

Eva Kernbauer

Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition: Wege zur Öffentlichkeit (und zurück)

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1933>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kernbauer, Eva: Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition: Wege zur Öffentlichkeit (und zurück).
In: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld: transcript 2012, S. 49–
71. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1933>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons -
Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0
Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz
finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons -
Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For
more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition: Wege zur Öffentlichkeit (und zurück)

EVA KERNBAUER

MUSEEN ALS INSTITUTIONEN DES ÖFFENTLICHEN

Das weite Feld von konkretisierter Öffentlichkeitskonzeptionen im Bereich der bildenden Kunst wird von der Diskussion einer seit mehreren Jahrhunderten institutionalisierten Formation dominiert: Um das Museum als historisch und ideologisch gleichermaßen bedeutendes Instrument zur Archivierung, Ordnung und Präsentation bildender Kunst sind Publikumsforschung, ausstellungsgeschichtliche Untersuchungen und institutionskritische Ansätze konzentriert.¹ Historische Rückblicke setzen häufig mit frühen Ansätzen zur Öffnung fürstlicher Sammlungen ein, besonders dem Pariser Louvre, dem paradigmatischen bürgerlichen Museum und Vorbild für weitere europäische Kunstinstitutionen. Das Kunstpublikum, also diejenige Öffentlichkeit, die diese Museen füllt und ihren gesellschaftlichen Anspruch rechtfertigt, wird dementsprechend fest in der bürgerlichen Ordnung veran-

1 Vgl. zuletzt etwa: von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010; Jaschke, Beatrice/Martinztürk, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autor-schaft in Ausstellungen, Wien 2005.

kert. Das Museum fungiert als »bürgerliche Erziehungsanstalt«² an der Spitze didaktischer Präsentations- und Vermittlungsinstrumentarien, in klarer Abgrenzung von den spezifischen zeitgenössischen Formen des Vergnügens wie Jahrmarkt und Populärkultur. Der *locus classicus* dieses Modells der Institutionalisierung des Öffentlichen in der bildenden Kunst ist Tony Bennetts *The Birth of the Museum*, eine umfassende historische und theoretische Darstellung der Entstehung des Kunstmuseums, die Peter Stallybrass' und Allon Whites Vorstellung von der Herausbildung der bürgerlichen Ordnung als Distanzierung von der Populärkultur aufgreift und auf kulturpolitische Entwicklungen überträgt.³

Dass museumskritische Studien an diesem Modell ansetzen, ist verständlich, doch führt diese Engführung zu erheblichen Beschränkungen: Zeitlich kann eine solche Entstehungsgeschichte des Öffentlichen in der bildenden Kunst erst im späten 18. oder im 19. Jahrhundert, mit dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters, ansetzen. Damit werden verschiedene historische und philosophische, in der Forschungsliteratur teils bestens erarbeitete⁴ Figurationen eines künstleri-

2 Tony Bennett, zitiert nach von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin: »Einleitung«, in: dies., Die Ausstellung, S. 12, wohl in Bezug auf Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995, S. 99–102.

3 Vgl. Bennett: *Birth of the Museum*, S. 27f; S. 247, Fn. 9; Stallybrass, Peter/White, Allon: *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986. Als modellhaftes Gegensatzpaar zwischen »high« und »low« fungieren bei Bennett die beiden Heterotopien Museum und Jahrmarkt. Bennett verweist zudem auf Jürgen Habermas' 1990 nachgereichte Anerkennung von Bachtins Darstellung der Volkskultur als »Gegenentwurf[s] zur hierarchischen Welt der Herrschaft« (Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990, S. 17–18). Dagegen steht Andrew McClellans Darstellung der Konzeption und Entstehung des Louvre im Rahmen der absolutistischen Repräsentations- und Kunstpolitik: McClellan, Andrew L.: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.

4 Solkin, David: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993; Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London 1985; Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstaussstellung. Ihre Ge-*

schen und ästhetischen Öffentlichkeitsanspruchs *vor* und *jenseits* der Entstehung der bürgerlichen Museen vernachlässigt, die Potential für gegenwärtige institutionskritische Ansätze bieten. Ein Blick zurück, vor die Bündelung und Institutionalisierung des Öffentlichkeitsanspruchs bildender Kunst im Museum, eröffnet den Blick auf Formationen des Öffentlichen, die eigenständige und alternative Realisierungen der Forderung nach einem Verständnis von Kunst als Sache der Allgemeinheit darstellen.⁵ Die Bezeichnung »alternativ« darf jedoch nicht missverstanden werden, denn ein solcher Blick führt zu Begrifflichkeiten, die sich nicht in den Kategorien bürgerlicher Ordnung oder deren komplementärer emanzipatorisch-widerständiger Gegenkräfte bewegen, schon alleine deshalb, weil sie vor der Etablierung dieser Ordnung entwickelt wurden.

Die folgenden Ausführungen erinnern an einen dieser Begriffe: das »Publikum«.⁶ Damit ist nicht das im Deutschen erst seit dem späten 18. Jahrhundert gebräuchliche Lehnwort gemeint, sondern eine Übersetzung des französischen und englischen Begriffs *public*, der sowohl »Allgemeinheit« als auch »Publikum« oder »Öffentlichkeit« bezeichnen kann, wobei die unterschiedlichen historischen Verwendungskontexte relativ klar voneinander trennbar sind. Die hier gewählte Übersetzung »Publikum« verweist auf eine Phase des französischen 17. Jahrhunderts, in der in Hinblick auf kulturtheoretische Untersuchungen zunächst das Vorbild des Theaters und damit auch die innerhalb der Theaterliteratur entwickelten Publikumstheorien einflussreich waren. Die Bedeutung dieser Theatertradition hat Erich Auerbach schon in den 1930er Jahren erarbeitet. Neben den traditionellen Bezeichnungen »lecteurs«, »spectateurs«, »auditeurs« und »assemblée« wurden erstmals umfassende Begriffe für das Publikum gebraucht, und zwar einerseits »la cour et la ville« und andererseits »le public«, eine

schichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

- 5 Der Begriff »Allgemeinheit« wird hier in seiner Rolle als Vorläuferbegriff von »Öffentlichkeit« verwendet. Vgl. Hölscher, Lucian: »Öffentlichkeit«, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978 (2004), S. 413–467, hier S. 434.
- 6 Dazu ausführlicher: Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011.

soziologisch schwer fassbare kulturelle Bildungseinheit aus Aristokratie und Bürgertum mit eigenen kulturellen Regeln und Begrifflichkeiten, in Distanz von der so genannten Volkskultur.⁷

Neben Erich Auerbach hat auch Peter Bürger auf die Bedeutung der intensiven Auseinandersetzung um die Qualität literarischer Kunstwerke in der französischen Klassik aufmerksam gemacht, die zur Etablierung eines Publikumsbegriff beitrug, auf den die Kulturpolitik des französischen Absolutismus rekurrierte und die als zuweilen höchst imaginäres Ideal der französischen Aufklärung diente.⁸ Der Grundstein für diese Entwicklung wurde zwischen 1675 und 1735 gelegt, wobei neben Texten der kunsttheoretischen Tradition vor allem die theatertheoretischen Schriften Pierre Corneilles oder Nicolas Boileaus bedeutende Wirkung hatten.

Im Bereich der bildenden Kunst konkretisierte sich die diskursive Konstruktion dieser Variante einer frühen »Kunstöffentlichkeit« in Form kunsttheoretischer und kunstkritischer Texte, in der Festlegung verbindlicher Kriterien zur ästhetischen Betrachtung, und der Formulierung der intendierten Adressaten bildender Kunst, die in den folgenden Jahrzehnten immer wieder problematisiert und erneuert wurde.⁹ Die reichlich brüchige Organisationsform, die den Beginn dieser Entwicklung prägte, war nun nicht das Museum, sondern eine unregelmäßig stattfindende Serie von Ausstellungen der Pariser *Académie royale de Peinture et de Sculpture* sowie im 18. Jahrhundert auch vergleichbare Veranstaltungen der Londoner *Royal Academy* bzw. ihrer Vorläuferorganisationen, in denen Formate volkstümlichen Spektakels mit Ansprüchen ästhetischer Bildung und fürstlicher Repräsentation verschmolzen. Die Akademien setzten mehrere derjenigen Instrumente zur Institutionalisierung bildender Kunst ein, die später die Museen übernehmen sollten: die Veranstaltung von Ausstellungen, den Aufbau

7 Auerbach, Erich: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933; ders.: »La cour et la ville«, in: ders., Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern 1951, S. 12–50.

8 Bürger, Peter: »Zur Auffassung des Publikums bei Du Bos und Desfontaines«, in: ders., Studien zur französischen Frühaufklärung, Frankfurt a.M. 1972, S. 44–68.

9 Vgl. ausführlicher zur Kunstpolitik des absolutistischen Frankreich Germer, Stefan: Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV., München 1997.

von Kunstsammlungen und die Entwicklung von Präsentations- und Vermittlungsformen bildender Kunst. Trotzdem sind sie nicht einfach als Vorläufer der späteren Museen zu verstehen: Die ab 1667 in Paris veranstalteten akademischen Ausstellungen fanden sporadisch und jedenfalls höchst unregelmäßig statt;¹⁰ sie zeigten eben erst fertig gestellte Exponate anstelle von anerkannten Meisterwerken, deren ästhetische Legitimation sich nicht der Institution der Akademie verdankte, sondern dem wertenden Publikum, dem sie als Leistungsschau präsentiert wurden. Die Zeitlichkeit solcher der Gegenwart verpflichteten Veranstaltungen weicht von den Museen als heterotope Speicher und Archive der Moderne völlig ab.¹¹

Aus dem Dispositiv der Ausstellung, dem primären Interaktionssystem zwischen Künstlern bzw. Künstlerinnen und ihrem Publikum, ergibt sich eine grundlegende Differenz zu denjenigen literarischen Publizitätsformen wie etwa Zeitschriften- und Buchpublikationen, deren Verbreitung im 18. Jahrhundert für die Konzeption der aufgeklärten, bürgerlichen Öffentlichkeit bedeutend war und die für aktuelle Modelle von Kunstöffentlichkeit ebenso einflussreich waren wie diejenige des Museums. Gegenüber der Vorstellung von einer prinzipiell unbegrenzten, ortlosen Öffentlichkeit (»non-lieu« oder »hors-lieu«),¹² einer »Gemeinschaft ohne sichtbare Präsenz«¹³, standen die Kunstausstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts für die gemeinschaftliche Anwesenheit der Besucher und Besucherinnen in den Ausstellungen, womit auch die Dominanz rezeptionsästhetischer Schriften aus dem Bereich des Theaters plausibel wird. Diese Ortsgebundenheit, auf die auch die Kunstkritik immer wieder Bezug nahm, ging allerdings mit der Schwierigkeit der Lokalisierung des Publikums als geschlossenes

10 Meine Recherchen ergaben insgesamt fünf Ausstellungen während der Regierungszeit Ludwigs XIV.: 1667, 1671, 1673, 1699 und 1704 (abweichend von Crow, *Painters and Public Life*, S. 23–39 und Koch, *Kunstausstellung*, S. 127–134). Ab den 1720er Jahren setzen die Ausstellungen zunächst unregelmäßig wieder ein.

11 Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt a.M. 2005.

12 Farge, Arlette: *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris 1992.

13 Chartier, Roger: *Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 46.

Phänomen einher. Denn das Publikum des französischen 17. und 18. Jahrhunderts war eine zugleich gesellschaftlich konkrete wie höchst imaginäre »Institution des Sozialen«. ¹⁴ Theorie und Praxis waren untrennbar verbunden: »le public« als theoretische Figur wurde angesichts der Evidenz des sich in den periodisch wiederkehrenden Ausstellungen formierenden Menschenansammlungen und der dabei ausgeübten kulturellen Praktik des ästhetischen Urteils entwickelt und umfasste das tatsächliche Ausstellungspublikum ebenso wie die öffentliche Meinung, den Ruhm des Königs, dessen Verherrlichung die Leistungsschauen der Akademie ja dienten, und letztlich den gesamten Zivilisationsstand des *Grand Siècle*.

Über die Geschichte der frühen Ausstellungen lässt sich eine Kartographie des *Publicum* der bildenden Kunst skizzieren, in der unterschiedliche gesellschaftliche und geschichtsphilosophische Institutionenformen des Öffentlichen aufeinander zu beziehen sind. Auf den folgenden Seiten wird vor allem auf zwei Formationen eingegangen, die sich eher durch Gegenläufigkeit denn durch Parallelen auszeichnen, wiewohl ihre Genese sich dem gemeinsamen Begriff »public« verdankt: Publikum und Öffentlichkeit.

PUBLIKUM

Die Verpflichtung der königlichen Künstler und Künstlerinnen ¹⁵ zu regelmäßigen Kunstaustellungen war Teil eines Reorganisationspro-

14 Zum Begriff der »imaginären Institutionen des Sozialen«: Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 1984, bes. S. 233–250; Vogl, Joseph: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 15.

15 Die Pariser *Académie* zählte auch mehrere weibliche Mitglieder, die nicht mit den gleichen Stimm- und Amtsrechten ausgestattet waren wie ihre männlichen Kollegen, an den Ausstellungen jedoch teilnahmen. Diese 15 Künstlerinnen konnten an den Sitzungen der *Académie* nicht teilnehmen und daher auch keine ihrer Ämter bekleiden, so dass zwischen den ausschließlich männlichen Akademikern und den Künstlern und Künstlerinnen der Akademie, die an den Ausstellungen teilnahmen, unterschieden werden muss.

jekts der *Académie royale de peinture et de sculpture*, das der Intendant der Königlichen Bauten Jean-Baptiste Colbert in den 1660er Jahren durchsetzte. Die Akademiker wehrten sich zunächst erbittert gegen diese öffentlichen Leistungsschauen. Erst im späten 17. und im 18. Jahrhundert, als die Mittel der königlichen Kulturpolitik gekürzt und sie zunehmend auf die Teilnahme an den Ausstellungen angewiesen waren, nahm ihr Widerstand *volens nolens* ab. Sie konnten nun nicht mehr auf ausreichende Aufträge von kirchlicher oder königlicher Seite zählen: Das Patronagesystem hatte sich grundlegend gewandelt. Die Künstler und Künstlerinnen waren auf private Aufträge und damit auf die Beurteilung ihrer Arbeiten durch das Kunstpublikum angewiesen, und das wichtigste Instrument zur Erreichung dieses Publikums waren die Ausstellungen.

Diese Veranstaltungen waren fest in die königliche Repräsentationspolitik integriert: 1699 bildete die *exposition publique* der *Académie* einen von zahlreichen Festakten zum Anlass der Errichtung eines Reiterstandbilds Ludwigs XIV. an der *place Louis le Grand*, der späteren *place Vendôme*. Noch im 18. Jahrhundert wurden die Ausstellungen häufig mit den traditionellen Begriffen »solemnités« oder »fêtes« bezeichnet und damit als Feste zu Ehren des Königs und des Andenkens an die Gründung der *Académie* verstanden. Diese Vorstellung war nicht auf die Ausstellungen der Kunstakademie beschränkt, sondern galt auch für andere, aus religiösen Festkontexten hervorgegangene Präsentationsgelegenheiten für bildende Kunst im Pariser Stadtleben, die von Künstlern und Künstlerinnen innerhalb und außerhalb der Akademie gleichermaßen genutzt wurden. Neben den Maiausstellungen (*Mays*) der Kirchen Nôtre-Dame und Saint-Germain-de-Près, die beide bis in das frühe 18. Jahrhundert veranstaltet wurden, waren dies die Fronleichnamsausstellungen an der *place Dauphine*. Diese einmal jährlich stattfindenden Kunstpräsentationen im Freien standen allen Interessierten offen und entwickelten sich im Laufe des Jahrhunderts, losgelöst von ihrem religiösen Kontext, zur bedeutendsten Ausstellungsmöglichkeit außerhalb der *Académie*, so dass sie immer mehr von Künstlerinnen genutzt wurden, als diesen der Zugang zur Akademie erschwert wurde.¹⁶ Die Bedeutung der höfischen bzw. städtischen und religiösen Festkultur für diese Kunstveranstaltungen ist im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Lösung der bildenden Kunst

16 Kernbauer: Platz des Publikums, S. 113-118 und 253-267.

von traditionellen populären Festkulturen bezeichnend: Denn für fast alle Präsentationsformen bildender Kunst im Pariser Stadtraum war die Einbindung in Fest- und Vergnügungskontexte zentral, bevor die von Peter Stallybrass und Allon White beschriebenen und von Tony Bennett für die Geschichte des Museums als zentrales Charakteristikum übernommenen kulturellen Abgrenzungstendenzen einsetzten. Die Anleihen bei der populären Festkultur waren auch in London bedeutend, wo die Vorläuferorganisationen der späteren *Royal Academy* ab den 1720er Jahren verschiedene Kunstpräsentationen im Stadtraum organisierten.¹⁷

In den bildlichen Darstellungen der Ausstellung von 1699 ist die *Grande Galerie* des Louvre, in dem die *Académie* beherbergt war, detailliert geschildert. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen aber nicht die Exponate selbst, sondern die Besucher und Besucherinnen, und mit ihnen die performativ inszenierten Rezeptionskriterien bildender Kunst. In einer der erhaltenen Druckgrafiken drängt das Publikum ungeduldig in die *Grande Galerie*, es kommt zu tumultartigen Szenen (Abb. 1).



Abb. 1: Jacques Langlois, *Almanach de 1700* (Detail)

In der Ausstellung selbst jedoch, dem Ort der Zelebration königlicher Macht, herrscht Ordnung. Die Illustration zeigt Kunstinteressierte unterschiedlicher gesellschaftlicher Ränge und Altersstufen. Zwei Geistliche schreiten die Galerie ab, ein Mann instruiert seine Begleiterin,

17 Solkin: *Painting for Money*, passim.

eine Mutter oder Erzieherin ihre Tochter. Ein Connoisseur nimmt ein Lorgnon für einen Detailblick auf eines der Exponate zu Hilfe, daneben finden Gespräche über die ausgestellten Werke statt, begleitet von nachdrücklichen Gesten des Zeigens und Erklärens. Die Praktik der Kunstrezeption ist als Anwendung und Vermittlung von Wissen dargestellt. Nicht umsonst handelte es sich bei der Ausstellung im Louvre um eine Leistungsschau der königlichen Akademie, die von einem verständigen, zu einem verbindlichen Qualitätsurteil fähigen Publikum beurteilt werden musste. Die Ausstellung war eine öffentliche Übung: *exercices publiques* hießen die von Colbert geforderten Aktivitäten im Einklang mit der absolutistischen Kunstpolitik.

Für manche Beobachter bot dieses Verhalten einen kuriosen Anblick, etwa für den deutschen Mathematiker und Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm, der seine Befremdung angesichts der »unvergleichlichen Judicir-Sucht der Pariser« nicht verbarg.¹⁸ Sturms Verwunderung wurde nicht durch das für ihn ungewöhnliche Ereignis einer Kunstausstellung ausgelöst, sondern durch das Verhalten der Besucher und Besucherinnen, die der Valorisierung der ausgestellten Werke diene. Ebenso wie sein Reisebericht ging auch keiner der erhaltenen innerhalb von Frankreich publizierten Ausstellungsberichte¹⁹ näher auf die gezeigten Exponate ein: Wie bei den bildlichen Darstellungen stand das urteilende Publikum im Vordergrund, das die ausgestellten Arbeiten und damit die Existenz der *Académie* legitimierte, Jahrzehnte vor der Entstehung musealer Präsentationsformen, in denen ein solcher ästhetischer Nobilitierungsprozess sozusagen räumlich institutionalisiert war.

Die zeitgenössische Bedeutung, die diesem urteilenden Publikum zugeschrieben wurde, ist ohne die Tradition der Theaterliteratur und deren intensiven theoretischen Auseinandersetzungen kaum denkbar. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist die *Querelle du Cid*, ein Disput, in der der heftigen kunsttheoretischen Kritik der *Académie française*

18 Sturm, Leonhard Christoph: Leonhard Christoph Sturms Durch einen grosen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719, Brief XIII, n.p. In Sturms Beschreibung der Ausstellung mischen sich Eindrücke der Wettbewerbsausstellung der Studenten, die im August im Versammlungsraum der *Académie* stattfand.

19 Vgl. etwa einen Bericht im *Mercure Galant*, September 1699, S. 226–227.

an Corneilles Theaterstück *El Cid* dessen großer Erfolg beim Pariser Publikum entgegeng gehalten wurde. Dies war kein Einzelfall: Immer wieder wurde im 17. Jahrhundert das Publikum angerufen, wenn Künstler und Künstlerinnen ihre Werke gegen Kritik verteidigen wollten.²⁰ Der abbé d'Aubignac sprach 1663 vom Publikum als einem »Tribunal«, das ein geheimes (in der zeitgenössischen Verwendung des Wortes bedeutete dies: »nicht nachvollziehbares«), aber zugleich unfehlbares Urteil trafe, und als Pierre Richelet die Beschreibung vom Richteramt des Publikums in das *Dictionnaire françois* aufnahm wurde die »Judicir-Sucht« auch für das Kunstpublikum zur Verpflichtung.²¹

Der Bezug auf das Theaterpublikum bedeutete zugleich ein Verständnis von Kunstrezeption als sozialer Praxis, wobei die Parallele in der direkten Konfrontation des Werks mit einer Gruppe anonymer, gesellschaftlich heterogener Rezipienten und Rezipientinnen gezogen wurde. Für die Beschreibung des Umgangs mit bildender Kunst im 17. und 18. Jahrhundert ist ein solches Gemeinschaftsmodell unverzichtbar. Dies ist aus den erhaltenen Illustrationen ebenso ersichtlich wie aus der Dominanz der Gesprächsform als Technik der Kunstrezeption und der Wissensvermittlung. Die wichtigsten kunsttheoretischen Publikationen des 17. Jahrhunderts, darunter die Texte André Félibiens und Roger de Piles', wurden als »conversations«, »dialogues« oder »entretiens« verfasst.²² Die Interaktion mit dem Gemälde, ja die Vollendung des Werks durch die Betrachter, wie es bei Piles heißt, waren zentral für Kunstrezeption.²³

Das Ausstellungspublikum der Kunstakademie ging schon bald über den kleinen Kreis von Angehörigen des Hofes und des Pariser Stadtadels hinaus. Bei der Ausstellung von 1699 verkaufte die Akademie etwa 400 *livrets* (Begleitkataloge, in denen alle Exponate mit

20 Bürger: Zur Auffassung des Publikums, S. 44–68.

21 Hédelin, François, abbé d'Aubignac: Deux dissertations concernant le poeme dramatique, Paris 1663, S. 3; Richelet, Pierre: Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, Genf 1680, S. 229-230.

22 Félibien, André: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris 1725; De Piles, Roger: Conversations sur la connoissance de la peinture, Paris 1677; ders.: Dialogue sur le coloris, Paris 1699.

23 De Piles, Roger: Cours de Peinture par principes, Paris 1708, S. 258.

ihren Werkdaten verzeichnet waren). Zur Schätzung der Besucherzahlen muss diese Zahl mehrfach multipliziert werden, denn die *livrets* wurden in der Regel gemeinsam vor den Bildern benutzt. Das Zielpublikum Colberts und der *Académie* umfasste aber neben diesen Besuchern und Besucherinnen auch Kunstinteressierte außerhalb der Stadt Paris und damit auch die Kunstkritik. Und als Bestandteil der Glorifizierung des Herrschers konzipiertes Element war »le public« zugleich ein sozialer Körper wie eine kunsttheoretische Konzeption, eine Bewertungsinstanz ästhetischer Qualität, die innerhalb des absolutistischen Öffentlichkeitsverständnisses einen dreifachen Platz einnahm: Sie umfasste »le peuple« (das Volk des absolutistisch regierten und verwalteten Frankreich), »les étrangers« (die in Paris ansässigen Botschafter anderer europäischer Fürstenhöfe) und »la gloire« (den Ruhm der Nachwelt).²⁴ Der Repräsentationsanspruch der absolutistischen Kulturpolitik und damit auch der Öffentlichkeitsanspruch der Ausstellungen der *Académie* beinhalteten alle diese Kategorien.

ÖFFENTLICHKEIT

Die Einbindung in den absolutistischen Ruhmesdiskurs führte im 18. Jahrhundert zu einer umfassenden Neukonzeption des Publikums als zugleich gesellschaftliches wie auch geschichtsphilosophisches Phänomen. Besonders bedeutend für die rezeptionsästhetische Rekontextualisierung bildender Kunst waren die 1719 veröffentlichten *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* des Historikers und Diplomaten Jean-Baptiste Du Bos, eine Schrift, die mit Übersetzungen ins Englische, Holländische und Deutsche rasch auch außerhalb Frankreichs einflussreich wurde.²⁵ Diese Untersuchung über Dichtkunst, Malerei und Musik diente immer wieder zur Legitimation der Ausstellungspraxis und der Diskussion über die Folgen öffentlicher Rezeption bildender Kunst.

Die Schriften des 17. Jahrhunderts hatten das »Publikum« als eine überzeitliche Urteilsinstanz über die Qualität eines Kunstwerks und als

24 Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993, S. 184–185.

25 Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1982.

Quelle künstlerischen Ruhmes dargestellt, und damit war seine Rolle auch kunsttheoretisch nahtlos in die absolutistische Kulturpolitik integrierbar. Du Bos übernahm diese Vorstellung, übertrug sie jedoch in ein geschichtsphilosophisches System, das der Bedeutung des zeitgenössischen Publikums einen zentralen Platz einräumte. Das Kunsturteil blieb direkt an traditionelle Ruhmeskonzeptionen geknüpft. Wie Du Bos im Vorwort zur Ausgabe letzter Hand im Jahr 1740 schrieb, war es sein Hauptanliegen gewesen, zu zeigen, wie die Reputation eines Künstlers entstehe und ob diese irdische, zeitgenössische Präfiguration auf dauerhaften Ruhm vorausweise.²⁶ Entscheidend war die (von Nicolas Boileau übernommene) Unterscheidung zwischen dem womöglich kurzfristigen Erfolg eines Künstlers zu Lebzeiten und seiner Nachwirkung. Ihre Komplexität und Attraktivität für die nachfolgenden Autoren erhielten die *Réflexions critiques* durch die hier nur in kurzen Zügen skizzierbare Übertragung der traditionellen Ruhmesvorstellung auf eine neue geschichtsphilosophisch verankerte Konzeption von Kunstöffentlichkeit.

Du Bos führte Zeitgenossenschaft und Überzeitlichkeit, Kritik und Ruhmesversprechen zu einer zugleich gesellschaftlich fassbaren und überzeitlich wirkenden Einheit zusammen. Sein Kunstpublikum war ein Agent der Vernunft, der ästhetische Qualität und letztlich die kulturelle Größe eines Zeitalters bestimmen und gewährleisten sollte und bereitete den Begriff »Öffentlichkeit« als Legitimationsgrundlage und Wertmassstab für zivilisatorische Reife vor, und zwar gerade durch die Einbettung in eine neue Form historisch wirkmächtiger Zeitlichkeit: Jahrzehnte vor seiner Institutionalisierung im Museum war eine eigenständige Formation des Öffentlichen theoretisch ausformuliert und gesellschaftlich wirksam, die mit ihrer Einbindung in den Ruhmesdiskurs auch denjenigen Aspekt der Überzeitlichkeit umfasste, der die späteren Museen auszeichnete. Dieses Verständnis von Kunstöffentlichkeit entwickelte sich nicht erst in Folge der akkumulativen Erweiterung von Präsentations- und Bewertungsrahmen bildender Kunst, sondern auch durch die Neupositionierung des Publikums innerhalb eines geschichtsphilosophischen Systems.

Du Bos, der mit der Theatertradition deutlich besser vertraut war als mit der Kunsttheorie, bezog sich in den *Réflexions critiques* auch auf die *Querelle du Cid*: Die Meinung des Publikums bürgte für ihn

26 Ebd., Avertissement, n. p.

nicht nur für die Popularität eines Kunstwerks, sondern für dessen Qualität.²⁷ Damit maß er dem Publikum normative Macht bei, ähnlich einer Medizin, die nur ein starker Geist ertragen könne: Ein unbegabter Dichter, so Du Bos, könne wohl bestehen, solange er seine Stücke allmählich, über Vermittlung eines kleineren Kreises, an die Öffentlichkeit brächte, doch vor dem versammelten Publikum (»public attroupé«) sei ihm Verachtung sicher.²⁸ Als unfehlbarer Maßstab für künstlerische Größe fungierte das organlose, unsichtbare »sentiment intérieur«, ein Instrument ästhetischer Empfindsamkeit und naturalisierten Geschmacks, das Spontaneität und Reflexion vereinte und damit ein universal wirksames ästhetisches Urteilsvermögen ermöglichen sollte.

Es ist möglich, dass Du Bos den Anblick eines Kunstpublikums gar nicht kannte. Jedenfalls führte ihn die ab den 1720er Jahren in dichter Abfolge einsetzende Ausstellungsreihe der Kunstakademie nicht zu einer Erweiterung oder Modifikation seiner Darstellung für die späteren Auflagen der *Réflexions critiques*. Zugleich aber wurden diese Biennalausstellungen zeitgenössischer Kunst zum bedeutendsten Wirkungsort der Kunstöffentlichkeit. Bereits zur Jahrhundertmitte waren die Ausstellungen im Louvre mit etwa 20.000 Besuchern und Besucherinnen innerhalb von wenigen Wochen Publikumsmagnete und wurden von den Künstlern und Künstlerinnen der Akademie mehr oder weniger professionell genutzt.²⁹

Die stetige Zunahme der Besucherzahlen allerdings verstärkte nicht nur die Bedeutung der Ausstellungen (und damit auch die Notwendigkeit, in dem neuen Format zu reüssieren) und diejenige der *Académie royale* als zentrales Organ der Pariser Künstlerschaft, sondern auch die wachsende Kluft zwischen der in den Ausstellungen versammelten Menge und der Idealkonstruktion der Kunstöffentlichkeit. Zur Jahrhundertmitte waren die Zweifel daran, dass die Menschenansammlungen im Louvre tatsächlich dasjenige »public« verkörperten, dessen Urteil maßgeblich sein sollte, bereits weit verbreitet. 1755 widmete sich ein ganzer Artikel im *Mercure de France* den »Doutes

27 Du Bos: *Réflexions*, II, S. 467–468.

28 Ebd., II, S. 63–64.

29 Über diesen Prozess: Bättschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

sur l'existence d'un public». ³⁰ Diese Zweifel waren der Aufwertung des Publikums zur Instanz des Öffentlichen geschuldet und führten zur Entwicklung einer Reihe von Negativmodellen zur Abgrenzung des Idealbegriffs von seinen vermeintlichen zeitgenössischen Fehlformationen. Eine der bedeutendsten davon war die »Menge«, (»multitude«), die für Unabgeschlossenheit, Wandelbarkeit und Heterogenität stand, die »soziale und politische Existenzform der Vielen Als Viele«. ³¹

Während »public« (die Öffentlichkeit, die politisches Handeln legitimierte) sich zu einem Schlüsselbegriff der Aufklärung entwickelte, blieb »multitude«, ein Gegenbegriff, der an den Rändern der projizierten Gemeinschaft der Aufklärung konzipiert war, als ein konstitutives Außen *par excellence*. Entscheidend waren dabei zunächst weniger soziale Distinktionen oder bestimmte Charakteristika der in dieser Menge versammelten Einzelnen als ihre strukturelle Verfasstheit: ungeschlossen, wankelmütig und uneinheitlich war die gemeinschaftliche Schließung zur Öffentlichkeit (»public«) unmöglich. Dass zeitgenössische Autoren die Bezeichnung »multitude« nun immer häufiger auf die Besucher und Besucherinnen der Ausstellung anwandten, ist ein Indiz für die Abwertung dieses heterogenen und anonymen Publikums. Auch dafür gab es Vorläufer in der Theaterliteratur. »Multitude« hatte zunächst das zeitgenössisch konkrete Publikum bezeichnet, das mitunter positiv charakterisiert werden konnte, da es den Keim des wahren Urteils in sich trage – so taucht es bei Molière im Vorwort von *Les Facheux* auf ³² – doch viel häufiger diente es als Beschreibung einer Geißel des Theaters und als Ursache für dessen abnehmenden Wert, wie bei La Mesnardière. ³³ Gegenüber der für künstlerische Qualität nicht maßgeblichen, sondern gefährlichen gesellschaftlichen Größe der Menge in Gestalt der unkalkulierbaren Vorlieben des anonymen, auf Vergnügungen neugierigen Stadtpublikums, stand der Begriff »public«, dem nun als die »Öffentlichkeit« der Aufklärung ein politisch wie ästhetisch wirksamer Mehrwert zukam.

30 [Louis de Boissy]: Doutes sur l'existence d'un public, in: *Mercure de France*, März 1755, S. 32–40.

31 Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005.

32 Molière: *Œuvres complètes*, Paris 1971, I, S. 483.

33 La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de: *La Poétique*, Paris 1639, S. K-L.

DER WEG ZURÜCK

Die Geschichtsschreibung der Aufklärung hat Publikums- und Öffentlichkeitsmodelle zunächst auseinander rücken lassen. »Publikum« bezeichnet heute die Ansammlung von Besucher und Besucherinnen bei einem kulturellen Ereignis oder dessen Zielgruppen, die je nach Professionalisierungsgrad und Abhängigkeit von wirtschaftlichen Erfolgen mehr oder weniger klar definiert und umworben werden – ohne denjenigen Nimbus gemeinschaftlicher politischer und ästhetischer Urteilskraft, die einmal die Öffentlichkeit in den für die Kunsttheorie besonders einflussreichen Darstellungen, etwa in Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, auszeichnete. Nun ist aber, wie Habermas selbst bereits in der ersten Ausgabe seines Buches diagnostiziert hat, das Zeitalter des Glaubens an die gesellschaftliche Kraft des öffentlichen Urteils und seine Institutionalisierung vorbei. Was bleibt, sind lokale Ansammlungen von Zuschauern und Zuschauerinnen, Konsumenten und Konsumentinnen, für die die von Michael Hardt und Toni Negri gewählte Bezeichnung »multitude« naheliegend scheint. Allerdings evozieren die beiden Autoren für ihre Konzeption der »Menge« eine politisch-emanzipatorische Bedeutung, die diese nahe an klassische Vorstellungen von »Öffentlichkeit« rückt, so dass grundlegende Charakteristika, wie etwa die Unschließbarkeit zu politischer Kohärenz, verloren gehen.³⁴ Weniger häufig ist in aktuellen Debatten der Begriff »Öffentlichkeit« selbst zu finden, der seit den frühen 1990er Jahren seltener geworden ist. Zwar wird der theoretischen Konzeption von Betrachterbezügen in der aktuellen Diskussion große Aufmerksamkeit zuteil, so dass es in der Kunsttheorie zahlreiche Ansätze gibt, das Kunstpublikum als Einheit zu fassen. Insbesondere die zeitgenössischen relationalen Kunstpraxen räumen, so ein Konsens des umfangreichen theoretischen Begleitdiskurses, dem Bezug zum Publikum als aktiver (oder durch die Kunst aktivierter) Partner eine zuvor nicht gekannte Bedeutung ein.³⁵ Doch kreist die Begrifflichkeit der *Relational Aesthetics* nicht um das »Publikum«, das eher als passiver

34 Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a.M./New York 2004.

35 Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998; Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* 110, Herbst 2004, S. 51–79.

Empfänger des Werks denn als adäquater Partner von Künstlern und Künstlerinnen zitiert wird. Kunsttheoretische Aktivierungsbestrebungen laufen häufig über andere Begriffe.

Die politische Philosophie hat stattdessen den Begriff der »Gemeinschaft« herangezogen, der seit dem Austausch zwischen Maurice Blanchot und Jean-Luc Nancy bis hin zu aktuellen Publikationen einflussreich geblieben ist.³⁶ Der Begriff »Gemeinschaft« birgt nun aber hochproblematische Implikationen, und so hat Irit Rogoff in bewusster Abweichung davon die Bezeichnung »Kollektivität« eingeführt.³⁷ Für ihre Konzeption eines tatsächlich kritischen Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft spricht Rogoff von »collectivities« und »mutualities«, wobei sie sich explizit nicht auf Nancys Gemeinschaftsbegriff, sondern auf diejenige Subjektkonstruktion bezieht, die Nancy an einem anderen Ort, nämlich in seinem späteren Text *Singulär plural sein* entworfen hat.³⁸ Rogoffs »Kollektivität« beinhaltet eine Form der Auseinandersetzung mit, über und durch Kunst, die sie als »Kritikalität« (»criticality«) bezeichnet, als eine Form der Kritik, in der die Stimmen von Kunstschaffenden, Publikum und Nichtpublikum gleichberechtigt sind. Mit dem von ihr skizzierten produktiven »Wegsehen« (»Looking Away«) können Diskurshöhen und Erfahrungsräume nivelliert werden, indem neben der Beachtung von Kunstwerken, ästhetischen Regelwerken und künstlerischen Intentionen auch die tatsächlichen, zufälligen, ortsgebundenen Erfahrungen im und außerhalb des Ausstellungsraums zu ihrem Recht kommen.³⁹

36 Blanchot, Maurice: *La communauté inavouable*, Paris 1984 (dt.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007); Nancy, Jean-Luc: *La communauté désoeuvrée*, Paris 1986 (dt.: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart 1988); Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Zürich/Berlin 2004.

37 Rogoff, Irit: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, in: Dorothea von Hantelmann/Marjorie Jongbloed: *Performativität in der Kunst/Performativity in Art*, Köln 2002, S. 126–133 (dt.: »WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen«, in: ebd., S. 52–60).

38 Nancy, Jean-Luc: *Être singulier pluriel*, Paris 1996 (dt.: *Singulär plural sein*, Zürich/Berlin 2005.)

39 Rogoff, Irit: »Looking Away: Participations in Visual Culture«, *collabarts.org*, unter: <http://collabarts.org/?p=6> (letzter Zugriff am 5.3.2012).



Abb. 2: Besucherschlange, 54. Biennale von Venedig

Das heute an Kunsthallen, Museen und Biennalen (Abb. 2) sich versammelnde anonyme Publikum macht Kuratoren und Kuratorinnen nicht weniger zu schaffen als den Kunstakademien des 18. Jahrhunderts, und man begegnet ihm mit den zeitgenössischen Instrumenten der Kunstpräsentation, Pressearbeit und Vermittlung. Wenn die kulturelle Beteiligung der Öffentlichkeit an einem Museum oder einer Ausstellungshalle mit Konsumverhalten gleichgesetzt wird, so wird diese zu einer analysier- und quantifizierbaren Größe. Wie Jan Verwoert festgestellt hat, ist die Erfassung von Zielgruppen und den diesen unterstellten Bedürfnissen und Interessen nicht nur eine notwendige Geste der Unterwerfung gegenüber Sponsoren, sondern

»artikuliert (...) auch die verständliche Sehnsucht danach, den Adressaten des eigenen kulturellen Angebots kennen zu lernen und auf diesem Wege endlich zu erfahren, für wen man denn da überhaupt arbeitet. (...) Es liegt in der Natur anonymer Öffentlichkeiten, dass diese Frage stets unbeantwortet verhallt.«⁴⁰

Verwoert schlägt daher vor, das Charakteristikum der kulturellen Öffentlichkeit – und damit sowohl das Publikum als auch die Kunstkritik

40 Verwoert, Jan: »Ist da draussen noch jemand? Wert, Macht und Ethik der Kritik angesichts der Anonymität der kulturellen Öffentlichkeit«, in: Silke Boerma (Hg.), *Mise-en-scène. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, Kunstverein Hannover, Hannover 2007, S. 65–66.

– als eine spezifische Form von Theatralität zu sehen: nicht als eine gesellschaftlich lokalisierbare, sondern als eine imaginäre Größe, die selbst eine Form von Realität erzeugt, indem die intendierten Rezeptionsgruppen von Projekten, Ausstellungen und Texten transparent werden.

Die Diskussion um Partizipationsmodelle ist im vergangenen Jahrzehnt von den *Relational Aesthetics*, der Propagierung einer Kunst des Sozialen und der Produktion sozialer Beziehungen, dominiert worden. Allerdings wird bei aller unbestreitbarer Emphase selten klar, um wessen »Relationen«, also »Beziehungen«, es denn gehen soll: Zwischen den Kunstschaaffenden und ihrem Publikum? Innerhalb des versammelten Ausstellungspublikums als Gemeinschaftserlebnis? Oder zwischen dem einzelnen Betrachtern und Betrachterinnen und der »Welt« außerhalb des Ausstellungsraums, einer Welt, die aus nicht immer ganz nachvollziehbaren Gründen gegenüber dem musealen Innenraum als privilegiert dargestellt wird? Die häufig kritisierte theoretische Unschärfe der *Relational Aesthetics* hat zur Verwirrung einiges beigetragen. Ihrem Partizipationsmodell wurde wiederholt das Politische abgesprochen: Gerade das Konsensuale des durch die Arbeiten der *Relational Aesthetics* als Werkprodukt erzielten Gemeinschaftsmodells legt die Vermutung nahe, dass hier nur der Kitt der Gemeinschaft geliefert werden soll – und das wäre ja kaum ein emanzipatorisches, sondern ein altbekanntes bürgerliches Modell.⁴¹

Im Zusammenhang mit der sowohl historisch als auch zeitgenössisch produktiven kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit dem Theaterpublikum erscheint ein Aspekt an Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* besonders interessant. Nach Bourriaud nimmt der Modus der Rezeption bildender Kunst gegenüber anderen Formen zeitgenössischer Kultur eine privilegierte Rolle ein. Kunst produziere eine besondere Form der Soziabilität: Nicht nur im Unterschied zum Fernsehen oder der Literatur, die individuell konsumiert würden, sondern auch im Unterschied zu Theater und Kino, zweier Kunstformen, die nach Bourriauds Darstellung »kleine Gruppen vor (...) unmissverständlichen Bildern zusammen führen«, erlaube die Kunst während der

41 Vgl. Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: ders., Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 96–97.

Rezeption auch Diskussion und daher Gemeinschaft.⁴² Damit ist aber nicht das Gespräch des 17. Jahrhunderts gemeint, das die Übersetzung des bildlichen in »sprachlichen Genuss«⁴³ ebenso bedeutete wie es zur Erstellung eines gültigen Urteils dienen sollte, sondern der Austausch unter den Rezipienten und Rezipientinnen als eigenständiger Mehrwert. Denn der Stoff der Gemeinschaft ist bei Bourriaud sprachlicher Natur. Offensichtlich ist in den *Relational Aesthetics* mehr gemeint als nur das »Publikum«, das über einen solchen *Mehrwert* nicht verfügt, sondern vorläufig nur einmal eine *Mehrzahl* bezeichnet.

Dieses »bloße« Publikum hat neben Irit Rogoff mit Jacques Rancière einen weiteren Fürsprecher, wobei dessen Konzept des »emanzipierten Zuschauers« in Auseinandersetzung mit dem Theater entstanden ist.⁴⁴ Rancière spricht nicht vom »Publikum« selbst, sondern von den Betrachern und Betrachterinnen des Bühnen- oder Kunstspektakels, doch genau daher ist eine Übersetzung und konzeptionelle Übertragung auf das »Publikum« zulässig: Rancière verlangt keinen Mehrwert durch Mehrzahl. In der kunst- und theatertheoretischen Tradition, auf die er sich stützt, insbesondere im epischen Theater Bertolt Brechts, ist das reine Zuschauen als Gegenform von Handeln oder Wissen ein Mangel, den es durch die Kunst, genauer durch emanzipierende, aktivierende Formen des Theaters und der bildenden Kunst, zu überwinden gilt. Dies jedoch, so Rancière, ist nicht ein Mittel zur Emanzipierung, da es ja nur das pädagogische Verhältnis zwischen Künstlern und Künstlerinnen bzw. ihrem Werk und dem Publikum bestätigt, das sich aus einem Wissensgefälle um die richtige Form der Kunstrezeption ergibt. Der emanzipatorische Schritt bestünde statt dessen in der Anerkennung des Schauens als Handlung, die die Aufteilung des Sichtbaren bestätigt oder verändert, einer Anerkennung dessen, dass die »Welt zu interpretieren« bedeutet, sie zu verändern. Erst durch die Aufwertung des Rezeptionsprozesses wird die Position der Zuschauer und Zuschauerinnen tatsächlich als partizipierend erkannt. Dies bedeutet aber auch, dass sie in der Lage – und berechtigt – sein muss, »die Performanz der Aufführung aufzulösen«, Distanz einzunehmen, das Gesehene in ein bloßes Bild zu übertragen und mit ande-

42 Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, S. 15-16.

43 Marin, Louis: *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003, S. 19.

44 Rancière, Jacques: »The emancipated spectator«, *Texte zur Kunst* 85 (Juni 2005), S. 35–52 (dt.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009).

rem Gelesenen, Gesehenen, Imaginierten zu verbinden – mit Irit Rogoff könnte man ergänzen: »wegzusehen«. Entscheidend ist also, dass auch distanzierte, interpretierende Zuschauer und Zuschauerinnen als partizipierend wahrgenommen werden. Emanzipation bedeutet das »Verschwimmen der Gegensätze zwischen denen, die betrachten, und denen, die handeln«.⁴⁵

Der bereits erwähnte Umstand, dass Rancière nicht eigentlich vom Publikum oder einem anderen Kollektivsingular spricht, sondern von einzelnen Zuschauern und Zuschauerinnen, verdient abschließend noch kurz Aufmerksamkeit. Rancière stellt die Annahme in Frage, dass »das Wesen des Theaters das Wesen der Gemeinschaft« sei, im Unterschied zu Fernsehen oder Kino. Dies bedeutet eine Absage an vermeintlich privilegierte Kunstformen, sei dies nun das Theater, oder, aus der Sicht Bourriauds, die bildende Kunst. »Das Privileg des Theaters« sollte, so Rancière, »als lebendige Gegenwart infrage gestellt werden und die Bühne wieder mit dem Erzählen einer Geschichte oder dem Schreiben oder Lesen eines Buches gleichgesetzt werden.«⁴⁶ Diese Bühne ist die bildende Kunst gleichermaßen, wenn sie die Differenziertheit und Unkalkulierbarkeit desjenigen Publikums, das das 18. Jahrhundert »multitude« nannte, begreift und erträgt, und es nicht zusammenschließt zu Formationen, die wie selbstverständlich als Subjekte emanzipatorischer Kunst angenommen werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Auerbach, Erich: »La cour et la ville«, in: ders., Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern 1951, S. 12–50.
- Auerbach, Erich: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933.
- Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London/New York 1995.
- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, October 110, Herbst 2004, S. 51–79.

45 Rancière, The emancipated spectator, S. 49–50.

46 Ebd., S. 52.

- Blanchot, Maurice: *La communauté inavouable*, Paris 1984 (dt.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007).
- [Boissy, Louis de]: *Doutes sur l'existence d'un public*, in: *Mercure de France*, März 1755, S. 32–40.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Bürger, Peter: »Zur Auffassung des Publikums bei Du Bos und Desfontaines«, in: ders., *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt a.M. 1972, S. 44–68.
- Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993.
- Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 1984.
- Chartier, Roger: *Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution*, Frankfurt a.M./New York 1995.
- Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London 1985.
- De Piles, Roger: *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677.
- De Piles, Roger: *Cours de Peinture par principes*, Paris 1708.
- De Piles, Roger: *Dialogue sur le coloris*, Paris 1699.
- Diderot, Denis e.a. (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1966–67, Bd. VII, S. 761.
- Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1982.
- Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Zürich/Berlin 2004.
- Farge, Arlette: *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris 1992.
- Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1725.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt a.M. 2005.
- Germer, Stefan: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990.
- Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010.

- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a.M./New York 2004.
- Hédelin, François, abbé d'Aubignac: *Deux dissertations concernant le poème dramatique*, Paris 1663.
- Hölscher, Lucian: »Öffentlichkeit«, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978 (2004), S. 413–467.
- Jaschke, Beatrice/Martinez-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005.
- Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011.
- Kester, Grant H.: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004.
- Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de: *La Poétique*, Paris 1639.
- Marin, Louis: *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003.
- McClellan, Andrew L.: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.
- Molière, *Œuvres complètes*, hg. v. Georges Couton, Bd. I, Paris 1971.
- Montaignon, Anatole de (Hg.): *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648–1792)*, Paris: 1875–1909.
- Nancy, Jean-Luc: *Être singulier pluriel*, Paris 1996 (dt.: *Singulär plural sein*, Zürich/Berlin 2005).
- Nancy, Jean-Luc: *La communauté désœuvrée*, Paris 1986 (dt.: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988).
- Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 96–97.
- Rancière, Jacques: »The emancipated spectator«, *Texte zur Kunst* 85 (Juni 2005), S. 35–52 (dt.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009).
- Richelet, Pierre: *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genf 1680.
- Rogoff, Irit: »Looking Away: Participations in Visual Culture«, *collabarts.org* (<http://collabarts.org/?p=6>).

- Rogoff, Irit: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, in: Dorothea von Hantelmann/Marjorie Jongbloed (Hg.), *Performativität in der Kunst/Performativity in Art*, Köln 2002, S. 126–133 (dt.: »WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen«, in: ebd., S. 52–60).
- Solkin, David: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993.
- Stallybrass, Peter/White, Allon: *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986.
- Sturm, Leonhard Christoph: *Leonhard Christoph Sturms Durch einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen*, Augsburg: Jeremia Wolffen 1719.
- Verwoert, Jan: »Ist da draussen noch jemand? Wert, Macht und Ethik der Kritik angesichts der Anonymität der kulturellen Öffentlichkeit«, in: Silke Boerma (Hg.), *Mise-en-scène. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, Kunstverein Hannover, Hannover 2007, S. 65–66.
- Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005.
- Vogl, Joseph: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994.