

## Zum Kunstwerkbegriff

*allgemein gefasste Kernaussagen meiner wissenschaftlichen Arbeiten in diesem Bereich*

Versucht man eine Grundlage für die Definition eines Kunstwerkes zu finden, muss man sich als erstes mit der Etymologie des Wortes beschäftigen und auf dieser aufbauen: „Kunst kommt von Können oder Kennen her (bzw. von althochdeutsch „kunnan“, T.S.) (...), vielleicht von beiden, wenigstens muß sie beides in gehörigem Grad verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer kann ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides.“<sup>1</sup>

Werk hingegen kommt aus dem griechischen von (F)ἔργον und bedeutet Werk, Tat oder Arbeit. Im althochdeutschen lässt sich dann „werc“ finden, das so viel wie Tätigkeit oder Ergebnis bedeutet. Die Bedeutungsspanne ist also relativ groß, denn sie reicht von einer (aktiven) Tätigkeit bis zum vollendeten Ergebnis.

Betrachten wir diesen Umstand aus Sicht eines Musikwissenschaftlers des 21. Jahrhunderts drängen sich neben den von Herder schon hervorgehobenen Bedeutungen „kennen, wissen“ auch die Bedeutung von „können“ als Hilfsverb für den Potentialis auf. Dabei geht es darum ein mögliches Geschehen darzustellen. Gerade in moderner klassischer Musik scheint mir dieser Aspekt des Kunstwerks immer mehr an Bedeutung zu gewinnen. Die möglichen Interpretationen unterschiedlicher Musiken oder musikalischer Konzepte beanspruchen auf dieser Grundlage als Kunst zu gelten. Auch hier muss ein Können und Kennen vorliegen, um mit einem Konzept oder einer Komposition andere anregen zu können, aber die Bereicherung um die mögliche Anregung ist (für unsere Zeit) entscheidend. Die Möglichkeit von einer (im weitesten Sinne musikalischen) Idee angeregt zu werden<sup>2</sup>, ist somit das entscheidende Kriterium etwas als Kunst zu bezeichnen.

Ich plädiere also für ein offeneres Verständnis des Werkbegriffs im Kunstwerk, das sich aus seiner Etymologie herleiten lässt und sowohl die Arbeit, das vollendete Werk im üblichen Gebrauch, die (aktive) Tätigkeit (als Umsetzung im Ereignis) als auch die vollendete Tat (als abgeschlossenes Ereignis) inkludiert.

Klassische Kunstwerkbegriffe, gerade von älteren Theoretikern wie beispielsweise, Wiora, Dahlhaus oder Adorno, scheinen vornehmlich Distinktionsmerkmale heraufzubeschwören, um ihre eigene Hörklasse und damit auch ihr kulturelles Kapital zur Schau zu tragen und abzusichern. Mit einem Ausschluss aus dem Kanon aufgrund subjektiver Wahrnehmung soll sich ein kulturelles Erbe konstituieren, das auch soziale Abgrenzungsfunktionen übernimmt<sup>3</sup>.

Kaden macht deutlich, dass durch den Menschen, der selbst als soziales Wesen bedingt ist, eine Musikästhetik entwickelt wurde, die Kriterien an die Hand gibt, Werke zu beurteilen<sup>4</sup>. Diese Musikästhetik ist demnach von unterschiedlichen subjektiven Bewertungen abhängig, die allerdings eine Allgemeingültigkeit proklamieren. „Denn selbst wo emphatische ästhetische Autonomie verfochten wird, haben stets Menschen sie zu wollen und durchzusetzen.“<sup>5</sup> Der vermeintlich objektive „Analysator“ operiert unabdingbar mit „subjektiven Sichten“<sup>6</sup>.

Viele Kunstwerkdefinitionen versuchen eine Abgrenzung von Kunst gegen Nicht-Kunst vorzunehmen, doch stellt sich die Frage, ob ein Ausschluss, wie beispielsweise Adorno ihn gegenüber Jazz und der Kulturindustrie vornimmt, überhaupt haltbar ist. Denn es wird damit kein Verständnis und subjektives Erkennen von jeder Art von Kunst gefördert und gefordert, sondern es entsteht eine Abgrenzung gegen viele mögliche Formen von Kunst. Diese elitäre Betrachtung kann nicht mehr zeitgemäß sein. Allerdings kann gerade die Auflehnung gegen eine solche Grenze neue Kräfte freisetzen und treffende Beschreibungen von Unterschieden sind unbedingt notwendig für einen lebendigen Diskurs.

„Kunstwerke sind das Gemachte, das mehr wurde als nur gemacht.“<sup>7</sup> Wenn nun ein rezipierbares Produkt oder Ereignis nicht als Kunstwerk gedacht ist, aber derjenige, der es rezipiert, Kunst im Sinne einer

<sup>1</sup> J. G. Herder, S.95.

<sup>2</sup> Zu dieser Definition gehört dann beispielsweise auch noch „4'33''“ von Cage.

<sup>3</sup> vgl. H. Neuhoff, S.227.

<sup>4</sup> vgl. Kaden, Sp.1619f.

<sup>5</sup> Kaden, Sp.1619

<sup>6</sup> s. Kaden, Sp. 1651

<sup>7</sup> Adorno, ästhetische Theorie, S.267

Bedeutung, die über das „Gemachte“ hinausweist, darin zu entdecken glaubt, liegt dann Kunst vor oder nicht? Die Gefahr offener Kunstwerkdefinitionen liegt allein darin, Distinktionsmerkmale zu verlieren, die vermeintlich objektive Kunst von vermeintlich objektiver Nicht-Kunst unterscheidet. Dabei eröffnet eine solche Betrachtung aber viele Möglichkeiten, die ganze Welt als Kunst zu betrachten und das Kunstwerk dort anzusetzen, wo ein denkendes Individuum mindestens auf eine Weise zu einem anderen Nachdenken über ein Ereignis anregt oder angeregt wird. Ein Gedanke wurde also geboren, der etwas Selbstverständliches erst zu etwas „macht“, was das Potential besitzt für irgendjemanden etwas (Neues) zu bedeuten.

Folgt man der (wahrscheinlich unvollständigen) Gleichung zur Wirkung von Musik von Scherer<sup>8</sup>, sind viele Aspekte dieser Unterschiede bis zu einem gewissen Grad objektiv analysierbar, alle aber nur subjektiv bewertbar. Es können also weiterhin Einteilungen in unterschiedliche Bereiche von Kunst vorgenommen werden, aber es kann keine absolute, objektive Richtigkeit proklamiert werden. Die größte (emotionale) Wirkung von Kunst entfaltet sich wohl dann, wenn man sich selbst bei einem Stück den Voraussetzungen nähert, es als Meisterwerk betrachten zu können<sup>9</sup>.

Jedes Werk kann (und will) auf mehrere ihm und dem Rezipienten eigene Arten erkannt werden. Auch Adorno schreibt, dass die Erfahrung von Kunstwerken adäquat sein müsse und die „psychologische Kathexis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung“<sup>10</sup> notwendig ist. Lerdahl/Jackendoff beschreiben eine solche adäquate Wahrnehmung als „experienced“ oder sogar „perfect listener“<sup>11</sup>. Diese Deutung ihres Konzeptes lässt sich auf jedes (musikalische) Kunstwerk im weiteren Sinne – wie ich es hier propagiere – übertragen. Adorno gibt ein Beispiel seiner eigenen Erfahrung als experienced listener: „Der Erfahrung des an deutscher und österreichischer Musik Gebildeten ist von Debussy her enttäuschte Erwartung vertraut. Das arglose Ohr spannt das ganze Stück hindurch, ob ›es komme‹; alles erscheint wie Vorspiel, Präludieren zu musikalischen Erfüllungen, zum ›Abgesang‹, der dann ausbleibt. Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild.“<sup>12</sup> Wenn alle oder zumindest ein Großteil der Faktoren zur Bewertung mit den subjektiven Rezeptionsvoraussetzungen korrelieren, wird ein Werk als Meisterwerk beschrieben. Übersteigt oder erreicht ein Kunstwerk nicht das geistige oder emotionale Niveau des jeweiligen Rezipienten und entsteht somit ein (Miss-)Verhältnis von Anspruch, bzw. Erwartungshaltung und Rezipientem<sup>13</sup>, findet im Normalfall eine Klassifizierung oder sogar Deklassifizierung durch den „Kunstrichter“<sup>14</sup> statt. Auch unterschiedliche (musikalische) „Habitus“, führen also zu unterschiedlichen Definitionen von Meisterwerken. Wissenschaftliche Texte über Kunstwerke und Meisterwerke, bzw. die Bewertung von etwas als Kunst- oder Meisterwerk sagen (bisher) also vor allem etwas über den Bewertenden aus und natürlich rückschlüssig auch über das bewertete Werk – allerdings kaum ob es sich um ein Kunstwerk handelt. Durch ein offenes Verständnis des Kunstwerks kann man sich mit möglichst wenig habituellen<sup>15</sup> Vorbehalten und dadurch mit jeweils geeigneten Methoden den unterschiedlichen Eigen- und Besonderheiten vielfältigster Kunstwerkausprägungen und ihren speziell entwickelten und einzuordnenden künstlerischen Ansätzen nähern.

Am Ende dieser Arbeit muss die Frage offen bleiben, ob sich überhaupt Kriterien finden lassen können, die objektiv beschreiben würden, wie die Qualität eines Werkes messbar ist. Es lassen sich immer

<sup>8</sup> E (Wirkung des Musikstücks) = S (Strukturelle Merkmale der Komposition) \* I (spezielle Interpretation eines Stücks) \* H (Persönlichkeit und Hörbiographie des Hörers) \* K (momentaner Hörkontext) (vgl. Scherer/Zentner S.361-392)

<sup>9</sup> Ich will deswegen nicht sagen, dass es immer erstrebenswert ist, diesen Zustand zu erreichen. Denn die Konsequenzen, die es mit sich führt, jede Musik toll zu finden und jeder Kunst emotional zu erliegen, erfordern eine eigenständige Erörterung.

<sup>10</sup> Adorno, ästhetische Theorie, S.262

<sup>11</sup> Vgl. Lerdahl/Jackendoff z.B. S.3

<sup>12</sup> Adorno, Philosophie der Neuen Musik, S. 171f.

<sup>13</sup> „Hörerwartung als im Wesentlichen strukturalistisch mit dem Notentext korrelierbares und kognitiv in Grenzen ›vorhersagbares‹ Phänomen ist kulturell kodiert und eng an einen spezifischen Stil (z.B. klassischer Stil), eine Gattung (z.B. das sich an ›Kenner‹ wendende Streichquartett der Klassik) oder ein Tonsystem (z.B. Dur-Moll-Tonalität) gekoppelt. Es bedingt einen gewissen Grad an ›Bildung‹ im jeweiligen Stil- und Tonsystem und lässt sich vermittels Distanzierung und erneuter Involvierung hochgradig verfeinern und differenzieren.“ (C. Utz).

<sup>14</sup> Bezeichnung in Anlehnung an Herder.

<sup>15</sup> Im Sinne von Bourdieus Habitus Konzept.

schärfere Analysen auf unterschiedlichen Ebenen durchführen, die gerade durch die Verknüpfung unterschiedlicher Faktoren zu besonders interessanten Erkenntnissen über ein Werk gelangen können, aber es wird immer im Ermessen jedes Einzelnen und seinen Möglichkeiten, sich in die Ansprüche und die spezielle Wirkungsart des jeweiligen Kunstwerks hinzuversetzen, liegen, wie eine qualitative Bewertung ausfällt.

Es ist also erstrebenswert jeden Konzertbesucher durch eine entsprechende Vermittlung oder Einführung in die Möglichkeiten eines Kunstwerks zu einem „experienced“ oder „perfect listener“ werden zu lassen, da dann die optimale Bereitschaft zum adäquaten Wahrnehmen eines Kunstwerks vorhanden wäre.

## **Literatur**

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970.

Adorno, Theodor W., Philosophie der neuen Musik, in: Gesammelte Schriften, Band 12, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.

Herder, Johann Gottfried, Kalligone, Hg: H. Begenau, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1955.

Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray, A Generative Theory of Tonal Music, The MIT Press, Massachusetts 1983.

Neuhoff, Hans, Historische Musikwissenschaft: Krisenprofil und Perspektiven, S.221-245, in: Historische Musikwissenschaft, Grundlagen und Perspektiven; Hg.: Michele Calella und Nikolaus Urbanek; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2013.

Klaus R. Scherer & Marcel R. Zentner, Emotional effects of music : production rules. In: Music and emotion: Theory and research, Hg. P. N. Juslin & J. A. Sloboda, Oxford University press, New York 2001.

Utz, Christian, Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und post-tonaler Musik, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/720.aspx> (letzter Zugang: 04.01.2015).