

deutschsprachigen Bereich und darüber hinaus beispielhaften, engeren Zusammenarbeit zwischen den Fächern Kunstgeschichte und Geschichte zu gelangen. Es wird schwer sein, ein

zweites Mal eine derartige Fächerkonstellation zu finden.

Robert Suckale

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2013, 256 S., Eur 15,90 [D], ISBN 978-3-88506-697-2

Voller Erwartung wie sie dem schwer fassbaren Phänomen der Gegenwartskunst Kontur verleihen will, nimmt man Juliane Rebentischs neu in der Junius-Taschenbuchreihe *Zur Einführung* erschienenen Buch *Theorien der Gegenwartskunst* in die Hand. Sehr früh erfährt man jedoch, was man von ihrer Einführung *nicht* zu erwarten hat. Rebentisch will keine Erzählung der Kunstgeschichte der vergangenen 50 Jahre geben, sondern einen systematischen Überblick über kunsttheoretische Problemstellungen und Debatten, die sich an der Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst herausgebildet und entzündet haben (gleichwohl findet sich, insbesondere im letzten der vier Kapitel, eine Engführung dieses Überblicks mit einer kunstgeschichtlichen Entwicklung). Ein *close reading* bzw. *looking* einzelner Werke wird dabei nicht vorgenommen. Diese treten zumeist auch nur als austauschbare und letztlich beliebige, der Verdeutlichung, Affirmation oder Kritik der vorgestellten Theorien dienliche Beispiele auf.¹ Auch theoretische Positionen werden nur dann näher behandelt, wenn sie für eine basale Bestimmung von Grundzügen der Gegenwartskunst hilfreich sind. Eine Diskussion feministischer (Kunst)-Theorie oder von Theorien zum gegenwärtigen »Nachleben« der Malerei etwa sucht man vergeblich. Freilich sollte man sich von einer theoretischen Einführung in Probleme der Gegenwarts-

kunst keine eingehenden Werkanalysen (und auch keinen erschöpfenden Überblick über sämtliche Theorien) erwarten. Mitunter wäre aber eine stärkere Ableitung der theoretischen Debatten aus den oder zumindest deren engere Anbindung an die konkreten künstlerischen Arbeiten wünschenswert gewesen. In dieser Schwerpunktsetzung auf philosophisch-theoretische Fragestellungen lässt sich aber weniger eine etwaige Angleichung an den Geist der Reihe *Zur Einführung* erkennen, vielmehr wird darin die intellektuelle Herkunft der Autorin selbst sichtbar, die Philosophie und Germanistik an der Freien Universität Berlin studiert hat und gegenwärtig Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main unterrichtet. Mögen auch die besprochenen Kunstwerke insgesamt hinter den geführten philosophischen Diskurs zurücktreten, so ist Rebentischs Zugang doch von einer immer wieder hervortretenden eigenen kritischen Stimme geprägt, die eloquent zu pointierten Thesen führt und das Buch lesenswert macht. Einige dieser zentralen Thesen möchte ich im Folgenden vorstellen und besprechen.

Die eigene Historizität der Gegenwartskunst

Bereits in ihrer Einleitung stellt sich Rebentisch vehement gegen den Vorwurf der Indifferenz und

¹ In diesem Zusammenhang kann es missverständlich sein, dass Rebentisch ihren Zugang zur Gegenwartskunst zu Beginn als dezidiert »anti-empiristisch« beschreibt. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, 13. Seitenangaben im Folgenden im Text zitiert. Sie meint damit aber

keinen generellen Vorbehalt gegen intensive Werkanalysen und -beschreibungen, sondern gegen eine auf Vollständigkeit zielende Registratur des bloß faktisch Gegebenen ohne normative Richtlinien für eine qualitative Beurteilung von zeitgenössischer Kunst. In diesem Sinne wäre es, um Missverständnissen vorzubeugen aber

Geschichtslosigkeit an die Gegenwartskunst. Dieser lautet, dass die Kunstproduktion mit der Ablösung der Postmoderne (die als Bruch mit der vorangegangenen Moderne verstanden wird) durch das so genannte *Posthistoire* Anfang der 1990er Jahre in einen Zustand der ewigen Gegenwart jenseits jedweder geschichtlichen Entwicklung eingetreten sei, in dem einzig der Kampfschrei »anything goes« Gültigkeit habe. Damit wendet sie sich unter anderen gegen Philip Ursprung, der in seinem Buch *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute* aus der Beck'schen Wissensreihe von einer »permanenten Gegenwart« ohne geschichtliche Entwicklungstendenz spricht, in der die Gegenwartskunst wie in einer Endloschleife gefangen ist.² Rebentisch will die Gegenwartskunst stattdessen nicht als einen Bruch mit der Moderne und den Eintritt in einen permanenten Zustand der Geschichtslosigkeit verstehen, sondern als kritische Anknüpfung an ein wesentlich unvollendet gebliebenes modernistisches Projekt und als dessen Fortführung bzw. Überwindung: »Was wäre, wenn man die Absetzung der Gegenwartskunst von der Programmatik der Moderne weniger als einen Ausstieg aus der Geschichte, denn als eine kritische, eine begründete Wendung gegen bestimmte Aspekte der Moderne verstünde?« (12). Rebentisch sieht innerhalb der Gegenwartskunst sodann auch einen Fortschritt im Sinne eines gesteigerten kritischen Bewusstseins gegeben, und zwar sowohl der Vergangenheit als auch der eigenen Gegenwart gegenüber (eines Bewusstseins, das sich immer auch offen für Konzepte einer möglichen Zukunft hält).³ Daran wird ersichtlich, dass die Autorin den Begriff »Gegenwartskunst« nicht leer, sondern normativ verstanden wissen will, was sie in Folge zu dem Urteil führt, dass *alle* bedeutende Kunst zeitgenössisch in dem Sinne ist, dass sie – unabhängig von ihrem tatsächlichen Alter – eine kriti-

sche Stimme für ihre jeweiligen Zeitgenossen besitzt.⁴ Dies führt freilich wiederum zu einer extremen Weitung und Wandelbarkeit des Begriffs der zeitgenössischen Kunst oder Gegenwartskunst (und damit auch im schlechtesten Fall zu einer gewissen Beliebigkeit ihrer Bestimmung): was früher einmal zeitgenössisch (im oben erläuterten Sinne) gewesen sein mag, muss es für uns heute lange nicht mehr sein, und was für uns gegenwärtig zeitgenössisch ist, muss es keineswegs zwingend für künftige Generationen sein. Dies verdeutlicht aber gerade, dass Gegenwartskunst eine eigene Historizität besitzt, nicht nur im Hinblick auf ein kritisches Geschichtsbewusstsein, sondern auch hinsichtlich ihrer historischen Kontingenzen.

*Die Spezifik/Autonomie des Ästhetischen
und der Kunst als besondere Form von Freiheit*

Im Zentrum von Rebentischs Überlegungen steht ein bestimmter Begriff von ästhetischer Erfahrung, wie er sich nach 1970 aus einer Wende der deutschsprachigen philosophischen Ästhetik herausgebildet hat und wesentlich mit den Gedanken Rüdiger Bubners assoziiert wird. Diese Wende besteht darin, dass die Eigenart, die Spezifik des Ästhetischen nicht mehr in bestimmten oder definitiv bestimmbareren Objekteigenschaften (wie noch mitunter in der modernistischen Kunsttheorie, etwa bei Clement Greenberg), sondern in der eigentümlichen Erfahrung verortet wird, die sich zwischen Kunstwerk und Rezipient entfaltet: »[D]ie Spezifik des Ästhetischen wird nun in einem besonderen Verhältnis zwischen interpretierendem Subjekt und wesentlich bedeutungs offenem Objekt ausgemacht« (26). Schon Umberto Eco hatte in seinem 1962 erschienenen Buch *Opera aperta (Das offene Kunstwerk)* auf die konstitutive Rolle der jeweiligen Interpreten im Umgang mit Kunst aufmerksam gemacht. Rebentisch

vielleicht treffender gewesen, diesen Zugang als »antipositivistisch« zu charakterisieren.

² Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, 2., durchgesehene Auflage der Originalausgabe 2010, München 2012, 10.

³ Vgl. hierzu auch Christoph Menke/Juliane Rebentisch,

Die Gegenwart des Fortschritts, in: Dies. (Hrg.), *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, Berlin 2006, 9–18.

⁴ Von zeitgenössischer Kunst zu sprechen würde demnach ein emphatisches Verständnis von Gegenwartskunst implizieren, die ja streng genommen bloß das gegenwärtig Produzierte bezeichnet.

zufolge lässt sich nun ein historischer Zusammenhang dieser bestimmten Vorstellung von einer spezifisch ästhetischen Erfahrung mit der Herausbildung explizit offener Werkformen und den damit einhergehenden Entgrenzungstendenzen in der Kunstentwicklung seit den 1960er Jahren erkennen. Diese erschüttern die drei wichtigsten Säulen der modernistischen Kunsttheorie: die Idee des in sich geschlossenen Werks, die Einteilung der Kunst nach Künsten, Gattungen bzw. Medien und die klare Abgrenzung der Kunst gegenüber der Nichtkunst. Zentral für Reben-tisch ist dabei, dass sich ein Verständnis der von ihr konturierten ästhetischen Erfahrungsspezifika in der offenen Form dieser Werke manifestiert bzw. diese jenes begünstigt und sogar provoziert. Das Werk im emphatischen Sinne nimmt dieser Vorstellung zufolge erst im Prozess der ästhetischen Erfahrung Gestalt an.⁵ Infolge koppelt Reben-tisch in einem wichtigen Argumentationsschritt das Konzept einer spezifisch ästhetischen Erfahrung der Offenheit von Bedeutung an die Autonomie der Kunst: »Denn die spezifische Würde der Kunst – genauer: ihre Autonomie – besteht gerade darin, dass sie sich den verstehenden Aneignungen, zu denen sie gleichwohl provoziert, immer auch wieder entzieht« (37). Dies bedeutet, dass sich die als wesentlich bedeutungsoffen charakterisierten Werke der Gegenwartskunst ausdrücklich und dauerhaft einer definitiven (begrifflichen wie auch praktischen) Appropriation entziehen, was schließlich auch den Grund bildet, dass »wir in ihrer Gegenwart [der offenen Kunstwerke, GH] mehr und anderes sein können, als Subjekte, die über Objekte verfügen« (ebd.).

Spätestens hier wird deutlich, was für Reben-tisch bei einer gelungenen ästhetischen Erfahrung alles auf dem Spiel steht: nicht nur die Autonomie der Kunst gegenüber sämtlichen heteronomen Bestimmungsversuchen (sei es von Seiten der Philosophie, der Kunsttheorie oder des Marktes),⁶ sondern auch unsere Freiheit von ebendiesen instrumentellen Verfügungszwängen, die eine besondere Form der Lust generiert. In einer so verstandenen ästhetischen Erfahrung zwingt weder das Kunstwerk dem Betrachter durch konkrete Eigenschaften eine fixierte Bedeutung auf, noch unterwirft der Betrachter seinerseits das Objekt seinem bestimmenden und definitiven Urteil.⁷ Dass unsere Erfahrung mit einem schönen Gegenstand oder gelungenen Kunstwerk nicht einfach unter einen Begriff subsumiert und arretiert werden kann, war bereits eine zentrale Einsicht Immanuel Kants in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790). Bubner, von Reben-tisch in diesem Zusammenhang zitiert, formulierte dazu treffend: »Kein Name trifft es ins Herz.«⁸

Die zunehmende Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst seit den 1960er Jahren hat nach Reben-tisch zu einer Verschiebung des Autonomiebegriffs weg vom einzelnen Objekt hin auf die spezifische Erfahrung des Betrachters mit dem offenen Kunstwerk geführt (das nun oftmals nichtkünstlerische Elemente in sich aufnimmt). Darin lässt sich übrigens die paradoxe Struktur bemerken, die Jacques Rancière als Herz des von ihm so genannten *Ästhetischen Regimes* erkannt hat: dieses eröffnet in dem Maße die Möglichkeit einer spezifisch ästhetischen Erfahrung, wie es die Grenzen zu den gewöhnlichen

5 Darin mag man auch einen Grund für Reben-tischs »anti-empiristischen« Zugang (siehe Anm. 1) erkennen: Bei der Betrachtung und auch Beschreibung von Kunst soll es nicht um eine Aufnahme des bloß Gegebenen gehen, das sich letztlich immer nur als vermeintlich harte Faktizität herausstellt. Ein Werk ist nicht einfach gegeben: es entfaltet sich in seinen materiellen, formalen und inhaltlichen Dimensionen allererst in der Erfahrung mit ihm.

6 Dies ist auch der Grund für Reben-tischs Weigerung, Phänomene der Gegenwartskunst vorschnell auf Effekte der Globalisierung zu reduzieren. Bei Philip Ursprung heißt es wiederum: »Was wir heute unter ›Kunst

der Gegenwart‹ verstehen, also die Kunst der Industrialisationen zwischen etwa 1960 und heute, ist – so meine These – untrennbar mit der Globalisierung verbunden.« Ursprung (wie Anm. 2), 9. Zwar versteht Ursprung Werke der Gegenwartskunst nicht als direkte Abbildung von Globalisierungsprozessen, aber doch als eine Art von Symptomen sozioökonomischer Entwicklungen, die sich mit dem Begriff Globalisierung in Verbindung bringen lassen.

7 Die Kritik an einem asymmetrischen Subjekt-Objekt-Verhältnis und der Entwurf eines durch ästhetische Verunsicherung induzierten anti-hierarchischen Verhält-

Dingen des Alltags destabilisiert.⁹ Autonom ist ein Kunstwerk diesem Verständnis nach nicht mehr in dem Sinne, dass man es eindeutig von einer Sphäre der Nichtkunst abgrenzen könnte, sondern weil es – gerade *durch* die Integration außerkünstlerischer oder kunstfremder Elemente – eine spezifisch ästhetische Erfahrung mit ermöglicht, die zu einer reflexiven Transformation unserer »gewöhnlichen Welthabe« (134) führt: »Diesem Mehr der Objekte entspricht auf der anderen Seite ein ästhetisch, nämlich auf spezifische Weise reflexiv gewordenes Subjekt, das nicht zuletzt seinem eigenen lebensweltlichen Kontextwissen in den Spiegelungen und Brechungen des ästhetischen Scheins distanziert, fremd begegnet« (51). Autonom ist eine ästhetische Erfahrung deshalb nicht mehr in dem Maße zu nennen, wie sie uns von der Lebenswelt trennt (dies wäre reiner Ästhetizismus), sondern wie sie es uns ermöglicht, ebendieser bekannten Lebenswelt im Modus einer reflexiven Distanz neu und anders – fremd – zu begegnen. Die ästhetisch induzierte Änderung unserer Perspektive auf die Welt betrifft nicht nur unseren meist unreflektierten Umgang mit nichtkünstlerischen oder nichtästhetischen Objekten, also etwa Gebrauchsgegenständen, sondern ebenso konventionalisierte Haltungen und Einstellungen, aber auch so scheinbar Unvermitteltes wie Emotionen. Darin liegt für Rebentisch denn auch die spezifische Politizität einer ästhetischen Erfahrung mit welthaltiger Kunst: sie vermag uns aus bloßen Mittel-Zweck-Relationen ebenso wie aus eingefahrenen Ansichten und Meinungen zu befreien.¹⁰ Autonom ist die Kunst also, weil sie eine spezifisch ästhetische

Erfahrung ermöglicht, die sich von einer lebensweltlichen Erfahrungsweise abhebt, spezifisch ist sie umgekehrt, weil sie dabei einer autonomen Eigenlogik oder Eigengesetzlichkeit folgt (»autonom« heißt direkt übersetzt: sich selbst das Gesetz geben).

Das reflexive Subjekt einer ästhetischen Erfahrung wird von Rebentisch nun nicht als abstraktes (wie noch bei Kant), sondern als konkret und sozial geprägtes vorgestellt. In einer derartig verfassten Erfahrung werden wir uns, so die Autorin, »als historisch und kulturell je unterschiedlich situierte Subjekte [thematisch]« (56). Aus dieser Vereinzelung ergibt sich unmittelbar die Frage nach der Vermittlung, Vermitteltheit und Vermittelbarkeit unserer jeweiligen ästhetischen Urteile, mithin die Frage nach den Dimensionen von Gemeinschaft und Intersubjektivität im Umgang mit Kunst. Im Anschluss an diese Exposition diskutiert Rebentisch das Konzept der *Relationalen Ästhetik* von Nicolas Bourriaud, die von allen diskutierten theoretischen Positionen in der Massierung der Kritik am schlechtesten (man möchte gar sagen: unverhältnismäßig schlecht) wekommt. Bourriauds Konzept sieht vor, den distanzierten Bezug isolierter Individuen auf einen konkreten Gegenstand in einer Ausstellung durch einen Kontakt der Ausstellungsbesucher miteinander in einer experimentell-partizipativen Situation zu ersetzen, die zur spontanen Bildung einer partikularen Gemeinschaft führen soll. Rebentisch wirft dieser Vorstellung mitunter vor, die Wirklichkeit mitsamt ihren Ausschlussmechanismen durch einen naiven Begriff von authentischer Gemeinschaft vielmehr zu perpetuieren, als sie

nisses zwischen Werk und Betrachter bildete bereits den argumentativen Kern von Rebentischs Bestimmungsversuch der spezifischen Ästhetik installativer Kunst. Vgl. Dies., *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003. Zum Problem wird darin allerdings, dass dieses Werk-Betrachter-Verhältnis für die Kunst generell gelten soll, womit die Spezifik installativer Kunst wiederum daraufhin reduziert wird, dieses grundsätzliche Verhältnis explizit zu machen.

⁸ Rüdiger Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: Ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 7–51, hier 42. Hier zit. n. Reben-

tisch (wie Anm. 1), 47. Zur wesentlichen Nichtbeurteilbarkeit des gelungenen ästhetischen Gegenstandes vgl. auch Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, darin bes. das Kapitel Das Urteil: zwischen Ausdruck und Reflexion, 56–81.

⁹ Vgl. etwa Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik (Malaise dans l'esthétique)*, 2004), Wien 2007.
¹⁰ Zur Verteidigung des Ästhetischen bzw. von transformativen Phänomenen der Ästhetisierung als Ermöglichungen einer besonderen Gestalt der Freiheit vgl. auch Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.

aufzubrechen. Statt Intersubjektivität als Form des gemeinschaftlichen Austausches in einem situativen Kontakt miteinander zu betrachten, sieht Rebentisch eine intersubjektive Struktur bereits in der ästhetischen Begegnung *Einzelner* mit offenen Kunstwerken zu Tage treten: »reflexiv thematisch wird, für jede und jeden einzeln, vielmehr jene Intersubjektivität, die unsere Erfahrungen immer schon prägt: der dynamische Horizont unserer kulturellen und sozialen Hintergrundannahmen« (70), was mithin zu einer »reflexiven Problematisierung jener intersubjektiv gebildeten Überzeugungen, die uns – auf je unterschiedliche Weise – als historisch und gesellschaftlich situierte Subjekte ausmachen« (ebd.), führen soll. Hier ist meines Erachtens jedoch fraglich, ob eine solche reflexive Thematisierung von Annahmen sowie die Problematisierung von Überzeugungen allein in der individuellen Begegnung Einzelner mit einem offenen Kunstwerk möglich sind. Statt wie Rebentisch die Dimension des Intersubjektiven in die Relation zwischen Werk und Betrachter zurückzunehmen, sollte man vielmehr versuchen, die von Bourriaud getrennten Modi des Umgangs mit Kunst – der individuelle Bezug einzelner Subjekte auf ein Werk einerseits und den gemeinsamen Kontakt dieser Subjekte miteinander in einer Situation des Austauschs – zusammen zu denken. Denn oftmals werden uns erst im Gespräch mit anderen über ein konkretes Werk unsere Meinungen und Haltungen wirklich fremd.¹¹

Rebentischs Einführung insgesamt ließe sich als der Versuch lesen, die spezifische Struktur einer ästhetischen Erfahrung herauszuarbeiten und theoretisch zu fassen. Etwas provokant könnte man deshalb statt von Theorien der Gegenwartskunst im Plural auch von *einer* Theorie der Gegenwartskunst im Singular sprechen. Denn das explizit offene Kunstwerk und mit ihm die spezifische Offenheit und Unabschließbarkeit ei-

ner ästhetischen Erfahrung machen in den Augen der Autorin einen, wenn nicht *den*, Grundzug der zeitgenössischen Kunst aus. Daraus ergeben sich meiner Ansicht nach jedoch einige Probleme. Zunächst hilft Rebentisch zufolge das ausdrücklich offene Kunstwerk der Gegenwart nur aufzudecken, dass Kunstwerke *insgesamt* von einer generellen Bedeutungsoffenheit gekennzeichnet sind. Die Spezifik der Gegenwartskunst wird dann aber in dieser Perspektive darauf reduziert, diese grundsätzliche Bedeutungsoffenheit in ihren Formen zu explizieren, was freilich eine wichtige Errungenschaft darstellt, der zeitgenössischen Kunst aber im gleichen Zug auch wieder von ihrer Eigenheit nimmt.¹²

Mitunter drängt sich zudem der Eindruck auf, Rebentisch versuche mit der Vorstellung einer spezifisch ästhetischen Erfahrung die Autonomie der Kunst zu retten. Nun erscheint aber die Identifizierung von ästhetischer Spezifik mit autonomer Kunst in mehrerlei Hinsicht schwierig. Denn sowohl die Kunst als auch die Eigenlogik des Ästhetischen selbst arbeiten beständig an einer Auflösung dieser Identifikation. So haben die offenen Werke der Gegenwartskunst durch die Integration kunstfremder Elemente wesentlich zum Aufwerfen der Frage beigetragen, ob man nicht-künstlerischen Objekten, wie etwa Gebrauchsgegenständen, außerhalb des Kunstkontextes nicht ebenfalls ästhetisch distanziert begegnen kann. Wenn der Gebrauch zu einem bestimmten Zweck den Sinn eines solchen Gegenstandes festlegt, so kann man sich leicht vorstellen, dass dieser sich auf ein semantisch unergründliches Potenzial hin öffnet, wenn seine Handhabe nicht mehr so reibungslos läuft wie sonst. Dies muss nicht allein deshalb geschehen, weil er aus der Lebenswelt in einen Kunstkontext transplantiert wird, sondern kann schlicht und einfach passieren, wenn er kaputt geht oder uns aus anderen Gründen fremd

11 Etwas weiter unten spricht Rebentisch zwar von einer »Gemeinschaft derer, denen die Selbstgewissheit ihrer eigenen Urteilspraxis suspekt geworden ist« (84), vor der Folie ihrer vorangegangenen Ausführungen suggeriert dies aber, dass das Verbindende die (durch die Begegnung Einzelner mit Kunstwerken induzierte)

Verunsicherung ist und nicht, dass diese Verunsicherung allererst durch die Begegnung Einzelner mittels Kunst hervorgerufen wird. Vgl. hierzu auch das Gespräch zwischen Juliane Rebentisch und Dominique Laleg, in: *all-over. Magazin für Kunst und Ästhetik* 3, 2012, 26–35.

wird. Er kann plötzlich aus selbstverständlicher Zuhandenheit in reflexiv-thematische Vorhandenheit kippen, um mit Begriffen Martin Heideggers zu sprechen.¹³ Oftmals ist dazu ein Einstellungswechsel unsererseits ausreichend. Manchmal kann es aber auch vorkommen, dass wir auf Objekte stoßen, von denen wir zuerst gar nicht wissen, was sie überhaupt sein sollen. Nicht alles außerhalb der Kunst ist uns immer gleich lebensweltlich restlos erschlossen. Kunstwerke sind Dinge, »von denen wir nicht wissen, was sie sind«¹⁴, so zitiert Rebentisch Theodor W. Adorno. Nach dem zuvor Ausgeführten erscheint es jedoch nicht mehr zwingend, derartige Dinge bloß auf die Sphäre der Kunst zu beschränken. Mithin wäre diese Sphäre nur der privilegierte Ort einer ästhetischen Erfahrung, nicht mehr ihr alleiniger – autonomer – Wirkungsbereich. Damit wird die Frage nach der Spezifik von Kunst allerdings nicht obsolet, vielmehr stellt sie sich mit neuer Dringlichkeit.

*Die Normativität des Urteils –
Was ist gute (zeitgenössische) Kunst?*

Zu Beginn ihres Buches führt Rebentisch aus, dass es ihr darum gehe, »einige Bausteine für einen *normativen* Begriff von Gegenwartskunst zusammenzutragen« (23) und weiter: »Die Perspektive der Einführung ist also keineswegs neutral: Sie entspricht dem Programm einer als kritisches Projekt verstandenen Kunsttheorie, nämlich ein Verständnis der Kunst im Lichte ihrer besten Möglichkeiten zu entwickeln« (ebd.). Nach der Lektüre des Buches wird retrospektiv deutlich, dass die »besten Möglichkeiten« der Kunst im bedeutungs-offenen Werk begründet liegen. Denn dieses ermöglicht gerade durch seine

semantische Offenheit eine spezifisch ästhetische Erfahrung, in der es sich sämtlichen Bestimmungsversuchen (die von ihm gleichwohl provoziert werden) immer wieder entzieht und infolge dessen seine Autonomie zu wahren vermag. Dies führt wiederum zur Paradoxie, dass künstlerische Arbeiten in dem Maße als gut und gelungen beurteilt werden können, wie sie sich einer bestimmenden Beurteilung verweigern,¹⁵ während das ästhetisch Beurteilbare im Umkehrschluss das ästhetisch Schlechte oder Misslungene wäre.¹⁶

Dass nun in der gesamten Einführung bemerkenswerterweise kein einziges Kunstwerk ausdrücklich als gut oder schlecht beurteilt wird, mag aber weniger mit der von Christoph Menke herausgearbeiteten Paradoxie zu tun haben, dass ein bestimmt als gut beurteilbarer Gegenstand gleichzeitig ein misslungener wäre (was ohnehin nicht ganz nachvollziehbar ist), sondern vielmehr mit der grundlegenden Schwierigkeit, *überhaupt* zu bestimmen, welches Werk nun bedeutungs-offen bzw. gelungen ist oder nicht – oder ob es Bedeutungs-offenheit nur oberflächlich vorspiegelt.¹⁷ Die Einschätzung künstlerischer Arbeiten als bedeutungs-offen ist immer auch mit abhängig von den individuellen Hintergrundinformationen ihrer jeweiligen Betrachter und damit relativ willkürlich, von der Frage einmal abgesehen, ob diese die Ansicht teilen, dass Bedeutungs-offenheit ein Kriterium für gelungene Kunst darstellt.

Vorausgesetzt, man teilt diese Ansicht, so laufen Bedeutungs-offenheit, Unbestimmtheit bzw. Unbestimmbarkeit und Nichtbeurteilbarkeit Gefahr, für sich allein genommen noch keine hinreichenden Merkmale für gelungene Kunst darzustellen, mithin in sich zu undifferenziert zu sein. Man müsste deshalb immer für den Einzelfall genau klären, *wie* eine künstlerische Arbeit

12 Ein vergleichbares Problem liegt meines Erachtens auch in Rebentischs *Ästhetik der Installation* vor (siehe Anm. 7).

13 Zu Phänomenen der Störung und dem Auffälligwerden des Zeugs vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 2006, 73 f.

14 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, 174. Hier zit. n. Rebentisch (wie Anm. 1), 34.

15 Adorno hatte zur Aporie der Ästhetik insgesamt vermerkt: »Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ.« Adorno (wie Anm. 14), 113. Hier zit. n. Rebentisch (wie Anm. 1), 206.

16 Vgl. dazu Menke (wie Anm. 8), 57.

17 Dass gerade diese Unbestimmtheit im Urteil wiederum ein Anzeichen für ästhetisches Gelingen darstellen würde, zeigt die Schwierigkeit, hier überhaupt zu einem explizit negativen Urteil zu gelangen.

diese Eigenschaften jeweils durch konkrete (bestimmte) künstlerische Operationen ins Werk setzt, wozu sich im Buch auch einige Ansätze finden, und *wodurch* sie sich von anderen Formen der Unbestimmtheit im nichtkünstlerischen Bereich spezifisch unterscheiden. Da Gegenwarts-kunst Rebentisch zufolge aber die generelle Bedeutungsoffenheit von Kunst überhaupt expliziert, büßt die Normativität des Urteils über gelungene Kunstwerke wiederum an Strenge ein. Zudem folgt aus der Breite dieses Ansatzes eine gewisse Beliebigkeit der Beispiele, die bereits bei der Auszeichnung zeitgenössischer Kunst als gegenwärtig bedeutend vorliegt: Für ein bedeutungsoffenes bzw. bedeutendes Werk ließe sich dann auch ein anderes einsetzen.

Die grundlegende Vorsicht gegenüber einem bestimmenden Urteil, sei es nun positiv oder negativ, verursacht einige Schwierigkeiten. So muss etwa das intensive Beschreiben und Analysieren von Kunst und ihren konkreten Eigenschaften immer dann suspekt werden, wenn es zu einem bestimmenden Urteil über das Gelingen oder Misslingen eines Kunstwerks führen sollte. Die generellen Vorbehalte gegen derartig verfasste Urteile muss man nun aber nicht unbedingt teilen, es kommt immer auch auf deren jeweilige kritische Begründung an.

Die Skepsis gegenüber bestimmenden Urteilen hat schließlich auch Folgen für die Politizität bzw. Kritikalität von Kunst. Da sie um der Wahrung ihrer Autonomie willen nicht in die Nähe allzu konkreter Aussagen gelangen soll, bleibt sie letztlich auf den Bereich des Unbestimmten beschränkt, in dem die Problematisierung von Aus-

sagen und Urteilen überhaupt stattfindet. Kunst ist in dieser Perspektive allein ästhetisch politisch, nämlich durch den stets aufrechterhaltenen Abstand zu einer lebensweltlichen Politik: »Wiederum assoziiert sich die Kunst der Politik hier gerade durch die Differenz, die sie zugleich zu ihr hält« (217). Souverän wirken künstlerische Arbeiten demnach nur durch die Aufrechterhaltung ihrer Autonomie.¹⁸ Freilich ist eine bloß oberflächlich-plakative Kritikalität selbst einer strengen Kritik zu unterziehen. Der grundsätzliche Vorbehalt gegenüber direkten Aussagen durch Kunst führt im gleichen Zug jedoch im schlechtesten Fall zu einer Art von ästhetischer Beruhigung, die sich mitunter auch in Rancières Thesen zur Kunst, die kraft ihrer paradoxalen Verfasstheit politisch wirken soll, bemerken lässt.¹⁹

Obwohl Juliane Rebentisch in ihrer Einführung versucht, den theoretischen Rahmen für eine kritische Beurteilung von Gegenwarts-kunst bereitzustellen, schwächen doch bestimmte Argumentationsstränge ein strenges normatives Urteil immer wieder ab. Mitunter ist nicht ganz einzusehen, warum die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung allein an die Kunst gebunden sein muss. Und dass dieser einzig die Rolle zuge-dacht wird, das lebensweltlich Bestimmte in Zweifel zu ziehen und dadurch gleichsam *ex negativo* einen indirekten Effekt zu erzielen, wirkt bei aller berechtigten Verteidigung der Autonomie und Skepsis gegenüber der Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis manchmal etwas allzu nüchtern.

Gabriel Hubmann

18 Zur Korrelation von Autonomie und Souveränität der Kunst vgl. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1988), Frankfurt am Main 1991.

19 Vgl. hierzu etwa Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig? (Si l'art résiste à quelque chose)*, Berlin 2008.