

In letzter Zeit ist ein nahezu vergessenes Gespräch innerhalb der Kunstgeschichte wieder in Gang gekommen, die Diskussion über die Methoden des Faches. Angesichts der Widersprüchlichkeit dieser Methodendiskussion empfiehlt sich ein Blick über die Grenzen des Faches hinaus. Hans Robert Jauß hat mit seinem bereits in der vierten Auflage vorliegenden Buch *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* für die Standortbestimmung der Kunstgeschichte hilfreiche Impulse gegeben. Der unbestreitbare Nutzen dieses Buches für die kunsttheoretische Diskussion liegt in seiner Theorie der ästhetischen Erfahrung. Auch wenn der Romanist und Mediävist Jauß seinen Fachinteressen gemäß sich in weiten Teilen des Buches mit literarhistorischen und literaturtheoretischen Fragestellungen befaßt, ist es überraschend, auf wie viele Fragen gerade kunstwissenschaftlicher Theoriebildung dieses Buch Antworten gibt.

Jauß beginnt seine Darstellung mit einer Abgrenzung gegen die „Ästhetische Theorie“ Adornos. Er bestimmt diese als eine „Ästhetik der Negativität“ und konzediert ihre unbestrittenen methodologischen Vorzüge zur Reflexion der Kunsterfahrung im 20. Jahrhundert. Jauß bemerkt, „daß Negativität das Kunstwerk in seiner Konstitution wie in seiner Geschichtlichkeit, als Struktur und auch als Ereignis zu bestimmen vermag“ (S. 44). Zudem kennzeichne die Negativität im Sinne Adornos die Wirkweisen des geschichtlichen Prozesses der Produktion und Rezeption von Kunst. Dennoch bleibt für Jauß die Frage, „ob Leistung, Horizontwandel und gesellschaftliche Funktion der ästhetischen Erfahrung mit alledem schon zureichend beschrieben sind“ (S. 45). Des weiteren wendet sich Jauß gegen Adornos Feststellungen zu den sogenannten positiven und affirmativen Kunstwerken der Tradition. Jauß akzentuiert an dieser, wie er selbst sagt, Schwachstelle der Adornoschen Ästhetik der Negativität seine Kritik: „Zum einen, weil Negativität und Positivität in der gesellschaftlichen Dialektik von Kunst und Gesellschaft keine feste Größen sind (...). Zum anderen, weil die Bahn fortschreitender Negativität als kategorialer Rahmen das Soziale der Kunst unangemessen vereinseitigt, nämlich um ihre kommunikativen Funktionen verkürzt, die mit dem bloßen Gegenbegriff der Affirmation weder für die ältere Kunst einfach abgetan noch für die moderne Kunst unserer Gegenwart einfach preisgegeben werden können“ (S. 47). Er fordert, daß man „die gesellschaftliche Funktion der Kunst nicht von vornherein in der *Negation*, sondern auch und zunächst in der *Formierung* objektiv verpflichtenden Sinnes sehen und anerkennen“ muß (S. 50). Gerade gegen diese Auffassung hat sich Adorno gewehrt, sieht er in ihr doch die Gefahr der zu schnellen Verwertbarkeit von Kunst, der Entschärfung ihrer subversiven Potenz und ihre Preisgabe an die allwaltenden Gesetze des Kapitalismus: „Denn Kommunikation ist die Anpassung des Geistes an das Nützliche, durch welche er sich unter die Waren einreicht, und was heute Sinn heißt, partizipiert an diesem Unwesen“ (*Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 115). Und als wäre es contra Jauß formuliert, bemerkt Adorno, das Wesen der Kunstwerke „(...) muß erscheinen, ihr Erscheinen ist wesentlich, keines für ein Anderes, sondern ihre immanente Bestimmung. Demgemäß ist keines, gleichgültig, wie der Hervorbringende darüber denkt, auf einen Betrachter, nicht einmal auf ein transzendentales apperzipieren-

des Subjekt hin angelegt; kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären'' (*Ästhet. Theorie*, S. 167). Jauß setzt dagegen sein Konzept der ästhetischen Erfahrung als einer grundlegend kommunikativen, wobei dem Begriff der Katharsis eine Schlüsselstellung zukommt.

Die nun folgenden Abschnitte zur ästhetischen Erfahrung leitet Jauß mit Reflexionen über den Genuß ein. Er erhofft sich von dieser „Begriffsgeschichte des Genießens“ Aufschlüsse über die elementaren Wirkweisen ästhetischer Erfahrung, welche selbst den Aspekt des Genusses nicht von vorneherein diskreditiert. Gerade die Bewirkung genießender Anschauung sei eine Aufgabe der Kunst, wie ihre Erhellung eine Aufgabe der Kunstgeschichte. Heutzutage aber habe sich die Kunstgeschichte dieser Aufgabe entzogen. „Für die Kunstwissenschaft beginnt die theoriwürdige Erfahrung der Kunst heute zumeist jenseits des betrachtenden oder genießenden Verhaltens, das als subjektive Seite der Kunsterfahrung der daran kaum interessierten Psychologie überlassen oder als falsches Bewußtsein der spätkapitalistischen Konsumkultur eingeklagt werden kann“ (S. 79). Für Jauß wird das Spannungsverhältnis von Selbstgenuß und Fremdgenuß zum Schlüssel seiner Bestimmung des Genusses. „Das ästhetische Genießen vollzieht sich (...) stets in der dialektischen Beziehung von Selbstgenuß im Fremdgenuß. Die Formulierung *Selbstgenuß im Fremdgenuß* habe ich gewählt, um (...) eine Hin- und Herbewegung zu charakterisieren, in der das Ich mit seinem irrealen Objekt, dem ästhetischen Gegenstand, zugleich sein Korrelat, das gleichfalls unrealisierte, aus seiner vorgegebenen Realität freigesetzte Subjekt, genießen kann (...)“ (S. 84). Diese Definition muß von fundamentaler Bedeutung sein für eine Kunstwissenschaft, die sich den Erscheinungen und nicht substituierbaren Erfahrungseigenheiten ihres Gegenstandes aussetzen will, ohne in den Eskapismus vermeintlich eindeutiger wissenschaftlicher Begrifflichkeit zu verfallen oder in der händescheidenden Detailbesessenheit der Stilkritik zu erstarren. Die Werke selbst verlangen nach einer in dieser Weise grundgelegten Methode, denn nur so ist zu sichern, daß die unlegbar ablaufende Interaktion zwischen Bild und Betrachter Gegenstand der Interpretation bleibt und nicht im Glauben an falsche Objektivität gelehnet wird. Aus der Erkenntnis der Naturwissenschaften, daß jede Beobachtung eines Prozesses bereits einen Eingriff in diesen Prozeß darstellt, könnte die Kunstwissenschaft, die sich gerade mit der Beobachtung und der Analyse von Beobachtungen im mehrfachen Sinne beschäftigt, Kapital schlagen. Wo sonst tritt das Feld wechselseitiger Beeinflussung von Beobachtetem, Beobachtung und Beobachter so offen und vielschichtig zu Tage? Das Wissen um dieses Wechselspiel ist Allgemeingut der Künstler seit langem. Die Impressionisten, insbesondere die Kubisten haben es zum Thema ihrer bildnerischen Erforschung von Wirklichkeit und Wirklichkeitsaneignung gemacht.

In Hinsicht auf die Malerei Cézannes hat Max Imdahl, den Jauß mehrfach zitiert, mit dem Begriffspaar von „sehendem Sehen“ und „wiedererkennendem Sehen“ auf diesen Sachverhalt aufmerksam gemacht. „An die Stelle des gegenstandsabbildenden tritt ein gegenstandshervorbringendes Malen, das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstand ausgehend und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangbildung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft. Eben auf diese Weise wird der Gegenstand, mit Cé-

zanne selbst zu reden, 'realisiert' '' (Max Imdahl, Cézanne — Braque — Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: ders., *Bildautonomie und Wirklichkeit*. Mittenwald 1982, S. 16/17). Gerade in dieser 'réalisation' steckt mehr als nur die Beschreibung eines künstlerischen Sichvergewisserns von Realität, auf das oft verwiesen wurde (siehe *a.a.O.S.* 17, Anm. 25), hierin steckt auch der Schlüssel zur Bestimmung der Interaktion Werk — Betrachter im Jaub'schen Sinne. Der Begriff der 'réalisation' gibt folgerichtig auch eine Leseanweisung für das Bild. Daß das wiedererkennende Sehen dem sehenden Sehen nachgeordnet wird oder, anders formuliert, daß das sehenden Sehen die *conditio sine qua non* für den Prozeß des wiedererkennenden Sehens und der sehenden Neukonstitution der Bildgegenstände ist, gerade darin wird dieser Prozeß der Interaktion zwischen Bild und Betrachter thematisch. Durch die Fremdsetzung vertrauten Sehens wird die kreative und sinnstiftende Leistung des eigenen Sehens auch und gerade dem Betrachter bewußt. Hierin liegt die emanzipatorische Kraft der Bilder Cézannes. Cézanne legt durch seine Komposition eine spezifische Distanz zwischen Betrachtetes und Betrachter. Diese Distanz ist Voraussetzung für die Reflexion des Sehaktes. Der Betrachter ist Mitautor, insoweit er durch die Malerei Cézannes aufgefordert wird, im Wechselspiel von sehendem Sehen und wiedererkennendem Sehen sich selbst Rechenschaft abzulegen über die Mechanismen seiner visuellen Weltaneignung. Mitautor kann er aber nur werden, wenn er selbst bereit ist, sich angesichts des Bildes von Cézanne, mit Jaub zu reden, in die „Schwebe zwischen uninteressierter Kontemplation und erprobender Teilhabe“ (S. 85) zu begeben. Nur dann kann er am anderen eine Erfahrung seiner selbst machen, nur dann erfährt er „Selbstgenuß im Fremdgeuß“. Dann wird ihm das Bild Cézannes zur Erfahrung. Zu einer Erfahrung, die in der Einheit von „verstehendem Genießen und genießendem Verstehen“ gründet. Nur eine solche Theorie der ästhetischen Erfahrung ermöglicht es mithin, die Leistung Cézannes angemessen darzustellen. Es ist eine Leistung, die gerade darin besteht, daß sie selbst als künstlerische Leistung nur durch die produktive Teilnahme des Betrachters voll sich zur Entfaltung bringen kann. Nur wenn der Betrachter immer wieder in dieses Wechselspiel zwischen „uninteressierter Kontemplation und erprobender Teilhabe“ eintritt, entfaltet sich die Bildwelt Cézannes.

Dieser von Jaub so bestimmte ästhetische Genuß vollzieht sich im Dreischritt von Poiesis, Aisthesis und Katharsis. Das hat zur Folge, daß allen einseitigen Produktions-, Rezeptions- oder Wirkungsgeschichten eine Absage erteilt wird. Denn: „Poiesis, Aisthesis und Katharsis als die drei Grundkategorien der ästhetischen Erfahrung sind nicht hierarchisch als ein Gefüge von Schichten, sondern als ein Zusammenhang von selbständigen Funktionen zu denken: sie lassen sich nicht aufeinander zurückführen, können aber wechselseitig in ein Folgeverhältnis treten“ (S. 89). Jaub entwickelt nun eine Begriffsgeschichte dieser drei Kategorien ästhetischer Erfahrung und zeigt, wie sie zu einer Neubestimmung des ästhetischen Genusses nutzbar gemacht werden können. Dem Poiesis-Begriff kommt dabei als Grundlegung einer Produktionsästhetik, die einer Rezeptionsästhetik erst die Regeln der Betrachtungsweise vorgeben kann, eine besondere Bedeutung zu. So legt Jaub auch insbesondere in der Darstellung des Poiesis-Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert zu Recht besonderen Wert auf die neu entstehende enge Verknüpfung zwischen Autor, Werk und Rezipient. Er verweist auf Valéry, dessen Theorie

„den Betrachter selbst an der Konstitution des ästhetischen Gegenstandes beteiligt: Poiesis meint nunmehr einen Prozeß, in dem der Rezipient zum Mitschöpfer des Werkes wird“ (S. 117/118). Den Schlüsselbegriff bildet für ihn dabei Valéry's 'objet ambigu'. Jauß sieht dieses 'objet ambigu', das die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit überspielt in Duchamps „Fahr — Rad“ (1913), in Jaspers Johns' „Flag“ (1954), in der optical art von Victor Vasarely, in Darstellungsformen moderner Kunst also, die, so Jauß, „durch die traditionelle Darstellungsästhetik nicht mehr angemessen zu begreifen (sind). Ihr Verständnis erfordert die Entwicklung einer Rezeptionsästhetik, die über die traditionellen Bestimmungen der kontemplativen Einstellung hinaus die vom Betrachter geforderte ästhetische Tätigkeit in neuen Bestimmungen einer Poiesis des aufnehmenden Subjekts zu erfassen vermag“ (S. 119). Dieser Ansatz eines den Betrachter emanzipierenden Poiesis-Begriffes ist für die Interpretation zeitgenössischer Kunst von großem Gewinn. Mit diesem methodologischen Modell ist es möglich, interpretatorisch auf die Auflösung der klassisch festgefühten Werkbegriffe durch die Kunst der Avantgardebewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts zu antworten. An Duchamps ready-mades erläutert Jauß dies. „(In ihnen) kehrt sich das Verhältnis von theoretischer und ästhetischer Einstellung um (...): da der Betrachter die Unbestimmtheit des Ready-made nicht auf sich beruhen lassen, sondern sie erst genießen kann, wenn er den provokanten Reiz des Fragens, Bestimmens und Wiederverwerfens aufnimmt (...), wird das theoretische Verhalten zum ästhetischen“ (S. 120). Damit gelingt es Jauß, den unabschließbar dynamischen Charakter der Avantgardkunst deutlich und für einen neuen Theorieansatz nutzbar zu machen. Hier ist es denn auch tatsächlich gelungen, eine Methode zu entwickeln, die auf die vorgängigen Innovationen der Kunst angemessen reagieren kann, ohne diese durch Rückfälle in alte methodische Ansätze zu unterbieten.

Im zweiten Schritt seiner Bestimmung der ästhetischen Erfahrung, in der Untersuchung der Aisthesis, versucht Jauß der Leitfrage nachzugehen, „wie die Kluft zwischen Massenkunst und esoterischem Avantgardismus wieder überbrückt werden kann“ (S. 127). Noch Walter Benjamin sah im Verlust der Aura, wie dieser aus den Massenmedien der Photographie, des Films und anderer reproduzierender Künste folgt, eine Bedingung zur Politisierung von Kunst überhaupt. Indessen bestanden Adorno/Horkheimer in der „Dialektik der Aufklärung“ darauf, daß gerade in der Kultur der Massenmedien Kunst den Gesetzen der Verwertbarkeit unterworfen wird wie jede andere Ware auch. „Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist. Der Gebrauchswert der Kunst, ihr Sein, gilt ihnen als Fetisch, und der Fetisch, ihre gesellschaftliche Schätzung, die sie als Rang der Kunstwerke verkennen, wird zu ihrem einzigen Gebrauchswert, der einzigen Qualität, die sie genießen“ (Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M. 1971, S. 142). Jauß teilt diesen Standpunkt nicht, er hofft vielmehr, mit D. Henrich, daß die Kunst der Gegenwart als die Bemühung begriffen werden kann, „eine Welt von Apparaten (...) und einer universalen, alle Sprachen durchherrschenden und verformenden Information, der überkommene Lebensweisen nicht gewachsen sind, ertragbar, vertraut und zur Grundlage eines sich erweiternden Lebensgefühls zu machen“ (S. 126). Dabei droht allerdings gerade die widerständige und utopische Kraft der Kunst aus dem Blick zu geraten. Gerade in der derzeitigen gesellschaftlich-kulturellen Situation sowohl der Künste als auch der

sich mit ihnen beschäftigenden Wissenschaften ist es verstärkt notwendig, die quer zur allgemeinen Vereinheitlichung durch neue Technologien und Medien und die quer zu allgegenwärtigen affirmativen Tendenzen stehenden Möglichkeiten von Kunst und Theorie zu fördern und weiter zu entwickeln.

Die normsetzende Aufgabe, die Jauß der Kunst auch heute noch und heute wieder zuweist, muß dabei nicht negiert werden, im Gegenteil: eine neue norm- und sinnstiftende Kraft bekommt Kunst erst dadurch, daß sie gerade negativ zur Gesellschaft den sie stabilisierenden Wahrnehmungsmechanismen steht. In der Erweiterung unserer scheinrationalen Erfahrungsweise von Realität hat Kunst die Aufgabe, gerade neue und völlig andersartige Erfahrungen zu vermitteln, die sich nicht affirmativ an die herrschenden Verdrängungsmechanismen anpassen, sondern diese fortwährend zu konterkarieren suchen. Pollocks Sich-Überlassen an das Chaos künstlerischer Produktivität steht dafür ebenso wie Cy Twomblys Versuch einer immer wieder neuen malerischen Regression im Dienste des Ich, die es ermöglicht, gerade den verdrängten, nichtrationalen Erfahrungsformen auf der Spur zu bleiben. Gottfried Boehm hat im Zusammenhang der Diskussion der Arbeiten Jackson Pollocks auf die Art und Weise der mythopoetischen Kraft einer solchen Kunst hingewiesen. Auf die dabei anklingende Verbindung von Aisthesis und Erinnerung weist Jauß selbst hin: „Erinnerung als ästhetisches Vermögen, das die verlorene Wahrheit des Vergangenen (...) im Niederschlag des affektiven, unbeobachteten Lebens sucht, taucht seit Rousseau in der ästhetischen Praxis auf“ (S. 152). Und an anderer Stelle: „Ästhetische Anschauung, die 'den Stein wieder steinern machen', die sinnliche Erkenntnis der Welt in ihrer entfremdeten Wirklichkeit wiederherstellen soll, kann nicht durch, sondern nur gegen das Wiedererkennen von schon Bekanntem gewonnen werden“ (S. 160). Die Frage bleibt, ob dies durch Kunst wirklich zu leisten ist oder ob Kunst nicht vielmehr über die, wie Badt für Cézanne formuliert, „Dingwerdung des Erscheinenden“ hinaus gerade eine Chiffre für den unwiederbringlichen Verlust von Unmittelbarkeit und Freiheit von Entfremdung zu sein hat. Nicht diese Unmittelbarkeit im Erinnern scheinbar zu rekonstruieren kann Aufgabe der Kunst sein, sondern die Darstellung der unüberbrückbaren Distanz, der Differenz zur Erfahrung unmittelbaren Sinnes muß ihr Ziel sein. Im Aufzeigen dieser Differenz liegt ihre Kontingenzbewältigung, im prozeßhaften Offenhalten der Distanz zu falscher Unmittelbarkeit, nicht in vorschneller, ideologischer Sinnstiftung. Nur auf diese Weise kann es Kunst heute gelingen, wie es Jauß fordert, „der 'Kulturindustrie' die sprachkritische und kreative Funktion der ästhetischen Wahrnehmung entgegenzusetzen und (...) die Erfahrung von Welt in den Augen des anderen und damit einen gemeinsamen Horizont zu bewahren, den am ehesten noch die Kunst an der Stelle des entschwundenen kosmologischen Ganzen gegenwärtig zu halten vermag“ (S. 165).

In einem dritten und letzten Schritt, der Bestimmung der Katharsis, versucht Jauß die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung aufzuzeigen. Er bedient sich dabei eines nicht nur auf Aristoteles und Augustinus, sondern insbesondere auch auf Gorgias gegründeten Katharsisbegriffs, den er definiert als „Genuß der durch Rede oder Dichtung erregten eigenen Affekte, der beim Zuhörer oder Zuschauer sowohl zur Umstimmung seiner Überzeugung wie zur Befreiung seines Gemüts führen kann“ (S. 166). Auch hier findet sich wieder der Anspruch an die Kunst, normsetzend zu wirken. Schon

in Hinsicht auf das Kommunikative der ästhetischen Erfahrung kommt Normativität zum Ausdruck, wie ebenso der Anspruch, ästhetische Erfahrung dem sozialen Diskurs zugänglich zu machen. Eng verbunden mit dieser erweiterten Katharsis-Definition ist die Bestimmung des Wechselspiels von Selbstgenuß und Fremdgenuß in der ästhetischen Erfahrung. Mit der Katharsis aristotelischer Provenienz ging Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* hart ins Gericht. Er warf ihr „Ersatzbefriedigung“ vor und vertrat die Auffassung, Katharsis sei bei Aristoteles nicht Reinigung der Affekte, sondern: „eine Reinigungsaktion gegen die Affekte, einverstanden mit Unterdrückung“ (*Ästhet. Theorie*, S. 354). So verstanden dient jedes kathartische Erleben den Interessen der Kulturindustrie, ein verändernder, den Betrachter aktivierender Aspekt im Jaub'schen Sinne ist ihr nach Adorno fremd. Adorno setzt dagegen, sich an Kants Begriff des Erhabenen anlehnd, die Erschütterung. Damit kritisiert er auch jeden identifikatorischen Erlebnisbegriff und es stellt sich die Frage, ob nicht auch Jaub' Bestimmung des ästhetischen Genusses als „Selbstgenuß im Fremdgenuß“ diesem Verdikt zum Opfer fiele? Adorno läßt allein Erschütterung als emanzipativen Erfahrungsmodus gelten, denn „Erschütterung, dem üblichen Erlebnisbegriff schroff entgegengesetzt, ist keine partikulare Befriedigung des Ichs, der Lust ähnlich. Eher ist sie ein Memento der Liquidation des Ichs, das als erschüttertes der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird“ (*Ästhet. Theorie*, S. 364). Und er spitzt diesen Gedanken weiter zu, wenn er schreibt: „Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst. Wer dagegen Kunstwerke erlebt, indem er sie auf sich bezieht, erlebt sie nicht; was fürs Erlebnis gilt, ist kulturell angedrehtes Surrogat“ (*Ästhet. Theorie*, S. 365). Jaub seinerseits sind diese Bedenken nicht fremd, wenn er davor warnt, die Fremderfahrung der Identifikation aufzufangen, zu neutralisieren und im naiven Staunen über die Taten des Helden befangen zu bleiben (vgl. S. 171).

Bereits Gadamer bezeichnete die Anwendung, die Applikation, als das zentrale Problem der Hermeneutik überhaupt, das es aus der hermeneutischen Tradition wiederzugewinnen gelte. Voraussetzung für die Applikation eines Textes respektive eines Werkes der bildenden Kunst ist das Bewußtsein der Horizontdifferenz zwischen Autor und Rezipient. Erst im Bewußtsein dieser Differenz ist es möglich, dem beliebigen Genuß eines scheinbar zeitlosen Kunstwerkes zu entgehen, und nur so ist es für den Rezipienten möglich, die lebensweltliche Bedeutung, die das Werk für ihn in seiner spezifischen historischen Situation hat, zu realisieren.

In der Diskussion dieser spezifischen Struktur historischen Verstehens schließen sich die Darlegungen von Jaub zur ästhetischen Erfahrung zusammen. „Die Arbeit geschichtlichen Verstehens ist der bewußte Vollzug der Vermittlung beider Horizonte“, des Horizonts des Autors und des Horizonts des Lesers (S. 658), mit diesem Leitsatz beginnt Jaub seine Überlegungen zur Horizontstruktur. Der Horizontbegriff wird ihm dabei „zur fundamentalen Kategorie der philosophischen wie der literarischen und historischen Hermeneutik“ (S. 658). Immer wieder muß es darum gehen, in differenzierter Abhebung der historischen Horizonte der Produktion, der Geschichte der Rezeption und des aktuellen historisch-gesellschaftlichen Betrachterstandpunktes die besonderen Fragen herauszuarbeiten, auf die die Werke in unterschiedlichen historischen Situationen Antworten geben. Damit wird ein grundsätzlich prozeßhaftes Verstehen gefordert, das

tiefgreifende erkenntnistheoretische Folgerungen nach sich zieht: „Hermeneutisch entspricht der Schwelle zwischen dem geschlossenen Erwartungshorizont innerweltlicher Erkenntnis und dem offenen Horizont weiterschreitender Erfahrung die Schwelle zwischen Verstehen als Wiedererkennen und Auslegen einer vorgegebenen oder geoffenbarten Wahrheit einerseits und Verstehen als Suchen oder Erproben eines möglichen Sinns andererseits“ (S. 661). Gerade zur Analyse moderner Kunst, in der dieses Suchen und Erproben von Sinn thematisch ist, erweist sich ein solcher methodischer Ansatz als äußerst fruchtbar.

Die Jaub'sche Rezeptionsästhetik zeichnet sich dadurch aus, daß sie sich nicht auf soziologische Analysen der Wirkungsgeschichte von Kunst zurückzieht, sondern daß sie durch den doppelten Blick auf das Werk und den Betrachter sowie durch den Verweis auf deren wechselseitiges Bedingungsverhältnis die methodischen Grundlagen für eine an den medialen Eigenheiten von Kunst orientierten Kunstwissenschaft legen kann. Erst im Bezug auf die spezifischen, nicht zu substituierenden Erfahrungen von Kunst werden die Werke freigesetzt aus ideologischen Bindungen und können sie ihre emanzipatorischen Wirkungen entfalten. In dem Maße aber auch, wie die Reflexion des eigenen Betrachterstandpunktes und seiner historisch-gesellschaftlichen Bedingtheit Voraussetzung eines solchen interpretatorischen Verfahren ist, kann es nicht mehr möglich sein, dem je besonderen Werk eine überzeitlich-ahistorische Gültigkeit zu attestieren.

Beiden Seiten des Interpretationsprozesses gilt also die Aufmerksamkeit der hier vorgestellten Methode: dem Werk wie dem Interpreten. Erst im Rahmen einer solchen Metareflexion kann es gelingen, den sprachlichen Zugang zu Werken der bildenden Kunst zu eröffnen. Denn durch sie wird sowohl Rechenschaft abgelegt über die Erfahrungseigenheiten der Kunst als auch über die Vorurteilsbildung, ihre Tradierung und Brechung auf Seiten des jeweils historischen Interpreten.

Richard Hoppe-Sailer

## AUSSTELLUNGSKALENDER

- Basel** Mus. für Gegenwartskunst. 4. 10. — 23. 11.: *Dieter Roth, Tränenmeer.*
- Berlin** Kunsthalle. 23. 10. — 23. 11.: *Joachim Schmettau/Peter Sorge.*
- Biberach an der Riß** Städt. Sammlungen. 19. 10. — 23. 11.: *Christian Mali zum 80. Geburtstag, Gemälde und Zeichnungen.*
- Bonn** Kunstverein. 15. 9. — 2. 11.: *Die Kopffüssler. Sammlung Kraft und Leihgaben.*  
Städt. Kunstmuseum. 26. 10. — 21. 11.: *Karin Neusel. Ölmalerei (Kurfürstl. Gärtnerhäuschen).*  
Rhein. Landesmus. 2. 10. — 4. 1. 87: *Bonn in der Kaiserzeit.*
- Düren** Leopold-Hoesch-Mus. 12. 10. — 9. 11.: *Papier, Geschichte und Herstellung.*
- Düsseldorf** Kunstmuseum. 19. 10. — 18. 1. 87: *Glas in Schweden 1915—1960;* 26. 10. — 1. 2. 87: *Im Licht des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende.*  
Stadtmuseum. 15. 10. — 25. 1. 87: *Sandra Ikse, Göteborg, Textilobjekte;* 29. 10. — 23. 11.: *Georg Grulich, Gemälde. Zum 75. Geburtstag;* 17. 9. — 26. 10.: *Karikaturen von Ragnvald Blix.*
- Essen** Deutsches Plakat Museum. 23. 10. — 30. 11.: *Triennale '86: Ergebnisausstellung.*
- Esslingen** Gal. der Künstlergilde. 24. 10. — 16. 11.: *Ferdinand Staeger.* Gal. d. Stadt/Villa Merkel. 17. 10. — 23. 10.: *Klaus Heider.*
- Frankfurt** Städelsches Kunstinstit. u. Städt. Gal. 29. 10. — 1. 2. 87: *Französische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts.*  
Deutsches Architekturmus. 4. 10. — 30. 11.: *Internationale Bauausstellung Berlin.*
- Gießen** Oberhess. Mus. 13. 9. — 19. 10.: *Dieter Gutt.*
- Göttingen** Städt. Mus. 22. 10. — 19. 11.: *Ein Bild von Afrika.*
- Hagen** Karl-Ernst-Osthaus-Mus. 26. 10. — 30. 11.: *Woldemar Winkler. 'Florenz und Dresden' u. a. Werkgruppen.*