Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Juliane Rebentisch, „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/rebentisch.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute[1]

Juliane Rebentisch
reben@rz.uni-potsdam.de

[1] Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die diagnostische These, daß die Entgrenzungstendenzen in der Kunst der letzten vierzig bis fünfzig Jahre nicht, wie oft angenommen, die moderne Idee ästhetischer Autonomie als solche angreifen, sondern allein deren objektivistisches Mißverständnis, wie es sich unter anderem in der Idee der Betrachterunabhängigkeit von Kunst ausspricht. Daß und wie die Kunst der letzten Dekaden auf den Betrachter bezogen ist, folgt mithin nicht aus einem kunstfremden Interesse am Betrachter, sondern daraus, daß die Kunst ihre eigene Ästhetizität und das heißt: ihren Anspruch auf ästhetische Autonomie ernst nimmt.

[2] Diese These nun, die ich im folgenden vor dem Hintergrund erfahrungsästhetischer Überlegungen näher erläutern möchte, steht zunächst einmal in einem offenkundigen Widerspruch zur modernistischen Idee ästhetischer Autonomie. Denn der modernistischen Kunstkritik und Ästhetik erschien in den sechziger Jahren insbesondere die heute so oft als irgendwie ‚demokratisch‘ gerühmte Betrachtereinbeziehung nicht nur als ästhetisches, sondern auch als ethisches *Problem*. Eben dadurch, daß sich die Werke zunehmend auf Situationen entgrenzten, die, wie Michael Fried 1967 in seiner berühmten Kritik an der Minimal

[1] Der Text basiert auf meiner Argumentation in Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003. Teile der folgenden Zusammenfassung gehen zurück auf: Juliane Rebentisch, „Die anti-objektivistische Wende – Kunst nach 1960“, in: Lars Blunck (Hrsg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, 23-38, sowie Juliane Rebentisch, „Die Liebe zur Kunst und deren Verkennung. Adornos Modernismus“, *Texte zur Kunst* 52/4 (2003), 79-85.

Art sagt, „geradezu definitionsgemäß *den Betrachter mit um[fassen]*“[2], schienen sie sich von diesem abhängig zu machen. Sie schienen sich mit anderen Worten an die Verfügungsgewalt des Betrachtersubjekts auszuliefern. Aus der Perspektive der modernistischen Kunsttheorie entsprach daher paradoxerweise gerade die Entgrenzung des Kunstwerks einer Logik der Verdinglichung, die ihrer Idee autonomer Kunst diametral entgegenstand. Denn wahrhaft autonome Kunst, das ist der ethische Kerngedanke der modernistischen Kunsttheorie und Ästhetik, unterscheidet sich von der Ware dadurch, daß man sie allein anerkennen, nicht aber konsumieren kann. Deshalb soll das autonome Kunstwerk denn auch einem anderen Subjekt eher als einem dinglichen Objekt ähneln. In dem Maße jedoch, so die modernistische Kritik, wie sich die Werke dem Betrachter als Projektionsflächen andienen, kommen sie zu bloßen Dingen, zu ‚Kulturwaren‘ herunter. Aber nicht nur das: Indem sie den Betrachtern, wie zum Beispiel Adorno formuliert, „zu Willen sind“, „betrügen“ sie diese zugleich.[3] Denn die in der Projektion realisierte Verschmelzung von Betrachter und Kunstwerk ist der kritischen Diagnose des Modernismus entsprechend nur das Symptom einer tiefer liegenden Distanz, einer grundlegenden Entfremdung zwischen Subjekt und Objekt. Aus den verdinglichten Kunstwerken vernimmt der Betrachter letztlich nichts anderes als das „standardisierte Echo seiner selbst“[4]. Damit wird das Subjekt im Moment seiner Verfügung über das Objekt aber, so Adornos These, um eine Erfahrung betrogen, in der Subjektivität sich regte, weil sie sich von Anderem anrühren läßt, statt an der ewigen Rückkoppelung mit dem vermeintlich Eigenen abzustumpfen.[5]

[3] Daß Kunst diesen – nach Adorno von der Kulturindustrie, nach Fried vom Theater bzw. der ‚Theatralik‘ in Gang gesetzten – Mechanismus brechen, das ebenso asymmetrische wie entfremdete Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt aufheben muß, dies ist nicht nur für Fried und Adorno, sondern auch etwa für Stanley Cavell, Hans-Georg Gadamer oder Martin Heidegger, die entscheidende Bestimmung ihrer Autonomie. Damit Kunst sich nicht an die Verfügung durch die Subjekte ausliefert und diese dadurch zugleich betrügt, muß, so schließt der ästhetische Diskurs der Moderne relativ einstimmig, in den Kunstwerken selbst etwas wie Subjektivität gegenwärtig sein. Dies ist auch der tiefere, nämlich ethische Grund für die modernistische Kritik an aller Kunst, die ihre Objekthaftigkeit, ihre Dinghaftigkeit hervorkehrt, sei es die von Tony Smith (im Falle Frieds) oder die von John Cage (im Falle Adornos). Die modernistische Idee, daß im authentischen Kunstwerk selbst etwas wie Subjektivität gegenwärtig sein muß, darf allerdings nicht im Sinne einer sich im Kunstwerk ausdrückenden Künstlersubjektivität mißverstanden werden. Denn die Vorstellung, daß das Kunstwerk Ausdruck des Künstlersubjekts sei, reproduzierte ja das Problem der subjektiven Verfügungsgewalt über das Objekt auf der Ebene der Produktion. Das ist der ebenfalls ethische Grund für die moderne Kritik an der Genieästhetik – von Heidegger über Gadamer zu Adorno. Ich werde darauf zurückkommen. Dieser ethisch-ästhetische Argumentationszusammenhang jedenfalls ist auch maßgeblich dafür verantwortlich, daß der modernistische Diskurs sowohl den gesteigerten Literalsinn in der Kunst nach 1960 als auch die mit ihm einhergehende Abhängigkeit der Werke von der performativen Perspektive des Betrachters mißbilligen mußte. Schließlich schien die neue, ebenso herausgestellt dinghafte

[2] Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, 342. Im folgenden im Text zitiert als KuO.
[3] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, VII, 33.
[4] Ebd.
[5] Vgl. ebd. 490.

wie eben deshalb zugleich auf den Betrachter bezogene Kunst nunmehr auch im Bereich der Kunst ein instrumentelles Subjekt-Objekt-Verhältnis zu installieren, statt im Medium der Kunst gegen dieses anzuarbeiten.

[4] Eine Verteidigung solcher Kunst hat sich diesem Zusammenhang natürlich zu stellen, will sie sich nicht dem Verdacht aussetzen, Teil des von der modernistischen Kritik diagnostizierten Problems zu sein. Alles scheint dann aber daran zu hängen, ob die modernistische Kritik recht damit hat, die sogenannte ‚Einbeziehung' des Betrachters mit dessen Verfügung über das Objekt gleichzusetzen. Zwar korrespondiert den meisten Werken heute tatsächlich deutlich eine Erfahrung, bei der der Betrachter auf sich und seine Bedeutungsproduktion bzw. -projektion zurückgeworfen wird. Was aber aus der Perspektive der modernistischen Kunsttheorie sich nur als Entfremdung vom verdinglichten Objekt und damit auch vom Selbst verstehen läßt, kann, so meine These, im Kontext nachkantischer Theorien ästhetischer Erfahrung auch als genuin *ästhetische* Form des Objekt- und Selbstbezugs begriffen werden, in der das Subjekt gerade nicht in einem Verhältnis der Verfügung zum Objekt steht – und dieses entsprechend auch nicht in bloßer Objekthaftigkeit aufgeht.

[5] Dafür, daß selbst die provozierend einfachen Objekte der Minimal Art nicht in ihrer buchstäblichen oder, wie Fried sagt, literalistischen Faktizität aufgehen, liefert ausgerechnet Frieds eigene Beschreibung seiner *Erfahrung* mit diesen Objekten einen ersten Anhaltspunkt. Folgt man Frieds berühmtem Erfahrungsbericht, so zeigen diese nämlich überraschenderweise durch ihre Objekthaftigkeit hindurch plötzlich menschliche Züge: „Von einem solchen Objekt distanziert zu werden", schreibt Fried, „ist nicht grundlegend anders als von der stummen Gegenwart einer anderen *Person* distanziert oder bedrängt zu werden; das Erlebnis einer unerwarteten Begegnung mit literalistischen Objekten – z.B. in abgedunkelten Räumen – kann jemanden in genau der gleichen Weise für einen Augenblick enorm beunruhigen." (KuO 345f.) Gründe für diesen geradezu *unheimlichen* Effekt sieht Fried nun aber nicht nur in dem häufig anzutreffenden menschlichen Maßstab minimalistischer Objekte oder darin, daß die minimalistischen Ideale „des Nicht-Relationalen, des Einheitlichen und Ganzheitlichen" im Alltag am ehesten noch auf andere Menschen zutreffen, sondern vor allem darin, daß viele dieser Objekte auf „geradezu aufdringlich anthropomorphe" Weise ein geheimes Innenleben evozieren. (Vgl. KuO 346f.) Fried geht es mit dieser Feststellung allerdings weniger um den Nachweis des performativen Widerspruchs, daß eine Kunst anthropomorphe Züge zeigt, deren Programm sich ausdrücklich gegen jeglichen Anthropomorphismus in der Kunst gerichtet hatte, als vielmehr um die Kritik an der *Latenz* des minimalistischen Anthropomorphismus. Denn die Unheimlichkeit der von Fried besprochenen minimalistischen Objekte liegt ihm zufolge darin, daß sie trotz ihrer höchst ein-fachen Formen quasi-subjektive Züge annehmen, ohne daß dies jedoch je „offen vorgeführt" würde. (KuO 349) Sie scheinen sich, und hier liegt Frieds Problem, zu verstellen wie Schauspieler. Allerdings ist bei Fried nicht ganz klar, wie die Verstellung tatsächlich funktioniert; ob als Verbergung eines anthropomorphen Kerns, einer anthropomorphen Bedeutung unter der Maske der Objekthaftigkeit oder umgekehrt als Maskierung des einfachen Objekts mit anthropomorphen Eigenschaften, die es nicht wirklich hat. Ob sich aber das Objekt als bloßes Ding zeigt, um damit seinen wahren Charakter zu verschleiern, oder aber als Quasi-Subjekt, das in Wahrheit nichts weiter als ein Objekt mit bestimmten Eigenschaften ist – „unheilbar theatralisch", wie Fried formuliert (KuO 349), erscheint hier gerade die Tendenz zur „Selbst-

verwandlung und Selbstumkehrung“[6] dieser Objekte, ihr, wie es scheint, unentschiedenes Oszillieren zwischen Buchstäblichkeit und Bedeutung. ‚Unheilbar theatralisch‘ ist mit anderen Worten ihre *Doppelpräsenz* als Ding und als Zeichen. Tatsächlich ist auch mit dem von Fried auf die minimalistischen Objekte angewandten Theaterwort ‚Bühnenpräsenz‘ gewöhnlich eine Doppelfigur gemeint. Der Schauspieler auf der Bühne zeigt immer zugleich sich selbst und etwas anderes, den Charakter; darin besteht seine Bühnenpräsenz. „You can't point to one without pointing to the other“, schreibt dazu Stanley Cavell, „and you can't point to both at the same time. Which just means that pointing here has become an incoherent activity.“[7] Aber auch der Stuhl auf der Bühne ist bloß ein Stuhl und etwas anderes, Zeichen für den Thron von King Lear zum Beispiel. Als wesentliches Element der Theatererfahrung ist mithin generell die Wahrnehmung einer unaufhebbaren *Spannung* zwischen Darstellendem und Dargestelltem kaum zu leugnen. Wie dort ist nun aber nach Frieds Beobachtung auch im Falle der Erfahrung minimalistischer Objekte deren Doppelung in Ding und Zeichen ‚unheilbar‘. Denn die oszillierende Bewegung zwischen Ding und Zeichen kann hier weder symbolästhetisch in Bedeutung aufgehoben, noch positivistisch in bloße Buchstäblichkeit zurückgestellt werden. Die einfachen Objekte der Minimal Art bleiben „fortwährend lesbar“ (vgl. KuO 363), weil sie unaufhebbar *doppelt lesbar* sind: als Ding *und* als Zeichen; und zwar im wechselseitigen Verweis aufeinander. In dem Moment, in dem die minimalistischen Objekte in den Augen des Betrachters anthropomorphe Bedeutung angenommen zu haben scheinen, ist zugleich klar, daß nichts an ihnen dies objektiv rechtfertigt: die Sinnproduktion erweist sich als Sinnprojektion. Der Betrachter wird auf die Faktizität des Materials zurückverwiesen, deren vermeintliche Evidenz sich nun aber ebenfalls als instabil, als von latenten Bedeutungen kontaminiert erweist. In dieser Weise sind Sinnproduktion und Sinnsubversion in der doppelten Lesbarkeit minimalistischer Objekte so aufeinander verwiesen, daß sie sich gegenseitig ebensowohl verstärken wie bestreiten[8] – das macht, wie man noch einmal mit Fried sagen könnte, ihre eigentümlich unheimliche, ihre ‚unheilbar theatralische‘ Qualität aus.

[6] Nun ist die Verdoppelung in Ding und Zeichen keineswegs nur ein Spezifikum der Minimal Art oder von Theaterzeichen; sie ist, so meine ich, ein Strukturmoment *aller* Kunst. Gegen Fried heißt das in der Konsequenz: Es gibt keine nicht-theatralische Kunst. Mit der unheilbaren und unheimlichen Verdoppelung des minimalistischen Objekts, mit der Wahrnehmung ihres *ästhetischen* Charakters, wie man meines Erachtens systematisch treffender sagen sollte, kann nämlich bereits auch ein Erstes gegen die These über das durch die vermeintliche Buchstäblichkeit der Minimal Art in der Kunst installierte Subjekt-Objekt-Verhältnis gesagt werden. Denn tatsächlich beschreibt Fried selbst das Verhältnis des Betrachters zum minimalistischen Objekt letztlich nicht als Verfügung des Betrachters über ‚sein‘ Objekt, sondern als eine Form manifester *Verunsicherung* des Betrachtersubjekts. Weder Ding noch Zeichen und doch beides zugleich, scheint das Objekt nicht klar bestimmbar, scheint es sich jeder endgültigen Festlegung auf Bedeutung oder Buchstäblichkeit zu entziehen, um den Betrachter statt dessen mit einer Dynamik einander widerstreitender Sinnproduktionen und

[6] George Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, 115.
[7] Stanley Cavell, „The Avoidance of Love: A Reading of King Lear“, in: ders., *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge 1969, 328.
[8] Für eine ausführliche Erläuterung dieses spezifisch ästhetischen Widerstreits von Sinnproduktion und –subversion vgl. Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt/M. 2000.

Sinnsubversionen zu konfrontieren, die sich weder bei der Projektion eines bestimmten Sinns noch bei der Feststellung formaler Fakten wird beruhigen lassen. Nie scheint sich bei aller vermeintlichen Evidenz seiner Form verbindlich klären zu lassen, wo welche formalen und/oder inhaltlichen Signifikanzen des Objekts eigentlich wirklich sitzen. Aufgrund ihrer doppelten Lesbarkeit bleiben die minimalistischen Objekte strukturell un-heimlich. Was damit fraglich wird, ist die Möglichkeit eines wie auch immer augenblicklich verstehenden Verhältnisses zum Objekt, sei es in der von einigen Minimalisten vertretenen positivistischen, sei es in der von Fried gegen die minimalistische Latenz verteidigten, letztlich symbol-ästhetischen Variante.[9] Reflexiv thematisch wird gerade durch die ‚unheilbar theatralische', das heißt die ästhetische Verdoppelung des Objekts vielmehr der verstehende *Zugang* des Subjekts zu diesem.

[7] Weil die Bedeutungen, mit denen das Werk dem Betrachter gleichsam entgegenkommt, weder objektiv am Werk abzulesen sind noch aber vom Betrachter im strengen Sinne ‚gemacht' werden, erfährt sich dieser in bezug auf das ästhetische Objekt als performativ, als hervorbringend, ohne daß sich die so wirkenden subjektiven Kräfte jedoch vollständig kontrollieren ließen. Für die Objektseite spiegelt die nachkantische Ästhetik diese Erfahrung im Begriff des Scheins. Denn Schein heißt, so schreibt Rüdiger Bubner, jenes „selbständig gewordene Unselbständige"[10], als das man die ästhetische Erfahrung in ihrem Leisten, ihrer Performanz begreifen muß. Sofern Frieds Bericht präzise eine solche Erfahrung beschreibt, wäre Theatralität allerdings weniger der Name für die Einrichtung eines hierarchischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses als vielmehr die Bezeichnung für eine reflexive *Öffnung* desselben. Ästhetische Erfahrung sitzt nicht, wie der Erfahrungsbegriff vielleicht zunächst suggerieren mag, allein im Subjekt, sondern vollzieht sich in einem Prozeß *zwischen* Subjekt und Objekt, der beide verwandelt: Das Objekt, indem es durch diesen Prozeß allererst ins Werk gesetzt: als Kunstwerk frei wird; das Subjekt, indem es in diesem Prozeß eine selbstreflexive Gestalt annimmt, der ihre eigene Bedeutungsproduktion im Modus des ästhetischen Scheins eigentümlich fremd entgegentritt, eine Gestalt mithin, die weder in terms einer das Kunstwerk intentional bestimmenden Aktivität noch aber in terms einer die Vorgaben des Kunstwerks bloß erleidenden Passivität richtig beschrieben wäre. Vielmehr vollzieht sich die ästhetische Erfahrung in der gespannten Doppelpoligkeit von Aktivität und Passivität, durch die das Subjekt zum Objekt in einem Verhältnis der *Distanz* gehalten wird, welche jede bloß konsumierende oder unmittelbar verstehende Verfügung über das Objekt verwehrt. Und dies gilt nicht nur für die Erfahrung minimalistischer Objekte; es ist, wie ich meine, ein struktureller Zug *aller* genuin ästhetischen Erfahrung.

[8] In der minimalistischen ‚Situation' wird die spezifisch ästhetische Verunsicherung des Objektbezugs nun allerdings in besonderer Weise dramatisiert. Entsprechend meine ich, daß man die verschiedenen minimalistischen und nachminimalistisch-installativen Strategien zur sogenannten ‚Einbeziehung' des Betrachters in diesem Zusammenhang sehen sollte. Sie erfolgen, so noch einmal meine These, nicht um des außerästhetischen Motivs einer ‚demokratischen Partizipation' des Betrachters willen, sondern im Namen jener vom modernistischen Diskurs abgeblendeten Züge der Kunsterfahrung, die aus einer erfahrungsästhetischen Perspektive gerade als spezifisch ästhetische ausgezeichnet werden müs-

[9] Vgl. zu einer Kritik an Fried in diesem Punkt näher Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003, 42-45.
[10] Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrun*g, Frankfurt/M. 1989, 39.

sen. Dies gilt insbesondere für den Zusammenhang zwischen Kontextreflexivität und struktureller Unendlichkeit der ästhetischen Erfahrung. Um das weiter plausibel zu machen, will ich noch einen Moment bei der Minimal Art und ihrer Kritik durch Michael Fried bleiben.

[9] In einem Kommentar von Thesen des Minimal-Künstlers Robert Morris heißt es bei Fried: „[…] Morris' Behauptung, in den besten neuen Arbeiten werde es dem Betrachter bewußt, ‚daß man selber die Beziehungen herstellt, indem man das Objekt aus verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfaßt', bedeutet nichts anderes, als daß sich der Betrachter der Endlosigkeit und Unerschöpflichkeit wenn nicht des Objekts selbst, dann jedenfalls seiner eigenen Erfahrung dieses Objekts, bewußt wird. Dieses Bewußtsein wird noch gesteigert durch das, was man die *Inklusivität* seiner Situation nennen könnte, das heißt die bereits erwähnte Tatsache, daß alles, was man beobachtet, als Bestandteil der Situation gilt und man daher spürt, daß es in einer noch undefinierten Weise auf die Erfahrung des Objekts einwirkt." (KuO 364) Unerschöpflich ist die Minimal Art hier offensichtlich in einem ganz anderen Sinne als in Frieds Deutung der Kunsterfahrung, die er als eine augenblickliche Erfahrung der ‚Tiefe und Fülle' anhand von Skulpturen seines Freundes Anthony Caro erläutert. Unerschöpflichkeit wird hier, im kritischen Blick auf die Minimal Art, nämlich nicht mehr dem Objekt zugesprochen, unerschöpflich ist vielmehr die *Erfahrung* des Objekts. Freilich steht dies Frieds Deutung ästhetischer Autonomie, verstanden als Illusion einer betrachterunabhängigen Gegenwärtigkeit der Werke, deutlich entgegen. Dies wird gerade dort besonders deutlich, wo Fried in einem später auf die Diskussionen um „Art and Objecthood" rückblickenden Text den Grenzfall jener ‚Tisch-Skulpturen' von Anthony Caro anführt, die Elemente ihrer Umgebung, namentlich Tische, in ihren skulpturalen Formzusammenhang integrieren. Während die Minimal Art für die Entgrenzung des Objekts in die Situation steht, steht Caro bei Fried als positives Gegenbild für die umgekehrte Bewegung einer Integration von Elementen aus der Umgebung ins Objekt. Gerade an diesem Grenzbeispiel – der Integration ‚eigentlich' außerästhetischer Elemente in den ästhetischen Zusammenhang – wird aber Frieds objektivistische Voraussetzung deutlich, daß, im Falle guter Kunst, die ästhetischen von den außerästhetischen Elementen umstandslos geschieden und dingfest gemacht, gleichsam vor jeder Erfahrung am Objekt identifiziert werden können.[11]

[10] Nun kann das Problem der Grenze oder des Rahmens, wie Derrida in einer Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilskraft* gezeigt hat, als eines der wichtigsten Probleme der traditionellen Ästhetik gelten. Denn diese hat sich immer wieder die Frage gestellt, was den ästhetischen Gegenstand, was das Kunstwerk eigentlich ausmacht und was ihm bloß äußerlich bleibt. Laut Derrida, und ich folge ihm hier, muß allerdings gerade die *Unbeantwortbarkeit* dieser Frage als wesentliches Strukturmerkmal des Ästhetischen verstanden werden. Daß die Frage konstitutiv offen bleiben muß, was das Kunstwerk eigentlich ausmacht und was ihm nur äußerlich zugeschrieben bzw. von außen hineinprojiziert

[11] Wenn Fried meint, sich ausgerechnet im Zusammenhang mit dieser Idee ‚this once' positiv auf Derrida – und zwar genauer: auf dessen Theorie des Parergon – beziehen zu können, ignoriert er damit die eigentliche These von Derridas dekonstruktiver Kant-Lektüre, nämlich die, daß die Frage, was zu einem Werk tatsächlich hinzugehört und was ihm bloß äußerlich bleibt, konstitutiv offen bleiben muß. Vgl. Frieds „Introduction to My Art Criticism", *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1996, 32f. und 63, Fußnote 41; Jacques Derrida, „Parergon", in: ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, 31-176.

wird, charakterisiert *alle* ästhetische Erfahrung. Die spezifisch ästhetische Logik, nach der sich am Objekt die unbedeutende Nebensache, das unwesentliche Detail, so etwa das rahmende Beiwerk oder das räumliche Drumherum ins Zentrum ästhetischer Signifikanz zu falten vermag, um im nächsten Moment doch nichts anderes zu sein als eine Nebensache, ein Fenster in der Galerie, eine Unebenheit im Boden, ein Baum, Luft…, diese Logik, die man mit Derrida auch als ‚parergonal' bezeichnen könnte, durchzieht mithin alle Kunst. So eben auch in fast schon handgreiflicher Weise die ihre konkrete Umgebung mehr oder weniger deutlich mit einbeziehende minimalistische und nachminimalistische Installationskunst. Damit aber macht diese im Medium der Kunst explizit, was latent bereits auch für die traditionellen Kunstformen Skulptur und Malerei gilt: deren Tendenz, sich nicht nur inhaltlich auf ihre weiteren kulturellen, sondern auch auf ihre buchstäblich-räumlichen Kontexte hin zu entgrenzen. – Im Blick auf die Malerei etwa denke man nur an die quasi-syntaktischen Arrangements von Ausstellungshängungen,[12] welche bekanntermaßen die Bedeutung der einzelnen Bilder mit beeinflussen.

[11] Offenbar ist aber eine solche Tendenz zur Entgrenzung keine objektive Eigenschaft der einzelnen Werke oder der Anordnung ihrer Elemente. Vielmehr ist auch sie zu verstehen allein mit Bezug auf die prinzipiell unabschließbare Prozessualität der ästhetischen Erfahrung, durch welche die Werke in ihr entgrenzendes Werk gesetzt werden. Umgekehrt aber ist die Bewegung zur Entgrenzung ein *konstitutives* Moment der ästhetischen Erfahrung. In ihrer erfahrungsästhetischen Fassung steht daher auch Kontextreflexivität in keinem Gegensatz zu ästhetischer Autonomie, sondern ist ein wesentliches Moment von deren Bestimmung: Sie ist Teil einer spezifisch ästhetischen Operation der Reflexion, durch welche die Werke sich als ästhetische konstituieren, als Kunst entbunden werden. Darin aber erweist sich erneut auch die Abhängigkeit der Kunstwerke von der Performanz der ästhetisch Erfahrenden, die keineswegs zufällig unter dem Stichwort ‚Betrachtereinbeziehung' ebenfalls seit den sechziger Jahren in der Kunst selbst thematisch wird.

[12] Schon Arnold Gehlen hatte hinsichtlich der Kunst der Moderne in seinem Buch *Zeit-Bilder* auf den Umstand hingewiesen, daß sich die künstlerischen Avantgarden zunehmend an die Reflexionsfähigkeit- und bereitschaft ihrer Rezipienten anlehnen.[13] In der Kunst nach 1970 radikalisiert sich diese Tendenz nun aber nicht nur weiter; sie wird auch von den Künstlern selbst zunehmend explizit gemacht, und zwar so, daß die Frage nach dem Status des Subjekts der ästhetischen Erfahrung in neuer Weise gestellt werden muß. Der Wendung gegen die objektivistische Idee einer betrachter- und kontextunabhängigen Kunst war nämlich ein kritischer Zug implizit, der bereits mit der institutionskritischen Kunst der siebziger, verstärkt dann aber mit den feministischen, queeren, postkolonialen, sozialistischen und subkulturellen Impulsen in der Kunst der neunziger Jahre explizit wurde: die Problematisierung einer vermeintlich interesselosen Kunstbetrachtung. Zunehmend werden seitdem in der Kunst selbst die kulturellen und sozialen Hintergrundannahmen exponiert, die ihre Rezeption tragen und auf die sie sich daher unhintergehbar bezogen weiß. In der Tat ist ja, wie insbesondere Pierre Bourdieu immer wieder betont hat, die ästhetische Erfahrung

[12] Vgl. hierzu exemplarisch Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York, London 1996, bes. 87-134; Anselm Haverkamp, „Schreibzeit. Geschichte als Entzug", in: ders., *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002, 234-256.
[13] Vgl. Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/M. 1986, bes. 203.

keineswegs so unmittelbar und universell, wie es der bürgerlichen Kunstideologie lieb wäre.[14] So hat der Umstand, daß in der jüngsten Kunst auffallend häufig identitätspolitische ‚Issues' bearbeitet werden, jenseits bestimmter Diskurskonjunkturen auch einen Grund in der künstlerischen Opposition gegen die Vorstellung eines universal-neutralen Subjekts der ästhetischen Erfahrung. Gerade deshalb läßt sich aber, wie ich meine, von den entsprechenden Arbeiten weniger etwas über die gesellschaftliche Verfaßtheit von Subjekten lernen denn vielmehr etwas über die Verfaßtheit ästhetischer Subjektivität. Dies gilt vor allem dann, wenn man sie ebenfalls vor die Folie des ästhetischen Diskurses der Moderne hält.

[13] So meint ästhetische Subjektivität nach Adorno, der in diesem Zusammenhang das einschlägigste Gegenüber stellt, zunächst einmal die des Kunstwerks – und *nicht* die der konkreten Hörer oder Betrachter.[15] Indes ist die Quasi-Subjektivität des Kunstwerks eine Subjektivität von allgemeiner, nicht bloß individueller Geltung. Kunst produziert der Künstler Adorno zufolge denn auch nicht dadurch, daß er genialisch seine individuelle Subjektivität ausdrückt, sondern dadurch, daß er sie durch Selbstbeschränkung transzendiert: objektivierend ins Kunstwerk transponiert. Wenn der technisch avancierte Künstler gleichsam interpassiv „einer von der Sache erzwungenen Gesetzmäßigkeit" folgt, kann, so glaubt Adorno, das Wesen des Kunstwerks nicht mehr „nach dem Muster des Privateigentums" schlicht dem gutgeschrieben werden, der es hervorgebracht hat.[16] Es steht dann nämlich – wie ein Subjekt eher denn wie ein Objekt – für sich. Umgekehrt muß daher Adorno das sich spontan in der Improvisation artikulierende ‚Jazz-Subjekt' ebenso suspekt erscheinen wie der sich scheinbar des subjektiven Eingriffs in die Kunstproduktion überhaupt enthaltende Cage. Beide gelten Adorno gleichermaßen als ästhetisch ‚impotent', als Symptome eines Zeitalters der ‚Ichschwäche'.[17]Sie verspielen ihm zufolge gleichsam vorab jenes versöhnende Moment an Kunst, das er für deren Essenz hält. Allein durch eine in der Produktion gelungene Vermittlung von Subjekt und Objekt nämlich bewahrt sich nach Adornos Konzeption im Kunstwerk die utopische Idee einer überindividuell *wahren*, das heißt von Herrschaftsansprüchen ebenso wie von Selbstunterwerfung befreiten Subjektivität. In diesem Sinne wird der Künstler nach Adorno zum „Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts"[18].

[14] Das zentrale Problem mit dieser universalistischen Konzeption ästhetischer Subjektivität liegt in der Struktur ihrer universalistischen Pointe selbst. Am deutlichsten wird dies wohl im Blick auf Adornos Begriff ästhetischer Rezeption. Ästhetische Erfahrung besteht Adorno zufolge nicht in der Projektion *auf*, sondern in der Entäußerung *an* das Kunstwerk. Die Identifikation, die das Subjekt in der ästhetischen Erfahrung nach Adorno idealerweise vollzieht, ist nicht eine, die

---

[14] Vgl. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1974; ders., *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982; ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M. 1999.

[15] „Der Begriff des musikalischen Subjekts", schreibt Adorno in „Vers une musique informelle", wäre in sich zu differenzieren. Mit potentiellen Hörern hat er überhaupt nichts zu tun, alles mit dem Menschenrecht auf das, was Hegel Dabeisein nannte; dem Recht darauf, daß Subjektivität in Musik selbst, als Kraft ihres immanenten Vollzugs gegenwärtig ist […]." Theodor W. Adorno, „Vers une musique informelle", *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978, XVI, 539.

[16] Theodor W. Adorno, „Der Artist als Statthalter", *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974, XI, 122.

[17] Vgl. Theodor W. Adorno, „Über Jazz", *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982, XVII, bes. 97-100.

[18] Adorno, „Der Artist als Statthalter", 126.

das Kunstwerk sich, sondern die sich dem Kunstwerk gleichmacht.[19] Das, was Adorno mit Hegel zuweilen auch ‚Dabeisein' nennt, „setzt den Rezipierenden als empirisch-psychologische Person zugunsten seines Verhältnisses zur Sache außer Aktion"[20]. Nun ist diese Vorstellung nicht nur objektivistisch, insofern sie voraussetzt, daß sich die durch den Künstler zu leistende Vermittlung von Technik und Material, Subjekt und Objekt so objektivieren läßt, daß sie als „Bestimmung der Sache selbst" auch von den Rezipienten als „eigenes Desiderat" wahrgenommen werden kann.[21] Diese Vorstellung ist zudem deshalb problematisch, weil sie voraussetzt, daß dies alle Rezipienten gleichermaßen tun werden. Im ästhetischen ‚Dabeisein' kommen die Subjekte überein. Und zwar nicht nur in dem Sinne, daß sie alle prinzipiell eine der Struktur nach vergleichbare Erfahrung machen (wie bei Kant), sondern in dem weitergehenden Sinne, daß sie gewissermaßen *in ihrer Subjektivität* übereinkommen, ästhetisch am Vorschein des ‚Gesamtsubjekts' partizipieren. Entsprechend seiner Vorstellung, daß sich im Kunstwerk dialektisch die Utopie einer versöhnten Menschheit bewahrt, spricht denn auch nach Adorno aus der überindividuellen Subjektivität autonomer Kunst ein Wir, und zwar „desto reiner, je weniger es äußerlich einem Wir und dessen Idiom sich adaptiert"[22]. Adornos Antwort auf das ethische Problem eines asymmetrischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses gipfelt in einer Erneuerung der Schillerschen Idee von einer ästhetisch erwirkten Einheit des Menschen.[23]

[15] Es ist offensichtlich, daß sich die Kunst der letzten drei bis vier Dekaden einer solchen Theorie sperrt. Kunst heute ist unter anderem aufgrund ihrer herausgestellten Objekthaftigkeit nicht nur dezidiert *für* ein Publikum. Als politisch engagierte adressiert sie darüber hinaus auch dessen konkrete Zusammensetzung. Politisch engagierte Werke teilen das Publikum entlang der Linien von Geschlechtsidentität, sexueller Orientierung, ethnischer Herkunft und/oder Klassenzugehörigkeit. Je nach Situierung im Netz dieser Identitätskoordinaten werden die Rezipienten die feministisch, queer, postkolonial, sozialistisch und/oder subkulturell motivierten Werke unterschiedlich erfahren. Sofern hier von ästhetischer Erfahrung gesprochen werden kann, ist sie wesentlich individuell und widerspricht schon auf dieser Ebene der Idee des ästhetischen ‚Dabeiseins'. Dies gilt aber nicht nur hinsichtlich des Gehalts, sondern auch hinsichtlich der Struktur dieser Erfahrung. Denn der meisten Kunst heute korrespondiert ja tatsächlich deutlich eine Erfahrung, bei der der Betrachter auf sich und die Aktivität seiner eigenen Bedeutungsproduktion oder –projektion zurückgeworfen wird. Gegen Adornos Verdacht, daß hiermit eben jener Subjektivismus reinstalliert wird, gegen den er seinen begrifflichen Apparat ursprünglich in Stellung gebracht hatte, kann bereits nach dem bisher Gesagten eingewendet werden, daß die ästhetischen Objekte, und darin liegt aus einer erfahrungsästhetischen Perspektive ihre Autonomie, nie in unseren Projektionen aufgehen. Vielmehr ziehen sie sich immer wieder vor diesen zurück – und konfrontieren uns durch diesen Entzug mit uns selbst. Zudem aber ist an dieser Stelle auch noch einmal zu betonen, daß sich die so konzipierte Selbstreflexion, anders als bei Kant, der das Objekt auf einen bloßen Anlaß und die ästhetische Erfahrung auf die Selbstreflexion einer abstrakten Subjektivität und ihrer Vermögen reduzierte, ausdrücklich *im Modus* des Objektbezugs vollzieht. Und zwar in einer Weise, in der die je kon-

[19] Adorno, *Ästhetische Theorie*, 33.
[20] Ebd. 361.
[21] Adorno, „Vers une musique informelle", 539.
[22] Adorno, *Ästhetische Theorie*, 250.
[23] Für eine Kritik an Adorno in diesem Punkt vgl. auch Christoph Menke, „Subjektivität", *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2000ff., Bd. 5, Stuttgart 2003, 781.

krete empirische Subjektivität der Rezipienten nicht transzendiert, sondern auf spezifische Weise reflektiert wird.

[16] Dies wird in der Erfahrung gesellschaftspolitisch engagierter Werke besonders evident. Aus diesen empfängt das erfahrende Subjekt nicht einfach politische Botschaften, wie es ein ästhetisch stumpfes Mißverständnis zeitgenössischer Kunst will, sondern an ihnen wird das erfahrende Subjekt vielmehr mit den eigenen sozialen und kulturellen Hintergrundannahmen konfrontiert. Im Modus des ästhetischen Scheins, als ‚selbständig gewordenes Unselbständiges' (Bubner), sind es nämlich zuallererst diese, die sich an den gesellschaftspolitisch aufgeladenen Werken ‚selbst' hervorzukehren scheinen. Eben weil die Bedeutungen, die derart am Werk *erscheinen*, nie wirklich vom Werk verbürgt sind, wird das Subjekt auf seine eigene Produktivität bei der Herstellung von Bedeutungszusammenhängen verwiesen. Es kommt, wenn man so will, zu einem ‚Eingedenken der Gesellschaft im Subjekt'. Entgegen Adornos universalistischer Konzeption ästhetischer Erfahrung setzt hier das ästhetische Verhältnis zum Objekt offensichtlich nicht „den Rezipierenden als empirisch-psychologische Person zugunsten seines Verhältnisses zur Sache außer Aktion"[24]. Vielmehr handelt es sich hier um eine Erfahrung der Entäußerung an die ‚Sache' des jeweiligen Werks, ohne daß sich diese Entäußerungserfahrung jedoch je in der objektiven Universalität bloßen ‚Dabeiseins' beruhigen könnte. Sofern man hinsichtlich einer solchen Erfahrung überhaupt, wie Adorno, von einem quasi-erotischen Moment sprechen will,[25] wäre dieses nicht abzutrennen von der Logik der Projektion und den individuellen, immer schon von Gesellschaftlichem durchzogenen Ökonomien des Begehrens, die ihr unterliegen. Das transformative Potential einer solchen Erfahrung liegt mithin nicht darin, daß solche Aspekte konkreter ‚Ichschwäche' in ihr ethisch aufgehoben, sondern daß sie reflexiv distanziert werden.

[17] Die Gestalt, die das Subjekt in der so verstandenen ästhetischen Erfahrung annimmt, taugt dann konsequenterweise nicht mehr zum Inbegriff einer zur Ethik befreiten Subjektivität. Erst so aber, befreit von ihrer Ethisierung durch den modernistischen Diskurs, kann *ästhetische* Subjektivität in ihrer Spezifik thematisiert werden. Interessanterweise nämlich teilt der modernistische Kunstdiskurs mit der um den Subjektbegriff zentrierten kantischen Ästhetik, von deren Subjektivismus er sich ja gerade abgrenzen wollte, den Impuls, ästhetische Erfahrung auf eine, wenn auch besondere, Erfahrung außerästhetischer Subjektivität zu beschränken. Erfährt sich das Subjekt im einen Fall als verstehendes, so im anderen als ethisches Subjekt. Zwar unterscheidet sich die modernistische Ästhetik von der kantischen darin, daß sie dem ästhetischen Gegenstand ein Primat gegenüber seiner Erfahrung einräumt. Für beide Seiten aber – die des ästhetischen Subjektivismus (Kant) wie die des ästhetischen Objektivismus (Fried, Adorno u.a.) – hat die ästhetische Erfahrung ihre eigentliche Bestimmung darin, daß sich das außerästhetische Subjekt, sei es in erkenntnistheoretischer, sei es in ethischer Hinsicht, in besonderer Weise erfährt. Dadurch, daß der modernistische Diskurs die ästhetische Erfahrung letztlich wie der kantische auf eine, wenn auch besondere, Erfahrung außerästhetischer Subjektivität reduziert, marginalisiert er aber deren Eigenlogik. Diese – mithin die Autonomie des Ästhetischen gegenüber den Bereichen der theoretischen und der praktischen Vernunft – wird erst sichtbar, wenn man die ästhetische Erfahrung weder subjektivistisch noch objektivistisch mißversteht – und das Objekt dieser Erfahrung weder zum

[24] Adorno, *Ästhetische Theorie*, 361.
[25] Vgl. ebd. 490.

bloßen Anlaß reduziert (wie bei Kant) noch zum Quasi-Subjekt verdinglicht (wie in weiten Teilen des modernistischen Diskurses). Erst dann vermag auch die spezifische Form ästhetischer Subjektivität hervorzutreten: als Gestalt, die das Subjekt im und als Moment der wesentlich zwischen Subjekt und Objekt sich vollziehenden ästhetischen Erfahrung annimmt. Als solchermaßen ästhetisches erfährt sich das Subjekt nicht in Leistungen, die es außerästhetisch ohnehin oder potentiell hat, sondern es erfährt sich in solchen Leistungen, die es erst und einzig in der ästhetischen Erfahrung gewinnt. Aufgrund von deren Eigenlogik vermag das ästhetisch erfahrende Subjekt dann auch kein Modell für das außerästhetische Subjekt mehr abzugeben; es ist vielmehr notwendig partial, weil die ästhetische Erfahrung autonom *neben* den Sphären theoretischer und praktischer Vernunft steht. Die ästhetische Erfahrung transzendiert nicht die Subjektivität empirischer Subjekte, sondern ist eine diesen wesentliche Möglichkeit.

[18] Aufgrund ihres expliziten Widerstands gegen den Objektivismus sowie gegen den Universalismus des modernistischen Kunstdiskurses nötigt die herausgestellt objekthafte, betrachterbezogene und politisierte Kunst der Gegenwart mithin nicht zu einer Verabschiedung, sondern zu einer grundlegenden, nämlich erfahrungsästhetischen Neufassung seiner zentralen Begriffe. Entsprechend führt die Entgrenzung der Kunst das Konzept der ästhetischen Erfahrung auch nicht in eine Krise, wie man zuweilen behauptet, sondern hilft vielmehr dabei, dieses – in Absetzung von den Traditionen der modernen Werkästhetik – richtig zu verstehen.