. Noch einmal anders liegt der Fall bei allographischen Künsten wie Musik und Theater: Worin besteht etwa die Faktizität einer Beethoven-sonate? In dem Notenmaterial, das beim Verlag aufbewahrt wird „wie die Kartoffeln im Keller“ (Heidegger)? Man muß kein Musiktheoretiker sein, um diese Antwort unbefriedigend zu finden; Ingardens Untersuchungen zur Ontologie der Kunst geben das Niveau vor, auf dem diese Diskussion geführt werden muß. Die Aufführungen jedenfalls sind allemal historisch; für sie läßt sich die gleiche Frage stellen wie in bezug auf die Performance.

Diese Schwierigkeiten zeigen, daß Entgegensetzungen wie die von Sinn und Materialität oder Historizität und Faktizität zwar innerhalb von konkreten Analysen ihr Recht haben mögen, als theoretische Grundunterscheidungen aber nicht taugen. Die Probleme, die sie aufwerfen, lassen sich nur angehen, wenn man sie aus ihrer Starre befreit und in konkreten Kontexten an konkreten Werken immer wieder neu bestimmt, wozu ein auf Alterität gegründeter Kommunikationsbegriff einiges beitragen könnte. Eine starke These von der unveränderlichen Faktizität der Werke verträgt sich damit schlecht. Davon unbetroffen bleibt die Aufforderung, die Triftigkeit von Aussagen über Kunstwerke nicht am Konsens der Diskursteilnehmer zu

messen, sondern an der Erfahrung des Werkes selbst. Daß uns dies nur über unsere Wahrnehmung gegeben ist, die selbst historisch ist und im Kontext der diskursiven Behandlung und Institutionalisierung von Kunst stattfindet, ändert daran nichts, und die theoretische Abtrennung eines künstlerischen Dings an sich erfolgt gleichsam aus zu großer Höhe und bleibt damit steril.

Eine nicht weniger sterile Reduktion des Feldes ist eine schlichte Institutionentheorie der Kunst, gegen die Siegmund die gezielte und reflektierte Aktivität von Künstlern ins Feld führt, die sich nicht auf eine bloße Funktion innerhalb einer Institution reduzieren läßt. Selbsteinschätzungen wie die von Adrian Piper schießen jedoch übers Ziel hinaus: „Indem ich diese objektifizierten Wahrnehmungen mit Bedacht als Produkte eines ästhetisch informierten Bewußtseins registrierte, wurden sie zur Kunst.“ (105) Einer derartigen Mystifikation des eigenen Tuns darf man so wenig trauen wie der Definitionsallmacht einer „Kunstwelt“.

Einen Ausweg aus dem Pendeln zwischen Soziologisierung und Wiedereinführung des Schöpfersubjekts durch die Hintertür bieten die Überlegungen Richard Wollheims, den Siegmund ausführlich behandelt. Irreführend ist es aber, Wollheims Übertragung des Wittgensteinschen Begriffs der Lebensform auf die Kunst als Versuch abzuwehren, der Sprache eine Hegemonie zu sichern. Die Übertragung soll anderes leisten, nämlich ein nicht reduktionistisches Verständnis des komplexen Zusammenwirkens von Produzierenden, Rezipierenden, Diskurs, Institutionen und Artefakten skizzieren, das getragen ist von auf bestimmte Weise gestalteten und habitualisierten Praktiken. Von hier aus ließe sich eine Theorie der Kunst ausarbeiten, die den komplementären Reduktionismen entgeht und in die sich die Figuren von Alterität und Evidenz an zentraler Stelle eintragen ließen. Dazu könnten auch Wellmers spätere Texte, die Siegmund vorschnell unter die diskurstheoretische Position von 1983 subsumiert, und eine Relektüre Adornos beitragen.

Wenn es ein wirkliches Defizit des Buches gibt, so ist es der angesichts der Herkunft der Autorin erstaunliche Mangel an Beispielen. Die Stärke des Evidenzbegriffes ist es in der Tat, daß „unterschiedliche Kunstbegriffe und Überzeugungen, was Kunst sei“ (19), und sehr unterschiedliche Kunstformen und -werke mit ihm vereinbar sind. Man hätte sich aber gewünscht, die recht allgemeinen Aussagen und Argumente öfter an konkreten Werken unterschiedlicher Gattungen plausibilisiert zu sehen. Nur hier, nicht auf der Ebene des philosophischen Arguments, läßt sich über die Richtigkeit von Thesen über die Kunst entscheiden.

Der nachdrückliche Hinweis auf die Bedeutung der Künstler für die philosophische Ästhetik und seine überzeugende Ausarbeitung sind das große Verdienst dieses Buches, und die

Begriffe von Evidenz und Alterität geben dem Projekt die nötige Balance von Prägnanz und Offenheit. Nicht zuletzt gehört es zu seinen Stärken, zahlreiche Anknüpfungspunkte für weitere Arbeiten in einem durch die Einführung treffender Begriffe neu figurierten Feld zu bieten.