

ve des Subjektiven im Entstehen, weil erst die Welt der Privaterzählung ‹Heimat› entstehen lässt. Mit Blick auf ein gesellschaftliches Gesamt lässt sich daraus schließen, dass der prägende Charakter von Kulturgeschichte da schwächer werden muss, wo die Prozesse historischer Sinnerzeugung massenhaft in Gang gesetzt werden und wo die wirtschaftlich erfolgreiche Deregulation des Banalen zum allgemeinen Zustand wird. In der Kontingenz der vielen, nicht zu leugnenden Geschichten scheint die Geschichte als universeller Wert verloren zu gehen. «Wer die Bedeutung des Historischen relativiert und die des Subjektiven zugibt, schränkt notwendig die Geltungskraft seiner Aussagen ein».<sup>2</sup> Das bedeutet, dass da, wo alle etwas zu sagen wünschen, die Geduld fehlen kann, einer anderen als der eigenen Stimme Gehör zu schenken.

In einer kunstwissenschaftlichen Debatte hat die Vielgesichtigkeit der interpretatorischen Erzählweisen die Konsequenz gezeitigt, dass sich die unumgängliche, aber vom Fach beargwöhnte Subjektivität wieder die Maske der Allgemeingültigkeit hat überstreifen müssen.<sup>3</sup> Die eigene historische und damit ideologische Position der jeweiligen Autoren und Autorinnen soll in der Theorie des Bildes und erstaunlicherweise auch in der Geschichte ihrer Rezeption unsichtbar bleiben. Dabei spielt seit längerem der Begriff des ‹Betrachters› und der ‹Betrachterin› eine maßgebliche Rolle. Der Begriff ist im kunstwissenschaftlichen Schrifttum zur zentralen Instanz der Beschreibung von Werken verkommen. Doch muss dabei konstatiert werden, dass das Wort in der besagten Literatur überwiegend als auktorialer Identifikationsbegriff Verwendung findet und sich in dieser Funktion zuerst durch seine Selbstbezüglichkeit auszeichnet und damit der Selbsterzählung geisterhaften Körper gibt. Einer irgendwie personalen Bilderfahrung wird kraft eines objektivierenden Notbegriffs Gültigkeit zugeschrieben, ohne aber die Determinanten der zur Formulierung drängenden Begegnung mit dem bildlichen Gegenstand zu benennen, noch das Warum der Wahl des jeweiligen Arbeitsfeldes zu bezeichnen. Die metaphysi-

Joseph Imorde  
**Betrachter**

Das Ich hat sich heute in einer Sphäre unangesehener Bilder und damit auch in einem Kosmos unverständenen Wissens eingerichtet. Ein Jeder bringt es darin zur Meisterschaft, den eigenen Status vollkommener Verständnislosigkeit gegenüber dem Sein als normal zu erachten. Im Getriebe permanenter Ahnungslosigkeit organisieren Verallgemeinerungen des Unbegriffenen das tägliche Leben und Rede. Das Bewusstsein von der eigenen Beschränktheit wird aber nicht als Kapitulation vor der Macht des Wissbaren verkleinert, sondern kann in einem Zeitalter der Ideologie- und Gottlosigkeit als Befreiungstat zur Aneignung eigener Welteinbildung vergrößert und heroisiert werden.<sup>1</sup> Im Blick auf das Unverständene waltet der Glaube an die Potenz persönlicher Historizität. Und naturgemäß neigt das in diesem Punkt resistente menschliche Selbstempfinden dazu, sich in der Banalität je eigener Geschichtsaneignung und -erklärung zu verwirklichen. Überall sind (Bild)Archi-



sche Konstruktion eines überindividuellen Subjekts soll die Schreibweisen im Zaume scheinbar vertraglich geregelter Handlungsanweisungen halten.

Dieser Flucht in den Diskurs, dieser auf allen Stufen intellektueller und kunst-schriftstellerischer Befähigung statthabenden Camouflierung der Blickmotivation ließe sich – um hier Interdisziplinarität vorzutauschen – mit Leitsätzen der neuen Institutionenökonomik kritisch beikommen, speziell mit der so genannten *Agency*-Theorie.<sup>4</sup> Mit dem ‚Agenturmodell‘ wird versucht, die Schwierigkeiten des Verhältnisses von Auftraggeber und Auftragnehmer darzustellen.<sup>5</sup> Dabei legt man ein überaus pragmatisches Handlungsmuster beider Parteien zugrunde, operiert mit der nicht neuen und ebenso wenig von der Hand zu weisenden Annahme, dass sich jeder, ob nun in der Kunst oder der Kunstgeschichte, immer selbst der Nächste ist. In einer statthabenden Hierarchiesituation werden unter der Maßgabe des vereinbarten Ziels gemeinsame Wohlfahrt Aufgaben und dazugehörige Entscheidungskompetenzen vom Prinzipal, also dem Auftraggeber, auf den Agenten, den Auftragnehmer, übertragen. Das Kernproblem dieser Beziehung ist die so genannte ‚asymmetrische Informationsverteilung‘. Das Ungleichgewicht entsteht dadurch, dass die prinzipale Instanz (hier die Wissenschaft oder Kultur) nicht die Motive und Aktionen des Beauftragten (des Wissenschaftlers oder Künstlers) nachvollziehen und kontrollieren kann, sondern sich nur mit den Resultaten der Forschung oder eben den Werken der Kunst konfrontiert sieht. Erst die asymmetrische Informationsverteilung eröffnet Handlungsspielräume der Unlauterkeit. So möchte, um beim Beispiel zu bleiben, der auf seine persönliche Karriere bedachte Kunsthistoriker gerne die eigene subjektive Historizität verschleiern halten und unterschlägt damit Informationen gegenüber seinem Prinzipal. Er täuscht die Wissenschaft über seine wahren Motive, betrügt – pointiert gesprochen – den Leser, um die vorgängig vereinbarte Wahrhaftigkeit seiner Leistung und damit um einen in der Institution hypostasierten Erkenntnisgewinn. Das Sprechen vom allwaltenden Be-

trachter wird da zur Scherzrede, wo vordergründig wieder eine wohlgefällige In-teresselosigkeit vor dem Gegenstand behauptet wird und die scheinbare Antriebslosigkeit sich versucht, hinter kantigen und nur zu oft freudlosen Ansichten von Affektlosigkeit zu verbergen. Man könnte mit Michel Houellebecq sagen, dass sich erst in diesen Motivmaskierungen die «Unmöglichkeit des Gesprächs» institutionalisiert.<sup>6</sup> Denn es ist klar, «dass die Wirksamkeit und die Intensität der Kommunikation in dem Moment abnehmen und zur Aufhebung neigen, in dem Zweifel einsetzen an der Wahrhaftigkeit des Gesagten, an der Aufrichtigkeit des zum Ausdruck Gebrachten».<sup>7</sup>

Kommunikation muss da scheitern, wo an dem persönlich einlösbaren Wert der erforschten und dann vermittelten Information gezweifelt werden darf, wo ein Warum und Wozu sich einer auf Synthese zielenden Erkenntnishoffnung nicht mehr vermittelt, das Werk also mit Recht dem Verdacht des Betrugs ausgesetzt wird. Dem lässt sich vor dem Horizont der Vorstellung einer totalen Individualisierung der Produktions- und Vernahmehleistungen entgegenhalten, dass in der ‚Aufmerksamkeitsökonomie‘ jedes Einzelnen nur der Glaube an die Authentizität oder Echtheit eines Weltentwurfs ausschlaggebendes Treibmittel der Auswahl sein kann. In diesem Sinne kann es in der Kunstgeschichte, um hier Herman Grimm zu bemühen, nie eine valide Methode oder Methodologie geben, sondern immer nur mehr oder weniger bedeutende Gelehrte, die eine aus ihrer persönlichen Entwicklung stammende Art, die Dinge anzufassen, Anderen für eine bestimmte Zeit aufzudrängen in der Lage sind.<sup>8</sup> Wer von ‚Methode‘ spricht, redet zwangsläufig von persönlicher Weltanschauung und ideologischer Vereinnahmung. Dabei agieren die Autoren und Autorinnen auf der Grundlage buchstäblich eingefleischter Vorurteile und transzendenten Verallgemeinerungen. In der Sphäre der Kunst und ihrer Wissenschaft ist Originalität immer noch *der* wichtigste Vertragsinhalt der *Agency*-Beziehung zwischen dem Rezipienten als Prinzipal und dem Produzenten als Agenten.<sup>9</sup> Die asym-

metrische Informationsverteilung, die das Misstrauen nährt, von Werk oder Autoren übervorteilt zu werden, lässt sich dabei nur durch sehr rigide Festschreibungen von Voraussetzungen ausgleichen. Was die Agentur vor dem Bankrott rettet, ist Glaube, Liebe, Hoffnung. – So etwa die idealistische und heute eher antiquiert wirkenden Hoffnung auf eine im Werk niedergelegte Intention des Künstlers, die sich in der Erfahrung des aufgeschlossenen und informierten Betrachters nur erneut erfüllen muss, so aber auch in der Annahme einer liebenden Kommunikation gleicher Augenhöhe, wie sie zum Beispiel Jean-Paul Sartre vertreten und im Sinne der *agency theory* in einer geradezu mustergültigen Formulierung niedergelegt hat:

»So ist das Lesen [das Betrachten von Kunstwerken etc.] ein Pakt der Großherzigkeit zwischen Autor und Leser [Betrachter usw.]: Jeder vertraut dem anderen, jeder rechnet auf den anderen und verlangt von dem anderen ebensoviel wie von sich selber. Und dieses Vertrauen ist an sich schon Großherzigkeit: Nichts kann den Autor zu dem Glauben verpflichten, der Leser werde sich seiner Freiheit bedienen [ihn unbeachtet zu lassen]; nichts kann den Leser zu dem Glauben verpflichten, der Autor habe sich seiner Freiheit bedient [ihn übervorteilt]. Beide fassen einen freien Entschluss. Es entwickelt sich also ein dialektisches Hin und Her; wenn ich lese, stelle ich Ansprüche; das, was ich dann lese, reizt mich, wenn meine Forderungen erfüllt werden, vom Autor mehr zu verlangen, und das wiederum bedeutet: vom Autor verlangen, dass er auch von mir mehr verlange.«<sup>10</sup>

Man muss hier wohl relativierend anmerken, dass diese schöne Dialektik des sich gegenseitig herausfordernden Anspruchs auf Bedeutungszuwachs ein realitätsfernes Bild gelungener Liebes- oder Tauschbeziehung entwirft, kurz eine relationale Utopie des vertraulichen Umgangs, die für Sartre etwas ganz Seltenes wünschend voraussetzte, nämlich den großzügigen, anspruchsvollen und intelligenten Partner. Doch wo wäre ein solcher damals, wo wäre ein solcher heute in der

Kunst oder der Kunstgeschichte zu finden? Der wünschenden Forderung nach einem Glauben an beidseitige Vertragstreue muss in einer Kultur der sich minimierenden Zuwendungspotentiale immer unwahrscheinlicher werden. Ganz in diesem Sinne wird sich jeder, der heute näher zuschaut, von kunsthistorischen Diskursen und auch frischer Kunst betrogen fühlen dürfen. Als Rechtfertigung stehen jedem dazu eigene Erfahrungsberichte von ästhetischen und intellektuellen Enttäuschungen zur Verfügung. Der damit erhobene Vorwurf der Unlauterkeit gegenüber Diskurs und Apparat, hat darin sein Gutes, dass sich der Betrachter und die Betrachterin der Kunst und Kunstwissenschaft plötzlich wieder in die verloren geglaubten Rechte des Prinzipals eingesetzt findet – ganz eigenmächtig in autonomer Skepsis. Das Publikum tritt als gestrenger ‚Souverän‘ zurück ans Werk. Und es ist der Zweifel an der Authentizität der vorgezeigten Entwürfe, die es ihm erlaubt, Schadensersatzansprüche geltend zu machen, für die immer wieder neu zu bestimmende Menge an vertaner Liebesmüh sowohl bei der Lektüre kunsthistorischer Dissertationen, wie beim Betrachten vermeintlich frischer Kunst.

#### Anmerkungen

1 Stefan Germer, «Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire», in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, hg. v. Anne-Marie Bonnet u. Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, S. 140–151, hier S. 148: «Wem der Sinn abhanden gekommen, die Ursprünge zweifelhaft und die Ziele fragwürdig geworden sind, wer also die vorgebliche Faktizität des Historischen als interessegeleitete Konstruktion durchschaut, die bei bohrendem Nachfragen brüchig wird und deshalb keinen Halt mehr geben kann, wird dies sowohl als Verlust der Sicherheit und Begründbarkeit seiner Aussagen wie auch als Gewinn interpretatorischer Möglichkeiten erleben.»

2 Ebd., S. 150.

3 Ebd.: «Die Vorstellung davon, was ‚historisch richtig‘ oder ‚angemessen‘ ist, ist selbst historischem Wandel unterworfen, kann also keinen festen Grund, sondern höchstens einen Anhaltspunkt für die Perspektive der Interpreten bieten, während die Forderung nach ‚Objektivität‘ gemeinhin dazu zwingt, den subjektivi-

ven Anteil einer Interpretation zu maskieren, statt ihn [...] zu thematisieren und damit kontrollierbar zu machen.»

4 Rudolf Richter u. Eirik G. Furubotn, *Neue Institutionenökonomik. Eine Einführung und kritische Würdigung*, 2. Aufl., Tübingen 1999 (Tübingen 1996), S. 201–285. Vielen Dank an Jesco Willms für erste Hinweise.

5 Hilmar Döring, *Kritische Analyse der Leistungsfähigkeit des Transaktionskostenansatzes*, PDF/Dissertation, Universität Göttingen 1998, <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/1999/doering/inhalt.htm>, Zugriff am 4. Juni 2007. Rudolf Richter, «Sichtweise und Fragestellungen der Neuen Institutionenökonomik», in: *Zeitschrift für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften*, 1990, Bd. 111, Heft 4, S. 571–591, hier S. 581: «Der Agent wählt aus einer Anzahl möglicher Handlungen eine aus, die sowohl seine eigene Wohlfahrt als auch diejenige seines Prinzipals beeinflusst. Der Prinzipal kann die Aktionen des Agenten nicht beobachten. Beobachten kann er nur das Resultat. Das Resultat hängt nun aber nicht allein ab von den Aktionen des Agenten, sondern auch von den zufälligen Umwelteinflüssen [...]. Der Prinzipal kann deshalb nicht vom Resultat auf die von ihm nicht beobachteten Aktionen des Agenten schließen.»

6 Michel Houellebecq, *Die Welt als Supermarkt. Interventionen*, übers. v. Hella Faust, Köln 1999, S. 69: «Die zerbröckelnde Kreativität in den Künsten ist deshalb nur eine andere Facette der ganz und gar zeitgenössischen Unmöglichkeit des Gesprächs. Ein gewöhnliches Gespräch verläuft in der Regel so, als sei der unmittlere Ausdruck eines Gefühls, einer Gemütsbewegung, einer Idee unmöglich – weil zu vulgär – geworden. Alles muss den verzerrenden Filter des Humors durchlaufen, eines Humors, der sich zum Schluss natürlich im Kreise dreht und sich in ein tragisches Schweigen verwandelt.»

7 Ebd., S. 69.

8 Brief Herman Grimms an Wilhelm Scherer, undatiert, hier zitiert nach Gertrud Jenkel, *Herman Grimm als Essayist*, Typoskript/Dissertation, Universität Hamburg 1948, S. 35.

9 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 10. Vgl. Theodor W. Adorno, «Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung», in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1997 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 11), S. 609–611, hier S. 609: «Die Wahrhaftigkeit des Erlebnisses ist das erste Gesetz der Gestaltung.»

10 Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur? Ein Essay*, Hamburg 1950, S. 49–50. Siehe Wolfgang Kemp, «Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter», in: *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst*, 1996, Bd. 43, S. 13–43, hier S. 22.