

Triumph der Rezeptionsästhetik?

Wolfgang Kemp

Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst.

Konstanz, Konstanz University Press

2015. 242 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-3-86253-075-5. € 29,90

Die in den späten 1960er Jahren von Literaturwissenschaftlern entwickelte Rezeptionsästhetik bot ein Konzept an, das zwischen den radikalen Polen der damals sich kämpferisch spaltenden geisteswissenschaftlichen Methoden unbehelligt hindurch zu gleiten schien, wandte sie sich doch gleichermaßen gegen die in Verruf geratene klassische Hermeneutik wie gegen deren ideologiekritische Gegner, die dem Postulat der Werkautonomie mit marxistischer Widerspiegelungstheorie zu Leibe rückten. Stattdessen stellte die Rezeptionsästhetik eine pragmatistisch und semiotisch begründete kommunikative Interaktion zwischen Leser und Werk in den Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses. Aus diesem dialogischen „Geschehen“ geht für sie Bedeutung hervor; der Kontext wird über den individuellen Rezeptionsakt und seine strukturellen Vorgaben im Werk erschlossen, wodurch dem „planen Soziologismus“ materialistischer und sozialhistorischer Kunstinterpretationen eine Absage erteilt wird, da jene den „literarischen Text als die Allegorese der Gesellschaft“ missverstünden – so Wolfgang Iser im Vorwort zur zweiten Auflage seines (erstmal 1976 erschienenen) Buchs *Der Akt des Lesens* (München 1994, IV).

Wolfgang Kemp hat bekanntlich diesen Ansatz als kunsthistorischen etabliert, und zwar in den programmatischen Publikationen *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (1983) und in dem Sam-

melband *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985), der neben zeitgenössischen, entsprechend verorteten Autoren die kunsthistorische Genealogie der Rezeptionsästhetik in Alois Riegls *Holländischem Gruppenporträt* (1902) verankert, in einer Kunstgeschichte des Sehens also, die der Wendung zu einer „strengen“, der Werkanalyse sich widmenden Fachwissenschaft vorausging.

ILLUSTRE AHNENREIHE

In seinem neuen Buch, das dem „expliziten“ Betrachter in zeitgenössischen interaktiven Kunstformen gewidmet ist, kommt Kemp auf jenen Stiftungsakt mitsamt seinen Frontstellungen nachdrücklich zurück. Das Buch ging aus einem Vortrag hervor, den der Autor in Konstanz, wo er auch selbst gelehrt hatte, im Juli 2014 gehalten hat. Selbstvergewisserung über seine Einschreibung in die Konstanzer Schule und deren historischen Auftrag motivieren den Text. Ausdrücklich tritt dieser als Hommage auf. Mit anderen Worten: Dass sich die zeitgenössischen Künste in so großer Zahl auf eine reale physische Beteiligung des einstmalig nur impliziten Betrachters verlegt haben, wird als eine historische Beweisführung dafür erachtet, dass die Rezeptionsästhetik mit ihrem Interesse am Publikum den richtigen Weg beschritten habe.

Die von der Minimal Art zur heutigen Event-Kunst führende Materialschau folgt in diesem Sinne auf einen 50-seitigen diskursiven Vorspann, der eine latente Existenz von Rezeptionsästhetik aufzeigen will, bevor diese 1967, zeitgleich mit der aktionistischen Entgrenzung des Kunstwerks, ihre Geburt als wissenschaftliche Methode erlebte, als der tatsächlich wohl „erfolgreichste der geisteswissenschaftlichen Neuansätze der Nachkriegszeit [...]“ (50) Stolz wird diese magische Datierung, zielend auf das Gründungsjahr der Konstanzer Universität, an der Iser und auch Hans Robert Jaufß damals das Projekt der Rezeptionsästhetik

aufnahmen, mit Jan Assmann sogar auf eine „intellektuelle Neugründung der Bundesrepublik“ bezogen (223, Anm. 1). Die ‚eigentliche‘ Revolution fand demnach 1967, nicht 1968 statt. Marcel Duchamp, Roland Barthes und Susan Sonntag werden als deren Vordenker präsentiert, ja auch ein Karl Marx wird eingemeindet. Zwei im Text kurz zitierte Sätze aus der *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie* von 1857 schmücken gar die Rückseite des Buchcovers: „Der Kunstgegenstand schafft ein kunstsinniges und für die Künste aufnahmefähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für ein Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.“

Dass es Marx hier um den dialektischen Zusammenhang von Produktion und Konsumtion in einem Prozess geht, „worin die Produktion der wirkliche Ausgangspunkt und darum auch das übergreifende Moment ist“, interessiert allerdings nicht. Der Versuch, die Marx’sche Lehre als Rezeptionsästhetische zu qualifizieren, nimmt sich umso kurioser aus, als Kemp (weitgehend) der Versuchung widersteht, die marxistische Ästhetik der Frankfurter Schule dementsprechend zu vereinnahmen. Ausführlich grenzt er sich gegen die „betrachterfeindliche Ästhetik“ (30) von Theodor W. Adorno ab. Ihr macht er zum Vorwurf, dass sie sich (in Gestalt der bekanntlich unvollendeten, 1970 postum erschienenen *Ästhetischen Theorie*) „ohne Gliederung“ dem Leser darbiete, Kunst als „Lustquelle“ verbiete und eine verrätselte „Werkmacht“ errichte, die vom Rezipienten fordere, von sich selbst abzusehen, um die konkrete Erfahrung des Kunstwerks „erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert“, zu erfüllen (*Ästhetische Theorie*, 1970, 183; zit. bei Kemp, 31). In der Tat hat Adorno den Verzicht des Kunstwerks auf Kommunikation als Bedingung seiner Wahrheit dem kulturindustriellen Verblendungszusammenhang entgegengehalten, in dem eine „prästabilisierte Harmonie zwischen Angebot und Nachfrage“ (Adorno, *Kann das Publikum wollen?* [1963], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, 1986, 343; zit. bei Kemp, 34), mithin der Einklang zwischen Rezeptionsvorgaben und tatsächlicher

Rezeption herrscht. Kemp setzt diesem Konzept (wie übrigens auch Guy Debords Theorie der Gesellschaft des Spektakels von 1967) sachlich nichts entgegen, entscheidet sich jedoch, jenen „universalistischen“, als solchen für traditionsgebunden erachteten Konzepten den mit Bourdieu eingeführten „empirischen und nach sozialen Gruppen geordneten Betrachter“ (49) den Vorzug zu geben.

DER BETRACHTER ALS PROBAND

Auf eine umfassende Theorie (von Gesellschaft, Geschichte und Kunst) soll letztlich verzichtet werden. Wie aber ist ohne eine solche das Desiderat einer Deutung und Bewertung zeitgenössischer Kunstpraktiken zu lösen? Der im Folgenden entfaltete, chronologisch gegliederte und in attraktiv betitelt kleine Kapitel unterteilte Parcours wartet mit einer Fülle von scharfsinnigen und witzig vorgebrachten Einzelbeobachtungen zu einer Vielzahl von Werken und Aktionen auf. So vergnüglich und lehrreich sich jedoch die Lektüre auch darbietet – Kemp ist ein genialer Stilist des coolen Aperçus und der schnoddrigen Anekdote – so sucht die Leserin doch unwillkürlich nach stofflichen Realisierungen des mit Aplomb vorangestellten konzeptuellen Apparats. Worin erfüllt sich die Parallelität zwischen den interaktiven Künsten, die den Außenkontakt mit dem Publikum suchen, die mit Riegl’scher Terminologie die „äußere Einheit“, mit Hegel’scher das „Für-Uns-Sein“ stark machen, und der Rezeptionsästhetik, die in der altehrwürdigen Kontemplation vor dem Werk verankert war und deren Vertreter sich in die dem Betrachter angebotenen ‚Leerstellen‘ imaginär versenkten? Was macht die Bedeutung zeitgenössischer Praktiken einer direkten Beteiligung des Betrachters aus, wenn in diesen angeblich weder die Negativitätsästhetik eines Adorno noch die Gesetze der massenmedialen Spektakelkultur greifen?

Den Anfang macht die *Publikumsbeschimpfung* eines Peter Handke, uraufgeführt am 8. Juni 1966 in Frankfurt am Main; ein Stück, das seinen Gehalt radikal auf jene von Iser so benannte „Appellstruktur“ des Textes (51) reduziert, also keinerlei Darstellung als solche liefert. In der oft aggressiven Ansprache des Publikums seien die „Machtstruk-

turen des Theaters“ (52) und somit die „institutionelle Dimension“ (53) aufgerufen. Gegen Michael Fried (den er an anderer Stelle durchaus als Rezeptionsästhetiker akzeptiert) würdigt Kemp auch die „Theatralität“ der Minimal Art, deren Verhältnis zum White Cube allerdings noch nicht zu einer institutionenkritischen Schärfe vordringe. Die entscheidende Transformierung des Betrachters in einen aktiven Teilnehmer hat nach Kemps Darstellung dann Peter Weibel in einer theatralen Mensch-Maschinen-Einheit vorgenommen, welche die lautstarken Publikumsäußerungen in einem (allerdings vom Künstler durchbrechbaren) Schaltkreis an das Bühnengeschehen zurückkopelte und auf absurde, nämlich der Kommunikation entgegenwirkende Weise, Einfluss auf dieses nahm (59ff.).

Bourdieu's Korrektur des ästhetischen ‚Generalsubjekts‘ durch sozial bedingte Segmentierungen werde, so Kemp, in dieser aktivistischen Konzeptkunst Genüge getan. Das über elitäre Kreise hinaus erweiterte Publikum zerfalle in die präsenze, also explizite „Artcrowd“ (Allan Kaprow) und das von dieser nur ersetzte implizite Publikum „draußen“, von dem wiederum auch die Medien zu trennen seien, die jenseits der Aktion durch Presse-Erklärungen angesprochen werden. Die provozierende Radikalität der Publikumsbeschimpfung ist für Kemp aber nur Vorspiel. Die reale Inkorporierung des Betrachters, der als „Proband“ zugleich zum „Teilhaber“ der Kunst werde, leiste erst die partizipatorische Installation, exemplarisch Bruce Naumans klaustrophobische Korridore. Unter Hinweis auf Dewey, mit Bezug auf das erweiterte Hermeneutik-Konzept von Oskar Bätschmann und die Semiotik des (in Konstanz lehrenden) Felix Thürlemann verwendet Kemp den Begriff der „Erfahrungsgestaltung“ für diese gewissermaßen klassische Etappe des expliziten Betrachters.

Der *spatial turn*, die autoritäre Handlungsanweisung und das *Closed-Circuit*-Verfahren sind Kemp zufolge Basis für die breite Entfaltung einer nachaktivistischen und eher konsensuellen Aktivierung des Betrachters. Doch inwiefern erfordert

oder ermöglicht das physische Betreten einer Installation eine generell aktivere Rezeption als die Betrachtung einer gestalteten Fläche? Inwiefern ‚vollendet‘ der Proband die Kunst, die ihm seinen Weg vorschreibt und seine Gedanken modelliert? Und wie verhält sich diese durch den Betrachter-Probanden erfolgte Schließung zu der Aussage, dass das autonome Kunstwerk nicht mehr Ziel sei?

AUF ERFAHRUNGSENTZUG

Kemp legt Wert auf die vor allem bei Nauman eingebaute Struktur des *double-bind*, die eine ontologische Verunsicherung hervorruft. In *Live-Taped Video Corridor* (1969/70) geschieht dies dadurch, dass die am Ende des Korridors aufgestellten Bildschirme zwar aktuelle Kamera-Aufzeichnungen zeigen, dem Betrachter jedoch sein eigenes Bild verweigern und ihm so seine Abwesenheit im selben Raum vor Augen führen, seine Erwartung eines räumlichen Präsenzerlebens zurückweisen. Dass es dieser Kunst weiterhin um das „Grundgesetz der Moderne“ geht, nämlich die „Enttäuschung der Erwartungen“ (83), konzediert Kemp selbst. Indem er aber zugleich Iser's späte Anthropologie aufruft, die das „Staging“ als eine Institution menschlicher Selbstausslegung fasst und von hier aus Naumans Installationen auf das „abständige Wesen“ des Menschen schlechthin gerichtet sieht, verfehlt er jedoch ein historisches Verständnis.

Denn bereits das zentralperspektivisch konstruierte Bild, auf das Naumans Tunnel verweist, gestaltet, noch in der Latenz der Kontinuitätsillusion, den *double-bind* von Entfernung und Präsenz; es distanziert und absorbiert den Betrachter, was Naumans Disjunktion zwischen Kameraführung und Betrachterbewegung bewusst macht, eben indem es jene harmonisierende Routine der perspektivischen Bildpraxis negiert. Allerdings ist dies erst ein gedankliches Ergebnis der erfahrenen Dysfunktion von eingeübten Sehweisen, eine Erkenntnis, die, wie Adorno vorschlug, aus der Theorie der ‚Sache Kunst‘ zu erschließen und nicht in der Erfahrungselbst zu haben sei. Es ist der Entzug der erwarteten Erfahrung und nicht diese selbst, die zu einer Erkenntnis des Mediums Bild führt.

Auch die in der Folge von Kemp behandelten Künstler Franz Erhard Walther und James Turrell rufen den einzelnen, individuellen Betrachter auf und exerzieren an ihm das (zu Unrecht verabschiedete) ‚Generalsubjekt‘ der ästhetischen Erfahrung, denn seine Besonderheit ist ja gerade, dass es als vereinzelt Individuum produziert wird, was auch Marx‘ zitierte Äußerung meint und was Kemp in seiner klassischen Studie zu Masaccios Begründung des perspektivischen Kunstbildes brillant analysiert hat (Masaccios Trinität im Kontext (1986), in: *Kemp-Reader*, hg. und eingel. v. Kilian Heck/Cornelia Jöchner, München/Berlin 2006, 43–76). „It’s for an idealized viewer“, sagt wiederum Turrell (zit. bei Kemp, 95). Dass Nauman und Walther diese narzisstische Liaison von Betrachter und Bild nicht fortsetzen, sondern durch die Eigenlogik apparativer Vorrichtungen untergraben, darf aber nicht konsequent durchdacht werden, denn das liefe wieder auf Adorno, den Spielverderber, hinaus.

Von einer rein deskriptiven Kommentierung aus, die Kritik allein in der skeptizistisch-ironischen Sprachhaltung bereithält, welche eine genießerische Wahrnehmung nicht sprengt, ist allerdings der qualitative Abstand zwischen den Beispielwerken Kemps nicht wirklich thematisierbar. Der in eine „Erfahrungskunst“ (95) bloß erweiterte statt reflektierte Kunstbegriff führt zu keiner substantiellen Differenzierungsmöglichkeit. Schon bei Turrell (*Afrum-Proto I*) vermisst man die Wahrnehmung und Wertung der gegenüber Nauman wieder bekräftigten, geradezu der Adoration dargebotenen Illusionstechnik.

DIE AUTONOME INSTITUTION UND DAS ERHABENE

Wenn Kemp in der Folge nun die wachsende Autonomie der Institution Kunst ins Visier nimmt, ist von Irritationsmomenten ohnehin keine Rede mehr. Die triumphale Beobachtung, dass Künstler um 1970 „zu Theorien jenseits von negativer Ästhetik aufschließen“ (102) wollten, mündet zwangsläufig in die Wahrnehmung, dass Kunst von Unterhaltung ununterscheidbar wird. Die derart „angewandte“ Rezeptionsästhetik realisiert sich in der

sogenannten *Institutional Theory of Art* mit ihrer ohne jedes Wenn und Aber festgehaltenen Erkenntnis, dass der Künstler den Bedingungen der Institution „nicht entgehen“ könne (107). Der häufige Hinweis auf Arnold Gehlen könnte somit ergänzt werden durch dessen Theorie der psychischen ‚Entlastung‘ der Industriegesellschaft durch die herabgesunkene, jedes Wahrheitsgehaltes beraubte Kunst. Kemps Ausführungen zum Umbau der repräsentativen Museumsarchitekturen zu „barrierefreien“ Sozialräumen und zum Museum als „therapeutischer Anstalt“ passen in dieses Bild, dem sich die Künstler anscheinend gänzlich unterordnen, indem sie auf Fülle und Vielfalt des Angebots und somit auf ein *easy viewing* setzen.

Sehr treffend hält Kemp mit Iser fest, dass Becketts „Minusverfahren“ heute durch das „Plusverfahren“ ersetzt werde (128). Der Kunstbetrieb als „Expanded Programming“ werde nicht nur durch das Selbstverständnis des Museums als „service provider within a feel-good, event-oriented culture“ getragen (Sabine Breitwieser, *Taking Part in the Museum*, in: *Afterall* 34, 2013, 18; zit. bei Kemp, 142), sondern auch von Künstlern wie Rudolf Stingel, der die Neue Nationalgalerie mit einem Orientteppich auslegte und im Untergeschoss noch Landschaftsbilder zeigte, von Richters Atlas-Prinzip, aber auch von der Methode der assoziativen Anreicherung durch eine diffuse Bedeutungs-fülle in der „relationalen Kunst“ (nach Nicolas Bourriaud), die sich gewissermaßen unsichtbar macht, indem sie den Künstler in beliebigen sozialen Rollen agieren lässt und dem vormaligen Betrachter die Rollen des Gastes, Zeugen, Protagonisten oder Koproduzenten anbietet. Wenn Kemp, obzwar er hier alle Vorannahmen der Rezeptionsästhetik maximal erfüllt sieht (146), in den solcherart veranstalteten Modellen für „Kooperation und Koexistenz“ die „sinnliche Erkenntnis der Gegenwart und deren phantasievolle Überwindung“ vermisst (156), zeichnet sich ein im Grunde klassizistischer Kunstbegriff ab, der von einer individuell zu leistenden imaginären Überwindung des Gegebenen ausgeht.

Die Eventkunst schließlich wird treffend als Zubereitung des Erhabenen für ein Massenpublikum charakterisiert. Mit Vergnügen liest man, wie Santiago Sierras *Haus im Schlamm* (2005) seine sublimen Großartigkeit nur retten konnte durch Verbot der Partizipation eines Publikums, das die Wände mit Herzen aus Schlamm dekorierte. Während hier noch versöhnlich zugestanden wird, dass der Besucher, sofern er reflexionsbereit ist und nicht nur ein Selfie in schlammbedeckten Gummistiefeln (168, Abb. 27) haben will, die politische Botschaft der Installation aufnehmen kann, liegt die von Olafur Eliassons *Weather Project* in der Tate Modern (2003) realisierte Ästhetik der Immersion für Kemp „Lichtjahre ab von dem Betrachter- oder Leserkonzept“ der Konstanzer Schule, das „ohne ästhetische Distanz nicht zu haben ist“ (178). Hier wird offensichtlich, dass die propagierte Methode zugleich auch eine Norm des Künstlerischen meint, die im Zeitalter einer autonom gewordenen Institution Kunst offenbar nicht mehr erfüllbar ist.

ENTMACHUNG DES BETRACHTERS

Kemps Buch endet mit einem Kapitel, das den Fokus auf den so genannten Nicht-Betrachter, nämlich den Sammler und Käufer, richtet und somit aus der Thematik eigentlich ausschert. Eben in dieser Isolierung der ökonomischen Sphäre wird jedoch die Verlustbekundung mit großer Wucht inszeniert. Mit Jeff Koons und Gerhard Richter behandelt Kemp Künstler, die keineswegs im Medium von partizipatorischer Installation und Aktion arbeiten. Thema ist vielmehr die Beziehung zwischen diesen weltweit höchst erfolgreichen Künstlern, die Millionensummen für ihre Werke erhalten, und ihren Kunden, den Käufern und Verkäufern ihrer Kunst. Kemp's Argument lautet hier: Die seit den 1960er Jahren auf Konzerngröße angewachsenen Galerien und Auktionshäuser beschäftigen mittlerweile ihre eigenen Spezialisten, die in der direkten Zusammenarbeit mit dem Künstler eine marktgerechte Aufbereitung von dessen Werk veranlassen und alle Rezeptionsstrukturen einer totalen Kontrolle unterwerfen.

Der Umweg über Kunstkritik und universitäre Kunstgeschichte ist nicht mehr vonnöten. Der unabhängige urteilende Betrachter wird nicht mehr gebraucht, um dem Kunstwerk Wert zu verleihen.

Diese Bewertung ist richtig und falsch zugleich. Kemp wird in seiner Untergangphantasie ein Opfer seiner konzeptuellen Vorgaben, die das Kunstwerk auf seine Außenbeziehung eingrenzen. Das ohne nähere Begründung gegen Adornos Negativitätsästhetik ins Feld geführte Postulat einer in die Gegenwart reichenden Kontinuität der klassischen Adressierung des Betrachters durch das Werk kann nur in die absurde Verallgemeinerung der Kunst zur Kulturindustrie führen. Mit einer gewissen Folgerichtigkeit versucht Kemp am Ende, Koons' und Richters Werke selbst nun auch dieser ‚äußeren‘ Einheit zu überführen. Er subsumiert kurzerhand die Farbtafelbilder von Richter und die Pluralität seiner Sujets und Techniken dem kapitalistischen Wachstumsgedanken (Stichworte: Produktpalette, Warenkorb, Produktion im Akkord). Gänzlich abwegig erscheint es, das „Blurring“ Richters dem „Flow“ der Immersions-Ästhetik zuzuordnen (204), es sei denn, man hielte die informelle Textur, aus der es stammt, für illusionistisch. Nicht nur an dieser Stelle fehlt die Auseinandersetzung mit der Forschung, die ihre Legitimation durchaus nicht immer von den Künstlern ableitet, sondern auf die ‚Sache‘ Kunst und den ihr inhärenten „Widerstand gegen das Mitspielen“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*) bezieht.

PROF. DR. REGINE PRANGE