

Angeli Janhsen

**Kunst sehen ist
sich selbst sehen**

Christian Boltanski

Bill Viola

Zweite Auflage

Reimer

Die Autorin:

Angeli Janhsen, seit 1999 Professorin für Kunstgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, mit dem Schwerpunkt moderne und zeitgenössische Kunst. Außeruniversitäres Engagement in der Vermittlung neuer Kunst.

Publikationen u. a.: *Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca* (Dissertation), München 1990; als Angeli Janhsen-Vukićević, Hg.: Max Imdahl: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt/Main 1996; *Dies. Hier. Jetzt. Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst* (Habilitation), München 2000; *Neue Kunst als Katalysator*, Berlin 2012; *Kunst selbst sehen. Ein Fragenbuch*, Freiburg 2013; *Seeing Art? A Question Book*, Freiburg 2017; *Was tun? Künstler machen Vorschläge*, Freiburg 2018; *Gut schreiben über neue Kunst*, Berlin 2019

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023 für Christian Boltanski

© 2005 by Bill Viola

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.

Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin

Layout: Alexander Burgold · Berlin

Druck: BoD

1. Auflage 2005

2. Auflage 2023

© **2023** und 2005 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01692-2 (Druckfassung)

ISBN 978-3-496-03079-9 (PDF)

Inhalt

Jeder jeweils.....	7
Christian Boltanski.....	45
Bill Viola.....	81
Andere Antworten?	117

Jeder jeweils

Jeder jeweils ist angesprochen, wenn Jochen Gerz 1995 eine Karte verschickt, die wie eine übliche Einladung zu einer Ausstellungseröffnung daherkommt. Auf der einen Seite der Karte steht „IF ART HAD THE POWER TO CHANGE YOUR TIME WHAT WOULD YOU ASK FOR?“, auf der anderen die Aufforderung, die Antwort an eine e-mail-Adresse zu schicken.¹ Jeder reagiert anders. Wenn ich diese Karte erhalte, bin ich gerührt und verwundert. Da fragt einer mich, was ich anders haben möchte. Was kann man mehr gefragt werden? Da denkt einer darüber nach, ob Kunst die Macht haben könnte, wirklich etwas zu ändern. Da hat einer große Ansprüche und fordert mich auf, meine großen Ansprüche zu klären und zu sagen. Da nimmt einer an, ich wüßte, was meine Zeit ist – oder ich könnte das Wissen als gegeben annehmen und von da aus handeln – oder mir mindestens etwas von der Kunst wünschen. Ich bin Kunsthistorikerin. Wenn ich diese Frage ernst nehme, denke ich, um zu einer Antwort zu kommen, über alles nach, was ich (ich!) über meine Zeit und über Kunst und über Macht glaube. Dies Nachdenken entsteht daraus, daß ich mich angesprochen fühle. Jeder andere wäre jeweils anders angesprochen. Jeder andere hätte jeweils eine andere Bildung, eine andere Art von Zuversicht, eine andere Art zu wünschen usw. Eine gemeinsame Antwort aller Befragten kann es nicht geben. Es kann auch keine Mega-Antwort aus allen jeweiligen Antworten konstruiert werden. Die Antworten können auch nicht klassifiziert werden, weil jede zusätzliche Antwort vielleicht eine neue Ordnung erfordert. Die einzig angemessene Haltung zu dieser Arbeit von Jochen Gerz ist, die eigene Antwort zu geben und gleichzeitig zu wissen, daß die anderen Antworten alle verschieden sind und daß sie nur anzunehmen sind, als kämen sie von einem fremden Stern. Die anderen Antwortenden müssen wohl auch irgendeinen Wunsch nach Sinn und Veränderbarkeit gehabt haben, sonst hätten sie nicht geantwortet. Das ist aber auch die einzige Gemeinsamkeit. Es gibt sicher klügere und dümmere Antworten, oberflächlichere und überlegtere, Antworten von Träumern und Antworten von Pragmatikern, von Lügnern und Ernsthafte(n), von Jungen und Alten, von Männern und Frauen usw. Die Antworten lassen sich unter-

1 Jochen Gerz: Res Publica. Das öffentliche Werk 1968–1999; Ostfildern-Ruit 1999, S. 72f.

scheiden und auch bewerten. Aber alle Gegensatzpaare – „Männer-Frauen“ – und Ordnungen – „klügere-dümmere“ – treffen jede einzelne Antwort nicht wirklich, jede Antwort interessiert als *unerwartete*. Die verschiedenen Antworten lassen sich nicht klassifizieren, sondern sie laden dazu ein, meine eigene Antwort zu verorten, vielleicht zu überdenken, jedenfalls als meine erneut zu bestätigen.

Jeder sieht sich selbst in der Kunst, die Christian Boltanski durch ein Bild beschreibt. „Ich hab’ früher manchmal gesagt [...], daß der Künstler jemand ist, der einen Spiegel hält. *Jeder, der vorübergeht, kann sich darin sehen [...]*“² Die gedachte Spiegelfläche ist also vom Künstler nach außen gewendet, und jeder Betrachter, der sich für kurze Zeit vorübergehend oder für längere Zeit sich stellend in die richtige Position bringt, sieht jeweils sich. Nur wenn er sich auf die vom Künstler, vom Spiegel, vorgegebene Stelle begibt, sieht er sich. Dieses Sich-selbst-unvermutet-Sehen gibt dem Betrachter die Chance, sich überhaupt erst zu sehen, sich zu verstehen.

Boltanski spricht mit seiner Kunst, die natürlich nicht nur aus einem Spiegel besteht, wie Gerz jeweilige Betrachter an. Die Betrachter müssen sich nicht mit einer in einem Werk vermittelten Botschaft eines Künstlers auseinandersetzen, sondern mit sich selbst. Sie müssen nicht eine Mitteilung verstehen, Fremdes erkennen, sondern sie müssen über eine Frage nachdenken, sich erkennen. Künstler wie Boltanski und Gerz sind Katalysatoren, die den jeweiligen Betrachtern das ihnen jeweils Eigene, vom Künstler gar nicht vorhersehbare oder kontrollierbare, ermöglichen. Als Katalysatoren (und nicht als Vermittler einer Botschaft) müssen diese Künstler behandelt und auch bewertet werden. Es gibt gute und schlechte Spiegel und gute und schlechte Fragen. Boltanski schreibt weiter: „Jeder, der vorübergeht, kann sich darin sehen, aber gleichzeitig existiert derjenige, der den Spiegel hält, nicht mehr. Er ist nur noch die anderen.“³ Auf die Vielfalt der anderen kommt es an. Christian Boltanskis Arbeiten, zu denen ich später komme, ermöglichen ihren Betrachtern diese in seinem Bild vom Spiegel nur angedeutete Aufmerksamkeit für sich selbst.

Mit Gerz’ Frage und Boltanskis Bild vom Spiegel kann ich zeigen, welche Art von Kunst ich behandeln möchte. Es ist Kunst, die ihre Betrachter anstiftet, etwas selbstverständlich Scheinendes, aber eigentlich Unmögliches zu tun. Bei Gerz bedenken und klären Betrachter die jeweils eigenen Wünsche, bei Boltanski sehen sie sich jeweils selbst. Es ist bei diesen beiden Beispielen klar, daß jeder Betrachter anders ist als jeder andere, natürlich antwortet er anders, natürlich erscheint er anders. Jeder Betrachter, jede Betrachterin jeweils rezipiert als er oder sie selber, mit seinen oder ihren ureigensten Möglichkeiten, unvorhersehbar.⁴

2 Doris von Drateln: Der Clown als schlechter Prediger. Gespräch mit C. B.; in: C. B. Inventar; Katalog Hamburger Kunsthalle, hg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1991, S. 57.

3 Ebd.

4 Ich schreibe ab jetzt über Betrachter und meine damit männliche und weibliche, so wie ich jüngere und ältere, ärmere und reichere oder dickere und dünnere meine.

Solche Betrachter und nicht passive, gleichförmige, sozusagen *nur eine Botschaft richtig rezipierende* sind auch bei anderen Künstlern erwünscht. Es gibt eine große Anzahl zeitgenössischer Künstler, die ihre Betrachter als jeweils frei, unvorhersehbar und immer jeweils eigen verstehen.

Mark Rothko schreibt, daß er den Betrachtern, die gewisse Voraussetzungen erfüllen(!), völlige Freiheit läßt: „Wenn man mich fragte, wem ich mein Vertrauen schenken würde, so würde ich antworten, daß ich es in einen empfindsamen, von allen konventionellen Denkformen freien Betrachter setzen würde. Es wäre mir gleichgültig, wie er die Bilder nutzt, um die Bedürfnisse *seines eigenen Geistes* zu befriedigen. Denn wenn die emotionalen Bedürfnisse mit dem Geist eine Synthese eingehen, kommt es zu einem echten Austausch zwischen Betrachter und Werk.“⁵ Für Rothko gedeiht ein Kunstwerk nur mit einem guten Betrachter. Er vergleicht aber andere Rezipienten mit sich selbst: „Jene Leute, die vor meinen Bildern weinen, machen dieselbe Erfahrung, die ich machte, als ich die Bilder malte.“⁶

Joseph Beuys erkennt Betrachter als andere an: „Ich habe kein Interesse daran, in der Aktion meine Körperstrahlung direkt auf andere Leute zu übertragen; mich interessiert im Gegenteil, daß meine geistige Absicht etwas bewirkt, und ich habe die Erfahrung gemacht, *daß jeder einzelne auf jeweils andere Art berührt wird.*“⁷ Beuys' Äußerung entspricht der Erfahrung eines Lehrers, der weiß, daß Komplexes nicht im 1:1-Verhältnis beim Adressaten ankommt.⁸ Beuys ist dabei auffällig großzügig: „*Jeder Mensch ein Künstler*“!⁹

Alberto Giacomettis Problem ist wiederum verschieden. Nachdem er Pierre Matisse erklärt hat, wie er auf eine Wagenform gekommen ist, schreibt er: „Man darf es nicht vorher sagen, das wäre verfälschend und einschränkend, denn eigentlich soll man alles mögliche denken können.“¹⁰ Er will einen Betrachter nicht zum Nach-

5 Katherine Kuh: Mark Rothko; in: Art Institute of Chicago Quarterly vom 15.11.1954, S. 68. Dazu auch James B. Byrnes: Ten Major Works. Mark Rothko; Newport Beach California/Newport Harbor Art Museum; 1974, S. 5. The Tiger's Eye, New York, Nr.2, Dez. 1947, S. 44 oder auch bei Anne Seymour: Beuys, Klein, Rothko; Katalog London, Anthony d'Offay Gallery 1987, S. 12.

6 Selden Rodman: Conversations with Artists, New York 1957, S. 93f.

7 Beuys zu Ehren; hg. von Armin Zweite; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 74.

8 Sol LeWitt beschreibt ganz ähnlich für Concept Art, daß verschiedene Menschen das Kunstwerk auf verschiedene Arten verstehen. S.L.: Paragraphs On Conceptual Art; in: S. L.; Katalog The Museum of Contemporary Art, New York 1978; S. 166 (1967). François Morellet beschreibt 1971 seine Bilder als leere Tische für das Picnic der Betrachter. F. M.: Du spectateur au spectateur ou l'art de débattre son pique-nique; Cholet 1991.

9 Joseph Beuys: Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der Documenta 5/1972; hg. von Clara Bodemann-Ritter; Frankfurt 1997. Dazu auch Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild; München 2001, S. 176f.

Zum bei dieser Kunst geänderten Verhältnis von „Künstler“ und „Rezipient“ komme ich später.

10 Alberto Giacometti: Werke und Schriften; Frankfurt/Zürich 1998, S. 166.

vollzug seiner sehr persönlichen Entscheidungen z. B. für eine Wagenform zwingen, sondern ihm eigene, jeweilige, persönliche Assoziationen und Erklärungen offen lassen.

Wolfgang Kemp zitiert Bruce Nauman mit einer zu Rothko, Beuys und Giacometti vielleicht gegensätzlichen Äußerung: „Es wäre mir nicht recht gewesen, wenn die Leute aus meiner Arbeit eigene Erlebnisse fabriziert hätten.“¹¹

Das sind vier exemplarisch unterschiedliche Erwartungen zeitgenössischer Künstler an ihre Betrachter. Beuys Äußerung zu seinen Betrachtern ist die eines Künstlers, der an jedem jeweils interessiert ist. Beuys Arbeit ist wie Gerz' Frage und Boltanskis Spiegel ein offenes Angebot an solche jeweiligen Betrachter. Auch Mark Rothko setzt Vertrauen in einzelne, ihm unerwartete Betrachter. Er nimmt aber an, daß ihre Haltung seiner eigenen ähnelt. Anders als Beuys nennt Giacometti seine Betrachter nicht „jeden“ „jeweils“, Giacometti schreibt: „[...] man soll [...]“. Während Beuys also einzelne freie Gegenüber annimmt, denkt Giacometti seine Rezipienten als eine diffuse Masse, der er Offenheit verordnet. Bruce Nauman spricht von anderen „Leuten“, nimmt also an, daß die Betrachter anders sind als er – eben nicht Künstler, und er selbst ließe sich nicht mit den Betrachtern zusammenfassen als „die Leute“. Bruce Nauman trennt sich deutlich von „den Leuten“, von einer gegenüberstehenden Masse. Er verbietet im Gegensatz zu Gerz oder Boltanski seinen Rezipienten je eigene, vom Künstler nicht vorgesehene Erlebnisse. – Es lassen sich viele weitere Äußerungen zeitgenössischer Künstler zu ihren Rezipienten finden. Sicher gibt es dabei autoritäre Künstler und tolerante, bedachte und unbedachte, sichere und unsichere. Auf die Goldwaage legen darf man die meisten Künstleräußerungen nicht. Die Künstler, die ihre Intentionen formulieren (die also Programme und Manifeste schreiben), werden aber generell von allen ihren Rezipienten zunächst das Verständnis der von ihnen formulierten Intentionen erwarten. Die Künstler, die selbst ihren eigenen Werken überrascht gegenüberstehen wollen, werden sich über verschiedene Reaktionen verschiedener Rezipienten freuen. Um solche Künstler geht es hier.

Das Interesse an jeweiligen Rezipienten gibt es nicht erst in unserer Gegenwart. Voraussetzung für dieses Interesse ist ein Interesse an Einzelnen überhaupt, wie es in der Renaissance formuliert wird. Dort wird allerdings – dazu später – die Einzigi-

11 Wolfgang Kemp: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*; Köln 1996, S. 12. Bruce Naumans Haltung ist bei Clifford Still 1948 noch extremer vertreten, wenn dieser seiner Galeristin Betty Parson verbietet, seine Bilder Besuchern zu zeigen, die sie nicht schätzen können. Niemand soll über seine Arbeiten schreiben. Dazu Michael Compton: *Mark Rothko. Die Themen des Künstlers*; in: *Katalog Mark Rothko*; Museum Ludwig; Köln 1988, S. 22.

artigkeit einzelner Künstler eher thematisiert als die Einzigartigkeit einzelner Betrachter.¹²

Erst in der Romantik sind jeweilige Rezipienten thematisch. Karl Heinz Bohrer etwa untersucht das Problem am Beispiel einer literarischen Form, des Briefs.¹³ Christa Bürger untersucht die Funktionen von romantischer Literatur überhaupt.¹⁴ Eine Äußerung von Caspar David Friedrich betrifft nicht die Kunsterfahrung, ist aber doch auch für sie gültig: „Jedem offenbart sich die Natur anders, darum darf auch keiner dem anderen seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keine ist Maßstab für alle, jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter.“¹⁵ Caspar David Friedrich schreibt hier nicht über die Betrachtung von Bildern, sondern über die Betrachtung der Natur. Aber das Problem ist vergleichbar.¹⁶ Formuliert ist es bei Adam Müller, 1806: „Jeder sieht in dem Kunstwerk wie in dem Naturwerk etwas anderes, jeder bringt es in andere Beziehungen: bei jedem regt es andere Anklänge, andere Gedankenreihen auf. [...] Es ist offenbar, daß das individuellste, beschlossenste Kunstwerk auch das universellste, das unendlichste, das bedeutendste sein müsse.“¹⁷ Gerade die Geschlossenheit des

12 Betrachter werden im 16. Jahrhundert im Hinblick auf ihre Kompetenz unterschieden: Künstler sehen anders als „Laien“, Gebildete anders als „das Volk“. Dazu Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstdliteratur des 16. Jahrhunderts*; Berlin 1990. Einzelne Betrachter als verschiedenartige, aber gleichwertige sind damit noch nicht denkbar. Verschiedenartigkeit von Reaktionen ist spätestens mit den zwölf Aposteln in Leonardos Abendmahl als Thema der Kunst bewußt (und auch bei den „Bürgern von Calais“ von Rodin aktuell). Mein Thema ist nicht die unvermeidliche Verschiedenheit von Reaktionen überhaupt, sondern die bewußte Verschiedenheit von Kunstbetrachtern.

13 Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*; München 1987.

14 Christa Bürger: *Philosophische Ästhetik und Popularästhetik*; in: Peter Bürger (Hg.): *Zum Funktionswandel der Literatur*; Frankfurt (Main) 1987; S. 117. Sie spricht dort von der „paradoxe[n] Verschiebung des Rezeptionsinteresses, das sich vom Werkgehalt auf die Subjektivität des Rezipienten verlagert.“

15 Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen; hg. von Sigrid Hinz; München 1968; S. 33. Eine solche – romantische – Haltung schließt Lehren eigentlich aus. Dazu Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*; München 1986 (1940), S. 202ff.

16 Dazu auch Monika Wagner (Hg.): *Funkkolleg Moderne Kunst*; Reinbek bei Hamburg 1991, S. 26.

17 Adam Müller: *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*; in: A.M.: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*; hg. von W. Schroeder/W. Siebert; Neuwied/Berlin 1967, Bd. 1, S. 117f. Auch Schlegels Waller sagt Ähnliches: „Daraus, daß die Eindrücke eines Kunstwerkes bey verschiedenen Personen an Reichthum und Tiefe und Zartheit so erstaunlich weit voneinander abstehen, leuchtet es ein, wie viel es auf das ankommt, was der Betrachter mitbringt.“ August Wilhelm Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch*; hg. von Lothar Müller, Dresden 1996 (1799), S. 18. Dazu Wolfgang Kemp: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*; Köln 1996, S. 24.

Der bei Müller gemeinte „subjektive Interpret“ ist nicht der Schleiermachers. Dazu Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*; Tübingen 1990 (1960), S. 188–200. H.-G. G.: *Zirkel des Verstehens*; in: *Festschrift Martin Heidegger zum siebenzigsten Geburtstag*; hg. von Günther Neske, Pfullingen 1959, S. 24–34.

Kunstwerks biete jedem Betrachter die Möglichkeit, individuell auf das Individuelle zu reagieren. Indem alle Betrachter so, je aber eigen, also verschieden, reagieren, sei das Kunstwerk „universell“. Das ist verwandt mit der Äußerung John Deweys von 1934: „Der Parthenon oder was immer, ist universal, weil er in der Erfahrung ununterbrochen zu neuen, persönlichen Erkenntnissen anregen kann.“¹⁸ Dewey sieht hier eher die historisch sich ändernden Interessen, die sich alle am selben Parthenon entwickeln, während Müller eher gleichzeitige Betrachter meinte – jedenfalls aber werden hier Kunstwerke an ihrer „Universalität“ gemessen und unendliche, verschiedene Betrachter vorausgesetzt.

Diese Haltung ist Voraussetzung für die Kunstwerke, die heute jeden jeweils ansprechen sollen. Sie ist seit der Romantik problematisch und wird dort immer wieder ausgesprochen, etwa von Bettina Brentano in einem Brief an Goethe von 1810: „Es sind die Menschen alle, nicht wie ich, und ich nicht wie diese [...]“.¹⁹

Jeder, der mit dieser Haltung Erwartungen an Kunst hat, kann diese Haltung an Kunst, die vor der Romantik (ohne den so formulierten Anspruch!) entstanden ist, anwenden – also z. B. am Parthenon, an egal welchem Kunstwerk. Es ist aber hier wichtig, daran zu erinnern, daß zwar jede Kunst „persönlich“ rezipiert werden kann, daß es aber Grenzen gibt, die von Rezipienten beachtet werden müssen. Caspar David Friedrich etwa könnte von jemandem, der seine Bilder als Quelle für astronomische Einsichten brauchen will, missverstanden werden: Der Mond beispielsweise steht oft in der falschen Himmelsrichtung, als astronomische Zeugnisse sind die Bilder nicht gemeint. Ebenso würde jemand, der hier ökologische Vorstellungen propagieren oder jemand, der hier Kritik an Agrarreformen sehen wollte, den Bildern nicht gerecht. Caspar David Friedrich selbst malte und stellte aus, hoffte für seine eigene Kunst sehr wohl auf Wirkung und auf Verständigung. – Der Parthenon wäre auch nicht angemessen rezipiert, wenn einer dort ein Open-Air-Konzert veranstalten wollte. Und selbst von offensichtlichen Mißverständnissen und offensichtlichem Missbrauch abgesehen gibt es Grenzen. Wer heute Mondrians Utopie nicht versteht und die Schönheit der Bilder für das Verpackungsdesign von Wetzel nutzt, hat ihn missverstanden bzw. missbraucht.

Bei einer Bewertung des Verständnisses bzw. Mißverständnisses von Kunst nach der Romantik müssen die immer verschiedenen Ansprüche der Künstler berücksichtigt werden. Während *Mondrian* sich vermutlich ungern nur im Drogeriemarktregal wiederfinden würde, wäre *Duchamp* vielleicht amüsiert, seine Arbeiten verhonepipelt zu sehen. Während im *Impressionismus* oft in Serien mehrere mögliche Lösungen nebeneinander gestellt sind und programmatisch die Subjektivität von Künstlern und Betrachtern geschätzt wird, sind in Malewitschs *Suprematismus* bestimmte Inhalte

18 John Dewey: Kunst als Erfahrung; Frankfurt (Main) 1988 (1934), S. 128.

19 Mein Herz war ganz erfüllt. Romantische Reisebriefe; hg. von Gisela Henckmann, Berlin 2000, S. 238.

autoritär festgelegt. Wer an seinen Bildern die eine Botschaft des Künstlers nicht richtig versteht und eigene Assoziationen in den Vordergrund stellt, ist als Rezipient eigentlich nicht erwünscht. Das gilt für die meisten „Ismen“ der Klassischen Moderne.²⁰

In der Minimal Art der sechziger Jahre dann wird, geradezu wieder als Gegenbewegung zur dogmatischen Klassischen Moderne, eine Bühne für den jeweiligen Betrachter geschaffen. Ohne einen gehenden Betrachter ist zum Beispiel eine Plastik von Carl Andre eine bloße Sammlung von Platten. Ein gehender Betrachter versteht aber keine allgemeingültige Botschaft, sondern sein eigenes Gehen. Michael Fried kritisiert diese völlige Offenheit des Kunstwerks für den Betrachter, bei der das Kunstwerk ohne einen jeweils von sich aus handelnden Betrachter nichts wäre und zugleich jeder Betrachter zu isolierter Selbsterfahrung verdammt wird.²¹

Die Postminimalisten, die ab den siebziger Jahren ihren Betrachtern komplizierte Parcours und Erfahrungsräume vorgeben, schränken dann die Offenheit wieder ein, indem sie *bestimmte* Erfahrungen hervorrufen wollen. Es ist auffällig, daß diese Erfahrungsräume oft nur von je einem Betrachter benutzt werden können, daß aber eine Verständigung verschiedener Betrachter über die hier stark festgelegte Erfahrung möglich sein könnte. Ein Lichtraum von James Turrell beispielsweise vermittelt allen Betrachtern weniger jeweilige Selbsterfahrung als vielmehr immer vergleichbare Wahrnehmungen von Licht. Mehr noch tun das Turrells Isolationskabinen, die wie in einem wissenschaftlichen Versuch die Möglichkeiten der Betrachter beschränken und steuern.²² Die Künstler der Post-Minimal Art – auch Bruce Nauman – sind Nachfolger der auf Erfahrung, auf jeweilige Erfahrung setzenden Minimal-Künstler – und Vorläufer derer, die ich hier behandeln möchte. Sie sind aber, anders als etwa Gerz oder Boltanski, nicht Katalysatoren für jeweilige, verschiedene Betrachter, sondern sie gestalten bestimmte Erfahrungen und akzeptieren nur notgedrungen die unvorhersehbaren Reaktionen verschiedener Betrachter.²³ Auf Minimal Art werde ich bei der Behandlung der Arbeiten Boltanskis und Violas zurückkommen.

20 Zum Surrealismus vgl. Anm. 226.

21 Michael Fried: Art and Objecthood, deutsch in: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive; Dresden/Basel 1995, S. 360.

22 James Turrell: Perceptual Cells; hg. von Jiri Svestka; Katalog Kunsthalle Düsseldorf 1992.

23 Oskar Bätschmann und Felix Thürlemann haben 1996 Künstler als „Erfahrungsgestalter“ oder Gestalter von „Erfahrungsarchitekturen“ beschrieben, gehen aber mehr auf den die körperliche Rezeption betreffenden Aspekt von Post-Minimal Art ein und nicht auf mein Problem, daß es „den Betrachter“ hier eigentlich – seit der Romantik, seit der Minimal Art – überhaupt nicht mehr gibt. Felix Thürlemann: Gegenräume für Doppelgänger. Bruce Naumanns Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten; in: Wolfgang Kemp (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter; München 1996, S. 111–120. Oskar Bätschmann: Der Künstler als Erfahrungsgestalter; in: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute; Köln 1996; S. 248–281. Dazu Hans Ulrich Obrists Wanderausstellung „Do it!“: http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html. Zur Skulptur als Erfahrungsangebot auch: Markus Stegmann: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen; Tübingen 1995.

Es gibt seit der Romantik das Bewußtsein dafür, daß jeder Betrachter ein Einzelner ist. Dies Bewußtsein ist das Kennzeichen der Moderne überhaupt, das man mehr oder weniger akzeptieren oder kritisieren kann. Die Künstler, die sich nach der Romantik für Gruppen (in der Klassischen Moderne z. B.) oder für das allen Gemeinsame (in der Post-Minimal Art z. B.) interessieren, tun es aus Protest gegen die Offenheit des Impressionismus, gegen die Offenheit der Minimal Art.

Freud schreibt, bevor er den Moses des Michelangelo 1914 deutet, er sei kein Kunstkenner und schreibe trotzdem. „Nicht etwa daß die Kunstkenner oder Enthusiasten keine Worte fänden, wenn sie uns ein solches Kunstwerk anpreisen. Sie haben deren genug, sollte ich meinen. Aber vor einer solchen Meisterschöpfung des Künstlers *sagt in der Regel jeder etwas anderes* und keiner das, was dem schlichten Bewunderer das Rätsel löst.“²⁴ Freud mokiert sich mit dem Blick des Außenstehenden über die Verschiedenheit der (zudem seiner Meinung nach immer substanzlosen) Äußerungen derer, die professionell mit Kunst umgehen.

Die Verschiedenheit muss aber natürlich kein Zeichen für die von Freud angedeutete verkomplizierende Inkompetenz sein. *Immer* sagt jeder zum Moses des Michelangelo etwas anderes als jeder andere. Es gibt nirgends zwei gleiche Texte zu einem Kunstwerk, es gibt nirgends eine einzig-gültige Deutung zu irgend einem Kunstwerk. Das allein ist aber kein Grund, mißtrauisch zu sein und jede Deutung als doch nur willkürlich abzutun. Die Anerkennung der Tatsache, daß jeder Betrachter anders reagiert (und, so Freud, anderes sagt), bedeutet nicht Gleichgültigkeit oder Anspruchslosigkeit. An der Tatsache ist nicht zu rütteln. Ganz banal: Es ist jeder anders als jeder andere. Wenn ich nun hier die Verschiedenheit der Betrachter im Gegensatz zu Freud schätze, dann nicht etwa aus Inkompetenz, aus Faulheit oder nur positiv verstandener Gleichgültigkeit. Die Anerkennung der Verschiedenheit der Betrachter ist die Voraussetzung für das Verständnis zeitgenössischer Kunst.

John Dewey schreibt, daß ein Gedicht aus unzähligen Formen bestehe, „da es keine zwei Leser gibt, die in Bezug auf die ‚Formen‘ oder Reaktionsweisen genau die gleiche Erfahrung durchmachen. Ein Gedicht wird von jedem, der dichterisch liest, neu geschaffen. [...] Ein Kunstwerk, wie alt und klassisch es auch sein mag, ist in der Wirklichkeit, nicht nur der Möglichkeit nach, erst dann ein Kunstwerk, wenn es in irgendeiner individuell gewordenen Erfahrung lebendig ist.“²⁵ Das entspricht dem oben genannten Gedanken Müllers (vgl. S. 11). Dewey relativiert nun nicht nur die Reaktionen irgendwelcher Betrachter, sondern schreibt auch: „Zu fragen, was ein Künstler mit seinem Werk wirklich wollte, ist absurd: der Künstler selbst käme an verschiedenen Tagen, zu verschiedenen Tageszeiten und in verschiedenen Stadien

24 Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo; in: S.F. Studienausgabe Bd. X (Bildende Kunst und Literatur); Frankfurt (Main) 1977 (1914), S. 197f.

25 John Dewey (vgl. Anm. 18), S.127f.

seiner persönlichen Entwicklung zu verschiedenen Deutungen.“²⁶ (Das Problem kennt jeder Schreiber, der seine vor zwanzig oder vor zwei Jahren geschriebenen Texte – damals ein für allemal geschrieben – heute nicht mehr so schreiben würde. Auch hier wären Objektivität bzw. immerwährende Gültigkeit natürlich nur jeweils angenommen.)

Es gibt nicht die *eine* richtige Reaktion, es gibt gerade im Bemühen um Richtigkeit, d. h. Angemessenheit, nur immer neue Verschiedenheit der Ansichten von Künstlern auf das eigene Werk, der Zugriffe von Wissenschaftlern auf ein Problem, der Rezeption eines Kunstwerkes durch verschiedene Betrachter und/oder bei verändertem historischen Abstand. Diese Vielfalt – meist ignoriert oder geleugnet, jedenfalls fast nie vorausgesetzt – ist für die Kunst, die mich hier interessiert, so unvermeidlich, daß ich schon vor der Analyse der Arbeiten Boltanskis und Violas die selbstverständlich nur scheinenden Ansprüche auf Allgemeingültigkeit kritisieren muss. Keine Deutung stimmt für alle. Jedes Jeweilige kann nicht als ein für allemal erledigt zur Seite gelegt werden, es bleibt unerledigt, lebendig.

Was einer schreibt, schreibt er nicht allen vor, nicht einmal sich selbst für immer. Wenn man Texte so lesen könnte – als Vorschläge, als jeweilige Positionsbestimmung – wäre die Bewertung des dort eingenommenen Standorts weniger wichtig als die Klärung des Gegenstandes. Wenn man Kunstwerke so sehen könnte – und darum geht es hier – wäre eine jeweils angemessene Sicht auf sie möglich.

Für das jeweilige Rezipieren gibt es Denkmodelle. Zunächst das des SPIEGELS. Wolfgang Iser referiert das Bild: Der Leser sei der Spiegel des Textes.²⁷ Er kritisiert damit die Rezeptionstheorie. Bei ihm spiegeln sich, anders als bei Boltanski, nicht viele Betrachter in einem Werk, sondern das eine Werk spiegelt sich in vielen Betrachtern. Weil jeder dieser vielen Betrachter-Spiegel eine andere Position hat und anders ist, spiegelt jeder einen anderen Aspekt desselben Werks. (Bei Boltanski ändert sich nicht der Betrachter, sondern das Werk!) Jeder einzelne Text aktualisiert im Verständnis Isers das Kunstwerk im Spiegel dessen, der schreibt. „Im Spiegel seiner Aktualisierung“, so referiert Iser die Kritiker der Rezeptionstheorie, sei der Text nicht „er selbst“. Er kann es als rezipierter, also aktualisierter, nie sein. Iser denkt eher von Husserls „Abschattung“ her als von künstlerischen Denkmodellen, die etwa der Kubismus oder Boltanski bieten würden.²⁸

26 John Dewey ebd.

27 Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens; München 1976, S. 44.

28 Auch Benvenuto Cellinis Aussage zur Plastik, daß eine Plastik 40 oder gar 100 Ansichten (für einen oder 40 oder 100 Betrachter) biete, ist verwandt, aber nicht vereinbar. Jeder Betrachter könnte den Ort eines anderen Betrachters nachvollziehen. Plastik, so verstanden, ist ein multiperspektivisches Angebot. Dazu Angeli Janhsen-Vukićević: Dies. Hier. Jetzt. Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst; München 2000; S. 197.

Bei der Kunst Boltanskis – und der anderer Künstler, die ich hier behandeln möchte – ist ein Betrachter eben nicht nur als Spiegel, sondern als er selbst, als unverwechselbarer, gefragt. Um in Boltanskis (und Gerz‘) Bild zu bleiben, wäre ein nur spiegelnder Betrachter vor ihrer Kunst jemand, der nur einen Spiegel (oder eine Frage) spiegelt. Ein Betrachter muß hier aber *sich selbst* und nicht nur seine Relation einbringen, dann sieht er bei Boltanski oder versteht bei Gerz. Bei Iser ist die Spiegelung des Kunstwerks schon selbst die „Antwort“, bei der hier gemeinten Kunst geht es dagegen um die tatsächliche jeweilige Antwort. Ohne solche Antworten ist ein Kunstwerk Boltanskis oder Gerz‘ ähnlich unvollständig wie eine Partitur ohne ihre Aufführungen. Dazu später. Nicht, daß ein Kunstwerk durch viele Rezipienten in seinen vielen Aspekten (wie bei Iser) erst deutlich wird, interessiert mich, sondern daß ein Kunstwerk jedem jeweiligen Betrachter Selbsterkenntnis erst ermöglicht.²⁹

Mit dem Denkmodell des Spiegels ist das der PERSPEKTIVE verwandt. Erwin Panofsky hat dargestellt, daß in eben der Zeit, wo Menschen anfangen, sich als Einzelne zu verstehen, in der Renaissance, die malerische Perspektive entstand.³⁰ Diese Perspektive macht es denkbar, daß zu einem Gegenstand unendlich viele Betrachterstandpunkte möglich sind, von denen jeder den von dort gesehenen Gegenstand anders erscheinen läßt. Jeder Punkt ist zu einer Zeit nur von einem Betrachter einzunehmen. Redensarten wie „von dem Standpunkt aus ...“, „ich vertrete die Ansicht ...“, „aus meiner Sicht ...“ usw. machen deutlich, wie sehr die je besondere Beziehung eines mobilen Einzelnen zu einem fixen Gegenstand von diesem perspektivischen Sehen her gedacht ist.

Die in der Malerei angewandte Zentralperspektive allerdings veranlaßt jeden Betrachter vor dem Bild, von seinem eigenen jeweiligen, tatsächlichen Standort abzuweichen und sich imaginär auf den für alle geltenden, vom Bild vorgegebenen Standort zu versetzen. Jeder in einer Gruppe von zehn Menschen verortet sich vor einem per-

29 Daß Spiegel in der zeitgenössischen Kunst oft verwendet werden, ist natürlich weder auf Boltanskis Vergleich des Kunstwerks mit einem Spiegel noch auf Iser's Vergleich des Rezipienten mit einem Spiegel zurückzuführen, sondern auf ein dem allgemeinen Interesse an Jeweiligkeit entsprechendes Interesse an Optik. Dan Grahams, Gerhard Richters oder Michelangelo Pistolettos Arbeiten, Bill Violas „He weeps for you“ (1976) und viele andere *reflektieren* ihre Betrachter. In Closed-circuit-Installationen übernimmt die Kamera die Funktion des Spiegels.

Hier interessiert der Spiegel nicht als Material wie bei Monika Wagner. M.W.: Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne; München 2001. Er interessiert auch nicht als ikonographisches Problem wie bei Jurgis Baltrusaitis: Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien; Giessen 1996 (1978). Er interessiert allein als Funktion.

30 Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form (1927); in: E.P. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft; Berlin 1985, S. 99–167. Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität; Heidelberg 1968. Gert König: Artikel „Perspektive“; in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer; Darmstadt 1989; Bd. 7, Sp. 363–377. Dazu auch die Diskussionen im Paragone, vgl. Anm. 28.

spektivisch konstruierten Bild auf dem gleichen Standpunkt.³¹ Auf jedem anderen Standort würde er sich falsch verorten – beispielsweise wenn er sich bei Leonardos „Abendmahl“ *nicht* als Christus Auge in Auge direkt gegenüberstehend akzeptieren würde. Jeder Betrachter ist vor einem perspektivisch konstruierten Bild zwar als Einzelner angesprochen, das Bild gibt *ihm wie jedem anderen* Betrachter aber nur *eine* Leerstelle, die er nur ausfüllen kann wie jeder andere.³²

Künstler können nur „ins Leere“ adressieren, Betrachter können nur als Jeweilige antworten. Keiner der Künstler hatte *mich* im Blick, als er die Position zum Abendmahl vorgab oder als er die Frage stellte oder als er – imaginär – den Spiegel hielt. Aber ob meine Antwort einzigartig und persönlich ist – oder ob sie (jedenfalls teilweise) ist wie jede andere, hängt von der Vorgabe des Kunstwerks ab. Bei Leonardo bin ich als Einzelne angesprochen, verorte mich aber genau wie alle anderen Angesprochenen vor dem Fluchtpunkt. Bei Jochen Gerz' Frage dagegen antworte ich anders als alle anderen. Am Denkmodell der Perspektive kann also mit Panofsky jeder Einzelne als jeweils Einzelner gedacht werden – perspektivisch konstruierte Bilder aber machen jeden Einzelnen wie jeden anderen Einzelnen. Sie gehören nicht zu der Kunst, die jeden jeweils anspricht.

Das andere wichtige Denkmodell stammt nicht aus der das jeweilige Sehen behandelnden Optik, sondern aus der jeweilige Aktualisierungen behandelnden Musikwissenschaft. Dort muß diskutiert werden, wo sich das Kunstwerk realisiert: in der Partitur oder in der AUFFÜHRUNG.³³ Dabei ist die Partitur das vom Künstler vorgegebene Gleichbleibende – aber die Aufführungen sind dann vom Verständnis der Interpreten schon abhängig und alle notwendig so verschieden, wie die Interpreten verschieden sind. Die jeweilige Aufführung entspräche der jeweiligen Interpretation, der jeweiligen Antwort, der jeweiligen Spiegelung verschiedener Rezipienten.

Carl Dahlhaus plädiert für die jeweilige, individuelle Interpretation – und damit für eine Vielfalt von Interpretationen mit dem Argument, daß gar nicht zu entscheiden wäre, welche Interpretation einzig gültig wäre, und daß dann gleich die reichere,

31 Erstmals vorgeführt und begründet haben das Rudolf Wittkower/B.A.R. Carter: *The Perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'*; in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI, 1953, S. 275–291. Dazu Angeli Janhsen: *Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca*, München 1990.

32 Ähnlich adressieren sich Texte. Marc Augé zeigt, daß Botschaften von Geldautomaten (und anderen Automaten und überhaupt allgemeinen Appellen) ähnlich wie perspektivische Bilder adressiert sind: „Geben Sie Ihre Geheimzahl ein!“ ist so formuliert, daß jeder *sich* angesprochen versteht und *seine* Geheimzahl angibt, die anders ist als die jedes anderen. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte*, München 1994 (1992), S. 118. Wenn aber die Aufforderung heißt: Drücken Sie „Bestätigen“!, tut jeder dasselbe wie jeder andere.

33 Sprachphilosophie ist für das Verständnis von „Performanz“ oder „Performativität“ ebenfalls wichtig. Dazu Jens Kertscher/Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*; München 2003. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*; Frankfurt (Main) 2004.

individuelle Wahrnehmung den Vorzug gegenüber der ärmeren, konventionellen haben sollte.³⁴

Hans Joachim Hinrichsen nimmt für die Musik eine Entwicklung an, deren eines Extrem in der unbedingten Autorität des Komponisten besteht, dessen Intentionen der Interpret nur auszuführen hat – und deren anderes Extrem die Vollendung eines Werkes erst in der jeweiligen Interpretation versteht.³⁵ Die hier gemeinte Kunst, z. B. von Gerz oder Boltanski, erfordert Reaktionen, wie eine Partitur Aufführungen erfordert, um verwirklicht zu sein. In der Bildenden Kunst ist es die Concept Art, die Partituren zur Verwirklichung zur Verfügung stellt. Auch andere Formen traditioneller Bildender Kunst sind so offen, daß sie Vervollständigungen durch ihre Betrachter provozieren. Ein Torso beispielsweise fordert (jeweilige) Ergänzungen geradezu heraus.³⁶ Das „non finito“ zum Beispiel bei Michelangelo lädt ein, das eigentlich gemeinte Vollendete jeweils – und jeweils anders – vorzustellen.³⁷

Der Begriff der „Realisation“ ist hier ebenfalls wichtig, wenn er nicht die Verwirklichung der Natur durch einen Künstler in seiner Kunst meint, sondern die

34 Carl Dahlhaus: Sind musikalische Werturteile begründbar; in: *Musica*, 1985, S. 30. Zum Problem der Partitur, der „allographic works“, also der Werke, deren Form nicht die Realisierung ist, auch Nelson Goodman: *The Language of Art*; Hackett 1976.

35 Hans-Joachim Hinrichsen: Die musikalische Interpretation und ihre Geschichte; in: *Neue Zürcher Zeitung* 25./26.5.2002, S. 78. Das geht zurück auf Roland Barthes, der 1968 für die Literatur diese Entwicklung behandelt hatte: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“ R.B.: *Der Tod des Autors*; in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannides/ Gerhard Lauer/ Matias Martinez/ Simone Winko; Stuttgart 2000, S. 193. Barthes behandelt die Verschiedenheit der Leser nicht. Das Problem ist immer dann akut, wenn der Imagination der Rezipienten mehr zugetraut wird als dem im Kunstwerk tatsächlich Ausführbaren.

36 Werner Schnell: *Der Torso als Problem der modernen Kunst*; Berlin 1980.

37 Dazu Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*; Berlin 1959. Eine Zusammenfassung der Diskussionen zu Michelangelos „non finito“ bei Raphael Rosenberg: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos*; München, Berlin 2000, S. 92–120.

In der Musik oder in Texten ist kurz vor dem Ende immer schon ein Ende erwartet, das die Melodie oder die Erzählung vollendet. Neuere Kunstwerke lassen ihre Hörer oder Leser oder Betrachter in eben dieser jeweiligen – offenen – Erwartung und geben Raum für verschiedene Beendigungen, Realisationen, Verwirklichungen. Dazu auch Hanno Helbling: *Rhythmus als offene Form*; in: *Neue Zürcher Zeitung* 29./30.6.2002, S. 77. Lessings „fruchtbarer Moment“ beschreibt für die Kunst die Möglichkeit, der Imagination des Rezipienten Raum zu geben und den erwarteten Höhepunkt eben nicht zu zeigen. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*; in: *Lessings Werke* (Vierter Teil); hg. von Julius Petersen/ Waldemar von Olshausen, Berlin/ Leipzig/ Wien/ Stuttgart 1925. Die Offenheit von Kunstwerken ist dabei aber nicht im Hinblick auf die *Verschiedenheit* der Imaginationen der Betrachter thematisiert. *Eine* richtige Lösung oder die Unmöglichkeit der *einen* richtigen Lösung ist angenommen, nicht die Wertschätzung vieler verschiedenen Lösungen.

Dazu auch Cézanne. *Vollendet. Unvollendet*; hg. von Felix Baumann u. a.; Katalog Kunstforum Wien/Kunsthau Zürich; Ostfildern-Ruit 2000.

Verwirklichung des im Bild Gezeigten durch einen oder mehrere Betrachter.³⁸ „Realisation“ setzt dann einen notwendigen Mangel, eine Leerstelle der Kunst voraus. Das „Vollendete“ und das „Realisierte“ erscheint seit der Romantik meist als nicht erreichbare Norm für Kunst, die aber als „geglückte“ gewünscht wird. Wenn in der Kunst nach 1945 nicht mehr erwartet wird, daß Kunst Geglücktes zeigen soll, ist Vollendung als Kriterium für Kunst entwertet. Dann gibt es Reihen und anderes Unhierarchische statt vollendeter Kompositionen.

Keines der Denkmodelle (Spiegel, Perspektive, Aufführung und auch Torso, „non-finito“, Realisation) trifft das von mir Gemeinte ganz – alle betreffen aber das Problem, daß Kunstwerke eine Leerstelle für ihre Betrachter haben. Kunstwerke können mehr oder weniger auf ihre Rezipienten ausgerichtet sein, ihnen mehr oder weniger Spielraum für je eigene Beiträge lassen. Sie können Betrachtern völlig unzugänglich sein wie hoch angebrachte Fassadenskulpturen – oder sie können erst durch die Antwort eines Rezipienten entstehen wie Gerz' „Plural Sculpture“. Auf der Skala – „von Rezipienten unabhängig“ bis „ohne Rezipienten nicht vorhanden“ – sind natürlich verschiedenste Bezüge zwischen Kunstwerk und Rezipient denkbar. Auftragskunst ist wahrscheinlich weniger offen als Kunst von Bohème. In Wölfflinschen Kategorien gedacht sind zeichnerische Kunstwerke wahrscheinlich weniger offen als malerische. Kunstwerke mit Titeln sind vielleicht tendenziell weniger offen als Kunstwerke ohne Titel. Generell sind, wie schon gesagt, Ismen um 1900 weniger offen als zum Beispiel die Romantik. Sind Stilleben generell offener als Historienbilder? Auch in der Literatur gibt es offenere und weniger offene Gattungen. Programatisch offen sind beispielsweise Parabeln, die nicht die eine richtige Lösung haben, oder Geschichten von Zen-Meistern, die einzelne Rezipienten jeweils irritieren sollen.³⁹

Umberto Eco hat 1962 konstatiert, daß es immer mehr Kunstwerke gibt, die nicht ein für allemal festgelegt sind und nicht eine bestimmte Rezeption fordern, die vielmehr „offen“ sind.⁴⁰ Eine solche Offenheit von Kunstwerken ist eine Voraussetzung für die von mir behandelte Kunst, die jeden jeweils anspricht. Der Begriff der „Offenheit“ reicht aber noch nicht aus, um die Möglichkeiten jeweiliger Betrachter zu

38 Zu den verschiedenen Begriffen Vladimir Vukićević: Cézannes Realisation. Die Malerei und die Aufgabe des Denkens; München 1992. Dazu auch Bertram Schmidt: „Die Unablässige Verfolgung des einzigen Zieles“. Cézannes „Realisierung“; in: Neue Zürcher Zeitung 28./29.4.2001, S. 84.

39 Theodor W. Adorno charakterisiert Kunstwerke als Rätsel und schreibt zu Kafkas Parabeln: „Das Rätselhafte der Kunstwerke ist ihr Abgebrochen-Sein.“ Daß damit *verschiedene* Lösungen oder Ergänzungen möglich sind, interessiert ihn dabei nicht. Th. W. A.: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann; Frankfurt (Main) 1992 (1970), S. 191.

40 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk; Frankfurt (Main) 1977 (1962).

bestimmen.⁴¹ Jedes Kunstwerk erscheint jedem Betrachter anders. Bei einem Mobile von Alexander Calder oder bei anderer kinetischer Kunst, die sich nach äußeren Bedingungen (Luftbewegungen, aber auch z. B. Licht oder manuelle oder maschinelle Bewegungsanstöße) ändert, ist das vielleicht besonders deutlich: Ein Betrachter, der das Mobile Calders im Sturm sieht, sieht etwas anderes als ein Betrachter an einem windstillen Tag. Ebenso hört ein Rezipient in einem ruhigen Publikum John Cage's „4.33“ anderes als ein Rezipient in einem lebhaften Publikum oder als ein Rezipient, der selbst Geräusche macht. Das sind „offene Kunstwerke“ im Sinne von Umberto Eco. Wo aber würde ein „geschlossenes Kunstwerk“ beginnen? Gibt es das überhaupt? Ich halte graduelle Unterschiede von Offenheit für wahrscheinlich. Das geschlossenste denkbare Kunstwerk wäre wohl eher eine gute Gebrauchsanweisung als ein Kunstwerk. Ecos Darstellung des *offenen* Kunstwerks ist in einer Diskussion sinnvoll, wo Kunstwerke dogmatisch festgelegt werden, „geschlossen“ und eben nicht „geöffnet“ werden – sie verkennt aber, daß *alle* Kunstwerke, sofern sie in der Zeit existieren und wahrgenommen werden und von Einzelnen wahrgenommen werden (wie sonst?!) jeweils anders erscheinen und in dem Sinn „offen“ sind. Ecos Begriff müßte nicht nur für die Nachkriegskunst oder für die Postmoderne gelten, sondern immer. Die von Eco bei der Nachkriegskunst kritisierte, die Kunst festlegende Rezeption ist immer beschränkt. In der weitergehenden Anerkennung dieser Offenheit liegt nicht nur die Gefahr der Beliebigkeit, sondern auch die Sicherheit, auch bei älterer Kunst nicht von falschen Gewißheiten auszugehen. – Umberto Ecos Buch „Das offene Kunstwerk“ wird heute nicht auf traditionelle oder gar auf alle Kunst bezogen, sondern als Vorausschau auf die zur Zeit seiner Veröffentlichung beginnende Postmoderne rezipiert. Jean-François Lyotard oder Wolfgang Iser etwa konstatieren für die Postmoderne Offenheit als „Pluralität“.⁴²

Ein anderes Denkmodell für jeweiliges Rezipieren ist das „Ende der Ikonographie“, also die Auflösung allgemeinverbindlicher darstellerischer Konventionen in der Bildenden Kunst. Ein „sentimentalischer“ Betrachter, wie Werner Busch ihn mit Schiller nennt, rezipiert bewußt persönlich und sucht keine Gemeinschaft mit anderen Betrachtern, er unterscheidet sich bewußt von allen anderen.⁴³

41 „Offenheit“ war für die zeitgenössische Gesellschaft 1945 von Karl Raimund Popper konstatiert worden. Natürlich ist Offenheit der Gesellschaft Voraussetzung für offene Kunstwerke, ohne deren spezifische Offenheit aber ganz erklären zu können. K.R. P.: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde; Tübingen 1979.

42 Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen; Wien 1993².

Wolfgang Iser: Unsere postmoderne Moderne; Berlin 1997 (1987).

43 Werner Busch: Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne; München 1983.

Die „Freiheit“, die ein solcher Betrachter nach dem Ende der Ikonographie hat, ist nur nach dem Hegelschen „Ende der Kunst“ möglich. Dazu Elmar Salmann: Im Bilde sein. Absolutheit des Bilds oder Bildwertung als Absoluten?; in: Gottfried Boehm (Hg.) Was ist ein Bild?; München 1994, S. 214.