

WARUM UNS DIE

STEFAN OEHM

WORTE FEHLEN,

**WARUM UNS  
DIE WORTE FEHLEN,  
WENN WIR SIE  
NICHT GEBRAUCHEN**

WENN WIR

VERSUCH EINER ONTOLOGISCHEN  
REVISION DES WERKBEGRIFFS

SIE NICHT GE-

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

BRAUCHEN

Stefan Oehm

—

Warum uns die Worte fehlen,  
wenn wir sie nicht gebrauchen

Der Kunsttheoretiker Stefan Oehm studierte Philosophie und Germanistik. Staatsexamen mit einer Arbeit über den Sprachphilosophen H.P. Grice. Lange Jahre als Creative Director und Co-Geschäftsführer einer Galerie für aktuelle Kunst tätig. Herausgeber der Reihe ‚Kunsttheorie‘ der philosophischen Online-Plattform *Mythos-Magazin*.

Stefan Oehm

# Warum uns die Worte fehlen, wenn wir sie nicht gebrauchen

Versuch einer ontologischen Revision  
des Werkbegriffs

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8469-0

eISBN 978-3-8260-8470-6

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

„Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefasst, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, dass man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (*Ergon*), sondern eine Thätigkeit (*Energieia*).“

Wilhelm von Humboldt, *Einleitung zum Kawi-Werk*<sup>1</sup>

„Philosophieren ist Ringen nach dem besten Ausdruck.“

Richard Gätschenberger, *Symbola*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Wilhelm von Humboldt (1979): *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts (Einleitung zum Kawi-Werk)*, in: Andreas Flitner/Klaus Giel (Hg.): *Wilhelm von Humboldt, Schriften zur Sprachphilosophie*, Werke in fünf Bänden, Bd. III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt (Humboldt: Kawi-Einleitung VII, 46 [Humboldt 1979: 418]).

<sup>2</sup> Richard Gätschenberger (1920): *SYMBOLA – Anfangsgründe einer Erkenntnistheorie*, G. Braunsche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe (I. Teil, 1. Kapitel, S. 13).



# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	11
<b>1.</b> Einleitung .....	13
<b>2.</b> Was ist ein Werk? .....	19
<b>2.1</b> Typentheoretische Kunstontologie .....	19
<b>2.1.1</b> Type – Token: Charles S. Peirce .....	19
<b>2.1.2</b> Nicht-wirkliche, objektive Entitäten: Gottlob Frege .....	23
<b>2.1.3</b> Kunstwerke als abstrakte Gegenstände: Günther Patzig.....	26
<b>2.1.4</b> Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Typ-Entitäten: Reinold Schmücker .....	32
<b>2.1.5</b> Paul Ziffs Gespenst der Ästhetik .....	37
<b>2.1.6</b> Joseph Margolis und der Megatype .....	40
<b>2.1.7</b> Kunstwerke existieren ewig, werden aber erst: Nicolas Wolterstorff .....	50
<b>2.1.8</b> Werk, Kontext, Funktion: Nelson Goodman .....	65
<b>2.1.8.1</b> Identität von Kunstwerken .....	65
<b>2.1.8.2</b> Revisionen .....	72
<b>2.1.8.3</b> Variationen.....	82
<b>2.1.9</b> Kein ontologisches Problem, nirgends: Jens Kulenkampff .....	83
<b>2.1.10</b> Type – Token revisited: Wolfgang Künne .....	92
<b>2.1.11</b> Maria E. Reicher-Mareks Revision der Typenontologie .....	95

2.1.11.1	Die Vervielfachung der Gegenstände.....	95
2.1.11.2	Intendieren, bewirken, bedeuten, verstehen .....	101
2.1.11.3	Abstraktheitsthese .....	107
2.1.11.4	Thesen zur Typenontologie .....	112
2.1.12	Lawrence Weiners typentheoretischer Werkbegriff .....	131
2.2	Aposèmekonstanz und Identitätswandel: Ludwig Jäger .....	137
2.3	Versuche einer Revision des Werkbegriffs .....	145
2.3.1	Artefaktbegriff als Oberbegriff: Reinold Schmücker .....	145
2.3.2	Funktionsorientierter Ansatz: Amrei Bahr .....	159
2.3.3	<i>agency</i> des ästhetischen Objekts: Johannes Grave .....	168
2.3.4	Werk als un abgeschlossener Prozess: Daniel Martin Feige .....	180
2.3.5	Taxonomie statt Dichotomie: Eine These zu Austins Performanzbegriff .....	188
2.3.6	Pragmatischer Werkbegriff: Thomas Kater .....	213
2.3.6.1	Vorgeschichte .....	213
2.3.6.2	Konturierung.....	215
2.3.6.3	Intermezzo: <i>ens</i> , werk, Werk, Kunst-Werk, Kunstwerk .....	219
2.3.6.4	John R. Searle und die Konstitution institutioneller Tatsachen .....	232
2.3.6.5	Das Werk – Resultat einer Deklaration?.....	247
2.3.6.6	Appendix: Alfred Schütz und die Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven.....	262
2.3.7	Variatio delectat: die Austauschbarkeit der Begriffe .....	276

<b>2.3.8</b>	Ein Drama mit dem Drama: Dirk Niefanger .....	281
<b>2.3.9</b>	Prototypensemantische Konzeption des Werkbegriffs: Werner Wolf.....	287
<b>2.3.10</b>	Literatur als Verlaufskunst: Andrea Polaschegg.....	292
<b>2.3.10.1</b>	Die transitorische Dimension der Dichtung.....	292
<b>2.3.10.2</b>	Fangen Texte an, ohne angefangen zu werden? .....	303
<b>2.3.11</b>	Werk versus Ereignis: Erika Fischer-Lichte.....	317
<b>3.</b>	Der Sprache eigentliches Sein.....	325
<b>3.1</b>	Sprache, Geste, Zeichen.....	325
<b>3.2</b>	Dasein allein ‚im Acte ihres wirklichen Hervorbringens‘: Wilhelm von Humboldt.....	328
<b>3.3</b>	Verlauf, nicht Bestand: Sprache als transitorisches Ereignis.....	336
<b>4.</b>	Ein kleine Revision des Kunstbegriffs .....	341
<b>4.1</b>	Mythos der Projektion: Kunst als Oberbegriff.....	341
<b>4.2</b>	Noch einmal: eine systematische Differenzierung des Kunstbegriffs .....	347
<b>Literaturliste</b>	.....	359
<b>Personenregister</b>	.....	373
<b>Sachregister</b>	.....	379



## Vorwort

Jeder, der einmal versucht hat, in einem Altbau mit einem Schlagbohrer ein Loch in die Wand zu bohren, kennt das: Kaum angesetzt, platzt auch schon der Putz ab. Oder man trifft auf tuffiges Gestein, in dem kein Dübel jemals Halt finden wird. Bisweilen erwischt man auch einen massiven Ziegel, rutscht ab und hat dann an einer Stelle ein veritables Loch, an der man es am wenigsten gebrauchen kann. Ganz ähnlich erging es mir, als ich an dieser Monographie arbeitete, die ursprünglich gar nicht als eine solche geplant war, sondern als ein schlichter Aufsatz zum Werkbegriff: Ein untauglicher Versuch, das Thema in den Griff zu bekommen, jagte den nächsten. Es half nichts: Um nicht am Ende vor einer perforierten Wand zu stehen, musste der Putz runter und das Mauerwerk in Augenschein genommen werden. Dies erwies sich als eine in jeder Hinsicht sinnvolle Entscheidung. Konnten doch so zahlreiche vielversprechend erscheinende Ansätze zur Definition des Werkbegriffs systematisch auf ihre Tauglichkeit hin abgeklopft werden und – *mene mene tekel u-parsin* – da und dort für zu leicht befunden werden: Triviale Schlussfolgerungen wurden nicht gezogen. Animistische, den eigentlichen Sachverhalt verschleiernde Redeweisen gaukelten präzise Beschreibungen vor. Die Auffassung, dass Nichtexistentes Existierendes determinieren kann, löste wider Erwarten kein verständnisloses Kopfschütteln aus. Ebenso wenig die Behauptung, dass platonisch anmutende Abstrakta den Konkreta vorgängig seien. Oder die Annahme, Werke transitorischer Künste in gleicher dinghafter Weise bestimmen zu können wie physisch präsente, persistierende Werke bildender Kunst, um nur einige signifikante Beispiele zu nennen. Wer aber versucht, derartige Sachverhalte plausibel aufzuzeigen, muss sich darüber im Klaren sein, dass das Eis dünn ist, auf das er sich begibt. Sehr dünn sogar. Und die Gefahr, einzubrechen, ist entsprechend groß. Es bedarf da schon einer fundierten Betrachtung, gepaart mit einer schlüssigen Argumentation. Ich bin deshalb Rudi Keller zu besonderem Dank verpflichtet, hat er doch auch dieses Mal die Mühe auf sich genommen, das Manuskript auf Herz und Nieren zu prüfen. Ohne seinen Segen hätte dieses Buch niemals das Licht der Welt erblickt.

Mein Dank gilt auch Kendra Katharina Witzel und Conrad Rading für ihre kritische Lektüre, Herrad Schorn und Udo von Fragstein für ihre fachliche Expertise und natürlich meinem Verlag Königshausen & Neumann. Dort, allen voran, Thomas Neumann. Seiner Unterstützung ist es geschuldet, dass Sie diese Zeilen nun lesen können.

Düsseldorf, Mai 2023



## 1. Einleitung

In den Diskursen der verschiedenen Künste wurde in regelmäßigen Abständen stets aufs Neue über den ihnen jeweils angemessenen Werkbegriff<sup>3</sup> gestritten. Besonders intensiv geschah dies, worauf Danneberg/Gilbert/Spoerhase hinweisen<sup>4</sup>, seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts in der Literatur- und Theatertheorie. So wurde dort in den 1970er Jahren „die Werkkategorie (...) programmatisch verworfen“ (Danneberg u.a. 2019: 3) und „die Werkästhetik von einer Ereignisästhetik abgelöst“ (ebd.: 3), bei der der Aufführungscharakter des Kunstwerks in den Fokus rückte<sup>5</sup>. „Parallel dazu wurde in den Philologien und der kontinentalen Philosophie statt vom Werk allenthalben nur noch vom Text gesprochen“ (ebd.: 4), so zum Beispiel, wie Wolfgang Thierse anmerkt, bei Roland Barthes und anderen semiotisch inspirierten Theoretikern (Thierse 1985: 447). Werkästhetische Hypostasierungen wurden in der Rezeptionsästhetik „endgültig ad absurdum geführt, insofern die Perspektive der Rezeption dazu zwingt, das Werk nicht mehr als Ding, sondern als Prozeß<sup>6</sup> zu fassen“ (ebd.: 447). Kein Wunder, dass sich daran anschließend die Verwendung des Werkbegriffs weitgehend auf die physisch präsenten und persistierenden Artefakte der bildenden Kunst beschränkte. Dessen ungeachtet sprach aber Michel Foucault in seinem wirkmächtigen Aufsatz *Was ist ein Autor?*<sup>7</sup> vom „Autor und Werk“ (Foucault 2016: 202) als „der ersten, soliden und grundlegenden Einheit“ (ebd.: 202). Nur konsequent, dass er in dem Aufsatz selbst neben der titel-

---

<sup>3</sup> In der deutschsprachigen Fachliteratur wird in der Regel nicht systematisch zwischen den Begriffen ‚Werk‘ und ‚Kunstwerk‘ unterschieden. Im Gegenteil: Oftmals verbleiben sie in alltagssprachlicher Vagheit und werden vielfach fast synonym verwendet (cf. hierzu Oehm 2019a: 194; Oehm 2019b: 15; Oehm 2021a: 38; Oehm 2021f: 15 sowie hier insbesondere Kap. 2.3.6.3).

<sup>4</sup> Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spoerhase: *Zur Gegenwart des Werks* (Einleitung), in: *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, 3–24, hier: 5, De Gruyter, Berlin (2019).

<sup>5</sup> So vor allem Erika Fischer-Lichte: *Die Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. (<sup>1</sup>2019).

<sup>6</sup> Tatsächlich bedeutet dies eine Rückkehr zur ursprünglichen Gebrauchsweise des Wortes *Werk*. Andrea Polaschegg weist darauf hin, dass „(b)is zur Mitte des 18. Jahrhunderts (...) darunter ausschließlich ein Arbeitsprozess verstanden (wurde), der in der gegenwärtigen Alltagssprache über Komposita wie ‚Tagewerk‘ oder ‚Handwerk‘ noch mitgeführt wird“ (Polaschegg 2019: 402; cf. auch Polaschegg 2020: 281ff.) und eben *nicht*, wie es heute zumeist der Fall ist, das Ergebnis oder Produkt eines solchen Arbeitsprozesses.

<sup>7</sup> Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: Fotis Jannidis u.a.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, Stuttgart (2016).

gebenden Frage dann auch noch die zweite Frage stellte: „Was ist ein Werk?“<sup>8</sup> (ebd.: 205). Dabei beließ er es aber. Auch wenn er sich beklagte, dass „(d)ie Werktheorie (nicht) existiert“ (ebd.: 205) und konstatierte, dass „es um den Werkbegriff herum vor Fragen wimmelt“ (ebd.: 206), weil das „Wort ‚Werk‘ und die Einheit, die es bezeichnet, (...) wahrscheinlich genauso problematisch sind wie die Individualität des Autors“ (ebd.: 206) – weder ist eine Werktheorie von ihm überliefert noch hat er Antworten auf all die herumwimmelnden Fragen gegeben, von denen er sprach.

Ein fast schon prototypischer Vorgang. So hat auch die von Rüdiger Bubner bereits 1973 diagnostizierte „Krise des Werkbegriffs“<sup>9</sup> (Bubner 1989: 20) Bubner selbst nicht dazu veranlasst, ihr substantiell auf den Grund zu gehen. Und Wolfgang Thierse hat den Werkbegriff in mehreren Aufsätzen<sup>10</sup> zwar problemgeschichtlich erörtert, ihn dabei aber nicht einer systematischen Revision unterzogen. Er wies lediglich darauf hin, wie auffallend es doch sei, „dass in der Kunstwissenschaft eine problematisierende Reflexion des Werkbegriffs so gut wie ausfällt“ (Thierse 1990: 389). In ähnlicher Weise äußerte sich noch 2007 Carlos Spoerhase: „Während die Frage nach dem Autor eine intensive und kontroverse Debatte ausgelöst hat, die bis in die Gegenwart anhält, wurde die Frage nach dem Werk weitgehend ignoriert“<sup>11</sup> (Spoerhase 2007: 282). An ihm zeigt sich jedoch beispielhaft ein Wandel des Forschungsinteresses, bemüht er sich doch in diesem Aufsatz von 2007 (*Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*) dezidiert um eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem in der Literatur- und Theatertheorie jahrzehntelang so vernachlässigten Werkbegriff. Allerdings konnten Lutz Danneberg, Annette Gilbert und eben Carlos Spoerhase noch 2019 in der Einleitung des von ihnen edierten Aufsatzbandes *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*<sup>12</sup> unwidersprochen

---

<sup>8</sup> Der renommierte Musikphilosoph Reinhard Strohm gibt auf diese Frage eine bemerkenswert lapidare Antwort: „Sagen wir also getrost: Das Werk ist, was Sie dafür halten“ (Strohm 2013: 341).

<sup>9</sup> Rüdiger Bubner: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. (1989).

<sup>10</sup> Wolfgang Thierse: *Thesen zur Problemgeschichte des Werk-Begriffs*, in: Zeitschrift für Germanistik Vol. 6, Nr. 4, 441–449 (1985) sowie: Wolfgang Thierse: *Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat*. Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin (1990), 378–414.

<sup>11</sup> Carlos Spoerhase: *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica*. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 11 (2007), 276–344.

<sup>12</sup> Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spoerhase (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, De Gruyter, Berlin (2019); cf. auch: Svetlana Efimova: *Autor und Werk: Dynamik eines (un-)problematischen Verhältnisses*, in: Dies. (Hg.): *Autor und Werk: Wechselwirkungen und Perspektiven*, Special

feststellen: „Obwohl viele literaturwissenschaftliche Fundamentalkategorien, die während der poststrukturalistischen Phase weitgehend anathematisiert worden waren, in den letzten Jahren eine kritische Neubewertung erfahren haben (...), hat eine *derartige Revision des Werkbegriffs bisher nicht stattgefunden*<sup>13</sup>“ (Danneberg u.a. 2019: 4; Hervorhebung S.O.). Eine solche Revision, so die Herausgeber, sollte mit dem genannten Aufsatzband initiiert werden, indem die Frage gestellt wurde, „was die Kategorie des Werks heute (noch) in der Literaturwissenschaft leisten kann“ (ebd.: 21), gelte es doch, „die terminologischen Bemühungen um eine differenzierte Begriffsklärung fortzusetzen“ (ebd.: 21).

Unsere Prämisse muss sein, hier die richtigen Fragen zu stellen. Nur helfen uns weder diese Prämisse noch unsere sklavische Orientierung an ihrer Setzung sonderlich weiter, solange wir nicht zuvor unser begriffliches Instrumentarium geschärft haben, damit wir, wenn wir die richtigen Fragen stellen, sie auch mithilfe der richtigen Begriffe stellen. Im Folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, in der Auseinandersetzung mit einer Reihe zentraler Aufsätze im Kontext dieser Thematik grundlegende Aspekte einer solchen Begriffsklärung herauszuarbeiten. Dies erscheint dringend geboten, denn, so eine zentrale These dieses Aufsatzes, aus diesen Aspekten ergeben sich triviale Schlussfolgerungen, die nach Ansicht des Autors nichts weniger bedeuten als eine grundsätzliche ontologische Revision des Werkbegriffs. Bei diesen Aspekten handelt es sich im Wesentlichen um Aussagen, die sich, wenn nicht allgemeiner, so doch oftmals weitreichender Akzeptanz erfreuen. Erstaunlich genug, dass aus ihnen nicht die naheliegenden Schlussfolgerungen gezogen werden, die wir uns bemühen konsequent zu ziehen. Schlussfolgerungen, die möglicherweise quer zu bestehenden Auffassungen stehen. Was aber kein Grund dafür sein darf, sie nicht zu ziehen: Sind die Fakten so, wie sie sind, darf man nicht die Konsequenzen ignorieren, die sich aus ihnen ergeben, nur weil sie einem vielleicht nicht genehm sind oder allzu suspekt erscheinen.

---

Issue 3 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2018) (<https://www.textpraxis.net/en/svetlana-efimova-einleitung>, zuletzt abgerufen am 26.02.2023).

<sup>13</sup> Es scheint, als nehme die Diskussion, zumindest im deutschsprachigen Raum, aktuell wieder Fahrt auf. Cf. auch den in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (ZÄK), Heft 65/1 2020 erschienenen Band *Werk-Zeuge – Der Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen*, in dem sich u.a. Amrei Bahr, Reinold Schmücker, Johannes Grave und Johannes Waßmer um eine systematische Klärung des Werkbegriffs bemühen. Nicht unerwähnt bleiben darf aber der bereits 2003 von Reinold Schmücker herausgegebene Band *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, in dem er dankenswerter Weise zahlreiche relevante Aufsätze zum Werkbegriff aus gut fünf Jahrzehnten versammelt hat – von Paul Ziff über Joseph Margolis und Nicholas Wolterstorff bis hin zu Richard Wollheim, Nelson Goodman, Günther Patzig und Maria E. Reicher.

Die ontologische Bestimmung dessen, was wir gemeinhin ‚Werk‘ nennen, bereitet uns keine nennenswerten Schwierigkeiten, solange wir uns im klassischen Bereich der bildenden Kunst bewegen. Also dort, wo es um Resultate künstlerischen Schaffens geht, die, wie zum Beispiel Gemälde, Grafiken, Fotografien oder Skulpturen, physisch präsent sind. In dem Augenblick aber, wo wir es mit ephemeren Resultaten zu tun haben, also solchen, die – wie etwa die Aufführungen einer Oper oder eines Theaterstücks oder auch Performances – nur während ihres zeitlichen Vollzugs gegeben sind, stolpern wir von einer Verlegenheit in die nächste. Wir, die es gewohnt sind, uns bei den Resultaten künstlerischen Schaffens an der persistierenden ‚Handgreiflichkeit‘ (Boehm 1983: 329) der Objekte bildender Künste zu orientieren, begegnen diesen transitorischen Resultaten mit inadäquaten Kategorien und suchen auch bei ihnen nach persistierenden Momenten, die wir mit dem Label ‚Werk‘ versehen können. So kommt es, dass bisweilen eine Notation oder die Urschrift dessen, was aufgeführt wird, als ‚Werk‘ bezeichnet wird. Eine untaugliche Zuschreibung. Schon deshalb, weil oftmals, wie bei den Improvisationen im Jazz, gar keine Notation vorliegt oder vorliegen kann. Viele Kulturen der Welt verfügten Jahrtausende lang über keine Schriftsprache, geschweige denn über eine Notenschrift – selbst in unserem Kulturraum finden sich systematische Formen einer solchen Notation erst etwa ab dem 6. Jahrhundert v.Chr. (griechische Instrumentalnotation); Künstler\*innen gaben die musikalischen oder literarischen Aufführungswerke allein lautlich resp. mündlich von einer Generation zur nächsten weiter.

Noch schwerer tun wir uns bei solchen Resultaten künstlerischen Schaffens, die weder über eine offensichtliche Gegenständlichkeit, also eine physische Persistenz, noch über den transitorischen Charakter einer wie auch immer gearteten Aufführung verfügen: bei den literarischen Werken. Genauer gesagt: bei Resultaten künstlerischen Schaffens, die schriftlich verfasst sind (wozu z.B. auch ‚Werke‘ bildender Künstler\*innen wie Lawrence Weiner, Barbara Kruger, Jenny Holzer und Joseph Kosuth gehören). Und das, obwohl uns doch Wilhelm von Humboldt bereits vor über 180 Jahren in seiner *Einleitung zum Kawi-Werk* eine plausible Bestimmung der Ontologie der Sprache und damit auch, da nun mal die Sprache das Medium aller im weitesten Sinne literarischer Werke ist, der Ontologie schriftlich verfasster Resultate künstlerischen Schaffens geliefert hat: Die Sprache ist etwas beständig und in jedem Augenblick Vorübergehendes. Und die Schrift ist nur ihre mumienartige Aufbewahrung. Die triviale Schlussfolgerung dieser Bestimmung ist eine, die im offensichtlichen Widerspruch zu unserer lieb gewonnenen Orientierung an der ‚Handgreiflichkeit der Objekte‘ steht: *Sprache existiert allein im Gebrauch, durch den Gebrauch und während des Gebrauchs durch uns. Sonst nicht.*

Eingedenk dieser Bestimmung wollen wir uns auf den kommenden Seiten mit verschiedenen relevanten kunstphilosophischen Positionen, insbesondere mit der typentheoretischen Kunstontologie, eingehend in einer sprachkritischen Untersuchung auseinandersetzen. Nicht zuletzt, um im Zuge ihrer Analyse sowohl für unser Vorhaben möglicherweise zielführende Erkenntnisse und Anregungen zu generieren als auch, um diesen Positionen etwaig inhärente Inkonsistenzen und Inkonsequenzen zu eruieren. Wir werden zudem Begriffe, die in diesem Kontext von grundsätzlicher Bedeutung sind, detailliert diskutieren. So etwa den der Performanz, der auf den britischen Sprachphilosophen John L. Austin zurückgeht. Oder dem vom amerikanischen Sprachphilosophen John R. Searle geprägten Begriff der Konstitution institutioneller Tatsachen. Darüber hinaus gehen wir auf die unsere Kommunikation bestimmende Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven näher ein, die der aus der Tradition der Phänomenologie stammende österreichische Soziologe Alfred Schütz ausführlich besprochen hat. Indem wir der Sprache eigentliches Sein versuchen wollen zu umreißen, lassen wir Wilhelm von Humboldt als Dreh- und Angelpunkt unserer Überlegungen in gebotener Weise zu Wort kommen. Und in einem Intermezzo bemühen wir uns um eine ontologische Bestimmung des Werkbegriffs sowie um eine systematische Differenzierung seiner Aggregatzustände nebst der produktiven, perceptiven und rezeptiven Aspekte. Reflexionen zum Werkbegriff sind immer auch Reflexionen zum Kunstbegriff. Deshalb wollen wir das Buch mit der Erörterung einer Frage beschließen, die uns schon seit geraumer Zeit beschäftigt: Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden?



## 2. Was ist ein Werk?

### 2.1 Typentheoretische Kunstontologie

#### 2.1.1 Type – Token: Charles S. Peirce

Der Fragenkatalog, mit dem die Philosophin Amie L. Thomasson ihren 2019 auf Deutsch erschienenen Aufsatz *Die Ontologie literarischer Werke*<sup>14</sup> einleitet, stellt ein geradezu idealtypisches Kompendium all der Fragen dar, die sich – ungeachtet des jeweiligen -ismus, den Literaturwissenschaftler\*innen gerade vertreten – bei der Frage nach der Art der Entität des literarischen Werks nun mal stellen: „Ist das Werk ein physischer Gegenstand“ (Thomasson 2019: 29), eine „abstrakte Sequenz“ (ebd.: 29) oder aber „eine bestimmte Form von Ausführung durch einen Autor, die in einem bestimmten kulturellen und historischen Kontext stattfindet“ (ebd.: 29)? Werden Werke „von einem Autor erschaffen“ (ebd.: 29) oder „entdecken“ (ebd.: 29) Autoren sie? Ist ein literarisches Werk erst dann ein Werk, wenn es notiert wurde oder ist es bereits eines, wenn es gedacht wurde? Ist es keines mehr, wenn kein Exemplar mehr existiert oder erst, wenn keine Menschen mehr existieren, die das Werk rezipieren können? Persistiert ein Werk, auch wenn es sich durch fehlerhafte Übertragungen im Laufe der Jahrhunderte ständig verändert? Handelt es sich bei einer Übersetzung eines Werks um das gleiche Werk wie das Original?

Mit Richard Wollheim ist sich Thomasson einig, „dass literarische Werke (...) keine physischen Gegenstände sein können“ (ebd.: 30), ebenso wenig lässt sich, so Thomasson, „das Werk (...) mit dem Originalmanuskript des Autors gleichsetzen, denn Letzteres könnte zerstört sein, während das Werk weiterhin existiert“ (ebd.: 30). Aber in welcher Weise existiert das Werk dann weiterhin, wenn es doch „in *keine andere* ontologische Standardkategorie“ (ebd.: 31) passt? Passt es womöglich in gar keine ontologische Kategorie, auch nicht in eine, die einen solitären Sonderfall beschreibt? Roman Ingarden jedenfalls verortet „literarische Werke weder in der Kategorie realer Objekte noch in der idealer Objekte“ (ebd.: 31), scheut dann aber die naheliegende Konsequenz, in literarischen Werken ontologisch nicht greifbare Entitäten zu sehen. Stattdessen definiert er eine neue,

---

<sup>14</sup> Amie L. Thomasson: *Die Ontologie literarischer Werke*, in: Danneberg, Gilbert, Spoerhase (Hg.): *Das Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, De Gruyter, Berlin (2019) (engl.: Amie L. Thomasson: *The Ontology of Literary Works*, in: Noël Carroll/John Gibson [Hg.]: *Routledge Companion to Philosophy of Literature*. New York, London 2016, 349–358).

scheinbar fest umrissene ontologische Kategorie: Das Werk wird als „ein ‚rein intentionaler‘ Gegenstand“ (ebd.: 31) begriffen, der „in seiner Existenz von einem Geist abhängig ist und ‚nur aus unseren Gnaden entsteht und ist““ (ebd.: 32). Dennoch ist er in Gestalt „einer fortdauernden und öffentlichen Entität“ (ebd.: 32) gegeben, durch die er auch dann weiter bestehen kann, „wenn niemand an das Werk denkt“ (ebd.: 32). Man spürt hier förmlich Ingardens Drang zur Hypostasierung, der auch in seinem Aufsatz *Das ästhetische Erlebnis*<sup>15</sup> deutlich zum Ausdruck kommt (ein wirkmächtiger Drang, der uns in der einen oder anderen Variante fast durchgehend bei allen Literatur-, Theater- oder Kunstwissenschaftler\*innen und Philosoph\*innen begegnen wird – selbst bei denen, die sich der Ereignisästhetik verschreiben<sup>16</sup>). Dort verfügt Ingarden, dass nicht „dasselbe Reale (...) Objekt sowohl der Erkenntnis als auch der praktischen Betätigung als auch endlich des ästhetischen Erlebnisses“ (Ingarden 1969: 3) sein kann. Vielmehr führe „(d)as ästhetische Erlebnis (...) zur Konstitution eines eigenen – des ästhetischen – Gegenstands“ (ebd.: 3). Und dieser darf keinesfalls „mit demjenigen Realen (verwechselt werden), dessen Wahrnehmung gegebenenfalls den ersten Impuls zur Entfaltung des ästhetischen Erlebnisses gibt“ (ebd.: 3). Wir sind hier Zeuge einer wundersamen Vermehrung ebenso wundersamer Arten von *Gegenständen*: Ingarden stellt uns literarische Werke als Entitäten vor, die weder reale noch ideale Objekte, sondern rein *intentionale* Gegenstände sind, welche aber, obgleich ja keine realen Objekte, dennoch Reale sind. Wobei es sich bei diesen Realen keineswegs um die Reale handelt, die Resultate des individuellen ästhetischen Erlebnisses sind – bei ihnen handelt es sich vielmehr um die *ästhetischen* Gegenstände. Angesichts dieses inflationären Aufkommens von Objekten, Realen und Gegenständen bleibt einigermaßen im Dunkeln, welchen ontologischen Status das literarische Werk für Ingarden nun genau hat.

Reinold Schmücker ist der Ansicht<sup>17</sup>, dass „(d)ie plausibelste Vorstellung davon, in welcher Weise Kunstwerke existieren, (...) die oft so genannte Type-Token-Theorie (vermittelt)“ (Schmücker 2009: 31). Diese Theorie geht, so Schmücker, „auf eine Unterscheidung von Peirce zurück, der zwischen einem Wort – als dem Träger einer bestimmten Bedeutung – und den verschiedenen lautlichen oder graphischen Manifestationen des betreffenden Wortes unterschied“ (ebd.: 31). Dabei charakterisierte er „Wörter als Typen, die sich, wenn sie verwendet werden, in Vorkommnissen, in ‚tokens‘,

---

<sup>15</sup> Roman Ingarden: *Das ästhetische Erlebnis*, in: *Erlebnis, Kunstwerke und Wert*, Verlag Max Niemeyer, Tübingen (1969).

<sup>16</sup> Dazu später mehr in der Auseinandersetzung mit der *Ästhetik des Performativen*‘ (Erika Fischer-Lichte).

<sup>17</sup> Reinold Schmücker: *Wie ist Kunst? Eine ontologische Glosse zur Permanenz des Ästhetischen*, in: Melanie Sachs/Sabine Sander (Hg.): *Die Permanenz des Ästhetischen*, Springer Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden (2009).

physisch manifestieren“ (ebd.: 32) – ein Modell, das gerade für literarische Werke wie gemacht zu sein scheint: hier das Werk, dort seine gedachte/geschriebene/gedruckte/reproduzierte Fassung. Nun kennzeichnet aber eben jener Charles S. Peirce<sup>18</sup> seine Type-Token-Differenzierung folgendermaßen:

“A common mode of estimating the amount of matter in a MS. or printed book is to count the number of words. There will ordinarily be about twenty *thes* on a page, and of course they count as twenty words. In another sense of the word ‘word’, however, there is but one word ‘the’ in the English language; and it is impossible that *this* word should lie visibly on a page or be heard in any voice, for the reason that it is not a Single thing or Single event. *It does not exist; it only determines things that do exist.* Such a definitely significant Form, I propose to term a *Type*” (Peirce 1906: 505/506; Unterstreichungen S.O.).

Ein *Type* „does not exist“. Diesem *Type* steht ein „Single event which happens *once*“ (ebd.: 506; Hervorhebung S.O.) gegenüber. Dieses „event or thing“, das „in some single place at any one instant of time“ (ebd.: 506) erscheint, „I will venture to call a *Token*“ (ebd.: 506) – und „a *Token* of a *Type* an *Instance* of the *Type*“ (ebd.: 506). Mit anderen Worten: Es existieren nur *Tokens*, jedoch keine *Types*. Ein *Type* ist lediglich ein hypothetisches Konstrukt, ein Abstraktum. Ein aus dem benutzten Vokabular einer gesprochenen Sprache (Ebene des Gebrauchs) extrahiertes Wort, das *nachträglich*<sup>19</sup> als *Type* konstituiert wird und, in ein Zeichen<sup>20</sup> gekleidet, zum Beispiel Eingang in das Lexikon findet (Ebene der Abstraktion); bei einem

---

<sup>18</sup> Charles S. Peirce: *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, in: *The Monist*, Oct. 1906, Vol. 16, Nr.4, 492–546.

<sup>19</sup> Peirce steht mit seinen Überlegungen knietief im mittelalterlichen Universalienstreit – hier die Position der Realisten, dort die antagonistische der Nominalisten. Immer, wenn man denkt, dieser uralte Streit sei zugunsten des nominalistischen Konzepts *universalia sunt post rem* entschieden, flammt er in modifizierter Gestalt wieder auf: Wörter (Typen) sind ‚präexistent‘, im Gebrauch (Tokens) werden sie verwirklicht. Dieser letztlich auf Platons Ideenlehre zurückgehenden Vorstellung steht die nominalistische Auffassung gegenüber: Es sind die *Wörter* (Tokens), von denen wir *im Nachhinein* die ‚Wörter‘ (Typen) abstrahieren. Das heißt: *Nicht* die Typen sind den Tokens vorgängig, vielmehr sind die Tokens den Typen vorgängig. Demgegenüber vertritt Reinold Schmücker eine zwischen beiden Positionen vermittelnde Ansicht: „Die Relation zwischen Kunstwerken (Typen) und ihren Vorkommnissen (Tokens) ist in der *Gleichursprünglichkeit* von Kunstwerken und ihren jeweiligen physischen Originalmanifestationen fundiert“ (Schmücker 2009: 36, Hervorhebung S.O.). Auf dieses salomonische Konzept und seine handlungstheoretische Brisanz kommen wir später noch einmal im Detail zurück.

<sup>20</sup> Die zeichentheoretische Dimension dieser ontologischen Debatte kann leider an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen – der Grad der Komplexität, der dadurch erreicht würde, trüge nicht unbedingt zu der hier intendierten Verständlichkeit bei.

*Token* hingegen handelt es sich um ein Konkretum, um ein „event or thing“, das als real existierendes Vorkommnis eines Abstraktums, des *Type*, definiert ist. Dieses Konzept übertragen nun die Vertreter der *Type-Token*-Theorie – „in teilweise sehr unterschiedliche(n) Spielarten“ (Schmücker 2009: 32) – „auf das Verhältnis zwischen Kunstwerken und denjenigen physischen Gegenständen, auf die sich unsere Aufmerksamkeit richtet, wenn wir Kunst ästhetisch erfahren“ (ebd.: 32). Entsprechend notiert Schmücker die Konsequenzen dieser Übertragung:

„Die verschiedenen physischen Objekte, die uns ein bestimmtes Kunstwerk vor Augen führen – zum Beispiel die verschiedenen Exemplare der verschiedenen originalsprachlichen Ausgaben oder Übersetzungen der Satanischen Verse – sind demnach nicht das Kunstwerk selbst, sondern sie sind *Tokens*, das heißt Vorkommnisse oder Manifestationen des Kunstwerks. *Das Kunstwerk selbst hingegen ist kein physisches Objekt, sondern ein Typus, der sich in seinen Tokens, seinen Vorkommnissen, manifestiert.*“ (ebd.: 32; Hervorhebung S.O.)

Und weiter führt er aus: „Die Auffassung, dass Kunstwerke als *Typen* existieren, ist deshalb inzwischen zu so etwas wie der herrschenden Meinung in der *Kunstontologie* avanciert“ (ebd.: 32). Diese Bestimmung der (literarischen) Kunstwerke bezeichnet Schmücker als „*Typ-Entität*“ (ebd.: 32). Wenn nun aber Kunstwerke selber keine physischen Objekte sind und nur als *Typen* existieren, *Typen* aber, wie Peirce ausdrücklich betont, nicht existieren, müssten Kunstwerke demnach als etwas existieren, was nicht existiert. Zudem müsste ein solch nicht existierendes Kunstwerk noch zu etwas ganz Außergewöhnlichem imstande sein: ‚(I)t (...) determines things that do exist‘. Dieser Auffassung mag Schmücker sich, wenig überraschend, jedoch nicht anschließen. Sie „ist (...) in unserem Fall wenig überzeugend“ (ebd.: 33). Da wir Kunstwerken im Allgemeinen Eigenschaften zuschreiben und es nun mal Konsens ist, dass man nur etwas Eigenschaften zuschreiben kann, was auch existiert, stünde die *typentheoretische Kunstontologie* vor einem Dilemma, wenn sie nicht noch ein Ass im Ärmel hätte: „Die meisten Vertreter (...) schreiben ihnen den ontologischen Status von *Entitäten* zu, die Frege als objektiv-nichtwirklich bezeichnet hat: von *Entitäten*, die weder physische Gegenstände noch Bewusstseinsinhalte eines Subjekts sind“ (ebd.: 33).

Mit der Bestimmung der Kunstwerke als *Typ-Entitäten*<sup>21</sup> wird zwar, wie Schmücker feststellt, „Auskunft über den ontologischen Status der

---

<sup>21</sup> Schmücker macht diese Bestimmung eines (literarischen) Kunstwerks an einem Beispiel deutlich: „Rushdies Roman ist demnach einem bestimmten Automodell vergleichbar, das x-fach gebaut worden ist und von dem es deshalb eine Vielzahl von Vorkommnissen gibt, die auf den Straßen herumfahren, das aber selbst, als Modell, auf keiner Straße unterwegs ist“ (Schmücker 2009: 32). Abgesehen davon, dass der Vergleich hinkt, da der *Type*-Begriff, der bei dem Automodell zur Anwendung kommt, ein anderer ist als der beim Roman (cf. dazu ausführlich Kap. 2.1.11.4): Der

Tokens“ (ebd.: 33) erteilt, nicht jedoch über den der Typen. Wer vermag uns aber Auskunft über den ontologischen Status der Typen geben? Und wer darüber, ob mit einer solchen Auskunft tatsächlich Auskunft gegeben wird über den ontologischen Status von Kunstwerken – literarischen, musikalischen oder ganz allgemein performativen Kunstwerken ebenso wie solchen der bildenden Kunst oder auch der Architektur?

### 2.1.2 Nichtwirkliche, objektive Entitäten: Gottlob Frege

Auf der Suche nach befriedigenden Antworten wenden wir uns deshalb zunächst einigen Positionen innerhalb der typentheoretischen Kunstontologie zu. Da diese nun, wie Reinold Schmücker schreibt, Kunstwerken zumeist den ontologischen Status von Entitäten zuschreibt, „die Frege als objektiv-nichtwirklich bezeichnet hat: von Entitäten, die weder physische Gegenstände noch Bewusstseinsinhalte eines Subjekts sind“ (ebd.: 33), beginnen wir konsequenterweise bei ihm unsere Spurensuche. Genauer gesagt: bei seinem Aufsatz<sup>22</sup> *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung*, in dem sich die wesentlichen Überlegungen dazu finden.

Der Kernsatz, auf den Schmücker anspielt, lautet: „Ein *drittes* Reich muß anerkannt werden“ (Frege 1918: 69; Hervorhebung S.O.). So gibt es laut Frege neben (1.) den sinnlich wahrnehmbaren Dingen der Außenwelt (2.) die Innenwelt des Menschen, „eine Welt der Sinneseindrücke, der Schöpfungen seiner Einbildungskraft, der Empfindungen, der Gefühle und

---

Vergleich hinkt auch hinsichtlich der Tokens. Handelt es sich bei den Tokens der Automodelle unzweifelhaft um physische Entitäten, ist dies bei den Tokens der Romane *nicht* der Fall: „(L)iterarische Werke (können) keine physischen Gegenstände sein“ (Thomasson 2019: 30). Hier erahnen wir bereits eines der Kernprobleme der Type-Token-Theorie: Auch sie ist gefangen im steten Drang zur Vergegenständlichung. Sie sucht auf Seiten der *Tokens* auch da nur zu gerne nach etwas im handfesten Sinne des Wortes Greifbarem, nach Vorkommnissen in Form physischer Gegenstände, wo wir es mit nicht greifbaren, da transitorischen, ephemeren Phänomenen zu tun haben. So können die Vorkommnisse aller im weitesten Sinne performativen Künste nicht als physische Gegenstände bestimmt werden, sondern bestenfalls als *physikalische*. Genauer gesagt als transitorische, ephemere Phänomene: als *Ereignisse*. Physisch im Sinne einer persistierenden Präsenz sind bei ihnen allein bestimmte real existierende, zuhandene Entitäten, so zum Beispiel codierte Verschriftlichungen. Also Notationen aller Art, von Notenheften bis hin zu gedruckten Büchern. Diese sind Tokens der *physischen Surrogate* des von Schmücker erwähnten Romans Salman Rushdies, sie sind jedoch *nicht* Tokens des *Romans*. Eben deshalb sind diese physischen Surrogate das Pendant der physisch persistierenden Autos, die auf den Straßen herumfahren, nicht aber der möglichen Vorkommnisse von Rushdies Roman. Bei ihnen handelt es sich um transitorische Ereignisse.

<sup>22</sup> Gottlob Frege: *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung*, in: *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus* 2, 1918–1919, 58–77.

Stimmungen, eine Welt der Neigungen, Wünsche“ (ebd.: 66). Das heißt: eine Welt der „Vorstellungen“ (ebd.: 66). Diese „Vorstellungen bedürfen eines Trägers. Die Dinge der Außenwelt sind im Vergleich damit selbständig“ (ebd.: 67). Bewegt sich Frege bis hierhin noch recht klassisch im Rahmen der Descartes’schen Dichotomie von Leib und Seele resp. Außen und Innen, so bricht er sie in einem nächsten Schritt auf, indem er neben diesen beiden Aspekten (3.) ein weiteres ‚Reich‘ installiert, „das Reich desjenigen, was nicht sinnlich-wahrnehmbar ist“ (ebd.: 75). So sind etwa „(d)ie Gedanken (...) weder Dinge der Außenwelt noch Vorstellungen“ (ebd.: 69). Dabei ist „der Gedanke nicht etwas, was man wirklich zu nennen gewohnt ist“ (ebd.: 76). Die Welt des Wirklichen ist eine Welt der Wirkungen und Veränderungen. „Alles das ist ein Geschehen in der Zeit. Was zeitlos und unveränderlich ist, werden wir schwerlich als wirklich anerkennen“ (ebd.: 76) – dies sind Entitäten, die „gar keine raum-zeitlich existierenden Dinge“ (Patzig 2003: 108) sind, sie „gehören einem anderen Typus an, wie etwa alles das, was Frege dem Bereich des Objektiv-Nichtwirklichen zurechnet, wozu bekanntlich Gedanken, Zahlen und dergleichen“ (ebd.: 108) zählen. Der Gedanke im Sinne Freges ist nun nicht der Gedanke im landläufigen Sinne. Es ist vielmehr „(d)er Gedanke, den wir im pythagoreischen Lehrsatz aussprechen“ (Frege 1918: 76) – und der „ist doch wohl zeitlos, ewig, unveränderlich<sup>23</sup>“ (ebd.: 76). An dieser Stelle ist es nicht ganz unwichtig, kurz an den Titel des hier besprochenen Frege’schen Aufsatzes zu erinnern: *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung* (Unterstreichung S.O.). Es geht hier demnach um die Logik. Ihr nun „kommt es zu, die Gesetze des Wahrseins zu erkennen“ (ebd.: 58). So geht es nicht um Verwendungen des Wortes *wahr*, die „manchmal bei der Behandlung von Kunstfragen vorkomm(en), wenn z. B. von Wahrheit in der Kunst die Rede ist, wenn Wahrheit als Ziel der Kunst hingestellt wird, wenn von der Wahrheit eines Kunstwerkes<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Den Typus der Begriffe, die solche Phänomene benennen, bezeichnet Rudi Keller darum als „*Fregesche Begriffe*“ (Keller 2018: 120ff.): Ein solcher „Begriff ist dergestalt, dass von jedem beliebigen Gegenstand eindeutig entscheidbar ist, ob er unter den Begriff fällt oder nicht, d.h. der Begriff ordnet jedem Gegenstand einen Wahrheitswert zu. Er ist definiert durch die Wesensmerkmale des Begriffs, d.h. durch die gemeinsamen Eigenschaften der Elemente seiner Komprehension“ (ebd.: 120).

<sup>24</sup> Hier scheint mir Frege hellstichtiger zu sein als Joseph Kosuth, der im Anschluss an A.J. Ayer die Kunst tatsächlich in die Nähe von Logik und Mathematik rückt – „we can say that art operates on a logic“ (Kosuth: 88) – und konstatiert: „Kunstwerke sind analytische Propositionen (ebd.: 87, auch 79), sie können „nicht eine synthetische Aussage“ (ebd.: 89) sein (Kosuth erläutert nicht, inwiefern Kunst/Kunstwerke Aussagen, zumal analytische, sein können – so bleibt eine kryptische Behauptung). Was letztlich besagt, dass „Kunst *a priori* wahr ist“ (ebd.: 89) – und dass diese vermeintlich *logisch a priori* wahre Aussage gleichzusetzen ist mit Donald Judds *autoritativer* Festsetzung „Wenn es jemand Kunst nennt, ist es Kunst“ (ebd.: 89; es bleibt wohl Kosuth’ Geheimnis, wie er zu dieser Gleichsetzung kommt). Nach Ansicht von Kosuth ist der traditionelle kunsthistorische Diskurs am Ende.

oder von wahrer Empfindung gesprochen wird“ (ebd.: 59) – hier geht es um Wahrheit im logischen Sinne. Und eben diese „Wahrheit, deren Anerkennung in der Form des Behauptungssatzes liegt, (ist) zeitlos“ (ebd.: 76). Das heißt: Es geht um die Behauptung von Tatsachen. „Eine Tatsache ist ein Gedanke, der wahr ist“ (ebd.: 74). Ein Gedanke wiederum ist „der Sinn eines Satzes“ (ebd.: 61), jedoch hat ein Satz nur dann einen *Sinn* resp. einen *Gedanken*, wenn „Wahrheit bei ihm in Frage kommen könnte“ (ebd.: 62) – und eben diese Wahrheit ist zeitlos, ewig und unveränderlich: Ist ‚x ist wahr‘ wahr, so war dieser Satz bereits wahr, bevor dieser Gedanke gedacht wurde – und er bleibt es bis ans Ende unserer Tage. „Wenn man einen Gedanken faßt oder denkt, so schafft man ihn nicht, sondern tritt nur zu ihm, der schon vorher bestand, in eine gewisse Beziehung, die verschieden ist von der des Sehens eines Dinges und von der des Habens einer Vorstellung“ (ebd.: 69).

Da diese so von Frege definierte Entität der dritten Art, zu welcher der Gedanke gehört, zeitlos und unveränderlich ist, ist sie nicht Teil des Wirklichen, mithin also *nichtwirklich*. Und da sie „keines Trägers bedarf“ (ebd.: 69), ist sie zudem auch objektiv und wird somit nicht dem Bereich des „Subjektiv-Wirklichen“ (Patzig 2003: 108) zugerechnet, zu dem auch Gefühle, Vorstellungen und Wünsche gehören. Vielmehr gehört sie dem „Bereich des Objektiv-Nichtwirklichen“ (ebd.: 108) an. Aber bei aller Zeitlosigkeit und Objektivität sowie bei allem Nichtwirklichen: „Selbst das Zeitlose muß irgendwann mit der Zeitlichkeit verflochten sein, wenn es *uns* etwas sein soll“ (Frege 1918: 76; Hervorhebung S.O.). Um in die Zeit zu treten, also wirklich zu werden, muss der Gedanke „gefaßt und für wahr gehalten“ (ebd.: 76) werden – das Wirken der Gedanken „wird ausgelöst durch ein Tun der Denkenden“ (ebd.: 77), nur durch sie werden die Gedanken „in Wirksamkeit gesetzt“ (ebd.: 77). Insofern sind sie „nicht durchaus unwirklich, aber ihre Wirklichkeit ist ganz anderer Art als die der Dinge“ (ebd.: 77).

Wenn Schmücker nun schreibt, dass die typentheoretische Kunstontologie Kunstwerke zumeist in Freges drittem Reich verortet und ihnen den ontologischen Status objektiv-nichtwirklicher Entitäten zuschreibt, hieße dies nach unseren bisherigen Erkenntnissen, dass ihnen folgende Eigenschaften zukommen müssten:

---

Doch was er tut, wenn er von a priori wahren künstlerischen Aussagen spricht, liest sich wie ein unverhohlen idealistisches Konzept der Kunst. Kosuth steht mit seinem Beitrag zum kunsthistorischen Diskurs knietief in eben jener Tradition, deren Ende er gerade eben selber noch verkündet hat. Nur konsequent, wenn er sich ganz programmatisch im Sinne des Autonomie-Gedankens der *l'art pour l'art*-Tradition äußert: „Art indeed exists for its own sake“ (ebd.: 96). Insofern „(a)rt’s only claim is for art“ (ebd.: 96).

1. Kunstwerken kann ein Wahrheitswert zugeordnet werden.
2. Sie sind zeitlos, ewig und unveränderlich, also keine raum-zeitlichen Entitäten.
3. Es handelt sich bei ihnen weder um physische Gegenstände noch um Bewusstseinsinhalte eines Subjekts.
4. Sie sind nicht Teil des Wirklichen, mithin also nichtwirklich.
5. Sie bedürfen keines Trägers, sind demnach objektiv.
6. Um in die Zeit zu treten, d.h. um wirklich zu werden und wirken zu können, muss es Vorkommnisse geben, die die zeitlosen Kunstwerke raum-zeitlich manifestieren.
7. Allein durch den Menschen wird ein Kunstwerk ‚in Wirksamkeit gesetzt‘.

Etwas verwundert reibt man sich die Augen: Kann es tatsächlich sein, dass sich die typentheoretische Kunstontologie den ontologischen Status von Kunstwerken *so* vorstellt? Die Lektüre von Günther Patzigs Aufsatz *Über den ontologischen Status von Kunstwerken*<sup>25</sup> mag uns darüber Aufschluss geben.

### 2.1.3 Kunstwerke als abstrakte Gegenstände: Günther Patzig

Günther Patzig leitet seinen 1981 erschienenen Aufsatz ebenfalls mit einem Fragenkatalog zu den möglichen Seinsweisen der „uns vertrauten Gegenstände unserer natürlichen Umwelt“ (Patzig 2003: 107) ein. Allerdings besitzen seine einleitenden Bemerkungen für uns einen spezifischen Mehrwert: Sie geben uns erste Hinweise auf Sachverhalte, die weit über den derzeitigen Stand unserer Erkenntnisse hinausweisen. So macht er uns darauf aufmerksam, dass Einzelsprachen die Existenz von Menschen voraussetzen, die diese Sprachen sprechen resp. verstehen (ebd.: 108). Verschwinden diese Menschen von der Welt, verschwinden mit ihnen auch diese Sprachen. Denkt man diesen Gedanken konsequent zu Ende, so bedeutet dies: Verschwinden die Menschen, verschwindet auch ‚die‘ Sprache<sup>26</sup>. Denn Spra-

---

<sup>25</sup> Günther Patzig: *Über den ontologischen Status von Kunstwerken*, in: Reinold Schmücker (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Verlag Mentis, Paderborn (2003), 107–120.

<sup>26</sup> Hier deutet sich bereits ein Gedanke an, der in seiner Konsequenz später entscheidend werden wird: der kategoriale Unterschied zwischen Werken bildender Kunst und Werken der im weitesten Sinne transitorischen Künste. Erstere haben als physische und persistierende Gegenstände eine ontologische Gegebenheit *unabhängig vom Bestand der Menschheit* und ihrer Einbettung in einen kontextuellen Rahmen, letztere haben als transitorische, ephemere Entitäten nur ein Sein *im Gebrauch durch den Menschen* (und dies nicht erst seit dem *performative turn*). Diese Art von Werk ist allein im menschlichen Vollzug gegeben: Verschwindet die Menschheit, verschwinden auch diese Werke. Spurlos – sieht man vielleicht einmal von solch exotischen Fällen wie der Schallplatte ab, die, weil sie einen Sprung hat, auf einem

chen sind nun mal „fundiert in bestimmten Verhaltensdispositionen von Lebewesen, nämlich von Menschen“ (ebd.: 108). Das heißt, die Seinsweise einer lebenden Sprache liegt in ihrem Gebrauch *durch* die Sprecher dieser Sprachen begründet – eine Sprache existiert nur *im* Gebrauch (worin dieser Gebrauch auch immer bestehen mag), *durch* den Gebrauch und *während* des Gebrauchs. Was konsequenterweise nichts anderes bedeutet als: Wird eine Sprache S zu einem Zeitpunkt Z von *niemandem* an irgendeinem Ort der Welt gebraucht, existiert sie just in *diesem* Moment in einer spezifischen Hinsicht nicht. Oder um es mit Wilhelm von Humboldt zu sagen:

Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnbildlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia).<sup>27</sup>

Diese Konsequenz zieht Patzig jedoch nicht aus seinen Überlegungen, orientiert er sich doch bei seiner Suche nach dem ontologischen Status von Kunstwerken nicht an Humboldt, sondern an Frege. Fragt Patzig aber nach der Seinsweise von Kunstwerken, „die wir der Gattung nach Opern, Sinfonien, Gedichte, Dramen und Romane nennen“ (Patzig 2003: 109), so nennt er bemerkenswerterweise die Literatur in einem Atemzug mit den transitorischen Künsten<sup>28</sup>. Gleiches tut er, wenn er ausführt, dass wir „(i)n irgend-

---

sich ewig drehenden Plattenteller endlos die gleiche Passage abspielt. Aber selbst dann: Es ist niemand mehr da, der zuhören und damit das Werk rezipieren kann. Und eine solche ungehörte Musik kann nicht mehr, eben weil niemand mehr da ist, der das tun könnte, als ‚Musik‘ bezeichnet werden. Dieses Knarzen, Knirschen und Knacken *formerly known as music* ist dann gänzlich kontextlos gegeben. Ein *für uns* de facto unbegreiflicher Zustand, weil *für uns* die Welt stets kontextuell definiert ist (das derart non-kontextualisierte, nur *vorhandene* Werk möchte ich, in Abgrenzung zum *zubandenen* Werk, das uns qua Kontextualisierung einzig zugänglich ist, als **ens** bezeichnen: Es handelt sich dabei jedoch *nicht* um zwei verschiedene Entitäten, sondern um genau eine Entität [cf. Oehm 2019a: 194; auch: Oehm 2019b: 15, Oehm 2021a: 38 sowie Oehm 2021f.: 15]). Übrig bleibt als *physisches* Surrogat des literarischen oder musikalischen Werks (Patzig nennt es „materielles Substrat“ [Patzig 2003: 111]) bestenfalls das, was Schmücker an anderer Stelle ‚Token‘ nennt: ein Vorkommnis (Schmücker 2009: 32). Zum Beispiel ein Buch oder eine Partitur. Non-kontextualisiert gesagt: ein Haufen Papier mit amorphen Kleckschen. Schließlich gibt es niemanden mehr, der den Haufen Papier als Buch oder als Partitur erkennen und die Kleckse als Zeichen interpretieren, d.h. kontextualisieren und im Gebrauch aktualisieren könnte.

<sup>27</sup> Wilhelm von Humboldt: *Einleitung zum Kawi-Werk. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in: *Schriften zur Sprache*, Reclam Verlag, Stuttgart (1980), hier: 36.

<sup>28</sup> Cf. Andrea Polaschegg: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Wallstein Verlag, Göttingen (2020), cf. auch Andrea Polaschegg: *Der Gegenstand im Kopf: Zur mentalistischen Erbschaft des Werkkonzepts auf dem*

einem Sinne (...) wohl auch die Aufführung eines musikalischen oder sprachlichen Kunstwerks einen raum-zeitlichen Vorgang, einen physischen Gegenstand nennen“ (ebd.: 109) können. Oder wenn er – ganz klassisch – zwischen Kunstwerk und Aufführung differenziert und dabei sowohl Opern als auch Dramen im Blick hat: „Das Kunstwerk kann also mit einer bestimmten Realisierung nicht identisch sein. Es ist vielmehr *das, was* bei dieser Aufführung oder Einstudierung realisiert wird bzw. realisiert werden soll“ (ebd.: 110). Doch worum handelt es sich nun bei diesem ominösen Kunstwerk?

Was es *nicht* ist, scheint klar zu sein: Es ist kein physisches Objekt, kein „materielles Substrat“ (ebd.: 111). Also kein gedrucktes, vervielfältigtes Exemplar, auch nicht das Manuskript oder die Originalpartitur<sup>29</sup>. „Denn die Reinschrift kann vernichtet werden, ohne daß notwendigerweise auch das Kunstwerk vernichtet wird“ (ebd.: 111). Vielmehr existiert „(d)as sprachliche Kunstwerk (...) solange es Menschen gibt, die es auswendig gelernt haben, oder solange es adäquate Textrepräsentanten gibt, was für ein Exemplar das auch immer sein mag“ (ebd.: 111). Genauer gesagt: solange das Kunstwerk „durch beliebig viele Exemplare, mindestens aber durch *eine* adäquate gegenwärtig verfügbare Textbasis repräsentiert wird“ (ebd.: 112; Hervorhebung S.O.). Doch was ist, wenn das nicht mehr der Fall ist, wenn also *kein* materielles Substrat mehr existiert – existiert dann das Kunstwerk nicht mehr, auch nicht als objektiv-nichtwirkliche Frege’sche Entität? Und was, wenn ein solches Substrat, durch welches das Kunstwerk manifestiert wird, zwar noch prinzipiell verfügbar ist, es aber keine Menschen mehr gibt, die darüber verfügen können und durch deren Tun das in diesem Substrat manifestierte Kunstwerk ‚in Wirksamkeit gesetzt‘ (Frege) werden kann? Denn wie gesagt: „Selbst das Zeitlose muß irgendwann mit der Zeitlichkeit verflochten sein, wenn es *uns* etwas sein soll“ (Frege 1918: 76; Hervorhebung S.O.). Um in die Zeit zu treten, also wirklich zu werden, muss der Gedanke „gefaßt und für wahr gehalten“ (ebd.: 76) werden – das Wirken der Gedanken „wird ausgelöst durch ein Tun der Denkenden“ (ebd.: 77), nur durch *sie* werden die Gedanken „in Wirksamkeit gesetzt“ (ebd.: 77). Insofern sind sie „nicht durchaus unwirklich, aber ihre Wirklichkeit ist ganz anderer Art als die der Dinge“ (ebd.: 77).

Die Fragen bezüglich der Notwendigkeit der Existenz eines materiellen Substrats des Kunstwerks sowie der Existenz eines Handelnden, der

---

*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 (2019).

<sup>29</sup> Ebenso wenig ist für Patzig die „Deutung, Interpretation und Rezeption von Kunstwerken“ (ebd.: 119) oder die „Aufführung eines Schauspiels (...) das Kunstwerk selbst“ (ebd.: 119).

dieses materielle Substrat ‚in Wirksamkeit‘ setzt, beantwortet Patzig nicht. Seine ontologische Bestimmung des literarischen Kunstwerks vermeidet eine diesbezügliche Stellungnahme. Und geht deshalb auch nicht über Frege hinaus, eher bleibt sie hinter ihm zurück:

„Literarische Kunstwerke sind ihrer Art nach daher abstrakte Gegenstände, ‚intentionale Gegenstände‘ (cf. Roman Ingarden; Anm. S.O.), wie die Phänomenologen sich in dieser Hinsicht richtig ausdrücken. Sie würden nach Frege dem Bereich des Objektiv-Nichtwirklichen angehören; freilich wären sie in ihrer Existenz fundiert in raum-zeitlichen Manifestationen“ (ebd.: 112).

Wir halten also fest: Die Textbasis, das ‚materielle Substrat‘ (Patzig), ist *nicht* das Kunstwerk. Ihre gegenwärtige Verfügbarkeit ist aber eine „notwendige Bedingung für die Existenz eines sprachlichen Kunstwerks“ (ebd.: 111), denn die Textbasis *repräsentiert* das Kunstwerk. Oder wie es Schmücker, an Peirce’ Type-Token-Konzept anknüpfend, ausdrückt: „Das Kunstwerk selbst hingegen ist kein physisches Objekt, sondern ein Typus, der sich in seinen Tokens<sup>30</sup>, seinen Vorkommnissen, manifestiert“ (Schmücker 2009: 32). Mit Frege, Patzig und Peirce (via Schmücker) lässt sich das Kunstwerk bislang also als objektiv-nichtwirkliche Entität, als abstrakter, intentionaler Gegenstand resp. als Type auffassen. Dem steht dessen Pendant in der Wirklichkeit gegenüber, das als Verflechtung des Zeitlosen ‚mit der Zeitlichkeit‘ (Frege), als materielles Substrat resp. Vorkommnis/Token begriffen wird. Mir scheint, auch nach der Lektüre von Patzig, dass bis hierhin die an Frege angelehnte Bestimmung des ontologi-

---

<sup>30</sup> Aktuell sind ‚Tokens‘ in aller Munde. Dabei handelt es sich jedoch nicht um die in der typentheoretischen Kunstontologie ‚Vorkommnisse der Kunstwerke‘ genannten Tokens, sondern vielmehr um ‚Non-Fungible Tokens‘ (NFT). Kolja Reichert bezeichnet sie als „eine neue Sorte Ware“ (Reichert 2021: 7): als „digitale Eigentumszertifikate mit fälschungssicherer Verzeichnung in der Blockchain“ (ebd.: 8; Hervorhebung S.O.). NFT sind also weder Kunstwerke noch, in typentheoretischer Diktion, Vorkommnisse von Kunstwerken. Käufer\*innen sind mit ihnen lediglich im „Besitz eines kryptographischen Schlüssels zu einem digitalen Werk“ (ebd.: 21), was bedeutet, „dass sie das Kunstwerk besitzen“ (ebd.: 21). Damit sind sie „nichts anderes als eine neue Buchhaltungstechnologie“ (ebd.: 11). Käufer\*innen haben mit ihnen nichts weiter in der Hand „als die beglaubigte Fiktion, dass sie über ein Original verfügen“ (ebd.: 11). Besondere Rechte ergeben sich nicht daraus: „(D)ie gehandelten Dateien (lassen sich) beliebig oft kopieren, teilen und von überall ausbetrachten“ (ebd.: 10/11). Vergleichbar mit Kunstwerken macht NFT allein der Umstand, dass „(j)edes NFT (...) durch eine Nummer eindeutig identifizierbar (ist)“ (ebd.: 20). Es „verweist auf je andere Daten und ist damit einzigartig“ (ebd.: 20). De facto sind NFT demnach „schlicht Registereinträge. Dass es sich bei ihnen um eine besondere Sorte von Gegenstand handle, ist nichts als eine soziale Suggestion“ (ebd.: 26). Reichert erklärt mit zynischem Unterton, dass der „NFT-Hype (...) ein großer Triumph der Hobbykunst (ist), der häufig mit demokratischem Fortschritt verwechselt wird“ (ebd.: 28).

schen Status von Kunstwerken in der typentheoretischen Kunstontologie weiterhin Gültigkeit besitzt:

1. Kunstwerken kann ein Wahrheitswert zugeordnet werden.
2. Sie sind zeitlos, ewig und unveränderlich, also keine raum-zeitlichen Entitäten.
3. Es handelt sich bei ihnen weder um physische Gegenstände noch um Bewusstseinsinhalte eines Subjekts.
4. Sie sind nicht Teil des Wirklichen, mithin also nichtwirklich.
5. Sie bedürfen keines Trägers, sind demnach objektiv.
6. Um in die Zeit zu treten, d.h. um wirklich zu werden und wirken zu können, muss es Vorkommnisse geben, die die zeitlosen Kunstwerke raum-zeitlich manifestieren.
7. Allein durch den Menschen wird ein Kunstwerk ‚in Wirksamkeit gesetzt‘.

Liegen diese Faktoren vor, sind – Stand jetzt – die Bedingungen erfüllt, um vom Bestand einer objektiv-nichtwirklichen Entität zu sprechen. Da wir uns hier aber zudem im Rahmen des Sprachspiels der *typentheoretischen Kunstontologie* bewegen, muss diese Liste, eingedenk der Bestimmungen von Peirce, zumindest noch um einen weiteren Punkt ergänzt werden:

8. Es existieren nur *Tokens*, jedoch keine *Typen*. Das heißt: Kunstwerke existieren nicht.

Auch wenn nun Kunstwerke nicht mit *Tokens*, sondern mit *Typen* identifiziert werden, sie also nicht existieren, werden ihnen dennoch oben genannte Eigenschaften zugeschrieben. Wir können aber wie gesagt nur solchen Entitäten sinnvoll Eigenschaften zuschreiben, die auch existieren. Die Gretchenfrage lautet nun: Wie bringen wir diese nicht existenten, objektiv-nichtwirklichen, zeitlosen, ewigen, unveränderlichen, abstrakten, intentionalen Gegenstände vulgo Kunstwerke dazu, zu existieren? Denn nur dann können wir ihnen ja Eigenschaften zuschreiben, nur dann können sie auch von anderen sinnlich wahrgenommen und rezipiert werden. Damit besagt die Argumentationsstrategie der typentheoretischen Kunstontologie, wie eine Entität in die Welt kommt, die für uns sinnlich erfahrbar ist, in etwa Folgendes: Das Kunstwerk als abstrakter Gegenstand muss sich in einem in irgendeinem Sinne real existierenden, physischen Gegenstand materialisieren. Kurz gesagt: Es muss sich als Type in einem Token, einem Vorkommnis, raum-zeitlich manifestieren.

Handelt es sich auf der einen Seite bei einem Token um ein Konkretum, um ein „event or thing“ (Peirce 1906: 506), so handelt es sich auf der anderen Seite bei dem Type um ein Abstraktum<sup>31</sup>. Ein Token wird nun zwar

---

<sup>31</sup> Ganz folgerichtig nennt Patzig Kunstwerke, also besagte Typen, „abstrakte Gegenstände“ (Patzig 2003: 112; Hervorhebung S.O.). Unser wirkmächtiger abendländischer Hang zur Hypostasierung, der sich auch in einer solchen gegenständlichen

als real existierendes Vorkommnis eines Type, als dessen Manifestation begriffen. Aber das Verhältnis beider zueinander darf nicht in der Weise missverstanden werden, dass man in Typen so etwas wie Druckvorlagen<sup>32</sup> sieht, mit denen beliebig viele Tokens hergestellt werden können. Wir vertreten hier eine dezidiert nominalistische Auffassung, die sich in folgender Ansicht niederschlägt: Es sind die *Wörter* (Tokens), von denen wir die ‚Wörter‘ (Typen) abstrahieren. Das heißt: Typen sind nicht den Tokens vorgängig, vielmehr sind die Tokens den Typen vorgängig<sup>33</sup>. Tokens existieren, während für ein Type gilt: „It does not exist“ (Peirce 1906: 506). Man sollte also annehmen, dass es für Peirce nur dann ein ‚the‘-Type geben kann, wenn es auch ein *the*-Vorkommnis, also ein Token gibt. Doch weit gefehlt. Peirce sagt gleich im folgenden Satz: „(I)t only determines things that do exist“ (ebd.: 506). War Peirce also vielleicht doch ein hartgesottener Platoniker, der an die Präexistenz von Ideen resp. ‚Wörtern‘ (Typen) glaubte, die im Gebrauch in den *Wörtern* (Tokens) verwirklicht werden? Wie dem auch sei – wir kommen nicht umhin, unsere Liste an dieser Stelle noch um einen weiteren Punkt zu ergänzen:

9. Typen (also Kunstwerke) existieren zwar nicht, aber sie *bestimmen* Dinge (also Tokens, d.h. Vorkommnisse), die existieren.

Etwas, das *nicht* existiert, bestimmt demnach Dinge, die existieren. Unser alltagsbewährter *common sense* sträubt sich beharrlich, diesem Gedanken eine gewisse Plausibilität oder gar so etwas wie Wahrheit zuzugestehen. Aber da wir ja stets darum bemüht sind, zunächst einmal jeder Aussage, die im wissenschaftlichen Kontext gemacht wird, vorurteilsfrei zu begegnen, kümmern wir uns nicht um den *common sense*. Stattdessen gehen wir ganz pragmatisch vor und fragen uns: Wie haben wir uns das vorzustellen? Wenden wir uns dazu in einem nächsten Schritt Reinold Schmücker zu, dessen detaillierte Überlegungen uns hoffnungsvoll stimmen, eine befriedigende Antwort auf diese drängende Frage zu erhalten.

---

Redeweise zeigt, verführt leicht dazu, die Dinge beim Wort zu nehmen. Deshalb möchte ich den Begriff ‚Gegenstand‘ weitgehend auf die Kennzeichnung physischer Entitäten beschränken. In meinem Sprachgebrauch wäre demnach der Begriff *konkreter* Gegenstand‘ ein Pleonasmus, der Begriff *abstrakter* Gegenstand‘ eine *contradictio in adiecto*.

<sup>32</sup> Cf. dazu auch: Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: European Photography, (²2002).

<sup>33</sup> Eine detaillierte Differenzierung der verschiedenen Typen der Typen cf. Kap. 2.1.11.4

## 2.1.4 Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Typ-Entitäten: Reinold Schmücker

In seinem Aufsatz *Wie ist Kunst? Eine ontologische Glosse zur Permanenz des Ästhetischen* von 2009 resümiert und präzisiert Schmücker seine Theorie des ontologischen Status von Kunstwerken, die er 1998 in seinem Buch *Was ist Kunst? Eine Grundlegung* (Schmücker 1998: 163–269) dargelegt hat. Seine Überlegungen laufen letztlich auf eine zwischen beiden Positionen – Vorgängigkeit der Typen vs. Vorgängigkeit der Tokens – vermittelnde, salomonische Ansicht hinaus: „Die Relation zwischen Kunstwerken (Typen) und ihren Vorkommnissen (Tokens) ist in der *Gleichursprünglichkeit* von Kunstwerken und ihren jeweiligen physischen Originalmanifestationen fundiert“ (Schmücker 2009: 36, Hervorhebung S.O.). Wie aber haben wir uns nun diese ‚Gleichursprünglichkeit‘ genau vorzustellen? Gleichursprünglichkeit schließt handlungstheoretisch *jegliche* Form eines Nacheinanders aus. Spreche ich aber nun davon, dass sich A in B *manifestiert*, so impliziert dies

1. einen – wie auch immer gearteten – zeitlich definierten Vorgang (also ein Nacheinander) sowie
2. die Annahme, dass A – in welcher Form auch immer – bereits gegeben sein muss, *bevor* A sich in B resp. als B manifestiert.

Spreche ich davon, dass sich A *in* B und nicht A *als* B manifestiert, so liegt sogar die Vermutung nahe, dass nicht allein A, sondern auch ein davon unterschiedenes B gegeben sein muss, in dem sich A als A offenbart. Wie auch immer es sich nun aber mit diesem Vorgang der Manifestation verhält: Wie erkläre ich ihn handlungstheoretisch, ohne mich dabei angesichts der gleichzeitigen Annahme der Gleichursprünglichkeit von A und B, also von Type und Token, in Selbstwidersprüchlichkeit zu verwickeln?

Wollte die typentheoretische Kunstontologie Peirce’ Type-Token-Konzept konsequent auf Kunstwerke adaptieren, so liefe dies auf die unter den Punkten 8. und 9. aufgeführten Bestimmungen hinaus: Typen (also Kunstwerke) existieren nicht – aber sie *bestimmen* Dinge (also Tokens, d.h. Vorkommnisse), die existieren. „Diese Auffassung ist aber in unserem Fall wenig überzeugend“ (ebd.: 33), so formuliert es Schmücker völlig zu Recht. Denn – und da ist er sich mit den meisten Vertretern einer typentheoretischen Kunstontologie einig – es existieren ja nicht nur die Vorkommnisse der Kunstwerke, sondern auch die Kunstwerke selber. Somit landen wir wieder bei Frege und der Charakterisierung der Kunstwerke als objektiv-nichtwirkliche Entitäten und bei den Bestimmungen 1. bis 7. „Allerdings unterscheiden sich Kunstwerke ganz offensichtlich von objektiv-nichtwirklichen Entitäten in mehreren Hinsichten“ (ebd.: 33). Genauer gesagt: „in mindestens vier Hinsichten“ (ebd.: 34).

- I. Ein Gedanke im Sinne Freges ist eine objektiv-nichtwirkliche Entität. Er kann „nur entweder ausgesprochen oder nicht ausgesprochen, erfasst oder nicht erfasst werden“ (ebd.: 34). Ein qualitatives Dazwischen gibt es nicht. Anders sieht es bei Kunstwerken als Typ-Entitäten aus – nach dieser Annahme „können sich die Vorkommnisse eines Kunstwerks qualitativ unterscheiden“ (ebd.: 34).
- II. Ein Gedanke im Sinne Freges existiert „unabhängig von seinem Gedachtwerden“ (ebd.: 35), also unabhängig von jedweder menschlichen Tätigkeit. Demgegenüber gründet „(d)ie Existenz eines Kunstwerks in der (: menschlichen) Tätigkeit, die zu seiner physischen Originalmanifestation führt“ (ebd.: 35). Insofern sind, so Schmücker, „Werk und physisches Originalvorkommnis (...) *gleichursprünglich*“ (ebd.: 35; Hervorhebung S.O.).
- III. Existiert ein Gedanke im Sinne Freges unabhängig vom Menschen, kann ein Kunstwerk laut Schmücker nur existieren, wenn es „eine physische Manifestation gibt, die die Möglichkeit seiner *Wahrnehmung* verbürgt, oder mindestens eine *mentale* Manifestation, die garantiert, dass eine solche physische Manifestation erzeugt werden kann“ (ebd.: 35; Hervorhebung S.O.).
- IV. Ein Gedanke im Sinne Freges ist, anders als ein Kunstwerk, nicht Resultat eines „unter Umständen (...) auf bestimmte Sprachgemeinschaften, Kulturtraditionen oder historische Epochen begrenzten evaluativen Konsens(es)“ (ebd.: 35): „Kunstwerke verdanken ihren Kunststatus ihrer Beurteilung als Kunst“ (ebd.: 35).

Hatte Schmücker zuvor bereits die an Peirce angelehnten Bestimmungen des ontologischen Status von Kunstwerken in der typentheoretischen Kunstontologie –

8. Es existieren nur *Tokens*, jedoch keine *Typen*. Das heißt: Kunstwerke existieren nicht.
9. Typen (also Kunstwerke) existieren zwar nicht, aber sie *bestimmen* Dinge (also Tokens, d.h. Vorkommnisse), die existieren.

– verworfen, so verlieren für ihn nun auch nahezu alle an Frege angelehnten Bestimmungen ihre Gültigkeit:

1. Kunstwerken kann ein Wahrheitswert zugeordnet werden.
2. Sie sind zeitlos, ewig und unveränderlich, also keine raum-zeitlichen Entitäten.
3. Es handelt sich bei ihnen weder um physische Gegenstände noch um Bewusstseinsinhalte eines Subjekts.
4. Sie sind nicht Teil des Wirklichen, mithin also nichtwirklich.
5. Sie bedürfen keines Trägers, sind demnach objektiv.

Übrig bleiben bei ihm allein folgende Frege'sche Bestimmungen:

6. Um in die Zeit zu treten, d.h. um wirklich zu werden und wirken zu können, muss es Vorkommnisse geben, die die zeitlosen Kunstwerke

raum-zeitlich manifestieren (diese Bestimmung schränkt Schmücker jedoch durch den Hinweis ein, dass, sollte es keine *physische* Manifestation geben, zumindest „eine *mentale*“<sup>34</sup> Manifestation [gegeben sein muss], die garantiert, dass eine solche physische Manifestation erzeugt werden kann“ [ebd.: 35]).

7. Allein durch den Menschen wird ein Kunstwerk ‚in Wirksamkeit gesetzt‘.

Die Definition des Kunstwerks als objektiv-nichtwirkliche Typ-Entität im Anschluss an Frege ist für Schmücker damit obsolet. Aber welchen ontologischen Status besitzt das Kunstwerk dann für ihn? „Die Relation zwischen Kunstwerken (Typen) und ihren Vorkommnissen (Tokens) ist in der Gleichursprünglichkeit von Kunstwerken und ihrem jeweiligen physischen Originalmanifestationen fundiert“ (Schmücker 2009: 36). Wann genau es sich bei einem Vorkommnis um eine Manifestation eines Kunstwerks handelt, bestimmt Schmücker folgendermaßen: „(W)enn es (1) mit der Originalmanifestation von K (: Kunstwerk; Anm. S.O.) im Originalzustand identisch ist *oder* wenn es (2) von der Originalmanifestation von K ‚abstammt‘ und ein Äquivalent der Originalmanifestation von K im Originalzustand ist“ (ebd.: 36/37). So weit, so gut. Aber damit ist weder etwas über den ontologischen Status des Kunstwerks selber gesagt noch die Frage beantwortet, wie es denn einem physischen Objekt gelingt, einerseits die *Originalmanifestation* von etwas zu sein, mit dem es andererseits *gleichursprünglich* ist.

Bei einer Originalmanifestation handelt es sich um die *ursprüngliche* Manifestation eines Kunstwerks. Damit stellt sich auch diese Manifestation als Manifestation von etwas dar, das nicht sie selbst ist:

Das Objekt P als Originalmanifestation O ist numerisch *nicht* identisch mit dem Kunstwerk K – O manifestiert K, aber O ist nicht K.

Wenn Schmücker nun von dem Kunstwerk als dem ‚Type‘ und von seinen Vorkommnissen – also seinen Manifestationen, wozu an erster Stelle natür-

---

<sup>34</sup> Eine mentale Manifestation ist laut Schmücker beispielsweise gegeben, wenn ein Autor „das Gedicht ‚im Kopf‘ hätte und es gegebenenfalls vortragen könnte“ (ebd.: 35). Dies allein ist schon Ausweis seiner Existenz. Er trennt dabei seine Auffassung streng von dem produktionsästhetischen Mentalismus von Croce und Collingwood. „Nach dieser Theorie ist ein Künstler jemand, der in seinem Bewusstsein ein ‚imaginäres Ding‘ erzeugt, und dieses imaginäre Ding ist das Kunstwerk“ (ebd.: 30). Ich muss gestehen: Ich sehe zwischen Collingwoods ‚imaginärem Ding‘ im Bewusstsein und Schmückers Gedicht ‚im Kopf‘ keinen signifikanten ontologischen Unterschied. Der einzig nennenswerte Unterschied ist m.E. der, dass es beide jeweils mit etwas anderem identifizieren: Für Collingwood ist dieses mysteriöse Ding das Kunstwerk, für den typentheoretischen Kunstontologen Schmücker hingegen nur das mentale Token, das „garantiert, dass eine physische Manifestation hergestellt werden kann“ (ebd.: 35).

lich die Originalmanifestation gehört – als den ‚Tokens‘ spricht, dann impliziert dies eine logische Vorgängigkeit des Type gegenüber dem Token: In einem Type-Token-Modell ist ein Type durchaus ohne Tokens, aber kein Token ohne ein Type denkbar. Übersetzt heißt dies: Ein Kunstwerk ist ohne Originalmanifestation, aber eine Originalmanifestation nicht ohne Kunstwerk denkbar. Dessen ungeachtet spricht Schmücker aber von der „Gleichursprünglichkeit“ (ebd.: 36) von Kunstwerk (Type) und Originalmanifestation (Token). Leider erläutert Schmücker seine Verwendungweise des Begriffs ‚Gleichursprünglichkeit‘ nicht, sodass der Eindruck der Widersprüchlichkeit zwischen logischer *Vorgängigkeit* des Type vor dem Token einerseits und *Gleichursprünglichkeit* von Type und Token andererseits, der hier im Raum steht, nicht ausgeräumt wird. Aber vielleicht wäre dies auch zu viel verlangt. Schließlich sollte man von dem Type-Token-Modell nicht erwarten, dass es sich bei ihm um ein Modell der Art handelt, das die Realität abbildet und den Anspruch erhebt, wahre Aussagen zu treffen. Eher sollte man in ihm ein abstraktes, idealisiertes Modell der Realität sehen.

Bleibt hier die Frage nach der Vereinbarkeit von logischer Vorgängigkeit und Gleichursprünglichkeit unbeantwortet, so macht Schmücker, was den ontologischen Status des Kunstwerks betrifft, einen substantiellen Vorschlag: Er bestimmt Kunstwerke als „intersubjektiv-instantiale Typ-Entitäten“ (ebd.: 38). Was ist damit gemeint? Wir erinnern uns an Punkt IV. seiner Auflistung der Hinsichten, nach denen sich Kunstwerke von objektiv-nichtwirklichen Entitäten unterscheiden:

- IV. Ein Gedanke im Sinne Freges ist, anders als ein Kunstwerk, nicht Resultat eines „unter Umständen (...) auf bestimmte Sprachgemeinschaften, Kulturtraditionen oder historische Epochen begrenzten evaluativen Konsens(es)“ (ebd.: 35): „Kunstwerke verdanken ihren Kunststatus ihrer Beurteilung als Kunst“ (ebd.: 35).

Kunstwerke sind also insofern „keine *objektiven* Entitäten“ (Schmücker 2009: 38), als ihr Sein „von einem Werturteil *abhängig* ist“ (ebd.: 38). Allerdings beschränkt sich dieses Werturteil „nicht auf einen einzelnen Rezipienten“ (ebd.: 38): Ihm liegt „die intersubjektive Übereinstimmung einer hinreichend großen Zahl von Urteilenden<sup>35</sup> zugrunde“ (ebd.: 38). Mit anderen

---

<sup>35</sup> Weder hier noch an anderer Stelle hat Schmücker den Prozess beschrieben, wie eine solche intersubjektive Übereinstimmung erzielt werden kann. Auch bei Karlheinz Lüdeking, der in seinem Buch *Analytische Philosophie der Kunst* eine ganz ähnliche Position vertritt (Lüdeking 1998: 203), sucht man nach einer solchen Beschreibung vergeblich. Völlig zu Recht macht Reinold Schmücker auf diese Lücke in Lüdeking's Konzept aufmerksam: „Unklar bleibt dabei jedoch, wie dies geschieht“ (Schmücker 2014: 106). Was jedoch verwundert, ist, dass ihm nicht aufzufallen scheint, dass auch im Rahmen *seines* Konzepts gänzlich unklar bleibt, wie eine solche intersubjektive Übereinstimmung erzielt werden kann. In meinem Buch *Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden* habe ich den Versuch unternommen, diesen Prozess als

Worten: Etwas ist genau dann ein Kunstwerk, wenn Konsens darüber besteht, es als Kunstwerk zu bewerten. Damit wären Kunstwerke nicht mehr „als objektive, sondern als *intersubjektive* Entitäten aufzufassen“ (ebd.: 38; Hervorhebung S.O.). Aber auch als *nichtwirklich* vermag Schmücker Kunstwerke nicht mehr zu charakterisieren, „(d)enn sowohl der Beginn der Existenz eines Kunstwerks als auch das Weiterleben eines Kunstwerks ist an das Vorliegen einer physischen Manifestation gebunden (bzw. an die Möglichkeit, bei Bedarf eine physische Manifestation zu erzeugen)“ (ebd.: 38). Das heißt: an den Fall (engl. *instance*), an ein Vorkommnis. Deshalb schlägt er vor, „Kunstwerke ontologisch als intersubjektiv-instantiale Typ-Entitäten zu charakterisieren“ (ebd.: 38).

So wie Schmücker den Sachverhalt beschreibt, stellt sich die Frage, ob er den Begriff ‚Kunstwerk‘ an dieser Stelle konsequent verwendet. Denn wenn er sagt, dass das Sein eines Kunstwerks von einem Werturteil abhängig ist, ist nicht ganz ersichtlich, wessen Sein er meint: Das Werturteil besteht ja offensichtlich darin, dass *etwas* im intersubjektiven Konsens als ‚Kunstwerk‘ bezeichnet wird. Doch dieses ‚Etwas‘, das jetzt als ‚Kunstwerk‘ bezeichnet wird, könnte ohne Weiteres zu einem anderen Zeitpunkt in einem anderen kulturellen Kontext als ‚Schund‘ bezeichnet werden. Handelt es sich damit jeweils um eine *ontologische* Charakterisierung oder nicht einfach nur um eine *wertende* Zuschreibung von etwas als etwas? Bezeichne ich – im intersubjektiven Konsens mit einer Gruppe von Personen – jemanden als ‚Drecksack‘, so ist sein Sein sicher nicht von meinem reichlich geschmacklosen Werturteil abhängig. Bezogen auf das Kunstwerk heißt das: Rede ich von einem ‚Kunstwerk‘, so rede ich lediglich von einer wertenden Zuschreibung, einer *Etikettierung* von etwas als etwas – *nicht* aber von einer Entität. Bei der Entität handelt es sich vielmehr um das *Werk*, das im intersubjektiven Konsens zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur als ‚Kunstwerk‘ bezeichnet wird – im Gegensatz zu den vielen anderen Werken<sup>36</sup>, die im intersubjektiven Konsens zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur *nicht* das große Privileg haben, als ‚Kunstwerke‘ in den Olymp gehoben, sondern als ‚Schund‘, ‚Kitsch‘, ‚Kinderkram‘ etc. in

---

einen Prozess der unsichtbaren Hand zu beschreiben: Was als ein Kunstwerk gilt, ist das kollektive, nicht intendierte und nicht zielgerichtete Resultat unzähliger gleichgerichteter individueller intentionaler Zuschreibungen (Oehm 2019a: 138 et passim). Damit folge ich im Wesentlichen der Theorie des Sprachwandels, die der Linguist Rudi Keller in seinem Werk *Sprachwandel – Von der unsichtbaren Hand in der Sprache* formulierte (den Begriff der unsichtbaren Hand [engl. *invisible hand*] führte der schottische Nationalökonom und Moralphilosoph Adam Smith in seinem Werk *Der Wohlstand der Nationen* ein [Smith 1978: 371]).

<sup>36</sup> Cf. dazu: Reinold Schmücker (2020): *Artefakt – Schöpfung – Werk. Prolegomena zu einer Taxonomie produzierter Entitäten*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (ZÄK), Heft 65/1 2020, Band *Werk-Zeuge – Der Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen*.

den Orkus verdammt zu werden. Wenn es sich aber bei dem ‚Kunstwerk‘ *nicht* um eine Entität, sondern nur um die prinzipiell jederzeit austauschbare Etikettierung einer Entität namens ‚Werk‘ qua kollektivem Werturteil handelt, dann lässt sich das Kunstwerk natürlich auch nicht als intersubjektiv-instantiale Typ-Entität charakterisieren. Damit können wir, sofern wir hier über die Charakterisierung eines ‚Kunstwerks‘ und *nicht* über die eines ‚Werks‘ sprechen, spätestens jetzt auch die Punkte 6. und 7. der Bestimmungen ad acta legen: Es kann sich beim Kunstwerk bestenfalls um die *intersubjektiv-konsensuelle Etikettierung der Instantiierung eines Werks* handeln.

Eine weitere Frage steht noch im Raum: Wie kann ein Kunstwerk ein Type sein, wenn es ihm doch erst als Vorkommnis (Token) möglich ist, qua kollektivem Werturteil als ‚Kunstwerk‘ bezeichnet zu werden? Sollte vielleicht deshalb auch hier nicht vom ‚Kunstwerk‘, sondern vom ‚Werk‘ die Rede sein – und dementsprechend auch nicht von einer „einheitliche(n) Typenontologie der Kunst“ (Schmücker 2009: 39), sondern von einer *einheitlichen Typenontologie des Werks*? Oder ist gar Schmückers Type-Token-Modell, bei dem wir ja bereits einen noch nicht aufgelösten Widerspruch von logischer Vorgängigkeit und Gleichursprünglichkeit ausgemacht haben, als solches obsolet?

### 2.1.5 Paul Ziffs Gespenst der Ästhetik

Wir wollen im Folgenden weitere zentrale Texte zur Typenontologie auf mögliche Hinweise hin untersuchen, ob und, wenn ja, wie unsere Fragen beantwortet werden können. Einen ersten, noch recht vagen Hinweis darauf finden wir bereits in Paul Ziffs Aufsatz *Kunst und das ‚Objekt der Kunst‘* von 1951. Dort spricht er von dem wohl „hartnäckigste(n) Mythos in der gegenwärtigen Ästhetik“ (Ziff 2003: 11), von der „Vorstellung, daß wir, wenn wir über ein Kunstwerk reden, nicht über ein Gemälde sprechen, sondern über ein ‚illusionäres‘ oder ‚imaginäres‘ Ding, das gelegentlich das ‚Objekt der Kunst‘ oder das ‚ästhetische Objekt‘ genannt wird“ (ebd.: 11). Zum Schluss seines Aufsatzes stellt Ziff ganz unmissverständlich fest: „Es gibt nur ein Ding, und das ist das Gemälde“ (ebd.: 26). Und wenn wir uns in zwei verschiedenen Kontexten über dieses eine Ding äußern, „gibt (es) zwei Beschreibungen, nicht zwei Objekte“ (ebd.: 26). Auch wenn Ziff bei seiner Kritik nicht die Peirce’sche Type-Token-Differenzierung vor Augen hat – Reinold Schmücker schreibt Charles L. Stevenson das Verdienst zu, 1957 als Erster auf die Übertragbarkeit des Peirce’schen Konzepts auf das Verhältnis von Kunstwerken und physischen Gegenständen ästhetischer Erfahrung hingewiesen zu haben –, so lässt sich doch eine gewisse Nähe nicht von der Hand weisen: Ein Token, das Vorkommnis, stellt zweifellos

eine Entität dar – wenn nicht zwingend eine physische, so doch eine physikalische oder zumindest potentiell physisch resp. physikalisch realisierbare Entität. Aber lässt sich das Vorkommnis auch als ‚Vorkommnis eines *Kunstwerks*‘ beschreiben? So pauschal sicher nicht, denn die Aussage ‚Vorkommnis eines Kunstwerks‘ imaginiert ja eben jene Duplizierung der Entitäten, die Ziff in Bausch und Bogen verwirft: ‚Es gibt nur ein Ding, und das ist das Gemälde‘ – es gibt für ihn also nicht hier (1) die Entität ‚Token‘ (Vorkommnis) und dort (2) die Entität ‚Type‘ (Kunstwerk). Es gibt nur die Entität ‚Token‘, die das Kunstwerk *ist*. Wobei dieses Token wie gesagt nicht zwingend physisch oder physikalisch gegeben sein muss – „eine *mentale* Manifestation, die garantiert, dass eine (...) physische Manifestation erzeugt werden kann“ (Schmücker 2009: 35) ist ausreichend. Oder wie es Lawrence Weiner 1968 in seinen berühmten *Statement of Intent* formulierte: Ein Werk braucht nicht ausgeführt zu werden.

Was Ziff hier für die bildenden Künste behauptet, lässt sich nicht so ohne Weiteres auf alle Künste übertragen. Schwierig wird es zum Beispiel bei der Literatur oder der Musik, wo wir es oft genug mit abertausend gedruckten Büchern oder Partituren, mit E-Books, Übersetzungen, Nach- oder Raubdrucken etc. zu tun haben. Zunächst einmal muss deshalb festgestellt werden, dass, wenn wir bei den verschiedenen Künsten von ‚Vorkommnis‘ sprechen, wir mindestens drei verschiedene Gebrauchsweisen des Begriffs ‚Vorkommnis‘ vorliegen haben:

1. ‚Vorkommnis‘ bezeichnet in der klassischen bildenden Kunst das *Ding* – und damit das Kunstwerk (genauer gesagt: das Werk, das laut Schmücker im kollektiven Konsens ‚Kunstwerk‘ genannt wird). Bei einem Gemälde ist es das *Gemälde*, bei einer Skulptur die *Skulptur*. Sie sind die Originale, alles andere sind Reproduktionen, Kopien, Drucke, Fälschungen etc. und damit bestenfalls Vorkommnisse zweiten Grades.
2. ‚Vorkommnis‘ bezeichnet bei einem literarischen Werk (oder auch bei einem musikalischen Werk) in einer bestimmten Hinsicht *nicht* das Werk selbst, sondern eine physische Entität – die gegenständliche Repräsentanz des Werks: das Buch, die Partitur, deren digitale Surrogate etc.
3. In einer anderen Hinsicht bezeichnet ‚Vorkommnis‘ in der Literatur (oder der Musik) das Werk selbst (das vielleicht im kollektiven Konsens ‚Kunstwerk‘ genannt wird). Dieses Werk hat jedoch hier einen *kategorial anderen* Seinsstatus: Bezeichnet ‚Vorkommnis‘ in der bildenden Kunst das Werk als *physische Entität*, bezeichnet es hier das Werk als *Ereignis*. Damit ist die spezifische Seinsweise literarischer, aber auch musikalischer und aller im weitesten Sinne performativer Werke angezeigt: Es handelt sich bei ihnen um physikalische resp. potentiell physikalisch realisierbare Entitäten, die keinen autonomen gegenständlichen Seinsstatus besitzen, sondern nur *im, durch* und *während* des „Akte(s) ihres wirklichen Hervorbringens“ (Humboldt 1980: 37) durch künstlerisch Schaffende oder in verschiedener Weise Rezipierende existieren.