

---

# Ästhetik der Installation

---

Juliane Rebentisch

---

edition suhrkamp

---

SV

edition suhrkamp 2318

Installative Kunst ist die dominante Kunstform der Gegenwart. In ihr bündeln sich jene Tendenzen zur Entgrenzung der Kunst und der Künste, die seit den sechziger Jahren die moderne Idee ästhetischer Autonomie in Frage stellen. In der Kunstkritik hatte dies eine bis heute wirksame Frontstellung zur Folge. Auf der Seite der VertreterInnen eines ästhetischen Modernismus wurde Installationskunst als nicht mehr autonome Kunst verworfen, auf der Seite ihrer postmodernen VerteidigerInnen hingegen wurde statt der neuen Kunstform die Idee ästhetischer Autonomie verworfen. Ausgangspunkt des Buches ist die diagnostische These, daß die Kunst der Installation nicht, wie oft angenommen, die Idee ästhetischer Autonomie als solche in Frage stellt, sondern allein ein objektivistisches (Miß-)Verständnis derselben, wie es sich in der Idee der Betrachter- und Kontextunabhängigkeit von Kunst ausspricht. Durch ihren Angriff auf die Formbildungskonventionen des ästhetischen Modernismus nötigt Installationskunst mithin besonders nachdrücklich zu einer grundlegenden Neufassung dieses für die philosophische Ästhetik zentralen Begriffs.

Juliane Rebentisch, geb. 1970, ist Professorin für Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.

Juliane Rebentisch  
Ästhetik der Installation

Suhrkamp

Zugleich Dissertation Universität Potsdam 2002  
Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



9. Auflage 2024

Erste Auflage 2003

edition suhrkamp 2318

© Suhrkamp Verlag AG, Berlin, 2003

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung  
des Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Satz: Jung Crossmedia, Lahnau

Druck: C. H. Beck, Nördlingen

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12318-8

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

## Inhalt

Einleitung .....	7
------------------	---

### I. Theatralität

1. Theater und Drama (Stanley Cavell) .....	25
2. Theatralität und die Autonomie der Kunst (Michael Fried) .....	40
a) Buchstäblichkeit und Bedeutung .....	51
b) »Theatralisierung« und ästhetische Reflexion ....	65

### II. Intermedialität

1. Medium und Form (Clement Greenberg, Niklas Luhmann) .....	82
2. Die Kunst und die Künste (Theodor W. Adorno) ....	101
a) Fortschritt und »ästhetischer Geist« .....	106
b) Fortschritt und »Verfransung« .....	119
c) Fortschritt und Autonomie .....	131
3. Raumkunst und Zeitkunst (G. E. Lessing, Jacques Derrida) .....	146
a) Der Zeitraum des Landschaftstheaters (Gertrude Stein) .....	151
b) Die Raumzeit der theatralen Installation (Ilya Kabakov) .....	162
c) Die kinematographische Installation (Boris Groys, Walter Benjamin) .....	179
d) Die Soundinstallation (Theodor W. Adorno, Stanley Cavell) .....	207

### III. Ortsspezifik

1. Die Kunst und der Raum (Martin Heidegger) .....	235
a) Orte und Räume .....	237
b) Aufstellen, Herstellen: Das Ge-stell .....	241
c) Das Ineinanderspiel von Kunst und Raum .....	251

2. Installation und Intervention .....	262
a) Institutionskritik .....	263
b) Kunst und Politik .....	276
c) Ästhetische Subjektivität .....	280
<i>Siglenverzeichnis</i> .....	291
<i>Literatur</i> .....	292

## Einleitung

Eine Warnung vorweg: Mir geht es im folgenden nicht darum, aus den künstlerischen Experimenten, die heute unter den Begriff der Installation fallen, Typen zu destillieren, um schließlich zu einer klar konturierten Gattungsdefinition zu gelangen. Zwar lassen sich einige allgemeine Züge installativer Kunst benennen, und diese werden im folgenden auch zu diskutieren sein. Aber eine darüber hinausgehende Typisierung erscheint schon angesichts der phänomenalen Vielfalt installativer Praktiken nicht nur ausgesprochen schwierig, sondern auch nicht sinnvoll. Warum festschreiben, was sich derart in Bewegung befindet? Und mir geht es auch nicht darum, die Genese installativer Kunst zu rekonstruieren oder einen vorläufigen Überblick über deren aktuelle Vielfalt zu geben. Wer sich unter dem Titel dieses Buchs kunstgeschichtliche Einordnungen zu einer bislang in dieser Hinsicht noch wenig erschlossenen Kunstform erhofft hat, wird wohl weitgehend enttäuscht werden. Denn »Ästhetik der Installation« soll hier von der philosophischen Ästhetik her verstanden werden.

Was aber kann die philosophische Ästhetik, der es doch um einen Begriff von Kunst *im allgemeinen* zu tun ist, zu einer besonderen Kunstform sagen? Und noch dazu zu einer, die in sich derartig vielfältig und in Entwicklung befindlich ist wie die der Installation? Was wäre von einem solchen Versuch zu erwarten? Man ist mit Blick auf derlei philosophisches Geschäft ja Kummer gewöhnt: Mal wird die erwählte Kunstform in steilen Thesen zum Paradigma von Kunst überhaupt erklärt, mal wird sie bloß zur Illustration einer allgemeinen Struktur eingesetzt, die sich ebenso an beliebigen anderen Beispielen demonstrieren ließe. Aber auch jenseits dieser beiden Extreme ist der Ästhetik aufgrund ihrer Fragestellung der Zug zur Allgemeinheit offenbar nicht auszutreiben. Was wäre also der Einsatzpunkt einer »Ästhetik der Installation«?

Man kommt der Sache bereits näher, wenn man, wie ich das im folgenden noch genauer tun will, den Blick von der philosophischen Ästhetik weg und auf die kunstkritischen beziehungsweise im engeren Sinne kunsttheoretischen Diskussionen hin

lenkt, die seit den sechziger Jahren *innerhalb* der einzelnen Künste und hier vor allem innerhalb der bildenden Kunst um Werke geführt wurden, die man erst später – ich würde sagen: frühestens seit Ende der siebziger Jahre – übereingekommen ist, installativ zu nennen.<sup>1</sup> Überraschenderweise nämlich tauchen gerade hier die allgemeinen Fragen der philosophischen Ästhetik wieder auf. Installationen als Kunst zu akzeptieren oder ihnen den Kunststatus abzusprechen heißt, einen je bestimmten Begriff von Kunst zu verteidigen. Mit der normativen Auseinandersetzung steht zugleich der Begriff von Kunst überhaupt auf dem Spiel. Dies ist nun natürlich keine Besonderheit allein derjenigen Debatten, die um die Kunstform der Installation kreisen. Die gesamte Geschichte der modernen Kunst ist eine Geschichte auch der Auseinandersetzungen um den Begriff von Kunst überhaupt. In dieser Hinsicht markiert aber die Kunst der Installation nicht einfach nur die aktuellste Schwelle. Interessant an installativer Kunst ist nicht ihre relative Neuheit, sondern daß sie Grundprobleme des modernen ästhetischen Diskurses aktualisiert, bündelt und zuspitzt. Ich werde darauf zurückkommen. Kunstkritik jedenfalls, darum geht es mir an dieser Stelle zunächst nur, kann aufgrund ihrer internen Verknüpfung mit der Frage nach dem *Begriff* von Kunst mit Gewinn philosophisch, das heißt vor dem Hintergrund der philosophischen Ästhetik, gelesen werden.

Daß die allgemeinen Fragen der philosophischen Ästhetik so allgemein nicht sind, wie sich an der Rolle zeigt, die diese in kunstkritischen Auseinandersetzungen spielen, ist aber auch mit Blick auf die philosophische Ästhetik selbst bemerkenswert. Denn genaugenommen stellen sich die Fragen der philosophischen Ästhetik nicht, zumindest nicht auf interessante Weise, *als* allgemeine, sondern im Vor- beziehungsweise Rückgriff auf je konkrete ästhetische Praxis. Die philosophische Ästhetik kann ein Bild von ihrem Gegenstand, der ästhetischen Praxis, nur dadurch geben, daß sie diese selbst interpretierend (nach-)zeichnet. Begriffliche und ästhetische Praxis stehen sich somit nicht einfach entgegen, sondern implizieren einander;

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass./London: The MIT Press 1999, S. XI f.; *Installation Art*, hrsg. von Nicholas de Oliveira, London: Thames and Hudson 1994, S. 8.

Gegenstand und Theorie sind auch hier offensichtlich nicht eindeutig auseinanderzuhalten, sondern gleichsam miteinander vernäht. So wie die Kunstkritik, will sie nicht beliebig werden, notwendig allgemeine philosophische Fragen mitverhandelt, enthält die philosophische Ästhetik, will sie nicht den Kontakt zu ihrem Gegenstand verlieren und also irrelevant werden, immer auch ein kunstkritisches Moment. Die jeweiligen Begründungsdiskurse der Kunstkritik und der allgemeine Begründungsdiskurs der Ästhetik sind, wiewohl nicht identisch, so doch aufeinander verwiesen. Ist die philosophische Ästhetik sich dieser Bedingung bewußt, kann ihre Aufgabe weder in der Formulierung praxisferner Vorgaben bestehen noch sich auf die Klassifikation von Vorfindlichem beschränken. Vielmehr besteht die Aufgabe der philosophischen Ästhetik dann unter anderem, besonders Adorno hat dieses basale Problem jeder kritischen Philosophie klar gesehen, in dem Versuch einer plausiblen Vermittlung von Deduktion und Induktion.<sup>2</sup> Wie diese Aufgabe nach dem Ende der idealistischen Systeme theoretisch zu bewältigen sei, ist jedoch, so hat sich in der Ästhetik gerade am Streit um Adornos ästhetische Werturteile und deren dialektische Begründung gezeigt (vgl. auch Kapitel II. 2), nach wie vor ein zentrales Problem.

In den letzten Jahren konnte allerdings der nicht ganz unberechtigte Eindruck entstehen, die philosophische Ästhetik habe sich überhaupt von Adornos kunstkritischen Ambitionen entfernt und kaum mehr etwas mit künstlerischer Praxis oder mit der normativen Frage von deren Beurteilung zu tun. Vielmehr drehte sich, zumindest hierzulande, ein Großteil der philosophisch relevanten Debatten der letzten Jahre vornehmlich um die Frage, wie die Praxis des *Umgangs* mit ästhetischen Objekten, wie mithin die spezifische Struktur der ästhetischen *Erfahrung* beschaffen sei.<sup>3</sup> Die Frage nach der Verfaßtheit ästheti-

2 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, bes. S. 510.

3 Um nur einige der hier einschlägigen Beiträge zu nennen: Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; Christel Fricke, *Zeichenprozeß und ästhetische Erfahrung*, München: Fink 2001; Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982; Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen*

scher Gegenstände wurde der nach der spezifischen Struktur ihrer Erfahrung *nachgeordnet*: Ästhetisch sind demnach allgemein jene Gegenstände, die zu einer bestimmten, einer spezifisch ästhetischen Erfahrung Anlaß geben. Dementsprechend gehört es zwar nach wie vor zum guten Ton der Ästhetik, daß ihre akademischen FachvertreterInnen sich mit Kunst ein wenig auskennen; notwendiger Bestandteil der Arbeit am Begriff, so scheint es, ist dieses Wissen – anders als in den Traditionen der Produktions- oder Werkästhetiken – nicht. Man könnte meinen, daß sich die philosophische Ästhetik tendenziell wieder dahin zurückzieht, woraus Adornos emphatisch streitbarer Entwurf sie (mit und gegen Hegel) um der künstlerischen Moderne willen hat befreien wollen: in die ebenso subjektivistischen wie letztlich kunstfremden Gefilde einer Ästhetik des Geschmacksurteils.<sup>4</sup> Kein Wunder, so könnte man weiter meinen, daß die Beziehungen zwischen ÄsthetikerInnen auf der einen und PraktikerInnen auf der anderen Seite wieder weitgehend eingerostet sind. Der Abstand zwischen beiden Diskussionszusammenhängen wird nirgends deutlicher als hinsichtlich der Rede von ästhetischer Autonomie. Während in der Philosophie nach wie vor viel von ästhetischer Autonomie geredet wird, namentlich von der Autonomie der ästhetischen Erfahrung gegenüber den Bereichen der theoretisch-wissenschaftlichen und der moralisch-praktischen Vernunft, ist dieser Begriff derweil in der avancierteren Kunstwelt offensichtlich zum Schimpfwort degradiert worden.

Doch ist dies, wie ich meine, eine irreführende Gegenüberstellung. Beide Positionen – die der akademischen Verteidigung

*Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000; Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988; *Ästhetische Erfahrung*, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 1981; Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000; Albrecht Wellmer, »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, in: ders., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 9-47.

<sup>4</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 495 ff.

ästhetischer Autonomie und die ihrer praktischen Verwerfung – treffen sich nämlich bezeichnenderweise in der Kritik am Werkbegriff. Und im einen wie im anderen Fall ist es ein *bestimmter* Begriff des Werks, der in Mißkredit geraten ist. Diese Konvergenz ist aufschlußreich. Sie erlaubt, die philosophische Ästhetik und die künstlerische Praxis der letzten Jahre in einem Zusammenhang zu sehen, der verlorenginge, wollte man auf der einen Seite nur ein der aktuellen Kunstproduktion gegenüber bestenfalls provinzielles, schlimmstenfalls aber gleichgültiges Kant-Revival und auf der anderen Seite nur eine abstrakte Negation ästhetischer Autonomie sehen. Gemeint ist der Zusammenhang zwischen dem antiobjektivistischen Impuls der Theorien ästhetischer Erfahrung einerseits und den Impulsen zur Auflösung des Werkbegriffs in der künstlerischen Praxis andererseits. So verstand Rüdiger Bubner bereits 1973 seinen gegen den Objektivismus der Werkästhetik gerichteten Aufruf zur Rekantianisierung der philosophischen Ästhetik *auch* als eine Reaktion auf die Destruktion der traditionellen Werkeinheit durch die zeitgenössische Kunst.<sup>5</sup> Während Bubner, allerdings wohl nur vordergründig, daraus die Konsequenz gezogen hat, man müsse sich in der Theoriebildung vom Begriff des Werks überhaupt verabschieden,<sup>6</sup> möchte ich den durch Bubner eingeleiteten philosophischen »turn« zur ästhetischen Erfahrung im folgenden nicht als Abwendung vom Werkbegriff verstehen, sondern unter anderem als Vorschlag zu einer alternativen, eben: antiobjektivistischen Fassung desselben.<sup>7</sup> Darin liegt natürlich eine entscheidende Differenz zu Kant. In Korrespondenz zu und in Auseinandersetzung mit einigen der bereits vorliegenden Theorien ästhetischer Erfahrung soll ästhetische Erfahrung hier nicht kantisch verstanden werden als Lust des

5 Rüdiger Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973), S. 38-73; hier zit. nach ders., *Ästhetische Erfahrung*, a. a. O., S. 9-51, bes.: S. 19f., 33f., 44.

6 Jedenfalls verteidigt Bubner heute ein eher konservatives Werkverständnis. Vgl. Rüdiger Bubner, »Demokratisierung des Geniekonzepts«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 77-90.

7 Mit Nachdruck in diese Richtung wies bezeichnenderweise gerade auch die Kunstwissenschaft. Vgl. Gottfried Boehm, »Das Werk als Prozeß«, in: *Das Kunstwerk*, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 1983, S. 326-338.

Subjekts an sich selbst (beziehungsweise seinem Vermögen), sondern als ein Prozeß, der sich wesentlich *zwischen* Subjekt und Objekt abspielt. Ästhetische Erfahrung, das werde ich im folgenden noch genauer ausführen, gibt es nur *in bezug* auf einen ästhetischen Gegenstand; umgekehrt wird dieser zum ästhetischen nur durch die Prozesse der ästhetischen Erfahrung. Weder läßt sich das ästhetische Objekt jenseits der ästhetischen Erfahrung objektivieren noch aber wird sich das Subjekt anläßlich eines entsprechend einzuklammernden Objekts letztlich selbst zum Gegenstand der Erfahrung. Der Neufassung ästhetischer Erfahrung als eines Prozesses, der Subjekt wie Objekt dieser Erfahrung gleichermaßen und gleichursprünglich umgreift und also nicht auf eine dieser beiden Entitäten allein verrechnet werden kann, entspricht auch eine Neufassung ästhetischer Autonomie. Autonom ist Kunst nicht, weil sie auf diese oder jene Weise verfaßt ist, sondern weil sie einer Erfahrung stattgibt, die sich aufgrund der spezifischen Struktur der Beziehung zwischen ihrem Subjekt und ihrem Objekt von den Sphären der praktischen und der theoretischen Vernunft unterscheidet.

Diese allgemeinen und mit Bezug auf kunstkritisch brauchbare Kriterien doch ausgesprochen asketischen Bestimmungen nun haben durchaus eine kunstkritische Pointe, wenn man sie auf die normativen Auseinandersetzungen um zeitgenössische Kunst bezieht. Denn im kunstkritischen Streit um den Begriff von Kunst zeigt sich, daß die Frage nach der Verfaßtheit des ästhetischen Gegenstands immer schon die nach der Verfaßtheit der ästhetischen Erfahrung *impliziert*. Die Frage nach der Verfaßtheit des ästhetischen Gegenstands und die nach der Verfaßtheit der ästhetischen Erfahrung sind zwei Seiten einer Medaille. Daß ein solcher Zusammenhang stets besteht, zeigt sich gerade an jenen werkästhetischen Positionen, gegen die sich der Begriff der ästhetischen Erfahrung richtet. Während für die Werkästhetik aber der Begriff des Werks vorgängig bleibt, erklären Theorien der ästhetischen Erfahrung einen Vorrang derselben vor ihrem Objekt (und ihrem Subjekt; vgl. III. 2. c). Wenn werkästhetische Positionen im Lichte eines methodischen Primats der ästhetischen Erfahrung als objektivistisch kritisiert werden können, so nicht etwa deshalb, weil diese das Werk gänzlich jenseits eines Bezugs auf die Instanz erfahrender

Subjekte konzipierten. Vielmehr geht es um die Frage, wie man das *Verhältnis* von Werk und Erfahrung richtig verstehen sollte.

Es ist sicher kein Zufall, daß der in diesem Sinne immer schon doppelte – auf das Werk und seine Erfahrung gleichermaßen gerichtete – Streit um den Begriff von Kunst seit den sechziger Jahren in besonders heftiger Weise um die Einschätzung installativer Kunst kreiste. Installationskunst versammelt in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen offenkundig Eigenschaften auf sich, die sich als inkompatibel nicht nur mit den Formbildungskonventionen des ästhetischen Modernismus, sondern die sich damit zugleich als inkompatibel auch mit den diesen Formbildungskonventionen assoziierten produktions- oder werkästhetischen Fassungen ästhetischer Autonomie erwiesen haben. In der Kunstkritik hatte dies eine klare – und bis heute wirksame – Frontstellung zur Folge. Auf der Seite der VertreterInnen eines ästhetischen Modernismus wurde installative Kunst als nicht mehr autonome Kunst verworfen; auf der Seite der VertreterInnen des ästhetischen Postmodernismus hingegen wurde statt der neuen Kunstform der Begriff der ästhetischen Autonomie verworfen. Beide Seiten haben, wie ich hoffe zeigen zu können, recht und unrecht zugleich. Recht haben beide Seiten darin, daß die unterschiedlichen Erscheinungsformen installativer Kunst allesamt wohl tatsächlich nicht mehr autonom im Sinne der mit den Standards des ästhetischen Modernismus assoziierten Fassung ästhetischer Autonomie genannt werden können. Unrecht haben beide Seiten mit der Folgerung, daß die Akzeptanz von Installationskunst als Kunst bedeuten muß, daß man sich von der Idee ästhetischer Autonomie schlechthin zu verabschieden hat. Denn ohne einen Begriff ästhetischer Autonomie wird, so meine ich, der Begriff von Kunst konzeptuell leer. Darin mag auch eine der Ursachen liegen, weshalb KunstkritikerInnen in letzter Zeit verstärkt dazu übergegangen sind, zeitgenössische Kunst als Theorie oder Politik zu rechtfertigen. Entsprechend betrifft auch die gegenüber der ihnen traditionell zugeschriebenen Position theoretischer Naivität relativ neuartige Diskurskompetenz vieler KünstlerInnen – symptomatischer blinder Fleck – zumeist nicht Probleme der Ästhetik, sondern solche der politischen Philosophie (Schlagwörter: Postcolonial-, Gender-, Queer Studies). Um diesem Trend zur Ausblendung ästhetischer Fra-

gen aus dem kunstkritischen und –praktischen Diskurs zu entgegenen, nicht jedoch per se dessen politischer Dimension, möchte ich vor dem Hintergrund einer erfahrungstheoretischen Neufassung ästhetischer Autonomie dafür plädieren, die Entgrenzungstendenzen in der Kunst mit ihrer Autonomie zusammenzudenken – und zwar gerade mit Blick auf die (immer wieder) aktuellen Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Leben, Kunst und Politik oder Kunst und Theorie. (Vgl. bes. Kapitel III. 2)

Für diese Entgrenzungstendenzen ist die Kunst der Installation sicher nur ein mögliches Beispiel, aber wie ich meine, gerade aufgrund ihrer weitläufigen Genealogie und ihrer unklaren Grenzen zu anderen, traditionellen Kunstformen ein besonders ergiebiges. So ist hinsichtlich ihrer Genealogie bemerkenswert, daß sich eine Liste von potentiellen Vorläufern installativer Kunst wie eine Liste all jener Bewegungen der klassischen und Neo-Avantgarden lesen ließe, die demonstrieren, daß bereits die Geschichte der modernen Kunst wesentlich geprägt ist durch Entgrenzungstendenzen, die man heute zuweilen geneigt ist, pauschal der sogenannten Postmoderne zuzuschlagen.<sup>8</sup> Auf der Folie eines behaupteten Bruchs zwischen Moderne und Postmoderne wird man diese Kontinuität allerdings kaum erklären können. Vielmehr sollte man, wie ich am Beispiel installativer Kunst zeigen möchte, die künstlerischen Entgrenzungstendenzen nicht als Bruch mit, sondern im Gegenteil als Radikalisierung der Prinzipien der ästhetischen Moderne verstehen. Postmodern wären die Impulse zur Entgrenzung des modernistischen Werkbegriffs dann allein im Sinne eines Impulses zur kritischen Selbstüberschreitung und Selbstüberwindung der Moderne. Denn was durch diese angegriffen wird, ist nicht die Idee autonomer Kunst als solche, sondern allein ein objektivistisches (Miß-)Verständnis derselben.

8 Die Thames and Hudson-Monographie zum Thema *Installation Art* nennt als deren Vorläufer unter anderem: »the inclusiveness of Futurist Cubist Collage; Duchamp's readymades; Dada and the constructions of Schwitters and Baader; El Lissitzky and Constructivist approaches to space; Duchamp again and his contributions to the Surrealist exhibitions in 1938 and 1942; Fontana's »spatialism«; assemblage; happenings; Klein and Manzoni; the Pop tableaux of Kienholz, Oldenburg, Segal and Thek; Fluxus; Minimalism; Pop Art; Arte Povera; Process Art; Conceptualism; ...«, a. a. O., S. 9.

Indem sie durch die Verletzung modernistischer Formbildungskonventionen zentrale Probleme des modernen ästhetischen Diskurses aktualisieren, bündeln und zuspitzen, fordern Installationen besonders nachdrücklich zu einer anderen, einer zudem, wie sich zeigen wird, entschieden nachmetaphysischen Form der philosophischen Reflexion auf den Begriff von Kunst – und den ihrer Erfahrung – heraus. Damit ist weder gesagt, daß sich nur an installativer Kunst erfahren ließe, was Kunst, richtig verstanden, eigentlich ist. Noch aber ist installative Kunst bloß ein beliebiger Gegenstand für eine solche Reflexion. Vielmehr scheinen installative Arbeiten in besonders expliziter Weise gegen einen Objektivismus anzuarbeiten, der bereits den traditionellen Werken inadäquat ist. In dem, was man die antiobjektivistischen Effekte installativer Werke auf den Begriff von Kunst überhaupt nennen könnte, liegt vielleicht auch der tiefere Grund dafür, daß sich der Begriff der Installation (auch retroaktiv) immer mehr ausdehnt und, zumindest mit Bezug auf je einzelne Aspekte, heute auf nahezu alle Kunst Anwendung zu finden scheint. Daß installative Kunst sich einer geschlossenen Gattungsdefinition trotz oder vielmehr gerade aufgrund ihrer Ubiquität eigentümlich widersetzt, wäre dann nicht nur ein Zeichen dafür, daß sich das, was unter diesem Begriff wie durch eine offene Form gefaßt wird, noch lebendig in Bewegung befindet, sondern auch dafür, daß sich jene Züge, die an ihr von theoretischer Relevanz sind, nicht sinnvoll im Rahmen einer Diskussion von Merkmalen einer neuen Gattung verhandeln lassen.

Ohnehin leistet installative Kunst Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff, unter anderem durch die Entgrenzung der Künste in immer neue intermedial-hybride Bereiche (vgl. Kapitel II. 3). So konstituiert die Vielfalt installativer Kunst – darin ist sie sicher auch Reaktion auf das, was man mit Adorno als »nominalistische Situation« bezeichnen könnte – keine neue Gattung unter anderen. Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind weniger Werke denn Modelle ihrer Möglichkeit, weniger Beispiele einer neuen Gattung denn immer neue Gattungen.<sup>9</sup> Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff leistet installative Kunst aber auch mit der

9 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 456.

Entgrenzung des traditionellen, des organischen Kunstwerks in den sie umgebenden Raum (vgl. die Kapitel I. 2 und III. 1) und/oder auf ihre institutionellen, ökonomischen, kulturellen oder sozialen Kontexte hin (vgl. Kapitel III. 2). Die Bewegung gegen einen kunsttheoretischen oder -kritischen Objektivismus wird aber vor allem dadurch zugespitzt, daß installative Kunst dem Betrachter eine neuartig aktive Rolle zuzuweisen scheint. Dieses Moment ist allerdings nicht als eine Form von Interaktivität mißzuverstehen; vielmehr reflektiert sich in den unterschiedlichen Entgrenzungsbewegungen, so meine ich, die für die Seinsweise des Kunstwerks *generell* konstitutive Rolle des Betrachters. Installationen sind nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung. Vor allem durch diesen Zug, den man vielfach mit dem Begriff der »Betrachtereinbeziehung« charakterisiert hat, steht die Installation in einem direkten Verhältnis zu einem zentralen Problem der neuzeitlichen Philosophie: dem Problem der Subjekt-Objekt-Ontologie.

Nun ist die Frage, wie diese Ontologie und das heißt: wie die rationalistische Verfügungsgewalt des Subjekts über das Objekt durch wahrhaft autonome Kunst überwunden werden könnte, ein wichtiges, wenn nicht – denn dies gilt immerhin mit Blick auf so unterschiedliche Autoren wie Theodor W. Adorno, Stanley Cavell, Hans-Georg Gadamer und Martin Heidegger – *das* zentrale Thema der modernen Ästhetik. Dieser ethisch-ästhetische Argumentationszusammenhang findet sich in besonders verdichteter Form in den Debatten der späten sechziger Jahre, die sich an den damals ungewohnt radikalen Tendenzen zur Entgrenzung oder »Auflösung« des traditionellen Werkbegriffs entzündeten. Denn mit diesen Entwicklungen, so schien es, stand zugleich die Autonomie der Kunst überhaupt auf dem Spiel. Gerade die Auflösung des Werkbegriffs entsprach, so die These ihrer Kritiker, paradoxerweise einer Logik der Verdinglichung, die der Autonomie der Kunst diametral entgegensteht. Vor diesem Hintergrund erschienen auch installative Arbeiten, und zwar insbesondere aufgrund ihrer den Betrachter »einbeziehenden« Struktur, zunächst einmal nicht nur als ästhetisches, sondern auch als ethisches *Problem*: Sie schienen sich an die Verfügungsgewalt des Subjekts auszuliefern. (Vgl. bes. Kapitel I. 2) Eine Verteidigung installativer Kunst, als die sich das

Folgende versteht, hat sich diesem Zusammenhang zu stellen, will sie sich nicht hilflos dem Vorwurf aussetzen, Teil des von der Kritik diagnostizierten Problems zu sein. Eine Relektüre der Debattenbeiträge der späten sechziger Jahre lohnt sich aber auch schon deswegen, weil deren Kategorien bis heute unerhört einflußreich sind, und zwar sowohl in der Kunstkritik als auch in weiteren kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen als auch bei KünstlerInnen. Wie wichtig diese Beiträge für letztere tatsächlich sind, läßt sich auch daran ermessen, daß die interessanteste Kunst heute voll ist von Bearbeitungen und Wiederaufnahmen der künstlerischen Positionen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre.<sup>10</sup> Allerdings führen die Kategorien der damaligen Debatten in den heutigen Diskussionszusammenhängen ein vom ursprünglichen Problembewußtsein weitgehend abgelöstes Eigenleben. Es ist, wie ich meine, gerade deshalb geboten, den ihnen unterliegenden Argumentationszusammenhang wieder freizulegen. Nicht nur, um die kritische Pointe der damaligen Einschätzungen richtig zu verstehen, sondern auch, um in Auseinandersetzung mit diesen einen anderen, den zeitgenössischen ästhetischen Phänomenen adäquaten Begriff ästhetischer Autonomie zu entwickeln, der dem damaligen Problembewußtsein standhält. An dieses Problembewußtsein bei aller Kritik an seiner vormaligen Artikulation nachdrücklich zu erinnern, ist nicht zuletzt mit Blick auf jene »postmodernen« Positionen wichtig, die meinen, auf einen Begriff ästhetischer Autonomie vollends verzichten zu können. (Vgl. Kapitel III. 2) Auch in diesem Sinne geht es um die Rehabilitierung der philosophischen Ästhetik als *kritisches* Projekt.

Ich werde die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Theorien und Theoremen, die den kunstkritischen und -theoretischen Diskurs um installative und verwandte Praktiken seit den sechziger Jahren kennzeichnen, um einzelne Brennpunkte ordnen, wie sie in der Form ihrer wichtigsten Begriffe gegeben sind. Entsprechend will ich nicht beanspruchen, einen Katalog oder Index aller für den um Installationskunst herumgelagerten Diskurs relevanten Themen zu geben. Vielmehr habe ich drei

10 Ich denke beispielsweise an die zahlreichen Auseinandersetzungen mit Robert Smithson oder der Minimal Art bei KünstlerInnen wie Tom Burr, Renée Green, Florian Pumhösl und Heimo Zobernig.

Begriffe ausgewählt, in denen mir die für unseren Zusammenhang relevanten philosophischen Probleme konzentriert erscheinen: »Theatralität« (Teil I), »Intermedialität« (Teil II) und »Ortsspezifik« (Teil III). Von ihrer Konstellation beziehungsweise der Konstellation der unter diesen Begriffen jeweils verborgenen und zum Teil ineinander greifenden Argumentationszusammenhänge her, so hoffe ich, wird der Problemhorizont sichtbar werden, in dem sich der kritische ästhetische Diskurs noch heute – implizit oder explizit – bewegt. Da insbesondere die beiden ersten Begriffe – Theatralität und Intermedialität – in den letzten Jahren auch zu Schlüsselbegriffen einer weitverzweigten kulturwissenschaftlichen Forschung geworden sind, möchte ich an dieser Stelle gleich betonen, daß ihre Interpretation sich hier ausdrücklich im Rahmen der philosophischen Ästhetik bewegt.

Zwar handelt diese Ästhetik der Installation somit weniger von Installationskunst als von den in Reaktion auf sie hervorgebrachten Begriffen. Gerade in diesen aber manifestiert sich die enge Verbindung von ästhetischer und begrifflicher Praxis, von der eingangs die Rede war. In diesem Zusammenhang steht auch mein Entschluß, auf visuelles Anschauungsmaterial hier zu verzichten. Installative Kunst kann, wie ich meine, nicht hinreichend durch den zumeist eigentümlich sterilen Installation shot, so nennt man nicht nur Ausstellungsfotos, sondern mittlerweile eben auch photographische Dokumentationen installativer Werke, wiedergegeben werden. Auch dann nicht, wenn diese, wie dies für einige tableauartige Arrangements gelten mag, ihre photographische Dokumentation, mit anderen Worten: die Übersetzung in ein Bild, zu antizipieren scheinen.<sup>11</sup> Installationen lassen sich deshalb nicht adäquat durch Installation shots wiedergeben, weil für ihre Erfahrung die Differenz zum Bild, die dritte Dimension, wesentlich ist. Die einzigen Mittel, die meines Erachtens hier relevante Daten für eine Ästhetik der Installation liefern können, sind diejenigen der Theorie beziehungsweise Kritik selbst. Installationen sind in der Theorie nicht zitierbar wie Gedichte. Die Frage, was es unter diesen Umständen bedeutet, auf eine Installation zu verweisen,

11 Vgl. hierzu Brian Fer, »The Somnambulist's Story: Installation and the Tableau«, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 2 (2001), S. 75–92.

führt erneut auf das bereits genannte Problem einer wechselseitigen Implikation von Begriff und Gegenstand. Aufgrund der engen Verbindung zwischen ästhetischer und begrifflicher Praxis ist es nötig, auf beiden Ebenen zu argumentieren, und zwar im wechselseitigen Verweis aufeinander. Die von mir im folgenden zu verteidigende Neufassung ästhetischer Autonomie versteht sich als Intervention in die begriffliche Praxis der Theorie beziehungsweise Kritik, und zwar im Anspruch, der ästhetischen Praxis, um deren Begriff es geht, besser gerecht zu werden. Dies erfordert zum einen eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen kritischen Deutungen installativer Kunst, zum anderen aber eine Auseinandersetzung mit bestimmten Zügen dieser Kunstform selbst, einen Gang in die Konkretion. Daß sowohl meine eigene Deutung des ästhetischen Potentials installativer Kunst als auch meine Neufassung ästhetischer Autonomie selbst streitbar sind, ist nicht an sich schon ein Einwand gegen diese. Im Gegenteil: In der Auseinandersetzung um beide Ebenen sowie um deren Verhältnis sehe ich den interessantesten Ort nicht nur der philosophischen Ästhetik, sondern des ästhetischen Diskurses generell. In diesem Sinne und mit Bezug auf die Gefahren des Rückzugs der philosophischen Ästhetik in einen ebenso kunstfremden wie belanglosen Akademismus einerseits und der Regression der Kunstpraxis auf ästhetische Begriffslosigkeit andererseits versteht sich das Folgende durchaus auch als Explikation und Wiedereröffnung des ästhetischen Diskurses als Streit.

Zunächst will ich mich aber bedanken: bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Förderung meines Projekts; beim Graduiertenkolleg *Repräsentation-Rhetorik-Wissen*, dem Potsdamer Ethik/Ästhetik-Kolloquium, der Redaktion von *Texte zur Kunst* und bei meiner »Raumgruppe« (Beatrice von Bismarck, Clemens Krümmel, Tanja Michalsky, Beate Söntgen, Ralph Ubl) für den Kontext, in dem diese Arbeit hat entstehen können; bei Anselm Haverkamp dafür, daß er mich darauf gebracht hat, die Kunst der Installation zum Gegenstand philosophischer Überlegungen zu machen, bei Albrecht Wellmer dafür, daß er mich inspiriert hat, dies im Rahmen der Verteidigung eines nachmetaphysischen Kunstbegriffs zu tun, und bei Christoph Menke dafür, daß er mir durch Ein-