

Die Handlungsmacht des Betrachters – Kunstaussstellungen und ihr Publikum

Karl Schawelka



Die Handlungsmacht des Betrachters - Kunstaustellungen und ihr Publikum

Karl Schawelka

Die Handlungsmacht des Betrachters – Kunstaussstellungen und ihr Publikum

Karl Schawelka

*„So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig,
man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit
und Umständen das möglichste getan hat.“*

(Johann Wolfgang von Goethe)

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© Bauhaus-Universitätsverlag als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2025

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Lektorat: Maria Erdmann

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Umschlaggestaltung von Monika Aichinger unter Verwendung des Werks

Presence (2012) von Laura Schawelka

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

ISBN 978-3-95773-321-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

1	Einleitung	7
2	Das innere subjektive Erleben als blinder Fleck der Geisteswissenschaften und die Grenzen experimenteller psychologischer Untersuchungsmethoden	25
2.1	Kritik an der allzu simplen Anwendung des Reiz-Reaktions-Schemas bei der Kunstrezeption	36
2.2	Die Besonderheiten des Publikums von Kunstausstellungen	45
3	Fernsicht und der imaginative Modus	58
3.1	Der imaginative Modus im Verhältnis zur ästhetischen Einstellung	76
3.2	Wahrnehmung als kontrollierte Halluzination und die Fiktionalität von Kunstwerken	92
3.3	Framing – die Kategorisierung eines Stimulus als Kunst	113
4	Die Institutionentheorie und die Räume des künstlerischen Feldes	125
4.1	Das gegenwärtige Ausstellungswesen als setting – Einführung und Allgemeines	132
4.2	Soziokulturelle Faktoren des settings von Kunstausstellungen	148
4.3	Die Einflüsse des konkret-räumlichen settings von Kunstausstellungen	158
5	Eustress bei einem Ausstellungsbesuch und Einführung in die ästhetische Triade	176
5.1	Die perzeptuelle Stufe der Kunstbetrachtung	186
5.2	Die Rolle der Emotionen bei der Rezeption von Kunst	199
5.3	Kognitive Aspekte – die Suche nach Erklärungen bei der Kunstrezeption	214
5.4	Kritik am Modell der ästhetischen Triade und Anmerkungen zum Belohnungssystem	230

6	Die Handlungsmöglichkeiten der Betrachter bei einem Ausstellungsbesuch	243
6.1	Die Rolle der Aufmerksamkeit beim Besuch von Kunstaustellungen	259
6.2	Die Rolle von Dopamin und des Salienz-Netzwerks	274
6.3	Die Rolle veränderter Bewusstseinszustände bei der Rezeption von Kunst	288
6.4	Veränderte Bewusstseinszustände und ihre Beziehung Träumen	310
6.5	Überlegungen zur allgemeinen und zur gegenwärtig üblichen Kunstrezeption	315
7	Aura, Präsenz und agency: das Thema der Lebendigkeit von Kunstwerken	341
7.1	Flow und chills	367
7.2	Schönheit	380
7.3	Das Erhabene	403
7.4	Das „Interessante“ als Schlüsselbegriff der zeitgenössischen Kunst	415
8	Ausblick – die soziale Seite der Kunstbetrachtung	433
9	Literaturverzeichnis	455

1

Einleitung

*„Ce qui entend le plus de bêtises dans le monde
est peut-être un tableau de musée“*

(Edmond und Jules de Goncourt)

Einführende Bemerkungen

Wie Michel de Certeau angesichts des Fernsehens seiner Zeit ausgeführt hat, sollte die Analyse der ausgestrahlten Bilder ergänzt werden durch ein Studium dessen, was die kulturellen Konsumenten daraus konstruieren.¹ Dies gilt, wie ich meine, im gleichen Maß für die Betrachter² von Kunstwerken in Kunstaustellungen. Von einem Kunstwerk kann man eigentlich erst dann sprechen, wenn es von einem Publikum rezipiert wird, das bestimmte Erfahrungen mit dem Werk macht.

Im vorliegenden Versuch will ich mich mit so etwas wie einer Psychologie der Rezeption bildender oder genauer: bildhafter Kunst befassen. Im Zentrum meiner Argumentation stehen Malerei, Skulptur und – mit Abstrichen – Architektur. Musik und Literatur dagegen werden höchstens gelegentlich berührt, während Performances und Videokunst, sofern sie im Ausstellungswesen vorkommen, durchaus mitbedacht werden.

Was die Situation betrifft, in der Erfahrungen an und mit Kunstwerken gemacht werden, werde ich aus pragmatischen Gründen mich auf das für unsere Gegenwart so wichtige Ausstellungswesen visueller Kunstwerke beschränken, wie sie unser gegenwärtiger westlicher Kunstbetrieb in großer Zahl zur Verfügung stellt. Zeitlich und räumlich geht es um die letzten beiden Dezennien im westlichen Kulturkreis. Mir ist klar, dass damit eine Einengung auf eine Sparte der Hochkultur (oder vielleicht auch der mittleren bis unteren Hochkultur) verbunden ist, hoffe aber, dass die hier vorliegenden Verhältnisse *mutatis*

1 Vgl. Michel de Certeau: *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire, Paris: Union Générale d'Édition 1980. Vgl. auch Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin: Merve-Verlag 1988, S. 13: „So muss zum Beispiel die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder (Vorstellungen) und der vor dem Fernseher verbrachten Zeit (ein Verhalten) durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden und mit diesen Bildern ‚fabriziert‘“.

2 Aus Gründen der Lesbarkeit wird in diesem Text das generische Maskulinum genutzt. Es sind stets alle Geschlechter gemeint.

mutandis auch auf andere Bereiche übertragbar sind. Dabei geht es mit nicht darum zu untersuchen, was Kunst ist, sondern darum, was sie im Betrachter bewirkt.

Der passive Charakter des Zuschauens

Betrachter, Beobachter, Zuschauer oder Zeugen sind geradezu definitionsgemäß passiv, d. h. passiv in dem Sinn, dass sie auf das, was sie beobachten, betrachten oder eventuell später bezeugen nicht unmittelbar einwirken, sei es, weil sie dazu gar nicht in der Lage sind, sei es, dass sie es vorziehen sich nicht einzumischen. In alltäglichen Situationen macht es allerdings einen Unterschied, ob die Agenten eines Geschehens bemerken, dass sie von anderen beobachtet oder gar mit einem Smartphone gefilmt werden oder nicht. Sie ändern vielleicht ihr Verhalten. Im Ausstellungswesen können oder dürfen Betrachter das zu Betrachtende in der Regel nicht beeinflussen. Sie haben keine Macht, in das Geschehen einzugreifen. Wie sehr mich ein Werk berührt oder kalt lässt, ändert das Werk als physisches Gebilde nicht. Etwas anders steht es bei Life-Veranstaltungen oder auch interaktiven Werken. Da gibt es Interaktionen der jeweiligen Performer (oder Werkformen) mit dem Publikum, die durchaus das Dargebotene anfeuern oder dämpfen können. Dies gilt etwa für die Rock- und Popmusik, wo Mitsingen und rhythmisches Mitbewegen nicht ungewöhnlich sind. Wenn man – wie im vorliegenden Text – vom üblichen Ausstellungsbetrieb ausgeht, so spielen solche Formen von Interaktionen jedoch nur eine geringe Rolle.

Es gibt dennoch diverse Handlungsmöglichkeiten mit denen das Publikum die Veranstalter, Kuratoren Ausstellungsgestalter etc. beeinflussen können, etwa indem sie eine Ausstellung erst gar nicht besuchen, oder im Besucherbuch Kritik äußern, Leserbriefe verfassen oder in Blogs und auch im Bekanntenkreis auf die jeweilige Ausstellung zu sprechen kommen. Diese unbestreitbare Form von Handlungsmacht wird hier aber nicht weiter untersucht. Mir geht es im vorliegenden Text allein um die inneren und äußeren Handlungen und Vorgänge, die ein Betrachter vor einem Werk vollzieht oder auch nicht, d. h. um das, was ihn motiviert, was er erlebt oder erleben will, welche Erfahrungen er anstrebt und was ihm eventuell Befriedigung verschafft. Dazu gehört, ob und was er betrachtet, wie lange und intensiv sowie auf welche Weise er dies tut. Handelt er dabei folgerichtig? Mit allen diesen Handlungen kann er jedoch auf das jeweilige visuelle Angebot nicht einwirken. Wenn jemand geneigt wäre, ein Bildwerk zu verbessern oder sonst wie zu verändern, müsste er mit juristischen Konsequenzen rechnen.

Die inneren Handlungen des Betrachters

Auch wenn der Betrachter nur wenig äußerlich sichtbare Handlungen vollzieht, ist er doch nicht passiv, jedenfalls nicht, wenn er das, was er betrachtet zu verstehen sucht, nach Gründen fahndet, vergleicht, interpretiert oder beobachtet. Dies alles erfordert bestimmte Formen von Aufmerksamkeit, was geistig anspruchsvoll und nur begrenzte Zeit möglich ist. Schon die Suche nach Verständnis ist nie passiv, sondern impliziert aktive Sinnsuche, was explorative und reflexive Tätigkeiten erfordert. Dies gilt insbesondere, wenn man das Gesehene auf sich bezieht, eine eigene Geschichte entwickelt und seine eigene Deutung entwickelt. Schon die Entscheidung, welchem Objekt man

sich zuwenden und seine Aufmerksamkeit schenken will verlangt aktives Handeln. Gleiches gilt für die Bereitschaft, sich emotional affizieren zu lassen. Auch die Frage, ob man etwas zu memorieren sucht, um gegebenenfalls sich daran erinnern zu können oder später davon berichten zu können, bedingt geistige Aktivitäten.

Die Vervollkommnung der innerlichen Handlungsmacht

Betrachter suchen darüber hinaus auch danach, was ihnen die besten, beglückendsten oder bedeutsamsten Erfahrungen verschafft. Sie suchen aktiv nach einer gewissen Belohnung. Menschen, die unter Anhedonia leiden, können mit Kunstwerken nichts anfangen. Offensichtlich kann man die angesprochenen Formen der Handlungsmacht aktiv entwickeln und seine Fähigkeiten der Interpretation erweitern und verbessern. Sich mit Kunstwerken kognitiv auseinanderzusetzen, dürfte sogar eine der wichtigsten Quellen von Lustempfinden sein. Es begleitet und motiviert Lernvorgänge, die wir (unbewusst) als relevant oder bedeutsam beurteilen.

Das Problem der Projektion

Wer nach einer Interpretation sucht, die zu maximaler innerer Belohnung führt, mag zwar eine bedeutende Erfahrung machen, aber diese wird in mehr als nur gewisser Weise vom Interpretieren erzeugt. Was wir von Kunstwerken wie der Brillo-box Warhols lernen können, dürfte mehr vom Betrachter und seinem Wissen als von den physisch wahrnehmbaren Eigenschaften des Objekts zu stammen. Subjektiv neigen wir allerdings dazu, unsere Erlebnisse als von außen stammend anzusehen. Einerseits gibt es kein Verständnis, keine Wertschätzung und keinen Genuss von Kunstwerken ohne subjektiven Anteil, den der Betrachter beisteuern muss, andererseits bedeutet dies, dass wir nicht wissen können, ob eine Interpretation angemessen oder richtig ist oder nicht, bzw. ob wir mehr oder weniger richtige Interpretationen unterscheiden können. Es gibt auch irrelevante Assoziationen. Das Urteil, ob lediglich idiosynkratische oder objektiv gültige Motive einer Interpretation zugrunde liegen, wird schlussendlich über soziale Mechanismen getroffen. Ähnliches gilt für die Frage, ob Werke für zu unwürdig gehalten werden, um sich mit ihnen zu befassen.

Das gegenwärtige Ausstellungswesen

Derzeit existiert ein unüberschaubarer Markt an Kunstausstellungen. Nach getriebenem Aufwand und Quantität dürfte unser gegenwärtiges Ausstellungswesen historisch gesehen beispiellos sein³ Dies ist nicht so selbstverständlich, wie es scheint, wenn man bedenkt, wie mit Bildwerken außerhalb von Ausstellungen häufig umgegangen wird. Man denke etwa an die Mohammed-Karikaturen, die Entsorgung und den Abbau kommunistischer oder auch kolonialistischer Denkmäler, die Zerstörung von Wahlplakaten und weitere Formen von Zensur oder Vandalismus.

3 An der Universität Augsburg kann inzwischen ein Zertifikat „Museum und Ausstellungswesen“ erworben werden. Ich kann aus dem online zugänglichen Lehrangebot allerdings nicht erkennen, dass die inneren Vorgänge der Rezipienten bei der Rezeption thematisiert würden.

Ist unser westlicher Ausstellungsbetrieb ein geeignetes Mittel, segensreiche Wirkungen für das individuelle Wohlergehen der Besucher zu bewirken? Und wenn es, wie zu hoffen ist, individualpsychologisch bedeutsame und psychosozial erstrebenswerte Wirkungen eines Ausstellungsbesuches gibt, wie etwa die Erhöhung der Toleranz, wäre zu fragen, ob diese nicht auch Risiken mit sich bringen. Wie steht es diesbezüglich mit der berüchtigten NS-Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937? Kann man gesichert davon ausgehen, dass zumindest in der Mehrheit der Fälle gesamtgesellschaftlich gesehen die positiven Auswirkungen des Besuchs einer Kunstaussstellung auf das Publikum überwiegen?

*Die mit der Einengung des Forschungsgegenstands verbundenen Grenzen
der Allgemeingültigkeit möglicher Resultate*

Mit der Einengung des Forschungsgegenstandes auf die Erlebnisse des Publikums gegenwärtiger Kunstaussstellungen sind aber auch Einschränkungen der Verallgemeinerbarkeit möglicher Ergebnisse verbunden, die hier kurz erwähnt seien. In den hier behandelten Kunstaussstellungen wird – im historischen und anthropologischen Vergleich – nur eine recht spezielle Art von Kunst gezeigt. Dieser Sachverhalt erlaubt es nicht, allgemeine Aussagen zur Kunstrezeption aller Zeiten, Kulturen und Kunstformen zu treffen. Unter anderem spielen bewegte Bilder nur eine untergeordnete Rolle. Aber auch der soziale Ort der Ausstellungen und die Zusammensetzung des Publikums sind recht spezifisch. Das Spektrum der üblichen Kunstaussstellungen kann man wohl als zwischen *middle level* und *high level* angesiedelt beurteilen. Mag sein, dass der Begriff der bürgerlichen Hochkultur nicht mehr taugt, die jeweiligen Veranstaltungen und ihre Besucher zu charakterisieren, es handelt sich dennoch um ein spezielles Publikum, das häufig Expertise mitbringt, einen höheren Bildungsgrad besitzt und auch in ökonomischer Hinsicht überdurchschnittlich gut dasteht. Dass das übliche Publikum von Kunstaussstellungen als *self-selected*, also keinesfalls als repräsentativ für den Querschnitt der Bevölkerung gelten muss, wird an geeigneter Stelle näher ausgeführt werden.

Kunstaussstellungskunst und Kunsthandelskunst

Ich werde allerdings solche Ausstellungen, die der Kunstmarkt und der Kunsthandel offerieren, also beispielsweise die großen Messen, weitgehend unberücksichtigt lassen. Wie ich es sehe, haben sich die „Kunstaussstellungskunst“, die sich an ein breites Publikum von Eintritt bezahlenden Schaulustigen wendet, das keine Kaufabsichten verfolgt, im Gegensatz zur „Kunsthandelskunst“, die sich an möglichst begüterte Käufer und Sammler wendet, verhältnismäßig auseinanderentwickelt, auch wenn es selbstverständlich Grenzfälle, Verfransungen und wechselseitige Beeinflussungen gibt. Es mag allerdings sein, dass in den Veranstaltungen des Handels diejenige Kunst, die Wolfgang Ullrich als „Siegerkunst“ bezeichnet,⁴ gefeiert wird, während man im Ausstellungswesen eher Tendenzen einer Demokratisierung ausmachen kann, die für manche zu sehr in Richtung einer Popularisierung geht. Mit obiger Abgrenzung sei hier keinerlei Wer-

4 Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst: Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Wagenbach 2016.

tung verbunden. Nicht nur wollen Künstler verständlicherweise verkaufen, es gibt auch genügend idealistische Galeristen, die kaum je finanziell auf ihre Kosten kommen. Außerdem gäbe es ohne den Kunsthandel nur wenig Möglichkeiten für junge Künstler, ihre Werke zu präsentieren.

Kritik am Stand kunstgeschichtlicher Forschung

Ich bin enttäuscht darüber, dass meine eigene Disziplin, die Kunstgeschichte bzw. Kunsttheorie, so wenig über reale Rezeptionspraktiken zu sagen hat. Sie schweigt sich meist darüber aus, was eine Vielzahl von Betrachtern dazu treibt, sich eingehend mit Werken der bildenden Kunst zu befassen, welchem Milieu sie entstammen, was sie sich davon erhoffen, welche aktiven Anstrengungen sie unternehmen, welche Reaktionen sie erfahren, welche Vorgänge dabei in ihrem Inneren stattfinden, was sie daraus machen und welche Arten von Befriedigung sie eventuell empfinden. Schließlich muss ein Kunstwerk, um Wirkung zu entfachen, von einem menschlichen Organismus wahrgenommen und verarbeitet werden. Es muss einen empfindungsfähigen Körper samt Gehirn affizieren, um gelebte Erfahrung zu werden.

Selbstverständlich gibt es alle möglichen Formen der Aufforderung, Kommunikation, Belehrung, Informationsweitergabe, Überredung oder Verführung bis hin zur emotionalen Ansteckung, Suggestion und Hypnose, mit denen Person A eine Person B beeinflussen kann, aber in allen diesen Fällen ist Person B in irgendeiner Weise nach Maßgabe ihrer Anlagen und Fähigkeiten aktiv beteiligt. Wenn dem nicht so wäre, könnte man Kleinkindern die Feinheiten der Quantenphysik beibringen und jede Verführung wäre erfolgreich.

Der gegenwärtige Zustand der Forschung scheint immer noch dem zu entsprechen, den die damalige britische Ministerin für die Künste, Estelle Morris, im Jahre 2003 folgendermaßen zusammenfasst: "I know that Arts and Culture make a contribution to health, to education, to crime reduction, to strong communities, to the economy and to the nation's well-being but I don't always know how to evaluate it or describe it."⁵ Zwar gehen jedenfalls die Angehörigen der Kunstwelt sowie unzählige Sonntagsredner stillschweigend davon aus, dass die Künste gepflegt und gefördert werden sollten, weil sie gut sowohl für den Einzelnen als auch die Gesellschaft insgesamt seien, aber niemand kann so recht beantworten, warum dies so sein soll, auf welchen Mechanismen die vermuteten Wirkungen beruhen und was für sie förderlich ist oder ihnen entgegensteht. Gibt es auch ein schädliches Übermaß? Ein Ausstellungsbesuch reduziert anscheinend Stress und wirkt sich positiv auf das allgemeine Wohlbefinden aus. Zumindest geben Besucher bei Umfragen an, sie hätten dabei ihr Wohlbefinden vermehrt. Ist damit der getriebene Aufwand unseres Ausstellungswesens gerechtfertigt, das sich inzwischen zu einem bedeutenden Faktor der Tourismuswirtschaft entwickelt hat?

5 Zitiert nach E. Belfiore und O. Bennett: Beyond the "Toolkit Approach": Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making, in: *Journal for Cultural Research*, 14(2), 2010, S. 121–142. <https://doi.org/10.1080/14797580903481280> (zuletzt aufgerufen am 01.11.2024).

Einzelne Kritikpunkte

Doch will ich, ehe ich meine eigenen Thesen kurz vorstelle, wenigstens andeuten, weshalb die bisherigen Bemühungen der kulturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung (oder auch der *Visual Studies*) trotz aller verdienstvollen Leistungen, die ich keineswegs schmälern möchte, in meinen Augen nicht gänzlich befriedigen können. In den folgenden Kapiteln will ich die jeweiligen Gründe hierfür gezielter ansprechen und Vorschläge machen, wie dem abzuhelfen wäre. Grundsätzlich werden Studienanfänger in meinem eigenen Fachgebiet der Kunstgeschichte bzw. Kunsttheorie davon abgehalten, ihre eigenen Reaktionen auf ein Kunstwerk in ihre Analysen einfließen zu lassen, und angewiesen, sich auf intersubjektiv überprüfbare Fakten zu beziehen. Dies hat den Vorteil, dass man lernt, auch Kunstwerke, die einem nicht von vornherein liegen, angemessen zu beurteilen und vielleicht sogar zu schätzen. Man schult seine Kriterien und Maßstäbe. Der Nachteil besteht allerdings darin, dass intrasubjektive Erfahrungen insgesamt kaum thematisiert werden.⁶

Das behavioristische Dogma, dass man sich, wenn man wissenschaftlich streng vorgehen will, lediglich auf die Beschreibung eines auslösenden Reizes sowie die darauffolgende Reaktion eines Organismus beschränken müsse, ist zwar längst aufgegeben worden, bestimmt aber immer noch weithin unreflektiert mancherlei Praktiken mindestens der Kulturwissenschaften. Was diese betrifft, meine ich, dass sie sich allzu sehr auf die Seite der Untersuchung des spezifischen Reizes bzw. Kunstwerks beschränken und die jeweiligen Reaktionen darauf nicht zuletzt aus methodischen Gründen vernachlässigen. Das innere subjektive Erleben eines Betrachters kommt in den Kunstwissenschaften weitgehend zu kurz. Dies führt dazu, einen allzu einfachen monokausalen Mechanismus zu unterstellen, der die deterministische Wirksamkeit des Reizes über- und die Handlungsfreiheiten des Publikums unterschätzt. Grundsätzlich wird die Schuld für eine misslungene Rezeption so gut wie nicht im Werk, sondern beim Betrachter gesucht.

Aber schon die historischen Wechselfälle in der Wertschätzung bestimmter Werke oder Stile sollten genügen um klarzumachen, dass die phänomenal vorliegenden Eigenschaften eines Objekts nie hinreichen, die ihm zugeschriebene Wirkung herbeizuführen.⁷ Was das Publikum an einem spezifischen Ort und zu einer spezifischen Zeit mit Kunstwerken macht, wofür sie dienen, welche Bedeutungen oder auch kreativen Umdeutungen ihnen beigelegt werden, all das bildet einen eigenen Sachverhalt, der nicht aus einer noch so subtilen Werkanalyse oder gar der Absichtserklärung der Urheber abzuleiten ist.

6 Ein typisches Beispiel wäre die Selbstaussage von Karl Ove Knausgård, der im ersten Band seiner autofiktiven Romanreihe darüber berichtet, wie es ihm beim Studium der Kunstgeschichte in Bergen ergangen war. Er habe dort gelernt, Kunst zu beschreiben und zu analysieren, aber nie über das einzig Wichtige sprechen dürfen, nämlich darüber, wie man sie erlebt. Mitgeteilt in: Johannes Franzen: *Wut und Wertung: Warum wir über Geschmack streiten*, Frankfurt/Main: S. Fischer 2024, S. 103.

7 Dies war schon das Argument Duchamps, wie seine berühmte Aussage belegt: „Ce sont les REGARDÉURS qui font les tableaux.“ Zitiert nach: Marcel Duchamp: *Duchamp du signe, nouvelle édition*, Paris: Flammarion 2013, S. 273.

Das kunsthistorische Schrifttum versteht das Verhältnis von Reiz zu Reaktion unterkomplex

Mag sein, dass wir Menschen letzten Endes so etwas wie von Reizen gesteuerte Maschinen sind, wir sind aber höchst komplizierte Maschinen, die unentwegt prognostizieren und unter anderem auch lernen können. Auf die verschiedenen kognitiven Mechanismen, Feedback-Schleifen und dergleichen, die wenigstens bei uns Menschen imstande sind, die Reaktion auf einen Reiz zu verzögern, zu hemmen oder sogar zu verkehren, wird an späterer Stelle ausführlicher eingegangen. Hier sei aber bereits daran erinnert, dass Reize nicht unbedingt, ja nicht einmal in erster Linie aus der Außenwelt herrühren müssen, sondern wie etwa Hunger oder Müdigkeit auch und sogar primär aus körpereigenen Prozessen stammen können.

Den (im kunsthistorischen Schrifttum üblichen) monokausalen Schluss von den Eigenschaften eines Reizes auf die Reaktion der Betrachter sollte man eher als normativ und nicht als empirisch verstehen. Die jeweiligen Autoren schlagen vor, wie eine ideale Rezeption aussehen sollte. Sie sind bemüht, den Betrachtern die (in ihren Augen) notwendige Kompetenz beizubringen. Man kann Objekte und Einrichtungen aber auch kreativ missverstehen oder umfunktionieren. Wie der Designer Otl Aicher festhält, gibt es eine eigene Ästhetik des Gebrauchs. Die Ethnologen haben erhellendes Material dazu beigetragen, wie extensiv etwa unter Kolonialbedingungen subversive Aneignungen oder auch Exaptationen stattfinden.⁸ Solche sind, wie die Wirkungsgeschichte erweist, auch im Kunstbereich alles andere als selten.

Kritik an den vorliegenden experimentellen psychologischen und neurologischen Forschungen zur Kunstrezeption⁹

Aber auch in der Kunstpsychologie, Neurologie, Wahrnehmungstheorie, evolutionären Psychologie, Neuroästhetik und verwandten Wissenschaften, denen ich mit viel Sympathie begegne, finde ich nur verhältnismäßig unzulängliche Antworten auf die mich interessierenden Fragen. Immerhin kann man seit der kognitiven Wende von ihnen bessere Aufschlüsse über die Vorgänge in unseren Köpfen erhoffen, wenn wir Kunst rezipieren. Schließlich befasst sich die kognitive Neurologie mit den menschlichen Reaktionen auf bestimmte innere und äußere Reize. Vor allem hat hier ein wahrer Durchbruch an Methoden wie fMRT (funktionelle Magnetresonanztomographie), TMS (transkraniale magnetische Stimulation), EEGs und noch vielerlei anderen stattgefunden, die bei Experimenten angewandt werden können, welche aber meist auf Laborbedingungen beschränkt sind.

In den oben genannten neurologisch-psychologischen Wissenschaftsbereichen bin ich nicht wirklich kompetent, auch wenn ich versuche, aufmerksam alle mir interessant scheinenden Resultate in diesen Bereichen zur Kenntnis zu nehmen und zu verstehen.

8 Vgl. Michael Taussig: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge 1993.

9 Um nicht ständig sämtliche Wissenschaftssparten aufzählen zu müssen, die sich empirisch und experimentell mit der Wirkung von Kunstwerken befassen, werde ich im Folgenden meist den Ausdruck „experimentelle Neuropsychologie“ benutzen. Darunter seien auch Gebiete wie die Wahrnehmungspsychologie, Kognitionsforschung, Neuroästhetik, Verhaltensforschung und evolutionäre Psychologie verstanden.

Tatsächlich habe ich mich häufiger auf im Internet zugängliches Material gestützt als in zünftiger wissenschaftlicher Praxis üblich. Dabei habe ich versucht, nur solche Autoren heranzuziehen, die in der Fachwelt gut ausgewiesen und anerkannt sind. Wenn ich deren Resultate referiere, so bemühe ich mich um eine allgemein verständliche, auch Laien zugängliche Ausdrucksweise. Das heißt jedoch, dass hier das Augenmerk vor allem auf die Funktionen und Wirkungen gewisser Gehirnprozesse gelegt wird und die spezifischen anatomischen Details vernachlässigt werden. Diese können – wie ich hoffe – über die Angabe meiner Quellen überprüft werden.

Meine Kritik an den mir bekannten experimentellen psychologischen oder auch neurowissenschaftlichen Forschungen zur Wirkung von Kunstwerken kommt daher „von außen“, das heißt von jemandem, der von der Übertragbarkeit der jeweiligen Resultate dieser Forschung insbesondere auf die realen Gegebenheiten im zeitgenössischen Ausstellungswesen einigermmaßen enttäuscht ist.

Der weite anthropologische Kunstbegriff und der gegenwärtig im westlichen Kunstbetrieb übliche zeit- und kulturabhängige Kunstbegriff

Die charakteristischen Besonderheiten des im westlichen Kunstbetrieb üblichen, zeitgebundenen Umgangs mit Kunst liegen verständlicherweise außerhalb der üblichen Forschungsmethoden und Fragestellungen der hier unter experimenteller Neuropsychologie zusammengefassten Disziplinen.¹⁰ Dies sehe ich nicht als Mangel, sondern als Vorzug, da dann, wenn sie sich sowohl von den kontingenten soziokulturellen und historischen Besonderheiten eines naiven Kunstbegriffs als auch jenen des gegenwärtigen westlichen Ausstellungsbetriebs frei machen würden, die so gewonnenen Erkenntnisse der Neurologen und Psychologen wohl eher generell, interkulturell und überzeitlich gelten würden. Sie könnten damit den Diskurs im künstlerischen Feld bereichern. Deshalb sollten meines Erachtens die Neuropsychologen ihren Untersuchungen besser einen weiten, anthropologischen Begriff von Kunst zugrunde legen, wenn sie nicht gänzlich auf diesen Begriff verzichten wollen. Damit kämen sie eher zu fundamentalen und verallgemeinerbaren Resultaten. Wenn sie stattdessen – wie häufig – unreflektiert das, was sie für den gängigen Kunstbegriff unserer Tage in gebildeten Kreisen halten, als bindend für die Kunst insgesamt annehmen, wirken ihre Erkenntnisse angesichts des nicht zuletzt von kulturellen Moden angetriebenen raschen Wandels im Kunstbetrieb meist veraltet, uninformiert oder unwesentlich gegenüber dem Diskussionsstand der Angehörigen der Kunstwelt. Dies gilt auch für Untersuchungen, die sich allzu unreflektiert dem Schönheitsbegriff widmen, insbesondere wenn sie davon ausgehen, dass es in der Kunst stets um Schönheit gehen müsse.

Im Grunde sind psychologische Untersuchungen ahistorisch. Sie berücksichtigen unter anderem nicht, dass Kunstwerke einer bestimmten Zeit entstammen und in einer bestimmten Zeit rezipiert werden. Kunstkenner beurteilen ein Glasfenster aus dem 13. Jahr-

10 Ich beziehe mich, was die Aussagen dieser Wissenschaften betrifft, vor allem auf die Beiträge in: *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*, hrsg. von Marcos Nadal und Oshin Vartanian, Oxford: Oxford University Press 2022, sowie auf die Beiträge in: *The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*, hrsg. von Marcos Nadal und Martin Skov, London: Routledge 2024.

hundert anders als eines aus dem 19. Jahrhundert. Auch sonst haben die Neuroästhetiker und Vertreter verwandter Disziplinen Schwierigkeiten mit kollativen Eigenschaften. Ob etwas von den Rezipienten als neu, aufregend oder kompliziert angesehen wird, hängt davon ab, womit sie es vergleichen oder was ihnen bekannt ist. Experimentelle Untersuchungen der Psychologen und Kognitionsforscher sind außerstande zu berücksichtigen, dass etwa ein monochromes Bild zu einer bestimmten Zeit und als Reaktion auf eine bestimmte kunsthistorische Situation als ein wichtiges Statement angesehen werden konnte. Sie tun sich auch schwer mit Authentizitätsfragen, das heißt damit, ob etwas ein Original ist oder nicht.

Die Unterschiede experimenteller Versuchsanordnungen zu realen Ausstellungssituationen

An der Beschränkung auf eine künstliche Laborsituation, kranken die für Praktiker im Ausstellungswesen bislang nicht übermäßig interessanten Ergebnisse entsprechender Forschungen. Wie ich es sehe, kommt es bei den experimentellen Psychologen und verwandten Disziplinen leider allzu häufig zu einer Überverallgemeinerung von Resultaten, die jedoch nur auf die speziellen Bedingungen und den speziellen Kontext der jeweiligen Versuchsanordnungen zutreffen.¹¹ Sie bringen entweder banale Resultate oder solche, die als Artefakte der spezifischen Versuchsanordnung kaum ökologisch valent (d. h. nicht übertragbar auf reale Bedingungen in der jeweiligen Umwelt) zu sein scheinen.

Abgesehen von den experimentellen Konditionen, die wenig mit einer realen Ausstellungssituation gemeinsam haben, werden bei der Beschränkung auf Abbildungen auf einem Monitor schon ganz trivial die Eigenbewegungen eines Betrachters vernachlässigt, der sich im Ausstellungsraum einem Objekt nähern und sich auch wieder von ihm entfernen und daraus bestimmte Schlüsse etwa auf die Größe oder materielle Beschaffenheit ziehen kann. Er wird auch von dem beeinflusst, was in der Nachbarschaft zu sehen ist, welche schriftlichen Erläuterungen gegeben werden, wie sich andere Besucher verhalten und dergleichen mehr.

Die Psychologen, Neurologen und Kognitionsforscher scheinen darüber hinaus vom Modell einer je einsamen, individuellen und kontemplativen Rezeption eines isolierbaren Reizes auszugehen, welches, wie ich zu zeigen hoffe, im gegenwärtigen Ausstellungsbetrieb höchstens einen Sonderfall darstellt. Selbst Kenner haben mitnichten die Bereitschaft sich stets auf jedes bedeutende Kunstwerk einzulassen. Auch wird die Bedeutung der in unserem Kulturkreis beim Kunstpublikum eingeübten kategorialen Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst samt damit gegebenem *Framing*-Effekt in den einschlägigen psychologischen Untersuchungen kaum je angemessen berücksichtigt.¹² Ich würde auch annehmen, dass für die meisten Besucher einer Ausstellung dies keine alltägliche,

11 Der Gerechtigkeit halber muss aber erwähnt werden, dass es durchaus Bestrebungen seitens einiger Psychologen und Neurologen gibt, die sich mit der Wirkung von Kunstwerken befassen, den realen Kontext von Ausstellungen und Museen zu berücksichtigen. Dazu zählt vor allem die Gruppe um Helmut Leder und Matthew Pelowski. Vgl. insbesondere die entsprechenden Kapitel in: *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*, hrsg. von Marcos Nadal und Oshin Vartanian.

12 Vgl. aber Helmut Leder und Matthew Pelowski: Empirical Aesthetics: Context, Extra Information, and Framing, in: *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*, hrsg. von Marcos Nadal und Oshin Vartanian, Oxford: Oxford University Press 2022, S. 921–942.

sondern eher eine feiertägliche Situation bedeutet, die im Sinne des Anthropologen Alessandro Falassi zu einer besonderen Zeit außerhalb der gewöhnlichen Zeit stattfindet und eine spezielle Realität erzeugt.¹³

Das typische Publikum von Kunstausstellungen ist zumeist geübt und motiviert

Die Kritik an den Versuchsanordnungen der Neuropsychologen beginnt schon bei der Auswahl der Probanden, die mit der demographischen Zusammensetzung des Kunstpublikums wenig gemein hat. Dabei scheint die heutzutage, jedenfalls bei Vertretern der „harten“ Wissenschaften, verbreitete Annahme, dass Expertentum in „weichen“ Bereichen wie der Beurteilung von Kunst nicht wirklich existiert, bei der Beschränkung des ausgewählten Personenkreises an Probanden nachzuwirken. Allerdings trifft ein solches Kriterium auf das Publikum von Kunstausstellungen so gut wie nicht zu. Zwar kann jeder Einzelne auch ohne Vorkenntnisse solche Veranstaltungen besuchen und sich dort im Rahmen seiner Fähigkeiten und Kenntnisse betätigen, aber letztere werden bei weiteren Ausstellungsbesuchen ständig erweitert, abgeglichen und überprüft, auch wenn solche Lernvorgänge nicht als durchrationalisiert bezeichnet werden können und eher damit vergleichbar sind, wie Erfahrungswissen in anderen Bereichen (wie etwa im Handwerk) akkumuliert wird.

Die üblichen Untersuchungen, wo Erstsemester von Psychologiestudenten je einzeln vor einem Monitor sitzen, auf dem eine Reihe von Bildwerken auftauchen, scheinen mir allzu reduktionistisch. Dies betrifft nicht zuletzt die Frage der Motivation. Schon dass die Betrachter in Ausstellungen eine gewisse Mühe auf sich genommen haben und in den meisten Fällen freiwillig gekommen sind, weil sie etwas sehen und erfahren wollen, dass ihnen das, was sie sehen, wichtig ist und sie sich damit beschäftigen wollen, unterscheidet sie erheblich von den Probanden in Laborsituationen. Welche Rolle spielen Expertise, historisches und kontextuelles Wissen, Bildung, Erfahrung und allgemein intellektuelle Herangehensweisen bei der Rezeption von Kunstwerken? Geübte Betrachter tragen beispielsweise spezifische kulturabhängige kunstgeschichtliche Kenntnisse heran, die aus der reinen Anschauung eines einzelnen Werkes nicht entnommen werden können. Sie sehen mehr als das, was es zu sehen gibt, und wollen ihre erworbenen Fertigkeiten anwenden.

Unterscheiden sich Gehirne von geübten Betrachtern von denen von Laien?

Nun wird niemand bestreiten, dass alles, was wir tun, Auswirkungen auf die Aktivität gewisser Gehirnzentren und neuronaler Netze in unserem Gehirn hat, auch wenn wir in der Regel weder wissen, welche das sind, noch mit der Intention handeln, spezifische kognitive Effekte zu erzielen. Gleichwohl halten wir Übung für ein probates Mittel, um bestimmte Fertigkeiten möglichst anhaltend mühelos verrichten zu können, und gehen selbstverständlich davon aus, dass das, was wir einigermaßen regelmäßig tun, sich in dauerhaften Dispositionen niederschlägt. Unsere Medien sind voller Anweisungen, welche

¹³ Vgl. Alessandro Falassi: *Time Out of Time: Essays on the Festival*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1987.

Übungen wir zu unserer Selbstoptimierung durchführen sollten. Es gibt bekanntlich seit alters, wenn man etwa an religiöse Praktiken oder Meditationsformen bis hin zu Achtsamkeitstraining denkt, durchaus Techniken, die mehr oder weniger genau solche Änderungen in der Organisation unseres Gehirns bewirken sollen. Ich frage im vorliegenden Text, ob die Praxis, sich auf Kunstaussstellungen intensiv mit Kunstwerken zu befassen, dazu dient, unser Gehirn ebenfalls in dieser spezifischen Weise zu manipulieren.

Ausstellungsbesucher sind vermutlich nicht nur stärker involviert als die üblichen Versuchspersonen, sondern haben in unserem kulturellen Milieu bestimmte Verhaltensweisen und Umgangsformen mit Kunst erlernt und internalisiert. Deshalb scheint es mir für das hier interessierende Thema nicht recht angebracht, wenn Psychologen für ihre Untersuchungen bewusst „naive“ Probanden auswählen. Ich halte es für entscheidend, dass das Kunstpublikum sich allmählich gewisse Fähigkeiten im Umgang mit Kunst angeeignet hat und sich freut, diese von Zeit zu Zeit anwenden zu können. (Welche das im Einzelnen sind, wird in einem späteren Kapitel behandelt.) Dies ist nicht anders als bei anderen Fähigkeiten wie etwa Radfahren, Musizieren oder dem Lösen von Kreuzworträtseln. Die Ausübung solcher Tätigkeiten belohnt sich selbst, wobei im Falle von Kunstaussstellungen – wie im Haupttext näher ausgeführt wird – noch weitere flankierende Faktoren mitwirken.

Zwar steigt der Genuss keineswegs proportional zu den erlernten Beurteilungsfähigkeiten, aber es findet offensichtlich bei Experten eine qualitative Änderung bei der Wahrnehmung der auslösenden Reize statt. Wahrscheinlich wird dadurch auch der erlebte Genuss in seiner Art ein wenig verändert. Wir genießen es, unsere erworbenen Fähigkeiten anzuwenden, und können, was wir wissen, nicht mehr ausblenden. Die Imagination fortgeschrittener Betrachter greift auf vielerlei erlernte Muster zurück. Diese sind als Co-Autoren auf eine andere Weise aktiv als ungeübte Betrachter. Sie können Bedeutungen zweiter Ordnung auffinden. Welche Reaktionen finden in ihnen statt? Wie äußern sie sich? Sind sie messbar? Das Gehirn baut sich ständig um, aber es gibt mentale Zustände, in denen dies leichter der Fall ist als in anderen. Wie ich an späterer Stelle zeige, kommt es bei der Kunstbetrachtung vermehrt und verstärkt zu solchen Zuständen.

Diese und weitere Kritikpunkte, die ich im Einzelnen vorzubringen habe, werden in den folgenden Kapiteln ausführlicher vorgestellt. Damit sei das Terrain der vorliegenden Untersuchung umrissen.

Die Befürchtung, als Irrationalist zu gelten

Nicht nur aus den angeführten Gründen scheut man sich als rationaler, aufgeklärter Zeitgenosse aber auch, in die Nähe der bisweilen schwärmerischen, mystischen und religiösen subjektiven Zeugnisse gerückt zu werden, die von Kunstliebhabern insbesondere aus der Zeit der Romantik überliefert wurden. Vor nicht allzu langer Zeit hätte man mit der hier verfolgten Fragestellung seine Seriosität oder sogar seine wissenschaftliche Reputation aufs Spiel gesetzt. Es handelt sich nämlich nicht allein um notorisch unzuverlässige Selbstauskünfte, auf die man sich stützen müsste, sondern fast immer um solche, die sprachlich wirr und logisch inkohärent wirken, auch wenn die Betroffenen stets betonen, dass das, wovon sie handeln, ihnen sehr wichtig ist.

Dies ist freilich ein schwaches Argument, da das gelegentliche Vorkommen sprachlich unartikulierter ekstatischer Zeugnisse nicht bedeutet, dass jede imaginative, ästhetische oder künstlerische Erfahrung grundsätzlich mystischer Natur sein muss. Veränderte Bewusstseinszustände, zu denen es bei der Rezeption von Kunst kommen kann, haben nichts Übernatürliches oder Anstößiges an sich. Und wenn es Zusammenhänge zwischen religiösen Erfahrungen und solchen bei der Rezeption von Kunst gibt, sollte man sie auch benennen und erkunden dürfen.

Außerdem verwechselt eine solche Argumentation den Forschungsgegenstand mit der Herangehensweise. Man muss kein gläubiger Katholik sein, um die ideengeschichtlichen Hintergründe des von Papst Pius IX. erlassenen Unfehlbarkeitsdogmas aus dem Jahre 1870 zu erforschen, oder Faschist, um als Historiker die Kulturpolitik des Dritten Reichs zu untersuchen. Allerdings hat Pierre Bourdieu, wohl aus den angedeuteten Gründen, darauf verzichtet, sich mit der ästhetischen Erfahrung zu befassen.¹⁴ Er fürchtete, sonst den Bereich der positiven Wissenschaft zu verlassen. Nun stimmt es, dass man fast nicht über seine Erlebnisse bei der Betrachtung von Kunstwerken reden kann, aber gerade der wie auch immer vage, unsichere und fragwürdige Austausch über solche Erlebnisse gestattet es, seine inneren Empfindungen, Gefühlszustände, subjektiven Gedankenwelten und dergleichen leidlich zum Ausdruck zu bringen und für sich und andere einigermaßen nachvollziehbar zu machen. Dies bildet eine wichtige und vielleicht sogar die eigentliche Motivation, sich auf Kunstwerke intensiv einzulassen.

Glücklicherweise haben inzwischen die Wahrnehmungspsychologie samt Evolutionspsychologie, empirische Ästhetik, kognitive Psychologie, Neurologie und noch anderen Sparten diverse Verfahren entwickelt, mit denen Aussagen aus der Dritte-Person-Perspektive gewonnen werden können, sodass die bisherige Abhängigkeit von Selbstaussagen deutlich vermindert wurde.

Bemerkungen zu meiner Intention und Methode

Ich habe mich aus den genannten Gründen entschlossen, das Buch, das ich gern lesen wollte, selbst in Angriff zu nehmen. Dieser Versuch ist notwendigerweise selektiv und tentativ. Nun bin ich – ich wiederhole es – keineswegs in den angeführten neurologisch-psychologischen Wissenschaften kompetent, auch wenn ich mich bemüht habe, alle mir bekannt gewordenen relevanten Texte zu studieren und zu verstehen. Die Vertreter dieser Disziplinen werden meine Aussagen vermutlich als lediglich deskriptiv und nicht als experimentell abgesichert bewerten. Dennoch hoffe ich, mehr als nur anekdotische Evidenz bieten zu können. Mein eigenes methodisches Vorgehen in der vorliegenden Abhandlung würde ich als „teilnehmende Beobachtung“ bezeichnen, wie sie in Wissenschaften wie der Anthropologie ausgearbeitet und methodisch verfeinert wurde. Ich verstehe mich als so etwas wie einen Zeugen, der seit Jahrzehnten Ausstellungen besucht, sich regelmäßig mit Freunden, die verschiedene Positionen in der Kunstwelt innehaben, austauscht, sowie bemüht ist, die für meine Fragestellung relevante wissenschaftliche Literatur zu rezipieren.

¹⁴ Vgl. die Analyse der Position Bourdieus in: Richard Shusterman: Aesthetic Experience and the Powers of Possession, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 53, No. 4, Winter 2019.

Ich werde mich aber nicht allein auf reflektierte und kommentierte Beobachtungen beschränken, sondern will eigene Thesen aufstellen, von denen ich hoffe, dass sie empirisch überprüfbar sind und möglicherweise als Ausgangspunkt für weitere Forschungen dienen können. Mein Anliegen besteht nicht zuletzt darin, die beiden Forschungsgebiete der Kunstgeschichtswissenschaften und Neuroästhetik miteinander zu verbinden bzw. Vorschläge zu machen, wie sie fruchtbar verknüpft werden könnten. Dennoch ist mir klar, dass ein wie auch immer reflektierter Erfahrungsbericht nie sämtliche objektiven Standards der Verlässlichkeit solider „harter“ Wissenschaft erfüllen kann.

Die Rolle von set und setting

Im Gegensatz zum behavioristischen Dogma hat sich in der psychologischen Forschung inzwischen ein aus der Drogenszene stammendes Modell etabliert, das zusätzlich zu einem Stimulus die beiden Kategorien „*set*“ und „*setting*“ als determinierend für die Reaktion eines Organismus ansieht. Unter „*setting*“ ist dabei der Rahmen oder die konkrete Situation zu verstehen, in der ein Reiz begegnet, während das „*set*“ (abgekürzt für „*mindset*“) den inneren geistigen Zustand desjenigen umfasst, der jeweils einem Reiz ausgesetzt wird. Beispielsweise haben wir selbstgesetzte Intentionen, Pläne und Absichten und können unsere Aufmerksamkeit gezielt auf bestimmte Aspekte einer Reizkonfiguration richten. Die Kategorie des *sets* lässt sich inzwischen durch die erwähnten neueren nicht-invasiven Untersuchungsmethoden einigermaßen präzisieren. Wir können besser wissen, in welchem Zustand ein Proband sich gerade befindet und welche Neurotransmitter in seinem Gehirn gerade vorherrschen. Was das *setting* betrifft, so will ich mich – wie gesagt – auf die heutzutage in westlichen Industrienationen gängige Ausstellungssituation beschränken, wobei ich davon ausgehe, dass in ihr so gut wie alles die Reaktion beeinflussen kann, das heißt sowohl konkret-räumliche als auch soziale, symbolische und kulturhistorische Faktoren.

Der genannten Unterscheidung von *set* und *setting* werde ich weitgehend folgen. Allerdings ist manchmal nicht klar, welcher der beiden Kategorien eine Beobachtung zuzuordnen ist. Beispielsweise herrschen in manchen *settings* gewisse Regeln, wie man sich in ihnen zu verhalten hat, wobei deren Einhaltung unter Umständen sogar erzwungen wird. Man denke etwa an das Verbot, Exponate zu berühren. Als wohlerzogene Ausstellungsbesucher wollen wir Werke, die uns missfallen, nicht zerstören, sondern verlangen allenfalls ihre Entfernung.¹⁵ Insofern haben wir gewisse Verhaltensnormen, wenn uns das jeweilige *setting* vertraut ist, meist internalisiert. Sie sind uns zur zweiten Natur geworden und gehören insofern der Kategorie *set* an. Darüber hinaus gibt es selbstverständlich auch eine wechselseitige Beeinflussung von *set* und *setting*.

Darüber hinaus habe ich versucht, diese beiden Einflussfaktoren um die Dimension der sozialen Akzeptanz zu erweitern. Was ich erlebe oder zu erleben meine, wird auch dadurch beeinflusst, was ich meine, erleben zu sollen, welche Schulung ich erfahren

15 Ein Beispiel wäre das „Wimmelbild“ des Künstlerkollektivs Taring Padi von 2002, das auf der *documenta 15* gezeigt wurde. Es wurde zwar, weil ihm von vielen Seiten eine antisemitische Botschaft attestiert wurde, auf massiven öffentlichen Druck hin schließlich aus der Ausstellung entfernt, aber nicht vernichtet.

habe, wie ich annehme, dass andere auf meine Berichte reagieren, und so weiter. Wir fragen nicht allein, was ein Kunstwerk in uns bewirkt, sondern suchen durchaus nach sozialem Feedback. Ich werde mir gelegentlich gestatten, solche sozialpsychologischen Faktoren in eigenen Abschnitten sowie etwas ausführlicher im Kapitel 8.0 zu behandeln. Mein Hauptinteresse gilt aber den Motivationen, Handlungsweisen und intrapsychischen Erlebnissen des Betrachters.

Verzicht auf die Analyse von Kunstwerken

Gleichfalls werden in meiner Argumentation die spezifischen Eigenschaften der jeweils gezeigten (und betrachteten) Werke kaum berührt. Dies bedarf einer kurzen Begründung. Nicht dass die feststellbaren Unterschiede diverser Kunstwerke unerheblich wären, schließlich führt deren äußere Erscheinung vielfach die Lust herbei, sie zu eingehender anzuschauen. Darüber hinaus haben viele Künstler auch Strategien verfolgt, um ihr Publikum zu aktivieren. Zu ihnen zählen Verfahren wie die Montage und Collage.

Hier geht es aber nicht darum, was ein Kunstwerk im physischen und auch übertragenen Sinn der Bedeutungszuweisung durch den Betrachter ist, sondern darum, was es im Rezipienten unter geeigneten Umständen bewirkt, sowie was dieser macht, um die gewünschte Wirkung herbeizuführen. Die Annahme ist, dass diese Wirkungen genügend vergleichbar und verallgemeinerbar sind, um sie charakterisieren zu können. Aus Sicht der Rezipienten stellt es sich freilich so dar, dass sie zu individuellen Werken oder Künstlerpersönlichkeiten eine besondere Beziehung entwickeln, die sie nicht unterschiedslos allen Kunstwerken gegenüber einnehmen. Sie entwickeln sogar eine Art Anhänglichkeit und Zuneigung oder auch Bewunderung, die sie keineswegs promiskuitiv auf alle Kunstwerke übertragen. Ähnlich wie bei Liebesverhältnissen wollen sie nur von bestimmten Objekten berührt werden und suchen die bestmöglichen Umstände herbeizuführen, um die von ihnen gewünschten Erlebnisse zu erhalten. Das heißt nicht, dass sie sich nicht auch auf andere Werke einlassen wollen oder können, wohl aber, dass es eine Abstufung im Zugang gibt.

Der hier verfolgte Ansatz geht davon aus, dass es sich lohnt, grundsätzlich zu fragen, welcher Art die Erlebnisse sind, die wir als Ausstellungsbesucher uns zu verschaffen suchen, sowie, dass diese Erlebnisse generell beschrieben werden können, und zwar, ohne die idiosynkratischen Weisen berücksichtigen zu müssen, wie der Einzelne sie sich selbst zu verschaffen weiß. Da letztere bereits verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit in den Geisteswissenschaften erfahren haben, ist derzeit die Frage nach dem *genus proximum* wohl ergiebiger.

Es geht mir hier in erster Linie um die Erforschung von Rezeptionserfahrungen des Publikums von Kunstausstellungen, nicht um die Produktionserfahrungen der Künstler. Eine Kritik an Künstlern und ihren Werken ist an keiner Stelle intendiert. Für meine Zwecke genügt es, dass das Publikum die zur Betrachtung stehenden Objekte als Kunstwerke ansieht und entsprechend behandelt, also sie beispielsweise als prestigeträchtige Produkte intentionalen Handelns betrachtet, die auf ein Gegenüber hin ausgerichtet sind. Dabei gehe ich davon aus, dass, wenn das Publikum der Meinung ist, es mit *Kunstwerken* zu